

# HISTORIA Y SOCIEDAD

Revista Historia y Sociedad

ISSN: 0121-8417

revhisys\_med@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia  
Colombia

Uribe Hanabergh, Verónica

La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique francesa: dos empresas  
nacionales a luz del positivismo del siglo XIX

Revista Historia y Sociedad, núm. 30, enero-junio, 2016, pp. 171-197

Universidad Nacional de Colombia

Medellín, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380370291008>

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



Sistema de Información Científica

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

# La Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique francesa: dos empresas nacionales a luz del positivismo del siglo XIX\*

Verónica Uribe Hanabergh\*\*

## Resumen

Este artículo hace una comparación entre la Comisión Corográfica colombiana y la Mission Héliographique francesa, entendidas como dos empresas estatales que se apoyaron en componentes visuales y estéticos imprescindibles para entender sus objetivos. Estos dos proyectos, vistos a la luz del positivismo del siglo XIX, pretendían hacer un inventario de su país con base en la geografía y la arquitectura, respectivamente, como elementos principales del paisaje que permitirían la construcción de la nación moderna. Las imágenes, elementos de registro y de poder, son asumidas aquí como el eslabón fundamental para entender la coincidencia del nacimiento de ambas empresas en un mismo momento, con propósitos similares y con resultados diferentes.

**Palabras clave:** Comisión Corográfica, Mission Héliographique, Colombia, Francia, positivismo, fotografía.

**The Colombian Corographical Commission and the Héliographique French Mission: two national projects in the light of the positivism of the 19<sup>th</sup> century**

---

\* Artículo recibido el 14 de noviembre de 2014 y aprobado el 10 de septiembre de 2015. Artículo de reflexión.

\*\* Doctora en Humanidades (Arte, Literatura y Pensamiento) de la Universidad Pompeu Fabra. Profesora asociada. Directora del programa Historia del Arte del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Bogotá-Colombia. Correo electrónico: v.uribe20@uniandes.edu.co

### Abstract

The aim of this article is to compare the Colombian Corographic Commision and the French Mission Héliographique as state enterprises that used important visual and aesthetic components to back their objectives. These two projects, seen under the light of nineteenth-century positivism, meant to survey their countries using geography and architecture respectively, as basic landscape elements to build the modern nation. Images, elements of survey and power, are understood here as the main link to understand the coincidence of the birth of these projects both at the same time, with very similar purposes, and very different results.

**Key words:** Corographic Commision, Mission Héliographique, Colombia, France, positivism, photography.

### Introducción

Mucho se ha escrito sobre la Comisión Corográfica en Colombia, desde la geografía, desde la historia, desde la antropología y algunas pocas cosas desde la historia del arte. Asimismo se ha escrito sobre la Mission Héliographique francesa desde estas mismas disciplinas, incluida la historia de la fotografía y de la arquitectura. En nuestro conocimiento, no se ha dicho nada sobre ambas en forma comparativa para entender la coincidencia de su surgimiento en un mismo instante, con propósitos similares y con resultados diferentes. Tanto el proyecto de la Comisión como el de la Mission reflejan el momento que las vio nacer; un momento coyuntural en los dos países, cuando algún tipo de inventario de nación se hizo necesario para construir imaginarios colectivos sobre estados que estaban en procesos paralelos de cimentación.

El propósito de este artículo es hacer un breve relato de estos dos sucesos como episodios de la historia del arte, comparándolos en una revisión a la luz de la historia que los enmarcó. Uno y otro determinaron un evento importante dentro de las historias culturales, visuales y materiales de sus respectivos países, y pueden ser entendidos de forma paralela como evidencia del pensamiento positivista del siglo que los promovió. Esas circunstancias son resultado de dos aspectos que aquí se quieren resaltar: primero, el binomio arte-ciencia, en el que el pensamiento científico y sus herramientas permearon el mundo del arte y viceversa. Esto es visible tanto en la Comisión Corográfica, que buscaba plantear el paisaje y la realidad por medio de

la mirada del dibujo, así como en la Mission, que usó novedosas técnicas fotográficas para afirmar su plan.

Segundo, el uso de la geografía como instrumento para gobernar un país donde el registro de la mirada estética respaldaba esa iniciativa, pues encontraba en la creación de imágenes una manera de consolidar su intención. Quien conoce e inspecciona su territorio puede gobernarlo: en Colombia, un gobierno liberal que apoyaba la construcción federalista y en Francia, Napoleón III y la Segunda República, siendo dos sistemas que buscaban simultáneamente la modernización y la preservación del país. Estos sucesos estuvieron influenciados por la corriente positivista, que tuvo efecto desde su natal Francia hasta llegar a Colombia. Tras estudiar estos dos programas de manera independiente y paralela, surgió la motivación de unirlas en un mismo análisis, a partir de la coincidencia —no tan coincidente— de las fechas en las que se llevaron a cabo: la Comisión Corográfica, de 1850 a 1859, y la Mission Héliographique, en 1851. Este examen de las ideas que las crearon, de los autores que las gestaron, de las resonancias filosóficas y políticas que las desarrollaron y los medios con los cuales se registraron, entre otros, resultó en una tabla comparativa (Anexo 1) con puntos de similitudes y de divergencias. De todas formas, la conclusión de esta confrontación es que ambos proyectos nacieron de iniciativas estatales, con propósitos respaldados por el positivismo de la época, en las que la intención de registrar para mirar, registrar para rescatar, registrar para conservar, registrar para revisar y registrar para aprender es evidente.

## 1. La Comisión Corográfica: 1850-1859

La Comisión Corográfica colombiana se creó por medio de una ley del congreso del 15 de mayo de 1839 bajo el mandato del presidente Tomás Cipriano de Mosquera, si bien la ejecución de dicha tentativa recayó sobre el gobierno de José Hilario López en 1849. Su duración total fue de nueve años (1850-1859) y estuvo dirigida por el militar y geógrafo italiano Agustín Codazzi. Incluyó una revisión regional cartográfica y botánica y la descripción de estas mismas por medio de la literatura y del arte.<sup>1</sup> Bajo la dirección de Codazzi, el botánico José Jerónimo Triana continuó con los trabajos

1. Para una lectura más detallada de la Comisión, ver Verónica Uribe, "Translating Landscape: The Colombian Corographic Commission", *The Journal of Arts and Humanities* Vol: 3 n.º 1 (2014): 126-136.

de la expedición botánica y el escritor Manuel Ancízar<sup>2</sup> primero, y después el futuro presidente Santiago Pérez Manosalva<sup>3</sup> (presidente de los Estados Unidos de Colombia entre 1874 y 1876) se encargaron de relacionar los recorridos mediante la palabra escrita. Asimismo, la Comisión como proyecto artístico tuvo tres momentos puntuales: bajo el pincel del venezolano Carmelo Fernández, de 1850 a 1851, quien se encargó de los dos primeros viajes de la delegación; luego con el talento del inglés Henry Price en 1853, que incluyó el tercer itinerario; y, por último, de 1855 a 1859 con los aportes del colombiano Manuel María Paz y del francés Leon Ambroise Gauthier,<sup>4</sup> cuando se exploró el sur y el oriente del país en diez rutas más. Según Gabriel Giraldo Jaramillo, la Comisión fue "la empresa de más ambiciosas perspectivas y de más cumplidas realizaciones que se intentó durante el siglo XIX en nuestro país"<sup>5</sup>. Para entender los objetivos de la Comisión debemos leer la ley del congreso del 29 de mayo de 1849 con la cual se autorizó definitivamente el proyecto.<sup>6</sup> Sus dos primeros artículos resultan relevantes para esta investigación:

Art. 1. Agustín Codazzi se compromete a formar una descripción completa de la Nueva Granada y a levantar una carta general de dicha República y un mapa corográfico de cada una de sus provincias, con los correspondientes itinerarios y descripciones particulares, todo, a más tardar, dentro del término de seis años contados desde el día 1 de enero de 1850.

