

Carlos Felipe Suárez

suarez.carlofelipe@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Carlos Felipe Suárez, “La Comisión sin régimen. Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 15-42.

RESUMEN

El presente artículo revisa el papel que las láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* cumplieron en la edificación del “imaginario nacional” neogranadino. Es comprensible que, dadas la magnitud e intenciones de la empresa, se les otorgue tal importancia a sus imágenes. Sin embargo, la exagerada distancia cronológica entre la producción y la publicación de las mismas permite cuestionar el rol paradigmático que se le ha conferido. Para tal propósito este trabajo plantea una revisión cronológica de los diversos momentos de dichas láminas.

PALABRAS CLAVE

Comisión Corográfica, álbum pintoresco, régimen escópico, imaginario nacional, Nueva Granada.

TITLE

The Comisión without a Regime: Reflections on the role of the plates of the Album de la Comisión Corográfica on the creation of Colombian national imaginary.

ABSTRACT

This article discusses the role that the images of the *Álbum de la Comisión Corográfica* played in the construction of the “national imaginary” of New Granada. Understanding the magnitude and scope of this project, it is understandable that the plates were given a paradigmatic importance. Nevertheless, the exaggerated chronological distance between the production and publication of the collection, allows to question the role assigned to them. For this purpose, it is necessary a chronological review of the various moments of the images.

KEY WORDS

Comisión Corográfica, picturesque album, scopic regime, national imaginary, New Granada.

Maestro en Estética y Arte de la Universidad Autónoma de Puebla, dedicado a la investigación histórica y estilística sobre el arte y la cartografía americanos y neogranadinos del siglo XIX y estudios visuales desde la modernidad hasta la contemporaneidad. Actualmente es Subdirector de Curaduría del *Organismo Público Descentralizado Museos Puebla*. Ponente en varios coloquios y congresos especializados y conferencista del Programa “*Colecciones que Inspiran*” de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (Colombia, 2016).

Recibido 22 de mayo 2020

Aceptado 20 de diciembre 2020

La Comisión sin régimen.

Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano

Carlos Felipe Suárez

La *Comisión Corográfica de la Nueva Granada* tuvo lugar entre 1850 y 1859, unos cuarenta años después de iniciados los conflictos emancipatorios en el joven Virreinato de la Nueva Granada. En los años que sucedieron a dichos acontecimientos, y como resultado de los cruentos enfrentamientos, la naciente república neogranadina padeció una ola de conflictos internos que desembocó en una longeva inestabilidad política devenida de un inoperante centralismo, el cual reflejaba una profunda contradicción de intereses regionales y desnudaba las resistentes identidades locales y regionales frente a una flaca idea grancolombina que sucumbió completamente tras la muerte de Simón Bolívar en 1830. Inmediatamente acontecido el deceso del libertador, la inevitable separación de Venezuela y Ecuador tomaron lugar y una nueva identidad nacional y geográfica se hizo necesaria de manera afanosa. Por tal motivo, los esfuerzos de los primigenios gobiernos neogranadinos se centraron en la consolidación de un proyecto cartográfico, intentos que, finalmente, tomarían lugar bajo la estricta gobernanza de Agustín Codazzi, ingeniero y militar italiano que habría llegado a la Nueva Granada tras fungir como autor de un conglomerado de obras corográficas que determinarían los derroteros nacionales venezolanos.¹ Una vez en Bogotá —a donde llega huyendo tras la derrota política del general José Antonio Páez, para quien trabajó en Venezuela—, el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera lo busca para consolidar el proyecto de la *Carta Geográfica de la Nueva Granada*, iniciativa que eventualmente se transformó en la *Comisión Corográfica*. La figura de Codazzi adquiere particular importancia, puesto que era el indicado para guiar una empresa con marcados

¹ Johnny V. Barrios B., “La obra geográfica de Agustín Codazzi y el rompecabezas nacional (1830-1850)”, *anuario GRHLAL*, Mérida: Universidad de Los Andes, 6, (enero-diciembre 2012), pp. 43-64.

intereses cartográficos, a decir verdad². El desconocimiento de la geografía nacional impediría cimentar unas bases sólidas para la soberanía³, pues tras sucesivas mutilaciones, diversos litigios internos y una triste tradición de desmembramiento del territorio nacional, la Nueva Granada no tenía un mapa ante el cual reconocerse y ejercer control⁴. Los precarios conocimientos geográficos que impedían el fortalecimiento económico, pues extremaban las dificultades para la explotación de la tierra y el establecimiento de industrias productivas⁵, también irradiaban una penosa incapacidad cultural para reconocerse así mismos como neogranadinos y, por consiguiente, una barrera infranqueable para la edificación de un “imaginario nacional”. Es la visión ilustrada de Francisco José de Caldas la que dio las primeras luces sobre la necesidad de la Comisión Corográfica, pues vio en las disciplinas geográficas un insospechado valor ideológico, argumentando que el conocimiento físico del territorio nacional brindaría, en suma, una identidad, o por lo menos resultaría fundamental en la correcta formación de valores culturales, políticos y económicos. Caldas difundió entre la distinguida sociedad santafereña una idea capital para el desarrollo del país, la cual comprendía a “[...] la geografía como base fundamental de toda especulación política”⁶. Es pues la Comisión un proyecto con varios propósitos, entre los que destacan

² Carlos Felipe Suárez, “Trazando la Nación. La cartografía como respuesta a la emergencia de identidad nacional en los Estados Unidos Mexicanos y la Nueva Granada”, *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del LA*, Publicación semestral, vol. 8, 15 (2020), pp. 45-54.

³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 23-25.

⁴ Sebastián Díaz Ángel, Santiago Muñoz Arbeláez, Mauricio Nieto Olarte, “Desensamblando la nación. El caso del Atlas geográfico e histórico de Colombia de 1889” en Olga Restrepo, *Ensamblado en Colombia. Ensamblando Estados*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013, p. 147.

⁵ En el *Informe del Secretario de Relaciones Exteriores al Congreso Constitucional de 1849*, el mismo Secretario escribe “[e]s inquestionable la urgente necesidad de que se levante la carta jeográfica de la República. La exploración, mensura i deslinde de nuestros ricos baldíos: el descubrimiento de nuevas minas: el hallazgo de maderas de construcción, de palos de tinte, de bálsamos i resinas: la adquisición de nuevos terrenos para la agricultura i de su parte navegable: la fijación de las mejores líneas para la mas pronta i fácil comunicación: en fin, todo lo que mas puede influir en el desarrollo de la riqueza i prosperidad del país está íntimamente relacionado con el importante trabajo de que hablo [sic]”. Cerbeleón Pinzón, *Informe del Secretario de Relaciones Exteriores al Congreso Constitucional de 1849*, en Efraín Sánchez, *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá: El Ancora editores, 1999, p. 197.

⁶ Caldas plantea la formación de “[...] una expedición geográfica o económica destinada a recorrer el Virreinato; si ésta se compusiese de un astrónomo, de un botánico, de un mineralogista, de un encargado de la parte zoológica y de un economista, con dos o más diseñadores; [...]”; si los jefes de concierto la apoyasen con toda su autoridad, no hay duda que dentro de pocos años tendríamos la gloria de poseer una obra maestra en la geografía y en la política, y de haber puesto los fundamentos de nuestra prosperidad.” Francisco José de Caldas; “Estado de la geografía del virreinato de Santafé de Bogotá, con relación a la economía y al comercio, por don Francisco José de Caldas, individuo meritorio de la Expedición Botánica del Reino,

los de orden económico, cultural y social, los cuales formaban parte de una agenda de transformación global dirigida desde Europa y principalmente reglados por el libre cambio o, como se le conoció en la época, el *laissez faire*. De manera más resumida, la Comisión era la respuesta neogranadina a la necesidad de insertarse en la economía mundial.

La ejecución del proyecto se dio en otra administración presidencial, la del liberal José Hilario López. Para tales efectos se conformó un equipo de expertos en diversas materias, los cuales fueron vinculados pese a serios problemas contractuales⁷. Como jefe de la Comisión, Agustín Codazzi recibió el apoyo, en sus dos primeras expediciones de Manuel Ancízar, quien fungió como secretario y relator oficial; de José Jerónimo Triana como botánico y de Carmelo Fernández como dibujante. En las expediciones posteriores lo acompañaron Santiago Pérez como escribano y se relevaron el cargo de dibujante Henry Price y Manuel María Paz. A este respecto es de vital importancia anotar que ninguno de los dibujantes, salvo Paz, tuvo un vínculo formal con el gobierno⁸. Pese a las vicisitudes contractuales, ello no impidió que, bajo la tutela de Codazzi, la Comisión produjera el conglomerado más importante de cartografía neogranadina⁹, así como un grupo de 151 ilustraciones a la acuarela¹⁰, que responden a “[...] las costumbres, las razas en que se divide la población, los monumentos antiguos i curiosidades naturales, i todas las circunstancias dignas de mencionarse [sic]”¹¹. Estas descripciones tenían el propósito de establecer una narrativa y un discurso visual con el cual reconocerse culturalmente, pues la joven Nueva Granada, sumida en una profunda crisis de identidad, buscaba alejarse de sus innegables herencias

y encargado del Observatorio Astronómico de esta capital”; en *Obras completas de Francisco José de Caldas: publicadas por la Universidad Nacional de Colombia como homenaje con motivo del sesquicentenario de su muerte 1816*, Bogotá: Imprenta Nacional, octubre 29 de 1966, , pp. 183-211(p.209).

