SVEN SCHUSTER
JESSICA ALEJANDRA NEVA OVIEDO



Colombia
Un viaje fotográfico
Las colecciones de Stübel y Reiss (siglo XIX)



Universidad del
Rosario

Colombia
Un viaje fotográfico

Colombia. Un viaje fotográfico: las colecciones de Stübel y Reiss (siglo XIX)

Resumen
A inicios de 1868, los vulcanólogos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss arribaron a la costa atlántica de Colombia, la primera estación de su estadía en América del Sur, que duró hasta 1877. En el transcurso del viaje, compraron miles de fotografías, principalmente de ciudades, paisajes y "tipos populares". Estas imágenes constituyen la colección más importante de fotografías de Sudamérica de mediados del siglo XIX. En este estudio pionero, los historiadores Sven Schuster y Jessica Alejandra Neva Oviedo presentan las colecciones de Stübel y Reiss por primera vez en conjunto y se enfocan en las fotografías provenientes de Colombia. A partir de ello, el lector se enterará sobre cómo los viajeros alemanes usaron la fotografía en su obra científica y para documentar su viaje por los Estados Unidos de Colombia y, además, verá quiénes eran los fotógrafos encargados, cómo trabajaron y cuáles eran sus redes profesionales. En este sentido, el propósito de *Colombia. Un viaje fotográfico* es devolver las imágenes al contexto en el que fueron realizadas, y por ello incluye no solo 160 fotografías de alta calidad, sino también dibujos, litografías, mapas y pinturas. Así pues, esta se constituye como una obra fundamental para el estudio de la cultura visual del siglo XIX colombiano.

Palabras clave: fotografía, siglo XIX, Colombia, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, historia.

Colombia. A Photographic Journey: The Stübel and Reiss Collections (Nineteenth Century)

Abstract
In early 1868, German volcanologists Alphons Stübel and Wilhelm Reiss arrived on the Atlantic coast of Colombia, the first stop on their journey in South America, which lasted until 1877. They bought thousands of photographs during their trip, mainly of cities, landscapes, and "popular types." These images constitute the most important photographic collection of South America from the mid-nineteenth century. In this pioneering study, historians Sven Schuster and Jessica Alejandra Neva Oviedo present the Stübel and Reiss collections together for the first time and focus on the photographs from Colombia. Readers will learn about how the German travelers used photography in their scientific work to document their journey through the United States of Colombia. In addition, they will get a glimpse of who the photographers were, how they worked, and how their professional networks were. In this sense, *Colombia. A Photographic Journey* aims to return the pictures to the context in which they were taken. Thus, in addition to 160 high-quality photographs, the book includes drawings, lithographs, maps, and paintings. Consequently, it is an indispensable work to study the visual culture of nineteenth-century Colombia.

Keywords: photography, nineteenth century, Colombia, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, history.

Citación sugerida/Suggested citation
Schuster, Sven y Jessica Alejandra Neva Oviedo. *Colombia. Un viaje fotográfico: la colección de Stübel y Reiss (siglo XIX)*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2022.
https://doi.org/10.12804/urosario9789587848878

Colombia
Un viaje fotográfico
Las colecciones de Stübel y Reiss (siglo XIX)

Sven Schuster
Jessica Alejandra Neva Oviedo

Schuster, Sven
Colombia. Un viaje fotográfico: Las colecciones de Stübel y Reiss (siglo xix) / Sven Schuster, Jessica Alejandra Neva Oviedo. – Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2022.

xxi, 366 páginas: ilustraciones, fotografías
Incluye referencias bibliográficas.

1. Stübel, Alphons, 1835-1904 – Fotografías. 2. Reiss, Wilhelm, 1838-1908 – Fotografías. 3. Fotografía – Colombia – Siglo xix. 4. Colombia – Vida social y costumbres. 5. Colombia – Descripciones y viajes. I. Schuster, Sven. II. Neva Oviedo, Jessica Alejandra. III. Universidad del Rosario. IV. Título.

770.9861 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. CRAI

DJGR Marzo 18 de 2022

Hecho el depósito legal que marca el Decreto 460 de 1995

© Editorial Universidad del Rosario
© Universidad del Rosario
© Sven Schuster y Jessica Alejandra Neva Oviedo
© Heinz Peter Brogiato, por la Presentación

Primera edición: Bogotá, D. C., 2022

ISBN: 978-958-784-885-4 (impreso)
ISBN: 978-958-784-886-1 (ePub)
ISBN: 978-958-784-887-8 (pdf)
https://doi.org/10.12804/urosario9789587848878

Corrección de estilo: Eduardo Franco
Diseño de portada: William Yesid Naizaque Ospina
Diagramación: William Yesid Naizaque Ospina
Impresión: Xpress. Estudio Gráfico y Digital SAS

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 n.º 12B-41, of. 501
Tel. (57) 601 297 0200, ext. 3112
https://editorial.urosario.edu.co

Los conceptos y opiniones de esta obra son de exclusiva responsabilidad de su autor y no comprometen a la Universidad ni sus políticas institucionales.

El contenido de este libro fue sometido al proceso de evaluación de pares para garantizar los altos estándares académicos. Para conocer las políticas completas visitar: https://editorial.urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo por escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Contenido

Agradecimientos ..... **xxi**

Presentación
Las colecciones de Alphons Stübel en el Instituto Leibniz de Geografía Regional **1**
Heinz Peter Brogiato

1. Las fotografías de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss **15**
El viaje de Stübel y Reiss por Sudamérica (1868-1877) 15
Las fotografías 31
Propósito y estructura del libro 41

2. Fotografía y cultura visual en Colombia **47**
Colombia en la segunda mitad del siglo XIX 47
La figura del fotógrafo y la dimensión material de la fotografía 50
La fotografía en Bogotá 59
La fotografía en el Cauca y en Antioquia 106

3. Un país y su gente: Colombia en la mirada alemana **127**
De viaje por los Estados Unidos de Colombia 127
Ciudades, paisajes y recursos naturales 132
Los habitantes del país 284

