

## **VENTURAS Y DESVENTURAS. CONSECUENCIAS CULTURALES DE LA INDEPENDENCIA (1810-1850)**

Katherin Andrea Pinzón Ramos

**Responde a la pregunta: 65. ¿Qué consecuencias trajeron las guerras generadas por el proceso de Independencia para Colombia en lo cultural? (José Miguel Marín Arenas, Grado 9, Medellín, Antioquia).**

### **INTRODUCCIÓN**

Aunque este intento por hacer un análisis de la cultura como un todo en la primera mitad del siglo XIX parezca pretencioso, lo cierto es que este tipo de abordajes se hacen cada vez más escasos y sólo se tratan partes de lo que la compone.

Y más difícil aún teniendo presente la ambigüedad de un término como cultura que el tema de estudio configura como la reproducción de aquellos rasgos de actividad humana que son determinados y transmitidos por una enseñanza socialmente condicionada (Harris, 1986, p. 17). Sin embargo, tal definición sigue siendo muy extensa para los límites de este escrito por lo que pretendo enfocarme específicamente en los aspectos concretos o materiales que la reflejan: modas, arte y fiestas. Manifestaciones no muy alejadas de lo que la sociedad de principios del siglo XIX consideraba como cultura, un tipo de cultura humanística (San Martín, 1999), sinónimo de civilización y progreso cuya configuración estaba dirigida hacia la imitación de las formas culturales contemporáneas. Todo esto permite entrever las formas de vida, formas de pensamiento y cambios en la cotidianidad que se esconden tras ellas.

Por supuesto cabe la crítica de que muchos de los materiales que se usan aquí poco muestran el mundo popular y por el contrario son reflejo de la élite. Se quedaría corto este argumento pues significaría que estos dos mundos vivieron de forma totalmente aislada, cosa que no es cierta. Así como se busca rastrear el impacto de la Independencia sobre estas manifestaciones, ellas mismas nos muestran las infinitas interconexiones y entrecruces entre el mundo de la élite y el mundo popular.

Así, el abordaje del panorama cultural en la primera mitad del siglo XIX ha planteado variados desafíos por su complejidad, su amplitud y sobre todo, por la necesidad que han puesto en evidencia varios autores acerca de establecer si efectivamente el proceso de independencia provocó marcados cambios o si por el contrario, el grueso de la cultura virreinal se mantuvo mientras lo que se transformaba eran los temas.

Aquí precisamente cabe un análisis como el que se pretende desarrollar; venturas y desventuras son precisamente lo que sufrieron las manifestaciones culturales que se analizarán: mientras unas parecieron más bien retroceder en comparación con el ritmo que traían desde el siglo XVIII, otras mostraron caras altamente innovadoras y creativas.

El hecho de limitar el estudio hasta 1850 se debe a varios motivos. A pesar de que la inestabilidad política del país será una constante a lo largo de todo el siglo, el acoplamiento a las nuevas formas de vida republicana abarcará la primera mitad del siglo por completo. Sin embargo, hacia la mitad de éste, se harán más evidentes las influencias artísticas neoclásicas que favorecerán la regularización de un ideal iconográfico de los fundadores de la patria y el afán de lograr una formación académica, a la par que se adoptaban y adaptaban las formas de vida del viejo continente.

También se hará evidente un esfuerzo gubernamental por conocer el territorio y plasmar estas observaciones gracias a la labor de la comisión corográfica, así como se darán esfuerzos por reglamentar y apoyar la enseñanza de las artes: surgirá una forma organizada de realización como la oportunidad que ofreció la sociedad filarmónica y será hasta fines del siglo cuando se funde la Escuela de Bellas Artes.

Para lograr un análisis de este tipo, uno de los ejes claves del presente trabajo será el análisis de las imágenes. Parafraseando a Peter Burke, la imagen como testimonio es imprescindible para entender los objetos en su contexto (2005, p. 101), además de que enriquece la experiencia que brindan el texto.

### **Lo que había...**

El consenso general respecto al ambiente cultural a lo largo de la Colonia es de atraso generalizado debido a la restricción de circulación de ideas y contacto con otras naciones. A pesar del esfuerzo de Moreno y Escandón en 1774 por reformar el plan de estudios vigente, éstos se enfocaron en impulsar los métodos experimentales mientras el ámbito cultural, específicamente el artístico, continuó totalmente rezagado.

Sin embargo, uno de los primeros aspectos que debe tenerse en cuenta es la falsedad de la creencia de que alguna señal de cambio en el ambiente cultural se verá sólo a partir del siglo XIX. Por el contrario, tal ambiente ya venía sufriendo una serie de transformaciones desde del siglo XVIII, por lo que no debe descuidarse el impacto que provocó la ola científica venida de Europa, la transformación de los retratos de santos por los finos detalles de la flora americana para hacer referencia a la escuela de dibujantes de la Expedición Botánica, el incremento en las publicaciones, la llegada de libros antes desconocidos y la reciente asistencia de las élites ilustradas al teatro, que durante la Colonia había mantenido un carácter semipopular.

Es importante notar cómo a pesar de la enorme importancia que esta expedición tuvo tanto en el desarrollo científico como artístico del territorio granadino, como se verá más adelante, los logros plásticos alcanzados por ésta no sobrevivirán a la inestabilidad

provocada por el grito de Independencia.

En cuanto a las celebraciones, como se comparará más adelante, era común encontrar las “calles vestidas” (Porras, 1952, p. 527): Banderas, festones y faroles. En la noche, se celebraba en su orden con el minué, la contradanza y el vals españolizado junto con fandangos y boleros, en los salones.

Esto en las reuniones y espacios de la élite porque en los sectores populares se danzaba al aire libre, al ritmo de tambores, flautas y gaitas. Tales manifestaciones, y particularmente las presiones sobre ellas, se mantendrán hasta mediados de siglo, pues ya desde el siglo XVIII bailes como los Jarabes, chuchumbé, tapadas y bundes<sup>1</sup> eran censurados y prohibidos mientras las contradanzas españolas<sup>2</sup>, los minués<sup>3</sup>, los boleros<sup>4</sup>, el Ondú<sup>5</sup>, el bambuco, la jota<sup>6</sup>, la cachucha<sup>7</sup> y el nuevo vals eran bien vistos, siempre y cuando, aquel sector popular no participara en ellos.

---

<sup>1</sup> Éste podía ser danzado en grupo o individualmente al ritmo de instrumentos populares de animados movimientos y en algunos casos daba la oportunidad de formar comparsas. Se encuentra registro de este baile en casi todo el país. Ver: Davidson (1970, I, pp. 48-73)

<sup>2</sup> A lo largo del siglo XIX se bailaron tres tipos de contradanza en su orden: la española, la inglesa de pasos más rápidos y la francesa o “cuadrilla”. Davidson (1970, I, pp. 112-131).

<sup>3</sup> Baile de origen francés donde se realizaban una serie de ademanes y posturas y donde los danzantes no se tocaban; mientras el estilo de minué *afandangado* era mucho más rápido. Esta danza sobreviviría hasta los primeros años del siglo XIX. (pp. 354-357).

<sup>4</sup> De origen español, era bailado por una o dos parejas con pasos elegantes, en algunos casos acompañados de panderetas y castañuelas. (pp.42-46)

<sup>5</sup> El ondu era un baile originario del Perú donde había poco contacto ente las parejas. Se presume que su aparición en regiones como el Tolima y Cundinamarca hacia 1830 pudo deberse a los contactos de las campañas libertadoras en esa región (pp. 363-365).

<sup>6</sup> Danza española acompañada de castañuelas donde las parejas levantan frente a frente y alternadamente las piernas en rápidos movimientos. (pp. 321-326).

<sup>7</sup> Similar al fandango y al bolero, constaba de movimientos rápidos adelante y atrás, usualmente en parejas que zapateaban al compás. (pp. 73-77).

## EL IMPACTO INMEDIATO DEL PROCESO DE INDEPENDENCIA

El problema de identificar los cambios más inmediatos producidos por la Independencia consiste en varios inconvenientes que van desde el escaso registro en las fuentes disponibles hasta los diferentes resultados que pueden obtenerse dependiendo de qué tipo de cambios culturales se observe, pues aparte de las notorias diferencias de clase y raza presentes en las expresiones culturales en todos sus niveles, es muy diferente el impacto regional. Específicamente, sobre aquellas poblaciones y personajes que vivieron de primera mano las batallas, mientras que, como lo afirman variadas fuentes, la vida en los centros urbanos en términos generales giró alrededor de las mismas actividades y fueron pocos y paulatinos los cambios en la rutina que la Independencia alteró, fuera de la suspensión de algunas de las obras de teatro que presentaban las pocas compañías extranjeras que remontaban el Magdalena y en la mayoría de los casos, por falta de público.

