

Fecha de recepción: septiembre 2024

Fecha de aceptación: octubre 2024

Versión final: noviembre 2024

## Cuerpo, vestido y nación en la Comisión Corográfica (1850-1859)

Leifer Hoyos Madrid<sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El cuerpo se erige como discurso estético a través de un análisis semiótico hallado en varias acuarelas de los pintores de la Comisión Corográfica: Carmelo Fernández, Henri Price, Manuel María Paz. Tales imágenes evidencian que los códigos vestimentarios tejen subjetivaciones sociales inmersas en determinismos geográficos y discursos civilizatorios, elementos fundantes en el Proyecto del Estado-Nación Colombiano (9 de febrero de 2023). Las imágenes seleccionadas develan y consolidan el concepto de cuerpo ligado al vestido como dispositivo de relacionamiento sociocultural. Las imágenes se instauran como fuente documental, contrastadas con otras imágenes que relacionan discursos, señalan semejanzas y a su vez trazan diferencias entre unas y otras.

**Palabras clave:** Cuerpo - vestido - nación - moda - arte - geografía - cartografía - paisaje - raza - Colombia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 35]

---

<sup>(1)</sup> Maestro en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes e Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Fue integrante del Colectivo Artístico El Cuerpo Habla, Universidad de Antioquia. Es candidato a Magíster en Artes de la Universidad de Antioquia. Docente de Educación Artística en la I.E. El Salado (Envigado, Antioquia) y Docente de cátedra de la Facultad de Artes Integradas de la Fundación Universitaria Bellas Artes y de la Facultad de Arquitectura y diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana.

## Introducción

Este trabajo es una sinopsis de un proyecto escritural mucho más amplio que 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, para aplicarlas a las láminas de la Comisión Corográfica como proyecto de nación que pretendió estudiar bajo distintos enfoques el territorio y su población. Las acuarelas analizadas se relacionarán con fotografías editoriales de marcas nacionales colombianas que hoy retoman imaginarios decimonónicos en clave contemporánea, así como con manuales de etiqueta y buen comportamiento, reinantes en el período de estudio, estos factores que establecen modos de subjetivación desde las nociones de civilización y barbarie; cuerpo y naturaleza; moda y modernidad, se constituyen en binomios que construyeron una formación discursiva en referencia a la idea de nación e identidad de la naciente república. Estas construcciones socio-estéticas 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, entendiendo el discurso estético desde la óptica que aporta el antropólogo francés André Leroi-Gourhan donde indica que lo estético es algo más que “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”. Leroi-Gourhan (197, p.1) y que por ende no puede entenderse sólo desde el campo de una estética restringida como también lo menciona la teórica mexicana Katya Mandoky, sino que es necesario un nuevo marco de interpretación estético que abrigue tales disertaciones. Un campo estético que camine hacia un sentido expandido de esta disciplina.

Construir una definición de lo estético donde opere el sentido de la corporalidad como elemento biológico presente en la percepción del medio y su desenvolvimiento en el entramado social donde se disponen las imágenes a analizar, resulta vital para la comprensión de éstas bajo una mirada más allá de sus materialidades: manchas sobre papel. En ellas operan unos modos de funciones al que se integran otros conceptos que nutren la investigación como 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.

El proyecto de la Comisión Corográfica tuvo antecedentes significativos a fines del siglo XVIII como 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, comenzó a dar forma a este proyecto al que integró a diversos criollos ilustrados como: Juan Eloy Valenzuela quien ocupó el cargo de subdirector, Francisco José de Caldas, Sinforoso Mutis Consuegra, Francisco Antonio Zea, Jorge Tadeo Lozano, José Manuel Restrepo y José Mejía Lequerica, cabe mencionar que durante el recorrido y 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, cuya influencia en la pintura 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 dibujada donde las formas pueden dar cuenta de los más precisos detalles de las especies catalogadas. En medio de la Real Expedición Botánica visitaron el Virreinato de la Nueva Granada viajeros y naturalistas de la talla de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, hacia 1802, dos científicos europeos que observaron y dibujaron los paisajes caminando fundando un estilo pictórico de carácter romántico y naturalista que sirvió de ejemplo a los pintores de la comisión décadas más tarde.