Conclusiones **347**

Bibliografía **353**

Lista de figuras

Figura 1. "El Museo de Geografía Comparada de Leipzig", en *Jahrbuch des städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 1, 1906 (1907): s. p. 6

Figura 2. Sello de la Biblioteca Alphons Stübel, IfL 10

Figura 3. Rutas de viaje de Stübel y Reiss por Sudamérica. Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994), 6 17

Figura 4. Luis Cadena (Quito), retrato de Alphons Stübel, 1871, Hans Meyer, "Alphons Stübel", *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig, 1904* (1905): 69 19

Figura 5. Wilhelm Reiss, 1874, Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994), 10 20

Figura 6. "Alexander von Humboldt, imagen de la Biblioteca de Bogotá", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.1) 23

Figura 7. "El Cotopaxi en Ecuador", 1904 (litografía según un dibujo original de Alphons Stübel; colección propia) 28

Figura 8. "Colombia. 1868. Altiplano de Bogotá (tierra fría)", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0017-0025) 32

Figura 9. Reverso de tarjeta de visita de Demetrio Paredes (colección propia) 57

Figura 10. Reverso de tarjeta de visita de Julio Racines (colección propia) 58

Figura 11. Luis García Hevia, "Bogotá. Plaza San Victorino", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0036)..... 67
Figura 12. Luis García Hevia, "Negociante en pollos de Fómeque", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, Sam105-00113)..... 68
Figura 13. Minuta de condiciones para la admisión de alumnos en el establecimiento de educación Paredes e Hijos en Piedecuesta (Archivo Fotográfico de Santander [Arfos], foto 687)..... 73
Figura 14. Demetrio Paredes, "Señora Paredes. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0019)..... 77
Figura 15. Anuncio publicitario en el *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866..... 78
Figura 16. Demetrio Paredes, "Fotografía de Paredes", 1863-68 (detalle; REM, Colección Reiss, Sm01-10.2)..... 80
Figura 17. Quinta de "Coburgo" en las cercanías de Fusagasugá (grabado de Jorge Crane, fotografía de Paredes; *Papel Periódico Ilustrado*, 20 de mayo de 1882)..... 84
Figura 18. Manuel Ancízar, tomado de una fotografía de Demetrio Paredes (*Papel Periódico Ilustrado*, 20 de mayo de 1882)..... 85
Figura 19. Demetrio Paredes, sin título (litografía; *El Agricultor*, 1868).... 87
Figura 20. Demetrio Paredes, "Sección científica: Los corderos" (litografía; *El Agricultor*, 21 de julio de 1868)..... 87
Figura 21. Sello de Paredes & CIA (colección propia)..... 90
Figura 22. Anuncio publicitario en el *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866..... 96
Figuras 23 y 24. José Gregorio Gutiérrez Ponce, "El general Mosquera en su prisión", 1867 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0003); *El Gráfico*, 23 de mayo de 1917..... 98
Figura 25. Anuncio publicitario en el periódico *El Pasatiempo. Boletín de anuncios y de comercio*, 19 de diciembre de 1878..... 101
Figura 26. Julio Racines, "Figuras doradas de la guaca de Chirajara cerca de Quetame", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0002)..... 107
Figura 27. Estampa del fotógrafo Carlos Lince Sáenz (Casa Museo Mosquera)..... 108
Figura 28. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Silvia con montera", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0042).... 110

Figura 29. Ramírez & Fernández, "Cerámicas del Valle del Cauca", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0008) 112
Figura 30. Sobre del estudio fotográfico de Mariano Rodríguez (Museo Nacional Guillermo Valencia) 113
Figura 31. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico de Mariano Ramírez (Casa Museo Mosquera) 113
Figura 32. Sobre del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Museo Nacional Guillermo Valencia) 114
Figura 33. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Casa Museo Mosquera) 115
Figura 34. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Casa Museo Mosquera) 115
Figura 35. Factura de la venta que Mariano Ramírez y José María Fernández hicieron a Agustín Caicedo en "Mariano Ramírez y José María Fernández B. contra Agustín A. Caicedo sobre nulidad de las ventas de unas máquinas de fotografía" 118
Figura 36. Emiliano Jaramillo Álvarez, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0017) 126
Figura 37. Peter Most (Copenhague), Bendix Koppel, 1871 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0013) 129
Figura 38. Demetrio Paredes, "C. A. von Stralendorff", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0015) 134
Figura 39. "Cartagena: Puerta Principal", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0003) 137
Figura 40. "Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0005) 138
Figura 41. "Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0004) 139
Figura 42. "Cartagena: parte de la muralla", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0006) 140
Figura 43. "La Popa cerca de Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0007) 141
Figura 44. "Cartagena: Palacio de la Inquisición", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0002) 142
Figura 45. "Río Magdalena. El vapor *Confianza*, en el cual viajamos en 1868", c. 1868 (litografía; REM, Colección Reiss, Sm 01-01) 143

Figura 46. Demetrio Paredes, "Navegación del río Magdalena por vapor", 1868 (litografía; IfL, Colección Stübel, SAm12b-22) 144
Figura 47. "Lüderitz. Ambalema 1868", 1868 (REM, Colección Reiss, Sm10-12.1) 145
Figura 48. "Platanal cerca de Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, 113-4-23)..... 147
Figura 49. "Ambalema. Cigarreras", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0071)..... 150
Figura 50. Demetrio Paredes, "Puerto de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0061)..... 153
Figura 51. "Puerto de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0062) 156
Figura 52. "Río Magdalena cerca de Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0064)..... 158
Figura 53. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0063)..... 160
Figura 54. "Ambalema. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0070)..... 160
Figura 55. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0072)..... 161
Figura 56. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0068)..... 162
Figura 57. "Ambalema. Fábrica de puros", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0074) 164
Figura 58. "Ambalema. Plaza. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0076) 166
Figura 59. "Depósito de tabaco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0077) 168
Figura 60. "Honda. Río Gualí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0080) 170
Figura 61. "Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0084)..... 172
Figura 62. "Honda. Calle principal", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0085) 174
Figura 63. "Arboleda de una quinta en Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0086)..... 176
Figura 64. "Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0087)..... 178

