



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Robledo Páez, Santiago
La Colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de museo
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 4, 2019, -Junio, pp. 43-62
Universidad de Los Andes
Colombia

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart04.2019.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764780010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA COLECCIÓN FRANCO: PROYECTO DE UN EDUCADOR, COMPRA DEL ESTADO Y HERRAMIENTA DE MUSEO

The Franco Collection: An Educator's Project, a State Purchase, and a Museum's Tool

A Coleção Franco: projeto de um educador, compra do Estado e ferramenta de museu

Fecha de recepción: 15 de junio de 2018. Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2018. Fecha de modificación: 26 de septiembre de 2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.03>

SANTIAGO ROBLEDO PÁEZ

Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en historia de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Actualmente se desempeña como investigador en el Departamento de Historia del Museo Nacional de Colombia. Sus pesquisas han versado sobre la producción de textos en el Nuevo Reino de Granada y, más recientemente, sobre la pintura colombiana del siglo XIX. Entre sus publicaciones se pueden enumerar "Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX" (*Historia y Sociedad*, n.º 34, 77-102) y *Escribir una autobiografía en el Nuevo Reino de Granada: estudio sobre las Observaciones curiosas y doctrinales de Joseph Ortiz y Morales* (Bogotá: ICANH, 2018).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3465-3168>
srobleadopaez@gmail.com

RESUMEN

Por iniciativa de Constancio Franco (1842-1917), a finales de la década de 1870 se pintó la que sería la colección de retratos de mayor envergadura producida en Colombia durante el siglo XIX. Esta serie de pinturas de próceres se ha estudiado como una herramienta pedagógica en la formación de ciudadanos. En el presente artículo, se parte de este presupuesto y se estudia el proceso de adquisición de la colección por parte del Estado y los efectos de su incorporación al Museo Nacional de Colombia. Esto con el objeto de entender mejor la principal empresa iconográfica colombiana del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

Retratos, Coleccionismo, Estado, Museo.

Este artículo es producto de las investigaciones llevadas a cabo por el Departamento de Historia del Museo Nacional de Colombia.

Cómo citar:

Robledo Páez, Santiago. "La Colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de museo". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 4 (2019). <http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.03>

ABSTRACT

Thanks to Constancio Franco's (1842-1917) initiative, the largest portrait collection painted in Colombia during the 19th century was produced in the late 1870s. This series of paintings of Independence heroes has been studied as a pedagogical tool for the formation of citizens. Starting from that assumption, this paper studies the collection's acquisition process by the state, and the effects of its incorporation into the National Museum of Colombia's collection, with the purpose of understanding the most important Colombian iconographic undertaking of the 19th century.

KEYWORDS

Portraits, Collectionism, State, Museum.

RESUMO

Por iniciativa de Constancio Franco (1842-1917), no final da década de 1870, pintou-se o que se tornaria a maior coleção de retratos produzida na Colômbia durante o século XIX. Essa série de pinturas de próceres tem sido estudada como uma ferramenta pedagógica na formação de cidadãos. No presente artigo, parte-se desse pressuposto e estuda-se o processo de aquisição da coleção por parte do Estado e os efeitos da sua incorporação ao Museu Nacional de Colômbia. Isto com objetivo de entender melhor o principal empreendimento iconográfico colombiano do século XIX.

PALAVRAS CHAVE

Retratos, Coleccionismo, Estado, Museu.

INTRODUCCIÓN

La colección de retratos de próceres de la Independencia elaborada por iniciativa de Constancio Franco (1842-1917) fue probablemente la serie de retratos más extensa de las creadas en Colombia durante el siglo XIX. Franco fue escritor, periodista, dramaturgo, político, educador e, incluso, pintor aficionado. Su producción textual fue muy prolífica, lo cual se refleja en los 171 volúmenes de su autoría conservados hoy en la Biblioteca Nacional de Colombia. Entre sus obras se destacan los escritos de temática histórica, habiendo elaborado textos pedagógicos de “historia patria”, como el *Compendio de la Historia de la Revolución de Colombia para el uso de las escuelas* (1881), recopilaciones de biografías y obras de teatro, como el drama *Los próceres o el 20 de julio de 1810, tragedia histórica en cuatro actos* (1887). En estos escritos de interés histórico se manifestó la vocación educativa de Franco, quien ejerciera como Director de Instrucción Pública del Estado Soberano de Cundinamarca.

Franco no produjo obras de historia erudita sino textos de “vulgarización” para el público escolar y no especializado, cuyo objetivo era la divulgación de valores cívicos. La obras históricas de Franco fueron “*magistrae civium* (historias maestras de los ciudadanos), [es decir,] artefactos modernos, republicanos y nacionalistas”.¹ Este interés propedéutico explicaría que sus obras propendieran “por la reivindicación de la Independencia como una epopeya que concitaría los candentes ánimos partidistas, exaltaba aquella gesta como el medio de fraternizar y crear un punto de anclaje común a toda la república, sin importar las tendencias ideológicas”.² Franco centró su atención en la escritura de biografías de *héroes* debido a que consideraba que los educandos debían tributar “desde su juventud el debido homenaje a los grandes hechos i a los grandes hombres; pues que este es solo el medio de hacerles tener verdadero culto por las ideas que han de servir más tarde para arreglar su conducta de ciudadanos”.³ La iniciativa de Constancio Franco, que condujo a la elaboración de una colección de más de 150 retratos de próceres de la Independencia, puede entenderse como la contrapartida visual de sus textos biográficos. En el presente artículo no nos centraremos en dicha dimensión pedagógica-cívica de las pinturas, que ya ha sido abordada por Rivière Viviescas.⁴ En cambio, y en la coyuntura de cumplirse 140 años del inicio de su elaboración, nos proponemos dilucidar el proceso mediante el cual esta galería privada de hombres ilustres devino propiedad del Estado. Así mismo, indagaremos respecto a cómo su traslado al Museo Nacional pocos años después afectó la lógica interna de dicha institución.

1. Luisa Fernanda Rivière Viviescas, “La formación de los ciudadanos neogranadinos en la obra escrita de Constancio Franco Vargas”, en *Historias de escritos. Colombia, 1858-1994* (Bogotá: Universidad de los Andes-CESO-Departamento de Historia, 2009), 53.

2. Patricia Cardona Z., *Trincheras de tinta. La escritura de la Historia patria en Colombia, 1850-1908* (Medellín: Fondo Editorial-Universidad Eafit, 2016), 190-91.