Quizás para muchas personas suene extraña la palabra *corografía*, otras podrán asociarla a la geografía, y no se equivocan en sus opiniones, pues tienen una raíz común. La palabra *corografía* se deriva del griego *chorographia*, donde *choros* significa región<sup>1</sup>. 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, 2008, p.1). Y justo eso tuvo 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.

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, p.1) 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 a través de un proyecto de largo aliento capaz de evidenciar la diversidad que poblaban sus rincones jamás vistos por la totalidad de sus gentes.

La República de la Nueva Granada a mediados de siglo XIX contaba con un nuevo modelo de ordenanza territorial: *Las provincias y los cantones* que habían trastocado el antiguo orden colonial heredado del Virreinato y ante la desaparición de este y la fundación de la república se 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. Dos mapas de la República de la Nueva Granada dedicados al Barón de Humboldt por Joaquín Acosta son intervenidos digitalmente delimitando las convulsas configuraciones territoriales una vez se desintegra el sueño bolivariano de la Gran Colombia (1830) En él aparecerán nuevos ordenamientos territoriales y poblacionales. Los nuevos estados, creados por la República de la Nueva Granada en 1831 se mantendrán intactos hasta 1858 con la Confederación Granadina, nombre que adopta el país por un breve período de tiempo y será está en gran medida la carta geográfica que la Comisión deberá dar cuenta en sus relatos, láminas y acuarelas.

Después de casi dos siglos de dibujar y redibujar la cartografía nacional la joyera paisa Helena Aguilar ha elaborado dos versiones en bronce sobre el actual mapa de Colombia y al momento de este escrito se prepara una nueva versión del mismo collar con la fibra del cumare, una fibra proveniente de la amazonia colombiana. Dentro del diseño de vestuario marcas colombiana como Alado han estampado en sus piezas vestimentarias la carta geográficas o fragmentos de estas como una manera de encarnar el territorio en el cuerpo y situar el cuerpo en el territorio, así lo manifiesta una camisa manga larga blanca con un estampado antiguo del estado federado de Antioquia inscrita dentro de la Colección Horizontes, presentada en Colombiamoda 2023 y en alianza con un programa gubernamental que trabaja en co-creación con comunidades artesanas.

Las imágenes y 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, 2007, p.1). Tensiones que alimentan además la pugna entre centralismo vs federalismo. Son precisamente estas diferencias quienes 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.

Estos cuerpos-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, más que unificados, 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 los estudios políticos y económicos sobre las realidades sociales, enunciadas desde una interpretación ortodoxa de los hechos y apartada de nuevas visiones que incluyan otras perspectivas donde los cuerpos y las relaciones que estos tejen en el espacio social puedan decir algo más.

Es allí donde el papel de los pintores de la *Comisión Corográfica* y sus cuerpos se hacen relevantes para este estudio, puesto que sí se acepta la pintura como lo enuncia el filósofo francés Gilles Deleuze al analizar la obra del pintor británico Francis Bacon, “la pintura ha de ser entendida como una conjugación de fuerzas [...] la presencia de la fuerza como aquella manera de hacer posible la composición. Pero, para poder comprender lo que son las fuerzas como posibilantes de la obra de arte, tendremos que recurrir a su significación con respecto al plano en el que estas acontecen” (Rivera Zambrano, 2016, p.28).

Los planos donde acontecen las fuerzas de los pintores de la Comisión: Carmelo Fernández, Henri Price y Manuel María Paz, son los paisajes neogranadinos, aquellos ya recorridos por otros viajeros desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX y cuyos trazados y senderos servirán a estos nuevos viajeros como brújulas para sus caminares y pintares, así pinturas como *Rionegro* de Henri Price, sitúan a un campesino en el primer plano y algunos otros de fondo en medio de un maizal y tras el maizal las montañas verdes del Valle de San Nicolás, esos cuerpos agrarios y campesinos son una fuerza que irrumpe en la naturaleza para ser domesticada y cosechada la cual habla de unos roles y oficios puntuales, pero también de un accionar ligado a ciertas política económicas del momentos como la idea de un país agrario. Allí la naturaleza es una fuerza pasiva que se deja atravesar por la fuerza activa del hombre trabajador capaz de dominarla y transformarla para su beneficio.

Dentro de la obra completa que conserva la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC) las acuarelas permiten dar cuenta no sólo de lo evidente: cuerpos vestidos situados en determinados paisajes fruto de una observación al natural durante varias etapas por gran parte del territorio neogranadino, sino como una construcción simbólica y subjetiva de la mirada del pintor sobre aquello visto. El viajero/artista no es un sujeto neutro que plasma sólo lo que ve, al contrario, es una subjetividad atravesada por múltiples factores que influyen en su manera de ver y sentir el mundo la cual será llevada a cabo en esta serie pictórica.