Figura 65. "Bogotá. Casa de Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, calle Bolívar", 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0037) 181
Figura 66. Demetrio Paredes, "La catedral", 1863-1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0028) 183
Figuras 67 y 68. "Mi sirviente de Bogotá, Eusebio Rodríguez, 1872", 1872 (fotografía coloreada; IfL, Colección Stübel, SAm001-0133); "Ángel María Escobar, Bogotá", 1868-1875 (REM, Colección Reiss, Sm10-11)..... 185
Figura 69. Demetrio Paredes, "Bogotá. Plaza de San Francisco. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0039) 189
Figura 70. "Colombia 1868. Santafé de Bogotá. 2611 metros sobre el nivel de mar. Vista desde Las Aguas", c. 1868 (fotografía panorámica compuesta por cinco segmentos; IfL, Colección Stübel, SAm110-0022) 190
Figura 71. Demetrio Paredes, "Casa de los Portales y la estatua de Bolívar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0027)..... 192
Figura 72. Demetrio Paredes, "Convento de San Carlos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0029) 193
Figura 73. Demetrio Paredes, "Plaza de la Constitución (lado oriental) con la catedral y la capilla del Sagrario (2611 metros sobre el nivel del mar)", 1863-68 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0026)..... 194
Figura 74. "Bogotá. El Boquerón", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0031)..... 195
Figura 75. "Bogotá. Carrera Real", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0032)..... 196
Figura 76. "Bogotá. Sur", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0033) 198
Figura 77. "Bogotá. Las Nieves", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0033a) 200
Figura 78. "Bogotá. Plaza de San Francisco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0038) 202
Figura 79. "Bogotá. Iglesia más vieja. Plaza de San Francisco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0035)..... 204
Figura 80. Demetrio Paredes, "Bogotá. Plaza de Bolívar. Corrida de toros", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0040)..... 205
Figura 81. "Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0042)..... 206

Figura 82. "Bogotá: Observatorio y Convento de Santa Clara", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0043)..... 207
Figura 83. "Bogotá desde Las Aguas", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0044)..... 208
Figura 84. "Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0046)..... 209
Figura 85. "San Carlos, calle Bolívar y fundamentos del Capitolio", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0049)..... 210
Figura 86. "El Boquerón de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0053)..... 211
Figura 87. "El Boquerón de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0054)..... 212
Figura 88. "Cerro de Guadalupe cerca de Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0055)..... 213
Figura 89. "Casa del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, 113-4-12)..... 214
Figura 90. Demetrio Paredes, "Arriero y jóvenes indígenas en Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0006)..... 216
Figura 91. "Almorzadero del Salto de Tequendama", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0060)..... 217
Figura 92. Demetrio Paredes, "Indígenas y mestizos de Soacha, haciendo música", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0007)..... 219
Figura 93. Demetrio Paredes, "El Tequendama", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0059)..... 221
Figura 94. "Wagner y Manchini-Fusagasugá", s. f. (IfL, Colección Stübel, 113-4-2)..... 222
Figura 95. Demetrio Paredes, "Cabaña de Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0001)..... 223
Figura 96. Demetrio Paredes, "Corral de una hacienda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0003)..... 224
Figura 97. Demetrio Paredes, "Arriero de Choachí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0004)..... 225
Figura 98. Demetrio Paredes, "Indígenas de Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0005)..... 226
Figura 99. "Minas de esmeraldas de Muzo (687 metros sobre el nivel del mar)", 1865-68 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0088)..... 229
Figura 100. "Minas de esmeraldas de Muzo. Los peones", 1865-68 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0089)..... 230

Figura 101. "Puente cerca de Muzo", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-13.2) 232
Figura 102. "San Agustín, Colombia. Según un dibujo del doctor Stübel", s. f. (reproducción fotográfica de un dibujo; REM, Colección Reiss, Sm10-06) 239
Figura 103. Alphons Stübel, "San Agustín", 1868 (dibujo; IfL, Colección Stübel, 113-10-1) 240
Figura 104. "Ibagué. 1280 metros", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0007) 243
Figura 105. "Salida de Ibagué. Ibagué desde el camino al Quindío", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0008) 244
Figura 106. "El volcán Tolima. Valle del río Combeima", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0009) 246
Figura 107. "Ibagué. Puente sobre el Combeima. Camino del Quindío", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0010) 248
Figura 108. "Ibagué. Iglesia principal", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0011) 250
Figura 109. "Cali", s. f. (REM, Colección Reiss, Sm01-16.4) 252
Figura 110. "El volcán Puracé (4700 metros) cerca de Popayán", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0002) 254
Figura 111. Alphons Stübel, "'Muchacho', el perro más fiel del mundo", 1869 (dibujo; IfL, Leipzig, Colección Stübel, 113-2-12) 256
Figura 112. Mariano Cobo Rincón, "Indígena de Silvia con mi perro", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0047) 257
Figura 113. Mariano Cobo Rincón, "La Virginia. Quinta de recreo del Señor Rafael García Urbano. Fotografía de M. C. Rincón. Popayán", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-16.3) 258
Figura 114. "Popayán, Plaza, Fiesta de los Reyes Magos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0005) 260
Figura 115. Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia* (Berlín: H. S. Herrmann, 1888), 28 262
Figura 116. Mariano Cobo Rincón, "Joven indígena de Tierradentro. Rostro de perfil", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0039) 263
Figura 117. Mariano Cobo Rincón, "Joven indígena de Tierradentro. Rostro de frente", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0040) 264