3. Citado por Rivière Viviescas, “La formación de los ciudadanos neogranadinos”, 54.

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

MÁS DE 150 PINTURAS

La creación de las pinturas se inició hacia 1878, tal como se desprende de un pasaje del prólogo del libro *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*, publicado por Franco en 1880. Allí el autor informa a sus lectores que “tengo el pensamiento de dar a la estampa tantas memorias biográficas cuantos retratos consiga de aquellos preclaros varones que hicieron nuestra emancipación, a fin de formar una colección lo más completa posible de cuadros al óleo, que hace ya para dos años se están trabajando por nuestro hábil artista, discípulo i miembro de la Academia de pintura de Méjico, el joven Julián Rubiano”.⁵ En este pasaje se revela tanto la fecha del inicio de elaboración de la serie de pinturas como la estrecha relación que ésta mantenía con la producción textual biográfica de Franco. Según la información consignada en el *Catálogo General del Museo de Bogotá* (1912), en la ejecución de los cuadros además de Rubiano (ca. 1855-1925) también habrían participado el pintor antioqueño Eugenio Montoya (ca. 1860-1922) y el propio Franco en la pintura de los ropajes.⁶ No existe una referencia diferente a este catálogo que confirme la participación de Montoya en la hechura de los cuadros, participación que cuestionan Rincón y Robayo.⁷ No obstante, se puede constatar que tanto Rubiano como Montoya trabajaron para Franco cuando este fue Director de Instrucción Pública de Cundinamarca. El 31 de julio de 1880, Franco nombró por decreto a Rubiano profesor de dibujo y pintura al óleo de la Escuela de Institutoras y a Montoya de la de Institutores.⁸

En la actualidad, 144 de estos retratos se conservan en el Museo Nacional,⁹ ocho en el Museo de la Independencia — Casa del Florero y otro, que representa a Policarpa Salavarrieta y pertenece a las colecciones del Ministerio de Cultura,¹⁰ pareciera —por su estilo y composición— haber sido elaborado junto con los demás. También argumentamos la atribución de esta última pintura a la colección a partir de la lectura de otra recopilación de biografías escrita por Franco. Su texto *Reseñas biográficas de los próceres i mártires de la Independencia de Colombia* fue publicado en 1880, mismo año de la aparición de los *Rasgos biográficos*. Patricia Cardona afirma equivocadamente que el folleto *Reseñas biográficas* es un resumen de los *Rasgos*,¹¹ cuando en realidad se escribió como “Guía de la exhibición de los retratos de los próceres i mártires de la Independencia”.¹² Allí se enumeran retratos de 146 personajes, lo cual supondría que para el momento de la impresión de dicha obra ya se había pintado ese número, figurando con el número 124 aquel de “Policarpa Salabarrieta”.¹³ Además de este último retrato, en las *Reseñas biográficas* se enumeran otras cuatro pinturas que no conserva el Museo Nacional ni el Museo de la Independencia y cuyo paradero se desconoce.¹⁴

5. Constancio Franco, *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880), sin paginación.

6. Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General*, 1912, 240.

7. María Catalina Rincón y Andrés Robayo, “Retratos de próceres y mártires de la Independencia de Colombia. Acercamiento a la colección de Constancio Franco Vargas” (Tesis para optar por el grado de restauradores de bienes muebles, Universidad Externado de Colombia, 2004), 81.

8. Rincón y Robayo, 74-75.

9. Rivière Virviescas cita 143 debido a que el retrato de José Antonio Plaza (reg. 473) figuraba como de autor desconocido siendo de la Colección Franco. Ver: Luisa Fernanda Rivière Virviescas, “Lo ideal en lo visual: arte y república en la Colección Franco-Rubiano-Montoya”, *Cuadernos de Curaduría*, n.º 9 (2009), 2.

10. No. inventario 115430.

11. Cardona, *Trincheras de tinta*, 190.

12. Constancio Franco, *Reseñas biográficas de los próceres i mártires de la Independencia de Colombia*, (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880), 3.

13. Franco, *Reseñas biográficas*, 40.

14. Los retratos faltantes serían aquellos de José Manuel Lasprilla, Francisco Mariño Soler, José Ucrós y Francisco Urdaneta.

También es necesario mencionar que en las colecciones del Museo Nacional hoy día se conservan diez retratos no mencionados en las *Reseñas biográficas*.¹⁵ Estas discrepancias podrían deberse, entre otros motivos, a variaciones en la identificación de los retratados a los largo de los años.

En los *Anales del Senado de Plenipotenciarios*¹⁶ y en los *Anales de la Cámara de Representantes*¹⁷ en febrero y marzo de 1882, al reportarse los debates para aprobar el contrato de compra por parte del Estado de la colección Franco, se mencionó que esta consistía en 150 retratos. Actualmente se pueden atribuir a la colección 153 pinturas, ignorándose si en 1882 se redondeó la cifra o esta variación se debe a la producción posterior de otras tres pinturas. La Colección Franco fue el primer conjunto colombiano de retratos de próceres de la independencia que alcanzó una dimensión semejante. Para dar una idea de lo que implicaba para ese entonces la envergadura del proyecto de Franco en el contexto local, puede citarse un inventario de 1876 del “Mobiliario de las oficinas Nacionales”. En este se refería la existencia de un total de 8 retratos de próceres en el conjunto de las diferentes sedes del gobierno en Bogotá.¹⁸ Así mismo, en 1881 sólo se registraban en el Museo Nacional 44 retratos al óleo, de los cuales 19 representaban sujetos activos durante la Independencia y los primeros tiempos de la república.¹⁹

GALERÍAS DE RETRATOS EN HOMBRES ILUSTRES

Si bien la Colección Franco probablemente haya sido la más extensa serie de retratos al óleo creada en Colombia durante el siglo XIX, no fue la única. Se formaron galerías públicas de retratos de hombres ilustres por iniciativa de los gobiernos locales y el nacional, constatándose, por ejemplo, la existencia de una colección de retratos de gobernadores de Cundinamarca —trasladados al Museo Nacional en 1913²⁰— y la referencia a una “Galería de hombres célebres” del Estado del Cauca.²¹ También se proyectaron galerías de retratos que no llegaron a materializarse, como la “Galería de hombres justos de Colombia” que, según un decreto de 1868, debía constituirse en la Biblioteca Nacional.²² Esta institución funcionaba en la Casa de las Aulas, donde en esa época también se encontraba el Museo Nacional.²³ Según el decreto de 1868 que la creaba, el primer retrato de esta galería debía ser aquel del arzobispo Antonio Herrán (1797-1868). Aunque este proyecto no se concretó, su planteamiento es un reflejo local del impulso que en otros lugares condujo a la instauración de galerías de sujetos ilustres. Estas habían existido en Europa desde el siglo XV, transformándose desde finales del XVIII y durante el XIX, cuando adquirieron un carácter “nacional” en detrimento de los intereses familiares y dinásticos que habían justificado su constitución en tiempos anteriores. La *National Portrait Gallery* de Londres, instaurada

15. Reg. 267 Antonio Leocadio Guzmán, reg. 282. Joaquín Ricarte Torrijos, reg. 294 Vicente Vanegas, reg. 306 Manuel Valdés, reg. 331 Manuel del Castillo y Rada, reg. 335 Joaquín Garcés, reg. 338 Pedro Pascasio Martínez, reg. 358 Emigdio Benítez, reg. 369 Pedro de la Lastra y reg. 3042 Manuel Urdaneta.

