

Cuerpo, vestido, nación:

imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859

Leifer Hoyos Madrid



**Cuerpo, vestido, nación:
imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859**

Cuerpo, vestido, nación: **imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859**

Leifer Hoyos Madrid



Hoyos Madrid, Leifer

Cuerpo, vestido, nación: imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859 / Leifer Hoyos Madrid -- Medellín: Ediciones UNAULA, Editorial ITM; Envigado: Fondo Editorial IUE, 2025; Bogotá: Uniminuto.

213 páginas: ilustraciones, mapas --- Colección Estudios Sociales y del Patrimonio

ISBN impreso: 978-628-7601-98-7

ISBN-e: 978-628-7601-99-4

1. Vestido – Colombia – Historia, Siglo XIX – 2. Vestuario – Colombia – Historia, Siglo XIX

391.009861 (SCDD-ed.22)

Cuerpo, vestido, nación: imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859

© Leifer Hoyos Madrid

Cuerpo, vestido, nación: imágenes de la Comisión Corográfica 1850-1859

Edición: diciembre 2025

Publicación: febrero 2026

Dirección Editorial Colección

Colección Estudios Sociales y del Patrimonio

Institución Universitaria de Envigado

Ladis Frías Cano

Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Rocío del Pilar Montoya Chacón

Universidad Autónoma Latinoamericana

Marvin Santiago Ruíz Correa

Institución Universitaria ITM

Mauricio Vanegas Gil

Clara María Mejía Zea

De esta edición

Editora

Ladis Frías Cano

Corrección de texto

Tómas Vásquez Saldarriaga

Fotografía portada

Diseñadora Juanita García,

Priah Heritage Design (2020)

Diagramación

Leonardo Sánchez Perea

Impresión y terminado

Centro Carismático Minuto de Dios

Tiraje: 300 ejemplares

Bogotá

Los autores son moral y legalmente responsables de la información expresada en este libro, así como del respeto a los derechos de autor. Por lo tanto, no comprometen en ningún sentido a la Institución Universitaria de Envigado, Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO, Universidad Autónoma Latinoamérica e Institución Universitaria ITM.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento -No Comercial Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. Más información: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Agradecimientos y reconocimientos

Este libro no se habría escrito nunca sin los aportes de Gladys Ramírez Madrid, maestra y amiga en la Fundación Universitaria Bellas Artes, quien incentivó en mi época de estudiante de artes mis búsquedas investigativas sobre la historia del vestido local. Tampoco habría visto la luz sin el valioso aporte de los estudios diseñísticos de Claudia Fernández Silva y Sandra Marcela Vélez Granda, a quienes leí como referentes hace una década y hoy son colegas en la facultad de Arquitectura y Diseño de Vestuario de la UPB. Si estas tres mujeres anteriores tejen la urdimbre por el vestido, mis conocimientos sobre el cuerpo como lugar de estudio hunden sus raíces en mi paso por el colectivo artístico El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia-2016-2018), cuya directora es la maestra, muy querida, Ángela María Chaverra Brand.

Le agradezco a Jorge Echavarría Carvajal, mi maestro de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, quien con su observación aguda leyó finamente este texto y supo darle norte a este cuerpo poblado de vestidos y descripciones. A Duvan Villarreal por asumir la titánica labor de editar conjuntamente este relato de nación y esquilmar sus bordes narrativos. A mi amiga Laura Saldarriaga Hurtado por las sugerencias, anotaciones, terminologías y rutas caminadas por los senderos antioqueños con los estudiantes de la I.E. El Salado, “Los peripatéticos” (2021-2022).

Le doy las gracias a Xandra Uribe y su Frijolatorio, a Nicolás Agustín Rivero y a Malu de *A New Cross*, a Juanita García y su marca *Priah Heritage*, a Diana Crump (*Atelier Crump*) y Lina Osorio, por engendrar “Nuestra Herencia” fotografiada por Luis Martín; a Helena Aguilar y Julián Hernández/*Dezcu Studio* por donar generosamente sus imágenes para el estudio del vestido nacional contrastado con las acuarelas de la Comisión Corográfica. Sin ustedes la vigencia y el efecto de aquellas acuarelas no podría haberse descrito en la contemporaneidad.

Muchas gracias a quienes vieron por primera este relato y pudieron comentar su voz, la profesora Lina Marcela González en la asignatura de Historia de Colombia IV (2017) y el profesor Yobejn Chicangana en el Taller del Historiador (2017). A mi amiga y colega Laura Carbonó, quien me alentó a escribir este texto y a evidenciar las relaciones aquí nombradas entre cuerpo y vestido. A Patricia Londoño Arístizabal (PLA 11-11) por creer que podría llevar a feliz término esta empresa escrituraria. A mi amiga Lina Rojas Alemán, quien desde la centralidad bogotana ha creído en el poder del vestido como construcción de una nación múltiple. A mis estudiantes de Taller Cuerpo y Espacio en Bellas Artes, Ramiro Isaza y Mariana Lopera, quienes

cada semana me preguntaban por el estado actual del texto, como también a Sofía Escobar, mi asesorada de Trabajo de Grado I en la UPB, quien con su ánimo espera leer las categorías y los cruces dispuestos en todo el texto.

A un maestro de maestros, Roberto García Posada, quien con su obra de grabado *Estampas nacionales* (2017) ha incentivado la creación de este escrito y ha confiado en mis búsquedas investigativas. Y cómo no nombrar a la gran María Elena Saldarriaga, mi maestra de Historia Moderna, quien con sus tertulias en la Universidad Nacional y sus conversaciones sobre la formación de la élite en Antioquia, consolidó entramados argumentativos para este relato.

Finalmente, le agradezco a mi abuelo Adolfo Madrid Sánchez, un caminante eterno que recorrió los caminos de Henri Price y Agustín Codazzi en Antioquia, un hombre campesino, obrero y viajero. A mi mamá, Adriana Madrid Jaramillo, quien ha trasegado este país de gentes y costumbres diversas con fuerza y tenacidad. Indudablemente este trabajo debe reconocer la importancia de los viajeros de la Comisión Corográfica por pintar aquellos cuerpos y dejarlos para el estudio del presente, sin ellos tales análisis no habrían visto la luz.

Contenido

Agradecimientos y reconocimientos	7
Prólogo	11
Introducción	13
1. Dibujar una nación	15
1.1. Antecedentes: los primeros bosquejos de un paisaje neogranadino	15
1.2. Corografiar: dibujar un país de regiones	18
1.3. El cuerpo de los pintores frente a las imágenes de la Comisión	26
2. Del vestido civilizador a la desnudez bárbara	29
3. De la naturaleza de los cuerpos	57
4. Modas foráneas en cuerpos nacionales	77
5. Sombreros, tejidos y ruanas: las prendas nacionales	111
6. Una nación que trabaja: cuerpos para el trabajo y trabajos para los cuerpos	139
7. De los cuadros de castas coloniales a los tipos regionales republicanos	173
8. Conclusiones	197
Referencias	201
Listado de imágenes	207
Leifer Hoyos Madrid	210
Colección Estudios Sociales y del Patrimonio	211

Prólogo

Las costuras rotas de Colombia

Este libro es un instrumento de análisis arqueológico de la historia del arte Republicano en Colombia, cuya descripción rigurosamente académica, se propaga, como en capas estratigráficas, sobre las acuarelas de la Comisión Corográfica, aquellas que narran un país y sus regiones.

Entre sus múltiples posibilidades, esta investigación ofrece una aproximación conceptual a la gráfica y la pintura anteriores a la existencia de la fotografía, situando el vestido como filtro en primer plano del actor principal: un colombiano o colombiana de mediados del siglo XIX.

Leifer Hoyos establece un diálogo lúcido desde nuestro convulsionado presente, marcado por la industria textil y la sofisticación de la moda, con sus representaciones decimonónicas. Al hacerlo, pone en evidencia una brecha social que no solo existía entonces, sino que también perdura hoy en día, a lo que se suma un foco de contaminación ambiental para el que no se vislumbran soluciones a corto plazo.

Empezar a *escarbar* en dispositivos de análisis como el cuerpo y el vestido, a través del filtro sociológico del proyecto utópico de la construcción de una nación, es, sin duda, una tarea necesaria para las ciencias humanas e incluso para la memoria historiográfica.

Considero que es necesario asumir que el verdadero descubrimiento de la Nueva Granada no fueron su invasión, saqueo, planeamiento, edificación ni las gestas liberadoras, sino el ejercicio académico de la Expedición Botánica, que tiene como heredera directa a la Comisión Corográfica, porque ambas fueron apuestas épicas por descifrar un territorio heterogéneo a partir de su riqueza. Es en este horizonte de acontecimientos donde cobra vigencia el diálogo que propone Leifer Hoyos.

La sociología del vestido neogranadino tiene una historia profundamente occidental, compuesta por fragmentos que llegaron a América Latina en barco, como despojos, desde una Europa empobrecida por las guerras y las pestes. Estos códigos llegaron como muestras del “deber ser” a un continente que, en aquel entonces, no tenía conceptos para nombrar lo que hoy sabemos que es pluriétnico y multicultural.

La forma en que interpretamos la herencia eurocéntrica de los trajes aparece plasmada en las acuarelas de Fernández, Price y Paz, compañeros de Agustín Coda-zzi en la construcción de un primer álbum visual de la nación durante la Comisión

Corográfica. La estética y las buenas costumbres se impusieron bajo la mirada positivista del materialismo, en una tarea burocrática y científica que relata un presente sostenido en el análisis de cincuenta y dos láminas, de las ciento cincuenta y una originales, que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Colombia.

Uno de los temas de mayor interés de este extenso ensayo es la dicotomía entre la desnudez y el vestido, una metáfora que tiene como telón de fondo la relación entre barbarie y civilización, la dialéctica que se expresa en los análisis sociales que constituyen el tejido de construcción del naciente proyecto de nación. Este tema de abordaje sociológico se desarrolla de manera crítica en las páginas de esta obra.

En su obra *Prosaica I*, Katya Mandoki (2006) afirma que la poética es lo extraordinario en la obra de arte. Precisamente eso es lo que hace Hoyos; distingue la dimensión estética en la experiencia de los sujetos atrapados en la acuarela, la convierte en experiencia del lector y descifra el elitismo y la objetualidad de unas imágenes que ponen de manifiesto un proyecto de nación aún inacabado.

Al dismantelar el traje como mera vestimenta y revelarlo como una geografía moral y social, esta obra nos obliga a mirarnos el espejo del siglo XIX para entender las costuras rotas de la identidad colombiana que aún hoy luchamos por reparar.

Mauricio Vanegas Gil

Escritor,

Director Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural

ITM

Introducción

Este libro presenta un análisis sobre dos ejes: el cuerpo y el vestuario neogranadino, a mediados del siglo XIX, mediante un estudio que toma la iconografía e iconología, disciplinas propias de la historia del arte, para valorar las láminas de la Comisión Corográfica, un proyecto de nación que pretendió estudiar desde distintos enfoques el territorio y su población. En este libro, las acuarelas estudiadas serán imbricadas con las fotografías editoriales de marcas nacionales que hoy retoman imaginarios decimonónicos en clave contemporánea, así como los manuales de etiqueta y buen comportamiento reinantes en el período de estudio. Estos factores que establecen modos de subjetivación políticos, desde las nociones de civilización y barbarie, cuerpo y naturaleza, moda y modernidad, se constituyen en binomios que construyeron la formación discursiva en referencia a la idea de nación e identidad de la nascente y cambiante república. Las construcciones socioestéticas desembocan en la pregunta por el lugar del cuerpo y el vestido en el imaginario social neogranadino y su representación pictórica, y no de cualquier cuerpo, sino de un cuerpo vestido, “desnudo” o descubierto, pero siempre determinado socialmente con relación al paisaje y al medio productivo.

La investigación se articula a un eje central que es el cuerpo en las imágenes de la Comisión Corográfica, a través del discurso estético, entendido este desde la óptica que aporta el antropólogo francés André Leroi-Gourhan (1971), quien indica que lo estético es algo que

No podría tratarse en semejante perspectiva de limitar a la emotividad esencialmente auditiva y visual del *homo sapiens* la noción de lo bello [...] La función particularizante de la estética se inserta en una base de prácticas maquinales, ligadas en su profundidad a la vez con el aparato fisiológico, y con el aparato social (p. 267).

A partir de esta definición de lo estético, en la que opera el sentido de la corporalidad como elemento biológico presente en la percepción del medio y su desenvolvimiento en el entramado social donde se construyen las imágenes a analizar, resulta vital para su comprensión una mirada más allá de sus materialidades: manchas sobre papel. En ellas operan unos modos de funciones a los que se integran otros conceptos que nutren la investigación, como lo son: el paisaje, la geografía, el vestido y la nación, cohesionando de esta manera las búsquedas investigativas, las lecturas contemporáneas de estos registros y la articulación de tales conceptualidades a un contexto local-nacional.

Las imágenes de la Comisión Corográfica se vinculan al concepto de cuadro: “Y hablar de cuadros es como hablar de estampas pintorescas, en las que se construía una idealización estética y romántica que exaltaba lo rural, lo popular, lo agreste, lo ‘natural’” (Ceballos Gómez, 2006, p. 204); valores que se vieron soportados en el Romanticismo como movimiento cultural e intelectual propio del siglo *XIX* que generó una tendencia por otras geografías no europeas y se filtró en los pintores de la Comisión, que, sin ser propiamente artistas de escuelas y academias, se vieron permeados por aires que enaltecían el orientalismo mitificado, lo salvaje, lo popular, lo vernáculo y la exotización del otro, como lo muestran en el contexto europeo las obras de pintores franceses como Théodore Géricault, en el Retrato de una joven mujer negra (1811) y Eugène Delacroix en obras como Mujeres de Argel en sus habitaciones (1834).

1. Dibujar una nación

Se ha dicho mucho sobre el pluralismo y la multiculturalidad que idealmente posee Colombia como nación; de hecho, así lo reza su más reciente Constitución Política (1991) en el artículo 7 cuando menciona que “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” (Asamblea Nacional Constituyente de Colombia, 1991). Pero esto parece reposar solo en el papel, puesto que en las prácticas políticas y sociales usualmente se desconoce la heterogénea complejidad que habita este territorio en distintos sentidos. ¿Cuántas personas hoy podrían dibujar sin mirar el mapa de Colombia, de su departamento o ciudad sin mirar un libro o una imagen virtual? Quizás muy pocas. Y aunque un mapa está lejos de ser una nación, dibujarlo ha sido un reto que se ha ido complicando más a medida que avanzan los siglos sobre los cuerpos y los pueblos.

Ahora bien, para hilvanar el texto urge trasladar este imaginario diverso de la realidad humana y paisajística que posee el territorio nacional a mediados del siglo *xix*, lo cual era ya aún más complejo. Ayer como hoy se desconocía mucho del país, de sus lugares, sus gentes y sus fronteras, de ahí que el proyecto de la Comisión Corográfica, inicialmente marcado por un carácter científico-gubernamental, estuviera alineado con el positivismo y el materialismo, los espíritus filosóficos del momento. Tal empresa, en ese contexto, requería de un cartógrafo avezado que asumiera la gesta. El ingeniero militar de origen italiano, Agustín Codazzi, fue quien buscó llevar a su fin tal cometido. El proyecto debió haberse visto en aquel entonces como una utopía entre las tantas que vio pasar el siglo *xix* para la República de la Nueva Granada.

1.1. Antecedentes: los primeros bosquejos de un paisaje neogranadino

El proyecto de la Comisión Corográfica tuvo antecedentes significativos a fines del siglo *xviii* como lo fue la Real Expedición Botánica en el Nuevo Reino de Granada (1783-1813) a cargo de José Celestino Mutis, fraile, médico, botánico y astrónomo español, quien bajo las órdenes del arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora (1782-1789) comenzó a darle forma a este proyecto al que integró a diversos personajes criollos e ilustrados como Juan Eloy Valenzuela y Mantilla, que ocupó el cargo de subdirector, Francisco José de Caldas, líder de la expedición en el sur, Sinforoso Mutis Consuegra, Francisco Antonio Zea, Jorge Tadeo Lozano, José Manuel Restrepo y José Mejía Lequerica. Durante el recorrido y la ejecución de la expedición se produjeron 20 000 láminas en acuarela que hoy reposan en las estancias del Real Jardín Botánico de Madrid.

Las imágenes pintadas por los expedicionarios se ven influenciadas por la Ilustración francesa, un proyecto filosófico y artístico surgido durante el siglo XVIII y situado en un horizonte de racionalidad que instaba a los artistas a aprehender y mimetizar las formas de la naturaleza mediante una “objetividad artística”. Dicha objetividad se hace posible en los detalles de esta flora graficada donde las líneas y los colores pueden dar cuenta de las más precisas nervaduras y pétalos de las especies catalogadas. Las imágenes fueron producidas por las manos de Pablo Antonio García del Campo, Francisco Javier Matiz, pintor especialista en flores, Salvador Rizo, pintor y laminista, apoyados en el conocimiento de guías propios de la región (negros e indígenas), quienes llevaron a los ilustrados por las diferentes sendas y caminos de los bosques, contribuyendo a que comprendieran el espacio geográfico y su flora como algo más que un simple verdor homogéneo en medio de las montañas y los valles andinos que bordean el río Grande de la Magdalena.

En medio de la Real Expedición Botánica visitaron el territorio del Virreinato de la Nueva Granada los viajeros y naturalistas Alexander von Humboldt, de origen alemán, y el francés Aimé Bonpland, hacia 1802. Estos dos científicos europeos observaron y dibujaron el relieve desde diferentes puntos de la cordillera de los Andes. El Paso del Quindío representa para el mismo Humboldt uno de sus grandes descubrimientos. El trabajo que conllevaba pintar estas nuevas naturalezas no se hizo solo; el barón de Humboldt contó con la ayuda de otros pintores como Luis de Rieux, hijo de un personaje exiliado en las costas del Caribe junto a Antonio Nariño por traducir del francés al español los Derechos del hombre y el ciudadano, máximas de la Revolución francesa de 1789; otros tantos viajeros-pintores se movilizaron recomendados por Humboldt, quien contaba con el aprecio y apoyo del virrey Pedro Mendinueta y Muzquiz (1797-1803) y del propio José Celestino Mutis, quien le ofreció su equipo humano y técnico para los viajes. Humboldt encomendó también trabajos pictóricos a Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Ferdinand Bellermann (1814-1889) y Albert Berg (1825-1884) con instrucciones precisas para retratar el paisaje del virreinato.

Dice la artista e historiadora de arte colombiana Beatriz González (2017), en su artículo “La escuela de Humboldt: Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje”, que el concepto que implementaron los viajeros en sus recorridos derivados o incentivados por los relatos u órdenes de Humboldt beben de la idea de lo “pintoresco”. Dicha idea:

Plantea que la naturaleza, representada en jardines, paisajes y pinturas, semejen cuadros; fue formulado en 1792 por el pintor inglés William Gilpin (1724-1804). Su ensayo sobre la belleza pintoresca, el viaje pintoresco y el dibujo de paisaje, de ese año, se considera su obra principal. Desde su punto de vista, la diferencia entre lo Bello —objeto en su estado natural— y lo pintoresco —el objeto ilustrado por

la pintura— es que lo primero se caracteriza por la idea de claridad y lisura y lo pintoresco por la rudeza (González, 2017, párr. 13).

Lo representado, “lo pintoresco”, es materia, empaste, óleo, acuarela que se sirve sobre el soporte: lienzo, madera o papel y busca hacer mimesis de eso bello que está allí, puesto sobre el paisaje, esperando ser capturado por el pintor. Así está la Nueva Granada para el viajero europeo, aparentemente dormida, a la espera de ser explorada por el ojo del pintor que se torna observador. La naturaleza se alza exuberante y profunda, ante quien la visita por vez primera, sus ojos no son pues los del lugareño o lugareña que han habitado su mirada al paisaje, para estos ya es familiar y cercano. Durante años este proceso de acondicionamiento de la mirada en los naturales de la tierra se ha ido integrando a su entorno y a sus cuerpos, subyace a ellos un devenir cuerpo-paisaje.

Otros viajeros como los franceses Gaspar Mollien (1823), Baptise Boussingault (1825-1828), Auguste Le Moyne (1830), Eliseus Reclús (1851-1854) y el sueco Segismundo de Greiff (1826-1870), quien se destacó por hacer estudios de minas en la ciudad de Remedios, hoy departamento de Antioquia, ya habían trazado caminos, senderos, rutas, mapas y cartografías, mucho antes que los viajeros de la Comisión Corográfica, a quienes entregaron sus planos donde dibujaban la variada y heterogénea geografía neogranadina a Codazzi y sus expedicionarios; estas donaciones posibilitaron avances parciales e inconclusos sobre el conocimiento del territorio, pues algunos solo habían estudiado porciones de la geografía. El proyecto corográfico era una gesta hasta el momento poco conocida. El saber consignado en aquellos mapas era un conocimiento a priori, aunque sirvió para que los nuevos viajeros no partieran de un punto cero sobre un espacio virgen, ni atravesado por otros, incluso ya los mismos nacionales como Francisco José de Caldas y el mismo general Tomás Cipriano de Mosquera se habían dado a la exploración de algunas vastas tierras que configuraban el espacio nacional.

Las incursiones dadas primero al Virreinato de la Nueva Granada (1719-1820) con la Real Expedición Botánica y la visita de Humboldt y Bonpland; después los recorridos de algunos diplomáticos ingleses y franceses a la Gran Colombia (1820-1830), posteriormente República de la Nueva Granada (1831-1858) y Confederación Granadina (1859-1853), sirvieron como avances geográficos, descriptivos y narrativos gracias a la construcción de diarios, bitácoras e imágenes pintorescas cuyos trazos dieron cuenta de una visión primero ilustrada y después romántica del territorio, emplazada en su mayoría sobre las vertientes de las cordilleras. Las sábanas costeñas, las llanuras amazónicas y del Orinoco como las selvas del Pacífico se mantuvieron inexploradas para los viajeros, bien sea por las zonas de difícil acceso y los nulos avances en materia de transporte o bien por los prejuicios científicos que recaían sobre aquellos espacios y sus gentes.

Investigadores e investigadoras como Gonzalo Sánchez, Gabriel Poveda Ramos y Nancy Appelbaum concuerdan en que no hubo un plano cartográfico nacional hasta finales del siglo XIX, lo que permite analizar que el conocimiento del país tanto para las élites como para el pueblo era un objeto desconocido. Incluso en la actualidad el conocimiento de los territorios apartados de los centros urbanos como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla continúa siendo *terra incognita* o como lo dirá la historiadora Lina Marcela González Gómez (2015) para el caso de los Llanos de San Martín: *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización*.

1.2. Corografiar: dibujar un país de regiones

Quizás a muchas personas les suene extraña la palabra “corografía”, y algunas otras podrán asociarla a la geografía, y no se equivocan en sus disertaciones, pues su origen y estudio particular provienen de allí. La palabra “corografía” se deriva del griego *chorographia*, donde *choros* significa región. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define corografía como la “descripción de un país, de una región o de una provincia” (Biblioteca Nacional de Colombia, 2008, p. 1). Y justo eso tendría por objetivo la Comisión Corográfica: dibujar, describir y cartografiar una nación poco o nada homogénea, compuesta y constituida por regiones a las que hará una exploración dividida en diez etapas por las siguientes provincias: Vélez, Socorro, Soto, Ocaña, Santander, Pamplona, Tundama, Tunja, Mariquita, Córdoba, Medellín, Antioquia, Chocó, Buenaventura, Barbacoas, Pasto, Túquerres, Popayán, Cauca, Bogotá, Casanare, Neiva y Caquetá.

Primera etapa: la Comisión comienza a andar en 1850 y se dirige hacia el norte de la República de la Nueva Granada, donde recorre las provincias de Vélez, Socorro, Soto, Ocaña, Santander y Pamplona (el pintor de origen venezolano Carmelo Fernández ilustra las exploraciones por estos territorios).

Segunda etapa: la Comisión se mueve en dirección nordeste hacia el año 1851 por las provincias de Socorro, Soto, Tundama, Tunja, Vélez, Ocaña, Pamplona y Santander (Carmelo Fernández sigue ilustrando las exploraciones por estos lugares).

Tercera etapa: tiene lugar en el año de 1852, en esta ruta el grupo de comisionados se desplaza al noroeste del territorio, observando las provincias de Mariquita, Medellín, Córdoba, Antioquia y Cauca (en esta parte del viaje se da un relevo, Carmelo Fernández abandona su función como pintor en la Comisión y es cubierto por el inglés Henri Price).

Cuarta etapa: en el año de 1853 se exploró el valle del Patía y se visitaron Túquerres, Pasto, Popayán y el valle del río Cauca (allí Manuel María Paz asume sus labores como pintor y será este mismo quien concluya las etapas o rutas siguientes).

Quinta etapa: a finales de 1853 se profundiza el estudio de la provincia del Chocó, una de las más desconocidas para el gobierno central.

Sexta etapa: durante el año de 1855 se estudia a profundidad la provincia de Bogotá.

Séptima etapa: para el año de 1856 la Comisión continúa en Bogotá y avanza hacia el Oriente y los llanos (Villavicencio).

Octava etapa: en el año de 1857 la Comisión desciende hasta el sitio arqueológico de San Agustín, elaborando allí diversos estudios y acuarelas.

Novena etapa: transcurre el año de 1858 y estudia el paso entre el pueblo de Facatativá y el pueblo de Beltrán.

Décima etapa: la Comisión se enrutó a finales de 1858 hacia la Sierra Nevada de Santa Marta con el ánimo de terminar las provincias del norte (Magdalena y Bolívar). Lamentablemente no pudo concluir su cometido, pues el director de la Comisión, Agustín Codazzi, muere en el pueblo de Espíritu Santo durante el año 1859. Actualmente el municipio lleva el nombre del ingeniero y cartógrafo.

El contrato celebrado bajo el gobierno del general Tomás Cipriano de Mosquera (1845-1849) fue continuado y ejecutado en los inestables gobiernos de José Hilario López (1849-1855), José María Obando (1853-1854), José María Melo (1854), José de Obaldía, (1854-1855), Manuel María Mallarino (1855-1857) y finalmente Mariano Ospina Rodríguez (1857-1858), quien vio terminar el proyecto que Mosquera había ideado años atrás.

La Comisión Corográfica de la Nueva Granada sobrevivió a dos guerras civiles nacionales y a varios cambios de gobierno, incluido el que entregó el poder a los conservadores luego de las reformas del radicalismo liberal de mediados de siglo, pudiendo decirse que fue un proyecto genuinamente bipartidista. El gobierno, la prensa, los partidos políticos y los líderes de opinión asignaron la mayor importancia a los trabajos corográficos para el progreso de la nación. Existía la conciencia de que de ellos dependía la posibilidad de la Nueva Granada de salir de su postración y entrar por fin en una senda de progreso. Manuel Ancizar sintetizó en una frase los medios por los cuales el país habría de lograr esos objetivos: "educación, industria, caminos, inmigración, son fases de una sola necesidad nacional, y elementos correlativos e inseparables del progreso" (Sánchez Cabra, 2018, párr. 9).

Tal empresa buscaba describir un territorio poco conocido para sus gobernantes y para sus élites blanco-mestizas, pero ese territorio inabarcable desde los escritorios de madera finamente tallada en la centralidad bogotana buscaba ser más que la invención de una naturaleza neogranadina, sus objetivos pretendían dar cuenta de las prácticas de sus gentes y sus pueblos, configurar una nación que en palabras del historiador inglés Benedict Anderson (1993) no es más que:

Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (p. 23).

La antigua división político-administrativa, creada por el Virreinato del Nuevo Reino de Granada hacia mediados del siglo XVIII (1749), había fracturado el territorio en gobernaciones, ciudades, villas y parroquias; sus gentes estaban unidas gracias a la voluntad regia del monarca, pero una vez se gestó el proceso independentista a comienzos del siglo XIX y se desecharon los nexos de gobierno con España, sus gentes se sintieron más vinculadas al territorio que habían morado por mucho tiempo (lo que podría llamarse como “una patria chica”) que ligadas a una nación en su totalidad. Los cuerpos que habitaron este suelo entre 1831 y 1859 debieron verse sobrecogidos por una sensación de extrañeza que les implicaba cada tanto una pérdida de lugar.

La República de la Nueva Granada a mediados de siglo XIX (ver Imagen 1) contaba entonces con otro modelo de ordenanza territorial: “Las provincias y los cantones” que habían trastocado el antiguo orden colonial y habían ensanchado a sus nuevas jurisdicciones pueblos de unas gobernaciones y de otras, anexando sitios de allí y de acá, configurando a la par una mezcla de costumbres y formas de habitar el espacio tan variadas y diversas como las que pueden existir hoy en día. Todo esto debió surtir en la población de los distintos lugares, o al menos en las que tenían algún nivel educativo (las minoritarias clases medias y las escasas elites ilustradas), una serie de preguntas por su estar en el mundo, cambios que se aceleraban con las constantes guerras y constituciones que se sucedían una tras otra. Este mapa intervenido digitalmente delimita la configuración territorial una vez se desintegra el sueño bolivariano de la Gran Colombia (1830). Aquí aparecerán nuevos ordenamientos territoriales y poblacionales. Los nuevos Estados, creados por la República de la Nueva Granada en 1831, se mantuvieron intactos hasta 1858, y en gran medida la carta geográfica de la Comisión da cuenta de ellos en sus láminas a través del dibujo.

Tan solo a un año de finalizar el proyecto de Codazzi y sus compañeros de viaje, el mapa volverá a cambiar: antiguas tierras se unirán a otras y algunas tantas desaparecerán de un plumazo de las vistas y los papeles de los exploradores y cartógrafos, pues habrá surgido una nueva constitución gracias a una nueva guerra. Así, cuando el proyecto corográfico llegue a su fin, el mapa se habrá reordenado nuevamente, aunque tan solo en 1863, lo que implicaba que sus gráficas detalladas e imágenes deberían adaptarse a las nuevas órdenes territoriales.

La Confederación Granadina surgida en 1858 tendrá ocho nuevos estados: Panamá, Antioquia, Bolívar, Boyacá, Cauca, Cundinamarca, Tolima y Magdalena, con sus respectivas capitales, ilustradas en este mapa. Tales ajustes implicaron para los

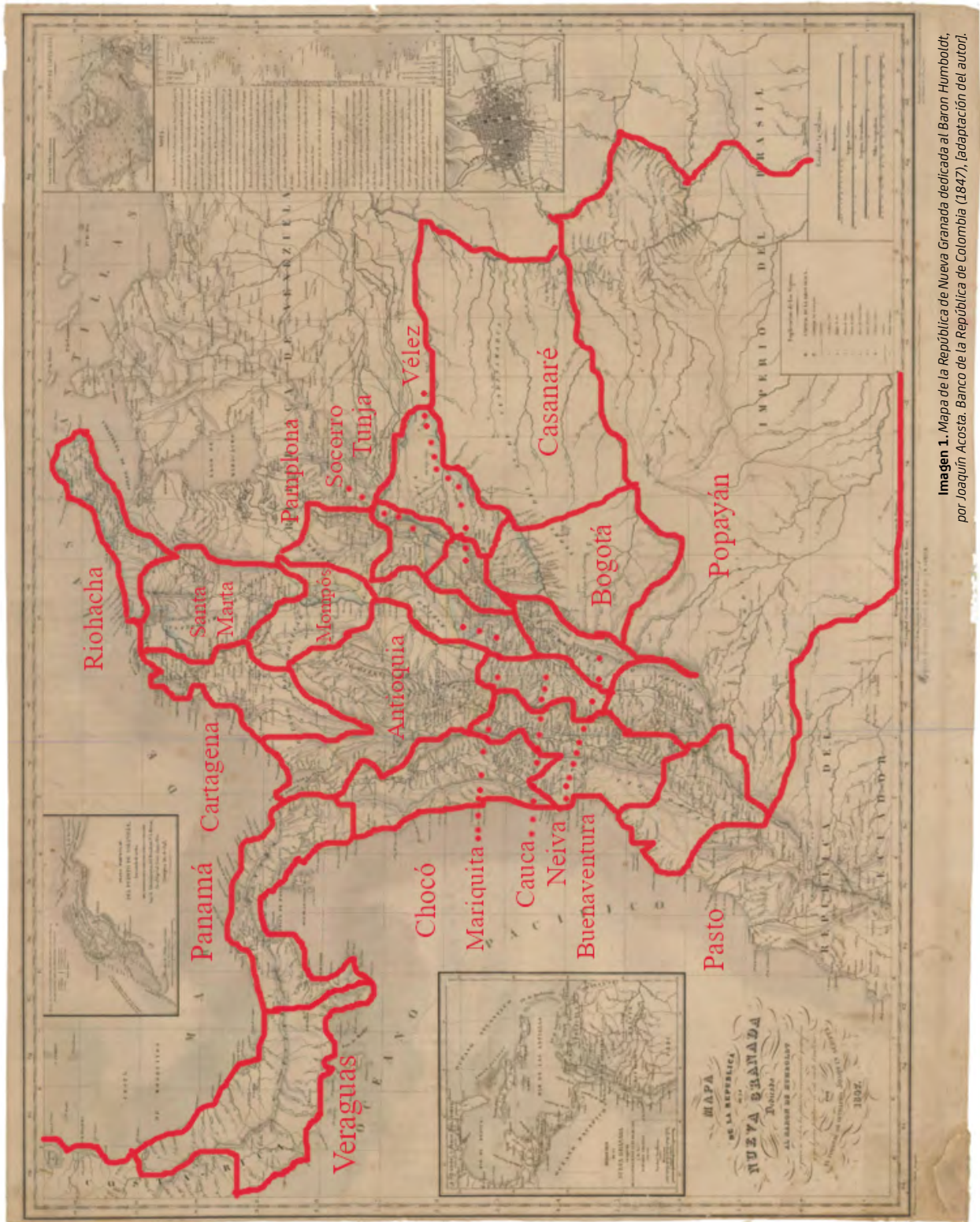


Imagen 1. Mapa de La República de Nueva Granada dedicada al Barón Humboldt, por Joaquín Acosta. Banco de la República de Colombia (1847), [adaptación del autor].

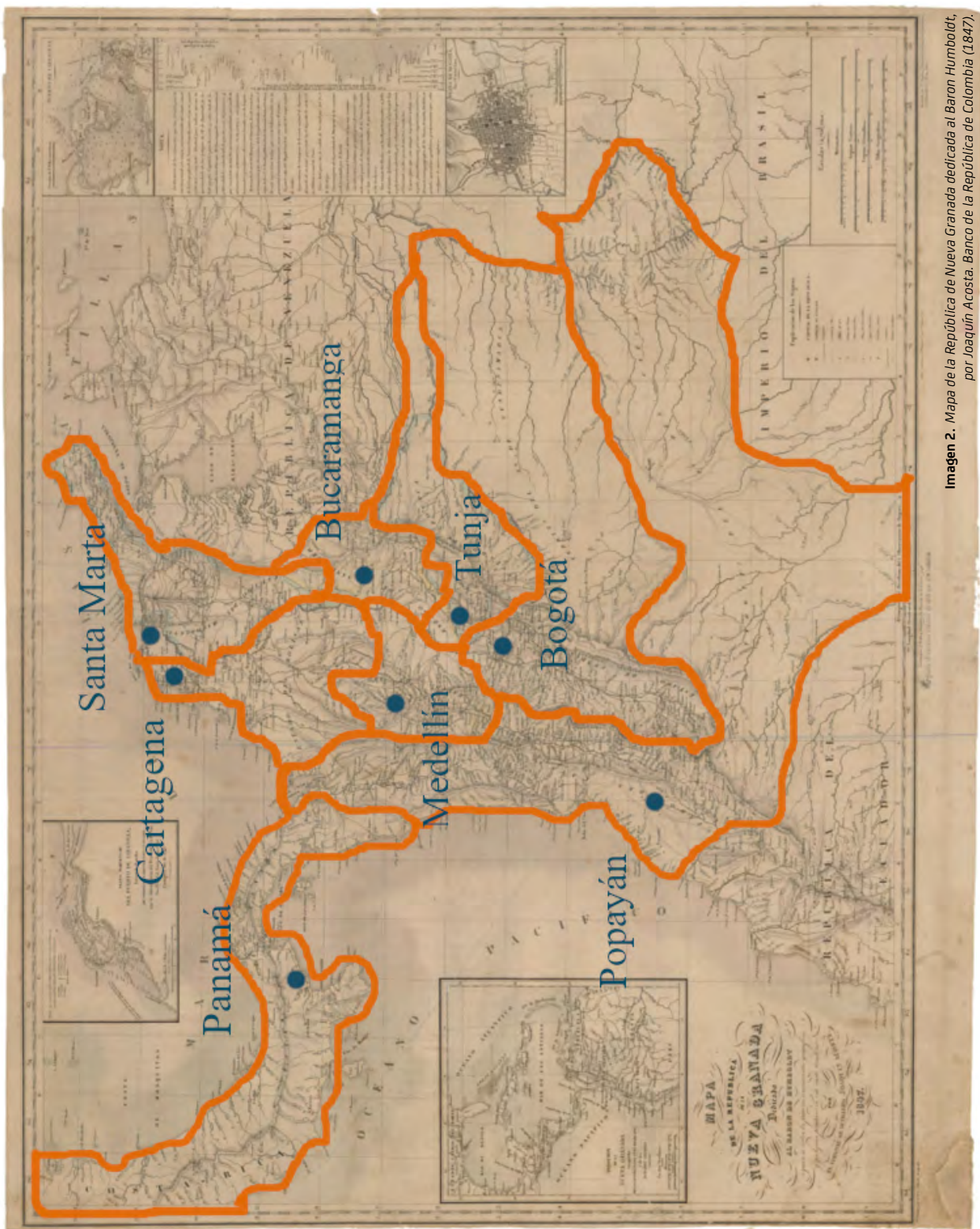


Imagen 2. Mapa de la República de Nueva Granada dedicada al Barón Humboldt, por Joaquín Acosta. Banco de la República de Colombia (1847).

dibujantes y exploradores nuevos trazados y nuevas maneras de entender el territorio y la nación, nuevas identidades configuradas y reconfiguradas a la vez por los diseños político-administrativos y militares de sus gobernantes enfrentados en infructuosas batallas, cuyas tropas alimentadas por el hambre, los odios heredados de sus dirigentes y la ignorancia de muchos de sus combatientes se vieron sepultados incontables veces en campos anónimos de un país dividido como lo enuncian en su célebre libro los historiadores Marco Palacios y Frank Safford (2002).

Preguntarse, entonces, por los rasgos en común entre las personas que habitaban las provincias de Nobita, Bogotá o Vélez fue un objetivo que movió las fibras de los mandatarios de aquel entonces y que lanzó a una serie de comisionados y expertos a ver qué había más allá de la fría y neblinosa meseta del altiplano cundiboyacense. El levantamiento de mapas y cartografías sirvió para que el naciente Estado-nación tuviera una carta geográfica que le permitiera conocer qué era eso que se habitaba y quiénes esos que lo habitaban; asimismo, las láminas de las acuarelas posibilitaron la visualización de un país y de una nación que para muchos distaba de sus callejuelas polvorientas, estrechos caminos y cotidianas parroquias.

Las ilustraciones elaboradas durante la Comisión son el resultado de la labor de varios pintores: Carmelo Fernández (venezolano), Enrique Price (inglés) y Manuel María Paz (neogranadino). Todos desearon mostrar los detalles que permitían reconocer una nación variada, para ello se enfocaron en resaltar de las regiones sus actividades económicas, paisajes, tipos humanos, tradiciones, instrumentos de trabajo, condiciones de los caminos, nivel de desarrollo regional, la historia. Muy importante fue el resultado cartográfico, pues los mapas levantados permitieron tener una idea de la extensión y geografía del territorio nacional (Ricardo Calzadilla, 2017, p. 165).

Las acuarelas de las láminas y las descripciones de los relatores como Manuel Ancízar y su *Peregrinación de Alfa* (pseudónimo que adoptó este escritor para publicar sus informes) o los diarios de Santiago Pérez Triana aluden a una nación heterogénea, con diversos tipos humanos producto del largo y complejo proceso de mestizaje gestado desde los tiempos de la Conquista y cristalizado en el duro proceso de Colonia.

En Colombia, lo nacional remite siempre a las diferencias internas. [...] La construcción de la diferencia se analiza en torno a un problema más amplio: la tensión entre proyectos de unificación y de diferenciación en la constitución de lo nacional (Arias Vanegas, 2007, p. 14).

Tensiones que alimentan además la pugna entre centralismo y federalismo. Son precisamente estas diferencias las que codifican taxonomías poblacionales y configuran una reflexión del cuerpo vestido neogranadino en torno a categorías

Íntimamente vinculadas a la pigmentación de la piel y a su distribución en la porción de tierra que habita cada personaje allí pintado.

Las imágenes usadas aquí son entendidas como fuentes de análisis que arrojan datos enriquecedores a la interpretación histórica esas *huellas mudas* como las llama Gonzalo Sánchez: son sabias interlocutoras si logran articularse y leerse desde un contexto global, desde una perspectiva que esté “Más en consonancia con la categoría semiótica del Índice, en tanto este como tal es imagen fragmento de una totalidad no necesariamente visible” (Parra Valencia y Acosta Ríos, 2013, p. 91). En ellas la noción de corporalidad de la que hablan los documentos es fundamentalmente un cuerpo-imagen, series de cuerpos-pinturas que permiten ser indagados, cuestionados. De allí que hablar del cuerpo como discurso estético implique siempre aludir a la imagen de ese cuerpo mirado y que nos mira. Estos rastros convertidos en manchas arrojan luces sobre los modos de relacionamiento social de la población neogranadina; más que cuadros de costumbres o láminas que pretendían dar cuenta de una idea de tipos regionales diferenciados, o de estilos vestimentarios de una época puntual, son fuentes de otros modos de interpretación diversa de un período de la historia global y nacional donde predominan los discursos históricos que enfatizan en los estudios políticos y económicos sobre las realidades sociales, enunciadas desde una interpretación ortodoxa de los hechos y apartadas de nuevas visiones que incluyan otras perspectivas en las que los cuerpos y las relaciones que estos tejen en el espacio social puedan decir algo más.

Hoy, ciento setenta años después de estos esbozos y gráficas sobre el territorio nacional que ha dejado la Comisión Corográfica (1850-1859) y que custodia la Biblioteca Nacional de Colombia, la diseñadora y joyera Elena Aguilar ha propuesto dos piezas del actual mapa colombiano, realizadas en bronce, las cuales no sobrepasan los diez centímetros de altura, uno de ellos con un calado del río Grande de la Magdalena y el otro en un cromado con betas de las cordilleras que surcan este país. Estas objetualidades aparecen enhebradas en una delgada fibra de cumare, material extraído de la vegetación amazónica, para disponerlos sobre los cuerpos actuales como una especie de talismanes, de artefactos mediadores entre la geografía de una nación y un recuerdo constante de pertenencia a una porción de tierra en este mundo que comulga con la profunda relación de la piel, la ropa y el espacio social donde la corporalidad asume una postura y un gesto.



Imagen 3. Mapa de Colombia. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Helena Aguilar.
Fuente: Helena Aguilar (2023).

Existen en estas pequeñas piezas de Helena Aguilar los dibujos de un territorio que no es ya el de las viejas cartografías del siglo XIX trazadas por Agustín Codazzi y sus comisionados ilustrados hacia mediados del siglo para la República de la Nueva Granada y la Confederación Granadina, ni siquiera es el mapa de principios del siglo XX cuando Panamá era parte de esta nación (1903). Sus piezas grafican el mapa del país actual, producto de agitados cambios sociopolíticos y culturales que han moldeado los relatos de los cuerpos vestidos; habitamos sus pliegues, caminos, campos y ciudades, pero urge reconocerlos, portarlos y aprehenderlos para construir

y deconstruir antiguas narrativas sobre lo que somos y hemos sido en poco más de doscientos años de vida republicana.