Figura 118. Charles Amédée Barenne (París), "Léon Douay de París", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm110-0017) 266
Figura 119. Mariano Cobo Rincón, "Indígenas de Tierradentro. Mis guías al volcán Huila", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0041) 269
Figura 120. Ramírez & Fernández, "Cerámica del Valle del Cauca", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0010) 272
Figura 121. Ramírez & Fernández, "Cerámicas indígenas de las guacas de Tacuyeó. Hachas de piedra de la región de Popayán", 1869 (IfL, Colección Stübel SAm008-0009) 273
Figura 122. "Popayán", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0004) 277
Figura 123. "Vista de Popayán, 1741 metros sobre el nivel del mar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0003) 278
Figura 124. "Popayán: Plaza Mayor, lado sur", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-17.7) 279
Figura 125. "Popayán: pila de la Plaza Mayor", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-17.5) 280
Figura 126. "Popayán: el chorro de San Francisco", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-16.2) 281
Figura 127. "Plantas del páramo del Huila y del Puracé a más de 4000 metros de altura", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, 113-4-18) 282
Figura 128. Ramón Torres Méndez, "Traje de invierno", décadas de 1850 y 1860 (dibujo; REM, Colección Reiss, Sm11-07) 289
Figuras 129 y 130. "Carguero entre Honda y Bogotá", 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0030); "Cargador de Honda a Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0026) 292
Figuras 131 y 132. "Negociante en huevos de Chocontá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0008); "Ambalemanas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0029) 293
Figuras 133 y 134. "Frutera de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0009); Demetrio Paredes, "Indio de Choachí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0010) 294
Figuras 135 y 136. "Negociante de quesos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, Sam105-0011); Demetrio Paredes,

"Negociantes de pavos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0012) 295
Figuras 137 y 138. Demetrio Paredes, "Indio de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0014); "Pescadora de Bosa. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0015) 296
Figuras 139 y 140. Demetrio Paredes, "Mendigo de Chocontá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0016); Demetrio Paredes, "Indios de Choachí. Negociantes de pita/cabuya", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0017) 297
Figuras 141 y 142. "Conductor de fardos de Honda a Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0018); Demetrio Paredes, "Indio de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0019) 298
Figuras 143 y 144. "Negociantes de cabuya", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0020); "Fabricante de esteras. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0021) 299
Figuras 145 y 146. Demetrio Paredes, "Indios estereros de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0022); "Negociante en manteca", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0023) 300
Figuras 147 y 148. "Negociante en mochilas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0024); "Leñadores de Suba. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0025) 301
Figuras 149 y 150. "Negociante de alpargatas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0037); Demetrio Paredes, "Indios de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0027) 302
Figuras 151 y 152. Demetrio Paredes, "Indios de Soacha. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0028); Demetrio Paredes, "Llanero de Casanare", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0031) 303
Figuras 153 y 154. "Sirvienta de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0032); "Aldeanita de Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0033) 304

Figuras 155 y 156. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Jambaló", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0043); Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Pitayó", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0044) 305
Figuras 157 y 158. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Silvia", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0045); Mariano Cobo Rincón, "Indio de Hato Frío cerca de Popayán", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0046) 306
Figuras 159 y 160. "Cotuda de Villeta", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0034); "Cotuda de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0035) 308
Figuras 161 y 162. Ramírez & Fernández, "Mujer cotuda de la región de Popayán", década de 1860/1870 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0038); "Natural de Nocaima de 103 años. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0036) 309
Figura 163. Ramón Torres Méndez, "Reyerta Popular", 1859 (litografía de Ayala y Medrano, Bogotá; REM, Colección Reiss, Sm11-05) 310
Figura 164. Ramón Torres Méndez. "Policía de Bogotá", décadas de 1850 y 1860 (dibujo; REM, Colección Reiss, Sm11-06.2) 311
Figura 165. Ramón Torres Méndez, "Baile de campesinos (el bambuco)", décadas de 1850 y 1860 (dibujo, REM, Colección Reiss, Sm11-06.1) 311
Figuras 166 y 167. Demetrio Paredes, "General T. C. de Mosquera", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0004); Demetrio Paredes, "General Acosta, quien apresó a Mosquera", 1867-1868 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0006) 317
Figuras 168 y 169. "Simón Bolívar, nacido el 24 de julio de 1783 en Caracas, muerto el 10 de diciembre de 1830 en Santa Marta", década de 1860 (reproducción fotográfica de un cuadro; IfL, Colección Stübel, SAm001-0001); "A. Codazzi. Geógrafo", décadas de 1850 y 1860 (copia del daguerrotipo; IfL, Colección Stübel, SAm001-0005) 318
Figuras 170 y 171. Demetrio Paredes, "El escritor Manuel Ancízar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0007); Aleksander Ken (París), "Indalecio Liévano. Bogotá 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0020) 319

Figuras 172 y 173. "F. José de Caldas de Popayán", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.4); "Mutis, Biblioteca de Bogotá", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.2)..... 320
Figuras 174 y 175. "Manuel de J. Quijano. Zipaquirá. 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0021); Demetrio Paredes, "Mr. R. Heap de Londres. Bogotá, 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0014)..... 321
Figuras 176 y 177. Emiliano Jaramillo, "Estela de piedra de San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, 113-9-02); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0019)..... 324
Figuras 178 y 179. Emiliano Jaramillo, "Estela de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, 113-9-01); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0015)..... 324
Figuras 180 y 181. Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0020); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0016)..... 325
Figura 182. Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0018)..... 326
Figura 183. Julio Racines, "La balsa de oro de Guatavita cerca de Bogotá. Encontrada en 1856; destruida en 1887 en un incendio en Hamburgo. Fotografía según el original", c. 1876 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0004)..... 331
Figura 184. Julio Racines, "Cerámica de la guaca de Chirajara cerca del pueblo Quetame. Altura: 25 cm. Anchura: 18 cm", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0001)..... 334
Figura 185. Julio Racines, "Figuras doradas de la guaca de Chirajara cerca de Quetame", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0003)..... 335
Figura 186. Alphons Stübel, Wilhelm Reiss y Bendix Koppel, *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker*, vol. 1 (Berlín: Asher, 1889), s. p. 338
Figura 187. "Corona, collera, cinturón, nariguera, manopla, pecho, sobre la corona. Encontradas en una guaca en el estado de Antioquia", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm008-0006)..... 339

Figura 188. "Indígenas Cumics. Antioquia. Adornados con hallazgos precolombinos", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm105-0055) ... 340
Figura 189. "Cerámicas de Bogotá (Colección Christy, Londres)", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm008-0007) 342
Figura 190. "Cabeza reducida por los jíbaros (c. 1/5 de su tamaño natural). Se sacó el cráneo, la carne está secada", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm003-0001) 343

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de algunas instituciones y personas. En primer lugar, quisiéramos agradecer al doctor Luis Enrique Nieto (1947-2020), quien, en su calidad de director de la Unidad de Patrimonio Cultural e Histórico de la Universidad del Rosario, facilitó la adquisición de las digitalizaciones y metadatos del Leibniz-Institut für Länderkunde (IfL). Gracias a su apoyo no solo pudimos usar las fotografías para este proyecto, sino también garantizar su accesibilidad para un público más amplio. Lamentamos profundamente la inesperada muerte del doctor Nieto, a cuya memoria quisiéramos dedicar este libro.