Art. 2. Tanto la descripción como los mapas de que trata el artículo anterior, tendrá la extensión, claridad y exactitud necesarias para que el país pueda ser estudiado y co-

2. De hecho, Salazar Ramos ubica a Ancízar dentro de la corriente romántica, cuando explica que: "En Ancízar no existe la preocupación por establecer la legitimidad de la revolución emancipatoria, sino el análisis de la situación presente y del destino de la nacionalidad". Ver: Roberto J. Salazar Ramos, "Romanticismo y positivismo" en *La filosofía en Colombia*, coord. Germán Marquínez Argote (Bogotá: El Búho, 2004), 248.

3. El viaje de Santiago Pérez aparece publicado en Santiago Pérez, "Apuntes de un viaje por el sur de la Nueva Granada en 1853", en *Museo de cuadros de costumbres: Biblioteca del Mosaico*, ed. Banco Popular (Bogotá: Banco Popular, 1973), 145-157 y 265-274.

4. Para entender la relación que Gauthier tuvo como cuarto pintor de la Comisión, ver Beatriz González, *Manual de Arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Uriandes, 2013), 169-218.

5. Gabriel Giraldo Jaramillo, *Colombia en 1850: álbum de la Comisión Corográfica* (Bogotá: Librería Suramérica, 1946), VIII.

6. La primera ley del congreso que ordenó hacer un proyecto de esta envergadura fue emitido el 15 de mayo de 1839.

nocido en todas sus relaciones principalmente en lo tocante a topografía, estadística y riquezas naturales.<sup>7</sup>

Es en estos dos artículos donde se entiende la finalidad corográfica tras el conocimiento de las regiones y sus habitantes; donde se concibe el detalle de las descripciones necesarias y se deduce la amplia gama de estudio esperada de los mismos recorridos. Esta necesidad de construcción de país es descrita por Beatriz González, así:

La disolución de la Gran Colombia a partir de 1827 y la muerte del libertador Simón Bolívar (1830) dieron origen a una necesidad sentida por todos los mandatarios de la recién nominada Nueva Granada: desarrollar un programa de construcción de la nación. El primer paso consistió en trazar el mapa territorial del país.<sup>8</sup>

En total, se conocen alrededor de 214 acuarelas, producto de los diez itinerarios realizados por Bogotá y sus alrededores, los Santanderes, las provincias de Antioquia, Cauca, Córdoba, Mariquita y Medellín, el río Atrato, la costa Pacífica, Casanare y Caquetá. A través de esas láminas exploró la geografía física, la geografía humana y social, los medios de transporte, las antigüedades indígenas y los lugares emblemáticos del paisaje colombiano de la época. Cada artista, en su estilo, capturó lo que se consideraba esencial en las diferentes regiones, para hacer un retrato de la nación y colaborar con el proyecto político federalista que fue padre de la empresa. Para Giraldo Jaramillo:

[...] Los pintores de la Comisión Corográfica como sus antecesores del Instituto Botánico buscaron la naturaleza y encontraron el paisaje; por los caminos de la ciencia alcanzaron las regiones divinas del arte; conducidos por un móvil inmediato y directo, con un propósito esencialmente didáctico, hicieron el hallazgo formidable de los elementos naturales como parte integrante de la creación artística.<sup>9</sup>

Esta integración de la ciencia con el arte es evidente, sobre todo, en las láminas de Carmelo Fernández y de Henry Price, debido a que los dos fueron instruidos no solo

7. Eduardo Acevedo Latorre, "Los trabajos de la Comisión Corográfica" en *Geografía física y política de las provincias de la Nueva Granada por la Comisión Corográfica bajo la dirección de Agustín Codazzi* (Bogotá: Publicaciones del Banco de la República, 1957), 10.

8. Beatriz González, *Manual de Arte*, 169.

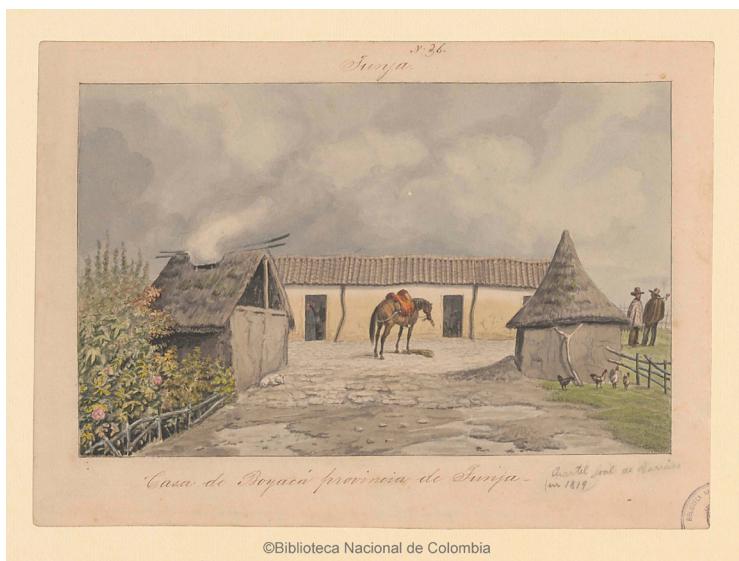
9. Gabriel Giraldo Jaramillo, *Colombia en 1850*, XII.

en técnicas, sino también en nociones estéticas sobre la pintura de paisaje.<sup>10</sup> La formación académica de Manuel María Paz, a diferencia de los otros, fue únicamente en dibujo científico bajo la instrucción del mismo Codazzi (Paz estudió en el Colegio Militar de Bogotá en 1848). Esto hace que algunas de sus ilustraciones se sientan esquemáticas, sintéticas y carentes de sensibilidad frente al tema y a la técnica de la acuarela.

Así como la *Peregrinación de Alpha*—texto de Manuel Ancízar publicado por entregas en *El Neogranadino*—y los mapas de Codazzi, los resultados estéticos de la Comisión Corográfica no fueron publicados en el momento de su elaboración. Gran parte de las imágenes están hoy consignadas en la Biblioteca Nacional de Colombia y en la Colección de Arte del Banco de la República, e incluyen en su mayoría paisajes, tipos sociales y antigüedad indígenas, todas hechas en acuarela, de formato pequeño, enmarcadas dentro del papel y tituladas, con el lugar o provincia específica. Su importancia radica en que son evidencia de la modernidad del proyecto civilizador que pretendía construir la Comisión. Una mirada del país hacia el país, en la cual la mayor cantidad de aspectos de su naturaleza, su geografía, sus castas y tipos, sus medios de transporte y su legado indígena quedaron registrados. Todo esto con una motivación utilitaria, de desarrollo, de explotación económica y también con una política de justificación hacia una nación federal que pudiera hacer un recuento de lo que tenía dentro de sus límites. Cuando se revisan estas láminas, se encuentran muestras de todo lo dicho. En ejemplos puntuales, ilustraciones como *Casa de Boyacá, Provincia de Tunja*, de Carmelo Fernández (Imagen 1), proponen un inventario del tipo de vivienda, de algunos animales presentes en la zona (el caballo como medio de transporte y las gallinas como medio de subsistencia), y de tipos sociales que aparecen como parte del paisaje pero visten sus ropajes típicos. Otro ejemplo es *Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención colombiana*, también de Carmelo Fernández (Imagen 2), una acuarela que reproduce un edificio emblemático y además lo inscribe dentro de la historia reciente del país.<sup>11</sup> En este dibujo, Fernández presentaba a cuatro solitarios personajes típicos de la región al lado de la construcción.