Así Carmelo Fernández quien es un militar venezolano y había acompañado a Codazzi en su tarea de crear la carta geográfica de Venezuela, es alguien que conoce el oficio, las formas y las maneras de representación moderna y romántica del cuerpo, en sus formas hay figuras proporcionadas y gradaciones tonales que pueden dar cuenta de los fenotipos de las corporalidades representadas como en *Damas Blancas de Ocaña*. Henri Price (1857) es un hombre inglés que da prioridad al paisaje por encima del cuerpo, descuidando un poco la construcción dibujística del cuerpo y con ello la noción clásica de perspectiva, pues los cuerpos como en la acuarela *Medellín*, se ven desproporcionados frente a las casonas de la plaza, la cual es compensada por atmósferas sumamente tratadas, influido por la escuela pictórica inglesa. Manuel María Paz (1853), el último pintor en vincularse a la Comisión es quien más producción gráfica logra realizar en sus obras, de las cuales se valió de técnicas novedosas para el momento como la fotografía y de otras más antiguas como ayudantes que terminan sus acuarelas, un recurso propio del taller medieval y rena-

centista. En Manuel María Paz, quien es un militar caucano y político neogranadino, las formas con el lápiz son rápidas y las aguadas ágiles, que puede descuidar las proporciones en algunos aspectos pero que aporta a la obra de la Comisión una gran riqueza pictórica pues es la mirada de un hombre que es ajeno al mundo del arte y que intenta plasmar lo que ve y lo que puede su cuerpo con sus limitaciones.

## **Desarrollo: Tras la búsqueda de un cuerpo vestido en las imágenes de la Comisión Corográfica**

El *corpus* de imágenes analizadas en este estudio reúne cincuenta y dos de las ciento cincuenta y una láminas que custodia la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC) especificadas y desentrañadas con más detalle en una pieza manuscrita con un título relativamente homónimo al del presente escrito, pero tanto allí como acá las pinturas se reúnen bajo cuatro ejes principales, un primer eje que aborda las relaciones dicotómicas y antagónicas que plantea la modernidad en relación con el cuerpo vestido/desnudo y naturaleza y cultura, agrupados en dos partes: Del Vestido Civilizador a la Desnudez Bárbara y De la Naturaleza de los Cuerpos. Un segundo eje que agrupa una serie de imágenes donde las prendas y el vestido se erigen en protagonistas de la representación pictórica: Modas Foráneas en Cuerpos Nacionales y Sombreros, Tejidos y Ruanas: las prendas nacionales. Un tercer eje que reflexiona sobre el cuerpo en función del trabajo y del hacer, sosteniendo los binomios modernos del progreso y el atraso; la industria y el artesanado, la mano y la máquina titulado *Una Nación que Trabaja: Cuerpos Para el Trabajo y Trabajos Para los Cuerpos* y finalmente un cuarto eje que explora las semejanzas y diferencias entre las representaciones coloniales del cuerpo y las nuevas visiones dadas por la modernidad a través de las pinturas de los viajeros comisionados es reunida en un capítulo titulado: De los Cuadros de Castas Coloniales a los Tipos Regionales Republicanos.

### **Del Vestido Civilizador a la Desnudez Bárbara**

Dice la filóloga e historiadora del arte Sol Astrid Giraldo, en la curaduría para la exposición *El Cuerpo en su Laberinto*, auspiciada por la Fundación Suramericana de Seguros (Medellín, Colombia) que: “los ropajes caen, pero, ni aún así, los cuerpos logran deshacerse de los símbolos que pesan sobre ellos [...] No es posible desnudar a los cuerpos de las imágenes” (Giraldo Escobar, 2024, p.1) y no lo es porque pese a que el cuerpo esté desprovisto de la ropa, no es una masa amorfa y homogénea. El cuerpo está implícito en un lugar situado, está cargado de miradas que lo configuran respecto a una identidad y una historicidad puntual.

Este primer eje de reflexión donde se inscriben las imágenes toca conceptos importantes para el discurso urbano-moderno como lo son la civilización y la barbarie dos caras de

una misma moneda, ambas 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 neogranadina y latinoamericana en general. 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.