⁷ El 11 de enero de 1850, *El Neo-Granadino* publica la primera nota referente a la Comisión Corográfica, mencionando que “[...]os fondos votados por el Congreso para esta Expedición no han permitido completarla agregándole un jeólogo, un botánico i un pintor de costumbres i paisajes, cuyas obras completarían las de los Señores Codazzi i Ancízar i todas ellas formarían la mas preciosa Historia física i moral que de la República pudiera desearse [sic]”. Ramón González; “Expedición Corográfica” *El Neo-Granadino*, Bogotá, Imprenta del Neogranadino, III, 95 (11 de enero de 1850), p. 1.

⁸ Sánchez, p.36.

⁹ Los trabajos cartográficos de Codazzi fueron la base para la publicación de casi todos los atlas y publicaciones geográficas sobre Colombia en el siglo XIX. Díaz, Muñoz, Nieto, p. 147.

¹⁰ Con previo conocimiento del debate que implica la cuantificación de las imágenes de la Comisión, se debe precisar que el número de estampas referidas, es el mismo que se halla resguardado en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

¹¹ Fernando Caro Molina, “CONTRATA. Para el levantamiento de la Carta Geográfica de la Nueva Granada. Mayo de 1849”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia XIII*, vol. 1-128, 45 - 46 (1955), p. 6.

coloniales¹², para lo cual configuraba nuevas formas de representación, o procuraba consolidar una imagen de “lo propio”¹³. Recaía entonces sobre los trabajos corográficos de la Comisión la conformación de la “cultura oficial”, es decir, el reconocimiento oficial de las razas o fenotipos, tradiciones, religión, vestuarios, arquitectura, reliquias, etc., que se enarbolan como parte del propósito de la construcción del “imaginario nacional”¹⁴.

Este último concepto, a su vez, puede ser entendido como “[...] la manera en que una sociedad ordena las representaciones que se da a sí misma”¹⁵. Todo ello implica, entonces, una instauración de pautas y normas representacionales y simbólicas que corresponden a un relato articulado y que son aceptadas, en mayor o menor medida, por la comunidad a la que van dirigida¹⁶. Un “imaginario de nación” puede ser definido, en consecuencia, como las pautas representacionales que sirven al discurso identitario de una comunidad, ligada a un territorio y a una causa común. Por tanto, es posible afirmar que las imágenes del *Álbum de la Comisión Corográfica* buscaban el establecimiento de una cultura oficial, no solo para el reconocimiento de los propios neogranadinos, sino para erigir una imagen de nación digna de proyectarse, pues sería ingenuo no reconocer que el conjunto de estampas de la Comisión “[...] fue concebido [desde este punto de vista] como una obra para promover la inmigración a través de la publicación de información sobre las ventajas del territorio neogranadino y las bondades de su población”¹⁷. En otras palabras, la Comisión Corográfica procuraba hacer las veces de un lente, cuya óptica pudiese cambiar la visión de un panorama desolador de emergencia cartográfica y económica de una joven nación, por uno de atractivas oportunidades mercantiles, donde aún estaba todo por hacer.

Es coherente con todo lo expuesto hasta aquí que la historiografía colombiana haya ponderado la labor de la Comisión como un pilar fundamental en la edificación del proyecto

¹² Nathaly Rodríguez Sánchez, “Construyendo nación en Colombia: herencias coloniales, metas modernas y formación republicana (1808-1830)”, *Pensamiento Jurídico*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 22(2008), p. 138.

¹³ Ivonne Pini, “Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Historia Crítica*, Bogotá: Universidad de los Andes, 1997, p. 5.

¹⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, pp. 11-22.

¹⁵ Juan Andreo García, “La formación de identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 34 (2011), p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, loc.cit.

¹⁷ Álvaro Villegas Vélez, “Representación moderna, paisajes y poblaciones en las acuarelas de la Comisión Corográfica”, *Memorias de la cátedra Manuel Ancízar, el bicentenario de la independencia, legados y realizaciones a Doscientos años*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 318.

nacional¹⁸. Del mismo modo, y para poner el foco en las acuarelas de la Comisión, la historia del arte le ha otorgado un rol paradigmático para la cimentación de la imagen de nación. Es realmente complejo encontrar, a partir del siglo XX, alguna investigación sobre la imagen neogranadina que no parta del reconocimiento de las estampas de la Comisión como un eje rector para sus reflexiones. Desde “testimonio del pasado” a “espejo de la sociedad”, las acuarelas de la Comisión Corográfica han gozado de una creciente aceptación y de un arrollador interés por parte de los historiadores, los historiadores del arte, los sociólogos, antropólogos, entre otros. Pero ¿fueron las acuarelas de la Comisión Corográfica un verdadero cimiento para la formación del imaginario nacional neogranadino?

Los momentos del imaginario nacional

Un estudio complejo del imaginario nacional requiere, entre muchas otras cuestiones metodológicas, la comprensión de la imagen como una construcción social que se articula en diferentes momentos. Según George Didi-Huberman, nos encontramos ante las imágenes como ante el tiempo mismo. Esto quiere decir que existe una tensión temporal inherente al ejercicio de observar imágenes, puesto que reside en ellas “[...] un montaje de tiempos heterogéneos que forman un anacronismo”, lo que implica que en las imágenes convive una inextricable dimensión policrónica¹⁹. Subsiguientemente, las imágenes poseen, cuando menos, cuatro momentos²⁰ distintos de su observación:

1. El *momento de producción*, el cual responde al contexto cultural y técnico-material del autor, si se tiene identificado, y la sociedad en la cual se produjo. También contempla otros factores como las condiciones de trabajo: contratos, formas de mecenazgo, entre otras.

2. El *momento de circulación y uso*, que concierne a los alcances y las formas en las que las imágenes se emplearon. Para definir este momento es necesario comprender dos aspectos esenciales: a) La circulación de la imagen que implica un estudio de la forma de reproducción y de las relaciones económicas y culturales que hicieron posible que dicha imagen llegase a diversas sociedades. Un concepto clave para la reconstrucción de este aspecto es

¹⁸ Olga Restrepo Forero, “Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, [S.L.], Universidad Nacional de Colombia, 26 (enero 1999), pp. 30-58. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16761/17646>

¹⁹ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015, pp. 38-40.

²⁰ Lourdes Roca considera que la imagen “[...] significa cosas diferentes, en tres momentos que es necesario considerar: el de su creación, el de su tratamiento documental, y el de su reutilización.” Se parte de esta reflexión para la propuesta metodológica de los cuatro momentos de análisis. Lourdes Roca, “La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación Social”, *Razón y palabra*, 1-12, 37 (2004), p.4.

el de “régimen escópico”, que, según Martin Jay, designa un sistema visual conformado por el universo de las imágenes en boga, que rigen tanto la forma de ver de una sociedad, como la forma de representarse a sí misma, es decir, es un sistema circular que se retroalimenta constantemente²¹. b) Por otra parte, el estudio del uso de las imágenes enfatiza la brecha entre los actos de “ver” y “mirar”, siendo el primero un ejercicio fisiológico e invariable del ojo humano, y el segundo, un constructo social e individual de un momento histórico particular²². En otras palabras, el uso de las imágenes responde a los avatares interpretativos devenidos del “régimen escópico” de una sociedad específica, en un periodo determinado.

3. El *momento de apropiación*, también entendido por la doctora Lourdes Roca como un momento de reutilización, se refiere a la forma en como han sido recibidas y reinterpretadas las imágenes en un momento posterior al de su *producción*. Es la cara opuesta del momento de *circulación y uso*, pero se enfoca en los receptores contemporáneos y medianamente posteriores al *momento de producción* de la imagen. Este fragmento del estudio requeriría reconstruir lo que se ha contemplado como el “ojo de la época”, asumiendo también el lugar dónde dicha forma de mirar se ha consolidado²³.

4. El *momento de apreciación*, es el ejercicio anacrónico del que hace eco George Didi-Huberman, una paradoja politemporal que invita a entender el pasado desde el lugar de enunciación, y que no es una estrategia *sui generis* de los estudios visuales, pues Michel De Certeau, por ejemplo, asume que “[1]a historiografía trata de probar que el lugar donde se produce es capaz de comprender el pasado, [...] concediendo al presente el privilegio de recapitular el pasado en un saber”²⁴.

²¹ El término “régimen escópico” es tomado por Martin Jay a través de Christian Metz, y designa también un particular comportamiento de la percepción visual, de una sociedad o un individuo, determinado por el entramado socio-cultural específico. El “régimen escópico” presenta las nociones de aquello que es verosímil, creíble o normal ver, y tabuiza todo lo que esté en sus márgenes. Véase Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 221-251; María Ledesma, Régimen escópico y lectura de imágenes, Buenos Aires: UNER, 2005, p. 3; Daniel Chao, “Régimen escópico e imaginario social”, *Revista Afuera*, Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, 6,11 (mayo 2012), pp. 1-7.