10. Para conocer la formación de cada uno de los artistas, pueden verse las tablas biográficas en Beatriz González y Henry Price, *Henry Price: paisajista de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada, 1819-1863* (Bogotá: Duff and Phelps de Colombia, 2000), 116-117.

11. La convención de Ocaña fue una asamblea constituyente que se llevó a cabo en esa ciudad entre el 9 de abril y el 10 de junio de 1828 y tuvo como objetivo reformar la Constitución de Cúcuta de 1821.



©Biblioteca Nacional de Colombia

**Imagen 1.** Fuente: Carmelo Fernández. *Casa de Boyacá, provincia de Tunja.* Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia



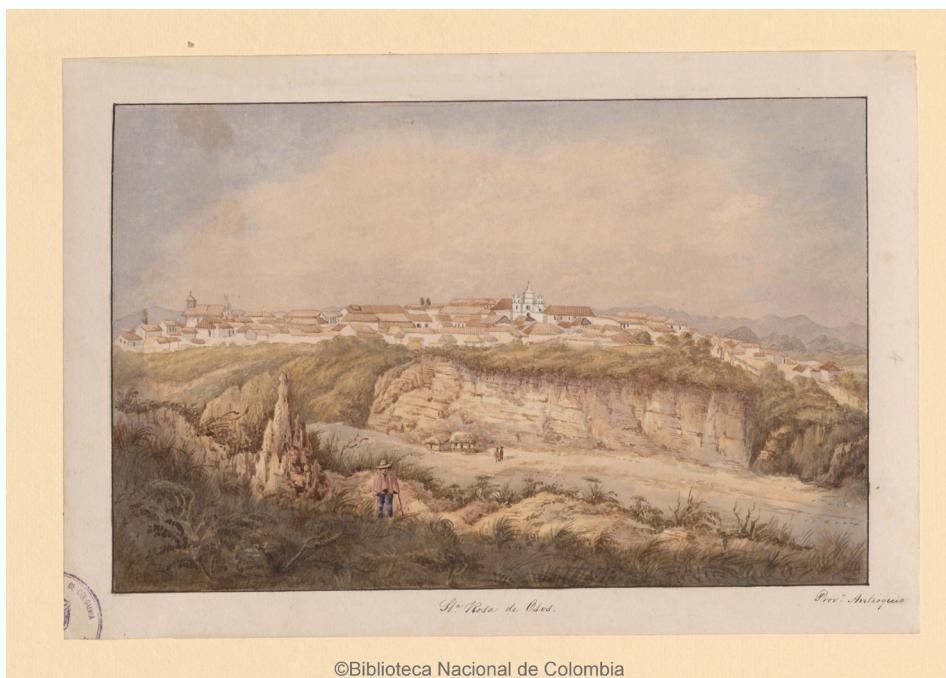
©Biblioteca Nacional de Colombia

**Imagen 2.** Fuente: Carmelo Fernández. *Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención Colombiana.* Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia

De la autoría de Henry Price encontramos acuarelas como *Ídolos de los indios* (Imagen 3), que representa cuatro adornos de oro, objetos que flotan simétricamente en el papel, como si hubieran sido elegidos sin una aparente particularidad. En *Santa Rosa de Osos* (Imagen 4), Price construyó un lindísimo paisaje de la población antioqueña, desde cuyo primer plano observamos un pequeño campesino apoyado sobre un palo en una alta ribera; en el segundo plano, metidos en lo profundo de una estrecha cañada, aparecen otros dos minúsculos personajes juntos, y en un tercer plano lejano, la población de Santa Rosa con sus tejas de barro y la blanca iglesia que marca la centralidad de la composición.



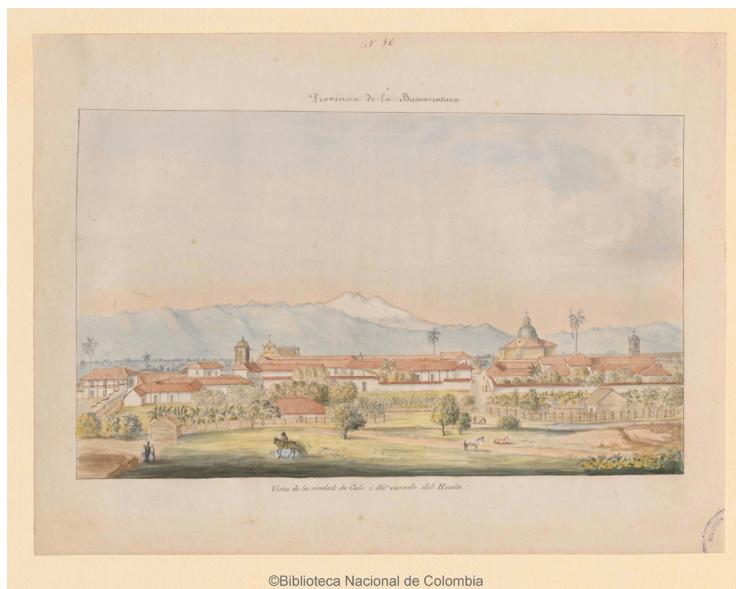
Imagen 3. Fuente: Henry Price. *Ídolos de los indios*. Acuarela sobre papel.  
Biblioteca Nacional de Colombia



©Biblioteca Nacional de Colombia

**Imagen 4.** Fuente: Henry Price. *Santa Rosa de Osos*. Acuarela sobre papel.  
Biblioteca Nacional de Colombia

Por último, dos láminas de Manuel María Paz que ejemplifican la Comisión y su programa, pueden ser *Vista de la ciudad de Cali i del nevado del Huila* (Imagen 5), en la que, de forma muy suave y tenue, el autor presenta el paisaje de la ciudad con las montañas y el nevado al fondo; en el primer plano hay un grupo de tres figuras reunidas, un hombre que viaja a caballo y algunos otros animales de este tipo. Ese dibujo no pretende rescatar un motivo principal, sino más bien reconocer la vista panorámica de la ciudad y la geografía que la inscribe. En *Vista del pueblo de Puracé, tomada del "Alto de los Pesares"* (Imagen 6), Paz enfatizó en la geografía y la topografía que envuelve al pequeño caserío, que además aparece enmarcado entre dos cascadas. Con la suavidad de la perspectiva atmosférica, se representa un cuadro muy diverso en su relieve, mientras que en el primer plano, se exhibe a dos hombres que conversan, al tiempo que cuidan a sus vacas.