1.3. El cuerpo de los pintores frente a las imágenes de la Comisión

Esta narrativa que busca poner su objetivo en la construcción pictórica y simbólica del cuerpo vestido presente en las láminas de la Comisión Corográfica (1850-1859) debe virar también su mirada sobre los cuerpos que produjeron dichas imágenes: Carmelo Fernández, Henri Price y Manuel María Paz. Cada uno de estos hombres asentó sobre el discurso de la imagen nacional una mirada propia y aportó a que este proyecto fuera diverso desde su composición visual, pues no se redujo a la mirada de un solo autor, sino que las formas de paisajes y cuerpos vestidos que aparecen reunidas en las 151 láminas que atesora la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC) dan cuenta de ello.

Carmelo Fernández (1809-1887) fue un ingeniero, militar y pintor acuarelista de origen venezolano que acompañó a Agustín Codazzi en diversas tareas antes de vincularse al proyecto de la Comisión Corográfica. Entre sus más destacadas obras está el “Atlas físico y político de Venezuela” (1833-1839), de allí que su experiencia le diera idoneidad para el trabajo que buscaba realizar en la República de la Nueva Granada. Su trabajo como pintor destaca en la Comisión por representar de manera detallada las corporalidades vestidas de las dos primeras etapas de la Comisión Corográfica; el detalle de los ajueres de las damas y los trajes de los hombres notables quedan retratados de manera fidedigna en estas imágenes; mientras los fondos y paisajes donde aparece la figura humana quedan relegados a un segundo o tercer plano. Cosa contraria con lo que aparece en las acuarelas de Price, pues allí el paisaje toma igual o más protagonismo que el cuerpo, que a veces parece perderse dentro de la escena.

Henri Price (1819-1863), pintor de origen inglés que se vincula a la Comisión Corográfica en el año de 1852, cursó estudios de dibujo lineal y topografía en el Colegio del Espíritu Santo en Bogotá, donde el propio Carmelo Fernández fue su maestro. Su período como pintor oficial del proyecto corográfico fue breve y debió suspenderse por temas de orden de salud. Los fatigantes viajes, los climas indeterminados del trópico por el que pasaban los comisionados y sus ayudantes menguaron su vitalidad corporal, la cual estaba más acoplada a los climas estacionales de la vieja Europa que a las fluctuantes lluvias torrenciales y los húmedos calores de las cabeceras hídricas de la América equinoccial de la que hablaba ya Humboldt décadas atrás. Sus acuarelas ilustran las provincias de Mariquita, Medellín, Córdoba, Antioquia y Cauca.

La mirada de Price ante el paisaje y los cuerpos vestidos que aparecen en las láminas producidas bajo sus manos están marcadas por su condición europea, su mirada

es exógena al territorio que ven sus ojos, su concepción de la pintura está marcada por los ideales románticos que se acentúan en las pinceladas dadas al paisaje y que construye como masas de materia viva donde los cuerpos desproporcionados, casi siempre más grandes que los planos de atrás (paisaje) según las leyes de la perspectiva clásica y renacentista, toman forma en sus composiciones. Esto es evidente en cuadros como: *Río Negro, provincia de Córdoba* (Imagen 37), *Indio e india de Buriticá, provincia de Antioquia* (Imagen 58) y *Tipos de la provincia de Medellín* (Imagen 59).

Manuel María Paz (1820-1902) es el único de los tres pintores de origen neogranadino que integra las filas de la Comisión Corográfica. Nació en el Cauca y tuvo carrera y experiencia como militar, además será el que más tiempo permanezca junto a Codazzi y al grupo de expedicionarios. Sus láminas darán cuenta de las últimas siete etapas de la Comisión (1853-1859) Chocó-Buenaventura-Barbacoas-Túquerres-Pasto-Popayán-Cauca (1853), Panamá (1854), Tequendama (1855), Casanare (1855), Neiva-Caquetá (1856) y Magdalena-Bolívar (1858).

En las obras de Paz los cuerpos vestidos son menos definidos que en los dos anteriores pintores, la pincelada es más fluida y los rostros gozan de menor detalle, parecen ejecutarse con mayor rapidez si se comparan con los rostros de Carmelo Fernández, quien detalla cada cuerpo pintado en sus facciones; incluso en los cuerpos de Price hay mayor precisión o naturalismo que en Paz. En las obras del pintor inglés el rostro de las corporalidades puede verse un poco más definido y siguiendo cierto patrón académico. En Manuel María Paz esto no parece interesar mucho, las formas de la cara se simplifican con delgadas líneas para los ojos, la nariz y la boca, además no poseen un tratamiento de volumen donde pueda apreciarse claramente el manejo de luz y la sombra.

Uno de los más interesantes problemas que presentan las láminas de Paz es la inclusión de los procesos fotográficos como apoyo. La historia del encargo de una cámara fotográfica que le hace a su antiguo jefe Pedro Alcántara Herrán cuando éste se encontraba en Nueva York y la llegada del aparato a Barranquilla, a manos de Tomás Cipriano de Mosquera, no son solo un capítulo de la historia de la fotografía en Colombia sino de la Comisión Corográfica (González Aranda, 2012, p.189).

Este acto es de vital importancia para entender la elaboración pictórica de las obras de Manuel María Paz en la Comisión Corográfica, porque ya en su quehacer como pintor no interviene solo el ojo del pintor y la memoria visual de quienes captan y almacenan la imagen, como en los dos anteriores, sino que posee una ayuda vital, el dispositivo de la cámara fotográfica como recurso visual para complementar la producción de las imágenes. Ya estas pueden adquirir un tono mixto o híbrido, tan propio de la modernidad artística. La acción, quizás ingenua de Paz, expone además las relaciones que han de tener los artistas en el futuro con la realidad y con las maneras de abordarla.

Pese a esta genuina hazaña de Paz y su recurso fotográfico, materializado en el deseo de aprehender la imagen que se fuga, investigadores(as) en épocas recientes han observado que:

Al revisar las noventa y seis láminas que conserva la Biblioteca Nacional de Colombia, se perciben algunas diferencias en el dibujo y el colorido de algunas de ellas, y este hecho se debe a que Codazzi, ante la abundancia de sus trabajos, se vio obligado a contratar un pintor francés de cargazón para que terminara los bocetos de Paz. El francés realizó algo más de treinta pinturas que están contenidas en el Álbum de la Comisión Corográfica, las cuales se pueden distinguir a primera vista (Biblioteca Nacional de Colombia, 2008, p. 13).

Este acto parece contradictorio con el anterior, en tanto se apoya en la cámara como cualquier artista moderno-contemporáneo, pero no abandona las viejas técnicas de los talleres artísticos y artesanales que se venían aplicando desde la Edad Media y el Renacimiento, cuando el maestro elabora los bocetos y sus pupilos o ayudantes las terminan o intervienen en partes la composición. Leonardo Da Vinci actúa en las imágenes de Andrea del Verrocchio, su maestro. Famoso es el caso de la pintura “El Bautismo de Cristo” (1472-1475) donde, según los especialistas, hay huellas de Da Vinci en algunas partes de la pieza, como la cabeza del ángel que está de perfil, abajo a la izquierda de la obra.

2. Del vestido civilizador a la desnudez bárbara

La civilización y la barbarie son las dos caras de una misma moneda, son el ordenamiento que las formas del poder hegemónicas a lo largo del siglo XIX poseen para regular los cuerpos, las costumbres y las prácticas culturales de la población. Se está a un lado o se está al otro, lo liminal y lo indefinido, así como lo mestizo resultan dudosos y ponen en tela de juicio todo un sistema binario de creencias y conocimientos.

Dice la antropóloga estadounidense Joanne Eicher (Barnes y Eicher, 1992) que el vestido tiene una función primaria, la cual es modificar y complementar el cuerpo; no obstante, sus investigaciones la han llevado afirmar lo que también propone la diseñadora e investigadora colombiana Claudia Fernández Silva (2015) al decir que la definición de vestido

no se limita a entenderlo como un artefacto que cubre al cuerpo, sino también al acto de vestir como un proceso que involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos para el mismo que incluyen más que ropa o accesorios (p. 86).

En esta perspectiva, no podría equipararse la desnudez con la falta de ropa, porque habría que incluir allí el peinado, el maquillaje, el tatuaje y otras prácticas de modificación corporal que establecen las culturas como parte de sus configuraciones corporales sociológicas y/o religiosas.

De allí que la desnudez sea vista más bien como la condición de unos cuerpos con mayor o menor cobertura de prendas sobre los cuales la mirada de la moral decimonónica y occidental estableció desde un lugar hegemónico hacia esos otros cuerpos que no seguían las pautas del vestir europeo como rasgo civilizatorio. Los atributos de inmoralidad y salvajismo fueron impuestos arbitrariamente a aquellas poblaciones donde la idea del vestido ya no remitía solo a un estado de pecado como fueron descritas en las crónicas de Conquista por los frailes misioneros, escribanos y cronistas de Indias, ahora el discurso moderno descargaba sus misiles hacia esos mismos grupos poblacionales, pero bajo los dardos del atraso, el atraso que reproducía condiciones expeditas de lo bárbaro, donde la desnudez fue vista con desdén, extrañeza y exotismo por parte de los viajeros y misioneros.

Pamplona



Habitantes de la Capital.

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

Los cuerpos vestidos encarnan el modelo civilizador de la modernidad occidental. Láminas como la de la Imagen 4, *Pamplona, Habitantes de la Capital*, realizada por Carmelo Fernández, evidencian el espacio público de sociabilidad por excelencia: la plaza, herencia de la urbanización colonial española. Allí se ven ubicados cinco personajes, en dos direcciones; a la izquierda aparece de perfil el cuerpo de una mujer blanca, al parecer una dama notable, puesto que sostiene en sus manos un libro; este detalle y la ubicación del cuerpo sobre la iglesia como fondo, podría dar cuenta de que se trata de un misal o un libro devocional. Su atuendo está compuesto por un traje para el día en tonos negros, lleva una mantilla o cofia, elemento indispensable del guardarropa femenino en actos religiosos.

El color negro de su traje puede denotar un estado de luto o elegancia, pero también una clara herencia del mundo colonial español, configurado a través de sus ropas.

El ‘vestir a la española’ se puede definir como un estilo en el que predominan los tejidos de color negro (u oscuros), la ornamentación y los encajes, y el uso de una indumentaria que tiende a aprisionar el cuerpo, reduciendo los movimientos y defendiendo la noción de pudor (Jaramillo Arciniegas, 2023, párr. 6).

Pese a que han pasado treinta años desde las luchas independentistas (1820-1850), muchas tradiciones ligadas a la cultura española seguían fieles y es posible rastrearlas en aspectos estéticos tan importantes como el vestido.

Una delgada mancha reservada para el blanco se asoma en el pecho y las mangas del vestido que porta, probablemente en un tejido de lino o algodón para acompañar el atuendo. La falda del vestido deja apreciar el tacón y la punta de unos chapines, antecedente europeo del tacón actual, hechos generalmente en tela, cuero y madera. Su uso en estas tierras era un signo de riqueza y alta posición social, en un mundo básicamente rural y agrario donde el calzado era algo extraño y de poco uso cotidiano.

Un segundo cuerpo aparece en escena dando la espalda, envuelta en un atuendo de tono grisáceo más bien oscuro, que busca aproximarse al negro de la mujer que aparece de perfil (probablemente sea su señora y ella su dama de compañía o su sirvienta); las mujeres no debían andar solas en el espacio público, estaban destinadas para el espacio privado. Como lo afirman Afanador Contreras y Báez Monsalve (1996): “Las mujeres producían un espacio doméstico clave para la conformación de la Nación, mientras los hombres se dedicaban a producir dinero y bienes” (pp. 19-20).

Un personaje masculino se asoma en un tercer plano, ataviado con una ruana de lana, producida probablemente en la región de Santander (puesto que en Boyacá también se elaboraban este tipo de piezas) y lleva un sombrero tejido por los mismos artesanos de la región. Pierre Raymond (2017) señala que desde finales del siglo XVIII personajes como Pedro Fermín de Vargas afirmaban que “la necesidad hizo inventar a los habitantes de las villas del Socorro y San Gil unos tejidos de algodón que se han hecho generales después para el vestuario de las gentes pobres” (Vargas en Raymond, 2017, párr. 5). Estos tejidos, pese al mal estado de las vías y los caminos, se exportaban a otras regiones del área andina, haciendo contrapeso a los 200 millones de metros textiles de origen inglés que ya circulaban en América Latina para 1820, según anotó Gaspard Théodore Mollien. El diplomático de origen galo observó que hacia 1823: “Las mujeres no se visten ya más que a la inglesa. Estos caprichos en realidad cuestan poco, ya que las telas de Manchester resultan más baratas que las que se fabrican en el país” (Mollien en Raymond, 2017, párr. 9). De tal forma que el vestido se instaura en la representación de las gentes como una brecha social, como un índice de su origen y condición socioeconómica.

En un primer plano se ubican dos personajes masculinos vestidos galantemente, el que da la espalda está trajeado con un atuendo formado por pantalón, redingote (prenda masculina usada por los hombres de las elites europeas aproximadamente desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX), sombrero y paraguas, en tonos grises y negros completamente a la inglesa, como lo rezaba el estricto código victoriano del dandi, modelo de apariencia masculina que adoptaron los notables neogranadinos hacia mediados del siglo XIX. El caballero que mira de perfil a su interlocutor se atavía con una ruana probablemente de Boyacá y con un sombrero manufacturado artesanalmente, uno de los pocos productos que se exportaba. Estas particularidades se mezclan con el pantalón que lleva a la usanza de su compañero, pero que combina sin mayor problema en su atuendo de hombre burgués occidental.

“La rectitud del cuerpo en la iglesia, en la mesa y en la calle debía acompañarse de comportamientos y expresiones que demostraran, de igual manera, control individual” (Afanador Contreras y Báez Monsalve, 2015, 74). Son estas las gestualidades presentes en ambos personajes representados; actitudes dignas de resaltar en el comportamiento de los hombres virtuosos de la época, representados también en los grabados de diferentes publicaciones de la moda masculina decimonónica.

La estética vestimentaria que se aprecia en la Imagen 4 permite rastrear lo que el psicólogo John Carl Flugel, llamó “la gran renuncia”; dicho autor sostiene que:

Contra el vestido jerarquizante del Antiguo Régimen, preservado por la aristocracia con leyes suntuarias, se impuso, de acuerdo a los nuevos ideales de democracia surgidos a partir de la Revolución francesa, un traje que no desentonara con

la doctrina de la fraternidad humana, incompatible con una indumentaria que destacara el rango sobre otras cualidades. El problema se resolvió mediante una mayor uniformidad en el vestido (Flugel, 1964, pp. 142-143).

Un caso completamente diferente a lo que sucederá con las corporalidades femeninas, pues, mientras el dandismo aboga por un cuerpo masculino, sobrio, elegante y atemporal, los cuerpos de las damas integrantes de las elites capitalinas fueron presa de la moda como dispositivo del cambio de las apariencias. Estas corporalidades debían aparentar estar siempre gráciles, sobrias, dóciles, bellas y emotivas, cualidades encarnadas en tejidos como la muselina, el tafetán, el lino blanco y el encaje en tonos y matices pasteles como el rosa, el lavanda y el azul celeste. Cabe mencionar que el negro hizo parte del guardarropa femenino para las mujeres notables como símbolo de mesura y recato, virtudes provenientes de los discursos eclesiásticos y de los recientes modelos de urbanidad. (Aunque el uso del color negro en las imágenes de las mujeres puede interpretarse como un lastre colonial de origen “habsbúrgico” en tanto el negro fue el color predominante en la corte española bajo esta casa real.)

Sin un interés propiamente artístico, a Carmelo Fernández, Manuel María Paz y Henry Price se les encomendó retratar a la población neogranadina, como si se trataran de especímenes minerales, botánicos o animales. Y es claro que las acuarelas no tenían una finalidad artística, pero esto no significó que no se filtraran en ellas elementos de la pintura occidental durante su producción, desde la representación de los paisajes en obras como: “*Vista del nevado del Huila, tomada desde el pueblo de San Agustín provincia de Neiva*” de Manuel María Paz, donde las figuras humanas asumen una dimensión minúscula ante la naturaleza protagónica del paisaje pintado, cosa tan propia del arte romántico alemán, que se decanta por la idea del paisaje, en la que este expresa una serie de emociones profundas.

Es ineludible hallar en la acuarela *Notables de la capital* de Carmelo Fernández (Imagen 6) rasgos del romanticismo, como movimiento pictórico europeo, especialmente si se concentra la mirada en el detalle de la pose y la composición de la imagen. Todas estas piezas contrastan con otras obras de la Comisión Corográfica como: *Medellín y Lavanderas de oro río Guadalupe* de Henry Price (Imagen 23 y 53), donde los pintores ilustran el trabajo de los grupos humanos más desvalidos, una característica emparentada con la idea de representar “el pueblo” y “la nación”.



*Vista del Nevado
desde el pueblo*

de Neiva



*del Aguila, tomada
de San Agustín*

BIBLIOTECA NA

Socorro. n° 133



Notables de la Capital.

El vestido blanco que porta la mujer, quizás confeccionado en seda francesa o un lino finísimo proveniente de los telares de la Revolución Industrial en Inglaterra, denota una alta posición social. Cabello recogido y partido a la mitad, una silueta constituida por un cúmulo de enaguas que dan la forma acampanada a la falda que cae y desciende de una entallada y fina cintura; hombros cubiertos por un chal y cuello descubierto. Encarna además una de las metáforas que dominó el pensamiento decimonónico sobre lo femenino: “La mujer-flor”, no solo aquí, sino en el resto de Occidente.

El ramillete de flores que sostiene en la mano izquierda es símbolo de gracia, juventud y belleza. Un rostro delicado y una tez de porcelana eran atributos de gran valor en una mujer cuyo aspecto era comparado en la literatura romántica con los lirios y las rosas blancas. Es, además, signo de clase, ya que la mujer burguesa vive aislada del sol en su casa, y al salir, sombrillas y sombreros preservan su piel, al contrario de campesinas y mujeres del pueblo, expuestas a los elementos que enrojecen y oscurecen su tez.

Podría inferirse incluso que porta un vestido nupcial, puesto que el blanco luego del matrimonio de la reina Victoria y el príncipe Alberto en 1840 desencadenó la moda de los vestidos blancos en las bodas occidentales. No obstante, el blanco no fue un tono exclusivo de los vestidos de boda, fue también símbolo de estatus, al indicar que se contaba con criadas suficientes para mantener su impoluta y pulcra apariencia. Esto ligado a que Inglaterra no fue solo un modelo económico a imitar, sino que en cierta manera significó un gran referente de costumbres importadas por las élites neogranadinas, entre ellas las modas vestimentarias.

Un segundo plano muestra en la parte izquierda un caballero de sombrero, patillas largas, camisa blanca, en lino probablemente, una levita en rayas verticales en tonos claros de azul grisáceo y un pantalón en un tono de gris más cercano al marrón que sostiene un bastón dorado; en esta época el bastón denota poder, elegancia y sofisticación, solían tener incrustados relojes, brújulas o espadas. Su sombrero refleja cierta influencia de los estilos británicos. En el lado derecho un hombre de apariencia mayor con un sombrero de tono rojizo con forma más cercana al estilo artesanal vernáculo, en contraste con el otro, porta un pañuelo blanco atado a su cabeza. Lleva camisa blanca, abierta en el pecho y sus manos están puestas en la rodilla, en consonancia con un gesto más relajado que el de la figura izquierda.

En un tercer plano la figura del torso de una mujer de cabellos largos y vestido blanco de mangas largas desempeña una labor de bordado, actividad vinculada inextricablemente a la educación femenina, al lugar doméstico. El color blanco presente en los vestidos de ambas damas representa los valores cristianos católicos a imitar, tomados de la figura mariana: inocencia, transparencia, castidad, docilidad... cualidades que van a permear todo el imaginario social femenino. Dichos valores van

a encarnar ciertas posturas corporales, formas de operar el cuerpo en relación con lo otro, como lo define la investigadora caucana Magnolia Aristizábal (2005):

La relación del cuerpo con el gesto, con los objetos y con el tiempo mismo, como hemos dicho, son otras coordenadas que nos develan una concepción específica de formación [...] instrucciones precisas sobre la manera de vestir, definiciones taxativas sobre el uso del tiempo, cumplimiento estricto de las normas definidas para cada espacio, cada momento, cada acción, cada relación interpersonal (p. 128).

La concepción del cuerpo femenino bajo el modelo romántico europeo como una flor suave y delicada desembocó en la instauración de una noción de corporalidad femenina vinculada a lo frágil y etéreo, configurando cuerpos-objetos que ornamentaban la casa como ramos florales puestas en un fino jarrón. Los mismos vestidos, por la pesadez de las telas, reducían sus movimientos y acortaban sus pasos. El corsé y las pesadas enaguas de los vestidos contribuían a esto. Las labores manuales, especialmente el bordado, fue una de las actividades básicas en la formación educativa de las mujeres de clase media y alta.

El espacio privado y lo doméstico continuaron siendo el sitio de lo femenino, así como lo público siguió siendo el espacio del hombre. La imagen del patriarca se acentúa en la ilustración. Los hombres sentados a ambos lados del espacio de representación pictórica parecen emular la imagen de soberanía y control. Y si bien hay una tercera mujer sentada, se halla relegada a un tercer plano casi que invisibilizada. La primera, aunque aparece en el plano central, tiene la posición de un lujoso y fino jarrón que nos mira a la cara como un bien de consumo ostentoso. Algo similar a lo que probablemente debió significar para su padre, su esposo o sus hermanos.

La formación de la nacionalidad y, en particular, de la ciudadanía, es un esfuerzo republicano para el que se cuenta, para comenzar, con una tradición retórica proveniente de la vida católica —cuyo sentido debe ser renovado— y con los principios higiénicos que venían ganando capacidad simbólica desde las últimas décadas del siglo XVIII (Cabra y Escobar, 2014, p. 98).

Una pintura que refleja los modelos burgueses de la organización familiar y social que esperaba el modelo de nación es *Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá* (ver Imagen 7). La escena pictórica se enmarca en un típico e idílico cuadro costumbrista decimonónico: una familia grande que sale a dar un paseo por los alrededores de la provincia de Bogotá. Los personajes centrales (la familia) se encuentran sentados haciendo diversas actividades, unos leyendo, otros conversando, algunos escuchando la melodía que emite el patriarca, quien sostiene una guitarra. El hombre lleva un traje a la inglesa, con capa, levita, camisa blanca, pantalón grisáceo y botas. Un detalle es su gorro azul, generalmente fabricado en seda y terciopelo o *smoking cap*, “sombrero o gorro popular en el período comprendido entre 1840-

1880, por lo general usado por los caballeros en la intimidad de su hogar, mientras se fumaba para evitar que el cabello se impregnara de olor a humo” (Ganuza, 2015, párr. 2). Pese al uso tradicional de la prenda en la Inglaterra victoriana, él lo usa en un espacio abierto, como también se hizo en Europa.

La mujer que lo acompaña al lado derecho es la esposa y madre de sus hijos, quien viste un traje azul, sencillo y austero, que responde a una estética de la moda británica en cuanto a silueta se refiere, pues imita los estilos vestimentarios que se pusieron de moda en Gran Bretaña cuando la reina Victoria I asumió el trono en 1837, dando prioridad al uso del corsé, que moldeara una cintura de avispa, acompañado de un polisón que otorgara volumetría a la falda y mangas largas acampanadas. A este vestido lo acompaña un chal de color negro, probablemente tejido en lana y originario de la provincia de Bogotá. De este modo, tradición y modernidad convergen en un solo cuerpo. Esta fórmula se repite en el resto de las mujeres de la composición: un vestido británico, más un pañuelo o un chal tejido en lana de origen nacional, cuyo uso denota una corporalidad hija del mestizaje, bandera ideológica de la Comisión.

Al fondo de la pintura se esbozan jinetes en burros y caballos, lo que da a entender que es un ambiente donde lo rural y lo urbano no zanján grandes diferencias como en el mundo actual, sino que era un medio de transporte fundamental para la movilidad de la época. Las figuras del fondo se hallan menos elaboradas, haciendo uso de la perspectiva renacentista, y los cuerpos que están al fondo suelen ser más pequeños para dar la sensación de lejanía; en contraste con las del primer plano que se representan más grandes y nítidas para transmitir la cercanía con el espectador.

Una mujer que se encuentra de pie en la escena derecha de la acuarela lleva un traje de tartán escocés, muy usado en lo que hoy es el Reino Unido, durante todo el reinado de la reina Victoria. Tiene mangas estilo jamón, cintura delgada y falda amplia. El cabello en todas las figuras femeninas se lleva recogido o en trenzas y siempre partido a la mitad en ambos casos. La mujer lleva en el centro del escote un camafeo, joya que era muy usada en el guardarropa de las damas burguesas y aristócratas.

El uso de los camafeos estaba cargado de un valor decorativo y estético, así como de un importante significado sentimental. Su mirada va directo a la figura de un hombre que está en toda la esquina derecha, el cual se despoja de su sombrero y hace un gesto de saludo y reverencia ante la mujer, sombrero que no obedece a las modas europeas, sino a la tradición del tejido indígena y mestizo. Un detalle sobresaliente es la ruana o el poncho que lleva sobre el traje de corte inglés, que deja asomar las mangas del saco y el pantalón. Su corte de cabello, junto con el del caballero que sostiene un libro rojo y está sentado en la tercera fila, obedecen al estilo Lincoln, caracterizado por no tener grandes bigotes y llevar patillas y una barba corta.



Paseo de una familia

Bogotá



Los alrededores de Bogotá

Una figura femenina envuelta en una manta de tonos lilas y malvas arroja tímidamente una mirada sobre el espectador. Pareciera ser una transeúnte o una figura externa al núcleo familiar, una criada o una sirvienta. Colores como los azules, los malvas, los rosas claros y en sí las gamas pasteles eran tonalidades usadas por las damas de mediados del siglo XIX en ambos lados del Atlántico.

Dos sujetos ubicados en el fondo en sentido diagonal respecto al de la familia que ocupa el lugar central del espacio pictórico son personajes del pueblo llano, no llevan zapatos ni levitas, no visten trajes importados siguiendo el modelo eurocéntrico. Usan ponchos, pantalones que no llegan al tobillo y sombreros de ala ancha y cono alto.

Si bien la escena muestra a una familia de alta posición social, de tez clara y cabellos lisos, tradicional, burguesa, y sus trajes imitan las modas inglesas y francesas de la época, no lo hacen de una manera ortodoxa y fidedigna, ni los hombres con las ruanas, los ponchos y los sombreros ni el que está sobre la manta rojiza en cuya superficie descansan los personajes.

El registro visual de estos elementos permite interpretar el uso de productos indumentarios locales, de tradición ancestral como sombreros, ruanas y mantas que se combinaban con las modas foráneas. Ya desde el siglo XIX, se esboza el carácter híbrido y diverso de una identidad nacional no solo reflejada en la fisonomía y los rasgos corporales, sino también en la adopción de los estilos extranjeros que se mezclaban con estilos autóctonos. De modo que la construcción de nación fundada en el progreso y lo civilizado que la élite nacional buscaba implementar con una mirada hacia lo europeo y norteamericano no pudo borrar del todo el pasado indígena y mestizo. Ni siquiera en aquellas clases como la que representa la familia en la acuarela, que por su posición y corporeidad estaban más imbricadas con ese modelo de civilización y etiqueta que impusieron los discursos sociales, religiosos y los manuales de urbanidad.

Los personajes que se hallan por fuera del círculo familiar en sentido diagonal y emplazados en el fondo distan de la etiqueta y el ceremonial que pregonaban los instructivos manuales de urbanidad de Carreño y Cuervo. El hecho de que el personaje no lleve zapatos ya lo condena a la barbarie y el atraso, cualidades que se deseaban extinguir de los escenarios sociales nacionales.

Mientras este modelo de referencia se instauraba en los centros urbanos y andinos como ejemplo a seguir para las otras tipologías corporales, existían unas tipologías concentradas en los territorios nacionales que son el revés de la nación, como lo indica el texto de la investigadora Margarita Serje (2005); en esos territorios de nadie habitaban salvajes, cuerpos otros que fueron vistos como la antípoda de ese mundo civilizado. Ese otro mundo de barbarie se extendía por la Guajira, las sabanas costeñas, la casi totalidad del occidente (Chocó) y lo que hoy se conoce

como región de Orinoquía y Amazonía. Allí donde se fijó la idea de que no existe la noción de sociedad, por ende, no hay más que naturaleza, se imposibilita hablar de un lugar cuyo significante nos remita a un significado de cultura y civilización; esto fue un modelo epistemológico dado por los hombres letrados del siglo XIX como José María Samper cuando relata en su travesía por el Magdalena, a la cual titula “De Honda a Cartagena”, que:

De un lado el lujo de la naturaleza, indomable y grandiosa, perfumada y llena de misterio; del otro el lujo de la civilización, de la ciencia, y la ostentación de la fuerza vencedora del hombre. Allá el hombre primitivo, tosco, brutal, indolente, semisalvaje y retostado por el sol tropical, es decir el boga colombiano, con toda su insolencia, con su fanatismo estúpido, su cobarde petulancia, su indolencia increíble y su cinismo de lenguaje, hijos más bien de la ignorancia que de la corrupción; y más acá el europeo, activo, inteligente, blanco y elegante, muchas veces rubio, con su mirada penetrante y poética, su lenguaje vibrante y rápido, su elevación de espíritu, sus formas siempre distinguidas. De un lado el pesado champán... Y al pie de esas barrancas que dan amparo a una vida de transición que se acerca más a la barbarie todavía que al progreso, se levantan la chimenea, el pabellón y los mástiles y costados pintorescos del vapor Bogotá para protestar contra la barbarie (Samper, 2019, p.18-19).

Basta mirar la imagen inferior de *Indios Guaques* (Imagen 8) que muestra una estampa donde un grupo de indígenas semidesnudos en medio de la selva está reunido en una vivienda construida con material vegetal (hojas de palmas y bejucos), ubicada a la izquierda del espacio de representación, mientras a la derecha un grupo de indígenas también semidesnudos espera a que quienes están trepados en las palmeras descendan y lancen el racimo de frutos a los de abajo. Toda la escena allí pintada transcurre en total armonía y es justamente esa imagen edénica la que aparece en las guías escolares de educación básica y media en Colombia para ilustrar la vida de los buenos salvajes, de aquellos que distan de las centralidades andinas y se concentran en los límites de la civilización, usando para ello el modelo del filósofo francés Jean Jacques Rousseau cuando sostiene que:

La articulación ideológica de la estética y la ciencia adquiere, en el marco de esta concepción, un significado específico. Lo que aquí se estetiza y se erotiza, al mismo tiempo que se clama por su reconocimiento técnico y científico, es la naturaleza como conjunto de recursos, la naturaleza en cuanto potencial, en cuanto reserva de riqueza. En ese escenario, lo salvaje, los salvajes y las selvas sólo podían verse —de nuevo dentro de una relación de oposición— a la vez como oportunidad (de recursos desconocidos y abundantes, de mano de obra explotable y barata) y como obstáculo al progreso (Serje, 2005, p. 126).

Territorio del Caquetá



Indios Guagues.

La anterior pintura junto a *Indios Correguajes con sus Adornos* (Imagen 11), elaboradas por Manuel María Paz, son imágenes cargadas de exotismo, y digo exotismo porque las imágenes de la Comisión Corográfica, que representan a los grupos indígenas que son ajenos al mundo andino, son a mi modo de ver igual o más extrañas que las de los negros en el Cauca o los indígenas asentados en poblaciones de herencia colonial. Su extrañeza que conduce a la barbarie radica en aquellos cuerpos indígenas situados más allá de sus fronteras territoriales, espaciales e imaginarias.

Es muy probable que para muchos estas corporalidades se hallen semidesnudas, pintadas, disfrazadas o en estado de salvajismo completo. Lo cierto es que no escapan a ese fenómeno humano que es el vestido y con esto no se hace referencia al vestido entendido como prenda femenina socialmente aceptada en Occidente, sino al vestido entendido como dispositivo capaz de envolver cualquier práctica corporal que se ejerza sobre el cuerpo (tatuajes, perforaciones, maquillaje, prendas, prótesis...), todo lo que en últimas ayude a combatir eso que el semiólogo italiano Nicola Squicciarino (1998) llama:

El estado de desnudez en el que el ser humano abandona el seno materno en el acto del nacimiento constituye el único momento de igualdad con sus semejantes. El hombre, desde los albores de su historia, ha intentado huir instintivamente del riesgo de la homogeneidad que representa la piel (p. 48)

Homogeneidad que se combate con el adorno excesivo de los cuerpos que muestra el pintor Manuel María Paz en *“Indios Correguajes con sus adornos”*. Los adornos de hombres y mujeres que llevan en el pecho de forma cruzada rememoran a los que hace actualmente la joyera colombiana Xandra Uribe y su marca *ByXan-Frijolatorio* con sede en El Retiro, Antioquia, caracterizada por sartas de distintas procedencias y variedades de fríjoles combinadas con piezas en baños de oro que imitan las naturales y que se lucen en las corporalidades de diversas pasarelas colombianas.

Xandra ha coleccionado durante años semillas nativas de fríjoles, resultado de sus viajes por Colombia y el mundo; en estas travesías descubrió con ayuda de Daniel Debouck, frijolero y etnobotánico belga, que “los fríjoles son la única comida inicialmente valorada no como alimento sino como símbolo. Algunas culturas los usaban para decorar el cuerpo, otras como amuletos, dados, fichas, y hasta como moneda de cambio” (Uribe, 2021, párr. 2). El fríjol fue protagonista de collares y adornos mucho antes que sus semillas/frutos estuvieran presentes en la cocina humana, antes de ingresar a las gargantas humanas como fuente altamente proteica estuvo como dije, cuenta o talismán.



Imagen 9. *Mujer con serpiente ADN. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Xandra Uribe.*
Fuente: Xandra Uribe-Frijolatorio (2022).



*Imagen 10. Mujer con serpiente ADN. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Xandra Uribe.
Fuente: Xandra Uribe-Frijolatorio (2022).*

Estas imágenes que provienen de un ejercicio contemporáneo de ensartar e hilvanar frijoles en fibra de cumare, palma nativa de la selva amazónica donde transcurre la pintura de Manuel María Paz en el siglo XIX, coincide de manera extraordinaria con las prácticas diseñísticas de la autora Xandra Uribe, quien en entrevistas posteriores confiesa la inmensa similitud entre los adornos que pone Manuel María Paz en los cuerpos de la imagen *Indios Correguajes con sus adornos* y los que ella dispone en los cuerpos de mujeres desnudas para sus fotografías editoriales.

Ahora bien, tanto la imagen de la Comisión Corográfica como las que produce la artista Xandra Uribe en su taller *Frijolatorio* en la actualidad responden a una concepción asociada a lo exótico, lo bárbaro, que se encarna en la imagen del indio-salvaje. Lo raro surge aquí como una antípoda de lo socialmente aceptado, blanco y civilizado. Esta imagen supone un punto de comparación entre esos cuerpos ajenos y esos territorios otros, íntimamente ligados al concepto de alteridad como parte del proceso constructivo de la identidad nacional neogranadina y posteriormente colombiana.

El cuerpo como discurso estético en esta representación pictórica responde a otra idea de cuerpo que no es la tradicionalmente impuesta por la modernidad, pensada desde la filosofía cartesiana de un cuerpo, *res extensa* dominado por una *res cogitans* (mente). Tampoco responde a la idea de cuerpo vestido que se rige por la institución de la moda (europea-norteamericana) que lo inserta en un campo social.

Los hombres que aparecen en la anterior imagen suelen representarse en el primer plano como los jefes de las tribus o de los clanes, las mujeres y los niños quedan relegados a un tercer plano. Incluso ornamentalmente los hombres se hallan más ricamente vestidos que las mujeres y los niños, no hay en esta construcción de la masculinidad una idea asociada a la sobriedad de los notables que tenían como referente las modas de los caballeros ingleses y franceses bajo la égida del dandismo. Aquí lo masculino está imbricado con el adorno y el exceso, y la idea de poder se ve mezclada con la potencia del adorno corporal, que ejerce sobre los otros rivales una potencia de superioridad simbólica a la que Levi Strauss (1974) llamó “eficacia simbólica” la cual puede entenderse como:

[...] el fenómeno por el cual una persona, una narración o una imagen cobra, en un determinado momento, la categoría de símbolo, y a partir de entonces se constituye en el instrumento por el cual un acontecimiento en la vida de una persona adquiere un sentido místico, tras lo cual dicho elemento (símbolo) logra operar transformaciones en el ámbito de lo real (p. 70).



Imagen 11. Indios correguajes con sus adornos, por Manuel María Paz.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

Las mujeres quedan relegadas a un segundo plano ataviadas de forma muy similar a la de los hombres, con la diferencia de que estas no poseen tocados complejos y despampanantes como los que llevan los hombres sobre sus cabezas, representados en un primer plano. Lo femenino en estos territorios no encarna una mayor escisión formal entre la vestimenta de un género y otro, como si lo hay en los otros cuerpos de la nación, principalmente en aquellos en que el bastión civilizatorio y la moral católica se asentó con mayor arraigo y definió e instauró unas maneras, unos gestos y unas adjetivaciones de lo que significa ser hombre y ser mujer.

Esta nueva idea de corporalidad y vestido permite develar el concepto de carne como ese lugar de la corporeidad donde no hay un sujeto fijo, donde el deseo, las excrescencias, los efluvios, los miasmas... están ahí, no se ocultan ni se tapan como lo hacen los discursos moralistas y los manuales de urbanidad señorial producidos a mediados del siglo XIX y puestos a circular en las elites burguesas y las clases medias urbanas, para educar el cuerpo que aparecía en la incipiente vida ciudadana republicana. Por el contrario, la carne evoca una noción de cuerpo ritualizado, erotizado y vinculado al mundo.

A medio camino entre la desnudez bárbara y el vestido civilizatorio aparece de la misma mano del pintor Manuel María Paz, quien se ocupó de ilustrar el territorio del Caquetá. Los “Indios andaquíes, reducidos” (Imagen 12) no se hallan desnudos ni semidesnudos, como en la lámina de los correguajes; los cubren unas sayas o blusones aparentemente en lino de diversa longitud y coloración (negros, blanco, grises y terracota) que cubren sus torsos y dejan al descubierto los brazos, prendas que bajan casi hasta los pies como en el caso de la figura del centro o a media pierna como en el de la figura situada en la parte derecha de la imagen. La figura masculina de la izquierda lleva un pantalón o calzón blanco y un blusón en tono gris azulado.

La descripción “reducidos”, anclada al título de la imagen *Indios andaquíes*, se refiere a un grupo de indígenas que les han sometido a cierta “civilidad” u occidentalización de las costumbres, bien sea militarmente por parte del Estado o mediante misiones eclesíásticas de orden católico. Tal reducción se ve manifiesta en el uso del vestido, cuyo simbolismo asume un carácter moral ante un cuerpo desnudo que evoca el estado de salvajismo cuya apariencia rememora al primitivo pecado de Adán y Eva al devorar el fruto prohibido.

En el caso de la pieza *Indio e india de la nación macaguaje* (Imagen 13), los personajes pintados permanecen ataviados con una túnica de color pardo (muy similares en la forma al sombrero y el vestido blanco de novia que presentó en 1967 el diseñador español Cristóbal Balenciaga). Ambos cuerpos aparecen adornados con collares de colores, destaca el de la figura masculina de la izquierda por el uso de un instrumento cilíndrico seguramente fabricado en madera que cuelga de su cuello junto a otro de forma esférica. Este mismo personaje sostiene en su mano izquierda un dispositivo tipo lanza con una punta color naranja. Los dos personajes llevan un tocado en la cabeza del mismo color que sus vestidos.

La mujer que se sitúa a la derecha lleva un cesto o canasto, muy seguramente hecho de forma artesanal y atado a su cabeza, con un bebé dentro del recipiente. La criatura también usa el mismo tocado que el hombre y la mujer adultos. Dicha descripción puede ser contrastada con la reunida por Juan Friede (1948), quien cita a su vez la crónica del presbítero Manuel María Alviz, el cual viajó por el alto Caquetá en 1854 y dejó escrito lo siguiente:

Visten ambos sexos una túnica que baja hasta los pies, hecha de garapacho (cáscara de híguerón) y teñida de color morado... Se untan con leche de un árbol para quedar sin cejas ni barba... Se horadan las orejas, narices y labios para colgar en ellos plumas y chaquiras vistosas... Todas las mañanas al salir la aurora ya están los indios a orillas del río tomando yoco i refiriéndose los sueños, referentes todos al buen suceso de la caza de ese día (p. 558).

Territorio del Caquetá.



*Indios Andaquies, reducidos
sacando pita en Descanse.*

Territorio del Caquetá

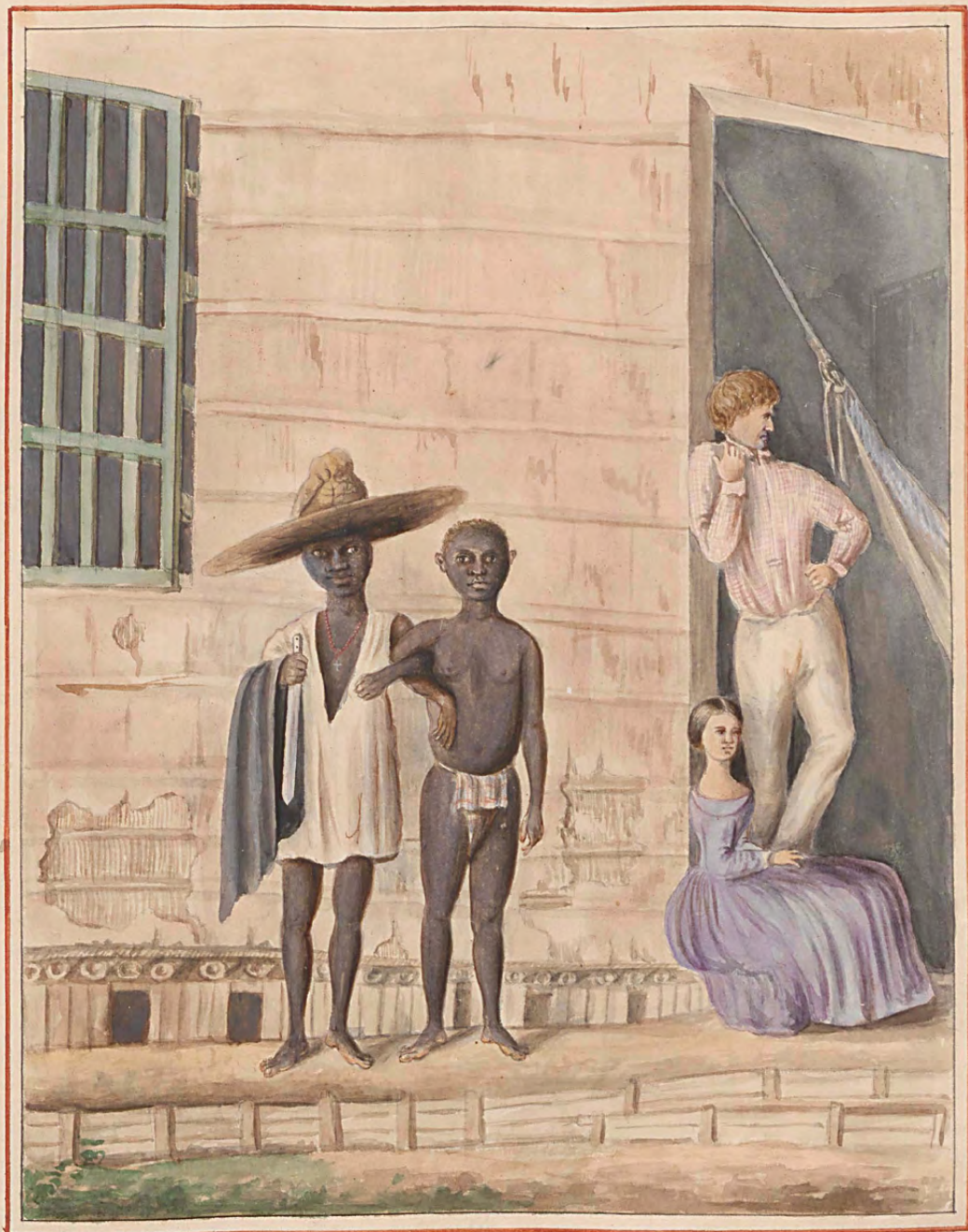


Indio e India
de la Nación Macaguaje

Imagen 13. Indio e india de la nación macaguaje, territorio del Caquetá, por Manuel María Paz.