También damos las gracias a María Clara Quiroz, directora del Archivo Histórico de la Universidad del Rosario; al doctor Heinz Peter Brogiato, director científico de la biblioteca y del archivo del IfL, y al profesor Claude Sui, curador de fotografía del Museen-Reiss-Engelhorn (REM), quienes hicieron todo lo posible para que este proyecto se volviera realidad. Por la transcripción de algunos apartados del diario y de los apuntes de Wilhelm Reiss, le damos las gracias a Max Kricke. El apoyo del historiador Óscar Daniel Hernández Quiñones, quien revisó y comentó el manuscrito, también ha sido crucial. Finalmente, debemos mucho a la Dirección de Investigación de la Universidad del Rosario, la cual prestó apoyo financiero al proyecto, y a Juan Felipe Córdoba, director de la Editorial de la Universidad del Rosario.

Presentación
Las colecciones de Alphons Stübel en el Instituto Leibniz de Geografía Regional

Heinz Peter Brogiato*

La fundación del Museo de Geografía Comparada

El 5 de febrero de 1896 fue un día especial en la vida del geólogo Alphons Stübel. En presencia de altos dignatarios del Reino de Sajonia, encabezados por la pareja real sajona Alberto y Carola, se inauguró un nuevo museo en Leipzig. El magnífico edificio nuevo, construido por el arquitecto Hugo Licht (1841-1923) en estilo renacentista, fue posible gracias al patrocinio del comerciante Franz Dominic Grassi (1801-1880). Las colecciones del Museo de Artes Decorativas, fundado en 1874, y del Museo de Etnología, que existía desde 1869, encontraron un nuevo hogar en el así llamado Museo Grassi. Dentro de su sección etnológica, una gran sala de exposiciones estaba reservada para las colecciones de Stübel. Con el Departamento de Geografía Comparada, como llamó Stübel a su museo, el geólogo se había erigido un monumento a sí mismo.

¿Cómo llegó la ciudad ferial de Leipzig a tener el que a finales del siglo XIX era el único museo geográfico del mundo? Leipzig era un centro importante para el estudio de la geografía. Ya en 1861 se había fundado la Asociación de Geografía, cuyos miembros participaron en la creación de una cátedra de Geografía

* Director científico de la biblioteca y del archivo del Leibniz-Institut für Länderkunde (IfL), Alemania. Traducción de Sven Schuster.

de la Universidad de Leipzig en 1870. Desde 1886, el geógrafo Friedrich Ratzel (1844-1904), uno de los representantes más destacados de la disciplina en aquella época, ocupaba esta cátedra. Los estudiantes llegaron de toda Alemania y del extranjero para escuchar sus ideas acerca de la denominada antropogeografía.[1] Además, a lo largo del siglo XIX, Leipzig se había convertido en el centro del comercio del libro en Alemania. Numerosos editores e impresores, en cuya cartera la geografía y la cartografía ocupaban un lugar importante, se instalaron en Leipzig.

El fundador del museo, Moritz Alphons Stübel (1835-1904), era hijo de una antigua familia de abogados de Sajonia. Su padre, Otto Moritz Stübel (1797-1849), era doctor en Derecho y concejal de Leipzig desde 1824; mientras que su madre, Agnes Julie von der Becke (1803-1836), procedía de una rica dinastía de comerciantes que poseía un señorío cerca de Leipzig y estaba emparentada con la familia fundadora Grassi. Tras la temprana muerte de sus padres, su tío Julius Stübel (1802-1891), en la cercana Dresde, se hizo cargo de la crianza de los tres hijos aún menores de edad: Alphons y sus dos hermanas mayores, Helene (1829-1906) e Ida (1832-1919). Una importante herencia le permitió a Alphons Stübel vivir la vida de un erudito privado, sin preocupaciones financieras. En contra de la tradición familiar, no optó por la abogacía, sino que se convirtió en un científico. Le fascinaba especialmente el vulcanismo, cuyo origen fue objeto de una feroz disputa académica en la primera mitad del siglo XIX. En todos sus viajes de investigación, inicialmente en la región mediterránea y en las islas atlánticas, luego en los Andes sudamericanos y, finalmente, en Oriente Próximo, los volcanes siempre estaban en el centro de su interés. Como resultado principal de sus años de investigación, desarrolló su propia teoría del vulcanismo. Esta contenía ideas innovadoras y estimulaba debates científicos, pero algunas de sus afirmaciones centrales resultaron ser erróneas y fueron criticadas en la literatura de la época.[2] Debido a los grandes avances en la investigación sobre el

---

1 El término describe el ramo de la geografía que estudia la influencia de las condiciones medioambientales en la evolución de las sociedades. En este sentido, se trata de una versión germánica de la geografía humana.

2 Alfred Bergeat, "Die Stübelsche Vulkantheorie", *Geographische Zeitschrift* 4, n.º 10 (1904): 225-227; Paul Großer, "Die Ergebnisse von Dr. Alphons Stübels Vulkanforschungen", *Himmel und Erde* 2, n.º 12 (1899): 82-86; Horst Rast, "Alphons Stübel, ein bedeutender sächsischer Geologe, Vulkanologe und Forschungsreisender des späten 19. Jahrhunderts",

vulcanismo desde inicios del siglo XX, sus teorías están en gran parte olvidadas hoy día. Así, su nombre aparece en muy pocos estudios contemporáneos sobre la historia de la geología.