**Imagen 5.** Fuente: Manuel María Paz. *Vista de la ciudad de Cali i nevado del Huila*. Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia



**Imagen 6.** Fuente: Manuel María Paz. *Vista del pueblo de Puracé, tomada del "Alto de los Pesares"*. Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia

Con estos seis ejemplos podemos entender aquella visión que tuvieron tanto los gestores como los creadores activos de las láminas de la Comisión Corográfica, cuando plantearon "formar una descripción completa de la Nueva Granada"<sup>12</sup>. Es en la delicada observación de lugares, personas, costumbres, eventos históricos y accidentes geográficos particulares que las acuarelas logran retratar a la nación que se quiere observar y aprender.

## 2. La Mission Héliographique: 1851

La Mission Héliographique es el nombre con el que se conoce a uno de los más importantes proyectos fotográficos de mediados del siglo XIX en Francia. A partir de él se envió a un grupo de fotógrafos para que registraran todos los monumentos de la Alta Edad Media, sobre todo, los que estaban en peligro de desaparecer por el estado de abandono en el que estaban. A esta empresa se le llamó Mission (Misión), ya que fue un proyecto estatal cuyos cimientos se encuentran en la creación de la Société Héliographique y la Comission des Monuments Historiques. Heliográfica (héliographique), entendida desde su etimología como *helios*: sol y *graphos*: escribir, describir, trazar; lo cual en términos fotográficos, equivale a crear un positivo directo tras una larga exposición de la luz del sol sobre una placa metálica. Una de las maneras de entender la importancia de esta Misión es conocer que fue el primer encargo fotográfico público y colectivo de la historia de la fotografía.

El daguerrotipo, que había sido un desarrollo de Louis Daguerre presentado en 1839 al público francés, ofreció muchos problemas a la hora de ser trabajado al aire libre y de ser utilizado para reimpresos y para publicaciones. Después de este invento, surgió el calotipo con sus negativos de papel, que permitió la producción múltiple; a este avance aportaron Louis Désiré Blanquart-Evrard y Gustave Le Gray.<sup>13</sup>

Cuando apareció la técnica del colodión sobre vidrio, difundido en particular por el inglés William Henry Fox Talbot, los fotógrafos empezaron a aprovechar la nitidez y el delineamiento de las formas que permitía esta técnica, para reproducir paisajes y vistas urbanas, con un mayor valor estético para las imágenes, más allá de su simple valor documental. A partir de este adelanto, Le Gray inventó la técnica del

12. Eduardo Acevedo Latorre, "Los trabajos de la Comisión Corográfica", en *Jeografía física y política*, 10.

13. Uno de los futuros fotógrafos de la Mission Héliographique.

colodión húmedo, reduciéndo sustancialmente el tiempo de exposición, y permitiendo mayor eficacia para la toma al aire libre. Quentin Bajac explica:

Esta técnica estaba llamada a un futuro de éxito. La utilización de una placa de vidrio como soporte del negativo unida al uso del colodión —solución de algodón pólvora disuelta en éter de alcohol— constituye una gran innovación: la superficie lisa del vidrio permite la obtención de una imagen sin grano, de una gran precisión, mientras que el colodión resulta una sustancia más rápida. Al combinar a partir de este momento la nitidez del daguerrotipo con la multiplicidad del calotipo, y precisar de un tiempo de exposición muy inferior, este procedimiento eclipsa rápidamente a sus dos rivales.<sup>14</sup>

El 29 de septiembre de 1837, bajo el mandato de Luis Felipe I de Orleans, el ministro del Interior reunió un grupo de especialistas y creó la Comission des Monuments Historiques. Esta Comisión tenía siete miembros, entre ellos, el conde de Montesquiou (familiar de Luis Felipe) y Prosper Mérimée,<sup>15</sup> nombrado secretario y, más adelante, inspector de los Monumentos Históricos.<sup>16</sup> La labor principal de esta Comission era hacer un inventario de todos los monumentos antiguos y de la Edad Media de Francia, para poner en marcha su recuperación y conservación patrimonial. El concepto y el papel del monumento se volvieron imprescindibles a la hora de desarrollar la idea de nación y de memoria histórica. M. Christine Boyer lo enfatiza así: "Cualquier lugar sobre el mapa de Francia que estuviera marcado por un megalito, una iglesia, una tumba o una plaza se convirtió en un lugar en la historia de la nación"<sup>17</sup>. La Comission también estaba encargada de apoyar la escritura de una historia nacional que incluyera todos los materiales importantes e inéditos,<sup>18</sup> de hacer un registro de

14. Quentin Bajac, "Cobre, papel, vidrio" en *La invención de la fotografía: la imagen revelada*, Bajac (Barcelona: Blume, 2011), 48.

15. Escritor, historiador y arqueólogo, nombrado miembro de la Academia francesa en 1844, autor de *Carmen*, novela en la cual está basada el libreto de la ópera de Georges Bizet.

16. Anne de Mondenard, "La photographie au services des Monuments historiques" en *La Mission Héliographique: cinq photographes parcoururent la France en 1851*, De Mondenard (París: Éditions du patrimoine, 2002), 17.

17. "A place on the map of France marked by a megalith, a church, a tomb or a square, became a place in the history of the nation". Ver: M. Christine Boyer, "La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851" en *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, eds. Joan M. Schwartz y James R. Ryan (Londres: I. B. Tauris, 2006), 27. Traducción de la autora.

18. Anne de Mondenard, "La photographie au services", en *La Mission Héliographique*, De Mondenard, 19.

las necesidades de restauración y de ejecutar esos proyectos lo más pronto posible. El proyecto empezó con dibujantes arquitectónicos; después, se utilizó el daguerrotipo y posteriormente el calotipo, procesos que, como ya se explicó, son reemplazados por el éxito del colodión húmedo.

Después de muchas discusiones sobre la practicidad y la facilidad de la fotografía como posible apoyo a las primeras labores de la Mission, esta le pidió al fotógrafo Henri Le Secq que presentara unos negativos en papel como muestra. Al ver que la idea sería exitosa, la Comission creó en 1851 el proyecto de la Mission Héliographique, que consistió en seleccionar a cinco fotógrafos miembros de la Société Héliographique<sup>19</sup> para que salieran hacia coordenadas diferentes e hicieran un gran inventario de los monumentos franceses. El 24 de agosto de 1837, un mes antes de la creación de la Comission des Monuments Historiques, se había estrenado la primera línea del ferrocarril en Francia. Este avance, que durante toda la década de 1840 continuó entretejiendo sus líneas por el país y cambiando la noción de paisaje para siempre, colaboró en la creación de la Mission, pues facilitó la llegada a los monumentos remotos de manera rápida y cómoda.

Los cinco fotógrafos a quienes se encargó este trabajo fueron Edouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard<sup>20</sup> (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1884), Henri Le Secq (1818-1882) y Auguste Mestral. A Baldus se le encomendaron las zonas del sur y el este del país; a Bayard, las zonas de Bretaña y Normandía; Le Gray viajó hacia el Valle de los Castillos del Loira, Blois y algunas pequeñas poblaciones con monumentos románicos; a Le Secq lo enviaron al noreste del país a fotografiar las grandes catedrales góticas y, por último, Mestral estuvo junto con Le Gray en la población de Carcassonne y otros lugares emblemáticos del centro y sur de Francia. Los avances en los recorridos y las noticias que llegaban de los artistas se publicaron en *La Lumière* (1851-1860), la primera revista fotográfica europea. Sobre los artistas y sus encargos explica Rocío Robles Tardío:

19. El primer presidente de la Société Héliographique fue el fotógrafo y diplomático francés Jean Baptiste Louis Gros, quien estuvo en Colombia entre 1839 y 1843 como encargado de negocios de Francia. Es reconocido por haber traído el daguerrotipo a Colombia. Otro de los destacados miembros de la Société fue el pintor romántico Eugène Delacroix.