²² Hans Belting hace eco de esta necesidad de reconstruir la mirada de la época, pues asume que “(...) las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época”. Ver Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2012, p. 27.

²³ Para la doctora Roca, “[...] aquí es de primera importancia reconstruir lo que otros han llamado el ojo de la época, así como atender también a los estudios de recepción, porque el estudio de las imágenes sobre la sociedad ha sido el centro de atención, restando importancia a los análisis de la influencia de la sociedad sobre la imagen, factor también prioritario para nosotros”. Roca, p.6.

²⁴ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, México, D. F.: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 19.

Surcando los márgenes de la historia del arte, los estudios visuales suponen nuevas alternativas de reflexión al respecto de las diversas posibilidades de interpretación y uso de la imagen como componente fundamental para el establecimiento de metarrelatos, particularmente de aquellos de índole visual como los imaginarios de nación. De tal modo, el papel de las imágenes producidas por la Comisión Corográfica es un caso paradigmático que precisa de una revisión policrónica.

La aurora de un Álbum nacional

Una de las razones por la cual resulta tan apasionante el estudio de las imágenes de la Comisión, es la escasa claridad al respecto del total de las acuarelas pintadas, cuáles fueron los procedimientos para conseguir las y cuántos pintores participaron de su elaboración. Al respecto del primer punto, fue gracias a un comentario descuidado de José María Vergara y Vergara que la común idea que prevalece es que el número total de las piezas podrían rondar los “miles”²⁵. Aunque es cierto que el total de acuarelas supera la cantidad contenida en el Álbum que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de Colombia, es del todo improbable que las imágenes se acerquen a los estimados de Vergara. Una aproximación más coherente proviene de la edición de 1853 de *Peregrinación de Alpha*, en la que la advertencia inicial, que hace referencia al plan editorial del proyecto, anuncia que la colección final habría de tener “[...] más de 400 láminas de tipos de población, trajes, paisajes, raros y monumentos antiguos”²⁶. En una nota del 9 de enero de 1852, *El Neo-Granadino* especula sobre la producción de “una obra de costumbres [sic] i estado social del país [...] con trescientas láminas”²⁷. Sin embargo, el mismo Codazzi informa al gobierno que hasta diciembre de 1856 se habían entregado 122 láminas ejecutadas por Carmelo Fernández, Henry Price y Manuel María Paz. Más precisamente, afirma que “a [su] modo de ver se completarán 200 láminas con las que faltan de las provincias de Bogotá, Neiva i Mariquita, de las de la Costa i de los Andaquíes u la Goajira [sic]”²⁸. Lo cierto es que, según Efraín Sánchez, el número total de láminas que debieron conformar la colección de la Comisión Corográfica, en el estado en que quedó el trabajo de Codazzi, se aproxima a la cantidad de 177²⁹. El fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia conserva 151 piezas, lo que permite hacer un cómputo de 26 láminas perdidas o fuera de su colección. Pero, a decir verdad, existen en

²⁵ Sánchez, p. 564.

²⁶ Manuel Ancizar, *Peregrinación de Alpha. Por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 i 51*, Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1853, p. 1.

²⁷ *El Neogranadino*, Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, V, 191, 9 de enero de 1852, p. 14.

²⁸ Agustín Codazzi, *Informe sobre las láminas de la Comisión Corográfica*, Bogotá, 1856, p.3.

²⁹ Sánchez, p. 566

distintas colecciones privadas, muchas otras láminas elaboradas por los pintores de la Comisión Corográfica que fueron descartadas por el general Codazzi. De manera provisional, pueden contarse sesenta láminas de Henry Price³⁰ y siete acuarelas de Manuel María Paz³¹. Así, las imágenes de la Comisión Corográfica, de las que se tiene conocimiento, conforman una colección de 218 obras; empero, este conglomerado parece felizmente inagotable, pues la taxativa selección de Agustín Codazzi dejó por fuera muchas otras obras de las cuales se desconoce aún su paradero o su existencia.

Sobre el segundo tópico que atañe a la producción de las obras, se ha reconocido formalmente que los autores de las acuarelas del Álbum de la Comisión Corográfica son tres: Carmelo Fernández, al que se le atribuyen 29 acuarelas, Henry Price, con un total de 86, y Manuel María Paz con 102, si se cuenta el grueso de las láminas³². No obstante, la idea de que algunos otros pintores participaron de la ejecución de las láminas ha sido largamente comentada por los cronistas de la Comisión. Una primera impresión data de las postrimerías del siglo XIX, cuando Lázaro María Girón, escribe en *Un recuerdo de la Comisión Corográfica*, que “[...] era tan abundante el acopio de croquis para dibujos que traía el señor Paz, que hubo de resolver el jefe de la Comisión apelar a un pintor francés que estaba en Bogotá, para que pusiera en limpio algunos de esos estudios”³³. Es Efraín Sánchez quien devela en su importante investigación de 1999, que dicho pintor era el francés León Ambroise Gauthier, y que además participaron el alemán Albert Berg Von Schwering y el artista neogranadino Ramón Torres Méndez³⁴. Según Sánchez, de las 35 láminas correspondientes a las provincias de Chocó, Barbacoas, Túquerres y Pasto, [...] solamente tres se le pueden atribuir a Paz [...].³⁵ Esto quiere decir que se le adjudican 32 láminas

³⁰ En 1985 Jaime Ardila y Camilo Ileras presentan 55 láminas inéditas de Henry Price en el libro *Batalla contra el olvido: acuarelas colombianas de 1850*. El lote fue comprado por Juan Kalb, coleccionista privado, que posteriormente vendió 54 de ellas al Banco de la República de Colombia. Tiempo después, esta misma institución halló cinco láminas inéditas entre los documentos que acompañaban el manuscrito *Impresiones de un viaje a América* de José María Gutiérrez de Alba. Véase Patricia Londoño Vega, *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá: Banco de la República, 2007, pp. 40-41.

³¹ La colección del Fondo Cultural Cafetero conserva seis acuarelas de monolitos, ídolos e imágenes de San Agustín pintadas por Manuel María Paz. Originalmente eran siete, pero una se perdió en un ataque al Palacio Presidencial. Véase Sánchez, p. 566.

³² Este cálculo se realiza sobre el total de las imágenes encontradas, pero el catálogo oficial de la Biblioteca Nacional de Colombia, adjudica, sobre las 151 láminas que posee: 29 a Carmelo Fernández, 25 a Henry Price y 97 a Manuel María Paz. Las atribuciones de las acuarelas en dicho catálogo han sido largamente discutidas.

³³ Lázaro María Girón, “Un recuerdo de la Comisión Corográfica”, *Revista Literaria de Bogotá*, Bogotá, II, 13 (15 de mayo de 1891), p. 369.

³⁴ Sánchez, pp. 350, 353, 589.

³⁵ *Ibid.*, p. 351.

al pintor León Gauthier. Por su parte, Albert Berg parece ser el autor del paisaje del fondo de la acuarela “Montaña de Sonsón”, originalmente atribuida a Henry Price³⁶. Finalmente, a Ramón Torres Méndez se le reconoce participación en la factura de la acuarela “Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá”³⁷.

La confusión que se ha suscitado en torno a estos aspectos se debe, en gran medida, a la forma de trabajo de la expedición, pues es preciso recordar, para finalizar la reconstrucción del *momento de producción* de las láminas de la Comisión, que los pintores oficiales que viajaron junto a Codazzi –como sugiere la cita anterior– siguieron el mismo periplo y pasaron las mismas penurias que el resto de los expedicionarios, situación que les permitió llevar únicamente consigo un exiguo equipo de acuarela que, sumado al forzado paso, apenas les daba tiempo para sacar escasos apuntes de dibujo y color³⁸. Dichos apuntes eran trasladados a la capital y puestos en limpio, en una carrera contrarreloj que obligó a Codazzi a buscar ayuda; para sortear esta situación se requirió la incorporación de integrantes adicionales al proyecto, como ya se ha relatado.

El periodo oscuro de la Comisión

Desde luego, el riguroso celo con el que Agustín Codazzi resguardó las imágenes terminó por perjudicar la divulgación de las mismas. Desde la abrupta conclusión de la Comisión en 1859, debido a la muerte del corógrafo italiano, y hasta mediados del siglo XX, las imágenes permanecieron ocultas tras un velo de penosa ignorancia para la sociedad colombiana. La reconstrucción del *momento de circulación* de las láminas – que es *ipso facto* una revisión de diferentes etapas –, implica el reconocimiento del fracaso editorial decimonónico que supuso el proyecto de la Comisión Corográfica. Tal fracaso se puede notar en un bajo indicador de circulación a pesar del gran número de publicaciones durante

³⁶ En realidad, se sospecha además de cuatro estudios de palmas del Quindío atribuidos al pintor inglés Henry Price. Londoño, pp. 21-22.

³⁷ Además de las observaciones de Efraín Sánchez, existe una hipótesis que considera que Ramón Torres Méndez también contribuyó con la acuarela “Entrada a Bogotá por San Victorino”. Carlos Felipe Suárez, *Estilo como condición. Aproximación al estilo de tres pintores de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada entre 1850 y 1859*, Tesis programa Diseño Gráfico, Cali: Universidad del Valle, 2007, pp. 72-75.