Fuente: Biblioteca Nacional (1857).

PROVINCIA DEL CHOCÓ



Aspecto exterior de las casas de Nóvita

Imagen 14. Aspecto exterior de las casas de Nóvita, provincia del Chocó, por Manuel María Paz.

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

Aspecto exterior de las casas de Nóvita, provincia del Chocó, también de Manuel María Paz, pone en yuxtaposición a través de la imagen corporal dos discursos que van a ser predominantes a lo largo de todo el siglo XIX. Vestido-civilización y desnudez-barbarie, pero los discursos no se quedan en las voces de quienes los enuncian, se encarnan en los cuerpos, en las imágenes y en las prácticas que configuran *habitus* y conforman campos de socialización como lo nombra el investigador mexicano Aquiles Chihu Amparan al estudiar el pensamiento del sociólogo francés Pierre Bourdieu: “Es necesario pensar topográficamente con la intención de construir un modelo de análisis que observe los particulares espacios sociales ubicando los objetos de estudio en el modelo espacial construido” (Chihu, 1998, p. 183).

La imagen del primer plano muestra una pareja de niños (negros); la niña que porta un sombrero de paja lleva una manta de liencillo o una variedad de algodón no muy fino, cuya coloración es un tono cercano al crema o el beige, el pecho descubierto que deja apreciar fielmente una camándula o rosario de cuentas rojas, con una pequeña cruz color plata que pende del collar; su brazo derecho sostiene una pieza de tela oscura de varios tonos grises más bien pardos; con la mano de este brazo empuña un machete que cuelga con la punta hacia abajo; su brazo izquierdo está enganchado al del niño varón, cuya única pieza vestimentaria se ve reducida a un taparrabo que cubre sus genitales y es atado a la cintura, en lo que parece ser un retazo de tela estampada a cuadros de tartán con líneas rojas y cuadros blancos y azul celeste. No posee sombreros, ni accesorios... Todo se reduce a una precaria tela que encubre su genitalidad, pareciera que el cuerpo negro masculino es menos censurado que el de la mujer negra. Si la desnudez es sinónimo de barbarie en la legitimación de esos otros cuerpos no blancos, no criollos, no europeos, la mujer negra y desnuda resulta ser la encarnación máxima de esa barbarie.

En un segundo plano aparecen una mujer y un hombre blancos. La primera aparece sentada en la entrada de la vivienda con un vestido en tonos lavandas y lilas que solo deja apreciar el rostro, los hombros y su mano derecha; el cabello recogido y una expresión en el rostro que deja inferir cierta altivez y hieratismo en la mirada ligeramente de perfil que sostiene hacia el horizonte, con este gesto de desaprobación se aparta de las figuras que ocupan el plano central de la imagen. Un detalle que recuerda el orden pictórico medieval de representar las figuras más grandes según su valor simbólico parece estar evidenciado en la relación de tamaños y proporciones de esta mujer con la del hombre blanco que está de pie; si fuera una copia fiel la cabeza de la mujer, estaría mucho más arriba de lo que se encuentra.

Si se trazase una representación imaginada de ese cuerpo sentado, su estatura sería un poco mayor a la de los niños que están en primer plano. El hombre blanco se alza sobre las demás corporalidades como figura dominante: alto, erguido, altivo, como un héroe triunfante que enfoca su mirada a otro lugar que esté fuera de los cuerpos no semejantes a él. De cabello rubio, tez clara, camisa de cuadros blancos

y delgadas líneas rojas, pantalón blanco, ambos posiblemente confeccionados en algodón y producidos en Europa.

Como lo señala Guisado Bermúdez (2016) en su texto *Representación Visual de la Mujer Negra en la Comisión Corográfica de Colombia*:

La posición que ocupa cada individuo en el formato de las láminas corográficas no es el simple producto del trabajo de composición espacial de quienes trabajaron como ilustradores, es el resultado de la codificación del sistema de relaciones sociales impuesto por las élites criollas desde la colonia (p. 9).

El ordenamiento y la representación corporal obedecen, más que a una construcción real, a una construcción simbólica. Desde esta perspectiva es que puede entenderse que el cuerpo femenino, aunque blanco, sigue siendo en la mentalidad decimonónica un modelo imperfecto frente al cuerpo masculino del varón blanco y europeo, modelo de civilización y progreso no solo corporal sino moral.

Un tercer plano conduce la mirada hacia un espacio no definido en cuanto a siluetas, coloreado con grises fríos neblinosos que denotan cierta atmósfera de incertidumbre. Solo pueden interpretarse las formas de lo que parece ser la punta de un chinchorro o hamaca, puesta horizontalmente que vemos caer desde el lado derecho. Si el espectador aguza un poco más la mirada, quizás pueda contemplar una especie de rectángulo que sobresale por ser más oscuro que el resto de los tonos aplicados sobre el fondo, pero su forma no es clara, puede ser una tela colgada, una cortina que funge como puerta, etc.

Los discursos de barbarie y civilización están dados bajo una dupla cuerpo-vestido, cuerpo-desnudo; mientras más se cubra, se calle, se silencié, se dominé ese cuerpo más digno y culto es; mientras más se devele, menos se cubra, mientras más piel aflore mucho mayor es su grado de barbarie, atraso e indignidad. De allí que cobre sentido en estas relaciones de binariedad aquello que menciona la artista e investigadora colombiana Ángela María Chaverra Brand (2023) al decir:

Que el concepto de cuerpo es un asunto relativamente nuevo, que responde a la desaparición de una visión cosmogónica y comunitaria del mundo, una comunidad orgiástica, en favor del nacimiento del individuo moderno, alejado del contacto con el otro y con lo otro (p. 59).

El vestido, entonces, se alza como legitimador social, como elemento incluyente, en tanto que excluye a los que no lo portan o no se asemejan a la visión del progreso occidental, una invención de la modernidad. Pero no solo es la imagen vestimentaria, son también las tipologías corporales, los rasgos como la forma de la nariz, las manos y el cabello (narices respingadas, ojos claros, cabello claro y liso, manos suaves) los que también legitiman o no la imagen corporal, siempre ideal-

zada en la figura del hombre blanco, patriarcal, católico y europeo o en su defecto criollo. La historiadora colombiana Aida Martínez Carreño, en su texto *La prisión del vestido: Aspectos sociales del traje en América* (1995), dice que:

La corona circunscribió a sus representantes el uso de ciertas prendas o signos de mando, determinó las ropas que podían usar los blancos, las permitidas a los negros, exigió a los religiosos el uso de los vestidos propios de su estado y autorizó a las mujeres públicas atuendos y trajes acordes con su oficio (p.39).

Esta obligación se romperá lentamente con la Independencia (1819), y para el momento del proyecto Corográfico (1850-1859) estarán aún activos estos modos de relacionamiento social vestimentario sobre los cuerpos neogranadinos republicanos. Los ideales de libertad y su ideario político promulgados por el movimiento independentista no se vieron materializados totalmente, ni en las realidades de las corporalidades vestidas donde seguían operando formas de la colonialidad, ya no solo sostenida por el modelo hispanista, sino por las nuevas potencias como Gran Bretaña y Francia. Los cambios a los que aspiraba el pueblo fueron diluyéndose poco a poco, estos requerían de un mayor espacio-tiempo para crear unas transformaciones reales en el plano material del vestido y de la corporalidad sujeta a un campo social producido.

3. De la naturaleza de los cuerpos

El cuerpo y los asentamientos de los cuerpos en las pinturas de la Comisión Corográfica parecían estar íntimamente ligados, como si la naturaleza misma pariera la gente.

El Clima no era sólo los grados de calor y frío, sino además las cargas eléctricas, la presión atmosférica y el oxígeno, los ríos, las montañas, las selvas, los vientos y las lluvias; el influjo del clima sería la fuerza de todos estos elementos de la naturaleza poderosa sobre los seres vivientes (Arias Vanegas, 2007, p. 69).

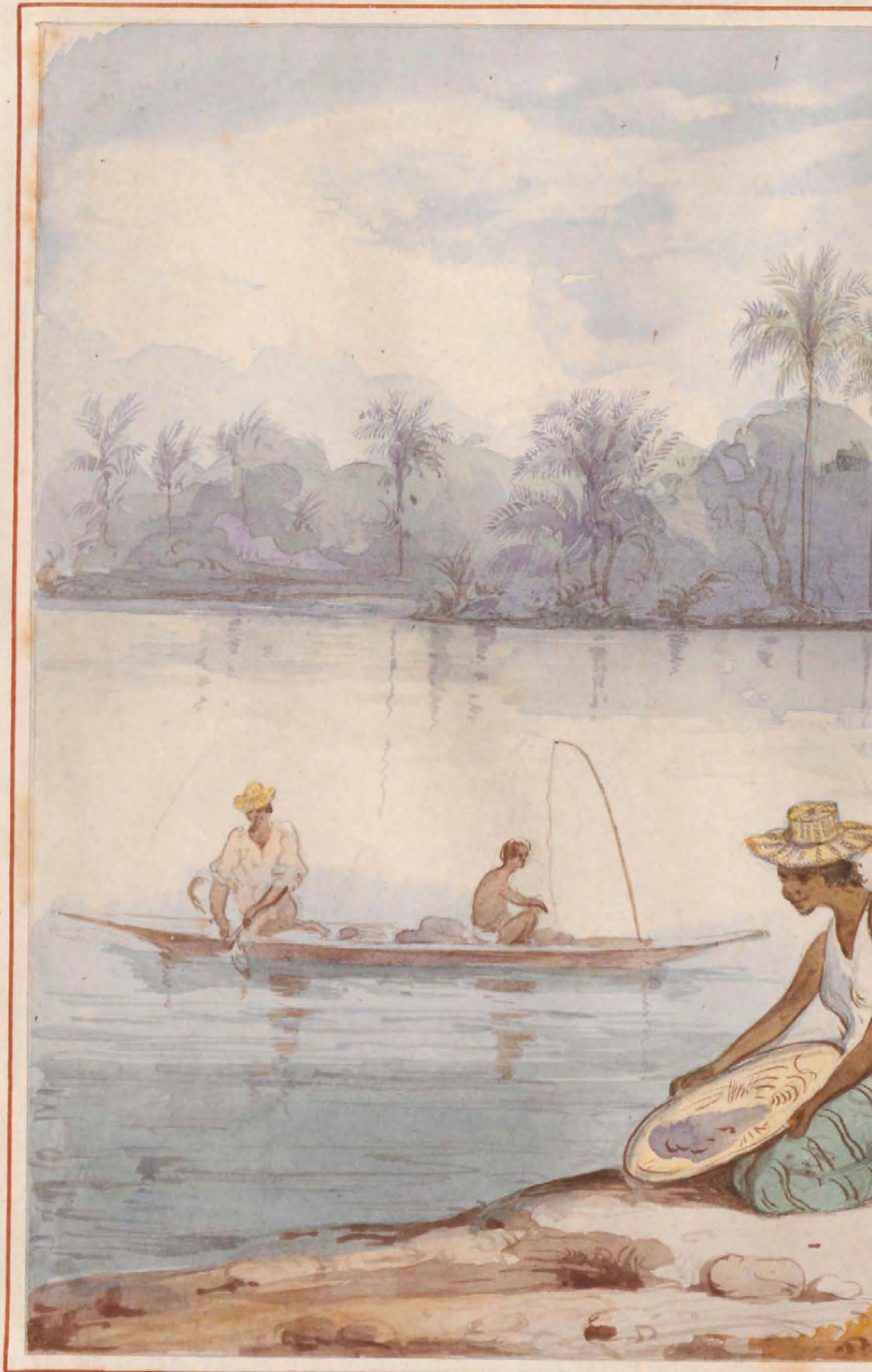
Potencias que imprimían un carácter moral, unos modos de comportamiento específicos, sobre los que recayó una mirada maniquea. Cuerpo y tierra significaban lo mismo. Así las *tierras altas* donde se habían asentado las grandes culturas precolumbinas, y donde el gobierno colonial centralizó su poder, producían cuerpos bellos, de fisonomías armoniosas y facciones sutiles. Las elites burguesas descendientes de los españoles y europeos encarnaban ese ideal corporal de lo bello, definido con nociones estéticas platónicas y medievales (armonía, proporción, *claritas*-claridad: bondad).

Por el contrario, las *tierras bajas*, debido al clima malsano, engendraban cuerpos impuros, inmorales, grotescos (negros e indios) de formas no armónicas, según la visión de los criollos. Las corporalidades asentadas en

las selvas, el punto más bajo de la jerarquía climática, el lugar de las tribus errantes y la barbarie, donde [...] el agua no purificaba, sino que al extenderse sobre todas las tierras las humedecía a un punto exagerado que no era propicio para los hombres (Arias Vanegas, 2007, p. 71).

Producía cuerpos como los que pinta Manuel María Paz en *Modo de lavar oro* (ver Imagen 15).

En esta acuarela los cuerpos representados están dispuestos para el trabajo, no posan airosos ni aristocráticos como los que pinta Carmelo Fernández en “Habitantes o Notables de la Capital”. Estos cuerpos pintados son productivos, corporalidades miradas más como recursos humanos que como seres humanos. El título de la obra no describe tipos ni cuerpos, sino formas de actividades laborales: *Modo de lavar oro*. Ni negros ni cuerpos ni tipos ni habitantes... Ninguna categoría para nombrar a aquellos que extraen el metal que sostiene a parte de la economía nacional y mundial. Esto como efecto de: “La sustancialización de los individuos a partir de consideraciones étnicas y raciales sirvió también para implantar un orden social nacional particular” (Joven Muñoz, 2023, p.33).





lavar oro.

En el primer plano aparecen cuatro personajes. Una mujer está inclinada con una batea lavando oro, lleva sombrero y una blusa o camisa blanca sin mangas y cuellos que se ata a su cuerpo por un anudamiento de la tela en la espalda.

La porción de la Costa Pacífica en la que se encuentra Barbacoas es rica en oro de aluvi3n, el que reposa en los materiales depositados en arenas sedimentarias transportadas y arrojadas por los r3os y los arroyos a lo largo de sus planicies de inundaci3n (Paredes Cisneros, 2019, p3rr. 5).

Es desde este territorio donde una mujer sentada en el extremo izquierdo de la imagen lleva una falda verde a rayas oscuras (caf3-negro) de forma horizontal, seguramente sin costuras, solo atada al cuerpo. La segunda figura es la de una mujer cuyo cuerpo est3 erguido, lleva el torso desnudo y cubre su parte inferior con una pieza de tela amarilla con franjas horizontales rojizas que insinúan cierto estampado, de su espalda cuelga un beb3 cuya 3nica prenda es un calz3n blanco que se deja ver por la reserva que el pintor hace del papel en la acuarela, se aferra a ella de la cintura con las piernas y con los brazos intenta sujetarse del cuello de la mujer; su brazo derecho sostiene una batea de madera y el izquierdo parece se1alalar el fondo del paisaje, su cabello lo lleva recogido, pero no perfectamente partido como las damas de Carmelo Fern3ndez, esta lo lleva desarreglado.

El hombre que aparece en el primer plano lleva el torso descubierto y est3 sosteniendo con sus brazos la batea que lava, yace sentado con una pierna flexionada y cubre con una prenda en color blanco su desnudez, una pieza que parece suelta y atada a la cintura con un cord3n de alg3n material vegetal. En un tercer plano se halla no solo el paisaje del r3o y de la selva que se muestra ante los ojos del espectador como un c3mulo vaporoso; tambi3n se pueden contemplar canoas y champanes fabricadas artesanalmente en madera. Dos personajes m3s; el de la izquierda parece ser una mujer negra lavando oro, ataviada con una camisa en una calidad de lino o algod3n, de cuello abierto, con una costura en la parte delantera, mangas con volantes, lleva un sombrero trenzado en fibra vegetal. La otra figura corresponde a la de un hombre negro que aparece tan solo con una tela blanca, sentado al lado de una ca1a para pescar.

La representaci3n de los rostros negros est3 sujeta a cierta idea de que lo negro est3 pose3do por el mal, de que sus rasgos resultan ominosos, due1os de un fe3smo tal que solo pueden apreciarse en las pinturas de Francisco de Goya, puntualmente en *El aquelarre* o *El Gran Cabr3n*, donde los rostros de brujas y demonios presentan semejanzas con los rostros de Manuel Mar3a Paz. No es casual entonces que el pintor elija poner este tipo de pinceladas sobre el soporte para la representaci3n de "esos otros cuerpos no blancos, no civilizados", es todo un discurso de orden socio-est3tico el que enmarca la representaci3n corporal de los negros que aparecen lavando el oro. Sobre estos cuerpos se tejen otros imaginarios ligados m3s a la

representación de lo monstruoso que a un cuerpo asociado a lo bello, digno de imitación, cuya estructura encarna la figura del bien o la angelización de lo terreno que acontece en los cuerpos blancos.

Los cuerpos de los “notables” que se sitúan en altiplanos, montañas o valles, más próximos a una geografía que se encumbra como queriendo alcanzar la faz de Dios, son representados con rostros lo más detallado y fidedigno posible, de tal forma que quien se mire allí o quienes los miren puedan identificar quiénes son. Se conserva aún la tradición barroca que había predominado en la época de la Colonia frente a la representación pictórica de los cuerpos como lo menciona el historiador y curador del arte Jaime Humberto Borja Gómez (s.f.):

Los discursos barrocos, ya fueran narrados o pintados, intentaban presentar la dimensión escénica de los comportamientos del cuerpo como si este fuera un espacio teatral al que había que proporcionarle decoro y elegancia. Este no solo era un adiestramiento esteticista del cuerpo, sino que a través de la “belleza” de los gestos se podían representar las condiciones del alma (párr. 4).

Estas mismas gestualidades se encuentran en la rectitud de los cuerpos yertos de las monjas coloniales, en los próceres de la Independencia o las corporalidades de las élites burguesas neogranadinas de las láminas de la Comisión Corográfica.

El título de esta obra de Manuel María Paz, *Vista de una calle de Nóvita* (Imagen 18), invisibiliza y por ende naturaliza las figuras centrales del primer plano, no se nombran, no se dicen, como en otras pinturas donde se señalan las tipologías corporales de los retratados; ni siquiera se describe el oficio, de modo que la duda subyace, ya que no se deja apreciar qué es lo que cargan la mujer y la niña-joven, si es sal o ropa para lavar o algún tipo de alimento en aquellas bateas aparentemente fabricadas en madera de forma artesanal. Si el público o el espectador se guiará por el título, los cuerpos representados serían elementos comunes a un árbol, una roca, un puente o una montaña... Esas corporalidades negras ni siquiera son enunciadas, son un recurso (“humano”) más, digno de explotar como fuerza productiva de trabajo y mano de obra para desempear tareas que no correspondían a los hombres sino a las bestias, no es en ningún momento un cuerpo entendido como sujeto político.

La subjetividad ciudadana promovida por las normas de urbanidad se afincó en la necesidad de representar una identidad que sería la de una comunidad señorial, cultivada en el ámbito privado del hogar y exhibida y reconocida en el entorno público de sociabilidad que, a lo largo de varias décadas, parece confundirse con el escenario de la ciudadanía (Cabra y Escobar, 2014, p. 99).

La indumentaria de aquellas mujeres es completamente distinta a las de las notables y mestizas ubicadas sobre los valles y altiplanos del occidente, el centro

y el oriente de la cordillera de los Andes. Las primeras exhiben encajes, sedas, terciopelos, algodones importados o ruanas fabricadas en provincias andinas; estas se atavían con faldas que no poseen enaguas, dato inferido por la pincelada suelta y no elaborada con varias capas; además de esto, también se puede comprender que son textiles de poco peso y amplia caída, quizás de alguna variedad de algodón o una fibra vegetal local teñida manualmente. Estos cuerpos pintados evidencian que los procesos de occidentalización y asimilación a la modernidad fueron y siguen siendo tardíos, que estos han llegado irregularmente a los distintos territorios de la nación. Las poses corporales asumen la prolongación de la esclavitud al ligarse a unas lógicas del trabajo en espacios con climas y condiciones muy extremas, donde las mujeres debían combinar su rol de maternidad con el del oficio.

En ese juego de la imagen como dispositivo nemotécnico del que hablaba el pensador judeo-alemán Walter Benjamin (2008) en su *Tesis de la filosofía de la Historia* se ubica la colección *Ningún nombre* (2022) del diseñador y joyero Julián Hernández, quien con su marca *Dezcu Studio* (Medellín-Antioquia) recrea una serie de artefactos elaborados en bronce y patinados en cobre, piezas elaboradas mediante la técnica de la cera perdida, donde construye diversos rostros que evocan los fenotipos de cuerpos mulatos, afros y/o “negros”, los cuales rememoran los pintados por Manuel María Paz en 1853 en la provincia de Barbacoas y Chocó bajo los títulos *Modo de lavar oro* y *Vista de una calle de Novita*.

Quizás el detalle más significativo de estas piezas es que las cabezas de los cuerpos sostienen unas esferas de vidrio soplado rellenas con agua extraída del río Grande de la Magdalena. Este gesto de artisticidad conecta a su vez con el creador francés Marcel Duchamp décadas atrás cuando captura el aire de París y lo pone en un recipiente de vidrio para luego trasladarlo a Estados Unidos (1919-1964) y elevarlo a categoría de obra de arte. Las joyas de Julián Hernández no buscan elevarse al estatuto de objeto de arte museal como la de Duchamp; todo lo contrario, sus cabezas son joyas para lucir y portar en el cuerpo, aunque busquen también crear conciencia sobre los cientos de cuerpos sin identificación que el conflicto armado colombiano de las últimas décadas ha depositado en las aguas del afluente más grande que posee el país, convirtiendo al río en una fosa común a la que hay que hacerle frente mediante distintas manifestaciones estético-artísticas.



Imagen 16. Ningún Nombre 1. Fuente: Julián Hernández (2022).



Imagen 17. Ningún Nombre 2.
Fuente: Julián Hernández (2022).

Cauca

PROVINCIA DEL CHOCÓ



Vista de una calle de Nóvita

Imagen 18. Vista de una calle de Nóvita, por Manuel María Paz.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

Ningún Nombre ha constituido una serie de cuerpos que dialogan con las imágenes de la Comisión Corográfica realizadas por Manuel María Paz, puesto que es justamente el pintor que viaja a las provincias apartadas de los centros urbanos donde la civilización se aleja de las poblaciones y lo salvaje deviene cuerpo y mundo. Cada una de estas cabezas de narices chatas, labios carnosos y ojos grandes, considerados por los ilustrados de la época como cuerpos producto del atraso y la barbarie, hoy se reivindicán mediante una serie de piezas que los atan a fibras vegetales, mientras el agua del río acompaña al cuerpo portador con el que establece una interfaz, un punto de mediación y un devenir geo-poético.

La mujer ubicada en la parte derecha de la escena lleva una especie de camisa sin mangas, atada al cuello y a la espalda conectada con la cintura; de una tonalidad mate o beige como muchas telas crudas cuando no se imprimen sobre ellas algún colorante, ni siquiera se dejan blanquear. Sobre sus cabezas llevan un manto que en la mujer de la derecha cae hasta las piernas, en un tinte de lo que parece un azul añil o índigo, colorante extraído de la planta *Indigofera tinctoria*. Es importante precisar que “[...] se cultivó en Cúcuta y las regiones circunvecinas como materia prima para la industria artesanal de tejidos de algodón de Santander, producción que continuó a través del siglo XIX” (Alarcon Alarcon y Arias Buitrago, 1987, p.171). Aunque hay que decir que en el período colonial la Corona no prestó importancia a este tipo de cultivos. Justamente esa tonalidad se halla presente en la falda de la joven; aquellas prendas no parecen tener costuras, son más bien piezas de telas que se ciñen sobre el cuerpo de manera manual y se sujetan con amarres sencillos o drapeados sobre el mismo material.

La niña porta un manto que no alcanza a descender hasta las caderas; probablemente dicho elemento puede servir como apoyo para suavizar la carga que portan sobre sus cabezas, o bien como un instrumento para protegerse del calor y los insectos que perturban las arduas jornadas de trabajo. Exhiben sus cuerpos, sus senos, sus brazos... pieles como el ébano o el bronce, son símiles y metáforas corporales construidas a través de la pigmentación de su piel; sus caderas son fetichizadas por los viajeros europeos y los criollos neogranadinos, los exploradores lanzan sobre ellas miradas moralizantes, pero también miradas eróticas, objetualizadas, aunque de forma distinta a la mujer esposa-blanca o mestiza; estas son el objeto que se exhibe como una preciosa porcelana victoriana; aquellas mujeres, en cambio, son fetiches sexuales, imaginarios que permean las mentalidades contemporáneas hacia lo negro-femenino. Son herederas de las tradiciones africanas lo que las convierte en brujas, comadronas, pitonisas. Se exotiza lo negro, como se exotiza a oriente en Europa tanto en pintura como en grabados y dibujos.

El cuerpo negro, y en especial el cuerpo de la mujer negra, encarna un doble discurso: el del salvajismo y barbarie junto al de volcán erótico. Estos discursos permean no solo el imaginario de la época sino también el imaginario actual. Sobre lo

negro se construye lo mágico, lo vernáculo, lo ominoso y lo temible... Allí casi que desaparece el concepto de cuerpo (constructo moderno) y aparece la carne como ese estar en el mundo vinculado a una comunidad, ligado a un ordenamiento cósmico; no se concibe el cuerpo como un ente único y específico, es uno más en el mundo, es la carne que conecta con la danza y el tambor, y estos a su vez con el latir de la tierra y el corazón humano.

El vestido se desliga de la etiqueta y el ceremonial, no se adorna para cumplir una norma social que busca darle orden a esa materia informe que es el femenino como un objeto que debe ser controlado moral y jurídicamente. El vestido en esta representación actúa de una manera más funcional que ornamental, sin descuidar la articulación de las prendas al concepto de cuerpo íntimamente unido a la naturaleza y al paisaje, no escindido como lo pretendió la modernidad.

La imagen que contempla el espectador en *Plaza de Quibdó, Chocó* (Imagen 19) naturaliza nuevamente los cuerpos humanos con el paisaje como en *Vista de una calle de Nóvita*. En esta escena tampoco aparecen títulos o epígrafes como *mujer negra con niña*, ni *mujer blanca con sirvienta* o *mujeres negras con mujer notable*, como en algunas otras acuarelas. Aquí ninguna frase parece conducir al espectador a una interpretación clara de quiénes son las mujeres representadas; insinúan, permiten inferir, pero siempre desde la ambigüedad, al menos para el público moderno.

Una cosa parece estar clara: el vestido de la mujer blanca se erige como modelo civilizatorio frente a esos otros cuerpos negros. La forma correcta de ser cuerpo, de devenir cuerpo es a través de la imagen corporal y vestimentaria del blanco, allí se instaure un bastión civilizatorio a través del vestido y la postura corporal tal y como lo refiere Guisado Bermúdez (2016) cuando afirma que

La construcción de identidad de la mujer negra materializa la representación de una serie de conceptos que encarnan la otredad, una conjunción de género, raza y posición social, opuesta al ideal del yo, del nosotros, que todo poblador de la Nueva Granada debía desear y, en muchos casos, sigue deseando en la actualidad: pertenecer a esa comunidad fraterna y solidaria que lucha por el progreso, que autodetermina su futuro y su porvenir desde la razón y decide sobre su propia forma de organización política (p. 3).

Lo otro se ve como algo que civilizar, no tolerar, sino erradicar, extinguir, dominar bajo un modelo blanco y eurocéntrico. El vestido de la mujer blanca compuesto por un vestido de cuadros rosas, con un chal azul ultramar que cubre sus hombros, extraído de la *Indigofera suffruticosa*, sugiere recato, cualidad deseable en una mujer; sostiene un paraguas verde para protegerse del sol y cuidar su tez, ya que una piel blanca era sinónimo de belleza y salud, las pieles oscuras se asociaban al trabajo y a círculos sociales menos favorecidos. Un detalle importante es el uso del calzado por parte de la mujer blanca; el calzado era un bien importado, muy apreciado y

PROVINCIA DEL CHOCÓ.



Plaza de Quibdó

Imagen 19. Plaza de Quibdó, Chocó, por Manuel María Paz.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

costoso que no solo demostraba el poder adquisitivo del portador sino el grado de civilización. Este detalle contrasta con los de la mujer y la niña negra que andan descalzas y miran a la mujer blanca como referente de belleza física y moral al que se debe llegar para mejorar la nación y las tipologías de los cuerpos.

Los cuerpos de las mujeres negras imitan el modelo blanco con el uso del chal o de la manta que cubre sus hombros, portan unas faldas cuyo estampado es de una textura visual similar al de la mujer blanca. En cuanto al cuello aparece una diferencia significativa si detenemos la mirada en el escote de las negras y el de la blanca: el de las primeras es mucho más abierto, mientras el segundo es mucho más cerrado, solo permite apreciar el cuello; en el de las negras se puede mirar casi todo el pecho por medio de un cuello trapezoidal, sobre la tela muy probablemente de algodón blanco, bordado con unas figuras que apenas se dejan entrever como puntos de una tonalidad oscura en el bolero que hace las veces de franja en la blusa que portan estas mujeres.

La mujer negra sostiene un pañuelo o una pieza de tela blanca en su mano izquierda; se sabe por los manuales de moda y belleza europea que estos eran un símbolo de elegancia más que de uso funcional. El cabello se mantiene recogido como en la figura blanca que está en un primer plano, unos pasos antes que las demás.

El propósito de la Comisión no era hacer un catálogo como la Real Expedición Botánica pretendía al taxonomizar la naturaleza neogranadina. El objetivo, como se ha mencionado en líneas anteriores, sí buscaba de alguna manera clasificar el cuerpo según otras categorías. Es importante mencionar que no estamos ante una mirada totalmente romántica del cuerpo; el hecho de que se mantengan nombres como “tipologías” en el discurso del proyecto corográfico significa indexar el cuerpo a unas lógicas de poder que, en términos contemporáneos, no son más que un ejercicio biopolítico como práctica del saber-poder en el que:

El poder disciplinario es una cierta forma capilar, una modalidad mediante la cual el poder político y los poderes en general logran, en última instancia, tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, los hábitos, las palabras; la manera, en síntesis, como todos esos poderes, al concentrarse en el descenso hacia los propios cuerpos y tocarlos, trabajan, modifican y dirigen (Ávila Fuenmayor y Ávila Montaña, 2010, p. 5).

Se trata de conocer a esos otros que se insertan en el paisaje representado como si de una palmera o una flor más se tratara. Entender o describir estos cuerpos allí pintados es una forma quizá de aproximarse a las realidades que acontecieron y construyeron los ojos de los pintores de la Comisión Corográfica, a los que el cuerpo blanco y sus usos vestimentarios se imponen como modelos corporales para esos otros de la nación considerados en estado de barbarie, esos que solo la mano blanca civilizadora puede sacarlos del atraso.



Imagen 20. Manisales, por Henry Price. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).

Manisales



Salas.

Prov. de Cordova

Este cuadro de Manuel María Paz titulado *Plaza de Quibdó, Chocó* desde el enunciado gramatical deja en evidencia la sentencia de la filósofa y activista afroamericana Angela Davis cuando afirma que “Ser mujer ya es una desventaja en esta sociedad siempre machista; imaginen ser mujer y ser negras” (Blog del viejo topo, 2016, párr. 1). Ahora, si esto se traslada al contexto sociocultural neogranadino del siglo XIX, donde las mujeres no fueron nunca sujetos políticos, se arroja al espectro la idea de una cosificación del cuerpo femenino y más de los cuerpos negros de mujeres en un estado de objetualización, de relación indistinta entre planta, animal o cosa, en suma: paisaje solamente.

Es particular que dicha situación pasa pocas veces cuando los varones son representados en un lugar público. Aquellos parecieran merecer ser nombrados y encarnan al sujeto político, aunque este concepto será cambiante en su definición respecto al contexto histórico en el que se gesta el proyecto de la Comisión, mientras cada guerra arroja una constitución y cada constitución una guerra. Ahora, el modelo blanco de corporalidad se implanta no solo en la imitación de sus prendas, sino también en sus prácticas corporales; mientras se señalan, se juzgan, se descalifican las otras prácticas que los otros han tejido con relación al espacio, de los otros grupos poblacionales.

Otra obra apartada ya de la provincia del Chocó donde el lugar pintado no menciona los cuerpos allí presentes es *Manisales* (Imagen 20), la imagen creada por Henri Price, quien hizo de la pintura una afición más que una profesión, acto que le otorgó el mérito de ser el segundo pintor oficial de la Comisión Corográfica. Tuvo por encargo registrar con pinturas las imágenes de “los paisajes más singulares, de los tipos de castas y las escenas de costumbres características que ofreciera la población, de los monumentos antiguos que se descubriesen y de los ya conocidos” (Acevedo en Sánchez Cabra, 2017, párr. 2). En sus láminas registró el *modus vivendi* de sus gentes y la geografía de las provincias de Antioquia, Córdoba y Medellín.

El título de la imagen “Manisales” es una referencia directa a los procesos de colonización que se habían empezado a generar a lo largo y ancho del territorio nacional, pero puntualmente a la llamada “Colonización antioqueña” que se movilizó desde el oriente de Antioquia y descendió hasta el Norte del Valle, dejando su impronta y sus mayores asentamientos en la actual región de Caldas, Risaralda y Quindío (Eje cafetero).

Price era un excelente paisajista, hecho que puede leerse en las atmósferas del paisaje, herencia de la escuela romántica inglesa, cuya especialidad se había centrado en este género pictórico y en la capacidad sensorial que tiene para transmitir emociones sobre el público a través de una cuidada aplicación del color, como la que se detalla en la pintura donde los azules y malvas se funden en un solo tono para

dar sensación de lejanía, de altura, de frío al reposar sobre los grises y los pardos de las cimas montañosas.

El paisaje es, ante todo, en este caso, una experiencia. Pero en sentido general, esta experiencia paisajera o, mejor dicho, este paisaje que se presenta como experiencia, no remite a nada más, para el ser humano, que a una determinada manera de estar en el mundo (Besse en Villegas, 2011, p. 95).

Esas *determinadas maneras de estar en el mundo* configuran discursos estéticos sobre los cuerpos vestidos, y la mirada inglesa de Price no se hizo esperar, arrojando elementos propios, no solo en la materialización del paisaje físico neogranadino, sino también sobre las corporalidades, específicamente en la pintura “Manisales” donde los cuerpos femeninos parecen emular e imitar, por medio de túnicas teñidas en suaves tonos pasteles derivados del azul ultramar y el rosa pálido, los estilos vestimentarios que se daban en la Inglaterra victoriana de mediados de siglo XIX, atravesada por tintes románticos que abrazaban el orientalismo y el nuevo medievalismo, de la mano de un grupo de artistas como La Hermandad Prerrafaelita.

Estos cuerpos son de mujeres de cabelleras largas como las musas de los pintores ingleses, siendo Elizabeth Siddal la más destacada entre todas (Ferrer Valero, 2014). Las mujeres de la acuarela *Manizales* llevan también un tocado o manto en la cabeza, quizás como medio para protegerse del sol. Visualmente, la comparación de los cuerpos afianza el paralelo (a través de la piel) entre los cuerpos ingleses y los neogranadinos de las tierras altas andinas. Estas mujeres andantes parecen musas trasladadas de las escenas de aquel círculo artístico inglés, y puestas en las montañas de la cordillera andina. De brazos cruzados, la primera mujer que mira al espectador posee una expresión en el rostro que denota cansancio, quizá por el tránsito encumbrado y pedregoso del camino. Su compañera, que bien podría ser una hermana o una hija, se muestra de perfil y con una expresión similar en la mirada que se inclina hacia el suelo, reforzando este sentimiento.

Curiosamente, un hombre de tez clara con la espalda doblada y con la rodilla derecha flexionada lleva puesto un sombrero, con camisa blanca, probablemente en algodón o lino; tiene una ruana color grisácea con tonos marrones sobre la camisa; un pantalón en bayeta o lino barato de rayas grises oscuras acompañan el conjunto de prendas; no lleva zapatos y su rostro expresa una mezcla de fuerza y serenidad imperturbable con un agregado de cansancio por el recorrido del sendero y el peso a sus espaldas: una silleta con un hombre a cuestas que se muestra de perfil y lleva sobre su cuerpo unas prendas muy similares a las que posee quien lo carga, a excepción de la ruana que no se ve sobre la corporalidad del hombre.

El personaje que reposa sobre la espalda del hombre ubicado en el extremo derecho de la pintura no arroja más información sobre su registro corporal, salvo que está en reposo. Podemos inferir que es un hombre por las prendas que lleva,

que está enfermo o que presenta dificultades para caminar, sea por la edad o por alguna situación particular que le impide seguir a pie el trayecto y lo hace dependiente de una silleta y de alguien que lo lleve a cuestas, probablemente alguien del grupo familiar retratado. El brazo derecho con el que sostiene una caña o un bastón improvisado dan a esa figura masculina el aire de patriarca bíblico, afirmación que se ve reforzada con las descripciones que Manuel Ancízar sostiene sobre el habitante de estas provincias o territorios.

El habitante de las cordilleras crece musculoso i ríjido como las aristas de los cerros que se oponen a su libre movimiento: es grave i lento, porque sus caminos atraviesan precipicios sobre los cuales la carrera le está vedada; es taciturno, porque desde la infancia se encuentra su voz sobrepujada por el ruido bramador de los torrentes, o amedrentada por el solemne silencio de los desiertos páramos; la grandeza del teatro le hace audaz i al mismo tiempo reflexivo: domina el espacio, i es dominado por las cosas (Ancízar en Villegas Vélez, 2011, p. 105).

Esa imagen del hombre que somete a la naturaleza, ese Prometeo heredero de la modernidad, es una filosofía de vida que se va a arraigar en el *ethos paisa* colonizador y que consolida expresiones triviales que se refieren al uso de ‘x’ o ‘y’ prendas para afianzar su poder ante el mundo: “El que tiene los pantalones bien puestos”, “la falda bien amarrada”, un prototipo de superhombre local y en menor medida de la mujer que pueden someter la naturaleza a su antojo.

La mirada particular del viandante sobre el paisaje imprime una estética determinada sobre la experiencia y la configuración del territorio y los cuerpos representados. En este caso la mirada inglesa de Henry Price sobre “Manisales” y el resto de las provincias de la Antioquia Grande va a marcar una forma de representación del territorio y de los cuerpos vestidos (mujeres ataviadas con vestidos-túnicas y mantos a la usanza de ciertos grupos de mujeres inglesas con un marcado interés estético hacia lo romántico).

La pintura *Manisales* muestra, más que una “imagen de costumbres”, un problema político-económico, la ocupación del espacio nacional, en las zonas del Viejo Caldas y la región de la colonización antioqueña, donde las discusiones por la propiedad agraria van a poner en enfrentamiento al colono pobre que cuidaba la tierra durante un buen tiempo (posiblemente el que vemos allí pintado) con el empresario agrario que menciona Catherine Lenard (2014):

El surgimiento de las empresas agrícolas en gran escala marcó el comienzo de la segunda etapa en el desarrollo de la frontera. En esta segunda fase, la que generalmente comenzaba diez o veinte años después de que los primeros colonos abrieran una región, la tierra y el trabajo de los campesinos eran expropiados por el empresario. El trabajo en las haciendas fue gradualmente reemplazando la eco-

nomía del campesino independiente que había surgido en el primer período de la expansión de la frontera (p. 22).

Las imágenes abordadas en este capítulo atan el cuerpo al paisaje, no parecen separarlo como en otras láminas donde los pintores las clasifican en la parte superior o inferior del papel con el nombre de la región visitada, seguido de los tipos humanos que aparecen allí; sorprende que en unas acuarelas esto se dé y en otras no. El acto de nombrar los cuerpos, aunque fuera con la taxonomía racializada de los tipos regionales, indica la presencia de determinado cuerpo en un espacio, lo sitúa, pero a su vez lo separa como lo evidencia desde el lenguaje escrito el pintor. No se puede dar por sentado que son una misma cosa. La corporalidad ocupa el lugar central de la pintura, no se disuelve allí como elemento más del paisaje pintado con una estética de lo sublime.

En estas imágenes y en otras tantas que posee la colección de la Comisión Corográfica, el cuerpo, aunque presente visualmente, pasa por alto para los pintores, que lo integran rápidamente al paisaje. Naturalizan unos cuerpos a unas funciones y lugares particulares como “*Modos de lavar oro*” (ver Imagen 15), *Plaza de Quibdó* (ver Imagen 19) o “*Manisales*” (Imagen 20). Esta acción estatiza los cuerpos, no los diferencia, los sujeta a un espacio y a su vez los anula, coloquialmente “los vuelve paisaje”, ante la mirada del sujeto que contempla la imagen; sea el viajero o el lector que está por fuera de la escena del territorio donde acontece la pintura, el cuerpo se torna elemento *outsider* y perpetúa así las relaciones que el conocimiento tanto científico como artístico han instaurado en cuanto a la importancia de la corporeidad como un lugar para entender otras construcciones del saber-hacer.

4. Modas foráneas en cuerpos nacionales

La nueva sociedad que se dibuja en el siglo XIX acogerá la moda como uno de sus principales medios de comunicación y exponente fundamental de su modo de vida, reflejo fiel de toda una época. Así, la moda es uno de los fenómenos más importantes e interesantes del siglo XIX, tiempo de traumáticos, apasionantes y trascendentes cambios que transforman todos los órdenes de la vida cotidiana y que tienen a la burguesía como indiscutible protagonista (Cardona, 2016, párr. 10).

Esa burguesía protagonista será el hilo conductor de este acápite que recoge un análisis iconológico de las piezas pictóricas donde este nuevo grupo social y económico aparece posando a la usanza de los grabados de las nacientes revistas de modas europeas como *The Lady's Magazine* (Londres, 1770), *Le Journal des Dames* (París, 1797) o *El Correo de la Moda* (España, 1851). No obstante, la burguesía neogranadina que busca imitar a las burguesías europeas y norteamericanas tendrá unos rasgos propios reflejados en sus vestimentas, como lo es el uso de la ruana, los diversos tipos de sombreros nacionales y muchas veces el calzado en materiales locales como el lienzo, etc. Irán aportando a la imagen vestimentaria de las élites nacionales fisionomías propias que hablan ya de una naciente identidad nacional respecto a las dinámicas geopolíticas del vestido. “La fabricación y el comercio del vestido han desempeñado, a lo largo de la historia nacional, un papel complejo que supera la esfera de lo económico y se enlaza con los aspectos sociales y culturales del país” (Martínez Carreño, 1991, p. 74).

La imagen *Entrada a Bogotá por San Victorino i vista lejana de los nevados del Tolima, Quindío, Santa Isabel, Ruiz i Mesa de Herveo, provincia de Bogotá* (ver Imagen 21), más que una descripción de la geografía y la topografía nacional que bien puede leerse en el título de la acuarela de Manuel María Paz, es la visualización de una élite que posa vestida a la usanza de las modas europeas con un fondo poco europeizado y moderno; atrás persisten las viejas casonas blancas pintadas con cal, construidas en tapia o tierra apisonada y tejas de barro cocido, con pesadas puertas de madera, fruto de siglos de colonialismo español. No obstante, la plaza o la calle son el espacio vital en el que operan los movimientos de la moda moderna, triunfante sobre los carruajes que engalanan la esfera pública, como lo dirá el poeta francés Charles Baudelaire (2021):



Entrada a Bogota
i Vista lejana de los Nevados del

View de Bogotá



ola por San Victorino

Tolima, Quindío, Santa Isabel, Ruiz i Mesa de Herveo

Imagen 21. Entrada a Bogotá por San Victorino i vista lejana de los nevados del Tolima, Quindío, Santa Isabel, Ruiz i Mesa de Herveo, provincia de Bogotá, por Manuel María Paz.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1855).