16. *Anales del Senado de Plenipotenciarios*. Bogotá, Serie 1ª, n.º 12, miércoles 29 de marzo de 1882, 91.

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

18. J.M. Villamizar, *Memoria del Secretario del Tesoro i Crédito nacional* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1876), LXXXVIII-CXXXIII.

19. Fidel Pombo, *Breve guía del Museo Nacional* (Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino, 1881).

20. AHNM, vol. 5 1913, f. 163.

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

22. José María Vergara y Vergara, *Recopilación de Leyes y Decretos del Estado Soberano de Cundinamarca* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1868), 500.

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

en 1856, fue probablemente el caso más representativo, conformándose con un ideal de celebración nacional.²⁴ En los debates que precedieron a su constitución se insistió en el carácter “documental” de los retratos, los cuales debían ser contemporáneos a los sujetos representados. Por ello las pinturas allí conservadas servían como una celebración de los grandes hombres de la historia inglesa, de museo de virtudes morales y como modelos para cuadros históricos de índole más narrativa.²⁵

A diferencia del modelo inglés y debido a las limitaciones del erario público colombiano, las galerías locales de retratos al óleo de sujetos ilustres más relevantes fueron producto de la iniciativa privada y no proyectos financiados por el Estado. Por ejemplo, durante el siglo XIX la galería de retratos de rectores y catedráticos del Colegio Mayor del Rosario se complementó principalmente con donaciones de los familiares de los retratados.²⁶ Es necesario destacar la labor de José María Espinosa (1796-1883) quien, según Beatriz González, por medio de sus dibujos y pinturas de próceres y grandes hombres habría creado “una iconografía destinada a difundirse a través del grabado y de los libros de historia”.²⁷ Esta investigadora transcribe el recibo por medio del cual se le pagaron a Espinosa en 1850 los retratos de Girardot, Ricaurte y D’Elhuyar destinados al Museo Nacional,²⁸ siendo estos una pequeña muestra de los setenta retratos de los “héroes de nuestra primera época” que en sus memorias Espinosa afirma haber realizado.²⁹

La importancia de las iniciativas privadas en este ámbito también se patentiza al considerar que Constancio Franco pudo dar término efectivo a su empresa iconográfica y, en cambio, un emprendimiento similar y casi contemporáneo del Estado nunca se concretó. En 1876 en el Senado se votó negativamente un proyecto de ley inspirado por el militar y pintor José Gabriel Tatis (1813-1884), cuyo objetivo había sido mandar “hacer los retratos de algunos próceres de la independencia i los cuadros de las más memorables batallas de aquella época”.³⁰ En 1878 se retomó la iniciativa, proyectándose esta vez una ley “por la cual se manda adornar el Capitolio con los cuadros de las más memorables batallas i los retratos de los afamados Capitanes de la guerra de la Independencia”.³¹ Si bien se incorporó una suma de 2000 pesos para este rubro en la ley 63 de 5 de julio de 1878 sobre “Presupuestos para la próxima vijencia económica de 1878 a 1879”,³² poco resultó de aquello. Las únicas pinturas de batallas pertenecientes al Estado fueron aquellas elaboradas por iniciativa particular de José María Espinosa y compradas años después de su elaboración, pagándosele 500 pesos durante la segunda administración de Murillo Toro (1872-1874).³³ A su vez, el primer conjunto numeroso de retratos de próceres que ingresó a los haberes del gobierno fue la Colección Franco en 1882.

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

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

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

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

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

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

30. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XII, n.º 3713, sábado 15 de abril de 1876, 3901.

31. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XIV, n.º 4173, martes 7 de mayo de 1878, 5728.

32. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XIV, n.º 4231, martes 16 de julio de 1878, 5963.

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

DE PROYECTO PRIVADO A COLECCIÓN PÚBLICA

Una característica de la colección Franco fue su carácter unitario. A diferencia de la producción iconográfica de José María Espinosa, esta colección resultó de un diseño coherente y no de comisiones individuales. Además, rápidamente fue convertida en un bien público, en contraposición a los retratos elaborados por Espinosa que —en su mayoría— pertenecieron por mucho tiempo a las familias comitentes y sólo ocasionalmente podían ser observados por el público.³⁴ Ya vimos que la elaboración de la Colección Franco comenzó hacia 1878 por voluntad y a costa de Franco, siendo en 1882 cuando se determinó su compra por parte del Estado. Sin embargo, ya en 1881 se había intentado infructuosamente su adquisición. En los debates parlamentarios de febrero de dicho año se denegó, entre otras cosas, la propuesta del representante Vélez de aplazar la compra de los cuadros hasta la finalización del Capitolio, edificación donde propuso se exhibieran las obras.³⁵ Esto es notable, debido a que según esta proposición la Colección Franco habría cumplido la misma función del malogrado proyecto inspirado por Tatis. Esto nos permite inferir que, al menos en lo referente al uso de una colección de retratos de próceres, se sostuvieron opiniones similares durante el gobierno (1878-1880) de Julián Trujillo y la primera administración (1880-1882) de Rafael Núñez. A finales de marzo de 1881 el representante Corredor afirmaba que la negativa de la Cámara a la compra de los retratos de Franco “sólo ha tenido en cuenta la penosa situación del erario público”.³⁶

Durante los meses de febrero y marzo de 1882 se reactivaron los debates sobre la compra de la Colección Franco en la Cámara y el Senado, concluyéndose la discusión con la expedición de la Ley 4ª del 28 de marzo. Ésta ratificó el contrato de compra de los 150 cuadros al óleo y ordenó que su adquisición se incluyese en los presupuestos de 1882 y 1883. En efecto, en la Ley 74 del 16 de septiembre 1882 sobre “Presupuestos nacionales de Rentas y Gastos para la vigencia económica de 1882 a 1884” se estableció un rubro de 11000 pesos para pagar a Constancio Franco lo que se le adeudaba conforme al contrato “sobre compra de una colección de cuadros”.³⁷ Durante los debates de 1882 también se expresaron opiniones contrarias a la transacción, como la del senador Rufo Urueta³⁸ y aquella del “ciudadano Samper [representante, que] lo apoyó de fondo, pero opinó que era crecido el precio de cien pesos que el contrato asigna a cada retrato”.³⁹ La ley de compra fue aprobada en primer debate por la Cámara de Representantes con 22 votos a favor y 19 en contra,⁴⁰ siendo ratificada finalmente por la misma corporación en tercer debate con 21 sufragios a favor y 19 en contra.⁴¹ El margen de aprobación de la ley fue reducido, situación que pudo ser resultado de preocupaciones como la expresada por Samper.