³⁸ A este respecto, es de vital importancia contar el hallazgo de una libreta de apuntes de Manuel María Paz, perteneciente al ingeniero Ramiro Henao Jaramillo, la cual fue reproducida, como facsimilar, por el Fondo Editorial Universidad EAFIT en el año 2011. Este material ha permitido descubrir, de manera más fidedigna, el modo en el que trabajaban los expedicionarios, y ha aportado nuevas vistas que, al parecer, no fueron contempladas en el programa de Codazzi. Manuel María Paz, *Libreta de apuntes de Manuel María Paz*, ed. facsimilar, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.

la época³⁹. De los trabajos relacionados con la Comisión, solo las crónicas de Manuel Ancízar vieron la luz de manera simultánea con el devenir del itinerario de las expediciones. Entre el 5 de marzo de 1850 y el 21 de diciembre de 1851, *Peregrinación de Alpha* fue publicado en cuarenta y tres crónicas que serían divulgadas por *El Neo-Granadino*, ejercicio literario que se vio interrumpido cuando a Ancízar le fueron endilgadas labores diplomáticas en Ecuador⁴⁰. Sólo dos años después fue compilado y editado por la Imprenta de Echeverría Hermanos⁴¹. En cualquier caso, su legado editorial permitió mantener los puentes informativos entre los acontecimientos de la empresa geográfica y la sociedad ilustrada del país⁴². *El Neo-Granadino*, diario fundado por Ancízar e impreso en su taller, se encargó de difundir algunos de los pormenores de los itinerarios, los problemas económicos y las contrariedades políticas. Se consolidó además como el semanario “oficial” de la Comisión, pues también publicó las notas sobre “Plantas útiles de la Nueva Granada” de José Jerónimo Triana y los relatos sobre provincias del país que escribió Santiago Pérez, el reemplazo de Ancízar. Aunque el apogeo de la popularidad en la prensa de la Comisión Corográfica se alcanzó en 1853⁴³, pueden encontrarse también citas curiosas en la prensa hasta en el último año de la vigencia de la comisión corográfica⁴⁴.

³⁹ Juan G. Zapata Ávila, “Balances y perspectivas. Estudios sobre la prensa en Colombia durante el siglo XIX”, *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 12, 23 (julio-diciembre de 2017), p. 84.

⁴⁰ La última entrega de la crónica de Manuel Ancízar se tituló “Peregrinación XLIII” y se halla en el número 188 del *Neo-Granadino*, del 21 de diciembre de 1851. Ello contradice lo afirmado por Fernando Parra, estudioso de la labor de Manuel Ancízar, cuando menciona que en total fueron cuarenta y cuatro entregas, y por Lina del Castillo quien asevera que dicha difusión se realizó entre 1850 y 1852. Véase Juan Fernando Parra Castro, “Manuel Ancízar y la edición de *Peregrinación de Alpha*. Nuevos presupuestos para el registro de iniciales de la cultura de diseño en Colombia”, *Revista KEPES*, Manizales, Universidad de Caldas 14, 16 (julio-diciembre de 2017), p. 46; y Lina Del Castillo, *La invención republicana del legado colonial: Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX*, Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2018, p. 179.

⁴¹ Juan Fernando Parra Castro, *Imaginario y paisaje material en Peregrinación de Alpha (M. Ancízar)*, Tesis de Maestría, Maestría en historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016, p. 125.

⁴² Pueden percibirse en diversos números de *El Neo-Granadino*, una intensa correspondencia del público con las entregas de “Peregrinación” y las noticias que Ancízar daba sobre la Comisión, registrándose incluso, algunas reclamaciones airadas al escritor con el pseudónimo de “Alpha”. *El Neo-Granadino*, Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, III, 95 (12 de abril de 1850), p. 7.

⁴³ Del Castillo, p. 179.

⁴⁴ En una nota del semanario *Biblioteca de Señoritas* del 19 de marzo de 1859, se menciona “[i]ncreíble parecerá que a los 59 años del viaje de Humboldt, i que después de las excursiones de Boussingault, de Gros i de la comision corográfica, haya en la Nueva Granada una belleza oculta que me toque descubrir a mi [sic].” Eugenio Díaz Castro, “Una cascada nueva en la América del Sur”, *Biblioteca de señoritas*, Bogotá: Imprenta de Ovalles y Cía., II, 48, 19 de marzo de 1859, p. 10.

Por su parte, el extenso compendio de trabajos cartográficos también fue materia de algunas publicaciones. Aparte de las evaluaciones de Codazzi de las geografías provinciales de 1853, publicadas por entregas en el órgano estatal llamado *Gaceta Oficial* —el cual se imprimía en el taller de *El Neo-Granadino*—, se publicaron otros textos de gran importancia en esta materia. Entre estos están *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada...* (1858)⁴⁵, *Jeografía Física y Política de los Estados Unidos de Colombia...* de Felipe Pérez (1862)⁴⁶, el *Atlas de los Estados Unidos de Colombia* (1864)⁴⁷ y el *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia...* (1889)⁴⁸. De tal modo, la reiteración de los mapas, publicados a su vez en diversos medios impresos, ayudaron a consolidar un ícono geográfico susceptible de ser interpretado como espacio de soberanía⁴⁹. La empresa de Codazzi, y los diversos relatos de Ancízar, Triana y Pérez, fueron un asunto nacional de relativo dominio público durante su actividad, y ciertamente, después de ella. No obstante, las láminas, un caso *sui géneris* en la Comisión, no vieron la luz pública durante el siglo XIX, con lo cual las posibilidades de formar un imaginario visual fueron nulas⁵⁰.

⁴⁵ El título completo de la publicación original es *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada, publicado por la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi*. Dicho volumen ha sido reeditado por el Banco de la República en una edición disponible en línea:

<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2309>

⁴⁶ El título completo es *Jeografía física i política de los Estados Unidos de Colombia, escrita de orden del gobierno jeneral por Felipe Perez, miembro de la nueva comision encargada de los trabajos corograficos de la republica*. Bogotá, 1862. Imprenta de la nación

⁴⁷ Según Olga Restrepo, el *Atlas de los Estados Unidos de Colombia. Cartas construidas con los datos de la Comisión corográfica y de orden del Gobierno jeneral*, por Manuel María Paz y Manuel Ponce de León, es el primer compendio de los trabajos cartográficos de la Comisión Corográfica. Ver Restrepo, p. 37.

⁴⁸ *Atlas geográfico é histórico de la República de Colombia (antigua nueva granada) el cual comprende las repúblicas de Venezuela y Ecuador con arreglo a los trabajos geográficos del General de Ingenieros Agustín Codazzi ejecutados en Venezuela y Nueva Granada. Construida la parte cartográfica por Manuel M. Paz, Miembro de la Sociedad de Geografía de París y redactado el texto explicativo por el Doctor Felipe Pérez. Todo de orden del Gobierno Nacional de Colombia*, París: Imprenta de Lahure, 1889.

⁴⁹ A este respecto puede entenderse que “[l]a imagen geográfica suele poner en escena un esfuerzo, (...) por miniaturizar el mundo como una estrategia para asignarle un orden, entenderlo y en definitiva, situarnos en él.” Carla Lois, Verónica Hollman, *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*, Rosario: Prohistoria Ediciones, 2013, p.19.

Consiguientemente, “[e]n su forma final, un mapa-logo no necesita ya de referentes cardinales de longitud o latitud, de nombres de lugares, ni de ríos, montañas, mares o vecinos, sino de su propia silueta”. Díaz, Muñoz y Nieto, p.145

⁵⁰ Este hecho puede inferirse, además, con una nota de *El Mosaico*, el 4 de junio de 1859, en el que se dedican dos páginas a describir el puente de Pandi y los jeroglíficos pintados en las piedras que se encuentran en sus inmediaciones; escenas retratadas en al menos tres acuarelas de Manuel María Paz, pertenecientes al *Album de la Comisión*, y de las cuales no se menciona, ni se reproduce, absolutamente nada. Véase Romualdo Cuervo, “Descripción del puente de Inconoso.

Se tiene conocimiento de que el plan inicial de Agustín Codazzi era imprimir, en París, el compendio de acuarelas en un esmerado volumen denominado “Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada”, pero la proyección misma del libro empezó con serias dudas, pues en carta al Secretario de Estado del Despacho de Gobierno en 1856, Codazzi señalaba la necesidad de reducir el tiraje debido al escaso interés que podría despertar en Europa, y las escasas probabilidades de venderlo en el continente americano⁵¹. Quizá, el temor de Codazzi también radicaba en las pobres expectativas económicas, las desfavorables condiciones comerciales y las nulas garantías que aportaba una nación sin un claro gobernante en el poder. Pero contrario a ello, el ímpetu editorial y el auge de publicaciones de estampas costumbristas, caricaturas y tipos populares, que circulaban en los diarios y periódicos de Nueva Granada, habían construido un mercado y un público listo para la circulación de las láminas⁵². Pero aun cuando en un número de *El Neograndino* (1852) y *Peregrinación de Alpha* (1853) habían anunciado un álbum con trescientas o cuatrocientas láminas – como se mencionó anteriormente –, el gobierno nacional nunca logró consumir el proyecto gráfico y el horizonte visual decimonónico se extinguió con las láminas de la Comisión en el resguardo de la Biblioteca Nacional. Aparte de la reseña de Lázaro María Girón en 1892, casi nada se dijo de las láminas en el siglo XIX.