20. En su momento, Bayard fue vicepresidente de la Société Héliographique.

Todos contaban con una escasa experiencia fotográfica, salvo Bayard, y todos procedían del campo de la pintura. A cada uno se le asignó una ruta, elegidas a partir del mapa de las líneas ferroviarias francesas, cuyo esquema primordial había quedado establecido en 1842. Con sus cámaras, estos fotógrafos contribuyeron a la recuperación y "restauración" gráfica de la historia de Francia; y con los raíles hilvanaron sus huellas, sus ruinas y sus monumentos.<sup>21</sup>

Durante un año, estos artistas recorrieron el territorio asignado e hicieron fotografías de puentes, castillos, iglesias, edificios romanos, edificios públicos y fortificaciones, entre otros. Además el propósito de la restauración no fue solo una idea; desde su creación, la Comission fue implementándola en monumentos históricos que habían sufrido tanto las vicisitudes del tiempo como los efectos destructivos de siglos de historia y la más reciente revolución francesa. Para esto, se apoyaron en el arquitecto y arqueólogo Eugène Viollet-le-Duc. En 1840, Prosper Merimée, el inspector, le encargó la restauración de la basílica románica de Vézelay que estaba al borde de la ruina, entre muchas razones, porque durante el siglo XVI había sido atacada por los hugonotes y en 1819 había sido golpeada por un rayo. Para entender la labor de este arquitecto, no solo como director de la restauración física de los monumentos, sino en la concepción moderna de su trabajo, Boyer explica:

Sin tener un modelo, Viollet-le-Duc desarrolló su teoría de la restauración al trabajar sobre los monumentos. Su misión era clara: curar las debilidades de las estructuras góticas para así darles una integridad histórica, formal y estructural. Todas las partes de una estructura estaban ligadas entre sí; cambiar alguna significaba alterar otra. Entonces, el arquitecto debe entender la lógica interna de cada estructura y la forma como se relaciona cada parte con su todo. Debe determinar una unidad de estilo y controlar el equilibrio de las partes. Viollet-le-Duc definiría: "Restauración: la palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio es restablecerlo a un estado en el cual seguramente nunca existió".<sup>22</sup>

21. Rocío Robles Tardío, *Pintura de humo* (Madrid: Siruela, 2008), 15.

22. "Having no other model to follow, Viollet-le-Duc would develop his theory of restoration by working on monuments. His mission was clear: to cure the weaknesses of Gothic structures in order to give to them historical, formal and structural integrity. All of the parts of a structure were intimately tied together; to change one meant to alter another. Thus, the architect must understand the internal logic of each structure, how each part was related to the whole. He must determine a unity of style controlling the equilibrium of parts. Viollet-le-Duc would eventually define 'Restoration: the word and the thing are modern. To restore a building is to re-establish it in a state which may never have existed'. Ver: M. Christine Boyer, "La Mission Héliographique", en *Picturing Place*, eds. Schwartz y Ryan, 33. Traducción de la autora.

La modernidad de la Mission está presente en cada uno de sus elementos, en el uso del más reciente desarrollo fotográfico por parte de los fotógrafos franceses que trabajan para aportar a la construcción de la nación moderna a través de la revisión del pasado; en el objetivo de la restauración; en el uso de las líneas ferroviarias; e incluso en la falta de terminación y publicación del proyecto visual. El resultado de este gran programa fue un conjunto de alrededor de trescientos negativos e impresiones cuyo destino final fue el archivo en lo que se conoce hoy como el Centre des Monuments Nationaux (Centro de Monumentos Nacionales). Nunca fue publicado como tal<sup>23</sup> y, entre las varias hipótesis que existen para las causas de esta Mission inconclusa, está la que explica Naomi Rosenblum:

Tristemente, el proyecto de las Missions nunca llegó a buen término. Aproximadamente 300 negativos e impresiones quedaron archivados sin haber sido reproducidos o publicados, ya fuera porque el único objetivo del proyecto hubiera sido el de crear un archivo o porque los fotógrafos capturaron estas estructuras antiguas bajo una luz demasiado favorable para ser utilizadas como propaganda en los esfuerzos de restauración.<sup>24</sup>

La lógica de la estética del colodión y el perfeccionamiento de las técnicas resultaron contraproducentes para la iniciativa que tuvo la campaña original. Al revisar las fotografías resultantes de la Mission Héliographique, lo que se encuentra el observador es una gran variedad de imágenes influidas por un pintoresquismo romántico. En algunos casos con suaves tonos grises y en otros con sepias, las imágenes se funden entre la idea de existencia y de abandono. En algunas fotografías aparece la presencia humana, pero cuando es así, suelen ser personajes lejanos, distantes, pequeños, que entran o salen de una iglesia, que conversan de manera privada frente a un pórtico. En su mayoría retratan edificios y lugares silenciosos, solitarios, y

23. De hecho, las dos únicas publicaciones completas y detalladas que existen sobre la Mission Héliographique son Philippe Néagu et al. *La Mission Héliographique: Photographies de 1851. Exhibition catalogue* (París: Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés, 1980); y Anne De Mondenard, "La photographie au service des Monuments historiques", en *La Mission Héliographique*, De Mondenard.

24. "Unhappily, the Missions project never reached full fruition. Negatives —some 300— and prints were filed away without being reproduced or published, either because the project's sole aim was to establish an archive or because the photographers depicted these ancient structures in too favorable a light for the images to serve as propaganda for restoration efforts". Ver: Naomi Rosenblum, "Documentation: Landscape and Architecture, 1839-1890" en *A World History of Photography*, Rosenblum (Nueva York: Abbeville Press Publishers, 1997), 10. Traducción de la autora.

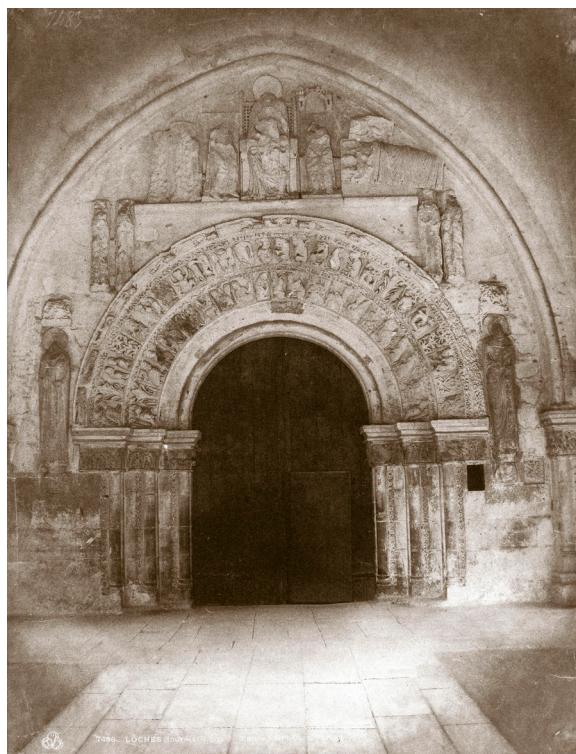
suspendidos en el tiempo. Resulta curioso que aquel objetivo de registrar para llevar a cabo arreglos prácticos no es tan evidente en las láminas. Dice Rosenblum que son imágenes más artísticas que científicas. Muchas de ellas buscaron fuertes contrastes entre luz y sombra, como en *Face sud, arc de triomphe, Orange (Vaucluse)*<sup>25</sup> (Imagen 7) de Édouard Baldus; en otras, los cambios de luz desaparecen y la imagen completa queda unificada por un mismo matiz, como en *Portail ouest, église Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire)*<sup>26</sup> (Imagen 8), de Gustave Le Gray y Mestral.