Unas veces son las paradas y, por así decirlo, los campamentos de numerosos carruajes, desde los que, izadas sobre los cojines, sobre las sillas, sobre las imperiales, jóvenes esbeltos y mujeres ataviadas con trajes excéntricos autorizados por la estación, asisten a alguna solemnidad del turf que pasa a lo lejos; otras, un caballero galopa graciosamente al lado de una calesa descubierta, y su caballo parece, con sus corvetas, saludar a su manera. El carruaje llevado a trote largo, por una avenida rayada de sombra y de luz, las bellezas recostadas como en una navecilla, indolentes, escuchando vagamente las galanterías que caen en su oído y abandonándose con pereza a la corriente del paseo (p. 132).

Esa escena que puede parecer recóndita y lejana, pues se halla en el París modernista de mediados del siglo XIX, no dista mucho de lo que representa el pintor Manuel María Paz al capturar con su pincel las carrozas tiradas por caballos de diferentes razas y colores (café, blancos y negros), mientras jinetes masculinos engalanados de sombrero de copa, camisas almidonadas y levita a la moda conducen las riendas; mujeres pomposas de faldas sobredimensionadas y adornadas con superposiciones de boleros en capas de tela ocupan también los asientos de estos vehículos de tracción animal (mas nunca asumiendo las riendas, ni como jinetes). Estas producciones vestimentarias que lucen las dichas mujeres eran traídas desde Europa, pero también hubo en Bogotá un incipiente sistema de la moda, impulsado gracias a las modistas francesas residentes en la capital que importaban el estilo parisino y hacían ver a su clientela local como maniqués recién salidos de un taller de Worth en París o en Londres.

A mediados de siglo, el negocio local de ropa fina para señoras estaba en manos de modistas francesas; además de la señora Gautron, en 1852 anunciaban su tienda con mercancías europeas Genni de Jannaut (su marido, Juan, se anunciaba como “sombrerero de París”), Eugenia Mouthon y la señora Villaret. [...] La presencia de las francesas parecía dar un aire cosmopolita a una sociedad provinciana, y así lo destaca un articulista de *El Neogranadino*, al referirse al progreso de Bogotá en 1853: “en todos los barrios se refaccionan o edifican casas, se enlozan calles, se hacen elegantes almacenes [...] cada año se importan 10 o 12 pianos excelentes [...] los extranjeros útiles, artesanos, ingenieros y modistas, se multiplican” (Martínez Carreño, 1991, p. 74).

En la escena donde transcurre la imagen pueden verse mujeres vestidas con modelos de silueta romántica, sobre los que cuelgan en sus espaldas mantillas en blondas y encajes, acompañados de sombrillas y paraguas mientras caminan lenta y elegantemente por la plaza de San Victorino. Todas cubren su cabeza con la cofia blanca de percal que estuvo de moda en la década del cuarenta del siglo XIX en Europa y que predominó hasta mediados de la década del cincuenta, o al menos su uso se registra en las pinturas de la Comisión Corográfica donde se representan mujeres burguesas y adineradas haciendo uso de ella. Esto puede verse también en

otras piezas como *Notables de la Capital* (ver Imagen 25). Las modas vestimentarias que llevan las mujeres de la pieza *Entrada a Bogotá por San Victorino* hacen referencia a lo que ya advierte en su artículo la historiadora Aída Martínez Carreño (1991) cuando dice que el oficio de las modistas extranjeras y de las modistas en general era la de emular con fino detalle y precisión esas siluetas foráneas que encarnarían los cuerpos nacionales femeninos así:

Ellas mediatizaban la posibilidad de una apariencia cosmopolita que hizo decir al diplomático argentino Miguel Cané que entrar en un salón y contemplar las toilettes que parecen salidas la víspera del reputado taller de una modista de París, nadie creería que se encontraba en la cumbre de un cerro perdido en las montañas de los Andes. Para entonces los ricos y quienes los imitaban estaban al día con la moda internacional, cuyas características, a su vez, se difundían entre las clases de menores recursos (p. 76).

Lo anterior deja apreciar un incipiente sistema de la moda nacional con sede en la capital de la República de la Nueva Granada, un sistema anclado a la industria global de las novedades que es la moda moderna, término empleado por el sociólogo francés Gilles Lipovetsky para catalogar aquel período de la historia de la moda occidental acaecido entre mediados del siglo XIX y los años sesenta del siglo XX, con una primera etapa llamada *moda centenaria* y una segunda etapa nombrada *moda abierta*, la cual surgiría hacia 1968 y se extendería según este autor hasta la temporalidad actual.

Faltarán algunos años (1856-1857) para que surja en Europa la concepción de la moda vinculada a un sentido de la institucionalidad y, con este doble nacimiento, la industria de la *alta costura* como una organización de la moda moderna capaz de producir un arsenal de cambios en las siluetas, los materiales y los motivos textiles, dominada desde París y orquestada principalmente por un modisto de nombre Charles Frederic Worth (Lipovetsky, 1990, pp. 78-79), esto respecto a la fecha de producción de la pintura *Entrada a Bogotá por San Victorino*.

El título que le da el autor a la acuarela enuncia ya cierto desplazamiento de una de las figuras de la escena de representación: “Damas blancas”, no “Damas blancas y mujer negra” (ver Imagen 22). Esta última actúa como si fuera una columna o un accesorio e incluso su rol es el de un perchero humano que sostiene cierto textil con motivos florales quizás bordados o estampados en algún género de algodón. No es necesario nombrarla; al contrario, debe invisibilizarse. Su trabajo no es digno de imitar para una “mujer decente” según el canon de decencia de la época. Su rol evidencia un determinismo racial, algo para lo que está predestinada.

Su mirada se mantiene fija en algún punto del horizonte. La paleta de colores del vestido que lleva es probablemente un negro desteñido y no un gris que se filtra en el ojo del observador actual, ya que las clases bajas solo podían acceder a un

negro pobre y desteñido. (Imagen 22). De allí que setenta años después (1920) la modista francesa Gabrielle Chanel elevaría a categoría de lujo el negro como un color de elegancia y sobriedad, alejado de sus antiguos simbolismos como tonalidad vinculada al luto, la servidumbre y la pobreza.

En la ropa (pero no en pintura, donde el negro sí era negro) normalmente se trataba más bien de colores muy oscuros, siempre con matices marrones, azules o morados. Teñir de negro entonces era muy complicado y solía dar muy malos resultados, ya que el color nunca era ni luminoso ni uniforme (Barriuso, 2017, párr. 10).

Esto en contraste con el negro que usa la dama del extremo izquierdo, que bien pudo ser obtenido por el palo campeche (*Haematoxylum campechianum*), una especie de árbol tropical que puede aportar tonos intensos en los textiles naturales con el que tenga contacto aquella sustancia; su tinte aporta: “un intenso negro azulado. Al ser un producto importado, este tinte tenía un costo elevado, por lo que quedó como un producto de lujo, mientras el hermoso negro que daba se convirtió en símbolo de estatus” (Barriuso, 2017, párr. 5).

Dicho pigmento fue el costoso tinte usado en la corte española de los Austrias (1516-1700) como sello de fábrica y por ende como sinónimo del lujo, fue vinculado al duelo en el occidente cristiano, el período victoriano potencializó el negro en las vestimentas de mujeres que habían enviudado. Normalmente el período iniciaba con ropas de color negro y a medida que pasaban los años este se desplazaba a tonos como el azul oscuro y finalmente el gris y el lila. También podría reflejar la edad de la mujer: una joven no usaba a menudo esta elección cromática, los rosas y los tonos pastel eran lo más sugeridos.

La mantilla que lleva esta matrona ubicada en el extremo izquierdo de la imagen es una herencia del pasado colonial hispánico. Estos pañolones son usados en las fiestas de abril sevillanas hoy día, las cuales también identifican a las manolas madrileñas y al flamenco andaluz. En el pasado las mujeres españolas y las criollas las usaban para entrar en los actos litúrgicos eclesiales. Incluso Francisco de Goya y Lucientes, pintor al servicio del trono español, y más adelante Agustín Esteve y Marqués en una copia retratan a la reina María Luisa de Parma entre los años 1799-1800 llevando una de ellas a juego con un vestido largo negro, de encajes y volantes, elementos que incluso hoy la prestigiosa casa de modas francesa Christian Dior, liderada por la diseñadora italiana Maria Grazia Chiuri, ha usado para su colección Crucero 2023, donde España surge como tema de inspiración del espectáculo escénico.

Ocaña



Mujeres Blancas

BIBLIOTECA

Imagen 22. Damas blancas de Ocaña, por Carmelo Fernández. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1850).

Esta relación entre el pasado hispanista y las modas inglesas y francesas era un claro ejemplo de cómo los estilos y las modas foráneas se superponían al igual que el sistema económico y político sobre los resquicios del pasado colonial, no solo en lo político-social, sino también en la ordenanza de los cuerpos y las modas vestimentarias que adoptaban las élites burguesas nacionales. El espíritu de la moda no puede entenderse aquí como una saciedad completa por la novedad y el asombro, en la que lo antiguo se desecha de inmediato y lo nuevo borra de inmediato lo antiguo; la dinámica es más bien una superposición de estilos y formas adyacentes a los cuerpos.

El motivo del pañuelo blanco en las manos de las damas de la izquierda y el centro es un símbolo importado de Europa y está más vinculado a la elegancia que a la higiene, como lo explica la revista española *El Tocador* (1847) en palabras de Pablo Pena González:

En 1844, bordados, provistos de guarniciones de encaje o al menos con un festón en el borde en tanto que objeto del vestido, con sentido de adorno de la mano más que de complemento higiénico, los pañuelos habían de recibir un mimo decorativo del resto del traje (Pena González, 2007, p. 101).

La sombrilla que sostiene la mujer en su mano izquierda es también un complemento de las mujeres de clase alta, pues la protegía del sol que provocaba un bronceado campesino y labriego, ya que una tez blanca era la norma de belleza, una piel pálida y blanca demostraba que no se desempeñaban trabajos pesados ni expuestos al sol, las distinguía y por ende las escindía del mayoritario grupo de esos “otros no notables, no blancos”.

El vestido blanco que usa la mujer que se halla en el centro de la imagen de Carmelo Fernández (Imagen 22) refiere lo angelical, lo dulce y lo prístino, cualidades muy importantes en la construcción del mundo femenino de mediados de siglo XIX, estas deben acompañar siempre el espíritu femenino. Las tres flores que adornan la parte superior del vestido de la mujer eran el complemento ideal de la moda romántica, el mero hecho de llevarlas aludía a la delicadeza, la fragilidad y el encanto, cosas que no podían pasar desapercibidas en una mujer. “Las cualidades más admiradas en ellas fueron el reposo y la delicadeza. De hecho, estaba de moda el ser o parecer un poco *souffrante*; la buena salud era definitivamente vulgar” (Laver, 1982, p. 172). Esta mujer está engalanada con flores en los hombros y en la cabeza, que se podían fabricar o simplemente enlazar en la cabeza de la mujer, flores naturales de lavanda, capullos de rosas blancas y rosadas eran las figuras más tradicionales del peinado, que se extraía del mundo europeo.

El romanticismo como movimiento ideológico, pictórico y vestimentario, afianzado en la vida artística y cultural de la Nueva Granada, no se institucionalizó por

ninguna academia o instituto, pues se carecía de ellas para la época; sus aires se manifestaron en las modas foráneas que llegaron de ultramar, principalmente de Inglaterra y Francia, así como en la manera de pintar los cuerpos aburguesados y notables. “Al reemplazar el decorado natural o urbano por un fondo blanco, la acuarela adopta el estilo gráfico de los grabados europeos de la misma época dedicados a la moda” (Rodríguez Baquero et al., 2006, p. 204). Mientras la representación de los blancos criollos se europeizó, la de los indios, los negros, los campesinos andinos... se cargó de exotismo y sensualismo para el viajero y para las élites burguesas que habitaban las nacientes capitales de provincias. Aquellas formas pictóricas dejan percibir las figuras de aquellas corporeidades decimonónicas; nunca homogéneas, más bien múltiples y variables.

Jorge Orlando Melo (1987), historiador colombiano, señala que dirigentes liberales y conservadores consumían productos y mercancías foráneas de alto valor monetario. Tal consumo ostentoso de bienes era extraño al *modus vivendi* de la mayor parte de la población neogranadina, que vivía en precarias condiciones materiales de existencia, puesto que

1'000.000 de colombianos se vestía con el producto de las industrias tradicionales, lo que significa que abastecían, alrededor de 1860, entre un 30 y un 40% de la demanda nacional. Ya para entonces las importaciones de textiles estaban entre \$4 y 5 millones anuales (p. 27).

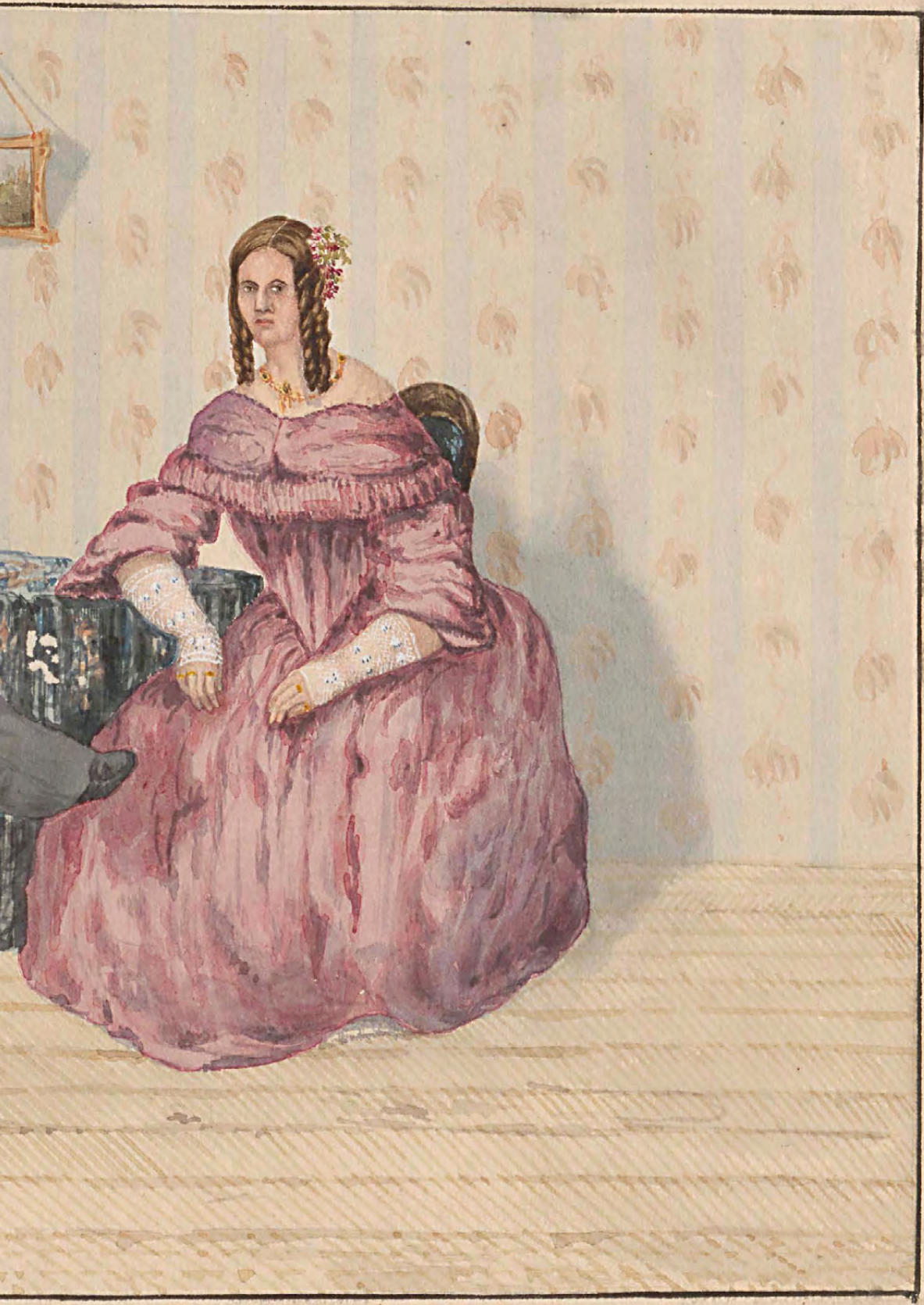
Esto contrasta con lo dicho, años antes al período del que se ocupa el presente texto (1850-1859), por Carl August Gosselman, viajero sueco que peregrinó por estas tierras entre los años 1825 y 1826. Aquel viajero

Se sorprendió al ver los lujos que adornaban el hogar de Pedro Sáenz, uno de los comerciantes de Rionegro. Encontrar un salón de tal exquisitez, enclavado tan al interior de Suramérica, amoblado y decorado con una pompa cercana a la europea, resultó verdaderamente inesperado (Palacios y Safford, 2002, p. 341).

El impacto de Gosselman al ver esta espacialidad tiene bases fundadas, pues había recorrido el país y sabía las largas y penosas rutas para que los objetos y los cuerpos llegaran a su destino final, desde la vía marítima hasta los puertos del Caribe y una vez allí, descargados a las aguas del río Magdalena, los hombres bogas impulsaban las mercancías en sus champanes hasta donde fuera posible la navegación del río, para luego ser amarrados y cargados sobre el cuerpo de caravanas de mulas por caminos estrechos y empinados; estos animales de carga eran conducidos por arrieros hasta las capitales de provincia. La sorpresa también podía estar producida porque no era Medellín una ciudad de ambiente cosmopolita como sí lo era en mayor medida Bogotá, que había sido capital virreinal desde 1717 hasta 1822. Medellín recién había desbancado a Santa Fe de Antioquia, como capital (1826).



Mede



llir

Imagen 23. Medellín, por Henry Price. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).

BIBLI

Lo descrito por Gosselman y su impresión puede rastrearse visualmente en la imagen que pone Henry Price en la acuarela titulada *Medellín*, allí el pintor deja apreciar una pareja de burgueses acomodados en lo que parece ser el interior de una sala de casa que cuenta con papel de colgadura a rayas verticales en dos tonalidades: azul celeste y crema, piso y mobiliario en madera, pinturas colgadas y mesas adornadas con manteles en textiles con motivos. El caballero situado a la izquierda de la escena viste un traje con saco de botonadura y pantalón en tono grisáceo que lleva con un chaleco color vinotinto a juego con una camisa blanca y corbata de un gris más oscuro; calza zapatillas negras. El personaje masculino allí retratado asume en su vestir la apariencia del hombre burgués occidental que ve en Gran Bretaña un modelo de inspiración a seguir.

La élite se interesó en la formación de un grupo de ilustrados vernáculos, quienes coincidieron en la necesidad de generar un nuevo tipo de individuo, con actitud y capacidad práctica que se dedicaría a incrementar la productividad de los negocios familiares. Por lo cual, surgió entre sus miembros, una valoración del trabajo manual y del hombre técnicamente calificado. El país necesitaba más ingenieros y menos poetas, abogados y curas. Los negociantes de la clase alta querían que sus hijos aprendieran oficios prácticos, idiomas útiles, prácticas comerciales y virtudes económicas angloamericanas. Inglaterra era preferida para enviar a los hijos a entrenarse en prácticas comerciales, dada su posición como primera potencia comercial e industrial del mundo (Saldarriaga Peláez, 2019, p. 56).

La mujer, que también aparece sentada, está vestida con un amplio traje encorsetado y acampanado por el uso de la crinolina; el vestido tiene un escote cuello bandeja con ribetes inferiores terminados en boleros con borlas, de una coloración en tonos violetas y malvas, quizás confeccionado en muselina de seda. Ella luce peinada a la mitad con unas cascadas de rizos definidos a ambos lados (Martínez de la Pera Celada, 2016).

Un arreglo floral en el lado izquierdo de su cabeza complementa el atuendo. La figura femenina porta unos guantes de encaje blanco con pequeños detalles de colores bordados al textil; variados tipos de alhajas, como anillos de oro en sus manos y un collar con piedras e incrustaciones en este mismo material, se dejan apreciar en la acuarela de Price, quien va a influenciar la producción de obras pictóricas de la primera generación de la *acuarela antioqueña*. Esas formas de materializar los cuerpos por medio de la pintura, partiendo de cierto blanqueamiento y eurocentrismo, configurará un imaginario de región-nación, enseña de su estilo artístico.

La imagen *Tundama, habitantes notables* (ver Imagen 24), autoría de Carmelo Fernández, relaciona en sus figuras pintadas las prácticas vestimentarias que se vivieron entre las élites blanco-mestizas en la Nueva Granada. Esta pieza detalla los “notables” de la actual región boyacense, donde los cuerpos retratados evidencian

un consumo de moda que visibiliza los modelos económicos surgidos y aplicados a mediados del siglo XIX: librecambismo- proteccionismo; modas foráneas vs. trajes costumbrista-artesanal. Una característica estética y estilística que marcará el rumbo de la moda nacional y latinoamericana en los siglos posteriores, dando cuenta finalmente de una identidad diversa, fruto de las mezclas y la diversidad étnica de la que pueden dar cuenta las imágenes de la Comisión Corográfica.

Así, la mujer de tez blanca y rosácea que aparece posando de perfil ubicada la derecha de la imagen lleva puesto un sombrero de fieltro color acaramelado y un peinado recogido con una moña baja. Usa un vestido manga larga en una tela de cuadros marrones estampados sobre un fondo color barbecho más neutro y poco saturado del café, va entallado a la cintura y cae ampulosamente sobre su cuerpo (St. Clair, 2017). Es importante señalar que el vestido que luce la dama de la imagen y los atuendos de otras como *Damas Blancas de Ocaña* (Imagen 16), *Medellín* (Imagen 17) o las que están en la plaza de *Entrada a Bogotá por San Victorino* (Imagen 21) carecen del oficio manual del bordado que había caracterizado los siglos anteriores a la moda femenina. El siglo XIX y la invención de la máquina de coser (1851) habían relegado este oficio milenario al trastero de las preocupaciones de la confección de modas.

La demanda de bordados hechos a mano para adorno del vestuario disminuía en la medida en que se perfeccionaba la industria textil: las máquinas de bordar y el perfeccionamiento de los sistemas de estampación relegaron los pesados bordados en sedas coloridas, hilos de oro y plata de las centurias anteriores. La hechura de encajes, que durante los siglos XVII y XVIII había ocupado a las mujeres en Bélgica, Holanda y Francia y había tenido algún desarrollo en América, estaba casi totalmente mecanizada (Martínez Carreño, 1994, p. 18).

La mujer de la pintura *Tundama, habitantes notables* (ver Imagen 24) usa además un guante blanco en su mano derecha; con esta recoge ligeramente su vestido y deja ver una enagua blanca y su zapato fabricado en material de dos colores negro y beige o probablemente gris, puesto que la aguada hace indeterminado el tono. Es pertinente hacer énfasis en que

El calzado de las clases altas, después de la independencia, estaba fabricado en cordobán. Para los días lluviosos se usaban chapines de plataformas de 15 a 20 centímetros. Cuando estos se adornaron con piedras preciosas y bordados comenzaron a ser calzado de lujo (Ruiz Barajas, 2014, p. 9).

Tundama.



Habitantes notables.

Esta mujer porta también un mantón o chal de color gris oscuro con flecos en los bordes. Su apariencia vestimentaria está profundamente alineada con el espíritu de la moda internacional, cuya filiación en parte se evidencia en el empleo del corsé a través del cual obtiene la cintura definida que el modisto francés Christian Dior empleará cien años después como elemento principal de su *Línea Corole* y su denominado *New Look*, así

El corsé destacó las formas del cuerpo y resignificó la feminidad puesto que su uso generó un culto por la silueta corporal delgada símbolo de delicadeza y fragilidad, síntoma provocado por el uso de una prenda que les impedía respirar. [...] Las nuevas tendencias reprimieron significativamente la figura femenina. La manga corta tipo globo fue reemplazada por la manga larga y se añadió además un cuello alto al blusón, mimetizado por un encaje (Buitrago, 2018, párr. 9).

El caballero que se muestra detrás de la dama apoyado sobre el tronco de un árbol usa un sombrero de ala más ancha que el de la mujer, aunque en un tono muy similar al de ella; de rostro redondo y barba rubia y frondosa, porta una casaca o chaqueta en tono marrón, mientras en la parte inferior se le ve con unas chaparreras en piel de tigrillo o leopardo; aquellos pantalones dejan avistar las puntas de unos zapatos que bien podrían ser botas para montar, con espuelas en la parte trasera o talón (Fernández, 1851). En un segundo plano la figura de otro hombre de cabello corto y con barba, de brazos cruzados, mirando hacia el horizonte posa con sombrero del mismo tono que las que están en el primer plano, con casaca de cuadros grises claros y medios, más un pantalón gris y zapatos en punta. Ambos caballeros dejan apreciar en sus vestimentas la admiración por Inglaterra. “Un estado político firmemente unificado y situado en el núcleo de un imperio en expansión, todo ello bajo la conducción de una clase dirigente que combinaba elementos tanto de la aristocracia latifundista como de la élite comercial e industrial” (Steele, 2018, p. 124).

La siguiente imagen, *Notables de la Capital* (Imagen 25) del pintor Carmelo Fernández, muestra a un caballero de tez clara, de perfil y mirando hacia la izquierda; usa un sombrero de copa negro, “[...] complemento masculino imprescindible, que durante el siglo XIX adquirió diferentes medidas, algunas exageradas” (Museo del Romanticismo, s.f, párr. 9). Lleva la barba color castaño, abundante y espesa, porta una levita gris oscura o negra, pantalón en una tonalidad gris clara, ceñido al cuerpo, el cual luce a juego con un par de zapatillas negras. La figura de este personaje que ocupa un lugar central en la pintura reivindica el valor del traje en la vida burguesa y, en consecuencia, de la lenta moda masculina del siglo XIX.

El traje masculino se convierte en una manifestación de las opiniones políticas y literarias, y aparece el fenómeno sociológico denominado dandismo que reivindica la diferencia y la individualidad a través del vestido. Los dandis siguen sus propios dictados en materia de indumentaria, adelantándose de los gustos mayoritarios

para destacar y distinguirse socialmente. El pantalón y el frac, incorporados al traje masculino a finales del siglo XVIII, se convierten, con variaciones, en el vestido de todos los hombres del XIX (Martínez de la Pera Celada, 2016, p. 7).

La mujer de aspecto joven, ojos claros, nariz aguileña y tez clara que se ubica de perfil en el lado derecho respecto a la figura masculina y cuyo cuerpo el pintor pone detrás de la figura del varón, aparece vestida a la usanza de las modas europeas del momento. Lleva un tocado blanco que envuelve toda la cabeza, con volante de tul en los lados interiores y bordada en la parte superior con motivos florales en tonos rosas, azules y verdes que ocupan el espacio lateral de la pieza y tan solo permiten asomar algunos mechones rizados de cabello castaño claro. La parte superior de su cuerpo, que va desde el cuello hasta un punto más abajo de la cintura, está cubierta por un un chal o mantón de manila, llamado así por su procedencia original, puesto que era oriundo de la lejana China, pero adquirió su nombre de la capital filipina porque en tiempos pasados este fue el punto de partida de las mercancías procedentes de Oriente. La prenda es de un suave color crema con un motivo floral ubicado en la parte inferior central, bordado en hilos verdes y rojos (seguramente a mano); debajo de este detalle se halla una franja en color verde pasto. La manta termina con un ribete en flecos del mismo tono del fondo del mantón. Seguido a ello se asoma una falda azul con delgadas rayas verticales en un tono violeta.

La mujer que está en la parte izquierda de la escena lleva un sombrero blanco con una cinta que cae hacia su lado derecho, seguramente realizado con materiales vegetales de origen local. Tiene el cabello negro y recogido y un rostro de tez clara. Ella también luce un mantón color morado, debajo del cual aparece otro textil en color blanco y luego se asoma un vestido en un fondo color café sin cuello camisero (distinto al de la Imagen 20 de la dama que está en lado derecho); su vestido goza de un estampado a cuadros grises que cae ampliamente y formando pliegues sobre el cuerpo gracias a la crinolina.

En la imagen *Tipo de Notables de la Capital, Santander* (ver Imagen 26) dos hombres se ubican en las esquinas de la obra, sosteniendo una posible conversación, mientras en un segundo y tercer plano hay dos mujeres sentadas, también aparentemente sosteniendo una plática mucho más cercana que la de los varones. El caballero del lado derecho de la composición tiene un aspecto ya maduro, de tez clara; luce un traje color blanco (sombrero encintado de banda negra, casaca, camisa y pantalón); destacan en su conjunto la pajarita o corbatín, además del chaleco. Como sostiene Eloy Martínez de la Pera Celada (2016), curador de la exposición *La moda Romántica* (España-2016-2017), estas piezas “cobran una gran importancia en la indumentaria masculina del romanticismo, pues son la única prenda que concentra el color y la fantasía, motivo por el cual, primero el frac y luego la chaqueta se lucían abiertas” (p. 7).

lx. 29
Francia



Notables de la Capital.



Imagen 25. Notables de la Capital, por Carmelo Fernández. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1851).

Santander.



Tipo de notables de la Capital.

A juego con el chaleco, las zapatillas del “notable” van en color negro. En su mano derecha lleva un bastón negro. Este hombre deja asomar en su rostro unas patillas largas y bigote con algo de vello facial en el mentón. El otro hombre, también de tez clara, permanece situado en el lado izquierdo de la acuarela: tiene cabello castaño, va vestido con casaca marrón en tonalidad topo, la cual deja asomar un cuello blanco y una corbata en tartán de color azul y rojo. La casaca está abotonada hasta abajo, lleva las manos en los bolsillos y usa un pantalón de cuadros terracota y barbechos con zapatillas negras. En la mano izquierda sostiene un instrumento delgado que bien puede ser una pluma.

La primera mujer de piel blanca aparece de perfil, sentada en una silla de madera tapizada, lleva el cabello recogido y partido a la mitad, con una moña atrás, recogida con una cinta negra, usa un vestido de silueta romántica, de hombros descubiertos, mangas caídas en blanco y un fondo en color gris medio con un estampado floral. Esta mujer mira a su compañera, una joven mujer de tez clara, cabello recogido y castaño, quien lleva un atuendo en color azul celeste reproduciendo la misma silueta romántica, hombros y escote descubiertos, cintura definida por corsés y faldas amplias logradas por crinolinas. Un tercer plano logra, a través del dibujo y aguadas grisáceas, la representación de cortinas que descienden drapeadas sobre un piso de madera entablado.

A lo largo del siglo XIX la moda internacional va a experimentar un cambio vertiginoso debido a la invención del telar mecánico en Gran Bretaña (1785) que aceleró los procesos de industrialización textil, principalmente de tejidos como el algodón y la lana que venían siendo fabricados de manera manual por el artesanado en los talleres de distintas ciudades y pueblos europeos, así como algunos enclaves americanos del Imperio español, principalmente Quito, Tunja, Santander y Nueva España. Esto y la invención de los tintes sintéticos a mediados de siglo abarataron los procesos artesanales de tintorería logrados durante siglos en la Europa medieval y la América prehispánica.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX se dan varias circunstancias que permiten a un segmento mucho más amplio de la población poder disfrutar de la moda y sus últimas tendencias. La aparición de los grandes almacenes en la década de 1850 contribuye espectacularmente a esta expansión, permitiendo a los nuevos clientes acceder a una mayor variedad de mercancías y a precios más razonables (Martínez de la Pera Celada, 2016, p. 6).

Desde la antigüedad, la India produjo tejidos de algodón con colores vivos estampados, telas que se denominaron “indianas”. A partir del siglo XVII comenzaron a llegar masivamente a Europa, retando la industria y transformando la moda femenina, ya que eran telas baratas que permitían la variación que exige la moda de temporada tras temporada: Según Lozano (2018) el poeta francés Stephane

Mallarmé: “la moda es diosa de las apariencias, que obedecemos sin entender, y cuanto más rápido lo hagamos, mayor será el mérito”.

En la República de la Nueva Granada los personajes de las élites estaban al tanto de los sucesos que ocurrían al otro lado del Atlántico, como las imágenes anteriores lo permiten describir; sin embargo, estas retratan los grupos sociales privilegiados, con poder adquisitivo de compra e inversión en estos bienes de consumo ostentoso. Comenta la historiadora antioqueña del vestuario Gladys Ramírez Madrid (2012) que:

A pesar de las inconsistencias en la representación de la anatomía humana, y de la escasa textura visual que puede apreciarse en la técnica de la acuarela, es posible comprobar en estas obras la división de clases sociales a partir del vestido (Ramírez Madrid et al., 2012, p. 24).

La imagen de *Llapangas* o Ñapangas de Manuel María Paz puede dar cuenta de ello (ver Imagen 27). En esta obra el pintor ubica en el interior de una casa a tres mujeres: una de ellas de tez clara, la primera en sentido derecho izquierdo, las otras dos con rasgos mayormente mestizos como la de la figura que está en un segundo plano y la situada a la izquierda de la composición, quienes cubren sus cuerpos en la parte superior con unos tipos de mantas probablemente fabricadas en algodón.

Aquí el traje regional se integra a las dinámicas de la moda internacional aportando otros elementos y características que no pueden verse en las imágenes o grabados de las revistas de moda europeas y norteamericanas que ingresaban a las manos de las modistas francesas que vestían a las élites bogotanas. Un rasgo común a las tres figuras es la silueta de cintura entallada y las faldas que caen ampliamente, dejando visualizar los pies descalzos de las mujeres allí representadas.

Las ñapangas eran mestizas y mulatas nacidas en hogares de artesanos y menestrales. Su forma de vestir, muy peculiar, mostraba de soslayo la categoría de sus cunas, dando así lugar a la formación de una rica tradición alrededor de su existencia. [...] El atuendo de las mujeres ñapangas, caucanas y pastusas eran sin duda uno de los más lindos trajes de la Nueva Granada. Las faldas o refajos de las de Popayán, por su parte, eran de jerga o bayeta y su forma estaba inspirada en el anaco Inca y en la puchicanga de las mujeres Guambianas. Llevaban presnes cosidos en la cintura, pisados con un chumbe. Las enaguas eran de lino con cintas y letines, muy blancas y almidonadas. Las faldas se teñían de rojo con raíces, acentuadas con morcote; o simplemente con la cochinilla de las pencas. Para hacerlas moradas, utilizaban el palo de Brasil o el encino (Jaramillo de Olarte y Trujillo Jaramillo, 1991, p. 102).

Sus vestiduras híbridas que reunían las tradiciones indígenas con las modas foráneas serán también una cualidad de sus atuendos. Estas mujeres evidencian las condiciones de unos cuerpos en tránsito. ¿En tránsito hacia qué? Hacia

la modernidad occidental configurada en el nuevo sistema mundial del capital al que desea adherirse la República de la Nueva Granada. Sus corporalidades vestidas no pertenecen ya netamente al antiguo orden colonial que producía y dictaba leyes para cada grupo social, pero tampoco son las *fashion victims* de las metrópolis europeas, su apariencia es un estado visual del sistema político-económico en el que se hallan inmersas. La estructura vestimentaria que portan permitió más adelante que la tradición la incorporara como el traje folclórico de la mayor parte de las representaciones femeninas campesinas de la región andina colombiana. Comentan los investigadores españoles Carril Ramos y Espina Barrio (2001) sobre la relación traje-tradición y cultura que:

Una sociedad adopta una indumentaria peculiar, no solo como atavío identificatorio del grupo, sino también como diferenciador de otros [...] siendo la tradición una fuente insustituible de la que se nutre nuestra sociedad para generar sus símbolos, y siendo estos la respuesta inconsciente de los colectivos a unas circunstancias muchas veces adversas y hasta agresivas, queda clara la necesidad de mantenerla no solo para nuestras sociedades y culturas actuales sino también para las venideras (p. 43).

En el cuadro es importante destacar que la blusa blanca que lleva la mujer con falda azul de Prusia estaba confeccionada principalmente “con boleros de museлина de encaje o encajes de Barcelona, que una que otra vez se sustitúan por zaraza fina adornada con vivos de cintas de satén” (Jaramillo de Olarte y Trujillo Jaramillo, 1991, p. 102). La misma mujer luce un peinado dividido a la mitad con cabello recogido en trenzas tiradas hacia la espalda. Su cuello desnudo deja asomar un sencillo collar oscuro, anudado con dos vueltas, probablemente algún restante textil usado como adorno.

La siguiente imagen muestra una pareja hombre-mujer titulada *Llapanga y mestizo del Cauca* (ver Imagen 28). En esta se repite el atuendo descrito en anteriores líneas sobre el vestido de la ñapanga como mujer propia de la zona caucana y nariñense que introduce al ajuar tradicional de legado indigenista e hispánico con las variaciones de la crinolina y las modas europeas anglo-francesas de medio siglo.

El caballero de origen mestizo, como lo detalla el autor de la acuarela siguiendo las tipologías de las pinturas de castas en el siglo XVIII en el Virreinato de Nueva España y el Virreinato del Perú, construye un prototipo de hombre local que viste las modas foráneas, pero su fisonomía no es la del dandi que describen los *poetas malditos* en cabeza de Charles Baudelaire, como el más digno representante de estos franceses estetas de índole urbana que ha dejado el siglo XIX. Así, la caracterización que ofrece Baudelaire para el dandi es:

Provincia de Popayan.



Llapangas de Popayan.



Imagen 27. Provincia de Popayán, Llapangas, por Manuel María Paz. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte. [...] Estos seres no tienen otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Poseen así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción. Es desgraciadamente muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser más que una orgía de plebeyo o el cumplimiento de un deber conyugal. En vez de un capricho ardiente o soñador, se convierte en repugnante utilidad (Baudelaire, 2021, pp. 21-22).

Existe en esta imagen de *Provincia del Cauca, Llapangas y mestizo del Cauca* (ver Imagen 28) una apropiación de eso otro (en este caso particular de la vestimenta) “que no me pertenece” y se transcultura con el cuerpo de origen nacional y local. El mestizo caucano acata las normas de la elegancia masculina a través del uso de una paleta de colores neutros y sobrios, materializados en el redingote negro, la camisa y el chaleco blanco, junto con el pantalón gris de cuadros al mejor estilo tartán, rematando su conjunto vestimentario un par de zapatillas negras probablemente fabricadas en cuero. ¡Todo un dandi neogranadino! Esta figura encarna un nuevo sentido de la apariencia masculina por fuera de los teatrales usos vestimentarios del espíritu grandilocuente del mundo rococó que había dominado el universo de la apariencia durante el siglo XVIII en occidente

A lo que estamos asistiendo, de hecho, en este período es a la desaparición de la extravagancia y del color en la ropa masculina, que no se recobrará hasta los tiempos modernos. Se consideraba poco elegante llevar algo de aspecto llamativo (Laver, 1982, p. 172).

Incluso dentro del dandismo anglo-francés del siglo XIX y comienzos del siglo XX hubo también una vertiente que rompió el esquema de la paleta monocromática dominada por los grises y el negro absoluto. El dandismo es de raigambre burguesa, urbana, y trata de destacarse con detalles de color que rompían la apariencia homogénea de estos cuerpos masculinos. Es considerada la “primera tribu urbana de la historia”, además consciente de una imagen pública y, como estas tribus en la contemporaneidad, es contestaría *per se*, su rebeldía radica en introducir elementos transgresores en su vestuario, para marcar diferencia y distancia frente a los demás. Comenta la historiadora norteamericana Valerie Steele (2018) en su texto “El príncipe negro de la elegancia” que el poeta Charles Baudelaire usaba guantes color rosa pálido en ocasiones y cravat (un antecedente de la corbata moderna) en un tono rojo sangre toro: *sang de buffle*.

Un mandato estético que cuajó hondo en las representaciones de la moda masculina, no solo en Colombia, sino en el denominado *Norte global*, donde las viejas ideas de “elegancia” construyeron un modelo de subjetivación masculina privada del color y ligada a los ideales romántico-burgueses de la Revolución francesa: *liberté*, *égalité*, *fraternité*, especialmente *égalité* (igualdad). La Revolución pensó que al abolir las leyes suntuarias del Antiguo Régimen que visibilizan las diferencias sociales entre los hombres a través del vestido, formaría una sociedad nueva carente de desigualdad; no obstante, aquello solo sirvió para normalizar los cuerpos, en especial la creación de un “uniforme burgués” para el varón occidental. Estas nuevas normas que recaían sobre la apariencia de los cuerpos de los varones fueron desmontadas un siglo después por la Revolución *hippie* a finales de los años 60 y principios de la década del 70 del siglo xx, cuando el color y la extravagancia se ven consolidados en los trajes y vestuarios de cantantes y bandas de rock como los Beatles, los Rolling Stones, Jimmy Hendrix, Jean Morrison o David Bowie y su alter ego Ziggy Stardust.

Provincia del Cauca



Llapanga i mestizo del Cauca

Retrato de tres jóvenes de Túquerres (Imagen 31) ilustra a tres hombres con una prenda en la parte superior de sus cuerpos que les es común a todos: la ruana. Este tipo de prenda, famosa en las tierras altas como las altiplanicies y las montañas extendidas a lo largo de toda la cordillera de los Andes, asume un uso democratizado en tanto fue llevada indistintamente por notables y gente del común. Su uso y origen aún hoy es un tema diverso y complejo. Así describe Alfredo Cardona Tobón, creador del blog de crónicas *Historia y religión*, al abrigo de cuatro puntas.

Se trata de una manta cuadrada o rectangular, hecha de 100 % lana virgen, sin mangas y con un orificio en el centro por el que se pasa la cabeza —llamado goyete en Boyacá— y cuyo origen se remonta a la época de la colonia. Si bien no es una prenda exclusiva de Colombia, pues existen diferentes versiones a lo largo y ancho de Suramérica, se dice que lo que conocemos hoy como ruana resultó de la fusión entre la manta o chircate de los indígenas Muisca, tejida en fibra de algodón, con los capotes españoles (Redacción Cromos, 2021, párr. 3).

Hoy este tipo de prenda goza de gran importancia en el imaginario del diseño de vestuario nacional. Diseñadores y diseñadoras como la pastusa Adriana Santacruz, la marca boyacense liderada por Juanita García: *Priah Heritage Desing*, Tejidos Rebanca, la marca bogotana *A New Cross*, capitaneada por Agustín Nicolás Rivero, *Somos Mhuyscas* en cabeza de Stiven Castro, Juan Pablo Socarrás y Diego Guarnizo, por nombrar algunas de las más importantes figuras de la industria de la moda colombiana, siguen construyendo y reconstruyendo colección tras colección esta prenda que se ha vuelto característica en la vida cotidiana del interior del país y en propuestas del diseño contemporáneo que apuntan a una calidad de diseño *premium* con un elevado sentido del trabajo artesanal, rural y comunitario.



Imagen 29. Nelsy, Sandra y Betty tejiendo en el Páramo de Toquilla, por Javier García. Imagen cedida por la diseñadora Juanita García.

Fuente: Priah Heritage Design (2020).