En el teatro,

todos los balcones están permanentemente alquilados por las familias, pero por dos reales se puede entrar a la platea, la mitad está ocupada con sillas [...] Únicamente hay función de los días de fiesta y los artistas son malos. De vez en cuando los aspirantes toman la tarea de los artistas y entonces el lugar se llena tanto de gente que da miedo. (Cochrane, 1994, p. 167)

En cuanto al teatro, se debe ser cuidadoso al tratar de medir el primer impacto que este sufrió a raíz del proceso de Independencia. Aunque bien es cierto que no se ha podido hallar evidencia de que los acontecimientos más inmediatos que sacudían la atmósfera política encontraran inmediata representación en las obras de teatro –cosa que sí ocurrirá en las décadas siguientes–, como lo hace ver Álvaro Garzón, sí es posible ver el aumento en el tratamiento de temáticas trágicas en las obras. Por lo tanto, podría decirse que va de la mano con la desazón que rondaba el ambiente y contrario al estilo alegórico-religioso que había permanecido a lo largo de la Colonia o a la emergente comedia de fines del siglo XVIII (Garzón, 1990, p. 104). Lo anterior se hace evidente al examinar los temas de la producción literaria de las primeras décadas del siglo: las temáticas giran alrededor de un personaje (en muchos casos será un indígena) que lucha en contra de un ambiente hostil que busca dominarlo y coartar su sentido de libertad, temática influenciada por las primeras manifestaciones del romanticismo revolucionario en la literatura del país.

Igualmente, en el ámbito musical la mayoría de manifestaciones se daban y se siguieron dando en tertulias privadas, familiares o en fiestas populares donde se reunían pocos fiesteros alrededor de fechas especiales, sin embargo, debe mencionarse la importante decaída que sufre la música religiosa frente a la secular y principalmente, ante los nuevos himnos patrióticos.

Como dije, lo anterior se presenta en términos generales en las ciudades; sin embargo, existe registro de aquellas ocasiones en que tal rutina será alterada por eventos tan impactantes e inmediatos de la Independencia como los registrados en Honda hacia 1819.

Allí, los vecinos mediante una votación, solicitaron que los retratos de don Carlos y don Fernando fueran puestos en la horca y posteriormente fueran quemados<sup>8</sup>. Lo que sí se puede ver es que el período entre 1810 y 1819 será altamente confuso e inestable pero se dará, por lo menos en el arte, un verdadero giro hacia un tratamiento de temas republicanos y que se hará más evidente después de 1819.

Lo que salta a la vista al observar el arte desarrollado a partir de 1810 es el disfrute de una mayor espontaneidad artística sin que por esto se haya abandonado el uso de modelos europeos. Más bien podríamos hablar de un fuerte eclecticismo: la aparición de retratos y alegorías a héroes acompañados de formas indígenas representando a la libertad pero los cuales no pasan de ser figuras europeizadas adornadas con algunos penachos y plumas pero sobretodo, exhibiendo emblemas alegóricos importados de las revoluciones europeas<sup>9</sup>.

Esta espontaneidad se dará casi de forma obligatoria en vista de que ya no se recurre a láminas europeas para imitar los cuadros y será hasta la segunda mitad del siglo cuando puedan encontrarse de forma regular la presencia de extranjeros enseñando pintura. Evidentemente, algunos de estos estuvieron presentes en las primeras décadas de la república, pero como lo dejan en evidencia sus diarios, su paso fue breve y nunca hubo un interés por realizar una enseñanza formal de artes como el dibujo. Algunos pocos afortunados lograron obtener algunos conocimientos al respecto gracias a su observación durante el acompañamiento en los viajes a través del territorio colombiano.

De igual modo, los pocos criollos que tuvieron la oportunidad de viajar a Europa en estos primeros años, en la mayoría de los casos, tendrán que combinar sus actividades con funciones políticas y económicas encomendadas por el nuevo gobierno y en realidad será poco lo que puedan traer al país en cuestión artística.

Sin embargo, estas observaciones iniciales no deben confundirse con una “emancipación del arte” (Barney, 1965). Si se realiza el ejercicio de observar dos cuadros como el retrato hecho por encargo por Joaquín Gutiérrez de Antonio José Amar y Borbón y se le compara con el Bolívar, también por encargo de Pedro José Figueroa, es evidente que se mantienen fuertes continuidades plásticas tanto en la composición como las temáticas y, sobre todo, en los autores, éstos seguirán siendo una minoría.

En muchos casos, aquellos que logran posiciones reconocidas en este campo pertenecen a las clases más acomodadas pues un cambio que evidentemente sí trajo la Independencia fue la desaparición del mecenazgo para muchos pintores y músicos que habían comenzado su actividad en las postrimerías del siglo XVIII. No obstante, hasta bien entrado el siglo XIX se mantendría la manera en que tales artes se aprendían: de forma casi empírica y dentro de pequeños círculos de aprendices.

<sup>8</sup> *Archivo General de la Nación [AGN]* (Archivo Anexo, Historia). “Noviembre 20 de 1819”, p. 197.

<sup>9</sup> Ver: *La Independencia en el arte* (1990, p. 43). Cap. II: “De las alegorías de América a las alegorías de la patria”.

Allí podría decirse que los retratos de virreyes y los santos coloniales se transformaron en una nueva figura sacra encarnada en el héroe pues si algo no cambió tras la Independencia fue el imaginario de autoridad (González Pérez, 1995, p. 133). Un ejemplo nos lo brindan las mismas fuentes en el caso de dos archiveros de Tunja quienes por su compromiso con la causa patriota les fueron otorgadas medallas “durante el día del cumpleaños del libertador y salvación de su vida: Día de San Simón”<sup>10</sup>.

IMAGEN 1. Antonio José Amar y Borbón (1808).\_ IMAGEN 2. Simón Bolívar (1820).



Fuente: Catálogo Colección de Pintura Museo Nacional. (2004). “Joaquín Gutiérrez Pedro José Figueroa”.

Tampoco significa que el campo plástico haya estado completamente a la deriva en las primeras décadas de la nueva república. Sería injusto desconocer las múltiples iniciativas particulares por normalizar o por brindar algún tipo de formación regular y constante a aquellos que estuviesen interesados en la materia, como fue el caso de Juan José Pérez y su proyecto para establecer una academia de estudios de idiomas, dibujo y música en 1821<sup>11</sup>.

Igualmente, ya en 1811 encontramos en el periódico *El amigo de las artes* que se hacen de dominio público algunas de las reglas necesarias para el aprendizaje de la pintura: 1. Exaltar su imaginación con las bellezas de las más excelentes pinturas y láminas, estudiando la armonía y las sombras. 2. Enseñar a describir círculos, óvalos y líneas (aprender los rudimentos de la geometría). 3. Enseñanza de la historia. 4. Debe cortar sus plantillas de las piezas y obras más selectas.

<sup>10</sup> AGN (Fondo Historia Civil, 1829, T.II, p. 35).

<sup>11</sup> AGN (Fondo Historia Civil, 1829, p. 850).

[...] La gracia y elegancia de toda obra consisten particularmente en los buenos principios que se han indicado, y de su falta hacen la imperfección y rusticidad que notamos en los muebles domésticos y edificios públicos, imperfección que por si sola puede desacreditar la cultura de la nación entera<sup>12</sup>.

Otro aspecto novedoso, y que aparentemente no lo es tanto, es la sobrevivencia de un aspecto de la escuela de dibujo de la Expedición Botánica en lo que al detalle en miniatura se refiere, pero esta vez redirigido al retrato: ya no se porta el relicario con la imagen religiosa, sino el retrato del ser querido, popularizando el retrato, que hasta entonces era exclusivo de las autoridades. No es posible precisar el porqué se abandona el estudio de la flora que había desarrollado la Expedición Botánica, pero en cambio, se usan sus herramientas para el retrato en miniatura.

Observar estos retratos no tiene ningún sentido si no se tiene en cuenta el espacio en el que se encuentra. Como bien lo expresa María del Pilar López Pérez, para el siglo XVIII, es imposible ignorar la interconexión entre los cambios de la estructura física de la casa con el cambio en los comportamientos y la valoración de los objetos (López, 1997, p. 45).