**Imagen 7.** Fuente: Édouard Baldus. *Face sud, arc de triomphe, Orange (Vaucluse)*. 1851. Musée d'Orsay. Rép. des photo No. 221. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/ Patrice Schmidt

25. *Costado sur, arco de triunfo, Orange (Vaucluse)*. Traducción de la autora.

26. *Portal occidental, iglesia Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire)*. Traducción de la autora.



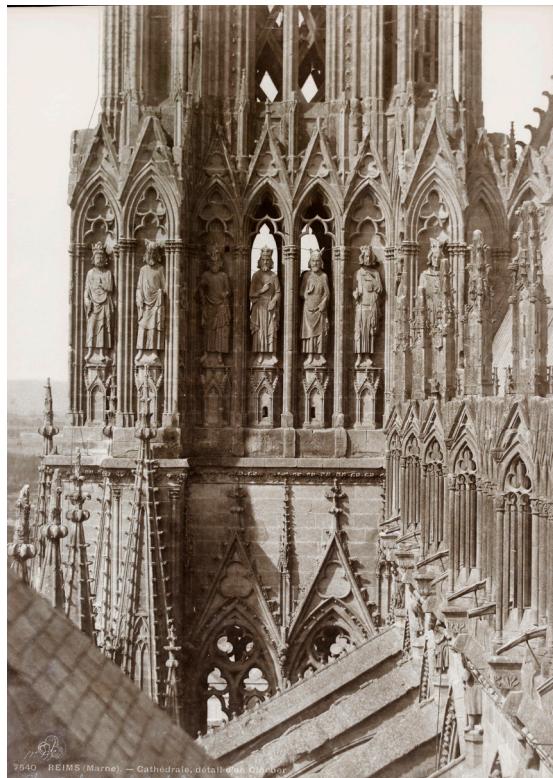
**Imagen 8.** Fuente: Gustave Le Gray et Mestral. *Portail ouest, église Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire)*. 1851. Musée d'Orsay. Rép. des photo No. 85. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Los puntos de vista y encuadres desde donde se tomaron las fotografías también fueron variados. En imágenes como *Tour sud, cathédrale Notre-Dame, Reims (Marne)*<sup>27</sup> (Imagen 9), de Henri Le Secq, el fotógrafo se aventuró a subir a la torre norte o a un posible andamio instalado en el momento, para registrar desde allí la torre sur. En *Portail sud, église Saint-Seurin, Bordeaux (Gironde)*<sup>28</sup> (Imagen 10), Le Gray y Mestral se acercaron directamente hasta la reja de hierro que protegía el portal para hacer una toma en ángulo de tympano. Sobre esta elección, acerca del fotógrafo Baldus, Robert Hirsch dice que:

27. *Torre sur, catedral de Notre-Dame, Reims (Marne)*. Traducción de la autora.

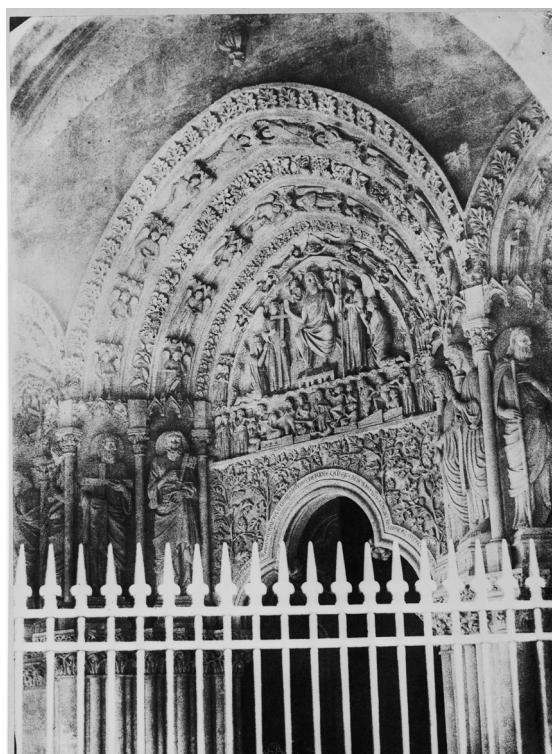
28. *Portal sur, iglesia de Saint-Seurin, Bordeaux (Gironde)*. Traducción de la autora.

Baldus reconoció la importancia de elegir un punto de vista que iluminara la naturaleza tridimensional del sujeto. Además de usar la tradicional vista frontal de sus contemporáneos, en muchos casos prefirió puntos de vista oblicuos. Sus composiciones dependen en balancear planos de espacio pictórico que compiten a través del uso de contrapuntos horizontales y verticales, eliminando así las distracciones, y concentrando el enfoque del observador dentro de la organización pictórica del marco.<sup>29</sup>



**Imagen 9.** Fuente: Henri Le Secq. *Tour sud, cathédrale Notre-Dame, Reims (Marne)*. 1851. Musée d'Orsay. Rép. des photo No. 155. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

29. "Baldus recognized the importance of choosing a vantage point that illuminated the three-dimensional nature of the subject. In addition to the traditional frontal views of his contemporaries, he often favored oblique points of view. His compositions rely on balancing competing planes of pictorial space through the use of horizontal and vertical counterpoints, eliminating distractions, and concentrating the viewer's focus within the pictorial organization of his frame". Ver: Robert Hirsch, "Calotype Rising: The Arrival of Photography" en *Seizing the Light: A Social History of Photography*, Hirsch (Nueva York: McGraw Hill, 2009), 53. Traducción de la autora.



**Imagen 10.** Fuente: Gustave Le Gray et Mestral. *Portail sud, église Saint-Seurin, Bordeaux (Gironde).* 1851. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Reg. 9. Photo (C) Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Gustave Le Gray / Auguste Mestral

Cada imagen tomada en los recorridos de la Mission logró capturar un momento, un lugar, una cultura, una geografía y una historia diferentes. En la medida en que se observan estas imágenes, se siente una nostalgia hacia un remoto pasado, pero también un anhelo por su subsistencia y permanencia en una nueva historia. El pasado más antiguo de la civilización francesa, registrado en imágenes como *Dolmen dit "grande allée couverte", Bagneux (Maine-et-Loire)*<sup>30</sup> (Imagen 11) de Le Gray y Mestral, o en *Vue intérieure du théâtre romain, Orange (Vaucluse)*,<sup>31</sup> de Baldus (Imagen 12) y en todas las tomas de edificios medievales, está presente.

30. *Dolmen llamado "gran calzada cubierta", Bagneux (Maine- et-Loire)*. Traducción de la autora.

31. *Vista interior del Teatro Romano, Orange (Vaucluse)*. Traducción de la autora.