34. Los retratos de próceres se exhibieron durante las fiestas de conmemoración de la Independencia. Ver, Santiago Robledo, “Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas”, *Historia y Sociedad*, n.º 34 (2018), 86-87.

35. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVII, n.º 4957, miércoles 2 de marzo de 1881, 8877.

36. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVII, n.º 4981, miércoles 30 de marzo de 1881, 8971.

37. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5485, jueves 28 de septiembre de 1882, 10994.

38. *Anales del Senado de plenipotenciarios*. Bogotá, Serie 1ª, n.º 12, miércoles 29 de marzo de 1882, 91.

39. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5285, martes 28 de febrero de 1882, 10191.

40. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5285, martes 28 de febrero de 1882, 10191.

41. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5300, jueves 16 de marzo de 1882, 10254.

La Ley 4ª del 28 de febrero de 1882 también estableció que “El poder Ejecutivo cuidará que se conserve la mencionada colección en el lugar donde estime por conveniente colocarla, y la exhibirá al público todos los años el 20 de Julio, a fin de que el pueblo se acostumbre a tributar el debido homenaje de admiración y respeto a los fundadores del derecho en la América Meridional”.⁴² Este pasaje evidencia que la serie de retratos no fue comprada para exhibirse en el Museo Nacional, ya que quedaba por determinar el lugar donde se albergaría definitivamente. Esta última información contradice y desvirtúa el juicio que la historiografía suele referir respecto a la adquisición de la Colección Franco. Es decir, que esta “había sido comprada por el presidente Núñez en 1886, con destino al Museo Nacional”.⁴³ En 1882 los congresistas probablemente no consideraron al Museo Nacional como depositario para esta serie de retratos de próceres de la Independencia, debido a que esta ya hacía parte del mobiliario de la residencia presidencial. Al respecto se reportaron gastos en el palacio en diciembre de 1881, cuando se pagaron 4 pesos a “Leonardo Díaz, por colocar 150 retratos de los próceres de la Independencia”⁴⁴ y en enero de 1882, pagándosele “al señor Isaac Díaz el valor de 54 ganchos de cobre para colgar los retratos de los próceres de la Independencia”.⁴⁵ Ello quiere decir que las pinturas se encontraban en el palacio meses antes de la expedición de la ley que definió su compra, habiendo probamente llegado en algún momento de la primera administración de Rafael Núñez. Allí se encontraban todavía en 1883, como atestigua la *Esjematología* de Alberto Urdaneta (1845-1887) publicada el 24 de julio de ese año, donde menciona que el retrato de Bolívar que pertenecía a la Colección Franco se conservaba en el palacio.⁴⁶

Poco tiempo después, y por motivos que aún desconocemos, la Colección Franco fue remitida al Museo Nacional. Se ha encontrado evidencia documental sobre la orden de traslado. En una comunicación del 19 de julio de 1884, firmada por Eustorgio Salgar (1831-1885) y dirigida al Secretario de Instrucción Pública, se determina lo siguiente: “El Ciudadano Presidente de la República ha tenido a bien disponer que se trasladen al Museo Nacional los retratos de los Próceres y Mártires de la Patria que actualmente se hallan colgados en la casa habitación del mismo Presidente”⁴⁷. Los retratos referidos, cuyo envío ordenó Ezequiel Hurtado (1825-1890), presidente entre abril y agosto de 1884, no fueron otros que los comprados a Constancio Franco. José Caicedo Rojas (1816-1898), conservador del Museo Nacional entre 1881 y 1884, en su informe de actividades correspondiente a 1884 relató lo siguiente: “En el mes de Julio se me comunicó por esa Secretaría [la de Instrucción Pública] que el ciudadano Presidente de la República había dispuesto se trasladasen al Museo los retratos de próceres, generales y otros hombres notables que se hallaban en la casa de gobierno” y que “Los retratos recibidos son ciento treinta y

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

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

44. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5237, jueves 5 de enero de 1882, 10001.

45. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XVIII, n.º 5247, martes 17 de enero de 1882, 10041.

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

47. AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 5, ff 3 y 3v.

ocho, y se han colocado la mayor parte de ellos, aunque con dificultad, por falta de espacio”.⁴⁸

Es importante recalcar que en 1884 no se trasladaron los 150 retratos mencionados por los legisladores al Museo, situación cuya explicación ignoramos y se refleja en la ausencia de varios en la *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional*, catálogo cuya impresión comenzó en 1886. En 1891 se trasladaron al Museo desde el Palacio Presidencial los retratos pertenecientes a la Colección Franco de Sucre, Nariño, Miranda, Santander, Herrán, Córdova, Caldas, Torres, Ricaurte, Joaquín Mosquera y Tomás Herrera.⁴⁹ Eventualmente la totalidad de las pinturas se depositarían en los acervos de la institución, apareciendo —salvo aquellas de Policarpa Salavarrieta y los otros cuatro que solo figuran en las Reseñas biográficas— registradas en el *Catálogo General del Museo de Bogotá* (1917).

RETRATOS DE PRÓCERES, MODELOS DEL CIUDADANO IDEAL EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL

En los *Anales de la Cámara de Representantes* se publicó en marzo de 1882 un informe del representante Eudocio Constaín respecto a la aprobación del contrato firmado con Constancio Franco, también representante, para la compra de la colección de retratos al óleo de próceres de la Independencia. Constaín expresa las razones que lo llevaron a apoyar el proyecto, y permite entrever la lógica del mismo, recalcando su “importancia moral”:

En cuanto a la importancia moral de la creación de una galería que represente y conserve la memoria de los libertadores de la Patria, de los fundadores de nuestra nacionalidad, y aún de los padres de la literatura nacional, creo innecesario entrar en una extensa disertación para demostrarlo: es obra de patriotismo, de gratitud y de orgullo nacional la conmemoración de los hombres heroicos que con sus hechos gloriosos nos dieron independencia y patria, haciéndose justamente acreedores a la inmortalidad.⁵⁰

Esta justificación dada a la “importancia moral” para la creación de la galería no difiere mucho de los motivos aducidos durante la hegemonía del liberalismo radical para la inclusión de retratos de ciertos personajes en el Museo Nacional. Por ejemplo, en 1870 se quiso honrar al “ilustre prócer” Valerio Francisco Barriga (1800-1869) mediante la colocación de su retrato en el Museo. Esto en “testimonio de gratitud por sus largos servicios a la causa popular”⁵¹. La Independencia, origen de la nación y su mitología, a pesar de las divisiones propias del periodo, proveía mejores modelos para la formación de ciudadanos que la división política y las guerras civiles que desangraron al país a lo largo del

48. José Caicedo Rojas, “Informe del conservador del Museo Nacional”, en *Memoria del secretario de instrucción pública correspondiente al año de 1884* (Bogotá: Imprenta a cargo de Nemesio Torres, s.f.), 104.