Desde luego son muchas las causas que pueden ensayarse para explicar por qué un grupo de imágenes de tal importancia no vieron la luz con prontitud, pero una de las más importantes razones radica en una retoma del poder político por parte de la iglesia católica hacia el último cuarto del siglo XIX; pues tras la culminación del interregno conservador entre 1855 y 1861, los gobiernos liberales emprendieron fuertes medidas de división de poderes, excluyendo a la iglesia, no sólo de las decisiones políticas, sino tras la imposición de una educación laica que la marginaba de la formación y mantenimiento de su propia feligresía⁵³. Como era de esperarse, cuando la iglesia y el conservadurismo retoman el poder, las retaliaciones no se hicieron esperar y la onerosa continuación de un proyecto de claros

Llamado jeneralmente de Pandi”, *El Mosaico*, Bogotá: Imprenta del Mosaico, 24 (4 de junio de 1859), pp. 190-191.

⁵¹ Citado por Londoño, p. 39

⁵² Una considerable constelación de publicaciones periódicas decimonónicas difundió estampas costumbristas. Entre los proyectos editoriales más importantes *El Argos* (1837), *El Observador* (1839), *El Duende* (1846-1847), *El Museo* (1849), *El Pasatiempo* (1850), *El Trovador* (1850), *El Neo-Granadino* (1849-1851), *La Siesta* (1852), *El Album* (1856-1859) y la *Biblioteca de Señoritas* (1858-1859). Para un panorama más preciso, véase Andrés Gordillo Restrepo, “El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX”, *Fronteras de la Historia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 8 (2003), p.48.

⁵³ Luis Javier Ortiz Mesa, “La Iglesia católica y la formación del Estado-nación en América Latina en el siglo XIX. El caso colombiano”, *Almanack*, Sao Paulo: Universidad Federal de Sao Paulo – UNIFESP, 6 (2013), p.9.

tintes liberales, como la publicación de las acuarelas de la *Comisión*, no estaba entre sus prioridades.

No obstante, en ese vertiginoso péndulo político decimonónico, el periodo finisecular se hace nuevamente propicio para retomar las empresas liberales y modernistas, y tras la experiencia de la *Comisión Científica*, se empezó a despertar un interés anacrónico por las láminas de la Comisión Corográfica, situación que fue en un lento *in crescendo* hasta la década de 1940, cuando se pueden contar algunas menciones en prensa⁵⁴, siendo quizá la más famosa reseña la que escribió Gabriel Giraldo Jaramillo en 1946⁵⁵. Dichos acontecimientos sirvieron como un exordio para exponer los motivos de la primera publicación de las estampas.

La versión oficial que se conoce sobre la divulgación de las láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* es que, entre 1953 y 1957 –un siglo después de haberse concluido la empresa de Codazzi –, la revista *Hojas de Cultura Popular Colombiana* reprodujo el conjunto de láminas del fondo de la Biblioteca Nacional en un suplemento que circuló desde el número 23 hasta el 63⁵⁶. Dicha versión es –como suele acontecer con los relatos oficiales– incompleta; pues como se pretende demostrar aquí, la oscuridad en la que se sumieron estas láminas tuvo algunos destellos menores que matizaron la penumbra.

Para iniciar la reconstrucción de este desperdigado rompecabezas es indispensable mencionar el manuscrito *Impresiones de un viaje a América* del escritor español –y agente secreto–⁵⁷ José María Gutiérrez de Alba. Entre las 466 acuarelas, grabados y fotografías que ilustran los diez volúmenes del autor ibérico, se encuentran 66 copias de las acuarelas de la Comisión Corográfica. Empero, dichas imágenes tampoco vieron la luz en publicación alguna durante el siglo XIX, pues tal como sucedió con las láminas del proyecto de Codazzi se debió “[...] esperar más de un siglo para que los deseos de Gutiérrez de Alba de publicar el libro que recoge su estancia de catorce años por tierras americanas se hicieran realidad [...]”⁵⁸. El 8 de noviembre de 2012 se dio al público, en una edición de Villegas Editores, las *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viajes por Colombia*.

⁵⁴ En un artículo sobre la Villa del Rosario de Cúcuta se menciona: “Pero de la magnitud de la obra hablan elocuentemente la lámina del Album de la Comisión Corográfica de Codazzi, existente en la Biblioteca Nacional de Bogotá [...]”. Luis Gabriel Castro, “El templo histórico de la Villa del Rosario (Especial para el Registro Municipal de Bogotá)”, *Registro Municipal: órgano oficial del Distrito*, Bogotá: Imprenta Municipal, año LXI, 199- 201, 30 de junio de 1941, p. 136.

⁵⁵ Gabriel Giraldo Jaramillo, *El arte en Colombia: Colombia en 1850*, Bogotá: Librería Suramericana, 1946, 51pp.

⁵⁶ Londoño, p. 40.

⁵⁷ José Manuel Campos Díaz, *José María Gutiérrez de Alba (1822 – 1897): Biografía de un escritor viajero*, Tesis doctoral, Departamento de Literatura española e hispanoamericana, Facultad de Filología, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 139.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 149

1871-1873, publicación que incluyó la totalidad de las imágenes del diario. Como presa de alguna maldición, este proyecto decimonónico de divulgación tangencial de las láminas de la Comisión Corográfica –sin importar que fueran copias de menor factura técnica–, se vio frustrado, pues ninguna de ellas se publicó en el siglo XIX, aún cuando Gutiérrez de Alba tuvo a su disposición la imprenta de *El Cachaco, periódico agrídulce y jocoserio...*⁵⁹, desde 1879 hasta 1897, el año de su muerte.

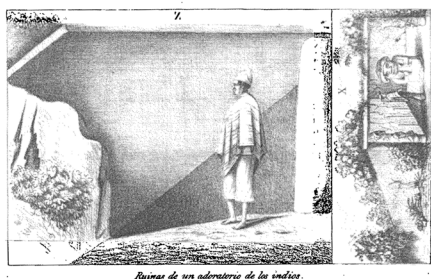


FIGURA 1. "Ruinas de un adoratorio de los indios y Un adoratorio de los indios". Litografía. Manuel María Paz, *Antigüedades indígenas. Ruinas de San Agustín, descritas i esplicadas por A. Codazzi*, 1863.



FIGURA 2. "Memoria del G. Codazzi. Ruinas de un adoratorio de los indios. Un adoratorio de los indios". Acuarela. José María Gutiérrez de Alba, *Impresiones de un viaje a América*, Colección Banco de la República de Colombia, tomo IV, 1873.

La publicación de índole geográfico que sí contribuyó a difundir algunas imágenes originales de la Comisión, pero no incluidas en el Álbum de la misma, fue *Jeografía física i política del estado del Tolima* de Felipe Pérez, publicado en 1862, en cuyo apéndice denominado *Antigüedades indígenas. Ruinas de San Agustín, descritas i esplicadas por A. Codazzi*, se incluyen siete láminas de Manuel María Paz (fig. 1), las cuales también fueron copiadas por José María Gutiérrez de Alba (fig. 2). Los bocetos de estas láminas también se publicaron en una edición facsímil de la libreta de apuntes de Manuel María Paz en 2011.

⁵⁹ El título completo es *El cachaco. Periódico agrídulce y jocoserio. Conservador, radical e independiente, consagrado a decir la verdad en chanza a todos los partidos, a todos los hombres y de todas las cosas.*

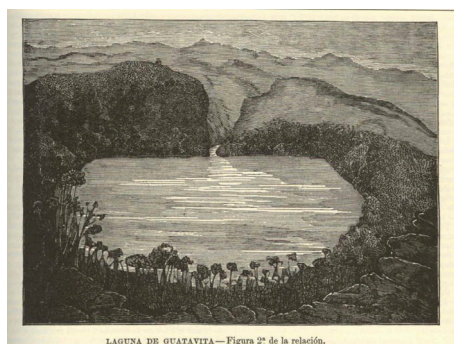


FIGURA 3. “Laguna de Guatavita”. Grabado. Antonio Rodríguez en *Papel Periódico Ilustrado*, I, 13, 15 de abril de 1882.