Comenta la antropóloga estadounidense Joanne Eicher que el vestido tiene una función primaria la cual es modificar y complementar el cuerpo (1992), no obstante sus investigaciones la han llevado afirmar lo que también propone la diseñadora e investigadora colombiana 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” (Fernández Silva, 2015, p.82). En esta perspectiva que sostienen las autoras no podría equipararse la desnudez sólo como 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. “Sobre el cuerpo anatómico que tenemos (biológico, físico, estructuralmente inmodificable) está el que vivimos teatralmente. Un escenario de infinitas expresiones simbólicas que el arte representa y afianza” (Giraldo Escobar, 2024, p.1) y que la mirada de los pintores retratará con mayor o menor exactitud. 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. En este nodo cuerpo/imagen/vestido se insertan las obras de Manuel María Paz con Indios Correguajes y sus adornos (1853) en contraste con esta obra la piezas de joyería contemporánea que elabora y cosecha Xandra Uribe y su taller *El Frijolatorio*, situado en el municipio de El Retiro, Antioquia ofrece al diseño colombiano y latinoamericano piezas como sargas que ella llama Serpientes ADN, constituidos por fríjoles en diversas formas y colores. También puede asociarse la acuarela de Paz con el proyecto desarrollado por la diseñadora bogotana Laura Laurens y las indígenas trans de la etnia Emberá, agrupadas en el resguardo *Karmata Rua*, ubicado en el municipio de Jardín, Antioquia, cuyos collares, manillas y demás accesorios en chaquiras de colores que adornan sus cuerpos de pies a cabezas dialogan magistralmente con la representación decimonónica de estos cuerpos. Sus piezas entran en diálogo con otras concepciones de cuerpo vestido, quizás más en consonancia con una visión de la carne como acontecimiento, una carne adornada y festiva como lo enuncia el filósofo francés Gilles Deleuze y la antropóloga mexicana Vanesa Larios Robles.

## De la naturaleza de los cuerpos

Dentro de este mismo eje se enmarcan el cuerpo y los asentamientos de los cuerpos en las pinturas de la Comisión Corográfica, en esta suma de fuerzas pictóricas cuerpo y naturaleza 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, 2007,p.1). 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 precolombinas, y dónde el gobierno colonial centralizó su poder, producía 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 dentro de nociones estéticas platónicas y medievales: armonía, proporción, claritas/claridad, bondad.

Por el contrario, a las Tierras Altas, las Tierras Bajas debido a un clima malsano engendrab cuerpo 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, 2007, p.1). Producía cuerpos como los que pinta Manuel María Paz en *Modo de lavar oro* (1853) y en los que elabora el diseñador y joyero colombiano Julián Hernández y su marca Dezcu Studio en la contemporaneidad, al esculpir y vaciar una serie de rostros a los cuales nombró *Ningún nombre* estas piezas destacan porque en su talla se evidencian fenotipos racializados, naturales de las riberas del Río grande de la Magdalena, cuerpos que han desaparecido en las aguas del magno río a causa de infortunios y en mayor medida de la violencia estatal, paramilitar e insurgente que ha azotado el país durante varias décadas.

## 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)

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 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, muchas veces el calzado en materiales locales como el lienzo, etc. Irán aportando a la imagen vestimentaria de las élites nacionales, fisonomías 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.43)

En la imagen de Manuel María Paz, Retrato de jóvenes de Túquerres, (1853) cuyos protagonistas están envueltos en la ruana como aquella prenda de comunión latinoamericana y cuya onomástica varía de país en país: poncho, zarape, ruana, etc. Pueden hallarse cruces con las prendas que construye Juanita García de Priah Heritage en el departamento de Boyacá, Colombia, en alianza con artesanas de la región. Por este mismo sendero transitan las ruanas que presenta el artista y diseñador bogotano Agustín Nicolás Rivero y su marca *A New Cross*, piezas finamente tejidas y reinterpretadas bajo otros usos y espacios, pero que continúan un proceso histórico y un repertorio corporal gestado siglos atrás. La diseñadora pastusa Adriana Santacruz también rehace y reconstituye la ruana y los tejidos de las comunidades indígenas nariñenses, esto es visible en una colección como *Halcón* donde la diseñadora, hace uso de esta prenda como elemento vestimentario fundamental en los pueblos andinos, y que ella sabe cómo redefinir en una pieza que sigue siendo textilmente ruana, pero que en cuanto a silueta puede ser capa o *sari*, aquí su estructura semeja cierto parecido con el del velo del sari al *drapearse* sobre el cuerpo de la mujer. La pieza sostiene un tejido producido en telar indígena y coincide con los referentes internacionales en situar al rojo como un color preponderante de los trajes tradicionales ceremoniales (Hoyos Madrid, 2021)