49. *Diario Oficial*, Bogotá, Año XXVII, n.º 8338, martes 17 de abril de 1891, 196.

50. Constaín, “Informe”, 23.

51. *Constitución i Leyes de los Estados Unidos de Colombia, expedidas en los años de 1863 a 1875. Tomo primero contiene las leyes de 1863 a 1870* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875), 642.

siglo XIX. Por ejemplo, al decretarse en 1866 un retrato de José Hilario López (1798-1869) que debía ubicarse en el Congreso, se señalaron sus “servicios prestados en favor de la independencia de la República i de la causa de la libertad”.⁵² No se mencionó entonces su papel en las guerras civiles. Esta concepción ejemplar del relato histórico también es perceptible en una circular de Ricardo Becerra, secretario de Instrucción Pública, enviada el 2 de septiembre de 1881. En esta misiva, Becerra sugirió enviar al Museo objetos sobre la “historia patria, entendiéndose por tal, no la de nuestras desastradas guerras civiles, sino la del gran período en que, para conquistar independencia y derecho de Gobierno propio, desplegaron nuestros padres virtudes verdaderamente heroicas”.⁵³ Becerra, como Franco, consideraba que en las glorias de la generación de sus abuelos se encontrarían los modelos de ciudadano ideal que debían proyectar retratos, biografías, museos, celebraciones, etc.

El Museo Nacional había sido inaugurado el 4 de julio de 1824 en la antigua Casa Botánica, siendo esta una institución cuya primera vocación fue la enseñanza de la historia natural y la formación de colecciones científicamente constituidas y clasificadas para su estudio. Sin embargo, y aunque no perdieron su función original, desde estos primeros años las colecciones del Museo incorporaron objetos de otras índoles. En palabras de María Paola Rodríguez, “progresivamente, la identidad del Museo cambió. A los especímenes mineralógicos del gabinete y a los ejemplares zoológicos y paleontológicos que vinculaban la institución con las ciencias naturales, se agregaron objetos de arqueología, etnología e historia”.⁵⁴ Manuel José Pardo presentó el 20 de septiembre de 1864 un proyecto para la reorganización de la biblioteca y “los museos” que se encontraban en el edificio de las Aulas, cuya lectura nos permite entrever la disposición que entonces tenían las colecciones públicas allí preservadas. Pardo sugirió cambios para la ordenación de la Biblioteca, la “Sala de mineralogía”, el “Gabinete de historia natural” y “Museo de pinturas”.⁵⁵ La primera sala de este último debería constituirse con las obras coloniales decomisadas por la desamortización a las comunidades religiosas.⁵⁶ Una de las otras dos albergaría “los retratos de los Virreyes, Arzobispos, Oidores i todos los hombres que figuraron en la época del Virreinato”⁵⁷ y la otra “los retratos de los hombres ilustres del país”. Para la conformación de esta última podría contarse

[...] con multitud de retratos que existen en el museo, i con muchos que poseen los particulares, quienes a una insinuación del Gobierno, manifestándoles el deseo de fundar una galería de esta naturaleza, los cedería gustosos, por que ocuparían el lugar que la historia les ha designado, i al mismo tiempo, se complacerían teniendo la certeza de que las imágenes de sus antepasados tomándolas el Gobierno bajo su salvaguardia se transmitirían a las

52. *Constitución i Leyes*, 287.

53. Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo I: cronología* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 143.

54. María Paola Rodríguez Prada, *Le Musée National de Colombie 1823-1830. Histoire d'une création* (Paris: L'Harmattan, 2013), 382.

55. AGN, Fondo Enrique Ortega Ricaurte, Serie Museos, Caja # 181, Carpeta 663, ff. 6r-12r.

56. AGN, Fondo Enrique Ortega Ricaurte, Serie Museos, Caja # 181, Carpeta 663, f. 9r.

57. AGN, Fondo Enrique Ortega Ricaurte, Serie Museos, Caja # 181, Carpeta 663, f. 9v.

jeneraciones venideras, cosa que no sucede cuando estos objetos pertenecen a los particulares”.⁵⁸

Para 1864 el Museo Nacional tenía una disposición múltiple, poseyendo aún el carácter de institución dedicada a las ciencias naturales que le fue originario, pero desarrollando también otras facetas, como aquella de pinacoteca. Si bien entonces el Museo conservaba reliquias históricas —por ejemplo, las banderas tomadas por los ejércitos independentistas—, por algún motivo Pardo no consideró necesario postular la disposición de un espacio específico para su exhibición. En su proyecto de reordenamiento del Museo, las dos salas de carácter histórico más evidente habrían sido las de exposición de retratos coloniales y republicanos. Es importante recalcar que lo mencionado anteriormente se desprende del tipo de valoración conducente a la introducción de los retratos al Museo. Estos no se mostraban allí como ejemplos de prácticas artísticas sino por intereses cívicos, apologeticos e históricos. Fue esta misma valoración la que luego recibirían los oleos de la Colección Franco. Carlos Rincón postula que la estandarización evidente en el formato de las pinturas de esta serie, así como su “economía de estereotipo”, podrían indicar una “lógica de archivo” en la misma,⁵⁹ situación que solo reforzaría su lógica documental. Tradicionalmente, los retratos de esta colección no han sido considerados muestras representativas de los avances de la plástica colombiana de finales del siglo XIX. En efecto, el historiador del arte Gabriel Giraldo Jaramillo (1916-1978) los consideró “sin criterio artístico alguno”.⁶⁰ Esta situación fue abordada durante los debates en el Congreso de febrero y marzo de 1882, tal como revela la intervención del representante Constaín:

La colección de ciento cincuenta retratos de próceres de la Independencia nacional, tribunos, publicistas y hombres de letras, formada con inteligencia y asidua perseverancia bajo la inspiración y dirección del señor Franco V., tiene el mérito artístico que por ahora, dada la circunstancia de existir sino muy raros personajes de cuya imagen quiere conservarse, puede alcanzarse entre nosotros, y máxime si se atiende que los retratos que han podido tenerse a la vista adolecen de la imperfección consiguiente a la época de relativo atraso en que fueron hechos y al transcurso de algunos años. Dicho mérito esta testificado con la opinión de los Profesores señores Alberto Urdaneta, Felipe S. Gutiérrez, Pantaleón Mendoza, José María Espinosa Prieto y Epifanio Garay, quienes, parece indudable, llevan la vanguardia, entre nosotros, en el progresivo desarrollo del precioso arte de la pintura.⁶¹

Los sujetos a quienes se encargó juzgar el mérito de la Colección Franco eran en efecto los principales exponentes del medio artístico colombiano de

58. AGN, Fondo Enrique Ortega Ricaurte, Serie Museos, Caja # 181, Carpeta 663, f. 9r-9v.

59. Carlos Rincón, “Visualización, poderes y legitimidad entre la Nueva Granada y la República de Colombia”, en *Conmemoraciones y crisis. Procesos independentistas en Iberoamérica y la Nueva Granada* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Universidad Eafit, 2012), 198.