A partir de la literatura, lo observable es que luego de 1810 son pocos los cambios en los espacios domésticos donde éstos se encuentran. José María Espinosa nos recuerda que hasta mediados del siglo, aún existían casas donde no había llegado la “civilización moderna”: donde aun en las salas vivían los retablos de santos junto a gran cantidad de sillas viejas y de dudosa calidad y cuyos patios (los pocos que aún existían) aun eran habitados por una farmacia doméstica de multitud de hierbas, tan característico de fines del siglo XVIII. Allí mismo nos ilustra aquellas transformaciones que se dieron hacia 1810: la aparición de escenas mitológicas en los cuadros, la desaparición del estrado, cuya alfombra pasa a ser parte de la sala junto con tapetes extranjeros (Espinosa, 1876, p. 12)

Ya desde el siglo XVIII las diferencias entre clases sociales se evidenciaban en la calidad y cantidad de muebles que se heredaban a lo largo de varias generaciones, esto se agudizará durante el proceso de Independencia, pues el rompimiento con Europa y los gastos generados por las guerras impedirán, particularmente entre el sector adinerado de las ciudades, continuar importando objetos europeos, por lo que el primer recurso del que se echara mano será de la mano de obra nacional. Ya Vergara y Vergara (1933) nos dejó un testimonio de cómo se pretendía imitar el estilo europeo con materiales nacionales de pobre manufactura.

Estas características no son generalizables a todas las regiones ni a todas las clases sociales. El viajero Charles Stuart Cochrane nos brinda un ejemplo en el que, con base en el mobiliario o el vestido, una autoridad poco se diferencia de los personajes populares:

Abril 5. El General montes en Barranca Nueva

---

<sup>12</sup> *El amigo de las artes*. (1811, agosto 6), p. 2.

estaba vestido con una camisa blanca, chaqueta y pantalones y fumaba con el cura del lugar [...] La casa del General no era mejor que la de cualquiera de los habitantes del pueblo, estaba sucia y sin ningún tipo de comodidades. En el interior estaban colgadas unas hamacas en las que se descansa durante el día y se duerme por la noche (1994, p. 53).

Otra de las señales a tener en cuenta es que luego del relativo aislamiento al que habían estado sometidas las colonias españolas respecto de las demás naciones europeas, la Independencia traería nuevos contactos: legionarios ingleses principalmente, viajeros y sobre todo, comerciantes. Aunque la mayoría de ellos sólo estarían de paso por el territorio, es notoria la importancia de imitar sus modos de vida “de buen gusto” y “civilizado”, y qué mejor reflejo que los muebles que acompañan la sala donde ésta misma imitación se reflejará en los modos de reunión y celebración.

Es posible hallar otras rupturas con el legado español: las mujeres abandonan la costumbre de sentarse sobre los sofás con las piernas cruzadas al saber que entre las europeas esta posición es mal vista. También decae la estricta división de espacios por género: se vuelve más común encontrar para este momento a las mujeres y los mayores de la casa compartiendo con caballeros en los mismos espacios, particularmente en la sala o en el comedor, ahora separados, pues siguiendo el ejemplo europeo, es de “mal gusto” recibir a la visita en la alcoba donde usualmente se tomaban los alimentos.

Lo anterior se hace evidente en las reiteradas referencias que hace la literatura a las recepciones que se hacían en honor a los nuevos próceres: a diferencia de cómo sucedía en décadas precedentes, cuando las tertulias y reuniones eran casi clandestinas, la sala se convirtió en un espacio protagonista para la recepción de invitados y la realización de bailes, espacio en el que se discutía y compartía libremente. Los instrumentos de cuerda que sobrevivieron durante la Colonia como el arpa y guitarra fueron remplazados por unos más adecuados y acordes con los nuevos aires musicales europeos, como el piano.

Así, en un nuevo espacio separado como el comedor se compartían los alimentos, aunque éste, en la mayoría de los casos, no estuviera del todo adecuado para el volumen de visitantes por lo que era necesario echar mano de todo tipo de sillas y mesas para acomodar estrechamente a los invitados. Vergara y Vergara (1933) lo describe graciosamente cuando habla de que los invitados iban a tomar “refresco”, que en las primeras décadas del siglo sería chocolate, hacia mediados del siglo sería café y posteriormente, gracias al influjo extranjero, el refresco se transformaría en té.

Como decía, en el “ajuar” de la sala junto al cuadro del santo de devoción de la familia, escenas de la Biblia o paisajes, ya se puede encontrar la representación del prócer en una sala ideal compuesta por mobiliario inglés, de muebles más ligeros, livianos y cómodos. No obstante, el ambiente más común será el de la sala empobrecida, particularmente entre 1820 y 1845, debido a las consecuencias de las guerras.

El ideal europeo indicaba la necesidad de tener un cielo raso que ocultara las vigas del

techo, presentes a lo largo de toda la Colonia; así como el uso de papel de colgadura en las paredes era reemplazado por el blanqueamiento de éstas.

IMAGEN 3. “Blanqueador (Bogotá)”.



Fuente: Torres Méndez, Ramón. BLa virtual, Galería histórica. Viajeros por Colombia. Aguatinta. 26 x 33 cm, color (Permiso de publicación en trámite).

En contraste, la casa popular continuará respondiendo más a fines prácticos y estará alejada de tales modificaciones. Nuevamente Cochrane nos dejó una valiosa descripción de lo que eran estas viviendas:

Abril 29. Pueblo San Pablo:

la mayoría de las casas de los pueblos forman un paralelogramo es de unos 30 hasta 35 pies de largo y 16 pies de ancho. La mitad de este espacio lo ocupa la cocina y el área de la familia, la otra mitad abarca el dormitorio de la pareja y detrás de esta, está la pieza para los hijos de la familia. La cocina tiene entrada por ambos lados y las paredes están hechas de bahareque o de tejido de bambú, cuando no está abierta por todos lados. La puerta es una pieza de madera burda cortada con el llamado machete, amarrada con cinturones a un marco y cubierta con un cuero. Entre el techo las paredes laterales se deja un espacio que permite la libre circulación del aire. En una esquina la cocina hasta la estufa, ubicada generalmente frente a la alcoba principal, donde se tiene dos jarras de loza, una llena chicha y la otra de guarapo. Los hombres jóvenes de la familia duermen en la cocina, generalmente en hamacas o sobre una estera en el suelo. En las otras piezas tienen rudos esqueletos de madera cubiertos con cueros de todo, sobre los que se duerme. La ropa de cama consiste únicamente en una vieja sábana o cualquier otra prenda. Todos duermen bajo el mosquitero, ni siquiera los nativos pueden prescindir de él. Por lo General el tejado está cubierto con hojas de palma sobrepuestas; carecen de ventanas y chimeneas (1994).

En cuanto a los contertulios, es importante notar que el impacto de la Independencia y sobre todo, los nuevos contactos comerciales que el nuevo gobierno se esforzaría por conseguir, implicarían la llegada “oficial” (léase, no vía contrabando) de mercancías y modelos extranjeros y las fiestas serían los espacios donde especialmente las damas tendrían su cita para lucir sus nuevas galas en franca contradicción con casi tres siglos de recato femenino, pues la ola europea se dirigía hacia la exaltación de las formas del cuerpo femenino y la insinuación de su erotismo (Rey Álvarez, 1944, p. 40).

Como se ha tenido presente a lo largo del escrito, la situación económica de la nueva república no era precisamente favorable para que sus pobladores, y particularmente aquellos aparentemente más pudientes, pudieran adquirir mercancías europeas. La ley 132 del 5 de agosto de 1823 acerca de derechos de importación nos brinda un completo listado de estas apetecidas mercancías:

paraguas, sombreros de castor, lana, algodón, seda [...] Relojes de oro o plata toda especie de loza de Europa, cristales, vidrios de todas especie; piedras y joyas preciosas, pieles Curtidas, encajes de hilo o seda, pañuelos de punto, flores artificiales, plumas se adorno, espejos, perfumes, esencias y aguas de olor [...] Los zapatos hechos, de hombre o mujer, botas, toda clase que muebles de casa, y los vestidos y ropas hechas, todos los muebles y utensilios de cobre, bronce, fierro, acero y hoja de lata<sup>13</sup>.