FIGURA 4. “Laguna de Guatavita, célebre por haber sido lugar de adoración de los aborígenes”. Acuarela. Manuel María Paz, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

Existe también un registro de ocho láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* divulgadas en un importante diario de la capital neogranadina. En 1881 el reconocido artista Alberto Urdaneta fundó el *Papel Periódico Ilustrado*, una de los más importantes medios de difusión de la cultura en el país. En su edición número 10 del 15 de febrero de 1882, en las páginas 156 y 157, se reproducen dos imágenes originales de Carmelo Fernández, a saber: “Soto. Casa principal de Cachirí” y “Tunja. Casa de Boyacá en Tunja (Cuartel gral. de Barreto en 1819)”. En la edición de *Papel periódico* las dos vistas “grabadas por discípulos de Rodríguez” son ampliamente descritas en términos históricos y concluye afirmando que “[a]mbas vistas son tomadas del álbum de la comisión Corográfica dirigida por el Coronel Codazzi que está en la Biblioteca nacional. Fueron tomadas por los señores Carmelo Fernández y Manuel María Paz.”⁶⁰ También en el número 12 del primero de abril de 1882, se reproduce en un grabado de Barreto la lámina “Iglesia del Rosario de Cúcuta”, tomada originalmente por Carmelo Fernández. En el pie de la foto puede leerse “Tomada de un dibujo del álbum de la Comisión Corográfica”. En el número 13, del 15 de abril de 1882, reproduce, con la ayuda de Antonio Rodríguez, dos grabados inspirados en algunas acuarelas pintadas por Manuel María Paz: “Laguna de Guatavita” y “Laguna de Siecha” (fig. 3 y 5). En efecto, aun cuando es evidente su parecido con las originales (fig. 4 y 6), Urdaneta advierte a los lectores que las imágenes son tomadas del *Álbum de la Comisión Corográfica*, como puede leerse en la siguiente cita.

⁶⁰ Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 10, 15 de febrero de 1882, p. 155

Las dos láminas que representan las lagunas de Siecha y Guatavita son copiadas de los dibujos del señor Paz del Album de la Comisión corográfica dirigida por el coronel Codazzi, que se guarda en la Biblioteca nacional [sic]⁶¹.



FIGURA 5. “Laguna de Siecha”. Grabado. Antonio Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 13, 15 de abril de 1882.



FIGURA 6. “Laguna de Siecha. Lugar religioso de los antiguos chibchas, en donde se cree que ofrecían oro a sus divinidades se ha emprendido su desagüe”. Acuarela. Manuel María Paz, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

Del mismo modo, en la entrega del número 25 del 6 de agosto de 1882 Urdaneta reproduce nuevamente en las páginas de su pasquín una estampa de la Comisión. En este caso se trata del grabado intitulado “Catedral de Ocaña donde se reunió la convención de 1828” (fig. 7), el cual es una reproducción de la acuarela de Carmelo Fernández de similar nombre (fig. 8).

En el número 17 del primero de junio de 1882, en la página 280, se encuentra una reproducción invertida de la lámina “Diosa de Oro. Córdoba”, tomada del natural por Henri Price, no obstante, en la edición de *Papel Periódico Ilustrado*, lleva el nombre de “Diosa de los telares” y pese a copiosa descripción de Liborio Lerdo, no se menciona en ningún momento que la imagen proceda de la Comisión, pero el parecido salta a la vista. Del mismo modo en el número 23 del 24 de julio de 1882, en la página 371, hay un grabado de Barreto denominado “Silla encontrada en territorio de los Panches”, que reproduce la lámina “Silla del cacique de Los Panches” de Henri Price. Sin embargo en *Papel Periódico Ilustrado* puede leerse “Esta figura es tomada del álbum de la Comisión corográfica y dibujada por el señor Manuel María Paz”⁶².

⁶¹ Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 13, 15 de abril de 1882, p. 215

⁶² Liborio Lerdo, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 23, 24 de julio de 1882, p. 373.

Estas reproducciones no son un dato menor, pues *Papel Periódico Ilustrado* era una publicación quincenal que pudo haber llegado a una gran parte de la población ilustrada de la joven República neogranadina, dado que, como consta en la advertencia final de su primera edición del 6 de agosto de 1881, su costo unitario era de 50 centavos de peso (fig. 9), lo que supone que era bastante asequible.⁶³ La repercusión de *Papel Periódico Ilustrado* fue tal que recibió la aprobación de sus lectores durante el tiempo necesario para llegar a los siete años de publicación, y ha merecido la creciente atención de estudiosos de la historia colombiana⁶⁴.



FIGURA 7. “Catedral de Ocaña donde se llevó a cabo la Convención de 1828. (Estado de Santander). Grabado de Crane – Dibujo de la Comisión Corográfica”. Grabado. Jorge Crane, *Papel Periódico Ilustrado*, 25, 6 de agosto de 1882.



FIGURA 8. “Iglesia de Ocaña donde se reunió la Comisión Colombiana”. Acuarela. Carmelo Fernández, *Album de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

⁶³ En relación al costo de vida véase Miguel Urrutia y Mauricio Ruíz, “Ciento Setenta Años de Salarios Reales en Colombia”, *Ensayos política económica*, Bogotá: Banco de la República, 28, 63 (2010), pp.154-189

⁶⁴ Al respecto véase Gilberto Loaiza Cano, “El neogranadino y la organización de hegemonías. Contribución a la historia del periodismo colombiano”, *Historia Crítica*, Bogotá, 18 (1999), pp. 65-86; y Juanita Solano, “El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y la relación con la fotografía”, *Revista de Estudios Sociales* Bogotá, 39 (abril de 2011), pp. 146-156

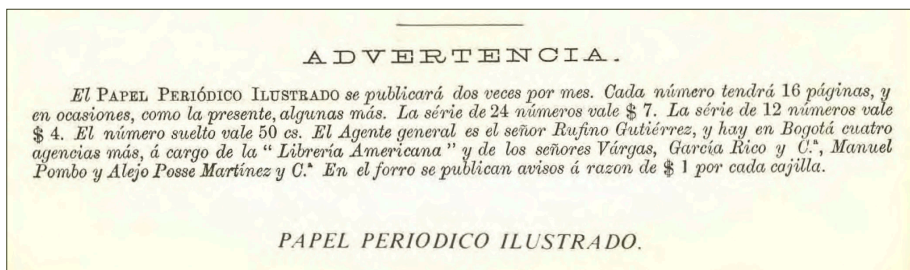


FIGURA 9. "Advertencia". Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881



FIGURA 10. "Cachiri". Grabado. Discípulo de Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 10, 15 de febrero de 1882.



FIGURA 11. "Casa Principal de Cachiri". Acuarela. Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

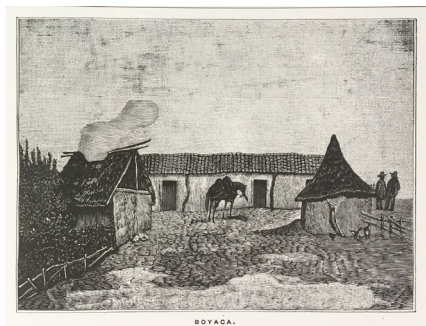


FIGURA 12. "Boyacá". Grabado. Discípulo de Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 10, 15 de febrero de 1882.



FIGURA 13. "Casa de Boyacá provincia de Tunja". Acuarela Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

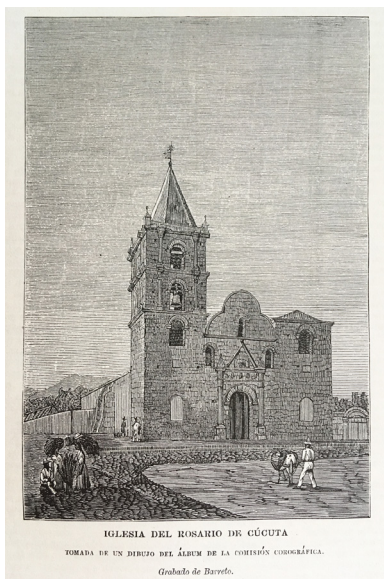


FIGURA 14. "Iglesia del Rosario de Cúcuta. Tomada de un dibujo de la Comisión Corográfica". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 12, 1 de abril de 1882.



FIGURA 15. "Iglesia del Rosario de Cúcuta donde se reunió el Congreso admirable de Colombia". Acuarela. Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

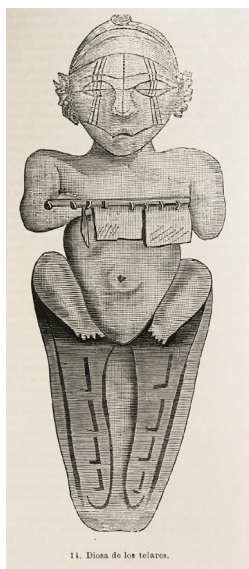


FIGURA 16. "14. Diosa de los telares". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 17, 1 de junio de 1882.



FIGURA 17. "Diosa de Oro". Acuarela. Henri Price, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1852..



FIGURA 18. "Silla encontrada en territorio de los Panches". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 23 24 de julio de 1882.

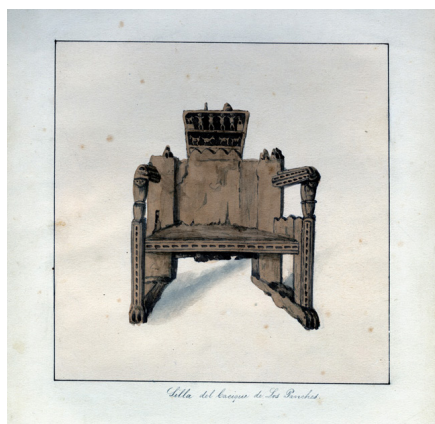


FIGURA 19. "Silla del Cacique de los Panches". Acuarela. Henri Price, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1852.