Esta reelaboración del diseño nacional con piezas tradicionales es una constante en las prácticas diseñísticas colombianas y latinoamericanas, forjar una identidad vestimentaria híbrida, producto de los complejos procesos de mestizajes entre indígenas, afros y blancos y de las fluctuantes y nunca cesantes migraciones de diversos pueblos a nuestras sociedades ha desencadenado nuevas formas de entender los cuerpos, bien sea replicando patrones coloniales con relación al sistema moda global o produciendo prendas de un gran valor artesanal y conceptual que cuestionan el statu quo de la cultura dominante sobre las subalternidades.

## 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. Pielles 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,p.1)

El vestido construye la sociabilidad 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 propiedad de Manuel María Paz, poseen ya no una relación directa con el paisaje o el entorno natural que habitan como es el caso de Modo de Lavar oro (Foto 1) o Plaza de Quibdó (Foto 2), Chocó o Manisales, esta última producida por Henri Price, donde los cuerpos cargueros se integran al paisaje como un elemento más y cuya apariencia podría asociarse con las mujeres que desfilaron por la pasarela de Alado en Colombiamoda 2018, bajo el nombre de una colección llamada *Destierro*.



**Foto 1:** “Modo de Lavar oro”. Campamento de la Comisión Corográfica en Yarumito. Carmelo Fernández. La Biblioteca Nacional de Colombia presenta la Comisión Corográfica. Autor: Manuel María Paz.



**Foto 2:** “Plaza de Quibdó de Chocó”. Acuarelas de 1853. La Biblioteca Nacional de Colombia presenta la Comisión Corográfica. Autor: Manuel María Paz.

Estas láminas presentadas en este capítulo privilegian el quehacer, la labor y el oficio de la producción vestimentaria de origen nacional, antes que otra cosa. En medio de estos oficios y quehaceres quizá el sombrero se alza como un producto de gran arraigo dentro de

la población neogranadina de todas las diversas clases sociales, puesto que contaba incluso desde el período colonial con una excelente manufactura artesanal, tanto que, durante la construcción del Canal de Panamá, la empresa importó cientos de estos objetos, adoptados por los obreros y conocidos mundialmente más adelante como los Panamá hats. No obstante, no sólo el sombrero panameño ha gozado de fama mundial; dentro del territorio nacional varias marcas han apostado por actualizar y producir esta pieza, unas de mayor tradición que otras como la Distribuidora Nacional de sombreros, de gran tradición dentro del consumidor nacional y otras más modernas y vanguardistas como la firma homónima de la diseñadora Lina Osorio Oficial, quien han introducido este complemento en el vestuario de influencers e it girls colombianas como Gloria Saldarriaga.

Una colaboración que destacó recientemente por el uso de esta pieza como punto focal de la colección Nuestra Herencia fruto del trabajo de la bogotana Diana Crump y su marca Atelier Crump aliada con el grupo de retail Chevignon, juntos mostraron en el marco de la Feria de moda B Capital 2019 piezas en denim coronadas con sombreros azules de copa alta y trenzados por indígenas como Eperara Siapidara, originaria de Timbiquí, municipio perteneciente al actual departamento del Cauca, suroccidente colombiano.

A lo largo de la selección de acuarelas incluidas en esta sección es común ver que el cuerpo está siempre en función de una actividad que lo sitúa en un gremio determinado como lo muestran las imágenes de obras como Tejedoras y mercaderas de sombreros nacuma en Bucaramanga (Foto 3), Tipos blanco mestizo y zambo del pintor Carmelo Fernández, Tejedora, Provincia de Pasto, Hilanderas de lana provincia de Pasto, Hilandera de algodón provincia de Túquerres, todas propiedad de Manuel María Paz, (1853).



**Foto 3:** Tejedoras y mercaderas de sombreros nacuma en Bucaramanga (1853). La Biblioteca Nacional de Colombia presenta la Comisión Corográfica. Manuel María Paz.