Esto deja en evidencia lo difícil de la consecución de este tipo de materiales: muselinas, terciopelos o paños, además de relojes, libros, instrumentos musicales, porcelanas o sombrillas, éstas últimas reservadas anteriormente sólo al virrey y la virreina, por lo que se recurrió, en cuestiones de traje, a una solución muy ingeniosa pero nada nueva: la copia de los últimos modelos europeos que llegaban (lo que significa que llegaban con bastante retraso respecto a los últimos dictados de la moda europea) pero realizados con materiales nacionales, pues lo que importa es lo que se muestra. Éste es precisamente el juego de las apariencias entre las clases altas, que irá en incremento hasta el fin de siglo, pues dentro de las clases populares, los trajes sufrirán pocas variaciones a excepción de las mujeres, que con el mismo sistema de copia, buscaron, más que imitar, adaptar los trajes de las criollas con bayetas o zarazas, usar la ruana por la capa, el saco corto por la levita o la corroscá por el sombrero de copa (Montaña, 1993, p. 8), pero esto tampoco era nuevo, por el contrario se preservarán, inclusive hasta hoy, el uso de encajes y bordados de tradición indígena y mestiza (Martínez, 1994, p. 16). No obstante, a grandes rasgos la tipología de vestuario entre las mujeres de extracción popular mantendría hasta mediados del siglo el uso de blusas escotadas acompañadas de diversas mantellinas sobre los hombros o la cabeza, y falda amplia de lienzo. Similares materiales seguirían usando los hombres: camisa y pantalón de manta hasta la pantorrilla o pantalón largo a cuadros; hacia la mitad del siglo, ruana simple, de dos fases o caras y en algunos casos bayetón.

---

<sup>13</sup> *Biblioteca Nacional [BN]* (Vol. 1, 1823, p. 262). “Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821, hecha conforme a la ley 13 de 1912”.

Ambos mantendrán el uso del sombrero de paja o fieltro en variados estilos, de alas anchas, de copa, con cintas o flores y perdurará casi hasta el siglo XX el uso de las alpargatas o la total ausencia de calzado. He aquí que la Independencia no pudo modificar la división social de la sociedad reflejada en el vestido.

Los trajes no sólo fueron muestra de las nuevas modas sino que pueden ser leídos como señales de tendencias políticas, posiciones sociales y cánones culturales. Por ejemplo, aquellos que mantenían el uso de los trajes diosochescos en los primeros años de la Independencia, manifestaban abiertamente su adhesión a la causa realista.

¿Pero cuáles fueron específicamente tales cambios en el vestuario? En el caso de los hombres, se abandona el “ir en cuerpo” (Porras, 1952, p. 528): los zapatos con llamativas hebillas por aquellos con cintas o, particularmente en las primeras décadas, por las botas militares acompañadas de pantalón largo y estrecho, en lugar del bombacho a media pierna que quedará relegado junto con las pelucas y los complicados trajes en terciopelo, tisú o brocado representativos del régimen virreinal. Las casacas serán reemplazadas por las levitas, los abrigos y más adelante, por las chaquetas de tipo inglés. Acompañadas éstas, primero de pecheras y luego de camisas con alzacuello; y los sombreros bicornios y tricornios, aún usados entre el estamento militar, darán paso hacia los años 20, del siglo XIX, al sombrero de copa.

En el caso de las mujeres, el asunto es un poco más complicado porque como se mencionó, aparte de que las últimas tendencias llegaban tarde, la dificultades económicas evidenciadas en todas las capas sociales que impedían mantener al tanto el guardarropa, provocaron un eclecticismo singular en los trajes: se pueden encontrar vestidos tipo imperio en el mismo recinto donde damas aún llevan trajes de amplios volados y gran cantidad de telas de fines del siglo XVIII. Más adelante, y gracias a la influencia inglesa, se harán comunes los estampados escoceses, los ruedos recargados, la reaparición del corsé, la manga globo y jamón y la matellina cruzada en el pecho. (Martínez, 1995, p. 138)

IMÁGENES 4, 5 y 6. Museo de Trajes Regionales de Colombia, de la Fundación Universidad de América.



Fuente: Investigación y confección: Profesora Martha Hernández.

Reproducción de trajes que pertenecieron a Manuela Saenz pertenecientes a la colección del museo de trajes regionales de Colombia. Esta colección permite ver claramente las modificaciones paulatinas que sufrió el vestido arriba mencionadas.

Los peinados igualmente cambiaron tan rápidamente como el ambiente político. Desde los peinetones de fines del siglo XVIII, pasando por la sencillez y naturalidad del estilo imperio, el uso de turbantes de tipo africano influencia de las conquistas de Napoleón en África, hasta las trenzas simples -que se mantenían incólumes en las cabezas de las campesinas e indígenas- y los complicados rizos y tocados florales hacia mediados del siglo.

IMAGEN 7. Rosita Torrijos Ricaurte (1840).



Fuente: Miniatura de José María Espinosa. Catálogo de Miniaturas, Museo Nacional.

Para este tipo de eventos es importante identificar un cambio que arrastraría los ideales de la Independencia: a pesar de que la influencia de la Ilustración censuraba este tipo de bailes populares por alejar a las castas del trabajo, además del carácter festivo y sensual de muchos de éstos (Rodríguez, 2003); lo que dejan en evidencia las fuentes consultadas es que el nuevo ambiente republicano relaja los ánimos y es posible encontrar formas compartidas y organizadas de estas expresiones: blancos, mestizos y castas comparten los mismos espacios, plazas, festejos etc., pero cada cual a su turno, sin mezclarse y respetando las expresiones propias: no se encontrará a un indio bailando vals ni un blanco departiendo al son de un bunde.

Este tipo de división era la constante a lo largo de todo el territorio. Ya en el Caribe desde el siglo XVIII, los bailes populares como los bundes y el fandango eran mantenidos al margen de los acontecimientos oficiales por considerarse licenciosos. Tenían características particulares como ser realizados de noche y en espacios abiertos a participantes de todos los

colores, sin distinción de sexo y donde corrían libremente las bebidas alcohólicas que acompañaban los animados bailes; todo lo contrario a lo que caracterizaba las fiestas de la élite criolla (González, 1990).

Pero este tipo de divisiones no sólo se presentan entre estos grupos, sino entre los estamentos que hacen parte fundamental de la gesta libertadora. Aida Martínez Carreño pone de manifiesto las diferencias entre las celebraciones que se daban entre las tropas y aquellas dirigidas a los oficiales y altos mandos. Mientras a los primeros se les ofrecía comida al aire libre, acompañada de chicha y corrida de toros, a los segundos se les brindaban honores en recepciones privadas amenizadas por grupos de músicos, danzas y refresco (Martínez, 2003). Por tanto, en cuestión de jerarquía social fue poco lo que la Independencia cambió.

Sin embargo, la mayoría de características de estas celebraciones no eran nuevas, por el contrario, a parte del nuevo elemento republicano, el formato de la celebración no sufrió mayor cambio, basta revisar cómo el secretario del Consejo de Indias prohíbe, al igual que lo haría el gobierno republicano, se pongan mesas de juego durante las celebraciones en las inmediaciones de las iglesias de San Diego y Egipto “por los excesos que esto contrae y el empobrecimiento de quienes se embriagan”<sup>14</sup>. Así mismo, en los bailes de máscaras organizados para conmemorar batallas como la de Boyacá se regían aún por las normas establecidas por Amar y Borbón décadas atrás y que todavía no habían tenido que ser modificadas. Al igual que la estructura de los desfiles donde se exhibían los retratos de los nuevos próceres en los balcones cuyas ventanas en algunos casos conocían por primera vez el hierro y el vidrio, en lugar de las celosías; se colgaban adornos y faroles por los lugares donde pasaría el desfile.

El cambio en el orden de los desfiles acarreará los primeros conflictos con la Iglesia, pues el lugar principal que antes ocupaba, será cedido a los músicos, la nueva aristocracia criolla, sucedida por el estamento militar, el cabildo y seguidamente un representante de la Iglesia.

Tanto los desfiles como las fiestas y celebraciones serán amenizados en su mayoría por los músicos pertenecientes a los regimientos militares, pues para el momento, los músicos profesionales eran casi inexistentes. Tal carencia obligará a que durante la Reconquista se emita una resolución en donde se solicita que aquellos jóvenes que estaban aprendiendo música en las milicias republicanas sean obligados a retornar al ejército español<sup>15</sup>.

Usualmente, aquellos criollos que poseían conocimientos musicales los habían adquirido por la educación que recibían en casa por medio de profesores particulares o por sus propios familiares, y usaban sus habilidades en reuniones y tertulias privadas. Mientras que, al igual que los músicos de regimiento, las bandas de músicos participantes en los actos anteriormente descritos estaban compuestas por músicos de formación popular y empírica.

<sup>14</sup> AGN (Archivo Anexo). “Historia, junio 13 de 1818”, p. 35.

<sup>15</sup> AGN (Archivo Anexo). “Historia, agosto 3 de 1816”, p. 42.

Aquí encontramos un hecho particular, bien particular. Adolfo González Henríquez nos trae el relato de Richard Vawell perteneciente a legión británica hacia 1817:

[...] la selección de los integrantes de las bandas de guerra se hacía con base en la apariencia física de los aspirantes sin tener en cuenta las posibles aptitudes musicales por la sencilla razón de presumirse que todos los criollos tenían talento musical (1990, p. 90).