**Imagen 11.** Fuente: Gustave Le Gray et Mestral. *Dolmen dit "grande allée couverte"*, Bagneux (Maine-et-Loire). 1851. Musée d'Orsay. Rép. des photo No. 91. Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



**Imagen 12.** Fuente: Édouard Baldus. *Vue intérieure du théâtre romain*, Orange (Vaucluse). 1851. Musée d'Orsay. Rép. des photo No. 220. Photo (C) Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais/Édouard Baldus

### 3. Las empresas a la luz del positivismo del siglo XIX

El positivismo fue una corriente de pensamiento francesa que tuvo sus raíces a principios del siglo, primero con el filósofo Henri de Saint-Simon y después con Auguste Comte, cuya principal afirmación y forma de conocimiento se basó en el método científico. Esto sentó unas bases importantes para traer a la luz nociones como lo utilitario y el utilitarismo, conceptos que de una manera u otra afectaron también la producción cultural del momento. Después del siglo de las luces, los estudios adquirieron la seguridad de llevar respuestas lógicas, probables y alejadas de supersticiones y tradiciones, lo cual constituyó un primer peldaño hacia la comprensión del mundo, causa y consecuencia de la creciente industrialización de la sociedad europea. Auguste Comte fue secretario de Saint-Simon en 1817 y a partir de allí inició el desarrollo de sus trabajos filosóficos. Esta relación solo duró siete años y desde 1826, el primero empezó a dictar su curso de filosofía positiva en el Ateneo Real de París, curso que después fue publicado en seis volúmenes. Tras leer esta publicación, comenzó la comunicación por correspondencia entre este francés y el inglés John Stuart Mill. Una de las directrices del pensamiento de Comte que aquí interesan es la fiel creencia en el método científico y en la idea de que la ciencia no solo aporta al conocimiento de la humanidad, sino que ese conocimiento también debe contribuir al mejoramiento de la sociedad. Es un momento que aparece además en la coyuntura de un fuerte interés por la reconstrucción europea, apoyado por el triunfo del nacionalismo.<sup>32</sup>

En Colombia, la filosofía positivista se desarrolló hacia finales del siglo XIX de la mano de Ignacio V. Espinosa, Salvador Camacho Roldán y Rafael Núñez, lo cual hizo impedir calificar a la Comisión Corográfica como hija de aquella corriente, ya que está llegó treinta años después. Aunque la tendencia francesa de Comte y después la inglesa de Mill, sí arribaron al país después de los procesos independentistas, para afirmar la necesidad que tenía la nueva nación de conocerse por medio del método científico, según Roberto J. Salazar Ramos, la teoría que más marcó la primera mitad del siglo colombiano fue la romántica y explica que:

Para los románticos de mitad del siglo XIX, la historia colombiana, no obstante la revolución en la emancipación, había caminado lenta, repitiendo casi las huellas de los ciclos de la historia pre-juliana. Era necesario, entonces, abrirla, inyectarle el dina-

32. Michel Bourdeau, "Auguste Comte", en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/comte/>. (consultado el 10 de octubre de 2014).

mismo del movimiento ruptural, empujarla hacia la novedad, hacia lo desconocido empíricamente pero adivinado en la utopía: había que consolidar la nación, reestructurar el estado, liberar definitivamente los individuos y las cosas, el pensamiento y las creencias, los ritos y los dichos.<sup>33</sup>

Esta necesidad de entender el mundo por medio de leyes universales y del uso de la razón, motivó a las dos empresas que aquí se estudian. El hecho de ser planes organizados, con objetivos puntuales que buscaban unos resultados bastante predecibles, ya convierte a estas dos delegaciones en parte de un proyecto sistemático, planeado y delimitado con rigurosidad. En su Introducción de 1957 a la *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada* de Agustín Codazzi, Eduardo Acevedo Latorre explicaba con acierto que:

La lucha por la Libertad, a comienzos del siglo XIX, marca una pausa en el avance científico del país, aun cuando el entusiasmo permanece latente. Con el despertar de la República torna el deseo por el saber y ya unido a la necesidad imperiosa de conocer la nación técnicamente y apreciar mejor sus recursos y sus posibilidades, pues los conocimientos que se tenían hasta entonces, eran imprecisos y aún su área era desconocida.<sup>34</sup>

Ese aprovechamiento de los recursos y sus posibilidades fue una de las directrices principales de la Comisión Corográfica que, en su minucioso estudio de las regiones desde diferentes disciplinas, buscó acercarse a esa verdad desconocida para adoptarla como parte del desarrollo del nuevo país. Lo esencial de la Comisión fue la importancia de ese proyecto didáctico, regido por fines políticos, cuya intención principal fue provocar una mirada del país hacia sí mismo como estrategia para revisar, recomponer y reinventar la nación que pretendía ser. Con la urgencia de reconstruir su identidad política, el país deseaba establecer sus condiciones en medio de la lucha entre las opciones federalista o centralista, sin conocer a cabalidad el contenido de las localidades que debía gobernar.

Para poder definir esa situación, se preció de los principios del positivismo que llegaron al país y lo permearon con su completa adhesión al conocimiento científico. La idea saint-simoniana de promover el cambio social dentro del orden, se prestaba a la perfección para afirmar la noción de la Comisión de reintegrar zonas olvidadas por

33. Roberto J. Salazar Ramos, "Romanticismo y positivismo", en *La filosofía*, coord. Marquínez, 233.

34. Eduardo Acevedo Latorre, "Los trabajos de la Comisión Corográfica", en *Jeografía física y política*, 5.

completo después de la muerte de Bolívar en 1830. Asimismo, el concepto de utilitarismo de Comte impregnó el pensamiento que vio un futuro en este tipo de proyectos. Expresa Beatriz González que:

En el texto fundacional de la Comisión Corográfica, la ley del 15 de mayo 1839, se habla de la utilidad en la división política del territorio de la República y se la considera como un instrumento para la buena administración de los pueblos. En relación con el término —utilidad— se debe tener en cuenta que dentro de las teorías del utilitarismo —muy en boga en Europa—, la organización científica de los datos sensoriales constituye una forma definitiva del conocimiento. Son interesantes los diversos matices que toma esta palabra en el lapso que va desde la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica. La expedición es hija de la Ilustración y el positivismo tiene sus raíces en la Ilustración. La Comisión Corográfica se establece cuando el positivismo llevaba veinticinco años de enunciado. El sentido de la palabra utilidad se había cambiado por utilitarismo y las teorías del utilitarismo de Comte, eran ya reconocidas en la Nueva Granada y mencionadas en escritos por hombres públicos tan notables como Florentino González.<sup>35</sup>

Por otro lado, la Mission Héliographique francesa también fue resultado de este razonamiento, en tanto el registro de la memoria de un país se hace urgente y es visto como una herramienta para la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico del pasado, como lo afirma Anne de Mondenard:

En ese siglo positivista, el nuevo procedimiento [la fotografía] es percibido como una herramienta moderna, exacta, apta para reproducir la realidad y, por lo tanto, para ofrecer una copia fiel del mundo. Este avance es acompañado en Francia por la toma de conciencia de un pasado, de un patrimonio arquitectónico maltratado tras la Revolución Francesa y que, de este modo, contribuye a definir la idea de nación.<sup>36</sup>

Es en aprovechamiento de la propuesta positivista, que la Mission Héliographique optó por la novedosa técnica de la fotografía para llevar a cabo el proyecto. Francia, en buena medida, madre del invento de la fotografía y sus desarrollos, junto con Inglaterra, se valió de su propio progreso para fomentar la mirada hacia el pasa-