## 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, 1999)

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 sólo restringido 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 este segmento: el lugar del cuerpo en el espacio y las afectaciones que los cuerpos poseen en dichas especialidades. “Nos asomamos, además, a la llegada intempestiva y violenta del cuerpo occidental en la Colonia. Relatos que se continúan con el cuerpo campesino mestizo donde hemos buscado una identidad esquiva” (Giraldo Escobar, 2024, p.1). Los cuerpos pintados y reunidos en este apartado son en muchos casos los campesinos mestizos sobre los cuales reflexiona Sol Astrid Giraldo en la curaduría de la exposición *El cuero en su laberinto* (2024), pero también están aquí los indígenas que habitan un limbo social, pues aún conservan estructuras del poder colonial en su organización cotidiana del mundo y la república forja otro nuevo que proyecta disolver el anterior modelo monárquico.

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 desempeñan 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* (Foto 4), 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 republicano. (Foto 4)

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 descarga 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.



**Foto 4:** Saliva Indians Dancing, Province of Casanare, Colombia. Comisión Corográfica. Paz, Manuel María, Colombia.

## 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 abastaban 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 degradan la posición del individuo dentro de su contexto social”. (Gómez Melechón, 2021, p. 1)

Ese afán o 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 relacio-

namiento con los otros no blancos, no ricos. Las imágenes de la Comisión Corográfica siguieron evidenciando lo que los intelectuales de la élite pensaban sobre la gente apartada 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*, *Tipo blanco é indio mestizo o Indio e india de Buriticá* (Foto 5), así también como sus contrapartes.



**Foto 5:** La Biblioteca Nacional de Colombia presenta la Comisión Corográfica. Colombia

## Conclusiones

El siglo XIX colombiano podría relatarse arbitrariamente como una lucha constante de unos y otros por el poder, donde 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 sobre el análisis estético y social que pretende hacer esta investigación de la imagen del cuerpo vestido neogranadino siempre heterogéneo, diverso e intrincado, pero nunca homogéneo.

Una imagen de la *Comisión Corográfica* donde aparezca la representación humana puede narrar múltiples sentidos, desde la forma de trabajo al que estaba sujeta determinada población o el sujeto pintado, como lo detalla el capítulo Una Nación que trabaja: cuer-

pos 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 determinada labor. Pero no sólo 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 sin número de detalles explícitos o implícitos van a marcar la imaginaria corporal y vestimentaria del cuerpo neogranadino. Sin lugar a duda un cuerpo en tránsito entre un viejo orden colonial y un nuevo orden mundial anclado a los sistemas de la modernidad capitalista

¿Cómo se debía vestir 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 que 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 su obra: *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.

## Nota

1. La Comisión Corográfica, dirigida por Agustín Codazzi entre los años 1850 y 1859 en la Nueva Granada, se encargó del mapeo y de la descripción sistemática de las regiones de Colombia (Ovalle, 2008)

## Referencias bibliográficas

- Arias, J. (2007). *Figuras y Jerarquías de la diferencia en el siglo XIX*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Cardona, A. (2016). “La Moda Romántica”, una muestra sobre los usos sociales de la moda en el siglo XIX. *Museo del Romanticismo*. <https://bit.ly/4dQljgL>
- Fernández, C. (2015). *El vestido dentro del pensamiento del diseño ¿requiere un estudio diferenciado? Iconofacto*, 11 (17), 82-98. <https://bit.ly/3yNVrDy>.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona, España: Paidós Básica.
- Giraldo Escobar, S. (2024). *El cuerpo en su laberinto - Exposición SURA 2024*. ¿Como han representado el cuerpo los artistas? <https://bit.ly/3AHVmBF>
- Gómez, I. (2021, 5 de abril). *Pinturas de castas: la clasificación del mestizaje*. La Vanguardia. <https://bit.ly/3AyqOCB>
- Hoyos Madrid, L. (2021). *Del vestido como imagen identitaria al vestido como imagen textual*. *DeSignis*, (35), 273-283. <https://doi.org/10.35659/designis.i35.p273-283>
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Martínez, A. (1991). *Sastres y modistas Notas alrededor de la historia del traje en Colombia*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 28(28). 61-76. Recuperado de: [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2302/2375](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://bit.ly/3yCr0QF>
- Ovalle, Julio Humberto. (2008). “La Comisión Corográfica: aporte interdisciplinario para el mundo”. *Catálogo de exposición virtual*. Biblioteca Nacional de Colombia. Versión digital.
- Rivera Zambrano, J. (2016). *Pintar las fuerzas: Deleuze y Nietzsche en la pintura de Francis Bacon*. *Cuestiones de Filosofía*, (16), pp. 28–40. <https://doi.org/10.19053/01235095.3622>
- Sánchez Cabra, E. (2018). *La Comisión Corográfica: un vasto esfuerzo para la construcción de una nación*. Biblioteca Nacional de Colombia. *Mapeando Colombia: la construcción del territorio*. <https://bit.ly/4dRkX9H>