Esta fotografía que se torna postal rememora cualquier acuarela que los pintores de la Comisión pudiesen haber dejado atrás durante su recorrido en la provincia de Tunja, si hubieran contado con una cámara polaroid; no obstante, ciento sesenta años después, los cuerpos de tres mujeres tejedoras: *Nelsy*, *Sandra* y *Betty* fueron aprehendidos en la lente de Javier García para la marca *Priah Heritage Desing*, que valora y fortifica el trabajo de varias mujeres artesanas en el departamento de Boyacá. Son ellas la fuerza de trabajo que moviliza la producción de estas piezas elaboradas para la diseñadora Juanita García, en una especie de tiempo circular y menos efímero que el tiempo de la hiperproducción que ha instaurado la modernidad.

En la imagen, el grupo de mujeres aparecen enruanadas en medio de su quehacer cotidiano, con un fondo que tiene por lugar el páramo de Toquilla situado a los 3000 msnm, y envueltas en estos ropajes en colores neutros y tierras, productos de la lana de oveja cuidadosamente esquilada, teñida e hilada, por donde circula un saber ancestral que pasa por sus cuerpos tejedores cuyas acciones dan forma a las futuras prendas hiladas; allí “lo rústico se vuelve lujo” como lo menciona en su declaración de intenciones la propia marca.

En la imagen *Aguja e hilos de crochet*, la lente de Javier García nos amplía un panorama del oficio del tejido y deja al público lector a merced de las geografías textiles que se componen entre los pliegues de la lana de las ruanas con la morfología corporal de quienes siguen practicando el arte centenario del tejido en crochet al aire libre con un páramo detrás como paraje idílico de la región donde se encuentran asentadas.



Imagen 30. Aguja e hilos de crochet, por Javier García. Imagen cedida por la diseñadora Juanita García. Fuente: Priah Heritage Design (2022).

PROVINCIA DE TÚQUERRES.



Retrato de tres jóvenes de Túquerres.

Volvamos la vista a la imagen de *Retrato de tres jóvenes de Túquerres*, cuyo esquema de composición sitúa la imagen de tres hombres con un paisaje de fondo montañoso color azul grisáceo, el cual parece fundirse con el firmamento. En esta acuarela de la Comisión Corográfica ocurre eso que el historiador del arte alemán Abby Warburg hablaba en su *Atlas Mnemosyne* (1924), cuando las imágenes sin importar su cronología de producción se encontraban con otras en el tiempo y dialogaban entre ellas, justamente porque habían estructuras capaces de movilizarse en el tiempo y hermanarse con otras, evidenciar patrones y gestos visuales como ocurre con la fotografía de Juanita García y su marca *Priah Heritage*, que se interconecta con la pintura del grupo de Manuel María Paz. Allí dos formalizaciones disímiles técnicamente conjugan compositivamente y en clave de género el uso de la ruana, al mostrarla como una prenda unisex, que desmontó en su cotidianidad los usos vestimentarios ligados a un sexo-género específico.

En la producción de la acuarela, el pintor emplea una estrategia pictórica usada para dar la sensación de lejanía mediante colores fríos, llamada *perspectiva atmosférica*, técnica heredada del Renacimiento y reinventada por Leonardo Da Vinci, pues se conocen usos de esta desde la Antigüedad, recurso técnico al cual recurre el pintor Manuel María Paz. Este fondo de montañas está rodeado de cierta vegetación puesta en un tercer plano de la imagen. Los tres personajes centrales llevan pantalones con estampado a cuadros en estilo tartán, de bota recta, sombreros blancos y cotizas o alpargatas, un calzado elaborado con textiles derivados del algodón como la bayeta y el lienzo o liencillo, con una base en fique o caucho. A excepción del que está ubicado en la parte derecha de la imagen, que sí lleva unas zapatillas negras como los de los hombres descritos e ilustrados líneas atrás (ver Imágenes 23, 24, 25, 26 y 28); este es también el que se diferencia de los otros personajes por llevar un sombrero color marrón, mientras el de los demás presenta una coloración blanca.

Siguiendo la narrativa de marcas nacionales que usan la ruana como “imagen anacrónica”, aparece A New Cross, dirigida por Agustín Nicolás Rivero, quien hace de esta prenda una reminiscencia al pasado que mantiene vivo. Esta acción, en términos del filósofo francés Didi-Huberman, le posibilita a la imagen artística, en este caso a la ruana, devenir dispositivo temporal al ser capaz de viajar en el tiempo constantemente para constituirse elemento presente en sus producciones vestimentarias y poner en conversaciones plurales la prenda extraída del taller de diseño con las comunidades campesinas y artesanas en diferentes territorios nacionales.

La fotografía *Mujer con ruana* muestra una mujer de rasgos mestizos que integra a su corporalidad piezas doradas de joyería contemporánea colombiana (Danielle Lafourie y Paula Mendoza), piezas que podrían transar puentes con las de las ñapangas pintadas por Manuel María Paz en la provincia de Popayán en el año de 1853. Su cuerpo está envuelto por una manta tejida en lana de alpaca con detalles de líneas sucesivas que descienden del cuello a la cintura en tonos beige.



*Imagen 32. Mujer con ruana, por Agustín Nicolás Rivera.
Imagen cedida por el diseñador Agustín Nicolás Rivera.*

Fuente: A New Cross (2021).

Debajo de esta magistral pieza tejida a mano con un prendedor color oro en la parte superior izquierda en forma de rosa, creación de la diseñadora Danielle Lafourie, la mujer muestra un pantalón negro estilo sastre, combinado con una camisa blanca de botones y silueta holgada, los cuales convierten un conjunto tradicionalmente asociado al género masculino en un ensamble reinterpretado con otras nociones de femineidad y belleza. Las piezas que visten la corporeidad de este modelo parecen haber extraído prendas del guardarropa tradicional de un “hombre notable” como aquellos que describen las imágenes pintadas del siglo XIX por Carmelo Fernández, Henri Price o Manuel María Paz, pero aquí ya no para representar los estilos vestimentarios de estas figuras masculinas de la élite, sino como capas textiles que enuncian otras formas de habitar lo femenino, no hegemónico, no europeo. Más puesto en diálogo con los nuevos regímenes estéticos de la decolonialidad capaz de subvertir la imagen del poder colonial-moderno y usarlo a su favor como discursividad emancipatoria.

La modelo se halla en un espacio industrial del que cuelga una pieza de tela blanca ondulada en diagonal; esta cae sinuosamente hasta el piso, dejando al descubierto una pared de ladrillos en tono blanco. La mujer se muestra descalza, como una de las tantas ñapangas o mestizas de la provincia del Cauca, incluso las “mujeres negras” del Chocó que, aunque engalanadas con piezas de oro y atuendos de la moda europea, iban siempre con sus pies al descubierto en señal de la baja condición socioeconómica y poniendo de manifiesto las difíciles circunstancias que implicaba la producción del calzado en territorio neogranadino. La imagen que proyecta la modelo, si bien altiva e imponente por las piezas vestidas, contrasta con la desnudez de su pie izquierdo y retrae las antiguas maneras de representación de los cuerpos neogranadinos no hegemónicos o excluidos, quizá como una manera de reivindicar la apariencia de los descastados y alucinados, las gentes de ruana en constante pugna con las gentes de casaca.

Todas estas imágenes aquí reunidas muestran las influencias de la moda internacional y los diálogos que los cuerpos nacionales tuvieron con aquellas vestimentas que estaban excluidos de la naciente industria del vestir occidental, pero supieron adaptar estos trajes a las necesidades estéticas y personales que demandaba el territorio o los recursos económicos con los que contaban. Estos cuerpos pintados y actualmente fotografiados dan cuenta de las relaciones centro-periferia que aún sostiene la geografía de la moda, y aunque las tendencias hoy parecen democratizar la apariencia más rápidamente al no depender de un medio impreso que tarde meses en llegar como las revistas o periódicos de moda extranjeros que introducían las damas aburguesadas en sus viajes a países como Francia e Inglaterra durante el siglo XIX, las redes sociales visibilizan los cánones de belleza que las casas y marcas de moda siguen operando y diseñando en su mayoría para una minoría de cuerpos blancos, delgados y ricos ubicados en el circuito Nueva York, Londres, Milán y París.

América Latina y Colombia son un territorio híbrido y rico, donde el saber hacer artesanal heredado de las antiguas tradiciones vestimentarias se mantiene en las comunidades indígenas y negras que hoy luchan políticamente por defender sus territorios como espacios autónomos para su libre existir, amenazados por diferentes actores legales e ilegales. Estas comunidades dueñas de técnicas de tejeduría, bordados y tintorería comparten un espacio con los nuevos talentos del diseño de vestuario y de modas, que insertos en las lógicas de la industria interpretan las tendencias globales en su propia corporalidad, circunscrita a una geografía puntual que aporta una nutrida experiencia estético-artística y posibilita relaciones entre lo artesanal y lo técnico-industrial, como formas de transmisión de una sociedad plural y en tránsito constante integrada por distintos grupos humanos con mentalidades diversas sobre el cuerpo vestido y el espacio.

5. Sombreros, tejidos y ruanas: las prendas nacionales

En agosto de 1850 una comisión de notables integrada por Rufino Cuervo, José Manuel Restrepo, Lino de Pombo, Pedro Fernández Madrid y Juan Manuel Arrubla hizo publicar en la prensa bogotana un aviso para promover la participación de los fabricantes nacionales en la Gran Exposición de la Industria de todas las Naciones que iba a celebrarse en Londres en 1851. Para la ocasión convocaban a lo más significativo de la industria local, representada, según su propia enumeración, por “tejidos de fique, paja, pita, lana o sedas vegetales. Pieles curtidas, muestras curiosas de hamacas, mantas de algodón y de lana, ruanas o ponchos, bayetas, lienzos, pellones, papel, loza, obras de madera barnizadas. Conservas, dulces y frutas pasas. Curiosidades de manos en hueso, yeso, piedra, cera, caucho, madera y metales” (Martínez Carreño, 1993, párr. 1).

El vestido construye la socialidad de los cuerpos en el espacio, crea divisiones sociales y estructura oficios y prácticas que condicionan las formas de producción a las que se ligan las corporalidades. Las siguientes imágenes poseen ya no una relación directa con el paisaje o el entorno natural que habitan como es el caso de *Modo de Lavar oro* (ver Imagen 15) o *Plaza de Quibdó, Chocó* (ver Imagen 19) o *Manisales* (ver Imagen 20) donde los cuerpos se integran al paisaje como un elemento más. Estas láminas privilegian el quehacer, la labor y el oficio de la producción vestimentaria de origen nacional, antes que otra cosa. Allí el cuerpo está en función de una actividad que lo sitúa en un gremio determinado como los muestran las imágenes de obras como *Tejedoras y mercaderas de sombreros nacuma en Bucaramanga. Tipos blanco mestizo i zambo* (Imagen 33) de Carmelo Fernández.

En esta imagen con un fondo dado a partir de una calle con paredes blancas y camino empedrado, los cuerpos representados posan todos en un mismo plano del cuadro en el que aparecen erguidos y se miran entre sí. Una paleta de colores muy homogénea se inserta en la producción vestimentaria de hombres y mujeres: blanco, tonos cremas o beige, rojos, negros y azules oscuros construyen cromáticamente las faldas, pantalones, camisas, sombreros, blusas y mantones donde se hace evidente lo que nombra Gladys Ramírez Madrid en una perspectiva comparada de las imágenes de la Comisión Corográfica construidas en centros urbanos y las que aparecen en emplazamientos rurales. Señala la autora que:

Las mujeres de provincia vestían blusas holgadas, acompañadas de faldas hasta los tobillos, y la mayoría iban descalzas. Es notoria la persistencia del pañolón, de origen español, que unas llevaban cubriendo los hombros y otras la cabeza. En contraste, la mujer citadina ostentaba un traje romántico o neo-rococó, a la



*Fycdorias i mercaderas de sombreros nacim
mertao i lambo—*



ma en Bucaramanga - Fijos, Blanco

Imagen 33. Tejedoras y mercaderas de sombreros Nacuma en Bucaramanga. Tipos blanco, mestizo i zambo, por Carmelo Fernández.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia, (1850).

manera francesa; su atuendo se complementaba con primorosos mitones, que cubrían los antebrazos, y un peinado con raya al centro, que caía en bucles, coronado con un buqué de flores (Ramírez Madrid et al., 2012, p. 24).

Un rasgo en común entre estos hombres y mujeres pintados es el uso del calzado de cotizas o alpargatas, que llevan indistintamente junto al sombrero de coloración blanca, probablemente de paja toquilla, denominado luego “sombrero panamá”, por la demanda que tuvo entre los obreros en la construcción del canal interoceánico a comienzos del siglo XX, y que fue uno de los productos más notables de exportación del país. Estas piezas complementarias del atuendo son las que llevan sobre sus cabezas incluso superpuestos como lo muestra el hombre que viste una camisa blanca con una ruana a rayas y que conversa con una mujer de mantón rojo y falda oscura en la parte derecha de la imagen. Uno de ellos los vende, acumulando en cabeza y manos su mercancía, disponiendo con ello el cuerpo como dispositivo mercantil de exhibición y productor objetual. La historiadora Aída Martínez Carreño, en un texto que titula “La industria femenina del sombrero” señala la importancia que este oficio tuvo en regiones como Barichara (Santander), donde los vecinos ricos instalaron diversos talleres artesanales para el aprendizaje de esta técnica orientado al público femenino.

La confección de este objeto vestimentario cuya funcionalidad era complementar el atuendo fue de gran importancia en el ritual cotidiano de la República de la Nueva Granada. Estaba ocupado por mujeres, quienes desde el siglo XVIII habían sido destinadas y ubicadas en estas prácticas por las regulaciones borbónicas de la nueva monarquía; el paso a una vida republicana no significó un gran avance, puesto que las élites criollas siguieron teniendo la misma mentalidad acerca del cuerpo femenino y de la mujer misma, la cual debía estar ocupada para que no cayera en ideaciones pecaminosas que las apartaran de los caminos de la virtud que debían obedecer.

Arriero y tejedor de Vélez provincia de Santander (Imagen 34) nos muestra a una mujer de piel trigueña, con sombrero de paja, peinada con dos trenzas a los lados que caen sobre su pecho; lleva puesta una mantilla o frazada elaborada en algodón con una blusa blanca de hombros caídos con boleros en sesgos negros; en sus manos sostiene un sombrero inacabado que está en proceso de tejeduría y sobre el cual tiene la mirada puesta.

La mujer de la imagen lleva una falda negra de la que se asoma un fragmento o detalle de su pie derecho. A su lado y ocupando la figura central de la acuarela está un hombre del mismo tipo de tez que la mujer que aparece a su lado (trigueña), de apariencia juvenil, de cabello negro ondulado, medianamente largo y partido a la mitad. Este hombre usa una ruana con franjas de rayas y con un fondo en un tono muy claro del azul grisáceo. Lleva un pantalón blanco de rayas oscuras (probablemente azules o grises) y delgadas, el cual está remangado o doblado a la altura de la pantorrilla y finaliza su atuendo con calzado estilo cotizas.

En su mano izquierda lleva un lazo o cuerda del que está amarrado un cerdo de pelaje oscuro; detrás de él aparece una mula, también con pelaje zaino, cargada con unos paquetes en color crudo o beige. Al fondo aparece una vegetación propia de la zona de Vélez con arbustos, helechos, juncos, y más allá puede verse un camino destapado donde transitan dos animales usados en los trabajos agrarios, probablemente bueyes para arar la tierra. Destaca que sobre uno de ellos va un jinete montado con sombrero, ruana y pantalón, este se mantiene atrás dirigiendo al animal que lleva solo la carga.

Esta escena narra la cotidianidad de la vida en la región de Santander a la que pertenecía la provincia de Vélez, donde el oficio de la tejeduría había tenido un arraigo desde los tiempos de la Corona con los obrajes de algodón que producían lienzos de más baja calidad que aquellos importados. Se testimonian las vías y los medios por las que se movilizaron las mercancías, creando un entramado de comercio de difícil acceso y que ponía en incertidumbre los precios de los objetos, pues estos variaban según el clima por donde transitaban las caravanas de mulas que hasta hace muy poco conectaban a un país de regiones e incluso hoy lo siguen haciendo en territorios donde la infraestructura vial es incipiente o precaria.

Vélez n. 142.



Arriero y tejedor de Vélez.

El cuadro del pintor Manuel María Paz *Tejedoras de sombreros de jipijapa, provincia de Neiva* (Imagen 35) documenta, mediante la acuarela, el proceso manual del tejido de este objeto vestimentario que vio en la mitad del siglo XIX su época dorada.

La elaboración de sombreros en paja toquilla provino del Ecuador, en donde se tejían diversos objetos con esta fibra desde antes de la conquista; científicamente bautizada como *Carludovica palmata* para honrar a Carlos IV y a su esposa María Luisa, era abundante en las partes montañosas de la costa y en el oriente ecuatoriano; hacia comienzos del siglo XIX empezó a ser cultivada en Nariño y allí se la denominó jipijapa, por la región ecuatoriana de su procedencia; la manufactura de sombreros se extendió hacia las regiones del norte del país y especialmente en las de clima cálido donde fue fácil conseguir la materia prima, unas veces silvestre, otras cultivada; sus nombres fueron variando según la localidad e indistintamente se la conoció como palmilla, palmiche, murrayo, iraca o nacuma (Martínez Carreño, 1993, párr. 3).

Allí hay dos mujeres sentadas una al frente de otra con el sombrero puesto en el centro gracias a un rudimentario soporte de madera que permite el proceso de tejeduría. La pintura muestra la pieza inacabada de la que se desprenden las fibras vegetales que van hilando y constituyendo el producto final. A su alrededor aparecen mesas con muestras de sombreros finalizados. En el primer plano una mujer de espaldas al público, de cabello negro, peinado recogido y vestida de blusa blanca, faldón amplio de rayas o listas rosas sobre un fondo rosa más claro toma con su mano derecha las fibras del sombrero.

La figura de una mujer que ocupa el segundo plano de la composición va vestida con blusa blanca de escote cuadrado y manga corta, entallada a la cintura; luce también una falda amplia o pollera azul con cuadros, tan típica del período en el que el tartán como tejido de carácter británico se exportó a otros países y a otras gentes. De allí que sea posible hablar de oleadas de tendencias, no como se conocen en el mundo del consumo y de la moda actual, pues los medios digitales viralizan los hechos y los medios de transporte aéreos y marítimos acuden a satisfacer la demanda de la novedad que proponen la moda internacional y las formas del vestir. Junto a la figura femenina ubicada en un segundo plano hay un sombrero que está superpuesto sobre un tejido grisáceo, probablemente de lana o algodón. Mientras en el tercer plano sobresale una mesa con varios sombreros blancos apilados hacia la izquierda.

Provincia de Neiva



Tejedoras de sombreros de jipijapa

Imagen 35. Tejedoras de sombreros de jipijapa, provincia de Neiva, por Manuel María Paz. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia.

BIBLIOTECA

Algo importante en esta estampa y varias de las anteriores como *Llapangas de la Provincia de Popayán* (Imagen 27), *Llapanga con mestizo del Cauca* (Imagen 28) y *Tejedoras y mercaderas de sombreros nacuma en Bucaramanga* (Imagen 33) es la constante del traje femenino para las mujeres que no pertenecen a las élites o viven en zonas alejadas de los nuevos asentamientos urbanos como de los antiguos centros coloniales.

El uso de sombreros tanto del pueblo llano como de las élites blanco-mestizas, ahora condicionadas y acomodadas a la burguesía como clase dominante, constituyó una costumbre de amplia duración en los usos vestimentarios casi que sin distinción de género o de edad, solo hasta mediados del siglo XX con la invención y popularización de las peluquerías y salones de belleza que promocionaban voluminosos peinados para las damas. El sombrero fue de uso común entre las gentes de variados sectores de la República de la Nueva Granada, el sombrero denotaba respeto, buena educación y decoro: es frecuente escuchar y ver en películas o series de antaño que cuando un caballero saludaba a una dama aquel se quitaba el sombrero. Su uso había generado a lo largo del tiempo un código social y de etiqueta.

En el panorama actual, empresas como la Distribuidora Nacional de sombreros, y marcas del diseño contemporáneo colombiano como *Lina Osorio Oficial*, *Díaz del Castillo Millinery* o *Bohío Playa* siguen creando este tipo de objetos que complementan el atuendo de las personas que ven en los sombreros un objeto de deseo capaz de satisfacer sus necesidades estéticas vestimentarias.

Una colaboración interesante en la que el sombrero actuó como un objeto o complemento esencial de los cuerpos vestidos fue en la colección *Nuestra Herencia*, un proceso de diseño colaborativo que en 2019 vio la luz a través de *Atelier Crump*, marca bogotana dirigida por la diseñadora *Diana Crump*, que en alianza con *Chevignon* y con la anteriormente mencionada *Lina Osorio Oficial* constituyeron a través de las piezas tejidas por artesanas de la comunidad indígena eperara siapidara, originaria de Timbiquí, municipio perteneciente al actual departamento del Cauca, suroccidente colombiano. Allí el equipo de diseño entró en conversaciones con Gladays, Carmen, Nocilia Chripuadura y su hijo, quienes acudieron al pueblo de Guadualito, cerca del río Dagua, a dos horas de la ciudad de Buenaventura (Valle del Cauca).

En este lugar desplegaron todo su saber artesanal para dar vida a unos majestuosos sombreros fabricados con palma, de copa alta y ala ancha, teñidos de un azul índigo profundo que adornarían las cabezas de los modelos durante la pasarela en el marco del *B Capital*, a cientos de kilómetros del lugar de su fabricación, en un evento de moda cuyo propósito era visibilizar propuestas que apostaran por consolidar y evidenciar relaciones entre oficios ancestrales y procesos industriales en términos de moda.



Imagen 36. Hombre con paisaje de río, Atelier Crump para Chevignon. Imagen cedida por la diseñadora Diana Crump y el fotógrafo Luis Martín.

Fuente: Luis Martín (2019).

Esta imagen de la editorial que muestra a un hombre joven modelo de rasgos afro, descalzo sobre una roca, hila una conexión profunda con las maneras de construcción decimonónica de representar los cuerpos de estos fenotipos durante el siglo XIX; este detalle en particular puede cruzarse con láminas de la Comisión como: *Río Negro* elaborada por Henri Price en la provincia de Cordova, quien muestra a un hombre negro con sombrero beige de copa corta y ala ancha, tejido en fibra de palma sin teñido alguno, de allí su propiedad cromática.

Este hombre (imagen 37) viste poncho blanco de líneas rojas y azules en diagonal, el cual deja asomar cierta parte del cuello de la camisa en la abertura central; mientras las mangas y la parte inferior de la camisa develan líneas grises verticales sobre un fondo ligeramente rosáceo. Luce pantalón grisáceo de rayas delgadas verticales azules. En un segundo plano, y puesto en el lado derecho de la escena aparece otro hombre de tez un poco más clara y amarilla con un ajuar muy similar al de la figura central, salvo que este sí lleva calzado (cotizas o alpargatas) Al fondo un cultivo de maíz donde aparece un hombre vestido de blanco, agachado cercandando el territorio, mientras en el fondo unos árboles de pino se alzan bajo un cielo nublado.

Retomado la imagen inicial del modelo fotografiado por la lente de Luis Martín para la *Colección Nuestra Herencia*, la pose y el lugar escogido para la toma hacen que estas discursividades estéticas en torno a los debates sobre la vieja noción de raza cobren valor nuevamente, puesto que entrelazan las temporalidades y transan maneras de ver y comprender el cuerpo afro en múltiples perspectivas de construcción de lo bello, aunque aparentemente antagónicas, puesto que la mirada de la Comisión buscaba categorizar los cuerpos y establecer dispositivos éticos, estéticos y políticos que sirvieran como ejemplos de civilización y cultura entre unos y otros, privilegiando las corporalidades blanco-mestizas, postura que en estas nuevas apuestas iconográficas parecen dar una vuelta de tuerca a lo pensado por los viajeros y pintores del siglo XIX.

El modelo aparece vestido con un pantalón de bota estrecha y un *blazer* o chaqueta azul oscura entallada al cuerpo, ambos fabricados en algodón, con una camiseta en un tono similar, que ve coronar su cabeza por uno de estos sombreros que las mujeres *chripadura* de la etnia *eperara siapidara* en compañía de Lina Osorio trenzaron para Diana Crump y su marca. En un segundo plano se contempla el follaje verde frondoso de los árboles, mientras al fondo o tercer plano se puede ver el fragmento de una montaña en lejanía, cuya composición actúa de la misma manera en la que los viajeros y pintores de la Comisión Corográfica retrataban a los habitantes de los pueblos y provincias neogranadinos: cuerpos vestidos en entornos naturales. Esta decisión pictórica estuvo influida por la estética de la pintura romántica que por vez primera daba al paisaje natural una voz que la tradición del arte occidental le había negado.



Río Negro

Córdoba.



Imagen 37. Río Negro, provincia de Córdoba, por Henry Price. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).

En la imagen siguiente un grupo de tres hombres jóvenes de rasgos afros, vestidos con prendas de la colección *Nuestra Herencia* (2019) de Atelier Crump para Chevignon, son fotografiados con un paisaje de fondo donde sobresalen verdes plataneras en forma de abanico. Dos de ellos miran fijamente al espectador y llevan dos tipos de sombreros; el primero de ellos en sentido izquierda derecha lleva un sombrero en un tono marrón de poca saturación, destaca su forma cónica con el ala invertida en la parte superior de la cabeza del modelo, mientras que el segundo lleva uno de los icónicos sombreros azules que mujeres integrantes de la comunidad *eperara siapidara* tejieron para Lina Osorio y su enseña. El tercer hombre que luce chaqueta blanca de *denim* estampado se sitúa en el extremo derecho de la imagen, el cual aparece sin sombrero alguno con un corte de cabello propio de las comunidades afro, no solo del Pacífico colombiano, sino de otras latitudes como Estados Unidos donde muchos grupos de rap conformados en su mayoría por personas de orígenes afro han reivindicado y popularizado este tipo de cortes dentro del sistema musical internacional.

Esta imagen grupal (Imagen 38) que Luis Martín captura evidencia esas relaciones de las pinturas de grupo que van a estar muy presentes en el catálogo de la Comisión Corográfica y especialmente en las pintura de Carmelo Fernández, con piezas como *Tipo blanco e indio mestizo provincia de Tunja* (Imagen 60) o *Tipo blanco é indio mestizo provincia de Tundama* (Imagen 57) donde la fórmula de tres hombres con sombreros va a aparecer en las imágenes pintadas como elemento iconográfico de valor cultural y estético. La imagen, dice el historiador del arte francés Didi-Huberman (2002), se instaure como algo superviviente, algo que titila, que no puede morir del todo para aparecer renovado bajo otras condiciones o sistemas visuales en marcos cronológicos diferentes a los de la imagen primaria, como es el caso evidenciado de las acuarelas de Fernández y las fotografías de Martín para *Atelier Crump*:

Mercado de Suaza, notable por sus sombreros de jipijapa provincia de Neiva (Imagen 39) evidencia el nivel de la producción y comercialización que este tipo de prenda tenía a lo largo del territorio neogranadino. La acuarela muestra en primer plano a un grupo de hombres y mujeres vestidos con sombrero, la prenda a la que se refiere el título de la obra. Para las mujeres faldas largas, mantones sobre hombros y cabezas se extienden homogéneamente. Por su parte, pantalones de cuadros azulados, ruanas con rayas diagonales en tonalidad rojo bermellón que llegan al centro de la pieza y camisas sirven como las prendas favoritas del público masculino asistente al mercado de Suaza, un mercado improvisado sobre el pasto y las piedras del lugar que son asiento de vendedoras, vendedores y asistentes.

Detrás del numeroso paisaje humano que conforma el mercado artesanal de sombreros, como tercer plano hay unos muros de casas blancas con techo pajizo y



Imagen 38. Grupo de hombres con sombrero, Atelier Crump para Chevignon. Imagen cedida por la diseñadora Diana Crump y el fotógrafo Luis Martín.

Fuente: Luis Martín (2019).

finalmente un fondo en tonos verdes jades y esmeraldas con árboles y vegetación dispersa sobre unas montañas que forman un valle.

El oficio del tejido fue un tema que también capturó rápidamente el ojo de la Comisión Corográfica que, a través de distintas láminas y pintores, tomó testimonio de estas prácticas totalmente manuales para el momento y muy similares desde los tiempos de la Colonia.

La producción textil se caracterizó por ser una manufactura casera que permitía ingresos extras para el sostenimiento de la familia, sin ser desarrollada como empresa formal hasta finales del siglo XIX. A pesar del discreto desarrollo de estas manufacturas locales, los altos costos y dificultades en transporte de textiles extranjeros sirvieron para proteger la producción a comienzos del siglo, porque no tenían productos que compitieran con los elaborados para consumo local ya que la producción se destinaba primordialmente al autoconsumo en los estrechos mercados locales (Gómez Cely et al., 2010, p. 4).

Lo anterior puede dar cuenta de la escasa tecnología y maquinaria en la que estaba sumido el país respecto a los grandes centros neurálgicos de la industria mundial en el ámbito textil como Manchester y Londres. *Tejedora, Provincia de Pasto* es una acuarela de Manuel María Paz (Imagen 40) que registra visualmente lo que analiza y describe el párrafo anterior. En ella se reúnen los antecedentes precolombinos y coloniales de la producción textil, la economía doméstica, el rol de lo femenino y su asociación con este oficio. Puede incluso rastrearse la semejanza de la infraestructura en los procesos de producción comparados con el dibujo de Felipe Huamán Poma de Ayala en su obra *Crónica y buen Gobierno* (Imagen 29) donde nos presenta una mujer en la misma posición corporal y con un telar muy similar a la del pintor colombiano dos siglos antes en el antiguo Virreinato del Perú.

La pintura *Tejedora, Provincia de Pasto* (Imagen 40) nos muestra a una mujer sentada en el piso del exterior de una casa. Usa un manto azul celeste con bordados rojos sobre una franja más clara; esta pieza termina en borlas del mismo tono azul. El pintor permite que el brazo izquierdo de la tejedora se extienda y con ello se alcance a ver una manga blanca, de la cual sale una mano que apoya sobre el extremo de un tejido naranja hilado sobre un telar manual de madera. En un segundo plano se observa la puerta abierta de la vivienda construida con techo pajizo en la que se ve una persona, posiblemente un hombre en la misma labor que la mujer tejedora, vestido con ruana de colores y sombrero blanco. Su figura está elaborada en tonos más tenues para dar la sensación de profundidad y lejanía.

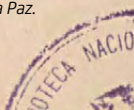


de Neiva



de Suaza
eros de jipijapa,

Imagen 39. Mercado de Suaza, notable por sus sombreros de jipijapa provincia de Neiva, por Manuel María Paz.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (2022).



PROVINCIA DE PASTO.



Tejedora





Imagen 41. La primera "calle" o grupo de edad de mujeres, awakuq warmi, tejedora de treinta y tres años, por Huaman Poma.

Fuente: Dibujo 80. Crónica y buen gobierno, 1553-1650.

Otra pieza que evidencia la relación de las mujeres con el oficio es *Hilanderas de Lana, Provincia de Pasto*, de Manuel María Paz (Imagen 42). Allí se nos muestra a dos mujeres sentadas en el piso de tierra, hilando sobre un tronco de madera, o chamizo la lana, producto seguramente del esquilado de ovejas de algún rebaño cercano o del propio. Las mujeres están cubriendo su cabeza con un mantón y llevan faldones amplios. La del extremo derecho luce un faldón color azul, blusa blanca y manto amarillo, mientras la del lado izquierdo lleva una falda en color verde y un mantón en tono violeta con franjas horizontales en azul, blanco y rojo. Esta mujer hila la lana en un huso que está clavado a la tierra; mientras la que lleva el manto amarillo está formando un ovillo con el hilo rojo del huso que sostiene con sus manos.

El espacio en el que transcurre la anterior escena es un espacio doméstico, en el que puede apreciarse una casa muy similar a la de mujer *Tejedora* (Imagen 40) y a la *Hilanderas de algodón provincia de Túquerres* (Imagen 43). En ambas pinturas la casa sostiene los mismos patrones de construcción: techo pajizo, columnas de madera y un pequeño dique empedrado que enmarca la vivienda. En el fondo se alza una rocosa montaña grisácea con nubes blancas.

PROVINCIA DE PASTO.



Hilanderas de lana.

PROVINCIA DE TÚQUERRES.



Hilandería de algodón.

La imagen *Hilander de algodón provincia de Túquerres* (Imagen 43) muestra el mecanismo del hilado o tejido de otro textil importante en la producción vestimentaria de gran parte de la población de la República de la Nueva Granada: el algodón, usado principalmente en la fabricación de blusas, mantas, camisas y pantalones para personas de variadas edades y géneros. Así, la producción local suplía la demanda que la clientela del pueblo necesitaba, mientras la élite y las clases medias adineradas podían permitirse la compra de tejidos extranjeros para la fabricación de sus modas. Puede entonces inferirse una pulsión del gusto entre lo extranjero y lo nacional sometido a la capacidad de compra y accesibilidad del material en las provincias y cantones.

Francisco Vargas, interesado en el mercado en las provincias donde comerciantes menores vendían gran parte de sus importaciones, hizo fabricar ejemplos de telas que eran del mismo gusto local, para mandarlas como muestras a Inglaterra para que las copiaran. Esto indica que el consumo de telas “lienzos de la tierra” (aquellos producidos en América) para el común del pueblo era amplio y la gente prefería utilizar este tipo de materiales (Gómez Cely et al., 2010, p. 19).

Pese a la distribución legal o ilícita de los tejidos foráneos a lo largo y ancho del territorio nacional, los productos locales lograron impactar la economía regional y el consumo vestimentario de gran parte de la población campesina y agraria.

En *Hilander de algodón* (Imagen 43) una mujer de cabello negro y liso dividido a la mitad posa de perfil, situada en lado izquierdo de la imagen; es representada con un mantón blanco de flecos, falda verde pasto, se muestra sentada en el suelo donde hila la fibra proveniente de una improvisada horqueta anclada a la tierra, al igual que el huso donde envuelve el hilo. Desde arriba un hombre descalzo y de tez morena, con sombrero blanco y ruana de color negro y franjas con líneas azules, blancas y rojas, también lleva un pantalón blanco a media pierna y la mira detenidamente. Junto al cuerpo de la mujer aparece echado un perrito de pelaje negro y blanco mirando directamente al espectador(a); el animal posa como mascota y compañía de quienes allí aparecen pintados, su rol como compañía de quienes estaban dadas a las tareas domésticas era de sumo valor pues animaban las extensas tareas del hilado.

En la acuarela *Indios de Puracé* aparece una escena central donde la acción en la instrucción del oficio del hilado acapara la mirada del espectador. Se observa la figura de una mujer de rasgos indígenas con cabello negro recogido hacia atrás en una trenza, y deja ver unos aretes o zarcillos en forma de lágrima; la figura femenina se muestra de perfil, viste sombrero de paja y lleva en su cuello un collar negro y una gargantilla tejida de cuentas rojas, viste en su torso una blusa sin mangas en tono azul grisáceo, sujeta en el hombro izquierdo por un prendedor de color blanco. La prenda que no parece tener costura alguna es ajustada en la cintura por un chumbe

Provincia de Popayan.



Indios de Puracé

tejido con motivos florales en tonalidades rosas, verdes, azules y blancas. La investigadora Marcela García Sierra (s.f) comenta que:

El chumbe es una faja que puede medir de cinco a diez centímetros de ancho, por cuatro o cinco metros de largo. Lo usan las mujeres Misak y Nasa del Cauca y las Ingas del Valle del Sibundoy para cargar recién nacidos a la espalda y para sostener el anáncus o falda tradicional. Los chumbes son tejidos realizados por las mujeres con hilos de lana de varios colores, con los cuales, mediante rombos, forman las figuras del arte originario. Estas fajas son más que prendas de vestir: expresan su cosmovisión y pensamiento. Por medio de sus diseños representan una serie de formas relacionadas con la historia y las vivencias (párr. 2).

De allí la importancia de resaltar esta pieza dentro del conjunto vestimentario de la mujer pintada. Bajando por su cuerpo puede verse la falda que porta en color blanco y cae hasta los tobillos. No posee calzado alguno al igual que los otros personajes que están en la imagen y se agolpan en torno a su cuerpo, donde sostiene con su mano derecha una madeja u ovillo y en la izquierda un huso de madera sobre el que hila finamente la fibra textil de origen natural (algodón).

A su izquierda aparecen dos hombres de rasgos indígenas vestidos con sombreros tejidos de copa alta y ala corta, fabricados en fibras naturales, portan ruanas (una en color blanco con rayas azules para el que está en el fondo y otra en tono azul oscuro para el que está en un primer plano), ambos llevan pantalones blancos y anchos que al caer forman un drapeado con el material. Los dos miran atentamente la acción que ejecuta la mujer, junto a un tercero ubicado en su lado derecho, el cual repite el atuendo masculino de las otras dos figuras, pero con un bastón o cayado en la mano derecha y un bolso o mochila en tono crema que usa hacia atrás, el cual está formado por una banda delantera que sostiene el cuerpo de la mochila tejida en un algodónado y de la que cae otra ruana superpuesta en la abertura de la mochila. Estas piezas evidencian una manufactura que no responde a las lógicas de la producción capitalista y al taylorismo estandarizado que ordena productos iguales. La elaboración doméstica de las ruanas goza de cierta diversidad en el uso del color a la hora de combinarlos, pues algo visto en esta imagen y en otras como las Imagen 37 y 43, donde aparece pintada la ruana, es que no son todas homogéneas; al contrario, cada una ofrece una singularidad al cuerpo portante de la pieza textil, mientras que al día de hoy la industria serial de la ruana reduce drásticamente el color, quizá para abaratar costos de tintes y tejeduría, con el fin de agilizar la creación en función de la demanda.

Esta pieza rememora las que actualmente fabrica la marca colombiana Tigre de Salón en alianza con diversas comunidades indígenas del país. Debajo de la ruana que lleva la figura del hombre se puede ver otra mochila o bolsa tejida que cae sobre la pierna izquierda del personaje. El fondo de la imagen tiene por lugar una escena

rural, donde los cuatro personajes están detenidos sobre un camino de tierra, y en un segundo plano aparecen motivos vegetales cercados por una construcción de guadua, y a lo lejos se puede apreciar el techo de una vivienda rodeada por la misma vegetación. En el tercer plano el pintor Manuel María Paz plasma con su pincel dos montañas y un cielo azul nublado.

La representación de los indígenas durante el “largo siglo XIX”, como nombrará el historiador inglés Eric Hobsbawn al período de la historia occidental entre la Revolución francesa (1789) y el inicio de la Primera Guerra mundial (1914), supondrá para la República de la Nueva Granada y la Confederación Granadina una serie de conflictos bélicos internos muy sangrientos en los cuales estos grupos étnicos tendrán un papel decisivo, apoyando al gobierno de turno o haciendo oposición a este desde las regiones. En la pintura *Indios de Puracé Provincia de Popayán* (hoy actual departamento del Cauca) estas figuras adquieren vital importancia en la configuración del territorio y en la asignación de unos roles puntuales a través del oficio del tejido y los textiles, tradiciones que aún persisten entre sus integrantes. Comenta el profesor titular del Departamento de Historia de la Universidad del Cauca, Luis Ervin Prado Arellano (2022), que:

Si bien los indígenas caucanos del siglo XIX no constituyeron un movimiento social tal como los que aparecerían en tiempos posteriores, es innegable que su capacidad para resistir y negociar con los diversos actores en contienda fue central para la supervivencia en la antigua Gobernación de Popayán de las parcialidades a lo largo de la centuria y se proyectaran al siglo XX (párr. 2).

La resistencia indígena también se evidenció en los cuerpos vestidos que se oponían a las fuerzas de la moda internacional como dispositivo regulador de las apariencias. La tradición se afianzaba así en los cuerpos y se tornaba discurso no verbal manifiesto en las ruanas, sombreros e hilados, prendas contra los acrobáticos cambios del naciente sistema de la moda europea.

La obra *Tejedor de ruanas en Cali* (Imagen 45) de Manuel María Paz nos ofrece otra perspectiva del trabajo de la tejeduría, enfocado desde el género como un asunto social relevante y es la inserción de un hombre a la rudimentaria industria textil nacional que se veía reducida a pequeños espacios domésticos como lo evidencian las piezas *Tejedoras de sombreros de jipijapa, provincia de Neiva* (Imagen 35) y *Tejedora* (Imagen 40) donde se muestran mujeres al interior o exterior de viviendas confeccionando sombreros o tejidos.

Esta imagen es de suma rareza para el período estudiado y contrario a lo que muchas personas creen sobre el oficio del tejido al presentar un hombre como protagonista de la acción pintada. Durante mucho tiempo se ha vinculado el tejido con el sexo femenino, pero esta imagen lo que demuestra es que hubo grupos de

varones que asumieron esta práctica como un oficio para ganarse la vida, y aunque en menor medida que las mujeres cuyos días pasaban hilando y trenzando fibras, los hombres no abandonaron del todo este hacer, pues ante las necesidades económicas que embargaba la vida material de muchos campesinos y sus familias, estos debían también involucrarse en dichos asuntos; no obstante, las figuras masculinas desaparecieron del panorama a medida que el siglo XIX avanza y casi que fueron desplazados totalmente para inicios del siglo XX, cuando las mujeres, en nuevos espacios de trabajo como las fábricas y por ende en nuevos roles sociales y laborales, asumieron el tejido como un oficio ligado a lo femenino. No es gratuito entonces que las grandes luchas obreras desde Manchester, Nueva York y Bello sean lideradas y ejercidas por mujeres.

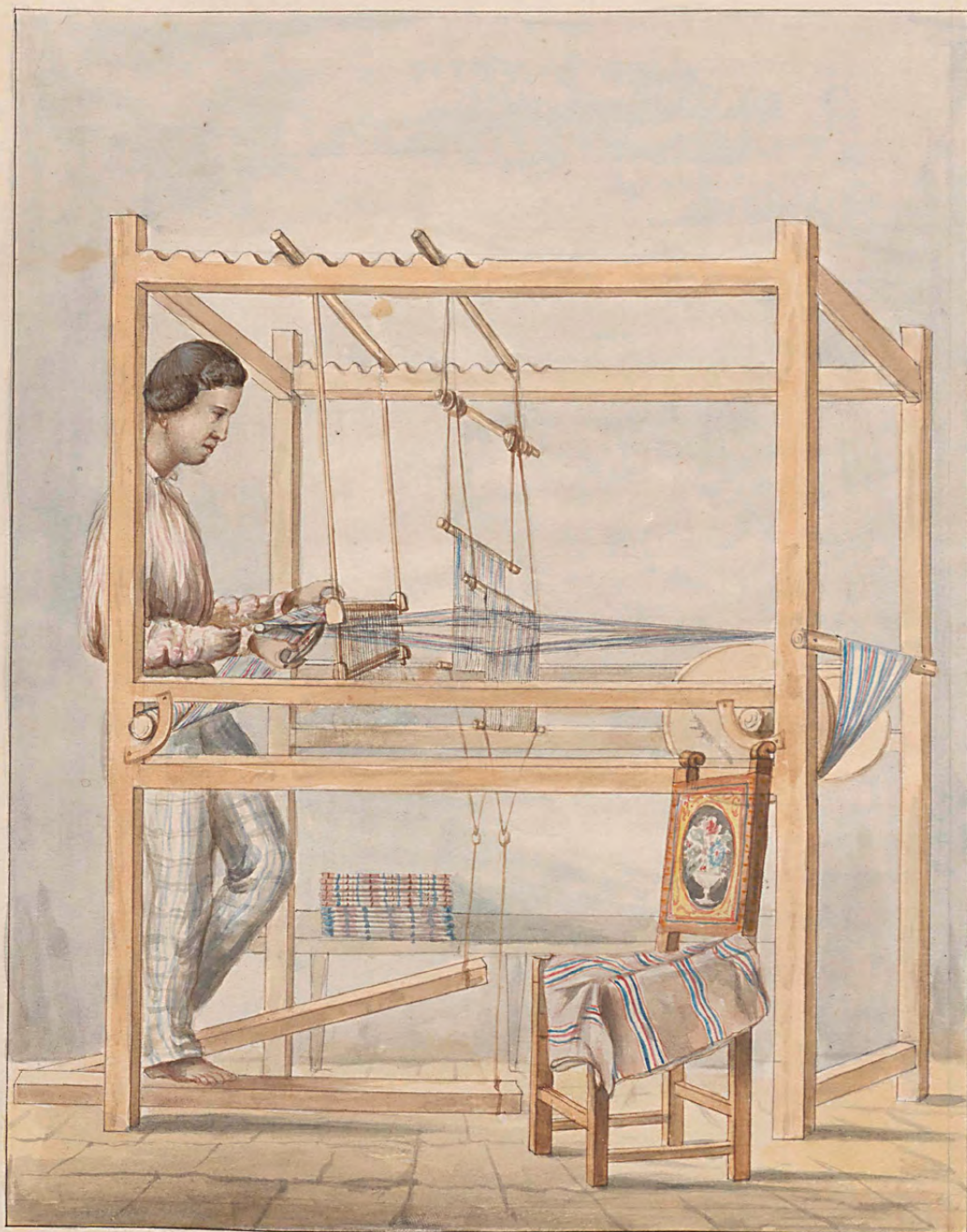
Este hombre que aparece en la composición de la imagen situado en el extremo izquierdo se desempeña en un telar algo más complejo que el de la mujer *Tejedora*, que cumple con su labor sentada en el piso y sujeta a un dispositivo de madera improvisado del cual se hila el material o se crean tramas y urdimbres. Aunque como lo explican las investigadoras Ángela Gómez Cely, Uliana Molano y Sandra Jaime Silva (2010):

Los artesanos textiles nacionales no podían competir con las industrias europeas con sus telares caseros. Una tela nacional tenía 6 x 6 hilos en cada cuarto de pulgada cuadrada mientras que una tela importada ordinaria tenía 18 x 18, es decir, 72 por pulgada, además de ser más ancha, lo cual hacía que fuese de mayor calidad y resistencia. Así lo anotaba Miguel Samper: “El telar de hoy es tan de caña y cuerdas de fique como lo era el de nuestros aborígenes. La rueca y el huso producen todavía nuestro hilo. La semilla del algodón y el modo como éste se limpia no han cambiado. La calidad de nuestras lanas no ha mejorado (p. 19).