Tras su regreso de Sudamérica en 1877, Stübel se encontró con dos graves problemas a la hora de procesar los resultados del viaje: para comenzar, había tenido pocas oportunidades de seguir los avances de la investigación geológica en Europa durante casi diez años, por lo que muchas de sus interpretaciones científicas estaban obsoletas. Pero más grave aún era la gran cantidad de material que había reunido en Sudamérica. Había enviado más de doscientas cajas a su tío, quien vivía en Dresde, para que las custodiara. Se trataba de varios miles de piezas de rocas y minerales, pinturas y mapas, fotografías y libros, artefactos etnológicos y antropológicos, además de sus notas, resultados de mediciones y dibujos. Analizar y evaluar sistemáticamente todo el material era una tarea imposible para una sola persona. Así, se limitó principalmente a la evaluación de los hallazgos arqueológicos en Ancón (Perú) y Tiahuanaco (Bolivia), mientras otros investigadores se dedicaron a procesar sus colecciones geológicas y los resultados de sus mediciones.[3] Desgraciadamente, nunca se publicó un informe

---

en *Beiträge zur Biographie sächsischer Geowissenschaftler*, ed. por Staatliches Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden (Dresde: Staatliches Museum für Mineralogie und Geologie, 1993), 55-86; Rolf Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien von Wilhelm Reiss und Alphons Stübel", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen (Unna: Kreis Unna, 1994), 41-51.

[3] Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, *Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches, nach den Ergebnissen eigener Ausgrabungen*, 3 vols. (Berlín: A. Asher, 1880-1887); Alphons Stübel y Max Uhle, *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú* (Leipzig: Hiersemann, 1892). Sobre las actividades de Stübel en Ancón y Tiahuanaco, véase Peter Kaulicke, *Gräber von Ancón, Peru. Nach den Arbeiten von W. Reiss, A. Stübel, M. Uhle, R. Ravines, G. R. Willey und C. Huapaya* (Múnich: C. H. Beck, 1983); Federico Kauffmann Doig, "Ancón. 125 años de investigación arqueológica", en *Museo de Arte. El inicio de la arqueología científica en el Perú. Reiss y Stübel en Ancón* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2000), 10-21; Richard Haas, *Keramikfunde aus Ancón, Peru. Die Tonobjekte der Sammlung Reiss und Stübel im Museum für Völkerkunde Berlin* (Berlín: Gebr. Mann, 1986); Richard Haas, "Wilhelm Reiss y Alphons Stübel. La colección del cementerio de Ancón en el Museo Etnológico de Berlín", en *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen* 43 (2007): 97-103; Gunther Krauskopf, *Tres viajeros europeos precientíficos en Bolivia del siglo XIX. Falb, Wiener y Ber* (La Paz: Instituto de Arqueología Boliviana de la Universidad San Francisco de Asís, 2002);

del viaje por Sudamérica. La imposibilidad de analizar todo el material con la profundidad necesaria hizo que Stübel pensara en otros usos. No se sabe exactamente cuándo tuvo la idea de fundar un museo. En sus escritos no se encuentra mención alguna de que había tenido esta idea durante su viaje.

El primer rasgo de estos planes se puede observar en un memorándum que envió a las autoridades de Leipzig en 1891, en el que proponía la fundación de un museo geográfico.[4] Al año siguiente, el Ayuntamiento de Leipzig aceptó su oferta. La idea de Stübel de mostrar sus colecciones al público y de proporcionar el espacio necesario para ello parecía oportuna, ya que la construcción de un nuevo museo municipal estaba en curso. Hasta la apertura del museo en 1896, Stübel estuvo ocupado en su casa de Dresde preparando el material para la exposición permanente. Para ello, contó, sobre todo, con el apoyo de Theodor Wolf (1841-1924), a quien había conocido en Ecuador.[5] Como jesuita, Wolf había sido nombrado para la cátedra de Geología en la recién inaugurada Escuela Politécnica de Quito en 1870. Entre los dos científicos naturales se desarrolló una relación amistosa, que duró hasta la muerte de Stübel. Cuando Wolf renunció a la orden en 1874, se encontró de repente en la más absoluta indigencia y cayó gravemente enfermo. Superó esta difícil etapa de su vida gracias a la ayuda financiera de Stübel. En 1875, Wolf recibió un puesto permanente como geólogo estatal del Ecuador. En los años siguientes, exploró el país andino, incluidas las islas Galápagos. Sus principales obras, encargadas por el Gobierno, fueron el libro *Geografía y geología del Ecuador* y un mapa general de la geología de este país.[6] Para poder imprimir estas obras, viajó a Alemania y luego se instaló en Dresde a fin de ayudar a Stübel con sus investigaciones y con el establecimiento

Benjamin Findinier y Pascal Riviale, *40 ans dans les Andes. L'itinéraire oublié de Théodore Ber (1820-1900)* (Figeac: Musée Champollion, 2014).

4 Ingrid Hönsch, "Die Entwicklung des Instituts 1896-1989", en *100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996. Entwicklung und Perspektiven*, ed. por Alois Mayr *et al.* (Leipzig: Institut für Länderkunde, 1996), 12-13.

5 Werner Mayer, *Franz Theodor Wolf 1841-1924. Jesuit und Naturforscher* (Schwäbisch Gmünd: Einhorn, 2009).

6 Teodoro Wolf, *Geografía y geología del Ecuador* (Leipzig: Brockhaus, 1892); Teodoro Wolf, *Carta geográfica del Ecuador, 1:445.000* (Leipzig: Wagner & Debes, 1892).

de su museo. Después de la muerte de Stübel en 1904, Wolf completó y publicó el manuscrito sobre los volcanes de Colombia, el cual había quedado sin terminar.[7]