## Bibliografía

- Afanador, M., y Báez, J. (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>
- Ávila, F. y Ávila, C. (2010). *El Concepto de biopolítica en Michel Foucault*. *A parte Rei*, 69, 1-6.
- Barnes, R., y Eicher, J. (1992). *Dress and gender: Making and meaning in cultural context*. Berg Publishing.
- Buitrago, L. (2018, junio). *La moda en el siglo XIX*. Archivo de Bogotá. <https://bit.ly/3yDeG2C>
- Cabra, N. y Escobar, M. (2014). *El Cuerpo en Colombia–Estado del arte cuerpo y subjetividad–*. Universidad Central. <https://bit.ly/3AxYMXK>



- Carril Ramos, A. y Espina Barrio, A. (2001). *Tradición, cien respuestas a una pregunta*. Centro de Cultura Tradicional.
- Ceballos, D. (2006). *Desde la formación de la República hasta el radicalismo liberal (1830-1886)*. En Rodríguez Baquero, L. *Historia de Colombia, todo lo que hay que saber*. Taurus-Madrid.
- Foucault, M. (1992). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Paidós Básica-Barcelona.
- Gómez, A., Molano, U. y Jaime, S. (2010). *Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización*. Cuadernos de curaduría, (11). <https://bit.ly/3YNNd8Y>
- Ilse, P. y Calzadilla, R. (2017). *Legado de la comisión corográfica en un país de regiones*. CITAS, (3), 160-166. <https://bit.ly/3Xa72WN>
- Martínez, A. (1991). *Sastres y modistas Notas alrededor de la historia del traje en Colombia*. Boletín Cultural y Bibliográfico, 28(28). 61-76. <https://bit.ly/3YPhSm>
- Ovalle, Julio Humberto. (2008). "La Comisión Corográfica: aporte interdisciplinario para el mundo". *Catálogo de exposición virtual. Biblioteca Nacional de Colombia. Versión digital*.
- Rodríguez, L., Borja, J., Ricardo, C., Ceballos, D., Murillo, A., Rodríguez, A., Uribe, C. y Arias, R. (2010). *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. Taurus. Madrid.
- Vanegas, J. (2005). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racismo y taxonomías poblacionales*. Universidad de los Andes.

**Abstract:** The body is established as an aesthetic discourse through a semiotic analysis found in several watercolors by the painters of the Chorographic Commission: Carmelo Fernández, Henri Price, Manuel María Paz. Such images show that dress codes weave social subjectifications immersed in geographical determinisms and civilizational discourses, founding elements in the project of the Colombian Nation-State. The selected images reveal and consolidate the concept of the body linked to clothing as a sociocultural relationship device. The images are established as a documentary source, contrasted with other images that relate discourses, point out similarities and at the same time draw differences between them.

**Keywords:** Body - dress - nation - fashion - art - geography - cartography - landscape - race - Colombia.

**Resumo:** O corpo se estabelece como discurso estético através de uma análise semiótica encontrada em diversas aquarelas dos pintores da Comissão Corográfica: Carmelo Fernández, Henri Price, Manuel María Paz. Tais imagens mostram que os códigos de vestimenta tecem subjetivações sociais imersas em determinismos geográficos e discursos civilizacionais, elementos fundadores do projeto do Estado-nação colombiano. As imagens selecionadas revelam e consolidam o conceito de corpo vinculado ao vestuário como

dispositivo de relação sociocultural. As imagens se estabelecem como fonte documental, contrastadas com outras imagens que relacionam discursos, apontam semelhanças e ao mesmo tempo traçam diferenças entre eles.

**Palavras-chave:** Corpo - vestimenta - nação - moda - arte - geografia - cartografia - paisagem - raça - Colômbia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---