35. Beatriz González, *Manual de Arte*, 169.

36. "Dans ce siècle positiviste, le nouveau procédé est perçu comme un outil moderne, exact. Apte à reproduire la réalité et, partant, à offrir une copie fidèle du monde. Cette marche en avant s'accompagne, en France, d'une prise de conscience du passé, notamment du patrimoine architectural, si malmené pendant la Révolution française et qui, à sa façon, contribue à définir l'idée de nation". Ver: Anne de Mondenard, "La photographie au service des Monuments historiques", en *La Mission Héliographique*, De Mondenard, 12. Traducción de la autora.

do, con una técnica prometedora. Así opina Juliet Hacking, cuando explica que: "Los esfuerzos de la Mission Heliographique formaban parte del movimiento para aprovechar lo que se consideraba la imparcialidad de la fotografía en el registro sistemático de información"<sup>37</sup>. La mirada positivista es evidente en la Mission desde los avances técnicos que la hicieron posible hasta los objetivos que tuvo como estandarte. El uso del dibujo y de la fotografía en la Comisión y en la Mission, respectivamente, demuestra la utilización de la imagen como fuente para aprovechar y respaldar ese conocimiento empírico. Aun cuando movimientos como el impresionismo, en Francia, representan mejor esa visión pragmática del análisis de los fenómenos físicos y naturales como la luz, en el uso de la fotografía empleada para un propósito como la Mission Heliographique, también es evidente esa intención.

## Conclusión

Por medio de la revisión de las dos empresas estatales que fueron la Comisión Corográfica y la Mission Heliographique, atendiendo a los cimientos que las crearon hasta los resultados que produjeron, se puede entender la correlación y coincidencia cronológica de estos dos proyectos. Son hijas del pensamiento modernizador, progresista y emancipador. El uso de estrategias metodológicas, de organización de recorridos y de estrategias visuales comprueba que cada una de estas entidades estuvo inscrita en el pensamiento positivista del siglo XIX. El uso del conocimiento geográfico en ambas, revela una urgencia por organizar nociones de nación y de país que tanto en Francia como en Colombia<sup>38</sup> estaban presentes en la década de 1850. Como programas cuyo interés residía en la revisión de su historia, de sus monumentos y de su diversidad cultural, la Comisión y la Mission, cada una a su manera y con los medios posibles del momento, encontraron una forma de inspeccionar, explorar, sondear e intervenir el espacio que las rodeaba. Es en este acto de reconocimiento donde cada país ubicó su proyecto de construcción a partir de la historia que se le había legado. Y esa apertura al reconocimiento propio, fundamentado en un elemento tan primario como el examen del territorio nacional, creó los cimientos suficientes para continuar la historia de ambos países en el heterogéneo devenir del siglo XIX.

37. Juliet Hacking, "El Calotipo francés" en *Fotografía: toda la historia*, Hacking (Barcelona: Blume, 2013), 75.

38. República Neogranadina (1830-1858), para ser más exactos con el nombre del momento.

## Anexo 1

Tabla 1. Comparación entre las dos empresas<sup>39</sup>

Comisión Corográfica	Mission Héliographique
Colombia	Francia
1850-1859	1851
Cuatro pintores (tres y Gauthier)	Cinco fotógrafos
Empresa del Gobierno (liberal)	Empresa del Gobierno (conservador)
Inventario nacional	Memoria nacional
Inventariar la geografía física y humana	Inventariar monumentos antiguos y medievales
Registra para construir	Registra para reconstruir
Reconoce	Preserva
Construcción de Nación	Construcción de Nación
Posterior a la Independencia	Posterior a la Revolución Francesa
Conciencia de territorio	Conciencia de patrimonio
Dibujo, acuarela	Fotografía (colodión húmedo)
Se inspira en el <i>Atlas físico y político de la República de Venezuela</i> , de 1840. Atlas cartográfico de Codazzi en Venezuela, de 1836	Se inspira en los grabados <i>Les Monuments de la France</i> , de 1816
Romanticismo-positivismo-nacionalismo	Positivismo-nacionalismo
Relación entre geografía física y humana	Relación entre geografía física y arquitectura
Paisajes, tipos sociales y antigüedades	Paisajes y arquitectura
Tunjos y jeroglíficos	Dólmenes
No se publicó	No se publicó

Fuente: elaboración de la autora.

39. La idea de una tabla comparativa es tomada del análisis que hace Wendelin Guentner entre las propiedades del boceto y la obra de arte terminada. Ver: Verónica Uribe, *El arte del fragmento: el origen del boceto como expresión estética* (Barcelona: Erasmus Ediciones, 2012), 120.

## Bibliografía

Acevedo Latorre, Eduardo. "Los trabajos de la Comisión Corográfica". En *Jeografía física y política de las provincias de la Nueva Granada por la Comisión Corográfica bajo la dirección de Agustín Codazzi*. Bogotá: Publicaciones del Banco de la República, 1957, 5-20.

Bajac, Quentin. "Cobre, papel, vidrio". En *La invención de la fotografía: la imagen revelada*, Quentin Bajac. Barcelona: Blume, 2011, 30-49.

Bourdeau, Michel. "Auguste Comte". En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/comte/>.

Boyer, M. Christine. "La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851". En *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, editado por Joan M. Schwartz y James R. Ryan. Londres: I. B. Tauris, 2006, 21-54.

De Mondenard, Anne. "La photographie au services des Monuments historiques". En *La Mission Héliographique: cinq photographes parcoururent la France en 1851*. Ane de Mondenard. París: Éditions du patrimoine, 2002, 14-31.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Colombia en 1850: álbum de la Comisión Corográfica*. Bogotá: Librería Suramérica, 1946.

González, Beatriz y Henry Price. *Henry Price: paisajista de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada, 1819-1863*. Bogotá: Duff and Phelps de Colombia, 2000.

González, Beatriz. *Manual de Arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Uniandes, 2013.

Hacking, Juliet. "El Calotipo francés". En *Fotografía: toda la historia*. Juliet Hacking. Barcelona: Blume, 2013, 74-77.

Hirsch, Robert. "Calotype Rising: The Arrival of Photography". En *Seizing the Light: A Social History of Photography*. Robert Hirsch. Nueva York: McGraw Hill, 2009. 40-56.

Néagu, Philippe et al. *La Mission Héliographique: Photographies de 1851. Exhibition catalogue*. París: Inspection Gélnérale des Muséés Classés et Contrôlés, 1980.

Pérez, Santiago. "Apuntes de un viaje por el sur de la Nueva Granada en 1853". En *Museo de cuadros de costumbres: Biblioteca del Mosaico*, editado por el Banco Popular. Bogotá: Banco Popular, 1973, 145-157 y 265-274.

Robles Tardío, Rocío. *Pintura de humo*. Madrid: Siruela, 2008.

Rosenblum, Naomi. "Documentation: Landscape and Architecture, 1839-1890". En *A World History of Photography*. Naomi Rosenblum. Nueva York: Abbeville Press Publishers, 1997, 94-143.

Salazar Ramos, Roberto J. "Romanticismo y positivismo". En *La filosofía en Colombia*, coordinado por Germán Marquínez Argote. Bogotá: El Búho, 2004, 233-301.

Uribe, Verónica. "Translating Landscape: The Colombian Corographic Commission", *The Journal of Arts and Humanities* Vol: 3 n.º 1 (2014): 126-136.

Uribe, Verónica. *El arte del fragmento: el origen del boceto como expresión estética*. Barcelona: Erasmus Ediciones, 2012.