Sin embargo, esta situación comenzaría a transformarse paulatina y tempranamente. Es llamativo encontrar que para 1826 ya se ha conformado una colección de música elaborada por europeos, en la que se exalta el papel de los próceres de la Independencia. En el listado presente no sobra resaltar que algunas de las obras más representativas finalmente son sólo adaptaciones de himnos y canciones europeas empleadas en otros menesteres.

Doce canciones en Español, Poesía de D.J.J. de Mora; Música y acompañamiento de piano por D. Valentin Castelli. Tres himnos patrióticos y nueve canciones del jenero lírico y erótico componen esta colección. Los primeros han sido compuestos en honor de los Jenerales Bolívar, Victoria y Bravo. El himno a Bolívar es el famoso God Save The King de los ingleses, cuya melodía es tan solemne y religiosa, y que con tanta facilidad se adapta a los sentimientos grandes y patrióticos. El himno a Bravo es el coro de los cazadores de la célebre opera Freischutz; música guerrera y animada, en que la palabra Libertad, repetida en notas vivas y enérgicas, hace palpitar el entusiasmo al corazón más frío. El himno a Victoria es enteramente de la composición del señor Castelli. El coro es a cuatro voces, y las coplas a una sola voz. Las otras canciones son muy variadas en su jenero y estilo. El No me Olvides es del gusto puro italiano, el bolero Amor es mar profundo y la canción Soi pescador, tengo amores son de la Escuela Española. La Música del Sr Castelli es espresiva, delicada, llena de gusto y armonía. La buena acogida que los aficionados Americanos daran a estas obras, estimulara a su apreciable autor y lo empeñara a seguir dando nuevas muestras de su jenio fecundo, y de su perfecta inteligencia de las reglas del acompañamiento<sup>16</sup>.

Si esto ocurría en la música, en cuanto a la pintura, tales próceres serán representados en cuadros que no tienen mayor diferencia con aquellas realizadas a fines del Siglo XVIII y principios del XIX para representar a las autoridades virreinales: la misma postura. Sin embargo, el verdadero carácter novedoso para rescatar es que a diferencia de los casi tres siglos de pintura precedente, en el territorio, se dará un uso político a la pintura como se verá más adelante.

Continuando con las celebraciones, éstas decaerán hacia 1830, debido, principalmente, a los problemas financieros por los que atravesaba la república y tomarían su lugar las tertulias caseras organizadas por las nuevas generaciones de jóvenes.

---

<sup>16</sup> *La Miscelánea* (1826, enero 8), p. 70.

Lo que al parecer no decae, a pesar el vertiginoso ambiente de la primera mitad del siglo, será el afán de inflamar a los ciudadanos y soldados de espíritu patriótico. La lectura de innumerables fuentes pone en evidencia la enorme cantidad de decretos, leyes y expresiones como canciones y poesías que buscan exaltar a los nuevos héroes de la patria y llamar el nuevo ciudadano republicano, no sólo a manifestar su admiración y respeto, sino defenderlo a él y a sus logros con la vida, de ser necesario.

De éstos hay múltiples ejemplos como el proyecto formulado en 1814 para crear un archivo público, en donde se lleve un registro de los nombres y grandes acciones de los ciudadanos que se hayan distinguido en la consecución de la Independencia<sup>17</sup>. Pero sobretodo, y muy importante, será la implantación de nuevas festividades patrias y la introducción de la ceremonia de siembra del árbol de la libertad como medio integrador del nuevo Estado y sus ciudadanos, pues son sus manos quienes lo siembran y cultivan para que sus raíces de pertenencia al nuevo territorio nacional sean más profundas. Sin embargo, este tipo de escenarios terminarán ofreciendo un espacio de interacción para todas las clases, razas y diversiones: celebraciones religiosas, corridas de toros y peleas de gallos harán parte de los festejos de héroes y batallas.

Para comenzar, un importante precedente se encuentra en la Ley 47 del 6 de octubre de 1821, en el que “se designan las armas de la republica” en los que los símbolos virreinales de cornucopias y frutos son reemplazados por lanzas, arcos y flechas atados con la cinta tricolor, así como por el busto de la libertad en traje romano con la palabra “libertad” como “símbolo de abundancia, fuerza y unión”<sup>18</sup>.

Igualmente, el decreto 50 del 20 de marzo de 1822, estipula que todas las casas y edificios públicos deberán poner sobres sus puertas, en piedra o en madera el escudo de la republica<sup>18</sup>.

Un importante testimonio fue recogido en Barichara hacia 1825, que es una vívida descripción de la composición de tales celebraciones:

Sacan durante la procesión la imagen del libertador. Esta última es llevada en un carro el cual iba decentemente decorado y acompañado adelante con nueve señoritas disfrazadas de ninfas. [...] Una vieja decrepita que representaba a España, acompañada de un ángel malo. Durante las fiestas se hizo una representación simbólica del proceso de independencia, en donde algunos representaron a las naciones americanas, y también a EUA y Gran Bretaña como aliados de la causa patriota<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *El mensajero de Cartagena de Indias* (1814, marzo 25), p. 38

<sup>18</sup> *BN* (Vol. I, 1823, p. 91).

<sup>18</sup> *BN* (Vol. VII, 1822, p. 81).

<sup>19</sup> *AGN* (Fondo Historia Civil, 1825, T. VI, p. 855).

Así mismo, cabe rescatar un ejemplo de copla aparecida hacia 1823 dirigida a los nuevos “soldados de la patria” quienes tienen la misión de defender la libertad recientemente alcanzada.

Hermosa milicia Valientes soldados Estémos alerta, Hay muchos malvados.  
Somos milicianos Somos voluntarios Que vengan contrarios Que nos halarán,  
Y nuestros aceros Con el mayor gusto Al que sea injusto La muerte darán.  
Antes que cadenas Grillos arrastrar Moriremos todos Por la libertad;  
Nuestro juramento Y nuestra voluntad Es morir matando Por la libertad.  
Ser libres juramos Y libres seremos, Antes moriremos Que esclavos tornar,  
Á cuantos se opongan Á voto tan fino Sabreis nobles hijos La muerte llevar.  
Si algun miliciano Contra el juramento Que prestó contento Falta a su honor  
De sus compañeros Será despreciado Y luego arrojado Por vil y traidor.  
[...] Si la aprendiesen todos, si la cantasen frecuentemente, el espíritu del público se iría propagando a término de que el hombre más estúpido se persuadiese de lo que es como ciudadano y de los deberes que la patria le impone como á soldado<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> *El Patriota* (1823, marzo 2), (n.º 9), pp. 62-63.

## UNA NUEVA CULTURA, ASIMILACIÓN Y ADAPTACIÓN

Es particularmente llamativo el hecho de que será hasta después de 1830 cuando comenzamos a ver pinturas alegóricas a las batallas de la Independencia. Mientras en los primeros años de la república se hacía necesario crear identidad y formar una memoria colectiva a partir del ejemplo de los héroes, ahora era necesario enfocarse en los espacios que hacen parte del nuevo territorio tras la división de la Gran Colombia<sup>21</sup>.

Igualmente como se mencionó antes, aparece un nuevo uso de la pintura: la de denuncia. Son dos las obras que muestran los primeros ejemplos de este tipo de denuncia. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio*, anónimo de 1825 y *Asesinato de Sucre* de Pedro José Figueroa, 1835, cuadros inéditos hasta el momento. A pesar de las críticas que éstos han recibido en cuanto a sus cualidades estéticas, el hecho más importante es que se dará un nuevo uso a la pintura totalmente diferente al que había tenido en los siglos anteriores; al mismo tiempo que el mensaje de ésta es capaz de llegar a una mayor cantidad de público sobre el cual ejercerá una labor pedagógica.

Un mismo ambiente crítico aparece en la literatura y el teatro: la aparición de personajes que se sacrifican y a la vez expían sus culpas (Garzón, 1990, p. 110), en medio de un ambiente casi salvaje que para la mitad del siglo XIX se habrá transformado en un paisaje costumbrista. De igual modo, será hasta este momento cuando puede realmente evidenciarse en la literatura el uso de temas patrióticos o políticos y observarse una mención directa de los héroes, además, comienza a usarse más ampliamente la sátira como medio de crítica social en un ambiente de teatro más popular.

En cuanto a los cambios manifestados en los espacios de la casa, Patricia Lara es muy acertada cuando asegura que los cambios que hemos evidenciado muestran un fuerte contraste entre las restricciones coloniales a la ostentación suntuaria, mientras a mediados del siglo XIX será de gran importancia social el aparentar con objetos y muebles importados, particularmente ingleses, aquellas comodidades civilizadas y refinadas (Lara, 1998, p. 112). \_Y al mismo tiempo, como mecanismo para mantener la diferenciación respecto a aquellos que alcanzaron posicionamiento social gracias a la movilidad social que favoreció la Independencia (Otero-Cleves, 2009, p. 22).