Las formas de la producción textil seguían ancladas al mundo colonial del Antiguo Régimen, con una demanda sujeta a las necesidades de las poblaciones nacionales, de allí que los gremios artesanales neogranadinos necesitaran de las innovaciones que se venían produciendo en el mundo inglés para ponerse a la vanguardia de la producción de las telas que venían exportadas desde Europa y golpeaban fuertemente el consumo interno. Esta problemática no era nueva, las reformas borbónicas del siglo XVIII intentaron vanamente modernizar e incentivar los obrajes en el territorio, pero no fueron suficientes para hacer competitiva la naciente y pequeña industria nacional. El mundo de mediados del siglo XIX requería de transformaciones en la infraestructura, la modernidad necesitaba modernización.

La figura masculina pintada en la acuarela viste camisa manga larga en tono rosa empolvado o palo de rosa, la cual lleva por dentro del pantalón de cuadros azules y cremas; el personaje posa descalzo mientras pedalea el telar de madera que permite la fabricación de tejido para la ruana, prenda de gran importancia para el

Provincia de la Buenaventura



Tejedor de ruanas en Cali.

modus vivendi de las tierras altas de la República de la Nueva Granada que no solo protegía del frío sino que aportaba la adhesión a determinada comunidad como en las pinturas de indígenas, o bien como símbolo de buen porte por parte de los caballeros notables. Los hilos que entreteje el hombre en el telar son hilados de coloraciones azules y blancas, colores que encontraremos en los cuerpos de pinturas de Manuel María Paz como *Indios de Puracé provincia de Popayán por* (Imagen 44).

El fondo de la imagen se construye a través de una aguada en tonos grisáceos de baja intensidad, mientras un piso en tonos marrones sirve de soporte al sujeto y al telar. En la parte inferior izquierda aparece una silla con un espaldar visto de manera frontal sobre el que está pintado un motivo floral, mientras una pieza textil descansa sobre el asiento de este mobiliario. Detrás del telar aparece una recta banca de madera en la que permanecen finamente en una hilera las ruanas ya confeccionadas y dobladas.

El trabajo de toda una jornada depositado sobre aquellos asientos prestos a su posterior comercialización habla mucho de quién los hace y cómo los hace. ¿Qué pasa por el cuerpo del artesano?, ¿qué relaciones se construyen en la unión cuerpo-telar expresado como un devenir, una unión íntima entre la trama y la urdimbre donde el cuerpo productor parece desmarcarse del trabajo alienado sujeto a las dinámicas del capitalismo global y su producción? El hombre artesano o tejedor está inscrito en otras dinámicas del tiempo, un tiempo más circular y pausado que los ritmos frenéticos de la modernidad lineal que galopa por las sendas del progreso. El medio siglo XIX neogranadino verá engendrar profundos conflictos entre las lógicas de la producción que busca por un lado asentar el liberalismo económico y en el otro bando las fuerzas contingentes del hecho a mano que defienden las sociedades tradicionales como el gremio del artesanado.

6. Una nación que trabaja: cuerpos para el trabajo y trabajos para los cuerpos

El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente (Foucault, 1992, p. 65).

Este fragmento del texto busca observar las formas y maneras de representación que los pintores de la Comisión Corográfica dieron a los cuerpos en distintos oficios y prácticas, ya no restringidos al mundo del tejido de ruanas y sombreros como los grandes elementos del vestuario nacional a mediados del siglo XIX y pensados como símbolos de la nación. En estas imágenes seleccionadas puede verse el cuerpo anclado a lo propuesto por el pensador francés Michel Foucault en el párrafo que encabeza esta reflexión: el lugar del cuerpo en el espacio y las afectaciones que los cuerpos poseen en dichas espacialidades.

Sin embargo, este capítulo construye al final de su narrativa una antítesis a su idea principal, puesto que contrasta las diversas escenas donde los pintores ubican cuerpos ejecutando acciones vinculadas todas al mundo del trabajo o de los oficios que sus protagonistas desempeñaban en los espacios pictóricos representados para mirar una última donde los cuerpos no están en función de un “trabajo” como lo entiende el capitalismo y la sociedad utilitarista que se irá constituyendo en este siglo XIX y que posteriormente se heredará al campo laboral del siglo XX y XXI. La imagen de *Indios salivas bailando Provincia de Casanare* (Imagen 55) es una bofetada a ese mundo de la practicidad y la operatividad del cuerpo máquina, es una oda al esparcimiento, al canto, a la fiesta ritual y a la carne desinhibida que está por fuera de los núcleos centrales del gobierno central.

Esos cuerpos artesanos, cargueros, aguadores, tabacaleros, cigarreros... no son meros autómatas o robots que ejecutan órdenes, son dispositivos político-estéticos que están situados en unos espacios que influyen en sus formas de vestir, sujetas a su vez a otros mandatos del poder que descargan su fuerza en unos cuerpos puntuales. Cuerpos vestidos por una sumatoria de fuerzas cuyos oficios se desenvuelven en espacios de una improvisada producción laboral nacional que imposibilita un mayor rendimiento y calidad en los productos trabajados que pudiesen proyectarlos con solidez en una economía-mundo y así insertarse en el mercado internacional.

Barnizadores de Pasto, provincia de Pasto, de Manuel María Paz (Imagen 46), nos muestra lo que parece ser una tienda de artesanías donde se comercializan distintos productos como vasijas y tazones fabricados en madera, poniendo en el centro de la imagen a tres hombres sentados aplicando la técnica del barniz.

El barniz de Pasto es de origen prehispánico, de hecho, gracias a los relatos de los cronistas de la época de la Conquista, se conoce que los indígenas (Pastos y Quillasingas) ubicados en el piedemonte de la cordillera de Los Andes (Cauca, Putumayo y Nariño), además de sembrar el árbol de mopa-mopa, recolectar y comercializar el cogollo con el que se produce la resina, fueron quienes comenzaron a utilizarla para recubrir y decorar objetos utilitarios, así como piezas de caza y de carácter ceremonial. [...] Fue Hernán Pérez de Quezada el primer conquistador quien dio noticia sobre el uso de la resina “el barniz” en el sur de Colombia, al encontrarla en este sitio en el año de 1543, cuando llegó por Sibundoy “de su desastrosa expedición emprendida desde Santa fe, en busca de El Dorado”. El padre Marcelino Castellví, refiriéndose a la misma expedición dice: “al pasar por el valle de Mocoa, los conquistadores admiraron varias pinturas de laca artísticamente dibujadas por los indios, o sea la misma industria que fue llevada a Pasto” (Sistema de Información para la Artesanía-SIART, 2021, párr. 1-2).

Esta pequeña industria de decoración local que deja materializada la Comisión Corográfica revela las variaciones que ha tenido en el tiempo la tradición del barniz, desde su paso por ser un oficio propio y asumido como “natural” de los grupos indígenas de la región a constituirse como una técnica heredada, no solo a la población indígena y sus descendientes, sino también transmitida a las gentes mestizas como lo refleja la pintura de Paz, pues se ven allí hombres blancos mestizos que comparten un mismo espacio con otro de rasgos más indígenas.

Un hombre de cabello corto castaño, piel blanca y nariz aguileña aparece sentado en el lado derecho de la pintura, luce camisa blanca de cuello y holgada mientras sostiene con su mano izquierda unas pinzas o tenazas de metal con las que revuelve el carbón de un horno; sus piernas parecen cubiertas por una ruana a rayas en tonos azul claro, rojo carmín, blanco y amarillo canario. Esta acción señala lo que la investigadora Diana Taylor (2017) escribe respecto al concepto de “repositorio” en los estudios de las prácticas performáticas, al entenderlo como una noción opuesta a la del archivo tradicional como espacio o lugar que atesora un compendio de documentos materiales de valor histórico-económico. Taylor explica que el repositorio “perpetuaría una memoria performativa, basada en la transmisión de prácticas corporales (no materiales)” (p.3). Es entonces el cuerpo de los artesanos aquí pintados un archivo que reproduce memorias aprehendidas en el pasado, las cuales son actualizadas mediante dichas prácticas en la relación cuerpo-materia-técnica.

Provincia de Pasto.



Barnizadores de Pasto.

A sus pies y en un primer plano están puestos varios platones color bermellón, pero un elemento de gran decorativismo con flores y arabescos pintados en sentido horizontal y de bordes dorados sobre un fondo negro ocupa el espacio central inferior de la acuarela; es nada más y nada menos que una caja rectangular ricamente elaborada y puesta sobre una mesa circular de madera que atrapa la mirada de quien la observa, en parte gracias a los colores que lleva y a su posición en el espacio de representación.

Un hombre sentado a la izquierda del personaje descrito anteriormente porta un sombrero de paja que permite apreciar un tejido trenzado en triángulos, con una copa estrecha en la punta y que se ancha al llegar a la base. El hombre de aspecto joven, cabello castaño, nariz achatada lleva una ruana de rayas azules y rojas sobre un fondo beige; este sostiene con sus manos una vasija color café que pone sobre el horno al parecer de piedra grisácea. En el lado izquierdo del sujeto que ocupa el centro de la escena está otro hombre de cabello castaño y liso, peinado a la mitad y con pelos recogidos a los lados, tez clara y camisa blanca de cuello y holgada; con sus manos sostiene una vasija que impide ver su torso, el interior del recipiente deja apreciar un fondo negro con un motivo floral en el centro y bordes rojizos. Es importante señalar que la apariencia vestimentaria del varón del extremo izquierdo del primer plano es muy semejante a la que posee el hombre de la imagen *Tejedor de ruanas en Cali, provincia de la Buenaventura* (Imagen 45): su camisa y el corte de cabello son los elementos más similares que poseen ambos personajes, creaciones del pintor Manuel María Paz.

Detrás de estos personajes y en un segundo plano está un mesón con objetos como platos, copones y pequeños vasos a manera de exhibición del trabajo realizado en este espacio de piso con baldosas reticulado que funge como tienda y taller. En un tercer plano aparece una estantería de madera con platones, vasijas y cajas o baúles fabricados bajo la ancestral técnica del barniz. Allí un hombre con sombrero blanco y ruana de rayas azules, rojas y fondo beige o crudo parece dialogar con otro hombre de cabello castaño, tez clara, patillas largas, que está de perfil al espectador vestido con chaqueta gris y sombrero blanco. Probablemente *ad portas* de una compra de alguno de estos objetos de gran elaboración técnica y manual que al día de hoy siguen despertando miradas y compras en el público nacional e internacional al punto de ser declarado por la UNESCO en el año 2020 *Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad* y obtener en el Museo Colonial (Bogotá-Colombia) durante 2022 y 2023 una exposición temporal titulada: “Mindaldas: Intercambios culturales del Barniz de Pasto” como una estrategia curatorial para evidenciar la importancia del saber, la técnica artesanal y las dificultades del oficio en el mundo contemporáneo.

Interior de un canei en que están ensartando las hojas los cosecheros de tabaco provincia de Mariquita, obra de Henri Price, nos muestra una de las fases del proceso del tabaco como producto de consumo que la economía mundial del siglo XIX había

requerido para su deleite y productividad. En la imagen aparecen distintos personajes, quizás todos miembros de una misma familia; aquí la escena cotidiana de una casa o *caneí* como la nombra el pintor convive con el espacio o taller donde se disponen las hojas para ensartarse. El tabaco, comenta la economista Carolina Sastoque,

Fue un monopolio fiscal en su comercialización desde fines de la época colonial. A principios del siglo XIX, debido al aumento de los controles sobre su cultivo, el tabaco se empezó a sembrar clandestinamente en varias regiones. [...] pero a partir de 1846 el país vivió un período de auge exportador como resultado del crecimiento de la demanda mundial, que absorbía casi cualquier cantidad de tabaco que el país pudiera exportar. Las llamadas “reformas de mediados de siglo” eliminaron el monopolio de la producción y comercio —la Ley 23 de mayo de 1848 declaró libre el cultivo del tabaco a partir del 1 de enero de 1850— y permitieron la expansión de su producción y el aumento de su exportación (Sastoque, 2011, párr. 6).

Ese auge exportador que se mantuvo por varias décadas (1850-1880) permitió que familias de zonas como el Santander y el Valle del Cauca pudieran dedicarse a este proceso de cultivo, cosecha y empaque. La obra de Henri Price sitúa en el extremo derecho a un hombre que está de pie, sin camisa, de cabello negro, corto, piel oscura y con unos pantalones blancos a media pierna como única prenda sobre su cuerpo. Este mira detenidamente la fila de hojas que se sostienen de unas cuerdas o cables y que están a lo largo y ancho del techo de la vivienda, situando las más secas en la zona más alta y las apenas colectadas en la parte baja. En el lado izquierdo del personaje una red de pescar o atarraya cuelga del techo y cae sobre el piso donde hay un can de manchas blancas y negras alimentándose de una vasija.

En el centro del *caneí* o *caney* se muestran sentados un niño y una niña que ensartan las alargadas hojas del tabaco (*Nicotiana tabacum* L) en unas varitas delgadas; el chico de cabello corto y crespo, de piel oscura, lleva un camisón rosado; junto a él, en la parte derecha hay un sombrero vueltiao o de caña flecha puesto en el piso de manera invertida. La niña de cabello largo, negro y liso de piel morena, mira de perfil al público espectador. Lleva un vestido azul claro de manga descubierta enseñando su hombro derecho y parte de su espalda. Algo para anotar es que la clasificación sexo-género del color que actualmente predomina en Occidente donde el azul es para los niños y el rosa para las niñas se ve desmontado en la pintura de Price. En esta pieza las prendas cumplen un valor más utilitario, donde el color es menos simbólico, pero la silueta de mayor significación.

Esta idea es relativamente reciente: todos los bebés vestían de blanco, pero en el siglo XIX aparecen los colores pasteles, sin definir género. La historiadora Jo Plett, autora de *Pink and Blue: Telling the Girls From the Boys in America*, muestra que solo en la I Guerra Mundial se hace la primera diferenciación genérica, en la revista *Earnshaw's Infants' Department*, que publicó en 1918 lo siguiente:



Interior de un canei en que están ensartando las hojas los cosecheros de tabaco provincia de Mariquita, por Enrique Price.

Imagen 47. Interior de un canei en que están ensartando las hojas los cosecheros de tabaco provincia de Mariquita, por Enrique Price.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).



La regla generalmente aceptada es rosa para los chicos y azul para las chicas. La razón es que el rosa es un color más decidido y fuerte, más adecuado para los niños, mientras el azul, que es más delicado y refinado, es mejor para las niñas (Girela, 2019).

Es decir, se sigue la tradición iconográfica pictórica (la Virgen viste siempre de azul). Luego, los grandes almacenes asignan caprichosamente los colores, hasta que se unifica hacia 1940 con la consabida asignación de lo rosa a las niñas y el azul a los varones.

Junto a la niña posa una pequeña cabra color blanca y junto a la cabra una gallina con sus polluelos al lado de una horqueta sobre la que reposa un azadón recostado y unas pailas en la parte superior de la horqueta. Estos elementos dan cuenta de la economía doméstica y campesina de la pieza. El piso de tierra, muy propio de las zonas rurales y de las tierras bajas, es un detalle que aporta información sobre las condiciones materiales de producción de este apetecido producto.

En el extremo izquierdo una mujer, que bien podría ocupar el rol de la madre, está sentada de perfil, con la espalda ligeramente inclinada hacia adelante y su mirada se clava sobre unas ollas. Va vestida de sombrero café, blusa manga corta de color blanco y falda larga amplia en la misma tonalidad azul que la de la niña. Arriba de la cabeza de la mujer hay una silla para montar, puesta sobre unos travesaños o vigas de madera. El tercer plano de la imagen está dado por la puerta de la vivienda de la que se alcanza a divisar cierto paisaje boscoso. Hacia el lado derecho de la puerta cuelga un racimo de plátanos maduros evidenciando con ello el tipo de alimentación y la dieta a la cual acudían las familias de los cosecheros de tabaco (Imagen 47).

Después de la independencia, las regiones productoras en el siglo XIX se ampliaron a otros distritos. En especial, con la eliminación del monopolio sobre el tabaco, se debate la importancia de la producción de Ambalema (valle del Magdalena) y Carmen de Bolívar (Bolívar). Sin embargo, existe más o menos un consenso según el cual en el punto más importante de la época del monopolio, Ambalema movía el 80 % de la producción total y abastecía a la Costa Atlántica, Antioquia y el valle del Magdalena. Mientras, Carmen de Bolívar fue la principal región productora para exportación desde mediados de 1865 hasta su decadencia a comienzos de la década de 1880 (Sastoque, 2011, párr. 6).

Los talleres de empaque y organización de las hojas del tabaco, como lo muestra la pintura de Manuel María Paz *Separación i empaque del tabaco provincia de Mariquita* (Imagen 48), tienen una precaria infraestructura que no supo hacerle mella a los otros países exportadores. Los cuerpos de mujeres y hombres carecen de uniforme, sus ropas son las mismas con las que salen al pueblo a mercar o hacer alguna otra actividad. Es una escena profundamente familiar que resalta el trabajo

doméstico como algo común en los modos de producción de este período de la historia nacional, estos ejemplos son comparables con los que describe Friedrich Engels en su clásico texto “La situación de la clase obrera en Inglaterra” (1979) cuando expone las condiciones materiales que viven cientos de familias tejedoras de algodón y lana en la campiña inglesa, dueñas de un pequeño taller donde todo el grupo familiar se ve convidado a participar del sistema de producción, así el padre maneja la máquina mientras la madre hila y los más pequeños ayudan con sus finas manos a desatracar cualquier pieza que haya podido obstaculizar el correcto desarrollo de la máquina.

La imagen descrita se divide en dos. Una primera parte a la izquierda donde se aprecian unas estructuras de madera y metal tiradas por unas poleas; en el fondo un hombre delgado, con sombrero de paja color crema, de tez clara, bigote oscuro y sin camisa, usa pantalón blanco con delgadas rayas azules y anda descalzo mientras se dispone con una aguja a coser un costal y cerrarlo; a su alrededor pueden verse ya algunos bultos cerrados puestos en fila. Esta escena sucede sobre una especie de bohío o vivienda circular con techo de paja y vigas de madera.

En la parte derecha, un grupo de hombres y mujeres sentadas separando las hojas secas del tabaco aparecen a la vista del público. Ocupan un papel central en la composición las figuras femeninas que están al frente, mientras los hombres están en un tercer plano o relegados al extremo derecho de la imagen. Las mujeres lucen faldas largas azules y estampadas a juego con blusas blancas bordadas con motivos en hilo negro como lo lleva la mujer que da la espalda y lleva cabello recogido con una trenza y se ubica en la parte izquierda de la composición. A su lado izquierdo y ocupando el tercer plano de la imagen, un hombre negro cuya coloración del rostro es dada por una mezcla predominante azul lleva cabello corto con camisa manga larga y pantalón blanco de rayas. Este permanece separando las hojas con sus manos, mientras su cabeza está inclinada en señal de concentración en su labor; está sentado sobre sus piernas.

En el centro de la pieza una mujer de cabello largo negro, de rasgos más mestizos, luce una blusa con una especie de peto o pieza frontal estampada sobre un fondo blanco con lo que parecen ser lunares rojos. Las mangas de la blusa son cortas y abombachadas con un ruedo de rayas verticales rojas. Junto a ella un hombre de sombrero de ala ancha y color crema, tez clara, cabello castaño y bigote, aparece sin camisa con pantalón de rayas muy similar al de la otra figura masculina que está en la parte izquierda de la pintura. Sobre este grupo de separadores de la hoja de tabaco hay dispuestas unas redes montadas en unas estructuras de madera tubulares, que bien podrían ser de guadua y caña brava; más atrás puede verse un techo grande de una vivienda construido en paja y denominado caney.



Separacion i em

Imagen 48. Separación i empaque del tabaco provincia de Mariquita, por Manuel María Paz.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1855).



Historiadores y economistas discuten como causas de la decadencia de la producción y de la crisis de las exportaciones, la mala calidad del tabaco producido y exportado, así como el aumento de la competencia proveniente de la isla de Java. Otros defienden la idea de la incapacidad empresarial para construir una industria moderna y eficiente. Por último, hay quienes dan una mayor ponderación a la forma como operó la separación entre la producción y la comercialización, pues las variaciones de los precios internacionales fueron absorbidas por los segundos, mientras los primeros tendieron al monopolio (Sastoque, 2011, párr. 11).

La Cigarrera de Manuel María Paz (Imagen 49) nos muestra otra fase del proceso de producción y comercialización del tabaco, la de la producción local o de consumo interno; en esta pieza una mujer sentada en la esquina inferior izquierda arma el cigarro para su posterior distribución, ya la planta ha sido secada, seleccionada y desmenuzada para armarse posteriormente con el papel. La mujer de piel oscura y cabello recogido con una línea a la mitad luce una blusa blanca con bordados en el cuello y las mangas, deja los hombros al descubierto, además usa en su cuello una frazada o pañoleta roja que cae en V hasta el pecho; finaliza el atuendo con una falda larga y amplia de color azul verdosa que se extiende por el piso donde está ubicada con una mesa de madera en la que pone sus instrumentos para la fabricación de los cigarros. Sobre la pared donde está recostada la mujer cigarrera cuelgan algunos objetos que son índices de otras actividades o labores a las que puede dedicarse la mujer: una red de pesca, un pequeño tiple y unas posibles maracas.

En la entrada de la vivienda cuyo techo está construido en caña brava y paja aparece un hombre de piel oscura, sombrero de caña flecha, camisa blanca, poncho o ruana roja, pantalón a rayas verticales en azul y blanco, mas no lleva ningún tipo de calzado. Este personaje de actitud jubilosa lleva en su mano derecha un pequeño barril contra su pecho y en la mano izquierda una tapa o plato levantado. En un segundo plano aparece una mujer negra con una tinaja color crema sobre su cabeza, debajo de esta cae una manta azul verdosa cubriendo su cuerpo hasta la espalda y lleva una falda a rayas verticales rojas sobre un estampado blanco o crudo; la mujer va descalza y se acerca a tocar la puerta de otra vivienda. En un tercer plano se alza un paisaje donde predomina el verde de la vegetación y se identifican algunas palmeras y el azul del cielo.

La escena que pinta Manuel María Paz en la Provincia de Barbacoas y a la cual él otorga el título de *Fabricantes de faluchos o canoas* pone ante el paisaje playero la escena de dos hombres que fabrican canoas de madera, cuyo origen permite suponer que es extraída de las selvas tropicales del litoral Pacífico, allí donde las copas de los árboles parecen acariciar el cielo y el verde resplandecer en la atmósfera. Tallar a gran escala los largos y pesados troncos de árboles frondosos es algo que se convierte en ventaja para el tallador, puesto que la forma posibilitada por la concavidad de la embarcación que nos hace ver el pintor a través de esta imagen

PROVINCIA DEL CAUCA.



Cigarrera



Fabricantes de fabric



hos i canoas

Imagen 50. Fabricantes de faluchos o canoas, Provincia de Barbacoas, por Manuel María Paz.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1853).

ayuda a comprender mínimamente la producción objetual de este tipo que permitirá llevar a flote personas, animales y productos de diversa índole en calidad de exportación e importación a través de los diferentes ríos donde circulan las rutas comerciales estableciendo con esto vías de comunicación fluvial.

Aquí es necesario entender entonces los brazos del cuerpo negro de este hombre que forja la canoa como una extensión de los rudimentarios instrumentos para la talla, siendo los más representativos y usuales las gubias y sierras. Ante este ejercicio manual vale la pena traer a colación la expresión que usó Andrew Bolton, curador del Museo Metropolitano de Nueva York (MET) y su Instituto del Traje en 2016 para hacer referencia y abordar la relación de la moda con la tecnología de la mano, de la artesanía como un oficio propio de la creación manual: *Manus X Machina*, el cuerpo que se torna máquina y propicia la invención de nuevos objetos, a su vez estos objetos construyen el *homo faber* que altera y transforma la materia en función de sus necesidades socio-estéticas.

En la esquina inferior izquierda un hombre de piel oscura, cabello negro corto, sombrero de paja, camisa manga larga de rayas azules y blancas remangada a la altura del antebrazo, lleva también pantalón blanco doblado hasta media pierna y descalzo. Este personaje apoya sus manos sobre una canoa que está bocabajo, y esta a su vez reposa sobre unos pilotes de piedra. Las manos del hombre empuñan un instrumento que permite limar y pulir la madera. Hacia la esquina derecha aparece un hombre de piel y de tez más clara que quien está sobre la canoa o falucho. Luce una camisa blanca y sostiene con su mano izquierda un remo fabricado en madera tallada, lleva pantalones de rayas azules y blancas, y también anda descalzo.

En el segundo plano de la imagen puede observarse una canoa encallada en la tierra y cubierta por un techo pajizo de forma triangular en la parte frontal, aquel techo se halla sostenido por una precaria arquitectura de madera, reducida a vigas y travesaños. En el tercer plano se observa una isla al fondo de la imagen bañada por los pigmentos azules en tonos muy claros que buscan representar el cielo y agua de aquel paraje de la región del Pacífico neogranadino.

La pintura *Cargadores de Agua Provincia del Cauca* de Manuel María Paz (Imagen 51) recoge la realidad de un trabajo lo suficientemente difícil pero importante para la salubridad y la manutención de la población de aquel pasado nacional. Actualmente para muchas personas, mas no para todas, el agua llega a las casas a través de un sistema hidráulico de tuberías donde se abre una canilla e inmediatamente fluye cristalina. Pero esta escena de la cotidianidad no siempre fue así, ni es así para todo el territorio nacional donde esta imagen sigue cobrando vigencia. El agua en muchos lugares de la geografía neogranadina era transportada y comercializada por personas de extracción humilde que iban a las fuentes hídricas como manantiales y ríos a recogerla en cantimploras o cántaros de barro cocido y ofrecerla por las calles

PROVINCIA DEL CAUCA



Cargadoras de agua.

empedradas, destapadas y agrietadas de los pueblos y ciudades en mulas, caballos o a pie como lo evidencia la imagen.

La escena central nos muestra un hombre mulato en un caballo, luce un sombrero que lleva a juego con un pañuelo debajo de este, usa camisa blanca manga larga y encima de ella porta una ruana o poncho de rayas azules y amarillas con revés anaranjado, su pantalón es de rombos blancos con líneas azules. Con su mano derecha lleva las riendas del animal. A cada lado del caballo se ven unos recipientes cilíndricos hechos con los troncos de guadua para almacenar el agua y venderla posteriormente en los barrios de las ciudades y provincias. A quienes desempeñaban este oficio era común llamarles también aguateros o aguadores y su labor estaba asociada a lo que hoy se conoce como servicios públicos, pero lo cierto es que ni los gobiernos locales ni los nacionales los vincularon a sus redes laborales o burocráticas.

Vale decir que desde la época de la Colonia hasta más allá de la primera mitad del siglo XIX, los “servicios públicos” si así hubieran podido llamarse, no experimentaron cambios importantes, o significativos, lo cual se explica en parte por el precario desarrollo económico del país y su desarticulación del entorno internacional, el alto grado de desintegración asociado al sinnúmero de guerras civiles y políticas del siglo y los sistemas de gobierno imperantes (Rey Gutiérrez et al., 2011, párr. 7).

En el extremo derecho de la pintura aparece una mujer de piel trigueña, cuerpo delgado y cadera anchas, lleva una tinaja de barro en su cabeza y va vestida con un manto largo de color azul, el cual lleva debajo del recipiente; esta prenda cae sobre su cuerpo hasta la parte baja de la espalda. La mujer tiene una blusa blanca de cuello bandeja en forma de bolero que deja apreciar sus hombros y el pecho, las mangas bajan acampanadas hasta la mitad del antebrazo. Su cintura es finamente marcada por la blusa que pareciera tener debajo una especie de corsé. Además de ello lleva puesta una falda amplía en color rojo bermellón con figuras arabescas estampadas en tono carmesí. Un detalle sumamente importante es que la aguatera no usa calzado y que dicha representación responde a los cánones de representación donde el hombre pese a ser de origen humilde sigue manteniendo la figura del héroe o chalán en su caballo, mientras la mujer abnegada asume el rol de escudera y realiza su labor de distribución del recurso hídrico caminando por las polvorientas calles de la provincia del Cauca.

En un tercer plano pueden verse algunas casas de teja de barro y paredes blancas con un par de transeúntes, ambos de piel oscura y ataviados con sombreros y ruanas, mientras sostienen una conversación; el hombre del fondo del lado derecho lleva ruana azul y el izquierdo luce un poncho de color amarillo; ellos posan junto a las viviendas. Por último, detrás de estos techos son visibles algunos follajes de árboles que se mezclan con el blanco de las nubes y el firmamento azulado.

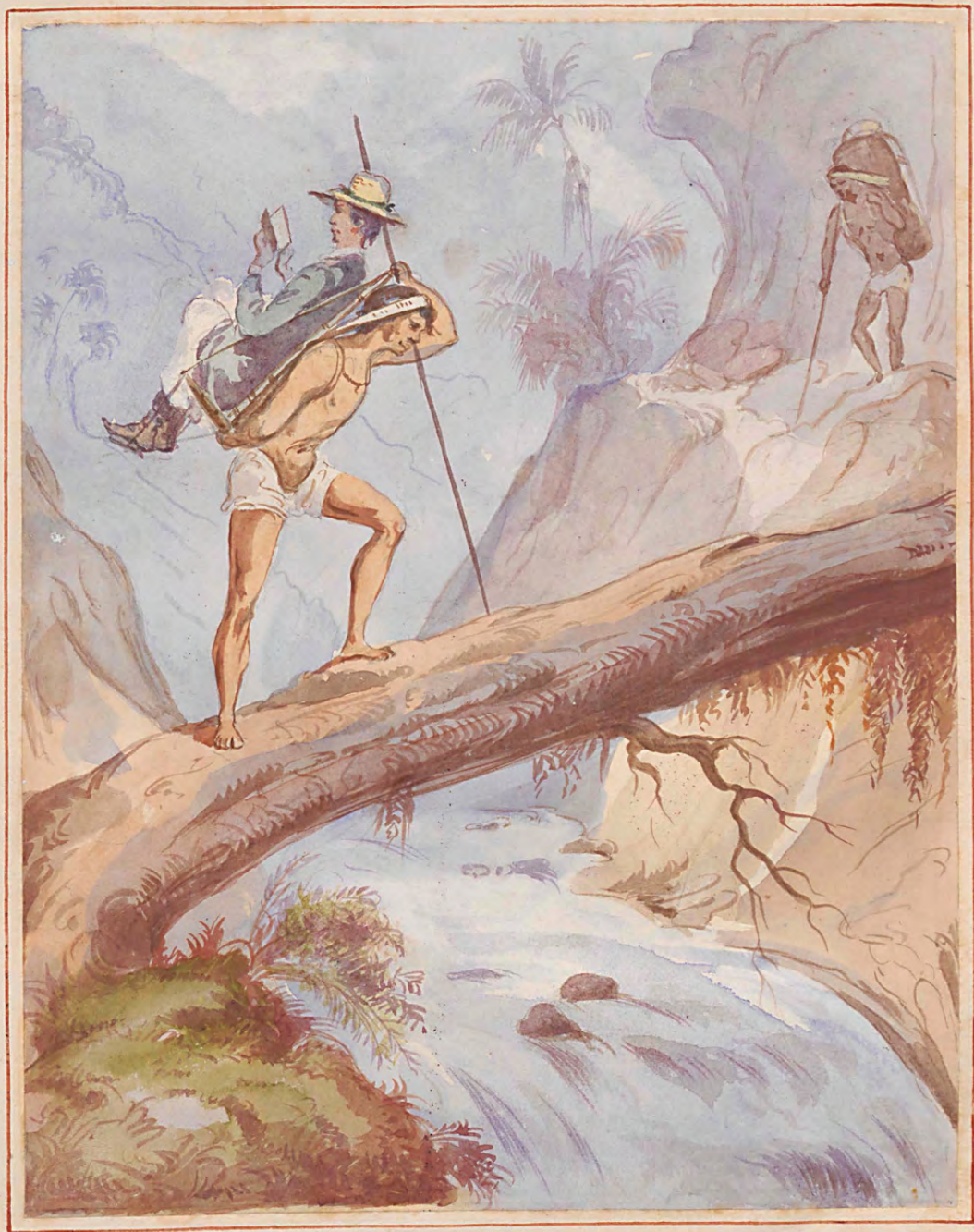
Las siguientes imágenes *Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná* (Imagen 52), *Cargueros en la montaña de Barbacoas* (Imagen 52), *Cargueros en la montaña de Nóvita*, (Imagen 53), todas del pintor Manuel María Paz están captadas en las provincias de Novita y Barbacoas (suroccidente colombiano). Estas imágenes muestran un trabajo que a los ojos del público contemporáneo pareciese despectivo, desaparecido, incluso desconocido o en el más optimista de los casos una imagen de época referencial a los silleteros, quienes en la Feria de las Flores descenden desde el corregimiento de Santa Elena (Antioquia) hasta Medellín cargados con pesadas silletas de madera, elaboradas en su parte frontal con vistosas flores de colores, pero lo cierto de todo esto es que durante el período colonial y el siglo XIX, incluso parte del XX, cargar fue un trabajo desempeñado por hombres no ricos y no circunscritos al poder de la naciente república; fue un oficio desempeñado por esos otros: “indios y negros” en su gran mayoría” requeridos con mucha demanda por los múltiples viajeros nacionales, europeos y norteamericanos, quienes deseaban internarse en las regiones más boscosas o montañosas de la República de la Nueva Granada, otrora Virreinato de la Nuevo Reino de Granada donde el barón von Humboldt adentró su cuerpo para descubrir esa América equinoccial oculta para el mundo europeo. No obstante, el trabajo de los cargueros no solo ayudó a mover a hombres sedientos de conocimiento y novedades, también sirvió para transportar mercancías de todo tipo, junto a mineros y comerciantes por las infructuosas vías que dificultaban la conexión entre puertos, ciudades y provincias cuyo estado impidió un mayor avance comercial de la república neogranadina en los circuitos de la nueva economía-mundo.

El siguiente párrafo es una alusión a la imagen anterior *Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná*, donde la descripción que da el cronista establece una relación entre el oficio de carguero y quien es cargado, en este caso Santiago Pérez, relator de la Comisión Corográfica.

Mientras Pérez se encontraba en la silla y era cargado por su carguero, experimentaba lo que se sentía en cuerpo propio algo que había visto a través de imágenes y se había imaginado a través de descripciones. Mediante un acto imagen del carguero, que seguramente había visto en libros como el *Vues* de Humboldt, se transformaba en cuerpo. Esto le dio ocasión para reflexionar sobre la relación simbiótica que lo llevaba a fusionarse con aquel que portaba su humanidad y que era posible gracias a la activación de la metáfora espacial del arriba y el abajo. El carguero era el cuerpo que ejercía la actividad física, el cargado era la espalda mirona y pensativa de un animal (Urueña Calderón, 2021, pp. 404-405).

En esta imagen se da esa relación entre cuerpos de distintos tipos o razas divididas socialmente y enemistadas entre sí que logran fusionarse y devenir un solo cuerpo, cuerpos mesetas, cuerpos silletas, soportes de otros cuerpos “inútiles”, el cuerpo del carguero es el cuerpo útil, es él quien conoce la senda y el camino, aquel

PROVINCIA DEL CHOCÓ



*Camino para Nóvita en la montaña
de Tamaná.*

a quien cargan es prisionero de sí mismo, desempeña un rol pasivo, pues, aunque pueda estar incómodo, no puede desprenderse del otro cuerpo o expondrá su vida en una vulneración inminente.

En esta pintura de Manuel María Paz se asiste nuevamente al binomio civilización y barbarie implícita en la apariencia vestimentaria de los cuerpos. Así, el carguero viste con una prenda blanca que cubre sus genitales y cadera y que bien podría equipararse hoy con un tipo de pantaloneta o bóxer clásico no ajustado, fabricado probablemente en algodón, sin ningún otro tipo de prenda que lo cubra. El cargado, en cambio, luce el uniforme burgués por excelencia: sombrero de paja o fibra vegetal color crema, camisa, saco gris claro, pantalón blanco, botas color marrón, y sostiene en sus manos una libreta abierta mediante la cual hará un registro gráfico y textual de aquellos parajes en los que se halla inmerso y que a través del pigmento el artista permite conocer.

La selva usada como fondo es suavemente insinuada con claros azules grisáceos y el cruce de una cañada o cascada que divide el paso donde un improvisado tronco de madera sirve de puente a los viandantes en cuyo segundo plano se alza otro carguero en las mismas condiciones vestimentarias de quien ocupa la figura central, solo que aquel no permite saber quién es el “cargado”.

En la obra *Cargueros en la montaña de Barbaçoas* (Imagen 53) los cargueros ya no transportan cuerpos humanos, sino mercancías, “cosas”; su función es equiparada con las de las bestias o mulas de carga que se movían a través de los caminos, ellos transportaban a sus espaldas productos de diversa índole como alimentos, textiles, medicinas, etc.

En esta imagen los dos personajes que aparecen en la lámina, uno en el extremo izquierdo de la pieza y otro más centrado hacia la derecha, van vestidos con sombreros cónicos, parecidos a los que usan algunos integrantes de la actual comunidad indígena arhuaca en la Sierra Nevada de Santa Marta. El hombre de piel cobriza y rasgos indígenas que está en la parte inferior izquierda viste una camisa holgada de rayas rojas y blancas, con un pantalón a media pierna de color blanco; el hombre es pintado mientras logra acomodar en su pie derecho con sus manos una alpargata de color crema, en tanto aquel personaje dispone su carga detrás de un árbol.

El segundo hombre de rasgos más indígenas que africanos avanza su camino por la rocosa senda rodeada de exuberante vegetación teñida de verdes (palmas, helechos y hojas). Este carguero que se muestra de perfil ante el público lleva el mismo sombrero que el anterior, pero se diferencia en el tipo de camisa que usa: aunque ambas tengan rayas, este las lleva azules con blanco y su prenda no tiene mangas. En su espalda pueden verse los bultos de “cosas” debidamente amarradas por cuerdas y redes, y sujetas con una banda de tela a su cabeza. Con su mano

PROVINCIA DE BARBACOAS.



Cargueros en la montaña de Barbacoas.

izquierda se agarra a una raíz, mientras con la derecha sostiene un bastón de madera cuyo uso le posibilita el equilibrio por las escarpadas trochas.

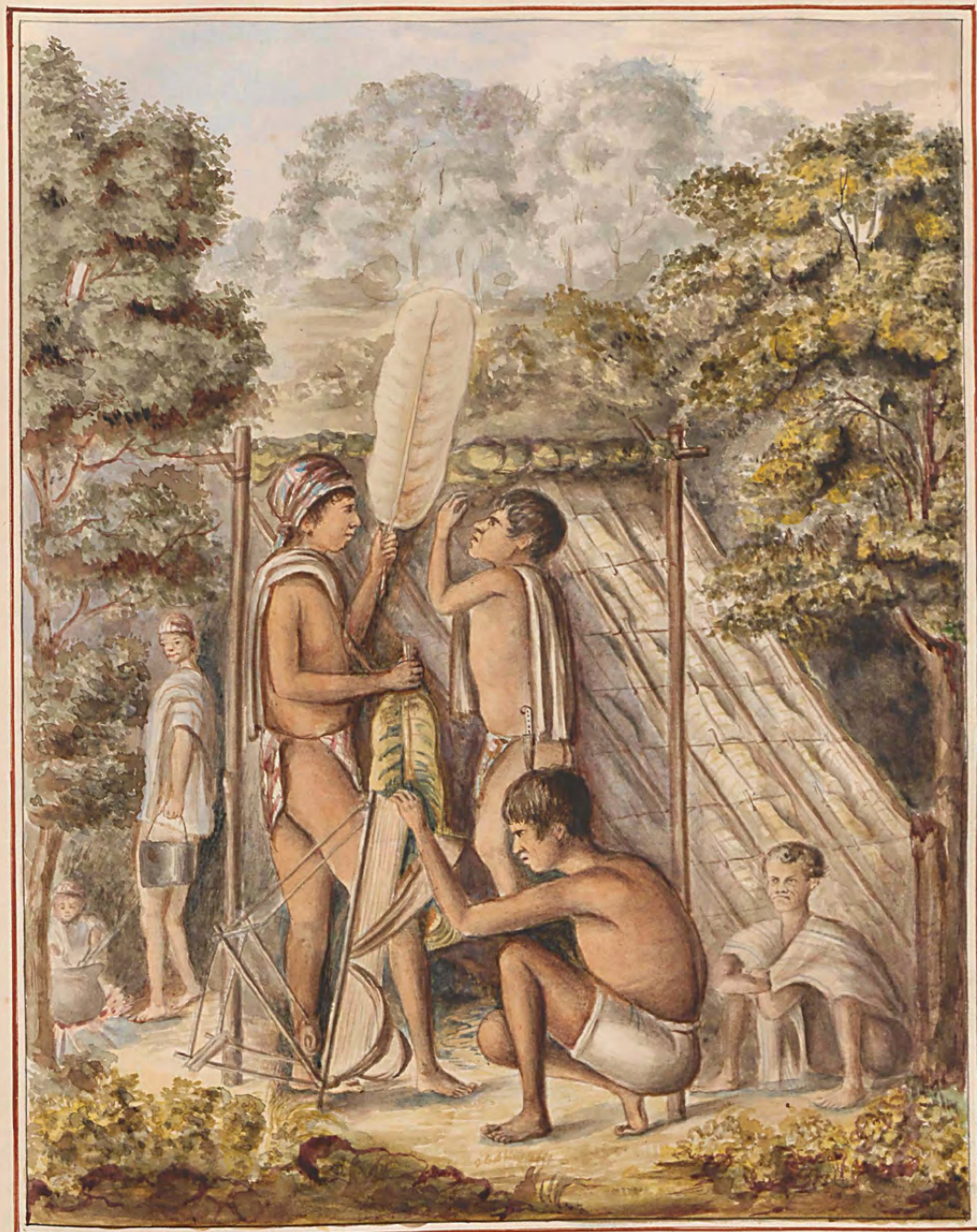
Cargueros en la montaña de Nóvita, de Manuel María Paz (Imagen 54), nos muestra la vida cotidiana de los cargueros, más allá de su función como soportes de cargas humanas o bienes materiales. En esta imagen vemos un grupo de hombres armando un campamento, dos de ellos en taparrabos y con unas mantas puestas que caen cubriendo sus torsos. Ambos cuerpos ocupan el espacio central de la pintura. El del lado izquierdo luce una pañoleta en su cabeza y sostiene unas hojas largas y anchas, similares a las hojas del plátano y sus diversas variedades, una de ellas arriba en su mano izquierda y la otra abajo con su mano derecha, mientras el compañero que se ubica a la derecha de la composición observa con detenimiento la hoja de arriba. Este hombre de piel trigueña lleva un cuchillo en su vaina de cuero metido en medio de la pretina del taparrabo a la altura de la cintura, cerca de su pierna izquierda. Es importante anotar que dichas herramientas debían ser funcionales para la construcción de tiendas, cortar lianas, ramas, cuerdas, cazar animales o descuajar montes a medida que avanzaban sobre el agreste territorio.