La mínima propagación de estas imágenes, no obstante, no corresponden al uso que se le pretendía dar, dado que, como menciona Nancy Appelbaum en uno de los más completos y recientes estudios sobre la Comisión Corográfica, las dos estrategias que se pretendían seguir con la Comisión para la conformación del "imaginario nacional" eran: 1. Exponer el surgimiento de la raza mestiza o neogranadina como fenómeno de homogenización – y blanqueamiento– racial y 2. Sugerir que las regiones más blancas y homogéneas, donde se había alcanzado un mayor progreso, deberían desplazar paulatinamente a aquellas con una población más heterogénea – indígenas y negros –⁶⁵. Para dicho propósito era fundamental que, por una parte, las imágenes capturaran ese rasgo de homogenización, cosa que no sucedió, y por otra, que llegaran tanto al público nacional como a las principales naciones extranjeras, situación que, como se ha demostrado aquí, no logró consolidarse a lo largo del siglo XIX.

Modelos y reapropiaciones

Pese a larga exposición que se ha hecho de las precariedades que tuvo el proyecto de difusión de las acuarelas de la Comisión Corográfica, atreverse a decir que dichas imágenes no dejaron huella en las retinas neogranadinas resulta apresurado. La influencia de las

⁶⁵ Nancy P. Appelbaum, *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017, p. 24.

láminas podría medirse en otro sentido, pues pudieron tener otro tipo de repercusiones si es que fueron reappropriadas, copiadas o empleadas como modelos para nuevas composiciones. Según Olga Restrepo Forero,

[...] la falta de publicidad en los diarios no significa que su difusión sea escasa y sobretodo que su importancia política pueda desestimarse. [Las láminas] ejercen influencia, en gran medida a través de la obra de artesanos y pintores, que encuentran en ellas fuente de inspiración para sus obras. Tal es el caso, por ejemplo, del ya aludido Ramón Torres Méndez, quien incorpora en sus dibujos y litografías los “temas nacionales” de la Comisión y con ello logra proyectar su obra más allá de los estrechos límites de los tipos de la capital.⁶⁶

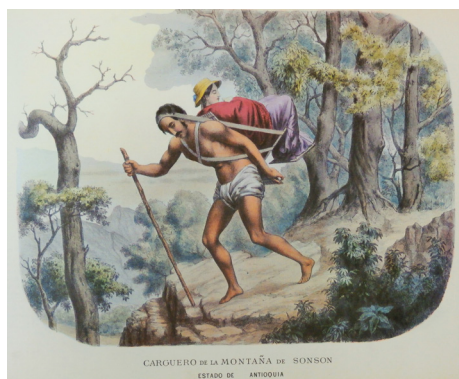


FIGURA 20. “Carguero de la Montaña de Sonson (Estado de Antioquia)”. Litografía. Ramón Torres Méndez, *Álbum de Costumbres Colombianas*, Museo Nacional de Colombia, 1910.

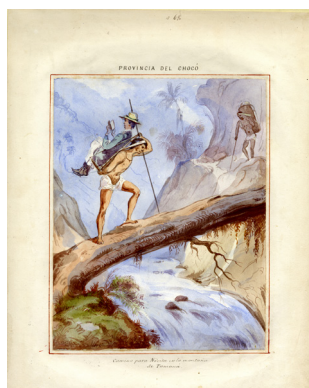


FIGURA 21. “Provincia del Chocó. Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná”. Acuarela. Manuel María Paz (atr.), *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, Ca. 1853.

Sin duda, los “temas nacionales” podrían ser la gran aportación al repertorio pictórico de Ramón Torres Méndez, puesto que su labor como pintor de costumbres bogotanas antecede a las láminas expedicionarias. Pero, si bien, como se demostró con anterioridad, la cercanía del pintor neogranadino con las imágenes de la Comisión es incuestionable, es incorrecto afirmar que su construcción visual de los “temas nacionales” se alimentase únicamente de las acuarelas de la Comisión. No ponemos en duda que algunas de sus estampas, en vista de que Méndez no fue testigo directo de las escenas, hayan tomado como modelo compositivo algunas imágenes contemporáneas a él, pero es preciso contemplar que en el “régimen escópico” neogranadino de mediados de siglo circulaba entre

⁶⁶ Restrepo, p. 39.

la población ilustrada una abundante producción pictórica de diversos artistas viajeros que retrataron el territorio colombiano antes de la Comisión⁶⁷. Si se toma como ejemplo “Carguero en la Montaña de Sonsón” de Ramón Torres Méndez (fig. 20), la cual señala Olga Restrepo como ejemplo para demostrar su parecido con la lámina que Manuel María Paz termina de pintar en 1853 (fig. 21)⁶⁸, es innegable que existe un parecido en cuanto a la composición del acto mismo de cargar, no obstante, asumir que es un lámina inspirada en la acuarela de la Comisión sería desconocer el enorme registro visual que tuvo el tema de “el carguero” en grabados, acuarelas y litografías de diversos álbumes de viaje anteriores (fig. 22 y 23). Por otra parte, dicha lámina es en realidad una edición de 1910, y su original es una acuarela del mismo Torres Méndez, titulada “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón” y publicada por la litografía Martínez y Hermano en una edición de la colección *Costumbres Neogranadinas* (fig. 24), y que circuló a partir de 1851, al menos dos años antes de la ejecución de la acuarela de Paz. De hecho, la primera versión de la lámina de Torres Méndez posee una contraparte narrada y publicada en el periódico *El Pasatiempo*, en el número de 20 de diciembre de 1851, donde José Caicedo Rojas explica que “[...] Torres Méndez en esta imagen quiso retratar a un Senador de la República, su esposa y su hijo en su travesía por la Cordillera de los Andes”⁶⁹.

De un modo muy similar ocurre con la lámina “Bogas del Magdalena descargando un Champan”, también referida por Olga Restrepo, puesto que su primera versión es de 1851 y las láminas de la comisión que retratan un champan – ya sea en el río Magdalena, Meta o San Juan – son atribuidas a Manuel María Paz y obedecen a las expediciones posteriores a 1853.

⁶⁷ Entre ellos podría mencionarse a Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748), Alexander Von Humboldt (1799 a 1803), Desire Roilin (1823-24), las diversas estancias de Edward Walhause Mark (1843-1882), entre otros. Quizá el más completo recuento al respecto se encuentra en *Guía de forasteros: Viajes ilustrados por Colombia 1817-1857*, de Giorgio Antei, publicado por Seguros Bolívar en 1995.

⁶⁸ Manuel María Paz no visitó Sonsón durante sus viajes como miembro de la Comisión, no obstante, a él se le atribuye la acuarela “Camino para Nóvita en la Montaña de Tamaaná” que posee una composición similar. Quién visitó Sonsón fue Henry Price y su acuarela de la “Montaña de Sonsón” no tiene ningún cargador, pero además es célebre por lo intrincado de su origen, pues esta la que se atribuye a Albert Berg.

⁶⁹ Citado por Olga Mayerly Tarazola, *Ramón Torres Méndez: La imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas 1851-1852*, tesis de maestría, Maestría en estética e historia del arte, Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2016, p. 70.



FIGURA 22. "El paso del Quindío". Grabado. John Potter Hamilton, *Travels through the interior provinces of Columbia*, London: John Murray, vol. II, Colección Museo Nacional de Colombia, 1827.



FIGURA 23. "Un "sillero". Grabado. Desiré Roulin, Aparecido en *Magasin Pittoresque*, 1848.

Más allá de que la labor pictórica de Ramón Torres Méndez haya sido influenciada por las láminas de Paz o no, lo que es un hecho es que las obras de Méndez sí fueron publicadas en litografías nacionales y en trece grabados compendiados en el título *New Granada: Twenty months in the Andes*, de Isaac F. Holton y publicado en New York en 1857. Curiosamente, en este mismo título aparece un grabado titulado "Water Boy at Cartago" (fig. 25), similar a la acuarela "Cargadores de agua", atribuida a Manuel María Paz (fig. 26). Lo que resulta verdaderamente interesante es que en ninguna lámina de Ramón Torrez Méndez se toma el modelo de aguadores de la provincia del Cauca, y, en los alcances de esta investigación, no se ha encontrado un modelo más similar al reproducido en el libro de Holton. Esta podría ser quizá una evidencia del mínimo impacto internacional de una acuarela de la comisión en el siglo XIX.



FIGURA 24. “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón”. Litografía. Ramón Torrez Méndez, *Costumbres Neogranadinas*, Litografía Martínez y Hermano, Colección de Arte del Banco de la República, 1851.

La función cíclica del “régimen escópico”, capaz de configurar un modo de ver y así mismo ser alimentado por las imágenes producidas a partir de ello, implica que las láminas que acompañaron contemporáneamente las acuarelas de la Comisión Corográfica, como las litografías de Ramón Torres Méndez, contribuyeron, quizá indirectamente, a configurar un imaginario nacional común. Pero afirmar, como lo hace Olga Restrepo, que las láminas de Torres transmitieron la mirada de los dibujantes de la Comisión es especular en demasía. No cabe duda de que sus imágenes son fruto y alimento de un mismo “régimen escópico” costumbrista, pero, como se ha demostrado, es inexacto atribuir la influencia total de la obra de Méndez a las acuarelas de la Comisión.