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

61. Constaín, “Informe”, 23.



Imagen 1. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Atribuido. Francisco Miranda, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 67,5 x 54 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 233. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura Escobar.



Imagen 2. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Andrés Bello, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 66,5 x 53,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 236. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.



Imagen 3. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Atribuido. Carmen Rodríguez de Gaitán, Ca. 1886. Pintura (Óleo/Tela). 67 x 54 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 258. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.



Imagen 4. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Atribuido. Leonardo Infante, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 67,5 x 53,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 303. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra.



Imagen 5. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - José María Cabal, Ca. 1900. Pintura (Óleo/Tela). 66,7 × 54 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 312. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura Escobar.



Imagen 6. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Antonio José de Sucre, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 67 × 53 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 318. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura Escobar.



Imagen 7. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Francisco José de Caldas, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 66,5 × 53,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 356. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Taller Antonio Castañeda.



Imagen 8. Constancio Franco Vargas (1842-1917) / José Eugenio Montoya Gallego (Ca. 1860-1922) / Julián Rubiano (Ca. 1855-1925) - Atribuido. Juan José Rondón, Ca. 1880. Pintura (Óleo/Tela). 65,5 × 52,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 381. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura Escobar.

entonces, no obstante, el mérito que reconocieron en los óleos de la serie no fue plástico sino documental e histórico. Aún en la actualidad, para muchos de los sujetos representados en los retratos de la Colección Franco ésta es su efigie más reconocida. Constaín también refiere que los pocos individuos que seguían vivos fueron retratados, mientras que los ya fallecidos fueron representados mediante copias de retratos antiguos. Recordemos que Franco había anunciado en el prólogo de su libro *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia* (1880) que deseaba “dar a la estampa tantas memorias biográficas cuantos retratos consiga de aquellos preclaros varones”.⁶² A partir de estos retratos él y sus colaboradores estaban formando “una colección lo más completa posible de cuadros al óleo”. Los cuadros de la Colección Franco eran copias de pinturas preexistentes, debido a lo cual, a pesar de las limitaciones pictóricas de los retratos, se puede inferir un relativo respeto del modelo copiado. Para reunir las imágenes necesarias para la elaboración de su galería, Franco tuvo que recurrir a los familiares y descendientes de los personajes en cuestión. Hay un curioso testimonio del modo de proceder de Franco. En una misiva del 28 de junio de 1912, dirigida al ministro de Instrucción Pública por Manuel París Rubio, éste le solicita el permiso de copiar el retrato de su padre perteneciente a la Colección Franco. Esto debido a que “el retrato de mi padre, prestado al Dr. Franco, no fue devuelto ni se sabe su paradero”.⁶³

Volviendo al Museo Nacional anterior a la recepción de los cuadros comprados a Constancio Franco, se debe señalar que su posesión de un importante número de retratos —objetos iconográficos que facilitaban la evocación del carácter y hechos de los héroes rememorados— permitió que estos se convirtiesen en el núcleo del relato histórico del Museo. Según Malosetti, la presencia “virtual” de los héroes de la Independencia se sostenía mediante la muestra de reliquias *auténticas*, como uniformes, armas, medallas y otras pertenencias personales. Sin embargo, dicho efecto de presencia solo se lograba cuando los visitantes podían observar los rostros de los héroes. Por eso “era crucial poseer imágenes de estos hombres, sobre todo retratos, los cuales se convertían en las “caras” de la nación misma”.⁶⁴

Esta utilización de los retratos se había manifestado en el proyecto de reorganización y clasificación del Museo propuesto por Fidel Pombo (1837-1901) el 8 de junio de 1881. Allí había formulado que el Museo debía catalogarse en dos secciones: la de historia natural —dividida en zoología, botánica, mineralogía y geología— y la de historia patria. Esta última estaba compuesta por “varios retratos de gobernantes del país y varias personas notables. De otros cuadros al óleo sobre asuntos diversos. Banderas y estandartes de varias épocas notables de nuestra existencia política. Numerosos objetos de arqueología y de Historia; y otras curiosidades”.⁶⁵ No consideramos que la enumeración de los retratos en

62. Franco, *Rasgos biográficos*, sin paginación.

63. AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 5, f. 100v.

64. Laura Malosetti Costa, “Aesthetic Artefacts or Documents? Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires”, *Museum History Journal*, 9 n.º 1 (2016), 111.

65. AGN, Sección República, Fondo Secretaría de Instrucción Pública, Tomo 7, Carpeta 4, f. 783v.

primera instancia haya sido fortuita, siendo la sección “Retratos de personajes eminentes en las ciencias, y de otras celebridades” un apartado considerable del capítulo “Historia, arqueología, curiosidades y pinturas” del catálogo del Museo elaborado en 1881 por Fidel Pombo y sus colaboradores.⁶⁶

La lectura de la *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional* (1886) permite constatar que la colección de retratos del Museo casi se cuadruplicó respecto a lo registrado en 1881. Esto fue resultado de la mayor adquisición de pinturas en toda la historia del Museo Nacional, es decir, el ingreso a sus acervos de la Colección Franco. Esta fue desde su llegada al Museo en 1884 el núcleo de la galería de retratos históricos del Museo y, por lo menos hasta mediados del siglo XX, el eje de su relato histórico. El ingreso a las colecciones del Museo de estas pinturas permitió que eventualmente se gestasen tanto la *Galería de Próceres*⁶⁷ como el *Salón de gobernantes de Colombia*,⁶⁸ cuya constitución hubiera sido imposible con las pinturas conservadas en el Museo con anterioridad a 1884. Amada Carolina Pérez ha evidenciado la importancia de estos espacios para el Museo. Esta historiadora afirma que los retratos allí dispuestos se presentaban al público visitante y lector de los catálogos como “ejes centrales de la configuración de un relato histórico que daba cuenta del pasado de la patria, un pasado que se fue extendiendo cada vez más hacia el periodo de la Conquista y la Colonia, pero que tenía como uno de sus hitos principales la Independencia convertida en gesta heroica”.⁶⁹