Aparte de Theodor Wolf, Stübel también contó con el apoyo de Paul Wagner (1868-1951), profesor de secundaria de Dresde, quien se encargó de la concepción pedagógica del museo y publicó su primera guía.[8] Una fotografía de los primeros años del museo brinda una impresión de la disposición de la sala de exposiciones (fig. 1). Al frente, a la izquierda, se encontraban las fotografías de viaje, guardadas en armarios. Detrás de estos muebles, se hallaba el busto de mármol de Stübel sobre un pedestal. Las hermanas de Alphons lo habían donado al museo en 1905 para conmemorar el septuagésimo cumpleaños del geólogo. En el pasillo central, había vitrinas con relieves de distintas regiones volcánicas (Santorini, Madeira, Colinas de Albania, Vesubio). A la izquierda y a la derecha del pasillo, estaban colgados mapas, dibujos, cuadros y fotografías, ordenados por países (Siria, Bolivia, Colombia y Ecuador). Todo el lado derecho estaba reservado para la presentación del Ecuador. En esta sección, Stübel pudo realizar su concepto de visualización de forma más consistente.[9] El punto de partida eran las panorámicas de gran formato que Stübel había dibujado a lápiz, en las condiciones más adversas, en las altas montañas de los Andes.[10] En el estilo heroizante de la época, su colaborador Paul Wagner describió esta actividad de la siguiente manera: "Durante semanas se sentó en medio de tormentas heladas, bajo la lluvia azotadora de las altas montañas, esperando atisbos de sol en una delgada tienda de campaña o trabajando en su tablero de dibujo con las manos agarrotadas por la escarcha".[11]

---

7 Alphons Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia* (Dresde: Baensch, 1906).

8 Heinz Peter Brogiato, "Wagner, Paul Adolf", http://www.isgv.de/saebi/; Paul Wagner, *Illustrierter Führer durch das Museum für Länderkunde (Alphons-Stübel-Stiftung)* (Leipzig: Direktion des Museums für Völkerkunde, 1905).

9 Heinz Peter Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel. Fotografische Quellen als europäische Repräsentation und kulturelles Erbe Südamerikas (am Beispiel Ecuadors)", en *Beschreibung, Vermessung und Visualisierung der Welt*, ed. por Ingrid Kästner y Jürgen Kiefer (Aquisgrán: Shaker, 2012), 331-352.

10 Ingrid Hönsch, *Ein Panorama naturwissenschaftlicher Studien aus Lateinamerika im 19. Jhd*. (Münster: Geologisch-Paläontologisches Museum, 1992), 1-6.

11 Paul Wagner, "Alphons Stübel. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages", *Wissenschaftliche Beilage. Dienstags-Beilage des Dresdner Anzeigers* 6, n.º 45 (1929): s. p.



Figura 1. "El Museo de Geografía Comparada de Leipzig", en *Jahrbuch des städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig* **1, 1906 (1907): s. p.**

Como se mencionó, el archivo de Stübel contenía fotografías recolectadas a través de su viaje por Sudamérica. Sin embargo, el geólogo veía esta tecnología como una herramienta poco adecuada para el registro gráfico del paisaje:

> A fin de conseguir por medios fotográficos lo que creemos haber logrado, por ejemplo, en algunas de nuestras vistas panorámicas, para la aclaración de las relaciones topográficas de extensas áreas, sería necesario tomar un gran número de imágenes fotográficas con diferente iluminación para cada vista panorámica individual, para obtener finalmente todas las partes del paisaje con una claridad consistente, lo que sería un trabajo que llevaría mucho tiempo.[12]

Tras este estudio del paisaje, que pretendía destacar los rasgos característicos de la cordillera, siguieron las representaciones artísticas. En Ecuador, Stübel estuvo acompañado durante dos años por el joven pintor nativo Rafael Troya (1845-1920).[13] Stübel estaba muy satisfecho con sus resultados, pero también consideraba que los cuadros eran en parte de su propiedad intelectual. En su típica arrogancia, le escribió a su tío que Troya "tiene la ventaja de que pinta muy rápido y obedece fácilmente mis órdenes, de modo que un cincuenta por ciento de los cuadros puede ser considerado mi propia creación".[14] En la jerarquía de las ilustraciones de su museo, las fotografías que había adquirido durante su viaje ocuparon el último lugar. No tenían ningún valor intrínseco, sino una función documental complementaria. Esto valía, sobre todo, para las fotografías de personas. A través de los numerosos retratos, Stübel quería transmitir al visitante del museo una imagen de las sociedades sudamericanas, por lo que dispuso las fotografías según grupos sociales y profesionales, y etnias y razas. En esta sistematización y composición de las diversas formas de ilustración, reside la creación intelectual de Stübel en la construcción del museo. Esto se ha puesto de relieve en repetidas ocasiones desde las investigaciones de Andreas Krase en la década

---

12 Alphons Stübel, *Einführung in die Bildersammlung der Vulkanberge von Ecuador* (Leipzig: Städtisches Museum für Länderkunde, 1896), XVII.

13 Alexandra Kennedy Troya, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1999).

14 Carta de Alphons Stübel, 26 de noviembre de 1872 (Archivo del IfL, Leipzig, K. 122, n.º 100).

de 1980. Según Krase, las fotografías, que también son el centro de este libro, constituyen una "catalogación socioestatal" de las estructuras sociales, todavía en gran medida señoriales, de los jóvenes Estados nacionales de Sudamérica.[15]

La evolución del Museo de Geografía Comparada

En general, las ideas de Stübel acerca de la ilustración geográfica estaban en el marco habitual de la época. A la hora de resaltar los elementos típicos del paisaje, se preferían las "caracterizaciones" dibujadas, especialmente cuando se perseguía un objetivo educativo.[16] Aunque Stübel se dedicó a la fotografía durante toda su vida, en su opinión las fotografías no podían sustituir la importancia del dibujo científico. Se puede dudar de que el museo de Stübel tuviera un gran impacto público, dado que seguía siendo una exposición especializada, de carácter vulcanológico y académico. Además, Stübel no alcanzó su objetivo original de una geografía comparativa a escala mundial. Las razones eran obvias: como geólogo, sus intereses se limitaban demasiado a las montañas volcánicas y el material disponible no permitía una exposición temáticamente amplia y de orientación global. Solo después de la muerte de Stübel y mediante la intervención de otros científicos, encabezados por Hans Meyer, se produjo una ampliación temática con las secciones "Colonialismo" y "Patria".[17] Sin embargo, desde el principio, la falta de espacio fue un factor limitante, sobre todo, porque la promesa de una segunda sala de exposiciones nunca se cumplió. No obstante, el Museo de Geografía se independizó del Departamento Etnológico en 1907. Ese mismo año recibió a Walther Bergt como director permanente. La financiación de este museo fue posible gracias a una generosa donación de 100 000 marcos, la cual provino de Ida Stübel. Ya antes de la Primera Guerra Mundial se pensó en construir un nuevo edificio para el museo, pero esto no se hizo realidad hasta

---

15 Andreas Krase, "'Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung'. Fotografien von einer Südamerika-Expedition in den Jahren 1868-1877. Ein Beitrag zur Geschichte der Reisefotografie und ihrer Gebrauchsweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (tesis de maestría, Universidad Humboldt de Berlín, 1985), 31.