Esto en cuanto al ambiente privado de la casa, porque a mediados del siglo se reflejará la transformación de una sociedad en mayor contacto comercial con el exterior en el uso de los espacios:

Los almacenes (tiendas) están situados a derecha e izquierda de la entrada principal de las casas; para este propósito, el 1.er piso a todas ellas es sacrificado. Por regla General la familia habita las habitaciones del 2.º piso, sobre el lado que da hacia la calle. Alrededor del jardín o patio, están ubicadas las habitaciones de recepción (sala), y frente a la entrada de la casa las

<sup>21</sup> Ver: La independencia en el arte (1990, p. 52). Cap. III: “Del paisaje a la batalla”.

habitaciones de la servidumbre. En las casas muy grandes puede haber un segundo patio donde se encuentran las piezas de la servidumbre, los establos, la lavandería, etc. [...] Las casas están construidas con ladrillos secados al aire, cubiertas de tejas y blanqueadas; las ventanas tienen rejas de Hierro con pequeñas puertas de madera; las ventanas de vidrio son raras. Las puertas son de varios tamaños y las paredes y escaleras están pintadas con marcos, tejidos de flores y paisajes. Algunas de las casas grandes tienen un cuadro de San Cristóbal, la el Santo patrono protector, en sus escalinatas. [...] El mobiliario es por lo general sencillo. Todas las casas tienen un tapete grande y otro más pequeño delante de los sofás; dos pequeñas mesitas, asientos con brazos de cuero, un espejo y dos o tres arañas. En las camas utilizan colchones de lana en vez de cojines de plumas (Cochrane, 1994, p. 170).

Será hasta la segunda mitad del siglo cuando puede decirse que aparece una música realmente nacional, cuyos temas y producción se refieran al territorio nacional. ¿Y qué decir de los sectores populares y aquellos alejados de las ciudades? Se encontró una valiosa descripción de mediados del siglo XIX acerca de la música en la costa Pacífica y de donde se extrae que para 1850, ésta no había sufrido mayores cambios desde la adaptación del castellano en sus cánticos durante la Colonia. El texto es rico en descripciones y permite entrever el porqué de algunos de los comportamientos manifiestos en los bailes; por ejemplo al argumentar el consumo de alcohol pues “Se baila a ritmo frenético, se canta a todo volumen (lo que es) una severa prueba para las cuerdas vocales, las cuales tienen que ser rosiadas a menudo con aguardiente a medida que la fiesta prosigue”<sup>22</sup>).

Para poder forjar una imagen de las principales características de estas manifestaciones, se requiere que algunos apartes del manuscrito sean presentados.

### **Características de los bailes de la costa Pacífica**

Instrumentos:

el conjunto consta de los siguientes instrumentos: Una marimba, 2 bombos, 3 cucunas, 4 guazá<sup>23</sup>. La marimba es el principal instrumento siendo el único capaz de producir alguna melodía. Las hay de diferentes tamaños, según la capacidad económica del dueño, pero las más completas tienen 24 tablas, habiendo habiendo también de 20 o menos. Estas tablas son hechas de chontaduro amarillo, que da una madera muy fuerte; se prepara cortando y poniendo al humo el tronco [...] se necesitan los marimberos cada uno de los cuales maneja dos tacos. El que toca las notas largas se llama el ‘bordón’ y el otro el ‘tiple’<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> *Biblioteca Luis Ángel Arango [BLAA]*. (Fondo Perdomo, folio 2).

<sup>23</sup> *BLAA* (Fondo Perdomo, folios 4-5). “Los guazá son pequeños cilindros de unas dos cuartas de largo, hechos de guadua raspada. Se llenan 4 por dentro con pepas de achira y se les atraviesan unas puyas de chonta”.

<sup>24</sup> *BLAA* (Fondo Perdomo, folios 4-5).

### Cantantes:

El número de cantantes varía un poco según la pieza que se ejecuta. Para algunas se necesita un “bambunquero” y 3 “respondeoras”. En otras piezas cantan varios hombres alternativamente y las mujeres hacen coro. Cada uno de los que cantan maneja un guazá al cual hace sonar continuamente<sup>25</sup>.

### Clases de bailes:

“[...] los diferentes bailes son: Bambuco- que nada tiene que ver con el verdadero bambuco. Petacoré, jerga, caramba, agua (hay agua corta y agua larga, torbellino que es el único baile en que se abrazan las parejas, guabaleña, paloma, masgasita, que se baila cogidos de la mano entre cuatro o más, Gudanete, caderona, muy vieja y casi en desuso, parece una marcha y la toca un solo marimbero con tres tacos. [...] El Bambuco y el Petacore se bailan con las parejas una frente a la otra y avanzan y retroceden haciendo figuras. En casi todos los bailes usan un pañuelo en la mano, tanto las mujeres como los hombres. Mueven poco las caderas si se compara con otros bailes negros, pero el torso sí lo inclinan graciosamente según el ritmo de la pieza y los brazos están casi en continuo movimiento, sobre todo el derecho con el que llevan el pañuelo. Los pasos son cortos y apresurados, retrocediendo o adelantando, dando vueltas alrededor el uno del otro, o girando sobre sí mismos según las circunstancias lo exijan. De vez en cuando zapatean un poco<sup>26</sup>.

### Desarrollo del baile:

[...] la marimba comienza dando una melodía muy rítmica, la cual produce una inmediata reacción en los bombos, los cuales se desatan de lleno en un ritmo muy definido, quedando así establecida la clave de baile que se va a ejecutar. Inmediatamente comienzan los caninos a secundar el ritmo de los bombos y por un corto intervalo procede la música en esta forma, mientras el bambunquero espera que le llegue el momento de entrar, el cual se lo indica el golpe insistente de una tabla de la marimba golpeada por el ‘tiple’. Dado el ‘golpe’, el bambunquero ‘glosa’ la canción, es decir, ‘churea’ (grita) el verso hasta que llega el momento de soltarlo, cuando lo termina y en este momento lo recogen las ‘respondeoras’ que lo ‘arrullan’ lo cual es un proceso algo complejo en el que precisamente una respondedora canta un verso corte en respuesta y las demás repiten<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> BLAA (Fondo Perdomo, folios 5-6).

<sup>26</sup> BLAA (Fondo Perdomo, folios 5-6)

<sup>27</sup> BLAA (Fondo Perdomo, folio 7).

Sin embargo, éstas y otras manifestaciones ocasionalmente se veían interrumpidas por las disposiciones del Gobierno republicano en casos como el rendimiento de honores fúnebres al Libertador en los que se prohibían toda clase de diversiones públicas y privadas hasta por un mes, los funcionarios debían llevar luto y las iglesias alteraban su calendario ordinario para dar paso a funerales durante nueve días<sup>28</sup>.

Es interesante encontrar que hacia la mitad del siglo y a pesar de las animadas manifestaciones patrióticas antes destacadas, los intentos de crear un sentimiento de Nación tambalean inclusive cuando se recurre a la imagen y memoria de los héroes que forjarían la Nación. Para la celebración de fiestas en memoria de los próceres en 1849 el Gobierno reconocerá

dificultades para rendir homenajes a los próceres de la independencia por las dificultades de conocer el legado político de cada uno de los próceres. Se solicita a las provincias que otorguen el conocimiento necesario de los que contribuyeron a la transformación política de la nueva granada y de los que figuraron en la primera época de la república<sup>29</sup>.

### **Un nuevo actor. la Mujer**

Son amplísimos los campos en donde se hace más evidente y de forma gradual la participación, más no la presencia directa de la mujer en los campos tratados. Es a partir de mediados del siglo XIX, cuando se incrementa su visibilización en lugares donde siempre había estado presente pero se había mantenido ignorada.

Un elemento tan simple como el vestido será materia clave en las guerras que se librarán a lo largo de todo el siglo: faldas amplias bajos las cuales transportaron mercancías, telas de enagua para realizar vendajes y varillas de corsé para inmovilizar fracturas (Montaña, 1993, p. 28).

También es visible cómo a partir de la república, la mujer retratada en la pintura deja de limitarse al ámbito religioso y ahora se encuentran representaciones tanto de mujeres pertenecientes a la nueva élite criolla, como aquellas populares rescatadas a través de escenas cotidianas o, sobre todo, aquellas participantes en las batallas. Por ejemplo, aquellas mujeres retratadas en la colección de batallas y en las memorias de José María Espinosa. Esto en cuanto al retrato civil, porque el tratamiento de retratos heroicos, al mismo nivel de los hombres, tendrá que esperar hasta mediados del siglo.