Fidel Pombo, quien había sucedido a Caicedo Rojas y ejerció la dirección del Museo Nacional entre 1884 y 1901, fue el primero en expresar la necesidad de completar la colección de retratos. En un informe de 1894 expresó que “en la galería de retratos de los jefes de gobierno, desde el tiempo de los virreyes hasta la época actual, faltan algunos retratos, que deberían conseguirse...”.⁷⁰ Esta intención de complementar y mejorar la colección de retratos se transmutó en políticas activas de consecución de piezas sobre todo ya entrado el siglo XX, en el periodo (1910-1920) durante el cual Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948) desempeñó la dirección del Museo. Sin embargo, por falta de espacio no siempre se pudo exhibir la pinacoteca histórica del Museo en su totalidad. Esta situación se refleja en una declaración de Restrepo Tirado de 1915, realizada cuando el Museo llevaba dos años situado en el Pasaje Cuervo: “algunos retratos de próceres y Presidentes y de hombres de ciencia y naturalistas distinguidos, lo mismo que las buenas pinturas de que es el Museo propietario [...] sólo aguardan para su exhibición la entrega de unos tres salones ofrecidos por el ministerio de Obras públicas”.⁷¹ Consideramos importante señalar esta circunstancia, debido a que la pinacoteca del Museo se ha estudiado tal como la presentan los catálogos, completa y en secciones diferenciadas, disposición que no necesariamente concordaba con sus condiciones reales de exhibición.

66. Pombo, *Breve guía*, 14-17.

67. Ernesto Restrepo Tirado, *Catálogo General del Museo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1912), 246-257.

68. Restrepo Tirado, *Catálogo General* 1912, 234-246.

69. Pérez, “La memoria”, 131.

70. Segura, *Itinerario. Tomo I*, 182.

71. Ernesto Restrepo Tirado, “Informe del director del Museo Nacional al señor ministro de instrucción Pública en el año de 1915”. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Año X, n.º 111 (octubre 1915): 164.

CONCLUSIÓN

En la Colección Franco se representaron militares, políticos, científicos, literatos y, entre estos, tres mujeres. De esta manera se proporcionaban varios “modelos” de ciudadanía al público, pero el escaso número de mujeres y de sujetos de origen popular reflejaban el etnocentrismo, machismo y clasismo propio de las élites que a finales del siglo XIX imponían su discurso sobre la nación. Sin embargo, tanto en lo referido a la representación de la nación patente en la Colección Franco como en las obras de “historia patria” que le fueron coetáneas, estamos de acuerdo con Cardona cuando invita a prescindir de la realización de juicios anacrónicos. Esta autora señala que las “historias patrias” del siglo XIX no tenían por objeto la promoción de una ciudadanía crítica, sino “inculcar la concordia a través de un panteón común de hechos y de personajes que hermanara a los habitantes diseminados por un extenso territorio, lazos que permitieran la fraternización por medio de registros históricos, y dieran la sensación de un territorio, un pasado y unas luchas compartidas”.⁷² Cardona también advierte que estas historias patrias no solo fueron ocupación de autores y gobiernos de talante conservador, como el *Regenerador* al cual se suelen atribuir estas empresas, sino también de los liberales *radicales* que le antecedieron.⁷³ Esto es cierto tanto en lo referente a la publicación de textos como en lo pertinente a los proyectos iconográficos. Recordemos que si bien el Estado ordenó la compra de la colección de pinturas de Franco en 1882 durante el primer gobierno de Núñez, antes, en 1876 y cuando aún gobernaban los radicales, José Gabriel Tatis, sujeto de claras tendencias liberales, había propuesto la realización de un proyecto similar. Aquel tipo de función tendiente a la creación de un relato sobre el pasado común heroico y moral la desempeñaron los cuadros de la Colección Franco en el Museo Nacional. Esta colección, galería de hombres ilustres producto de una iniciativa privada, al convertirse en un bien público permitió a los responsables del Museo la puesta en escena de una narración, biográfica y apologética, sobre la historia colombiana que de contarse únicamente con los magros recursos del Estado habría sido imposible de escenificar.

Analizando la *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional* (1886), Amada Carolina Pérez postula que para entonces la colección de retratos, conformada mayoritariamente por la serie comprada a Constancio Franco, articulaba el relato histórico presentado en el Museo. Pérez afirma que, por medio de la exhibición de este conjunto de retratos, en el Museo se rendía culto “a una serie de personajes pertenecientes a las élites del pasado y del presente escenificando una continuidad y una unidad que pretendía legitimar el lugar social, político y cultural que ocupaban —en tanto eran presentados como los artífices de la historia—, a la vez que buscaba reconciliar en el presente las facciones del pasado”.⁷³ Asimismo, a partir de su lectura

72. Cardona, *Trincheras de tinta*, 152.

73. Cardona, *Trincheras de tinta*, 172-173.

del *Catálogo General del Museo de Bogotá* (1912) —donde figuraron por primera vez la *Galería de Próceres* y el *Salón de gobernantes de Colombia*—, Pérez concluyó que la exhibición de la Colección Franco “permitió construir una representación sistemática y extensa de los próceres de la Independencia, ratificando así la función que el Museo estaba adquiriendo como depósito de aquellos objetos-monumento que constituían la imagen visual de la memoria nacional”.⁷⁴ Para estos dos momentos de la historia del Museo, Pérez remarca la importancia de la Colección Franco en la constitución de un relato histórico *extenso, unitario, continuo y sistemático*. Dicha interpretación dada a la serie de pinturas que nos ocupa y su función, no difiere mucho de aquella planteada por Carlos Rincón, quien señala que con esta fue posible “una visualización particularizada y masiva de la ‘genealogía’ grancolombiana”.⁷⁵

Aunque los juicios realizados por estos dos autores ciertamente son pertinentes, esta clase de planteamientos disimulan en cierta manera lo contingente del proceso conducente a que la Colección Franco desempeñase dicho tipo de función. Al insistir en lo unitario, continuo y masivo del poder representativo de esta serie iconográfica, se pueden dejar de lado aspectos relevantes en su interpretación y análisis. Por ejemplo, que no haya sido elaborada por iniciativa pública sino privada, que originalmente no se hubiese concebido para el Museo Nacional y que, una vez depositada en dicha institución, durante décadas no se haya exhibido integralmente. Según Rivière Virviescas, tanto en su obra escrita como pictórica “Franco presenta al héroe como la figura ideal del ciudadano, el republicano virtuoso, es decir, aquel personaje que con virtudes y características físicas exaltadas encarna el deber ser del habitante del territorio”.⁷⁶ Si bien la empresa de Franco tenía un interés histórico y documental evidente, recordemos que en los debates sobre su compra por parte del Estado se destacó esta faceta y no su incierto valor estético; aquel propósito moral y pedagógico ocupaba un papel de primer orden en lo relativo a su función. Una vez la colección se incorporó al Museo, si bien su papel como instrumento formador de ciudadanos no dejó de ser relevante, desempeñó un rol que originalmente no había tenido y para el cual probablemente no había sido concebida: configurar buena parte del relato de la historia colombiana presentado en el Museo Nacional. Que la serie de pinturas concebida por Constancio Franco desempeñase esta labor no fue mérito de su creador, sino del bricolaje inventivo de directores del Museo como Fidel Pombo y Ernesto Restrepo Tirado. Consideramos que al estudiar la Colección Franco, o cualquier *aparato representativo* elaborado en la Colombia decimonónica, tener presente sus condiciones de elaboración y difusión —las cuales suelen reflejar la precariedad de fondos públicos y privados disponibles— sirve de antídoto frente a muchos escollos que implica su análisis. Sus productores y difusores, como los directores del Museo en los catálogos, podían proveer una imagen de coherencia conceptual y de proyecto que no necesariamente correspondía a la realidad.