En posición de genuflexión y puesto en la parte de inferior de la imagen, un hombre de tez morena, semidesnudo y solo cubierto por un pantalón corto blanco arregla o construye una estructura de madera y lienzo, la cual está apoyada en el suelo del bosque donde transcurre la escena. Esta imagen puede dar cuenta de los avatares y las aventuras a las que estaban sometidos los cargueros. Como población transeúnte de la selva o del bosque, estos debían establecer puntos de descanso donde poder recuperar fuerzas y mantenerse a salvo de animales depredadores y venenosos como jaguares, insectos y serpientes.

En un segundo plano de la imagen se puede detallar a un hombre de piel trigueña vestido con una manta de listones rojos y azules y una pañoleta anudada en la cabeza, quien lleva en su mano izquierda una olla metálica. En un tercer plano pictórico aparece en cuclillas y junto a una fogata sobre la cual está montada otra olla, el cuerpo de un hombre ataviado de forma similar a quien está de pie sosteniendo la olla.

En la esquina derecha de la obra está un hombre acurrucado, vestido con una manta de rayas grises y blancas (aunque no es posible determinar con exactitud los colores de la prenda gracias a la aguada que el pintor depositó sobre el soporte). Como tercer plano de la imagen y detrás de la tienda construida con madera y material vegetal de diversas especies de plantas que ocupa la figura central de la escena de representación, se alza imponente un follaje selvático pintado por un cúmulo de verdes agrisados que se funden con las nubes de la provincia del Chocó, desconocida para muchos de sus contemporáneos y tal vez solo vista desde las láminas ilustradas del periódico *El Neogranadino*.

PROVINCIA DEL CHOCÓ



Cargueros en la montaña de Nóvita

[...] la imagen del carguero permite —para intervenir el pasado que permanece— proyectar sobre el territorio un horizonte de expectativas sobre el cual las contradicciones se podrían deshacer una vez se despliegan en el tiempo determinados tipos de intervenciones (morales, pedagógicas, de infraestructura) sobre la sociedad, los cuerpos o la naturaleza. Estos pueden redundar en la realización del proyecto que por ahora se reconoce en una fase temprana y que, dependiendo de los sujetos a los que se dirige, puede pretender la inclusión y la coordinación o la exclusión y la coerción (Urueña, 2021, p. 406).

La minería fue uno de los bastiones claves en la economía de la Nueva Granada, el oro de las minas del nordeste y el suroeste antioqueño fueron esenciales en la comercialización y distribución de la provincia de Antioquia. El oro, cuyo valor ha sido siempre asociado al éxito, el triunfo y la bonanza, está emparentado con el trabajo duro y el sometimiento de los cuerpos ante la naturaleza como lo evidencia Henry Price en su pintura *Lavanderas de oro Río Guadalupe* (Imagen 55). Allí el pintor recrea la cotidianidad de las mujeres negras lavando oro a orillas del río Guadalupe. Esta imagen que bien podría estar situada en el capítulo *De la naturaleza de los cuerpos* seguida de la obra de Manuel María Paz, *Modo de Lavar oro* (Imagen 15) se decide incluir en este espacio porque su forma de ser nombrada ya no remite a los cuerpos que ejecutan el acto sino que enuncia una técnica que no referencia a los cuerpos productivos que en su momento fueron vistos así

[...] los lavadores de oro de las tierras cálidas, que trabajan uno o dos días al mes, para apoderarse de algunas pajillas, pepitas o arenas de metal precioso, y consagran lo demás del tiempo a la embriaguez embrutecedora y a la holganza absoluta (Gutiérrez de Alba, 1884, párr. 2).

Difieren de la descripción que ofrece José María Gutiérrez de Alba para *Modo de lavar oro*, pues no hay en la pintura *Lavanderas de oro Río Guadalupe* un atisbo de esa desnudez bárbara que atacan los cachacos bogotanos de la élite frente a sus conciudadanos de las tierras bajas. En esta pintura los cuerpos sometidos de las mujeres negras son más bien ejemplos de la productividad de su fuerza y su tesón, cualidades que se han atribuido en el imaginario sociocultural a la etnia antioqueña durante años; sus cuerpos pertenecen al antiguo cantón de Medellín. Sus apariencias corporales y vestimentarias tratan de ubicarse en el *ethos* paisa que acentúa su afianzamiento en el mundo a través de eso que el “tipo paisa” llama empuje y berraquera, sinónimos de un tipo humano específico.

En *Lavanderas de oro Río Guadalupe* las mujeres negras aparecen completamente vestidas, elemento que las diferencia con las de la provincia del Chocó. Allí el litoral pacífico aporta una humedad calurosa donde las ropas son más sueltas, ligeras y la sensación térmica invita al despojo de las prendas. En esta lámina de Price las mujeres sumergidas en el agua helada del río Guadalupe visten de manera



Imagen 55. Lavanderas de oro Río Guadalupe, por Henry Price.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).

Lin.



at de Oro - Rio Guadalupe

BRITISH MUSEUM

homogénea, como si de alguna agremiación o cofradía se tratara, elemento que refleja las condiciones del vestido como elemento social e identitario asumido sobre las corporalidades pintadas. Estas figuras llevan todas blusas blancas de algodón que permiten observar los hombros y sus brazos al descubierto, faldones amplios azules y varias llevan piezas de telas rojas anudadas a sus cabezas. En esta imagen, cuatro de los cinco cuerpos cubren sus rostros con la batea de madera mediante la cual limpian el oro de las arenas residuales que fluyen con el río y se confunden con el metal precioso.

El oficio de cocinar ha sido entendido durante muchos siglos en Occidente como algo propio del sexo y género femenino, un acto ligado al espacio doméstico donde han de permanecer las mujeres, entretenidas en la cocina y apartadas de lo público, el lugar por excelencia de los cuerpos masculinos y sus idearios. Esta arcaica fórmula se replica desde la Antigua Grecia hasta los ancestrales y aborígenes bohíos de los llanos del Casanare en la República de la Nueva Granada donde tiene lugar esta pintura realizada por Manuel María Paz, el pintor que más dibujos realizó para la Comisión Corográfica, 101 láminas de las 151 que registra la colección (González Aranda, 2012). Y esta escena no iba a pasar inadvertida para su percepción, de allí que surja el título que rotula esta pieza: *Indias Salivas haciendo cazabe- provincia de Casanare*.

El casabe es un alimento propio de muchas comunidades indígenas distribuidas por distintas regiones de la Orinoquía y Amazonía. El escenario central de este cuadro es el interior de una vivienda donde tres mujeres salivas preparan la cocción de este alimento, cada una de ellas encarna una fase del proceso. La primera en sentido izquierda-derecha, vestida con una túnica azul sin mangas, luce cabello negro en apariencia recogido hacia el costado izquierdo sin develar la longitud real de este. La mujer está sentada sosteniendo con su mano izquierda un cedazo fabricado artesanalmente en madera, mientras con su derecha revuelve la harina de la yuca. Debajo de esta estructura hay otro recipiente que recibe el excedente que cae desde el cedazo.

La mujer de cabello negro que ocupa la figura central luce una túnica rosácea, sin mangas y cuello redondo, su cuerpo se halla inclinado hacia adelante cumpliendo la función de rallar la yuca con ambas manos sobre un rallador sostenido en una tabla y puesto sobre un recipiente más ancho en el suelo de la vivienda, la cual se halla construida toda con material vegetal y luce en tonos tierras, beige y arenas, esto producto de la pérdida del pigmento verde de las plantas al secarse, envejecer y exponerse a los rayos del sol.

La tercera mujer, que posee piel trigueña, cabello muy oscuro y afirma una posición de perfil ante el espectador, se encuentra de pie y vestida con un collar de abalorios rojos que desciende sobre su pecho y tiene por fondo un vestido azul largo,

mientras descalza sobre un piso de tierra va moviendo el sebucán, un objeto característico de la región y sus pueblos indígenas. Dicho instrumento posee una forma cilíndrica, confeccionada con hojas de palma entretejidas cuyo extremo inferior la mujer retuerce con un tramojo para exprimir el jugo del producto rallado.

En un segundo plano pueden apreciarse algunos recipientes como jarras y ollas hechas de barro y dispuestas en el piso, insinuado delicadamente gracias a una gama de tonalidades que se mimetiza con el suelo y puesto al extremo derecho de la puerta aparece un cúmulo de masas de casabe ya apilado suavemente. En el tercer plano se aprecia el techo pajizo de la vivienda, el cual da al exterior del lugar; dicha estructura está sostenida por estacas de madera amarradas en equis con un fondo suavemente esbozado en tonos azules y verdes, los cuales representan la vegetación propia del lugar que nombra la acuarela: provincia del Casanare.

En medio de una nación que trabaja y un nuevo sistema económico apenas en marcha (capitalismo) que lucha con las formas tradicionales y comunales de las propiedades y los bienes materiales de las poblaciones neogranadinas. Especialmente, respecto de las de las comunidades indígenas, negras y las agremiaciones campesinas y artesanas el capitalismo ve un obstáculo para efectuar su concepto de propiedad, ligado al concepto del individuo independiente y productivo. En ambos conceptos el sentido de comunidad no puede afianzarse y requiere de una des-subjetivación de la tierra y el territorio en procura de sacar del atraso a un pueblo o cultura, de allí que esta imagen de Manuel María Paz, *Indios Salivas bailando-Provincia de Casanare* contradiga aquellos valores que resalta el sociólogo alemán Max Weber en su clásico texto *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

Una escena dedicada al baile, a la danza y al ocio, que tanto regula el capitalismo y que privilegia los cuerpos productivos en función del trabajo, configura una nueva dicotomía social respecto a los cuerpos que no se adaptan o siguen este modelo económico, cuyo efecto es el cansancio de muchos desvalidos en pro del descanso de unos pocos acomodados. En esta escena el pintor deja asomar la fiesta y el jolgorio del cuerpo danzante, pero ante todo el lugar del grupo y su importancia para la etnia. Incluso el paisaje donde están situadas las corporalidades indígenas, los llanos del Casanare, las márgenes de la nación, esos extraños parajes donde reinan a sus anchas la barbarie, la desnudez y por supuesto la pereza, que parecen haberse encarnado en estos cuerpos indios como los llamará Manuel María Paz.

La obra *Indios Salivas bailando* ubica en su composición, en un rol central y dentro de un primer plano, a un personaje masculino de rasgos indígenas, cabello negro lacio y piel morena. Porta un pañuelo amarrado en la cabeza, de rayas rojas, blancas y azules grisáceos; este hombre se muestra ataviado con una camisa ancha, en un tono blanco, de mangas largas y puños ajustados, cuyo largo desciende hasta mitad de su pierna. La camisa se lleva a juego con un pantalón de bota recta a media



Imagen 56. Indias Salivas haciendo cazabe- provincia de Casanare, por Manuel María Paz.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1856).

Indias Salivas haciendo

de Casanare



endo casabe.



pierna, bajo una misma tonalidad que la prenda superior. En sus manos sostiene un instrumento musical de cuerda, semejante al tiple con el que parece animar e invitar al baile del cual recibe el título esta obra. No lleva calzado alguno, como el resto de los participantes de la escena.

A su alrededor un grupo de mujeres indígenas adornadas con largos collares que bajan hasta sus pechos, realizados con cuentas y vestidas bajo una misma silueta de túnica sin mangas, corte recto y cuello redondo, en tonalidades azules para quien ocupa la posición del extremo izquierdo, blanca para quien le sigue en esta misma dirección, repite nuevamente el azul y finalmente para quien se ubica en el extremo derecho un vestido de cuadros rojos con blancos. Las mujeres del grupo se hallan ubicadas en el segundo plano de la imagen, con una mirada de observación directa al personaje central que seguramente eleva un canto y un ritmo, alejado de los gustos de las élites blanco-mestizas y de los centros urbanos de los estados y las provincias neogranadinas.

Ahora bien, estos cuerpos femeninos vestidos dialogan con la semidesnudez de un cuerpo masculino de cabello largo que se halla en un tercer plano ataviado con un taparrabo o calzón en tono blanco. Este personaje mira a otro cuerpo que yace sentado y envuelto en una manta blanca amarillenta con una criatura en brazos. No obstante, entre las cabezas de las mujeres situadas a la derecha se deja apreciar el rostro de otro cuerpo cuya identidad sexual parece estar oculta, puesto que su cuerpo desaparece tras los de las mujeres que miran de frente al espectador.

Hacia el fondo de la pintura *Indios Salivas bailando* se divisan fragmentos de una vivienda de techo pajizo y muros blancos a la que se antepone una cerca formada por estructuras de madera cilíndricas con estacas amarradas en equis. Detrás de este paisaje doméstico aparece una flora exuberante donde se alzan palmas, copas de árboles frondosos, especímenes propios de la geografía de los llanos del Casanare sobre la que el mismo Agustín Codazzi decía lo siguiente:

La provincia de Casanare tiene [...] leguas de sabanas baldías con excepción de algunos paños inmediatos a las principales poblaciones. [...] De la sabana no se puede sacar producto sino por medio de la cría de ganado mayor, pero para establecer las crías es preciso vencer dificultades que parecen superiores a las fuerzas del hombre, porque las sabanas están pobladas de tigres, culebras, caimanes en los caños que las atraviesan, una infinidad de zancudos y mosquitos de diferentes clases, y lo peor de todo, las frecuentes incursiones de los indios salvajes (Codazzi, 2000, p. 129).

Las láminas estudiadas en este apartado dan cuenta de lo que se le pidió a Agustín Codazzi en su misión corográfica: evidenciar las relaciones económicas que poseía la nación neogranadina. Este interés vía mandato gubernamental no era nuevo, la monarquía borbónica durante el siglo XVIII intentó conocer los recursos que



Indios Salivas bailando.

BIBLIOTECA

poseían las colonias americanas para sacar usufructo y rentabilizar los recursos naturales, prueba de ello es la Real Expedición Botánica de Mutis que se abalanzó sobre los bosques interandinos en busca de la quina (*Cinchona officinalis*) como planta curativa para las altas fiebres de la malaria, o las visitas realizadas a la provincia de Antioquia por el visitador y oidor Juan Antonio Mon y Velarde (1785-1788) a petición del gobernador Francisco Silvestre con el ánimo de levantar censos y crear medidas económicas que ampliaran el recaudo. De manera que no eran solo el oro y la plata como únicas fuentes de riqueza para la corona, sino también el conocimiento de los territorios y sus habitantes en función de un mejor aprovechamiento de recursos, donde la planificación y la explotación del “oro verde” poco inexplorado por los Austrias siglos atrás dieran buenos resultados para el decadente Imperio español.

La nueva ordenanza republicana les pedía a los expedicionarios y viajeros dar cuenta de las actividades productivas que tenían los cuerpos de la república. Dónde estaban ubicados, cuáles eran las infraestructuras y las mejoras que estas requerían para hacer rentable y competitivo al país que ahora buscaba sacudirse de su antiguo pasado colonial que mantuvo estancadas las rentas y relaciones comerciales con otras naciones e imperios e instalarse a su vez como nación agroexportadora para posicionarse así en la nueva economía del mundo capitalista.

Las acuarelas reunidas aquí muestran por un lado esos cuerpos productivos que buscaba la Comisión Corográfica para su informe oficial en imágenes como: *Barnizadores de Pasto- provincia de Pasto* (Imagen 46) o *Separación i empaque del tabaco provincia de Mariquita* (Imagen 48), las cuales se interesan por industrias puntuales o pequeñas manufacturas artesanales, pero también incluye oficios de la cotidianidad de las gentes, hoy relacionados con una economía del cuidado, como la producción de alimentos presentes en *Indias Salivas hacienda cazabe- provincia de Casanare* (Imagen 56), al igual que oficios como los desempeñados por las corporalidades de *Cargueros en la montaña de Barbacoas* (Imagen 53) de labor indispensable para el transporte de cuerpos y mercancías en un país cuyas vías no se comunicaban entre sí y donde diversas zonas se mantenían largas temporadas aisladas de los centros urbanos. Hoy tristemente las realidades del transporte en Colombia siguen evidenciando las condiciones a las que se enfrentaron los cuerpos tanto de naturales como de viajeros del medio siglo XIX.

7. De los cuadros de castas coloniales a los tipos regionales republicanos

La sociedad colonial estaba basada en una jerarquización de la vida social, política y cultural situada en la apariencia, específicamente en el color de la piel de los cuerpos. Así, los blancos se situaban en la cúspide de la pirámide social, mientras los negros, mulatos, zambos e indígenas ocupaban las bases de esta estructura; en un renglón medio estaban los mestizos producto de las relaciones entre blancos e indígenas inicialmente, pero luego entre estos descendientes y los blancos que dieron origen a otras clasificaciones raciales. Estas interacciones afectivas entre distintos grupos humanos produjeron una respuesta visual, patentada en un género pictórico propio: “La Pintura de castas”, que tuvo su mayor esplendor y producción en los dos grandes virreinos de la corona española en América: Nueva España y Perú. En el Virreinato de la Nueva Granada no se produjeron esta serie de pinturas, pero el influjo y las clasificaciones de este sistema socio-racial sí permeó a toda la sociedad del Virreinato neogranadino.

La interrelación de los grupos que conformaban la sociedad colonial, españoles, españoles criollos nacidos en el Nuevo Mundo, amerindios y africanos, dio lugar a una población de raza mixta, cuya clasificación racial abastaba generaciones, los nombres de estas combinaciones llegaron a sobrepasar el centenar, aunque muchas de ellas sólo llegaron a existir en la imaginación de los artistas. Según un estudio de Lorenzo Silva, “el desafío de clasificar el mestizaje llevó a sus realizadores a la exageración, a la invención de categorías que en su propia terminología degradaban la posición del individuo dentro de su contexto social (Gómez Melechón, 2021, párr. 5).

Ese afán o esa manía clasificatoria terminó por calar hondo en las sociedades coloniales, incluso después en las nacientes repúblicas hispanoamericanas que tras la Independencia siguieron sosteniendo este tipo de comportamientos discriminatorios basados en el tipo y color de piel. Las nuevas sociedades poco cambiaron respecto a las formas de relacionamiento con los otros no blancos, no ricos. Las imágenes de la Comisión Corográfica siguieron evidenciando lo que los intelectuales de la élite pensaban sobre las gentes apartadas de las márgenes del gobierno republicano y de las capitales donde este pudo asentarse a través de las frágiles instituciones. Las poses y los espacios de representación que los pintores de la Comisión lograron reproducir de los cuerpos de aquellos “otros” continuaron existiendo, ya no bajo la textura del óleo de las pinturas de castas, sino bajo las ágiles y cuidadas

pinceladas de las aguadas donde aparecieron títulos como *Tipo africano i mestizo* (Imagen 58), *Tipo blanco é indio mestizo* (Imagen 59) o *Indio e india de Buriticá* (Imagen 60), así también como sus contrapartes.

La imagen *Tipo africano y mestizo* del pintor Carmelo Fernández muestra a un hombre negro, de estatura pronunciada, cuya mirada se dirige al espectador, mientras alza su ceja derecha, de patillas largas y frente amplia. Este personaje se ubica en el extremo izquierdo de la imagen con sombrero blanco, camisa blanca de cuadros pequeños. Una manta o ruana impide que se vean sus brazos, esta prenda posee rayas azules, rosas y blancas, intercaladas con amplias franjas blancas o en crudo. El hombre, que cruza sus piernas, lleva puesto un pantalón blanco de bota estrecha y no posee calzado alguno. Hasta bien entrado el siglo xx, la población colombiana era mayoritariamente rural y solo usaba calzado los domingos, situación que se repite en las ciudades, aún bajo el signo de lo campesino. Lo mismo pasa con el sombrero, que solo desaparecerá a mediados y finales de la década de 1950. Su cuerpo se apoya sobre un árbol de cacao (*Theobroma cacao*), una planta de cultivo típica de la región donde se produce la obra *Santander*. Cuenta el historiador colombiano Hermes Tovar Pinzón que en el período colonial

El cacao también le permitió a muchos esclavos libertos y a pequeños tenedores libres consolidar unas rentas, y con ello un modo de libertad relativa frente a las indeterminaciones del mercado. En consecuencia, el cacao no fue sólo un producto de consumo y factor de riqueza, sino que fundó sentimientos de vanidad y orgullo (Tovar Pinzón, 2000, párr. 14).

Estos sentimientos descritos por el historiador pueden verse reflejados en la pose del hombre negro, que está descalzo como muchos otros hombres negros, pero también indígenas, mestizos y blancos pobres, y lleva un pasado de esclavo sobre su cuerpo (tan solo hasta 1851 se declaró oficialmente la abolición de la esclavitud, un año antes de la pintura). No obstante, luce “bien vestido” según las normas de urbanidad y la silueta propuesta por el canon de representación occidental masculina: sombrero, camisa, ruana, pantalón. Allí el elemento que choca con la moda exógena es el color, donde los tonos claros lo sitúan en un lugar puntual: Santander, allí el calor abunda y las ropas exigen fluidez, soltura y ligereza. Mientras en París y Londres el negro y el gris se caracterizan por cubrir los cuerpos de los caballeros y obreros expuestos a climas más gélidos. Su rostro posee una mirada altiva que inspira respeto, fuerza y elegancia.

Situada más hacia la derecha del plano, una mujer joven de cabello recogido y finos rasgos mira de perfil al espectador, lo que devela unos pendientes o zarcillos dorados en su oreja derecha. Lleva un manto blanco sobre sus hombros y espalda. Se muestra con una blusa de mangas caídas y abombachadas, cuello bandeja con boleros que deja apreciar sus hombros y brazos de coloración trigueña o morena;

Santander.



Tipo Africano i mestizo.

su brazo derecho está doblado, lo que permite que ponga su mano sobre la cintura. Viste una falda blanca de cuadros ligeramente rosas, entallada a la cintura, la cual combina con unas cotizas negras de algodón vistas a través de la punta del pie derecho que se asoma en el cuadro como índice iconográfico. Su cuerpo habla de las modas femeninas extranjeras de mediados del siglo XIX, cuando las damas lucían vestidos ligeros y sencillos, conjugados con faldas amplias, destacando así una cintura estrecha lograda a través del encorsetamiento de las cinturas como lo evidencia la pintura de Fernández. Un elemento disruptivo es el ya mencionado calzado de cotizas o alpargatas que la sitúa en un ambiente rural local y la desliga de la apariencia metropolitana de la moda europea donde prevalecían los zapatos con materiales como el cuero y la madera.

Al extremo derecho de la pieza, una joven mujer de piel más morena mira de perfil hacia el horizonte; lleva el cabello negro recogido hacia atrás, luce una blusa de cuello bandeja con un bordado en la parte superior (al parecer en hilo negro con motivos florales), manga bombacha, la cual combina con una falda entallada a la cintura de color crema o beige con aparentes estampados de pequeñas flores en tonos amarillos encarnados. El fondo está dado por una serie de plantas tropicales como el mencionado cacao (*Theobroma cacao*), el lulo (*Solanum quitoense*) de la zona central, palmeras y otros árboles de gran tamaño que dan cuenta del paisaje neogranadino.

La obra de Carmelo Fernández *Tipo blanco e Indio mestizo, provincia de Tun-dama* (Imagen 59) permite apreciar una reunión de tres hombres, dos de ellos de baja estatura y uno, que permanece en el centro de la imagen, de mayor estatura. Este hombre alto luce sombrero blanco con cinta negra, patillas largas y barba afeitada o rasurada, dirige su mirada a quien se halla en el extremo izquierdo de la imagen. El hombre de piel blanca lleva camisa de cuello blanco a cuadros con una ruana de rayas grises y blancas en la que esconde sus extremidades superiores. El fondo de la ruana es de un matiz rosa grisáceo, con un pantalón de delgadas rayas azules y blancas y un pequeño bolsillo rectangular situado en la rodilla derecha, elemento en común con los otros dos hombres que componen la escena.

El personaje que se halla al extremo izquierdo de la acuarela lleva sombrero color café con un interior blanco, luce una ruana o poncho envuelta sobre su cuello y tirada hacia atrás, porta camisa manga larga blanca, que lleva por dentro del pantalón y que acompaña con unas cotizas en color crudo. El personaje de rasgos muy indígenas y piel oscura (más que los otros dos) aparece tocando un instrumento musical de cuerda, fabricado en madera, probablemente una bandola, conocida también como bandurria, “reseñadas en métodos y diversos escritos de la época con cuatro órdenes dobles y su distintivo siempre fue el de estar afinados entre sí con el intervalo de cuarta justa” (Bernal Martínez, 2000, p. 4). Este instrumento es



Tipo blanco e indio mestizo.

muy característico de ritmos como el bambuco, el pasillo y la guabina, propios de la actual región andina.

En el extremo derecho y sentado sobre una roca, sobresale la figura de un hombre de cabello negro y liso, piel trigüeña, más oscura que el hombre de aspecto joven, que aparece de pie y más clara que quien toca el instrumento musical. Podemos inferir que es el mestizo, puesto que presenta rasgos de los dos tipos anteriores. Este hombre lleva puesto un sombrero café, camisa manga larga azul, una ruana de color rojo indio con rayas negras y blancas, el mismo pantalón a rayas blancas y azul celeste que llevan los personajes anteriores y cotizas como el personaje que toca la bandola.

El fondo de la pintura es esbozado por unas manchas azules grisáceas aplicadas con sutileza y suavidad, mientras que el soporte de la figura de la izquierda apoya su cuerpo sobre lo que parece ser un muro de ladrillos blancos, que contrasta con los ricos espacios botánicos de la imagen descrita anteriormente, *Tipo africano i mestizo provincia de Santander* (Imagen 58).

La imagen Indio e India de Buriticá (Imagen 60), obra de Henry Price, nos muestra una pareja de indígenas vestida con sencillez, pero que difiere mucho de los cuerpos que habitan las regiones del Caquetá, Nariño o Santander. Estos indígenas pertenecientes a la provincia de Antioquia visten así: el hombre de piel trigüeña y cabello corto lleva una camisa blanca manga larga, sin ningún adorno, mangas amplias y un pantalón de rayas azules oscuras y claras, va descalzo y aparece sentado en una banca de roca, mientras la mujer ubicada a la derecha de la imagen lleva un vestido largo blanco, de cuello abierto en “V” con solapas a ambos lados y sostiene un manto o abrigo negro, pues su mano izquierda parece estar metida allí. Junto a ella un jarrón en terracota o barro cocido y al extremo derecho se asoma un conglomerado vegetal del que salen algunas varas que parecen sostenerlo. Los cuerpos indígenas de este paisaje de Price conservan menos sus identidades étnicas vía indumento-vestuario que las de las corporalidades de Manuel María Paz en otras provincias donde los collares, la pintura corporal, los sombreros de paja y ruanas evidencian las pertenencias a un grupo étnico racial diferenciado. En cambio, estos indígenas han adoptado el traje occidental burgués, menos purista que el de los notables de Carmelo Fernández, pero bajo el mismo sentido de aplanar las diferencias y homogeneizar los cuerpos, insertarlos en unas lógicas de la modernidad que desprecia la tradición a la que ve fija y estática para irse sobre el caballo del progreso.

Desde los tiempos tempranos del período colonial varias tribus y comunidades indígenas adoptaron el traje español europeo, bien fuera por imposición religiosa o bien como una forma de resistencia ante las duras cargas tributarias del Imperio español a quienes se identificaban como indios. “Indios pacificados” fue el término

que la Colonia le otorgó a los pueblos dominados e indexados al mundo hispánico. Los nuevos tiempos desligados de la Corona española facilitaron la entrada de otras influencias estético-vestimentarias en función de la construcción de una cosa abstracta llamada ciudadanía y ciudadano, a la que muchos cuerpos neogranadinos deseaban adherirse para entrar en ese nuevo paraíso de la modernidad que implicaba deberes en pos de derechos. El nuevo paso al “reino de los cielos ciudadano” codificaba los cuerpos y privilegiaba comportamientos y maneras de aparecer en sociedad, en la que las tradiciones vinculadas a un pasado ancestral, campesino, indígena o negro estaban relegadas de aquel lugar imaginado por las élites.

El fondo boscoso donde están los cuerpos es un paisaje en tonos verde olivas que deja apreciar una cadena de montañas escarpadas de la cordillera occidental en tonos grises con un cielo nublado, las cuales reflejan la maestría técnica del paisaje romántico-sublime pintado por Price. Allí tienen lugar las relaciones cuerpo-espacio que estos sujetos configuran a través de las técnicas y los repertorios codificados en sus cuerpos en pro de hacer mundo y territorializar la espacialidad desnuda.

Una pintura que integra la diversidad de castas, pieles y tipos corporales en un solo espacio es *Tipos de la provincia de Medellín* (Imagen 61). Esta imagen reúne lo que describe en su tesis doctoral la investigadora María Elena Saldarriaga al hablar de la configuración étnico-racial de las gentes que habitaban este espacio geográfico en aquel entonces conformado por los tres cantones de Córdoba, Medellín y Antioquia.

El geógrafo y militar Agustín Codazzi publicó, a petición del presidente Tomás Cipriano de Mosquera, una obra en la que dedicó algunos apartes a la provincia de Antioquia. Varios de los elementos que destacó —en relación con la población— fueron: deseos de independencia, anhelos por poseer propiedades, reiterada costumbre de contraer nupcias a muy temprana edad, apego a la tierra, marcada laboriosidad, espíritu empresarial, habilidades para el comercio y especulación, mesura en las costumbres y perseverancia en los negocios. Codazzi también identificó las variaciones étnicas de la provincia, que incluía gente negra e indígena, lo cual habían tratado de ocultar aquellos que apostaron a la construcción de una Antioquia “blanca” y homogénea (Saldarriaga Peláez, 2019, p. 21).

Consideraciones de Codazzi que pareciera tomar en cuenta el pintor Henry Price al plasmar esos tipos raciales y ubicar en el centro a una mujer negra de cabello recogido que va cubierta desde la parte media de la cabeza con un pañolón rojo carmesí, bordado con flores en la parte inferior de la pieza y rematada con borlas o nudos de hilo que se desprenden de la prenda. Lleva una blusa blanca con cuello bandeja bordado; va metida por dentro de una falda larga de cuadros grises y fondo blanco. La mujer deja ver su pie derecho descalzo.

Al lado derecho de la imagen, un hombre blanco, de barba, con sombrero de paja, camisa blanca, usa una ruana negra con una franja en la parte inferior color



El Coronel Godazzi supone que
esta Raza (pura) es casi
extinguida.

Indio e' I



3

India de Buriticá'

Prov.^a Antioquia

Imagen 60. Indio e india de Buriticá, provincia de Antioquia, por Enrique Price.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).



caqui y dos líneas rojas (arriba y abajo). Este se sitúa de perfil, lleva un pantalón de cuadros rojos y fondo blanco. Al extremo derecho y de manera frontal, se dibuja un hombre blanco, de cabello y barba negra, sin sombrero, con una camisa blanca sobre la que va un bolso rojo burdeos o vino de profundo estilo oriental, pues se aprecia la figura de un animal con arabescos. Alrededor de la correa que forma el bolso, hay una borla en hilo verde oliva que se ubica en la parte inferior a la altura de la cintura.

El siguiente texto obedece a una descripción hallada en *Drouot*, una de las casas de subastas más importantes de Francia, donde se exhibe un par de estos bolsos pintados por Pryce ciento setenta (170) años antes de que el comercio digital permeara totalmente el consumo de objetos y servicios en el mundo.

Dos bolsos otomanos turcos, los primeros de 1850 a 70 cuando prevalecía la moda de los zapatos y accesorios formados por tapicería tejida estilo kilim, el bolso o bolsa, con cordón en la parte superior, tiene colores pastel de frambuesa, verde pálido y beige al frente, diseñado con una característica floral central, la parte posterior, de manera similar pero con colores más llamativos de ciruela, negro y beige, presenta un iris rodeado por una flor de pétalos más pequeños, el cordón retorcido termina con motas en hilo de metal y cuelga una borla de seda ornamentada adicional (2022, párr. 1).

El bolso granate que porta el hombre se lleva a juego con una correa de cuero color cámel, más un pantalón blanco de rayas azules, alpargatas de tela a cuadros grises y blancos.

Para entonces los ricos y quienes los imitaban estaban al día con la moda internacional, cuyas características, a su vez, se difundían entre las clases de menores recursos. El activo comercio de importación, lícito o ilícito, fue decisivo en la generación de ese cambio (Martínez Carreño, 1991, p. 76).

Fue un cambio en las mentalidades nacionales de una profunda raigambre conservadora, pero que se sumaba lentamente a los incipientes ciclos de tendencias de la moda internacional, así como al liberalismo económico que traía para la élite antioqueña grandes réditos comerciales y financieros.

Al lado izquierdo de la mujer se sitúan dos personajes más. Un hombre negro que da ligeramente la espalda al espectador, pues mira de perfil hacia la derecha, lo cual le impide estar totalmente de espaldas, luce un sombrero en material vegetal, una ruana color marrón que permite, a través de su brazo derecho, determinar el color blanco de su camisa. Sobresale de la cintura un pequeño bolso tipo carriel con tapa en color crema, tal vez fabricado en cuero. En su brazo izquierdo lleva un costal de color ocre, seguramente realizado en fique o yute, tipo de costales usual en el empaque de distintos granos como el maíz y posteriormente del café con el *boom* cafetero a finales del siglo XIX; usa pantalón azul oscuro y no lleva ningún calzado.

Ubicada en el extremo izquierdo de la composición, está la figura de una mujer madura de nariz aguileña, tez blanca y pendientes de oro. Era frecuente que en las zonas mineras las personas conservaran algún accesorio en este material, ya fuera como símbolo de prestigio o como amuleto contra las malas influencias o los sentimientos de envidia que el portador o la portadora pudiera despertar, o bien como ahorro que se usa en épocas no boyantes.

Esta mujer lleva un sombrero de paja y una cinta o pluma, del que sale un manto negro que cae sobre su espalda; parece llevar un chal o mantón en este mismo color que cubre todo su torso sin dejar ver sus brazos. Luce una falda rosada con estampado en tonos carmesíes que se agrupan más detalladamente en la parte inferior de la prenda, la cual no permite observar si lleva calzado o no, debido a su longitud.

El fondo de la imagen está dado por una gran casa de estilo republicano con ventanas y balcones de madera en color verde, techos de teja de barro y paredes de bahareque estucadas con cal. Este tipo de construcción es característico de la región que actualmente se conoce como “paisa” y que se extiende por los actuales municipios del oriente y suroeste antioqueño, aunque también su estética arquitectónica se observa en los departamentos del Eje cafetero: Caldas, Risaralda y Quindío.

Siguiendo la narración comparativa entre las pinturas de castas coloniales y el sistema clasificatorio que esta construcción iconográfica sobre el cuerpo y el vestido instauró en la población hispanoamericana, puede decirse que dichas imágenes no solo sirvieron como el cumplimiento de la voluntad de los monarcas europeos sobre la América española, sino que su difusión en los círculos sociales inferiores afianzó distintos prejuicios y cánones de belleza. Así, las imágenes de la Comisión Corográfica terminaron por reforzar mediante sus cuadros de costumbres los anteriores imaginarios coloniales que reinaban aún en las gentes de mediados del siglo XIX.

Estas percepciones sobre cuerpo y raza pueden observarse con mayor profundidad en pinturas como *Tipo Blanco e Indio mestizo, provincia de Tunja*, de Carmelo Fernández (Imagen 62). Sus cuerpos representados ayudan a evidenciar este tipo de patrones que moldearon los imaginarios estéticos de tinte platónico asociados a lo bueno, lo bello y lo justo que los pintores de la Comisión desearon replicar y transmitir mediante sus imágenes regionales, donde lo más semejante al tipo europeo está por encima de los rostros y cuerpos de las fisionomías de los nativos o de referencia indígena o negra.

Esta imagen que ubica a tres personajes masculinos en su espacio pictórico muestra en el centro de la imagen a un personaje de baja estatura de piel morena más bien rojiza, con sombrero color crudo, semejante al del cuerpo recién despellejado. Este hombre lleva en sus espaldas una pesada carga de madera. El personaje está ataviado con una ruana de listas o rayas en terracota y beige, tono quizá del color natural de la lana de oveja de donde provenían estas prendas de gran significación



Imagen 61. Tipos de la Provincia de Medellín, por Enrique Price.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1852).

Tipos de



de la provincia de Medellín



en la cultura popular neogranadina. Desde los tiempos coloniales su uso se había ubicado entre la preferida por la gente del común, a tal punto de ver al pueblo llano como una masa indiferenciada: “los de ruana”.

La ruana es el manto de prenda más utilizado en la región andina de Latinoamérica. La historiadora Aida Martínez Carreño lo señaló como un vestido que entreteje la tradición indígena y la labor española, desde 1584. Jorge Juan y Antonio de Ulloa hablan del “capisayo” en 1734 para referirse a una manta con un agujero en el medio por el que se mete la cabeza. Aunque se trata esencialmente del mismo tipo de prenda, en México es conocida como “zarape”, “jaronga” o “gabán” cuando son más pequeños. En Venezuela y Ecuador se le llama de la misma manera (Instituto Caro y Cuervo, 2015, p. 2).

El personaje central de la imagen lleva entre sus manos una caña o rejo que permitía conducir las caravanas de mulas donde se transportaban las mercancías por los entramados sistemas de caminos o bien para lidiar con las recuas de ganado vacuno. Este hombre luce pantalones a rayas azules y blancas con un bolsillo ubicado en su rodilla derecha, además va calzado con alpargatas en tono crudo.

El hombre situado a la diestra de la imagen se halla en una posición de perfil, también lleva sombrero de forma cónica y ala ancha, viste su cuerpo con una ruana color azul grisácea, la cual posee listas blancas en diagonales. En la mano derecha lleva una caña, vara o rejo fabricada en guadua, un tipo de madera pariente de la familia del bambú. La parte inferior de su cuerpo la viste con unas chaparreras en cuero de vaca que permiten apreciar las manchas pardas y cafés sobre el pelaje blanco de la piel del animal, esta pieza está superpuesta sobre un pantalón gris oscuro. El atuendo finaliza con un calzado de alpargatas en tela cruda de algodón.

A la izquierda del plano pictórico, aparece de perfil un hombre de tez clara, quien tiene un sombrero que deja asomar una pieza de tela que envuelve su cabeza debajo; de allí asoma un mechón de cabello que cae hasta la nuca; porta una ruana café oscura que deja entrever el cuello blanco de una camisa; en su mano derecha empuña una hoz y en su mano izquierda una pala, lleva pantalones oscuros y unas chaparreras o zahones en cuero color crema, bota recta y alpargatas.

El cuadro de *Tipo Blanco e Indio mestizo, provincia de Tunja* (Imagen 62) acude a la comparación de los cuerpos y las funciones simbólicas de estos en la memoria visual de un pueblo y una nación. El *Tipo blanco* es el primero en el sentido izquierda-derecha, el *Tipo indio* en el centro como base de los procesos del mestizaje y finalmente el *Tipo mestizo*, producto de los dos anteriores, finaliza el cuadro como nueva simiente, de unos tipos nuevos, una “raza nueva” originada.

Lázaro María Girón, periodista y columnista en periódicos bogotanos como el *Papel Periódico Ilustrado* y crítico de arte con gran participación a finales del siglo XIX en los círculos intelectuales capitalinos, escribió una obra que destaca la

Tunja



Tijo blanco e indio mestizo

Imagen 62. Tijo Blanco e Indio mestizo, provincia de Tunja, por Carmelo Fernández.

Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1851).

importancia para la nación y la patria del proyecto de la Comisión Corográfica, en un texto titulado *Un recuerdo de la Comisión Corográfica* y publicado en la Revista Literaria de Bogotá, en octubre de 1891. No obstante, deja escapar los prejuicios raciales que existían en las mentalidades de muchos ciudadanos de la época. Este autor escribe el siguiente párrafo respecto a la imagen *Tipo Blanco e Indio mestizo, provincia de Tunja* (Imagen 62).

[...] hay un indio rechoncho y joven, natural de Tundama, con fisonomía estúpida pero bonachona y alegre; viste pantalón de manta con listas azules, camisa blanca de lienzo y ruana forrada en género rojo, que tiene echada hacia atrás; apoyado en una esquina rasguea el tiple, que es el instrumento por excelencia popular en nuestros campos y ciudades; y embelesados lo miran otro indio con sombrero de palma y ruana de listas verdes y naranjada, y un campesino blanco, de facciones finas, bigote afeitado a la inglesa y negras patillas, cuyo aspecto es tan desairado como el de todos aquellos que son menos de lo que por su presencia deberían ser a en el Nuevo Mundo (Girón, en Restrepo, 1999, p. 47).

Estancieros de las cercanías de Vélez tipo blanco, del pintor Carmelo Fernández (Imagen 63), expone la figura de una mujer blanca, de rostro cuidado, de cejas delgadas y arqueadas que evocan una sensación de gracia y belleza ajustada a los cánones de la representación decimonónica y victoriana sobre la idea de mujer doméstica. Aparece ataviada con sombrero de paja de alas dobladas, cabello castaño claro semi-recogido que cae sobre la espalda.

Lleva un collar de cuentas redondas de varios colores (principalmente rojo, azul y blanco), una frazada estampada sobre un fondo claro en sus hombros, que alterna con un chal o mantón negro; debajo de estas piezas, una blusa blanca con bordados negros florales en el cuello; las mangas en boleros que van hasta los brazos y el centro de la prenda evidencian un rico tejido artesanal. Sus manos puestas hacia el frente, sosteniendo un sombrero más grande que el que usa, quizá destinado al guardarropa masculino da cuenta de su labor como tejedora, puesto que, en la esquina derecha de la cintura, un grupo de ovillos blancos referencian su labor. Lleva la blusa por dentro de la falda negra larga que llega hasta los pies y deja apreciar un calzado de cotizas color crema, difundido ampliamente por distintas zonas del país.

Con el paso de los siglos, las alpargatas se convirtieron en un elemento representativo del traje de los campesinos y el atuendo comenzó a albergar diversos significados culturales. Así lo relata Ocampo: las mujeres utilizaban también las alpargatas, las cuales eran muy lujosas para las campesinas ricas. Eran los llamados “alpargates Soatá” de fique con suela en trenza muy delgada y con capellada embotada y dibujada en el tejido; generalmente son muy elegantes. Las campesinas en general utilizan alpargates blancos, atados con cintas negras de lana tejida que llaman “galones”. Encima se hacen unos nudos a veces muy grandes de diversas vueltas, imitando una rosa que hace un adorno sobre el pie (Ruiz Barajas, 2014, pp. 9-10).