Sin embargo, es de resaltar la enorme participación que comenzará a tener en las ferias y exposiciones artísticas de mediados del siglo, pues aunque parte de la bibliografía al respecto ha limitado su papel a la exposición de bordados y cuadros de poca innovación

<sup>28</sup> AGN (Fondo Historia Civil, 1830, T. III, p. 511).

<sup>29</sup> AGN (Fondo Congreso, 1849, p. 885).

temática, fueron aquellas artistas anónimas quienes se atrevieron a introducir nuevos materiales y formas de ver el mundo en los salones de artistas como el bodegón y el desnudo.

Esta intervención de las mujeres en nuevos espacios se hace aún más evidente hacia 1840, cuando por iniciativa gubernamental, se busca que las mujeres sean capaces de generar sus propios ingresos en vista del latente descenso de la población masculina proveedora. Una de las soluciones planteadas será su incursión en la naciente industria textil de exportación (Martínez, 1994, p. 17).

En campos como la música y la literatura se tendrá que esperar hasta la mitad del siglo para que éstas puedan romper con la imagen de aquella cuya habilidad musical se limita a la animación de tertulias familiares y conciertos de caridad para entrar a ser unas de las más importantes gestoras de la sociedad filarmónica como concertistas y compositoras de alto nivel. Así cómo alcanzar el lugar en el que pudieran romper los moldes de la literatura masculina limitada al amor, la religión y la patria.

A pesar de todo lo anterior, debe tenerse presente que éstas campos de participación seguirán vedados en la mayoría de los casos para las mujeres de los sectores populares hasta el siglo XX.

## CONCLUSIONES

El panorama esbozado anteriormente deja en evidencia precisamente aquello que se planteó al inicio: venturas y desventuras sufrió la cultura tras la Independencia y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Es incorrecto pretender que una multiplicidad de expresiones y manifestaciones acaecidas dentro de una sociedad en plena transformación, sufran el impacto de este proceso del mismo modo, en el mismo espacio y a lo largo del mismo período de tiempo.

Como se pretendió demostrar, algunas efectivamente sufrieron el impacto más inmediato y tardarían décadas en recuperarse, como es el caso del teatro; otras, presentarían inmediatamente después de la Independencia facetas aparentemente nuevas, pero que en el trasfondo poco o nada rompen con los cánones establecidos desde la Colonia, como ocurrió con la pintura; mientras algunas otras sí acaso tuvieron algún tipo de afectación tanto en su manifestación como en su práctica en la vida cotidiana.

Es decir, para poder ver un cambio tangible en un aspecto tan complejo y polémico como el cultural, se hace necesario tener en cuenta cuatro aspectos primarios: la forma, el espacio, el tiempo y la sociedad dentro de la cual se manifiesta.

## BIBLIOGRAFÍA<sup>30</sup>

### Archivos

*Archivo General de la Nación*. [AGN].  
(Archivo Anexo, Historia).  
(Fondo Congreso).  
(Fondo Anexo).  
(Fondo Historia Civil).

*Biblioteca Luis Ángel Arango*. (Fondo Perdomo, caja 2, carpeta 720).

*Biblioteca Nacional*. [BN] “Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821, hecha conforme a la ley 13 de 1912”.

“Ley sobre celebración del 20 de julio”. (1815, julio 11). Fondo José Manuel Restrepo (Serie v, congresos y gobernadores, rollo 23, fotogramas 34-35). Bogotá: Archivo General de la Nación. En *Colección Bicentenario*. (Tomo Construcción de la patria nuestra: La Nueva Granada después de 1810, pp. 47-52). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

### Prensa

*El mensajero de Cartagena de Indias*. (1814, marzo 25).

*El amigo de las artes*. (1811, agosto 6).

*El Patriota* (1823, marzo 2), (n.º 9).

*La Miscelánea*. (1826, enero 8).

### Publicaciones

Amaya, José Antonio, & Beatriz González. (1996, febrero). “Pintores, aprendices y alumnos de la expedición botánica”. En *Revista Credencial Historia*, (n.º 74), pp. 4-15.

Antei, Giorgio. (1995). *Guía de forasteros; viajes ilustrados por Colombia 1817-1857*. Bogotá: Seguros Bolívar.

---

<sup>30</sup> Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

- Arboleda, Sergio. (1997). *Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia*, Bogotá: Universidad Sergio Arboleda.
- Aristizábal Montes, Patricia. (2007). *Escritoras colombianas del siglo XIX: identidad y escritura*. Cali: Universidad del Valle.
- Barney, Eugenio. (1965). “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. En *Anuario colombiano que historia social y de la cultura*, Vol. 2, (n.º 3), pp. 71-118.
- Barney Cabrera, Eugenio. (1988). “Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos”. En Eugenio Barney Cabrera et al. (Eds.), *Historia del arte colombiano* (Tomo IX), Barcelona: Salvat - BLAA.
- Barney Cabrera, Eugenio. (1984). “La Actividad artística en el siglo XIX”. En Jaime Jaramillo Uribe (Ed.). *Manual de Historia de Colombia* (Tomo II). Bogotá: Procultura - Instituto Colombiano de Cultura.
- Barney Cabrera, Eugenio. (1980). *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Barney Cabrera, Eugenio (Ed.). (1970). *Temas para la Historia del Arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bastidas Cuello, Rolando. (2001). *Historia de la literatura del Magdalena grande siglos XVIII y XIX*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Bermúdez Cujar, Egberto. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Boussingault, Jean Baptiste Joseph Dieudonne. (1994). *Memorias* (3 Tomos). Bogotá: Banco de la República.
- Burke, Peter. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter. (2005). *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Camacho Guizado, Eduardo. (1989). “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”. En Jaime Jaramillo Uribe (Ed.). *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Calderón, Camilo. (2004, febrero). “La pintura de historia en Colombia”. En *Credencial Historia*, (n.º 170), pp. 3-15.

- Calderón, Camilo. (1983). “Fuentes históricas y documentales para el estudio del culto al Libertador Simón Bolívar”. En *Anuario Colombiano de Historia Social y de la cultura*, (n.º 11), pp. 129-186.
- Celanese Colombiana S.A. (1964). *Historia del traje en Colombia*. Bogotá: Celanese Colombiana S.A..
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. (2009a). “De la alegorías de La Independencia a las alegorías de la patria”. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte, pp. 19-46). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2009.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. (2009b). “Del paisaje a la batalla”. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte, pp. 47-75). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. (2009c). “El arte como fuente para la historia”. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo: El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte, pp.9-18). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo (2009d). “La construcción de los héroes”. En *Colección Bicentenario*. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte, pp. 76-109). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. (2009e). “Resignificando el pasado: Visiones contemporáneas de la Independencia”. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte, pp.142-173). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2009.
- Cochrane, Charles Stuart. (1994). *Viajes por Colombia 1823 y 1824* (Colección Biblioteca v centenario). Bogotá:,Colcultura - Banco Popular.
- Cordovéz Moure, José María. (1985). *Reminiscencias de Santa Fé y Bogotá*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Cordovéz Moure, José María. (2004). *Bailes, fiestas y espectáculos en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Cursio Altamar, Antonio. (1975). *Evolución de la Novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Davidson, Harry. (1970). *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, Instrumentos y danzas* (3 Tomos). Bogotá: Banco de la República.

- Deas, Malcom. (1989). *Tipos y costumbres de la Nueva Granada: la colección de pinturas formada en Colombia por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión a Girón, 1834*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Dejong, Jana Marie, (1995). “Mujeres en la literatura del siglo XIX”. En Magdala Velásquez Toro (Ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia* (Tomo III, pp. 137-147). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social - Presidencia de la República de Colombia - Norma.
- Domínguez Gómez, Eduardo. (1995). “El espíritu de las modas femeninas en el siglo XIX”. En Magdala Velásquez Toro (Ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia*(pp. 115-140). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social - Presidencia de la República de Colombia - Norma.
- Duque, Ellie Anne. (1995). *La música en Colombia en los siglos XIX y XX*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Duque, Ellie Anne. (1991). “La cultura musical en Colombia, Siglos XIX y XX”. En Jorge Orlando Melo, (Ed.). *Gran enciclopedia de Colombia* (Tomo VI). Bogotá: Printer Latinoamericana.
- Espinosa, José María. (1876). “Memorias de un abanderado” (1999, pp. 1-11). Bogotá: Imprenta de El Tradicionalista. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo Poemas historias y fábulas de la Independencia). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Espinosa, José María. (1983). *Memorias de un abanderado*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Garzón Martha, Álvaro. (1990, ene-jun). “Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la independencia. 1790-1830”. En *Revista colombiana de sociología*, Vol. 1, (n.º 1), pp. 101-114.
- Gil Tovar, Francisco. (1985). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Gómez, Cely, Ángela. (2007). “Colección de dibujo, área de miniatura. Moda y libertad. Respiro de vida”. En *Cuadernos de curaduría*, (n.º 5). Recuperado del sitio web *Museo Nacional*  
<http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Modaylibertad.pdf> .
- González, Beatriz. (2004). *El arte en Colombia en el siglo XIX* (Colección Bancafé). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.