73. Pérez, “La memoria”, 127.

74. Pérez, “La memoria”, 130.

75. Carlos Rincón, “Visualización”, 199.

76. Rivière Virviescas, “Lo ideal”, 2.

BIBLIOGRAFÍA

- Barlow, Paul. "The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the 'national portrait' in Victorian Britain". *Art History* 17, n.º 4 (1994): 517-545.
- Cardona Z., Patricia. *Trincheras de tinta. La escritura de la Historia patria en Colombia, 1850-1908*. Medellín: Fondo Editorial-Universidad Eafit, 2016.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- 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.
- Guillén de Iriarte, María Clara. "Memoria de un tesoro". En *Tesoros del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario: 350 años*. Bogotá: Villegas Editores, 2003: 23-49.
- Malosetti Costa, Laura. "Aesthetic Artefacts or Documents? Museums of Art and History in Late Nineteenth-Century Buenos Aires". *Museum History Journal* 9, n.º 1 (2016): 108-120.
- Pérez Benavides, Amada Carolina. "La memoria convertida en exhibición: adecuaciones de la sección de Historia Patria en el Museo Nacional de Colombia, 1880-1912". En *Del dicho al hecho 200 años de Independencia y ciudadanía en Colombia: XIII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011: 109-135.
- Rincón, María Catalina y Robayo, Andrés. *Retratos de próceres y mártires de la Independencia de Colombia. Acercamiento a la colección de Constancio Franco Vargas*. Tesis para optar por el grado de restauradores de bienes muebles. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2004.
- Rincón, Carlos. "Visualización, poderes y legitimidad entre la Nueva Granada y la República de Colombia". En *Conmemoraciones y crisis. Procesos independentistas en Iberoamérica y la Nueva Granada*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Universidad Eafit, 2012: 179-214.
- Rivière Viviescas, Luisa Fernanda. "Lo ideal en lo visual: arte y república en la Colección Franco-Rubiano-Montoya". *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 9 (2009).
- Rivière Viviescas, Luisa Fernanda. "La formación de los ciudadanos neogranadinos en la obra escrita de Constancio Franco Vargas". En *Historias*

de escritos. Colombia, 1858-1994. Bogotá: Universidad de los Andes-CESO-Departamento de Historia, 2009: 47-74.

Robledo, Santiago. “Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas”. *Historia y Sociedad*, n.º 34 (2018): 77-102.

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1923-1994. Tomo I: cronología.* Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.

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

West, Shearer. *Portraiture. Oxford History of Art.* Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2004.

Fuentes primarias manuscritas

AGN, Fondo Enrique Ortega Ricaurte, Serie Museos, Caja # 181, Carpeta 663, ff. 6r-12r.

AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 5, ff. 3 y 3v.

AGN, SAA-II, Ministerio de Instrucción Pública, Colecciones: Informes, Carpeta 1, ff. 99-100v.

AGN, Sección República, Fondo Secretaría de Instrucción Pública, Tomo 7, Carpeta 4, f. 783r-784r.

Fuentes primarias impresas

Anales del Senado de plenipotenciarios. Bogotá, Serie 1ª, Núm. 12, miércoles 29 de marzo de 1882.

Caicedo Rojas, José. “Informe del conservador del Museo Nacional”. En *Memoria del secretario de instrucción pública correspondiente al año de 1884.* Bogotá: Imprenta a cargo de Nemesio Torres, s.f: 103-105.

Constaín, Eudocio. “Informe”, en *Anales de la Cámara de Representantes.* Bogotá, Año 1, Núm.3, Viernes 17 de marzo de 1882: 23.

Constitución i Leyes de los Estados Unidos de Colombia, espedidas en los años de 1863 a 1875. Tomo primero contiene las leyes de 1863 a 1870. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875.

Diario Oficial. Bogotá, Año XII, n.º 3713, sábado 15 de abril de 1876.

Diario Oficial. Bogotá, Año XIV, n.º 4173, martes 7 de mayo de 1878.

Diario Oficial. Bogotá, Año XIV, n.º 4231, martes 16 de julio de 1878.

- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVII, n.º 4957, miércoles 2 de marzo de 1881.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVII, n.º 4981, miércoles 30 de marzo de 1881.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5237, jueves 5 de enero de 1882.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5247, martes 17 de enero de 1882.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5285, martes 28 de febrero de 1882.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5300, jueves 16 de marzo de 1882.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5485, jueves 28 de septiembre de 1882.
- Diario Oficial*. Bogotá, Año XXVII, n.º 8338, martes 17 de abril de 1891.
- Espinosa, José María. *Memorias de un abanderado*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1942.
- Franco, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres y mártires de la Independencia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880.
- Franco, Constancio. *Reseñas biográficas de los próceres i mártires de la Independencia de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880.
- “Ley 4ª de 1882”. *Diario Oficial*. Bogotá, Año XVIII, n.º 5315, lunes 3 de abril de 1882.
- Pombo, Fidel. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino, 1881.
- Restrepo Tirado, Ernesto. “Informe del director del Museo Nacional al señor ministro de instrucción Pública en el año de 1915”. *Boletín de Historia y Antigüedades*, Año X, n.º 111 (octubre 1915): 158-164.
- Restrepo Tirado, Ernesto. *Catálogo General del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1912.
- Scarpetta, Leónidas y Saturnino Vergara. *Diccionario biográfico de los campeones de la libertad de Nueva Granada, Venezuela, Ecuador i Perú*. Bogotá: Imprenta de Zalamea, 1879.
- Trujillo, Julián. *Mensaje del presidente del Estado Soberano del Cauca a la Legislatura de 1869*. Cali: Imprenta de Eustaquio Palacios, 1869.
- Urdaneta, Alberto. “Esjematología o ensayo iconográfico de Bolívar”, en *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá, Núms. 46-48, 24 de julio de 1883: 403-422.
- Vergara y Vergara, José María. *Recopilación de Leyes y Decretos del Estado Soberano de Cundinamarca*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1868.
- Villamizar, J.M. *Memoria del Secretario del Tesoro i Crédito nacional*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1876.