Estancieros de las cercanías de Vélez tipo Blanco.

En un segundo plano puede mirarse a un campesino de rasgos indígenas cortando caña, con un machete en su mano derecha, mientras que con la izquierda toma el vástago de la planta. Este personaje lleva sombrero, una camisa blanca manga larga, una ruana de listas terracota, grises y blancas que mantiene con el clásico pantalón a rayas blancas y azules que se ha podido evidenciar en distintas imágenes de la Comisión Corográfica.

En un tercer plano hay otra figura humana de espaldas con sombrero y toda vestida de negro con un costal a su derecha. El fondo donde aparece la escena es una huerta con coles o repollos, helechos y tipos de caña donde el verde en sus múltiples tonos es el protagonista de la composición.

Esta imagen sitúa entonces el cuerpo blanco en el centro de la composición como referente estético de corporalidad y como indicador de la división racial y sexual del trabajo, oficios como el tejido estaban destinados más a las mujeres que a los hombres, mientras que los corteros de caña y quienes araban la tierra eran esencialmente campesinos varones.

La imagen *Retrato de un negro de Cartago* nos muestra la figura de un hombre negro situado al lado derecho de la imagen donde parece conversar con un menor de edad. Esto se infiere por el tamaño y la contextura de quien se sitúa en la zona izquierda de la composición. El personaje de piel oscura es designado “étnicamente” en el título de la pieza, que lo sitúa al en una categoría racial objetivada, fenómeno que sucederá también con los cuerpos de indígenas representados en las láminas de la Comisión Corográfica. Santiago Pérez, relator de la Comisión en sus correrías por la provincia del Chocó, comenta lo siguiente:

Lo que más contrista desde que se ve al primer habitante, desde que se palpa la primera calamidad, desde que se entra en la primera población, es la salvaje estupidez de la raza negra, su insolencia bozal, su espantosa desidia, su escandaloso cinismo (Restrepo, 1999, p. 48).

Es importante resaltar que estas descripciones influyen en la creación de las obras pictóricas y su representación. La pintura *Retrato de un negro de Cartago* (Imagen 64) fue realizada tan solo dos años después de haber sido oficialmente abolida la esclavitud en la República de la Nueva Granada (1851). Cartago fue un asentamiento de gran población esclava durante el período colonial, además de ser una población clave en los escenarios de la guerra contra España en el período independentista.

Retrato de un negro de Cartago muestra a un personaje vestido a la usanza de otros tipos raciales como los mestizos o campesinos blancos. Lleva un sombrero blanco, una ruana de listas horizontales en color rojo, azul y beige, camisa manga larga (cuyo puño se asoma en la mano derecha del personaje), con un pantalón

PROVINCIA DEL CAUCA.



Retrato de un negro de Cartago

también de rayas azul, de bota recta y alpargatas. El hecho de que el hombre esté calzado da cuenta de que posee cierto capital, puesto que los zapatos eran bienes materiales de un alto valor pecuniario; incluso las alpargatas, que a los ojos modernos seducidos por una gran variedad de calzado pueden ser simples, no lo son para el período de estudio de este texto, cuando la precariedad de las condiciones materiales de existencia condicionan las corporalidades y los bienes vestimentarios son aprovechados y atesorados con sumo respeto.

Ubicado a la izquierda de la imagen, un joven vestido con sombrero cónico, probablemente confeccionado con fibra de palma, lleva un poncho de rayas verticales rojas con blanco, camisa manga corta (pues se aprecia el codo derecho expuesto al espectador), pantalón de cuadros fondo azul con rayas rojas. Lleva en la parte de atrás un tronco de bambú a modo de botella para almacenar el agua que transporta, como lo evidencia la pintura *Cargadores de agua* (Imagen 51); el chico que lleva cabello negro y corto no posee calzado alguno. De ahí que la figura del hombre negro sobresalga al ser comparada con la del menor. La escena transcurre en medio de una residencia con techos de teja y muros de tapia situados hacia el lado derecho, se ven rodeados de palmeras y árboles de follaje verde. En un tercer plano se aprecia una montaña grisácea con un cielo azulado.

La obra *Vélez, Notables de la Capital* (Imagen 65) muestra a un grupo de cuerpos de hombres y mujeres vestidos a la usanza de la burguesía internacional: pantalones de tartán, sombreros de copa, chalecos, camisas blancas, levitas negras para los hombres y crinolinas con faldas amplias, chales, paraguas y mantones para las mujeres; todas estas modas foráneas se vieron combinadas con ciertos detalles neogranadinos como la ruana y uno que otro sombrero de origen nacional. Esta imagen del pintor Carmelo Fernández ejemplifica las élites blancas que variaron sus atuendos con los movimientos acrobáticos de las modas vestimentarias, pero finalmente sus corporalidades y sus prejuicios sociales ante los otros no blancos poco distaban de los pasados tiempos coloniales cuando surgió la pintura de castas.

La expresión retórica del cuerpo tuvo un resurgimiento notable en la urbanidad, un conjunto de disposiciones para formar y regular el comportamiento capaz de entroncar la corporalidad al código ético de la burguesía. El interés social de difundir las normas del buen comportamiento entre amplios sectores de la población y también en las escuelas, sugiere que muchos de los códigos que en el barroco buscaban dotar al cuerpo de espiritualidad, pasaron a ser claves de diferenciación social, de vida urbana y civilizada y de moralización burguesa (Pedraza Gómez en Cabra y Escobar, 2014, p. 98).

Así, estas nuevas formas de pintar los cuerpos en la República de la Nueva Granada, que trajeron consigo los pintores de la Comisión Corográfica, dieron continuidad a las ideas que se venían produciendo en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada.

Adicional a ello, la nueva clase social dominante que devino con el triunfo de las revoluciones burguesas en Europa durante la primera mitad del siglo XIX ayudó a consolidar un modelo civilizatorio que unió las antiguas maneras de ver el cuerpo con las nuevas normas de una ética sustentada en la moral social, cuyos privilegios se extendieron a las viejas élites nacionales y sus sanciones y descréditos a los de “ruana”.

La siguiente ilustración (Imagen 66) es un collage digital compuesto con las imágenes de la Comisión Corográfica que integran este aparte del texto y que se compara con la pintura del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán en México, para ilustrar los cuerpos racializados y taxonomizados que se crearon a lo largo del siglo XVIII en la América española, y de manera especial en las capitales de los grandes y más antiguos virreinos (México-Perú). Los gestos y las representaciones de los cuerpos que introduce la Comisión Corográfica no varían mucho en su conjunto respecto a los cuerpos representados en el género de las pinturas de castas.

Como todo sistema de clasificación en éste también se establecen jerarquías, en las cuales los distintos grupos se presentan con un cierto carácter normativo sobre lo que es propio, precisamente, del “tipo”, no importa si se trata de un género o a una especie botánica o zoológica o de un individuo, una tribu o una clase social. El primer aspecto en esta generación de tipos se refiere a las características raciales o de identificación étnica de los habitantes (Restrepo, 1999, p. 46).

Ahora bien, si se hace un análisis detallado de cada obra realizada por los pintores comisionados (Carmelo Fernández, Manuel María Paz y Henry Price) donde tiene aparición el cuerpo pintado, puede observarse que son los vestidos y los espacios para el caso neogranadino los que cambian, pero no las posturas de los cuerpos y sus maneras de escenificación a través de la pintura; estas continúan perpetuando los prejuicios étnico-raciales sobre los pueblos negros, indígenas y las gentes mestizas que ocupaban y ocupan la mayor parte del territorio nacional.

La creación de la República y la instauración de nuevas leyes a través de las reformas liberales de medio siglo XIX como la abolición de la esclavitud (1851), el librecambismo, las sociedades democráticas, el matrimonio civil promovido por el partido liberal en cabeza de José María Obando, quien avaló otras uniones civiles mediante la Ley del 20 de junio de 1853, sumado a la desamortización de bienes de manos muertas y con ello la marcada separación Iglesia-Estado, intentaron mutar los antiguos comportamientos en sociedad, pero estas medidas fueron insuficientes para una nación que aún podía reconocerse e interpretarse en los viejos imaginarios coloniales que trescientos años habían dejado sobre los distintos cuerpos y estamentos de la sociedad neogranadina.

Vélez.



Notables de la Capital.

Imagen 65. Vélez, *Notables de la Capital*, por Carmelo Fernández. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Colombia (1850).



Imagen 66. Composición de tipos regionales de la Comisión Corográfica a la usanza de pinturas de castas, por Leifer Hoyos Madrid.

Fuente: imagen digital (2022).

8. Conclusiones

El siglo XIX colombiano podría relatarse arbitrariamente como una lucha constante de unos y otros por el poder, en la que los vencedores instauran sistemas sociales opuestos a los vencidos, marginando al otro de su participación en el poder. Hay luchas entre conservadores y liberales, los del interior y los de las fronteras, entre los de casaca y los de ruana... entre el centro y las provincias, esto es, centralismo y federalismo; entre modernización y tradición; entre un país unificado y homogéneo y otro diverso y heterogéneo...Y sobre estas luchas se deja entrever la imagen del cuerpo presentada por el proyecto de nación que es la Comisión Corográfica, que en unas zonas geográficas se muestra desvestido y en otras sobrevestido. Todos estos conceptos permiten mirar con una lente el contexto y las relaciones que se tejen a su alrededor. Son las bases del análisis estético y social que pretende hacer esta investigación de la imagen del cuerpo vestido neogranadino siempre heterogéneo, diverso e intrincado.

Una imagen de la Comisión Corográfica donde aparezca la representación humana puede narrar múltiples sentidos, desde la forma de trabajo a la que estaba sometida determinada población o el sujeto pintado, como lo detalla el capítulo *Una nación que trabaja: cuerpos para el trabajo y trabajos para los cuerpos*, donde se ahonda sobre esa relación de las corporalidades con el espacio en el que aparecen inmersos atendiendo a una labor. Pero no solo eso; estas imágenes pueden ayudar a definir el rango socioeconómico, las creencias religiosas y culturales de quienes allí aparecen representados y representadas. No son entonces imágenes de cuerpos estáticos, son cuerpos polisémicos, ricos en significaciones, donde un sinnúmero de detalles explícitos o implícitos van a marcar la imaginería corporal y vestimentaria del cuerpo neogranadino. Sin lugar a dudas, un cuerpo en tránsito entre un viejo orden colonial y un nuevo orden mundial anclado a los sistemas de la modernidad capitalista.

¿Cómo debía vestirse y comportarse un hombre o una mujer? ¿Qué cuerpos eran un modelo para la nación, fruto del progreso y el proceso civilizatorio? ¿Cuáles son las marcas de identidad que permiten unificar esa diversidad? Serán interrogantes presentes en variados discursos políticos y sociales, incluso finalizado el siglo XIX y muy entrado el siglo XX. Dichos cuestionamientos habían sido construidos a través de las imágenes de la Comisión Corográfica publicadas por el diario *El Neogranadino* a mediados del siglo XIX y posteriormente reeditadas por otros autores como Manuel Ponce de León, quien es designado por el gobierno para que lleve a cabo el proceso de impresión y difusión de las láminas. Tristemente, este proceso se vio empañado

por el triunfo de un modelo de nación centralista que tenía otras preocupaciones en mente. Pero también son importantes las reproducciones que hace el español José María Gutiérrez de Alba en sus obras *Imágenes de un viaje por Colombia 1873 y 1884* e *Impresiones de un viaje a América* al reproducir varias acuarelas de Codazzi en sus libretas. Aquellas láminas y estampas tendrán hacia finales de siglo una mayor influencia en la historia de las mentalidades nacionales sobre el cuerpo, el vestido y la nación, incluso durante decenios posteriores y finalizando casi el siglo xx. Las imágenes del proyecto corográfico serán reclamadas bajo la égida de la nueva Constitución de 1991, la cual consolida ese país pintado de las piezas de Carmelo Fernández, Henri Price y Manuel María Paz.

Una premisa fundamental que aparece a lo largo de toda esta investigación es la pregunta spinoziana de ¿qué es lo que puede un cuerpo?, ¿cómo logra incidir o afectar sobre otros cuerpos y sobre el suyo mismo? Más aún, un cuerpo pintado que se torna cuerpo vestido, ¿cómo logra incidir sobre esos otros cuerpos que lo interpretan y lo perciben? Cuerpos que pintan a otros cuerpos; cuerpos separados por grandes espacios ideológicos y geográficos que distan entre sí y que se necesitan para completar esa vieja idea de nación que aún circula por los cuerpos vestidos de esta compleja y heterogénea república.

Estas distancias de variada índole producen diferencias significativas en las nociones que se tienen de identidad-identidades y alteridades, así todo ello esté en contravía del modelo nacional unitario y homogéneo que proclamó la Constitución de 1886 y desechó los ideales federalistas del medio siglo xix. Algo que puede afirmar contundentemente este estudio situado desde técnicas iconográficas e iconológicas en procura de un análisis sociohistórico es que ¡no existe un cuerpo nacional, ni tampoco existe un traje nacional!... ¡Hay muchos cuerpos y trajes nacionales como ideas de nación o de vestidos! Estas afirmaciones bien pueden rastrearse en los títulos de aquellas acuarelas republicanas de Manuel María Paz como *Indio e india de la Nación Macaguaje* (Imagen 8).

Una diferenciación dada por la antípoda civilización-barbarie, que en definitiva se encarna en los cuerpos y ropas, es la encargada de codificar a las poblaciones y delimitar qué territorios se ordenan bajo este paradigma u otro, lo que va configurando una construcción del cuerpo vestido neogranadino en torno a categorías íntimamente vinculadas con la pigmentación de la piel y la posesión de la tierra que conservaban los antiguos modelos socio-raciales de la época colonial como lo detalla el acápite *De las pinturas de castas coloniales a los tipos regionales*. Ahora bien, la implicación de esos modos de conocer el cuerpo-imagen como un discurso estético que atraviesa conceptos como el vestido y la nación en las imágenes de la Comisión Corográfica permite entender que esa concepción moderna de la corporalidad está siendo apenas interiorizado por las élites en sus círculos intelectuales y sociales y

que no responde a las relaciones y realidades del cuerpo-mundo que otros grupos poblacionales de la nación poseen y entienden frente a sus cuerpos y vestimentas.

El cuerpo concebido desde la carne ritual de unión con el mundo obedece más a la concepción de corporalidad que los indígenas representados en la imagen *Indios Correguajes con sus adornos* (Imagen 11) tienen frente a su estructura biológica, que a aquella que poseen los notables ricamente ataviados en sobrios ropajes como los pintados por Carmelo Fernández en acuarelas como *Vélez, Notables de la Capital* (Imagen 63) o *Damas Blancas de Ocaña* (Imagen 22), que actúan en consonancia con esa noción de cuerpo-vestido civilizador capaz de exorcizar la desnudez bárbara que habitaba los territorios nacionales donde reinaban victoriosos los vicios y placeres de la materia que tanto condenaban los antiguos catecismos y los nuevos manuales de urbanidad burguesa implantados por el proyecto moderno.

Las imágenes de los cuerpos vestidos neogranadinos retratan una serie de corporalidades atravesadas por diversas narrativas, discursos y coyunturas que los condicionan en un espacio determinado, bien sea geográfico, sociopolítico, estético o cultural; de ahí que sea necesario ampliar la mirada sobre las láminas de la Comisión Corográfica donde se representan imágenes corporales, puesto que no son meros dibujos coloreados de personas hallados en las crónicas de relatos de viajeros y exploradores tan comunes en la época. Estos álbumes conforman una fragmentada pero valiosa cartografía humana que se pone delante de los nuevos cuerpos posmodernos que las miran en un presente en el que todavía la pregunta por quiénes son y cómo son los cuerpos que habitan esta tierra merece ser revelado y profundizado en detalle; ejemplo de ello son los diferentes productos y trabajos que marcas del diseño nacional incorporan en sus procesos creativos reviviendo esas imágenes y siluetas pintadas bajo nuevos escenarios estéticos y de consumo vestimentario.

El intento de describir las regiones (corografía), supuestamente guiado por los intereses “científicos” y obedeciendo al positivismo como espíritu de la época, no se limitó a recoger informaciones dispersas y sesgadas de las poblaciones por los comisionados; también produjo una exaltación de lo mestizo (tipos y costumbres), evidenciando que Colombia es un país de regiones, hecho que implicaría un modelo descentralizado de gobierno: la Comisión caminó en esta dirección, destacando lo diverso, trasunto de la adscripción federalista de quienes realizan el proyecto.

Este estudio que aborda cincuenta y dos láminas de las ciento cincuenta y una que preparó la Comisión Corográfica entre 1850 y 1859 seleccionó piezas de distintas provincias y paisajes que dan cuenta del vestido como un dispositivo histórico-estético capaz de influir en las maneras de aparecer en sociedad y que condiciona los cuerpos a determinadas identidades donde se entrevén patrones de la indumentaria en las clases campesinas como el pantalón de rayas azul con blanco, para los hombres, la ruana y el sombrero de palma o fibras vegetales, mientras que

para los señores de las élites liberales y conservadoras, la levita, el chaleco, el sombrero de copa y las zapatillas negras de cuero se convierten en el conjunto ideal para ser pintados. Las mujeres de las élites urbanas se decantan por ampulosos vestidos de tafetán con enaguas y ricos adornos florales a imitación de París y Londres; las campesinas, en cambio, llevan faldones en tonos oscuros con blusas blancas lisas o bordadas con chales superpuestos que las convierten en cuerpos hibridados entre las tradiciones indígenas e hispánicas de la Colonia contrastadas con las imágenes de prensa de la moda parisina del siglo XIX.

Para lograr un análisis más profundo del fenómeno vestimentario en las tipografías de los cuerpos pintados de la Comisión Corográfica, es urgente vincular a esta investigación y a otras futuras el concepto de *cuerpo vestido* que han democratizado la sociología del vestuario y los estudios de moda contemporáneos, derivados a su vez de los estudios culturales, para poder observarlo en estas pinturas que aparecen como imagen indicial, como huella-rastro de un cuerpo. En ellas se pueden olfatear las relaciones en las que el vestido se constituye como catalizador de las formas de agenciamiento entre los cuerpos neogranadinos, porque es en estos cuerpos pintados donde pueden evidenciarse las barreras sociales, económicas, raciales y étnicas manifestadas directa o indirectamente en las prendas con las que se ataviaban y en las tipologías corporales que representaron los pintores comisionados y que acompañaron las cartas y descripciones de los relatores como Manuel Ancízar y Santiago Pérez Triana, dibujando así una cartografía de nación heterogénea y multicultural, tal y como lo consagra la nueva carta constitucional que rige hoy la nación colombiana.

Referencias

- Afanador Contreras, M. I. y Báez Monsalve, J. F. (2015). Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX: Modernidad, pedagogía y cuerpo. *Historia y Memoria*, (11), 57-82. <https://doi.org/10.19053/20275137.3110>
- Alarcon Alarcon, F. y Arias Buitrago, D. (1987). La producción y comercialización del añil en Colombia, 1850-1880. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultural*. 165-209. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/71221>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- Appelbaum, N. (2017). *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*. Universidad de los Andes.
- Arias Vanegas, J. A. (2007). *Figuras y Jerarquías de la diferencia en el siglo XIX*. Universidad de los Andes.
- Aristizábal, M. (2005). Cuerpo, ciudadanía, subjetividad: la relación de tres conceptos en la educación de las mujeres del siglo XIX. *Revista Historia De La Educación Colombiana*, 8(8), 117-134. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1090>
- Asamblea Nacional Constituyente de Colombia. (1991, 20 de julio). *Constitución Política de la República de Colombia*. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=4125>
- Ávila Fuenmayor, F. y Ávila Montaña, C. (2010). El Concepto de biopolítica en Michel Foucault. *A parte Rei*, 69(5),1-6.
- Barnes, R. y Eicher, J. (1992). *Dress and gender: Making and meaning in cultural context*. Berg Publishing.
- Barriuso, N. G. (2017, 7 de marzo). *De color demoníaco a lujo cortesano: el negro*. Jot Down. <http://www.jotdown.es/2017/03/color-demoniaco-lujo-cortesano-negro/>
- Baudelaire, C. (2021). *El pintor de la vida moderna* (S. Acierno y J. Baquero, trad.) (original publicado en 1863). Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis de la filosofía de la Historia*. Itaca.
- Bernal Martínez, M. (2003). *La bandola andina colombiana. Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución*. Fundación Multifonía. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/La-bandola-Andina-Colombiana.pdf>
- Biblioteca Nacional de Colombia. (2008). *La Comisión Corográfica: aporte interdisciplinario para el mundo*. Ministerio de Cultura. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/197942/0

- Blog del viejo topo. (2016, 21 de enero). *Angela Davis: mujer, negra, comunista y feminista. Aproximación biográfica*. Blog del viejo topo. Perspectivas desde la izquierda. http://blogdelviejotopo.blogspot.com.co/2016/01/angela-davis-mujer-negra-comunista-y_21.html
- Bolton, A. (2016). *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology*. The Metropolitan Museum of Art.
- Borja Gómez, J. H. (s.f.). *El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales*. Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/habeas-corpustxt01.html>
- Buitrago, L. (2018, junio). *La moda en el siglo XIX*. Archivo de Bogotá. <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/la-moda-siglo-xix>
- Cabra, N. A. y Escobar, M. R. (2014). *El Cuerpo en Colombia –Estado del arte cuerpo y subjetividad–*. Universidad Central. https://www.ucentral.edu.co/sites/default/files/inline-files/2016_El-cuerpo-en-Colombia_002.pdf
- Cardona, A. (2016). “*La Moda Romántica*”, una muestra sobre los usos sociales de la moda en el siglo XIX. Museo del Romanticismo. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b92deb8e-bc13-413a-a02d-dcd5d669a121/dossiermodaromantica.pdf>
- Carril Ramos, A. y Espina Barrio, A. (2001). *Tradicción, cien respuestas a una pregunta*. Centro de Cultura Tradicional.
- Ceballos Gómez, D. L. (2006). Desde la formación de la República hasta el radicalismo liberal (1830-1886). En L. E. Rodríguez Baquero (aut.), *Historia de Colombia, todo lo que hay que saber* (pp. 165-216). Taurus.
- Chaverra Brand, A. M. (2023). El Cuerpo Habla: investigación-creación colectivo artístico el cuerpo habla. *Artes La Revista*, 18(25). 10-32. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/353548>
- Chihu Amparán, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bordieu. *Polis*, 18(2), 179-198 <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345/340>
- Codazzi, A. (2000). *Geografía física y política de la Confederación Granadina* (Vol. 2). Biblioteca Banco Popular.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Drouot. (2022). “*Deux sacs turcs ottomans*”. *Descripción bolsos turcos-otomanos*. Drouot.com. <https://drouot.com/es1/l/16245874--two-turkish-ottoman-bags-the-?lang=en&>
- Engels, F. (1979). *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (original publicado en 1845). Jucar.
- Fernández Silva, C. (2015). El vestido dentro del pensamiento del diseño ¿requiere un estudio diferenciado?. *Iconofacto*, 11(17). 82-98. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/7485>.
- Ferrer Valero, S. (2014, 10 de enero). *La musa prerrafaelita, Elizabeth Siddal. (1829-1862)*. Mujeres en la historia. Breves biografías de mujeres que escribieron alguna página

- de la historia. <https://www.mujiresenlahistoria.com/2014/01/la-musa-prerrafaelita-elizabeth-siddal.html>
- Foucault, M. (1992). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Paidós Básica.
- Friede, J. (1948). Historia de los indios Andakí del Valle de Suaza. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 13(13), 109-158. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/26948>
- Ganuzo, D. H. (2015, 29 de agosto). *Smoking cap*. Tras los pasos de Beau Brummell [blog]. <http://traslospasosdebeaubrummell.blogspot.com.co/2015/08/smoking-cap.html>
- García Sierra, M. (s.f.). *El Chumbe. Los hilos del arcoiris*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. <https://coleccion.icanh.gov.co/articulos/chumbe.php>
- Girela, F. J. (2019, 18 de octubre). *No siempre el color rosa fue de chicas y el color azul de chicos*. Revista GQ. <https://www.revistagq.com/moda/articulos/azul-para-chico-rosa-para-chica-bebe-historia/22417>
- Gómez Cely, A., Molano, U. y Jaime Silva, S. (2010). Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización. *Cuadernos de curaduría*, (11). https://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Textiles_en_colombia.pdf
- Gómez Melenchón, I. (2021, 5 de abril). *Pinturas de castas: la clasificación del mestizaje*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20210405/6626859/racismo-mestizaje-pintura-castas-america.html#foto-3>
- González Aranda, B. (2012). Dibujo y memoria: un complemento de la Comisión Corográfica. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 46(82), 187-190. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/79
- González Gómez, L. M. (2015). *Un edén para Colombia al otro lado de la civilización. Los Llanos de San Martín o Territorio del Meta 1870-1930*. Universidad Nacional de Colombia.
- González, B. (2017). La escuela de Humboldt: Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje. *Credencial Historia*, 122. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-122/la-escuela-de-humboldt>
- Guisado Bermúdez, J. V. (2016). *Representación Visual de la Mujer Negra en la Comisión Corográfica de Colombia (1850-1859). Progreso y Catástrofe*. CED Jairo Anibal Niño. <https://nodoartes.files.wordpress.com/2016/10/ponencia-representacion-visual-de-la-mujer-negra-en-la-comision-corografica-de-colombia.pdf>
- Gutiérrez de Alba, J. M. (1884). *Impresiones de un viaje a América. Tomo XII Apéndice. Maravillas y curiosidades de Colombia*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/transcripcion-tomoXII.pdf>
- Instituto Caro y Cuervo. (2015). *Ponerse de ruana: homenaje a García Márquez*. Veritas Liberabit. Instituto Caro y Cuervo.
- Jaramillo Arciniegas, G. (2023). El traje nacionalista Latinoamericano en el siglo XIX: la Nueva Granada y México como muestra del dilema entre el amor por la moda europea y la búsqueda de lo propio. *Clio*, 10. <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cli0/>

el-traje-nacionalista-latinoamericano-en-el-siglo-xix-la-nueva-granada-y-mexico-como-muestra-del-dilema-entre-el-amor-por-la-moda-europea-y-la-busqueda-de-lo-propio/

- Jaramillo de Olarte, L. y Trujillo Jaramillo, M. (1991). *Trece danzas tradicionales de Colombia, sus trajes y su música*. Fondo Filantrópico. Fondo Cultural Cafetero.
- Joven Muñoz, M. M. (2023). *José María Samper y la regeneración de la alteridad en el proyecto fundacional colombiano* [trabajo de pregrado, Universidad de los Andes]. Repositorio Universidad de los Andes. <http://hdl.handle.net/1992/68681>
- Museo del Romanticismo. (s.f.). *La moda masculina durante el siglo XIX*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:55448a26-9a93-46f6-be7f-935f685d8bfd/1-hojadesala-modamasculina.pdf>
- Laver, J. (1982). *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra.
- Lenard, C. (2014). De las tierras públicas a las propiedades privadas: acaparamiento de tierras y conflictos agrarios en Colombia. 1870-1936. *Lecturas de Economía*, (13), 14-50. <https://doi.org/10.17533/udea.le.n13a18553>
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Levi-Strauss C. (1974). *Antropología estructural*. Paidós.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Lozano, J. (2018). *Moda: el poder de las apariencias*. Instituto Universitario Ortega y Gasset. Recuperado de https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2018/07/01_Lozano-Present.pdf
- Martínez de la Pera Celada, E. (2016). "La Moda Romántica". Museo del Romanticismo. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b92deb8e-bc13-413a-a02d-dcd5d669a121/dossiermodaromantica.pdf>
- Martínez Carreño, A. (1991). Sastres y modistas Notas alrededor de la historia del traje en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 28(28), 61-76. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2302/2375
- Martínez Carreño, A. (1993). La industria femenina de los sombreros. *Credencial Historia*, 43. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-43/la-industria-femenina-de-los-sombreros>
- Martínez Carreño, A. (1994). Los oficios femeninos. *Historia Crítica*, 1(9), 15-19. <https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.02>
- Martínez Carreño, A. (1995). *La prisión del vestido: Aspectos sociales del traje en América*. Planeta Colombiana Editorial.
- Melo, J. O. (1987). Vicisitudes del modelo liberal. En J. Ocampo (ed.), *Historia económica de Colombia* (pp. 119-172). Siglo XXI editores.
- Palacios, M. y Safford, F. (2002). *Colombia, País fragmentado, sociedad dividida*. Grupo Editorial Norma.

- Paredes Cisneros, S. (2019). Barbacoas. *Revista Credencial*.
- Parra Valencia J. D. y Acosta Ríos, B. (2013). El drama vestido, vestido narrativo. En C. M. Cano Ramírez, W. Cruz Bermeo y C. Fernández Silva (comp.), *Creadores de vestidos, creadores de mundos. Diseño de vestuario* (pp. 78-105). Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pena González, P. (2007). Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868). *Indumenta: revista del museo del traje*, (0), 95-106. <https://www.cultura.gob.es/mtraje-indumenta/numeros/indumenta-0.html>
- Prado Arellano, E., (2022). Indígenas y participación política en las provincias del Cauca, 1810-1862. *Credencial Historia*, 392. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-392/indigenas-y-participacion-politica-en-las-provincias>
- Ramírez Madrid, G., Bonnet Arango, A. P. y Arango Mejía, O. M. (2012). *Aportes de la moda al ideario femenino en Medellín entre 1900 y 1950*. Tragaluz Editores.
- Raymond, P. (2017). Santander, el algodón y los tejidos del siglo XIX: Los primeros intentos fabriles. *Credencial Historia*, 225. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-255/santander-el-algodon-y-los-tejidos-del-siglo-xix-primeros-intentos-fabriles>
- Redacción Cromos. (2021, 30 de noviembre). ¿De dónde salió la ruana? Aquí te explicamos su origen. Cromos. <https://www.elespectador.com/cromos/moda/de-donde-salio-la-ruana-aqui-te-explicamos-su-origen/>
- Restrepo, O. (1999). Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (26), 30-58. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16761>
- Rey Gutiérrez, E., Lizcano Caro, J. A. y Chacón, G. (2012). Una visión histórica de los servicios públicos en Colombia. *Tecnogestión: Una mirada al ambiente*, 8(1), 86-93. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/tecges/article/view/4387>
- Ricardo Calzadilla, P. I. (2017). Legado de la comisión corográfica en un país de regiones. *CITAS*, 3, 160-166. <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/11833/RicardoPatricia2017.pdf?sequence=1>
- Rodríguez Baquero, L. E., Borja, J., Ricardo, C., Ceballos Gómez, D., Murillo, A., Rodríguez, A. L., Uribe, C. y Arias, R. (2010). *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. Taurus.
- Ruiz Barajas, C. A. (2014). Las alpargatas: memoria de los caminos, tejidos de identidades. *Revista Artífices*, (1), 6-13. <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/bitstream/001/3314/1/INST-D%202014.%20169.pdf>
- Saldarriaga Peláez, M. E. (2019). *Actores políticos en la Provincia de Antioquia, Nueva Granada 1840-1854* [tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide]. Investiga UPO. <https://investiga.upo.es/documentos/5f18cd1b29995223b3777262>
- Samper, J. M., (2019). *De Honda a Cartagena. 1858*. Enredadera.
- Sánchez Cabra, E. (2017). Henry Price: mirada inglesa al paisaje de la Nueva Granada. *Credencial Historia*, (71). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-71/henry-price-mirada-inglesa-al-paisaje-de-la-nueva-granada>

- Sánchez Cabra, E. (2018). La Comisión Corográfica: un vasto esfuerzo para la construcción de una nación. En *Mapeando Colombia: la construcción del territorio*. Biblioteca Nacional de Colombia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/mapeando/Paginas/capitulocinco.html>
- Sastoque, E. C. (2011). *Tabaco, quina y añil en el siglo XIX*. *Revista Credencial*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-255/tabaco-quina-y-anil-en-el-siglo-xix-bonanzas-efimeras>
- Serje, M. (2005). *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Universidad de los Andes.
- Sistema de Información para la Artesanía [SIART]. (2021, 12 de marzo). *Colombia Artesanal: Barniz de Pasto, una tradición única en el mundo*. Artesanías de Colombia. https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-barniz-de-pasto-una-tradicion-nica-en-el-mundo_14660
- Squicciarino, N. (1998). *El Vestido Habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Cátedra. Signo e Imagen.
- St. Clair, K. (2017). *Las vidas secretas del color*. Indicios.
- Steele, V. (2018). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Ampersand.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tovar Pinzón, H. (2017). El cacao en la sociedad colonial: llegó a ser el primer producto agrario de exportación. *Credencial Historia*, (130). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-130/el-cacao-en-la-sociedad-colonial>
- Uribe, X. (2021, 27 de enero). *Frijoyera*. El Malpensante. <https://elmalpensante.com/articulo/4358/frijoyera>
- Urueña Calderón, J. F. (2022). Conciudadanos que se fletan como bestias. Experiencia y expectativa en las descripciones e imágenes de los cargueros de hombres en la Nueva Granada, 1851 y 1853. *Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura*, 49(1), 387-425. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/92777/81962>
- Villegas Vélez, A. (2011). Paisajes, experiencias e historias en las dos primeras expediciones de la Comisión Corográfica. Nueva Granada, 1850-1851. *Historia y Sociedad*, (20), 91-112. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/28116>

Listado de imágenes

Imagen 1.	Mapa de la República de Nueva Granada dedicada al Baron Humboldt, por Joaquín Acosta. Banco de la República de Colombia (1847), [adaptación del autor].	21
Imagen 2.	Mapa de la República de Nueva Granada dedicada al Baron Humboldt, por Joaquín Acosta. Banco de la República de Colombia (1847).	22
Imagen 3.	Mapa de Colombia. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Helena Aguilar.	25
Imagen 4.	Pamplona, Habitantes de la capital, por Carmelo Fernández.	30
Imagen 5.	Vista del nevado del Huila, tomada desde el pueblo de San Agustín provincia de Neiva por Manuel María Paz.	34
Imagen 6.	Notables de la capital, provincia del Socorro por Carmelo Fernández.	36
Imagen 7.	Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá, por Ramón Torres Méndez.	40
Imagen 8.	Indios Guaques. Territorio del Caquetá por Manuel María Paz.	44
Imagen 9.	Mujer con serpiente ADN. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Xandra Uribe.	46
Imagen 10.	Mujer con serpiente ADN. Imagen cedida por la joyera y diseñadora Xandra Uribe.	47
Imagen 11.	Indios correguajes con sus adornos, por Manuel María Paz.	49
Imagen 12.	Indios andaquíes reducidos sacando pita en Descanse, territorio del Caquetá, por Manuel María Paz.	51
Imagen 13.	Indio e india de la nación macaguaje, territorio del Caquetá, por Manuel María Paz.	52
Imagen 14.	Aspecto exterior de las casas de Nóvita, provincia del Chocó, por Manuel María Paz.	53
Imagen 15.	Modo de lavar oro, por Manuel María Paz.	59
Imagen 16.	Ningún Nombre 1.	63
Imagen 17.	Ningún Nombre 2.	64
Imagen 18.	Vista de una calle de Nóvita, por Manuel María Paz.	65
Imagen 19.	Plaza de Quibdó, Chocó, por Manuel María Paz.	68

Imagen 20.	Manisales, por Henry Price.	70
Imagen 21.	Entrada a Bogotá por San Victorino i vista lejana de los nevados del Tolima, Quindío, Santa Isabel, Ruiz i Mesa de Herveo, provincia de Bogotá, por Manuel María Paz.	79
Imagen 22.	Damas blancas de Ocaña, por Carmelo Fernández.	83
Imagen 23.	Medellín, por Henry Price.	87
Imagen 24.	Tundama, habitantes notables, por Carmelo Fernández.	90
Imagen 25.	Notables de la Capital, por Carmelo Fernández.	93
Imagen 26.	Tipo de notables de la Capital, Santander, por Carmelo Fernández.	94
Imagen 27.	Provincia de Popayán, Llapangas, por Manuel María Paz.	98
Imagen 28.	Provincia del Cauca, Llapangas y mestizo del Cauca, por Manuel María Paz.	101
Imagen 29.	Nelsy, Sandra y Betty tejiendo en el Páramo de Toquilla, por Javier García. Imagen cedida por la diseñadora Juanita García.	103
Imagen 30.	Aguja e hilos de crochet, por Javier García. Imagen cedida por la diseñadora Juanita García. Fuente: Priah Heritage Design (2022).	105
Imagen 31.	Retrato de jóvenes de Túquerres, por Manuel María Paz.	106
Imagen 32.	Mujer con ruana, por Agustín Nicolás Rivero. Imagen cedida por el diseñador Agustín Nicolás Rivero.	108
Imagen 33.	Tejedoras y mercaderes de sombreros Nacuma en Bucaramanga. Tipos blanco, mestizo i zambo, por Carmelo Fernández.	113
Imagen 34.	Arriero y tejedor de Vélez provincia de Santander por Carmelo Fernández.	116
Imagen 35.	Tejedoras de sombreros de jipijapa, provincia de Neiva, por Manuel María Paz.	118
Imagen 36.	Hombre con paisaje de río, Atelier Crump para Chevignon. Imagen cedida por la diseñadora Diana Crump y el fotógrafo Luis Martín.	120
Imagen 37.	Río Negro, provincia de Córdoba, por Henry Price.	122
Imagen 38.	Grupo de hombres con sombrero, Atelier Crump para Chevignon. Imagen cedida por la diseñadora Diana Crump y el fotógrafo Luis Martín.	124
Imagen 39.	Mercado de Suaza, notable por sus sombreros de jipijapa provincia de Neiva, por Manuel María Paz.	127
Imagen 40.	Tejedora, Provincia de Pasto, por Manuel María Paz.	128
Imagen 41.	La primera “calle” o grupo de edad de mujeres, awakuq warmi, tejedora de treinta y tres años, por Huaman Poma.	129
Imagen 42.	Hilanderas de lana provincia de Pasto, por Manuel María Paz.	130

Imagen 43.	Hilandera de algodón provincia de Túquerres, por Manuel María Paz.	131
Imagen 44.	Indios de Puracé provincia de Popayán, por Manuel María Paz.	133
Imagen 45.	Tejedor de ruanas en Cali, provincia de la Buenaventura, por Manuel María Paz.	137
Imagen 46.	Barnizadores de Pasto, provincia de Pasto por Manuel María Paz.	141
Imagen 47.	Interior de un canei en que están ensartando las hojas los cosecheros de tabaco provincia de Mariquita, por Enrique Price.	144
Imagen 48.	Separación i empaque del tabaco provincia de Mariquita, por Manuel María Paz.	148
Imagen 49.	Cigarrera, Provincia del Cauca, por Manuel María Paz.	151
Imagen 50.	Fabricantes de faluchos o canoas, Provincia de Barbacoas, por Manuel María Paz.	153
Imagen 51.	Cargadores de agua provincia del Cauca, por Manuel María Paz.	155
Imagen 52.	Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná, por Manuel María Paz.	158
Imagen 53.	Cargueros en la montaña de Barbacoas, por Manuel María Paz.	160
Imagen 54.	Cargueros en la montaña de Nóvita, por Manuel María Paz.	162
Imagen 55.	Lavanderas de oro Río Guadalupe, por Henry Price.	164
Imagen 56.	Indias Salivas haciendo cazabe- provincia de Casanare, por Manuel María Paz.	168
Imagen 57.	Indios Salivas bailando, Provincia de Casanare, por Manuel María Paz.	171
Imagen 58.	Tipo africano i mestizo provincia de Santander por Carmelo Fernández.	175
Imagen 59.	Tipo blanco é indio mestizo provincia de Tundama, por Carmelo Fernández.	177
Imagen 60.	Indio e india de Buriticá, provincia de Antioquia, por Enrique Price.	181
Imagen 61.	Tipos de la Provincia de Medellín, por Enrique Price.	184
Imagen 62.	Tipo Blanco e Indio mestizo, provincia de Tunja, por Carmelo Fernández.	187
Imagen 63.	Estancieros de las cercanías de Vélez tipo blanco, por Carmelo Fernández.	189
Imagen 64.	Retrato de un negro de Cartago, por Manuel María Paz.	191
Imagen 65.	Vélez, Notables de la Capital, por Carmelo Fernández.	194
Imagen 66.	Composición de tipos regionales de la Comisión Corográfica a la usanza de pinturas de castas, por Leifer Hoyos Madrid.	195

Leifer Hoyos Madrid

Nació en Cauca, Antioquia, el 29 de agosto de 1993. Realizó sus estudios secundarios en el INEM José Félix de Restrepo con una media técnica en Artes Plásticas. Es maestro en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes (2015) e historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (2021). Fue integrante del Colectivo Artístico El Cuerpo Habla, Universidad de Antioquia, (2016-2018). Magíster en Artes de la Universidad de Antioquia (2025). Docente de Educación Artística en la Institución Educativa El Salado (Envigado, Antioquia). Ha sido docente de cátedra de la Facultad de Artes Integradas de la Fundación Universitaria de Bellas Artes y de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Adicionalmente, el autor es artista e investigador cuya trayectoria se ha destacado por su exploración en torno al cuerpo y el vestido. Ha sido ganador de importantes reconocimientos como la Beca de Circulación Internacional para Demás Agentes de las Artes Visuales del Ministerio de Cultura (2017) y el Reality Festival Performance del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) con su proyecto *La Vie en Rose* (2019). Su obra ha sido presentada en escenarios de relevancia internacional, incluyendo el VIII Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El cuerpo descifrado” en Querétaro, México (2017) y la Feria de Arte ARTBO 2023, donde participó en la sección Artecámara. Además, fue finalista en los 52 Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia en la modalidad de Artes Escénicas (2021) y ha desarrollado investigaciones en residencias artísticas como la de Casa Taller Platohedro (2023). Su producción teórica ha sido publicada en revistas como *El Progresivo*, *la Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte y deSignis*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3290-0794>

Correo institucional: lhoyosm@unal.edu.co

Colección Estudios Sociales y del Patrimonio

Esta colección vincula líneas de exploración que tienen como objetivo la recuperación de la memoria histórica social, cultural y patrimonial de nuestro país, a partir de estudios desde diferentes disciplinas que permitan descubrir cómo las huellas del pasado mantienen vigencia en la cotidianidad, sin desconocer de que el entorno ha ido transmutando. No obstante, aspectos arquitectónicos, sociales, culturales, musicales y humanísticos, son esenciales en las discusiones actuales porque guardan una relación socioantropológica, que nos permite presentar diálogos sobre esa evolución y nos reflejan en los espejos identitarios. Dichos diálogos construyen sociedades de conocimiento apropiadas de su entorno, de su patrimonio y en especial de su identidad.

Sea este el camino que las instituciones de educación superior nos permitimos esbozar para enriquecer nuestra cultura y dejar un legado que admita seguir indagando sobre el rastro de aquellos escenarios que enaltecemos y resignificamos con estos estudios.



Cuerpo, vestido, nación:
imágenes de la Comisión Corográfica
1850-1859

Leifer Hoyos Madrid

Fuente: FS Joey

2025

El cuerpo se erige como discurso estético a través del análisis semiótico e iconográfico a varias acuarelas de los pintores de la Comisión Corográfica (Carmelo Fernández, Henri Price, Manuel María Paz). Tales imágenes evidencian que los códigos vestimentarios tejen modos de subjetivación social, inmersos en determinismos geográficos y discursos civilizatorios, elementos fundantes en el proyecto del Estado-nación colombiano. Las acuarelas seleccionadas para el análisis develan, a la vez que consolidan, el concepto de cuerpo ligado al del vestido como dispositivo de relacionamiento social, simbólico y cultural. Las pinturas se instauran como una excelente fuente documental al ser contrastadas con otras imágenes (editoriales de moda nacional) que relacionan discursos, señalan semejanzas y a su vez trazan diferencias tangenciales entre unas y otras.

ISBN: 978-628-7601-98-7



9786287601987