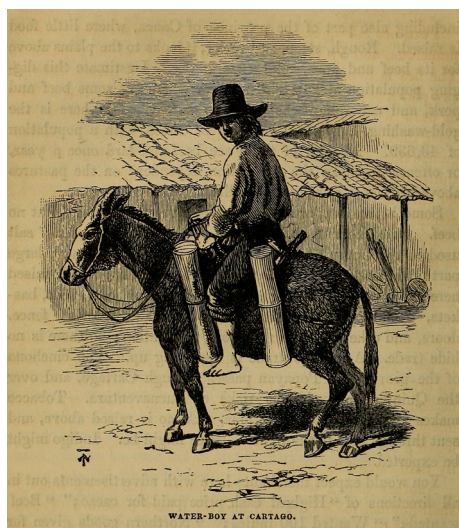


FIGURA 25. "Water-Boy at Cartago". Grabado. Isaac Holton F., *New Granada: Twenty months in the Andes*, New York: Harper & brothers, Library of Congress, 1857.

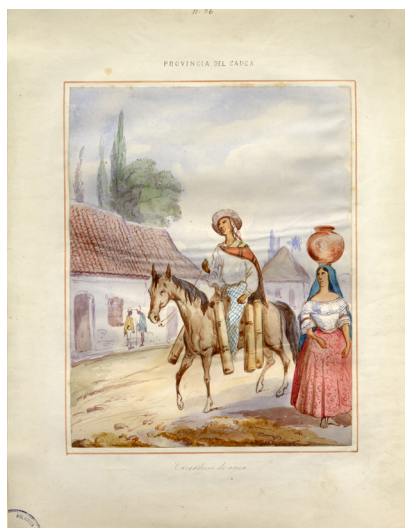


FIGURA 26. "Provincia del Cauca. Cargadores de agua". Acuarela. Manuel María Paz (atr.), Álbum de la Comisión Corográfica, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

La Comisión vista desde hoy

Es un hecho consumado que, tras la publicación de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en 1953, sus imágenes se han diseminado exponencialmente, ocupando casi todo el espectro visual que hoy tenemos del siglo XIX. Resulta sumamente difícil encontrar una publicación sobre la historia de Colombia en el siglo XIX que no reproduzca las acuarelas de la Comisión. Es por eso que ha resultado sumamente fácil asumir que, desde lontananza, estas imágenes son el testimonio más eficaz que tenemos de la Nueva Granada. Dicha impresión empezó a fraguarse con la reseña de Lázaro María Girón quien señala que

Es obra inédita, de valor inestimable, que guarda entre sus hojas, joyas que son preciosas para Colombia. El extranjero que quiera formarse una idea general sobre este pueblo puede registrar las páginas de aquel libro, seguro de encontrar en ellas algo como una cristalización del complicado conjunto de país; porque allí están retratados bellos fragmentos de nuestro suelo con sus paisajes y su lujosa flora, la historia antigua de nuestros laboriosos aborígenes y además varias muestras de costumbres en diversas localidades⁷⁰.

⁷⁰ Girón, p. 1.

El valor histórico de las acuarelas de la Comisión es inestimable y a todas luces in-cuestionable, pero el indeleble efecto visual que ha consumado en la sociedad colombiana es una construcción tardía, consolidada un siglo después. Basta con una reconstrucción cronológica de los diferentes momentos de las imágenes de la Comisión para percatarse del abismo temporal que existe entre su factura y su circulación, y del escaso impacto que estas tuvieron de manera directa en las retinas de los neogranadinos (fig. 27). Sin querer emitir un juicio anacrónico, pero si en virtud de lo que aquí se ha expuesto, es posible, cuando menos, cuestionar la noción que se ha tenido del papel que la Comisión cumplió en la construcción del imaginario nacional de la Nueva Granada. Asumiendo como bien señala Nancy Appelbaum, que “[...] la cultura visual hizo parte integral de la conformación de naciones a mediados del siglo XIX en las Américas [...]”⁷¹, es notorio el error que supone la precaria circulación de las imágenes en contraste con los otros dos componentes del proyecto corográfico. Texto, cartografía e imagen, los tres componentes del proyecto inicial, eran vitales para imaginar la nueva granada. Pues

A partir de mapas e ilustraciones, acompañados de textos descriptivos, estas precarias y jóvenes repúblicas eran imaginadas en tanto naciones con paisajes y pobladores característicos ligados entre sí pero, al mismo tiempo, internamente divididos por territorios, razas y costumbres. Así, mapas, ilustraciones y textos apuntalaban la constitución de los territorios y pueblos que así se representaban⁷².

Sin el poder de la imaginación concreta que aportaban las láminas, tanto la prolífica cartografía de Codazzi y Paz como los bucólicos relatos literarios de Ancízar y Pérez circularon a ciegas sin la persuasión objetiva de aquellas escenas. En una incipiente república de pequeños centros de comercio desperdigados y marginados entre sí por intransitables montañas, con una población profundamente heterogénea, con las diferencias raciales acrisoladas por un desdén progresista y centralista, y con una ingente cantidad de lenguas autóctonas que configuraban una enorme cantidad de ciudadanos precarios e “iletrados”, la imagen era la palabra universal; el vehículo para predicar las ideas de nación. ¿Qué sería de una evangelización sin imágenes? Pues ante esa triste diatriba se vio confrontada la Comisión Corográfica; pese a haber contemplado todos los aspectos esenciales para la imaginación nacional. Como bien menciona Olga Restrepo, “[e]stas obras realizadas cumplidamente no pueden quedarse, entonces, guardadas en los anaqueles de las oficinas públicas. Si se trata de “inventar la nación” deben ser conocidas del público, a través de ese otro medio constructor de realidades que es la prensa”⁷³.

⁷¹ Appelbaum, p. 26.

⁷² *Ibid.*, pp. 26-27.

⁷³ Restrepo, p. 39.

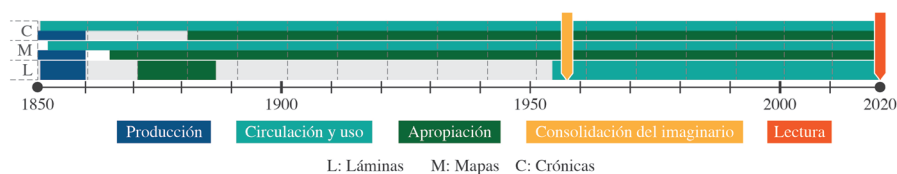


FIGURA 27. Comparativa cronológica de los momentos de producción, circulación, apropiación y lectura. Fuente: elaboración del autor

Si como dicen Appelbaum y Restrepo se requería de la circulación de imagen, texto y cartografía para la configuración del imaginario nacional, dicho acontecimiento no se dio sino hasta mediados del siglo XX, por lo cual no resulta descabellado afirmar que el imaginario total de la Comisión es un imaginario tardío. Pero dado que el proyecto nacional no podía esperar, como un asunto meramente circunstancial, ante la ausencia del material gráfico de la Comisión, es muy probable que aquellos mapas y relatos que sí circularon en el siglo XIX se hayan alimentado, directa o indirectamente, de las láminas más populares de aquel entonces, puesto que en esta relación *sine qua non* no habría sido posible configurar un imaginario nacional sin las estampas. La enorme cantidad de grabados y litografías extranjeras construyeron una imagen accidentada de la Colombia decimonónica que se hallaba fuera del control que habrían deseado tener los gobiernos de turno⁷⁴. Resulta obvio, sin embargo, que, ante la evidente polarización política, la liviandad de las divisiones geográficas y las constantes guerras civiles, la adecuada imaginación de la nación, pese a ser un imperativo esencial de una joven república, fue una prioridad procrastinada sin remedio. Ante la ausencia de un imaginario oficial, las láminas de costumbrismo producidas por los pintores neogranadinos hicieron la labor que se pretendía dar al *Álbum de la Comisión Corográfica*, transmitiendo indirectamente los testimonios para lo cual fue concebido. Debido a ello, las acuarelas de la Comisión no pasaron de ser un rumor, una reseña, tres escuetos grabados y un mito neogranadino que fue conocido por algunos pocos blancos letrados de la época, respondiendo quizá sin quererlo, a aquel despotismo ilustrado que caracterizaba sus adjetivaciones peyorativas de las provincias, tipos raciales y costumbres folclóricas. No obstante, es preciso decir también que aquellas láminas secretas empaparon las retinas de aquellos afortunados testigos con su profuso colorido y heterogéneo estilo, una respuesta concreta a la admiración sin par que todos los miembros de la Comisión,

⁷⁴ La dominación de los medios de producción y reproducción de imágenes representó un escollo gigantesco para el control del imaginario nacional de las naciones americanas, pues quien editaba las estampas decidía que se mostraba y qué se ocultaba. Véase Lina Del Castillo, “La Gran Colombia de la Gran Bretaña: la importancia del lugar de la producción de imágenes nacionales, 1819-1830”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 24, 12 (2010), pp. 124-149.

sin excepción, le profesaban a una tierra bendecida con la fertilidad y la fecundidad absoluta. Nuestra incapacidad de imaginar la Nueva Granada sin pensar en las acuarelas de la Comisión, es directamente proporcional a la incapacidad que tenían los neogranadinos de acceder a ellas. Pero, a fin de cuentas, ¿no son las inconsistencias del proyecto corográfico neogranadino el más fiel espejo de Colombia a lo largo de su corta existencia?