- González, Beatriz. (1991). “Las artes plásticas en el siglo XIX”. En Jorge Orlando Melo, (Ed.). *Gran enciclopedia de Colombia* (Tomo VI). Bogotá: Printer Latinoamericana.
- González, Beatriz. (1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila - Latinoamericana.
- González, Beatriz. (1995). “Imágenes de la mujer en el arte colombiano”. En Magdala Velásquez Toro (Ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia* (Tomo III). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social - Presidencia de la República de Colombia - Norma.
- González, Beatriz. (2000, febrero). “La escuela de Humboldt: Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje”. En *Revista Credencial Historia*, (n.º 122), pp. 8-11.
- González Cajiao, Fernando. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- González Henríquez, Adolfo. (1990, jul-dic). “La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república”. En *Historia crítica*, (n.º 4), pp. 85-112.
- González Pérez, Marcos. (1997, septiembre). “Fiestas estatales en Colombia: las celebraciones cívicas en el siglo XIX”. En *Revista Credencial Historia*, (nº 93). Recuperado del sitio web *Blaa Virtual* <http://www.lablaa.org/revista-8>.
- González Pérez, Marcos. (1995a). *Bajo el palio y el laurel. Bogotá a través de las manifestaciones decimonónicas*. Bogotá: Universidad Distrital.
- González Pérez, Marcos et al. (1995b). *Sistema festivo republicano: informe final de investigación*. Bogotá: Colcultura.
- González Pérez, Marcos. (2005). *Carnestolendas y carnavales en Santa fe y Bogotá*. Bogotá: Visuales. En: *Colección Bicentenario*. (Tomo Religiosidades y fiestas en la Independencia, pp. 47-52). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Groot, José Manuel. (2007). *Cuadros de Costumbres*. Bogotá: El Áncora.
- Guzmán Lengua, Víctor Hugo. (1988). *Historia de la música en la ciudad de Riohacha siglos XIX y XX*. Riohacha: Fondo mixto de promoción de la cultura y las artes de la Guajira.
- Hall, Stuart. (2006). “Estudios culturales: dos paradigmas”. En *Revista Colombiana de Sociología*, (n.º 27), pp. 233-254.

- Harris, Marvin. (1986). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Berkley: Altamira press.
- Hernández de Alba, Gonzalo. (1989). *Los árboles de la libertad*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Ibáñez, Pedro M. (1989). *Crónicas de Bogotá* (Tomo I y II). Bogotá: Academia de Historia de Bogotá - Tercer Mundo.
- La Independencia en el arte y el arte en la independencia. (2009). En: *Colección Bicentenario*. Bogotá: Ministerio de educación Nacional.
- Lamus Obregón, Marina. (2004). *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras*, Bogotá: Círculo de lectura Alternativa.
- Lamus Obregón, Marina. (1998). *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel.
- Lamus Obregón, Marina. (1991). “El movimiento teatral en Colombia”. En Jorge Orlando Melo (Ed.). *Gran enciclopedia de Colombia* (Tomo V). Bogotá: Printer Latinoamericana.
- Lara Betancourt, Patricia. (1997). *Historia de la sala domestica en Santafé de Bogotá*, Bogotá: Departamento de Historia - Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Ciencias Humanas.
- Lara, Patricia. (1998). “La sala domestica en Santafé de Bogotá siglo XIX. El decorado de la sala romántica: Gusto europeo y esnobismo”. En *Anuario colombiano historia social de la cultura*, (n.º 25), pp. 109-134.
- Londoño, Patricia. (1995). “El ideal femenino en el siglo XIX”. En Magdala Velásquez Toro (Ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia* (Tomo III). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social - Presidencia de la República de Colombia - Norma.
- López Pérez, María del Pilar. (1997) “Las salas y su dotación en las casas de Santafé de Bogotá”. En *Anuario colombiano historia social de la cultura*, (n.º 24), pp. 5-46.
- Martínez, Aída. (1981). *Un siglo de moda en Colombia 1830-1930*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Martínez, Aída. (1994, ene-jun). “Los oficios mujeriles” en: *Historia crítica*, (n.º 9), pp. 15-20.
- Martínez, Aída. (1995). *La prisión del vestido: aspectos sociales del traje en América*, Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.

- Martínez, Aída. (1997). *Presencia femenina en la Historia de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Martínez, Aída. (2003, diciembre). “Valses y revoluciones. Baile y sociedad en la guerra y en la paz”. En *Credencial Historia*, (n.º 168), pp. 9-15.
- Martínez, Aída. (2004, ene-mar). “Crónica de bailes y banquetes decimonónicos”. En *Boletín de Historia y Antigüedades*, Vol. 91, (n.º 824), pp. 17-28.
- Marulanda Morales, Octavio. (1988). *La música de Bogotá en el siglo XIX: hasta 1850* (Primera parte). Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Marulanda Morales, Octavio. (1989). *Las mujeres compositoras de Colombia: o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Montaña Mariño, Antonio. (1993). *Cultura del vestuario en Colombia: antecedentes y un siglo de moda 1830-1930*. Bogotá: Fondo cultural cafetero.
- Museo Nacional de Colombia. (1993). *Catálogo de miniaturas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Museo Nacional de Colombia. (2004). *Catálogo Colección de Pintura*. Bogotá: Planeta.
- Ocampo López, Javier. (1999). *El proceso ideológico de la emancipación en Colombia*, Bogotá: Planeta.
- Orjuela Gómez, Héctor Hugo. (2009). *Historia crítica de la literatura colombiana*, Bogotá: Guadalupe.
- Ortega Ricaurte, José Vicente. (1927). *Historia crítica del Teatro en Bogotá*. Bogotá: Talleres de Eds. Colombia.
- Ortiz, Juan Francisco. (1946). *Reminiscencias*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Otero-Cleves, Ana María. (2009, may-ago). “Géneros del gusto y sobretodos ingleses: el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX”. En *Historia Crítica*, (n.º 38), pp. 20-45.
- Padilla Chasing, Ivan Vicente. (2007). “Del olvido a la memoria histórica: problemas de la historia del teatro en Colombia”. En Carmen Elisa Acosta et al. (Ed.). *Leer la Historia: caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Departamento de Literatura - Facultad de Ciencias Humanas - Universidad Nacional de Colombia.

- Pardo Rojas, Mauricio. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Pardo Tovar, Andrés. (1965). "La cultura musical en Colombia". En *Historia Extensa de Colombia* (Vol. XX, Tomo VI). Bogotá: Lerner - Academia Colombiana de Historia.
- Perdomo, José Ignacio. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Porras Troconis, Gabriel. (1952). *Historia de la cultura en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos.
- Rey Álvarez, Juana María. (1944, ene-jun). "El traje y la otra historia de la mujer". *Historia crítica*, (n.º 9).
- Reyes Posada, Carlos José. (2000). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Reyes Posada, Carlos José. (1991). "El teatro en el siglo XIX". En Jorge Orlando Melo (Ed.). *Gran enciclopedia de Colombia* (Tomo V). Bogotá: Printer Latinoamericana.
- Reyes Posada, Carlos José, & Maida Watson Espener. (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rodríguez, Pablo. (2003, diciembre). "Bailes prohibidos y estamentos sociales. Un Obispo de Cartagena denuncia los 'Bundes' de Negros". En *Credencial Historia*, (n.º 168), pp. 7-8.
- Rodríguez Melo, Martha Enna. (1995). *Música colombiana en el siglo XIX*, Bogotá: Colcultura - Icetex.
- San Martín Salan, Javier. (1999). *Teoría de la cultura*, Madrid: Síntesis.
- Serrano, Eduardo. (1995). "Mujeres y el arte en Colombia". En Magdala Velásquez Toro (Ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia* (Tomo III). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social - Presidencia de la República de Colombia - Norma.
- De la Vega, Fernando. (Ed.). (1981). *Evolución de la lírica en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Vergara y Vergara, José María. (1933). *Las tres tazas*. Bogotá: Minerva.
- Vergara y Vergara, José María. (1974). *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Tomo II). Bogotá: Banco popular.

“El altar de la patria: Solemnidad y teatralización de la historia”. (2009). En: *Colección Bicentenario*. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2009.