16 Heinz Peter Brogiato, *Mit Zeichenblock und Kamera unterwegs. „Geographen" auf Forschungsreise im 19. Jahrhundert* (en prensa).

17 Para la biografía y obra de este editor y explorador, véase Heinz Peter Brogiato, ed., *Meyers Universum. Zum 150. Geburtstag des Leipziger Verlegers und Geographen Hans Meyer (1858-1929)* (Leipzig: Institut für Länderkunde, 2008).

finales de la década de 1920. Gracias a los esfuerzos del entonces director del Museo Etnológico, Fritz Krause (1881-1963), el Departamento de Geografía Regional obtuvo también amplias salas en el nuevo museo. Bajo el nuevo director, el profesor de geografía Rudolf Reinhard (1876-1946), el Museo de Geografía experimentó un notable auge.[18] El aprecio del público se reflejó en que el museo se convirtió en una institución pública, financiada por el Estado. Sin embargo, esta nueva apreciación coincidió con la instrumentalización política durante el régimen nacionalsocialista. En las exposiciones itinerantes propagandísticas, el "Museo Alemán de Geografía" apoyó la ideología nazi. Durante un fuerte ataque aéreo, ocurrido el 4 de diciembre de 1943, el edificio del museo sufrió graves daños y se quemó. Lo que había adentro fue destruido. Sin embargo, muchas de las colecciones que habían sido evacuadas a tiempo no volvieron a Leipzig. Entre las pérdidas se encuentra gran parte de la colección de mapas y toda la colección de arte, incluidos los ochenta y dos óleos de Rafael Troya.

Tras el fin de la guerra, el Museo Geográfico tardó en reabrirse hasta 1957. Pero en la década de 1960, las actividades de exposición pasaron a un segundo plano y la institución se convirtió sucesivamente en un lugar de investigación geográfica. La exposición permanente dejó de recibir atención y, en 1975, el museo fue disuelto. Algunos de los objetos expuestos fueron destruidos, otros fueron cedidos a diferentes museos, por ejemplo, la colección de rocas a los museos de historia natural de Sajonia.[19] La biblioteca y el archivo permanecieron en el Instituto de Leipzig, que ahora formaba parte de la Academia de Ciencias de la República Democrática de Alemania (RDA).

Las colecciones de Alphons Stübel

El Instituto de la Academia se convirtió en 1992 en el actual Instituto Leibniz de Geografía Regional (Leibniz-Institut für Länderkunde [IfL]). Es el único instituto de investigación no universitario de geografía en Alemania. La investigación se centra en la geografía regional de Europa Central y Oriental, así como en cuestiones de historia y teoría de la geografía, ganando cada vez más relevancia aspectos de la visualización geográfica. Como importante recurso de

---

[18] Ingrid Hönsch, "Rudolf Reinhard (1876-1946)", en *100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996*, ed. por Alois Mayr *et al.* (Leipzig: Institut für Länderkunde, 1996), 48-51.

[19] Ilja Kogan, "Die Petrographische Sammlung Alphons Stübel im Museum für Naturkunde Chemnitz", *Veröffentlichungen des Museums für Naturkunde Chemnitz* 28 (2005): 131-138.

apoyo a la investigación, el IfL mantiene una gran biblioteca especializada y el mayor archivo sobre la historia de la geografía en el mundo de habla alemana. Si bien los inicios de la biblioteca se remontan al aparato manual y a la biblioteca privada de Stübel, el patrimonio de Stübel es uno de los fondos más valiosos del archivo. Los libros, los mapas y las fotografías de su legado llevan los sellos "Bibliothek Alphons Stübel" o "Collection Alphons Stübel" (fig. 2), por lo que son fáciles de identificar. El patrimonio contiene una gran cantidad de material relacionado con los viajes de Stübel (diarios y cuadernos, observaciones astronómicas y barométricas, registros meteorológicos, mineralógicos y geológicos, mediciones trigonométricas, dibujos y bocetos de mapas, material de trabajo y manuscritos, correspondencia y testimonios de vida personal).[20]



Figura 2. Sello de la Biblioteca Alphons Stübel, IfL

[20] Para una lista completa del material disponible en el IfL, véase Leibniz-Institut für Länderkunde, "Archiv für Geographie", https://leibniz-ifl.de/fileadmin/Redaktion/Bibliothek_Archiv/Archiv_Findb%C3%bccher_pdf/Stuebel.pdf.

Como complemento, el patrimonio de Wilhelm Reiss (1838-1908), quien acompañó a Stübel durante su viaje por Sudamérica, presenta una procedencia documental similar en el archivo de Leipzig. Ninguno de los dos legados han sido evaluados científicamente, por lo que es probable que aún haya potencial para futuras investigaciones. Por otra parte, la extensa correspondencia privada de Stübel desde Sudamérica es relativamente improductiva desde el punto de vista académico. En sus numerosas cartas a su tío y a su cuñado de Dresde, escribió repetidamente cosas irrelevantes. Rara vez se encuentran informaciones sobre sus investigaciones o sus actividades de coleccionismo. Sus descripciones de los países visitados y sus gentes están marcadas por el resentimiento y los estereotipos. Estas descripciones negativas son el hilo conductor de todas sus cartas hasta su regreso, ocurrido nueve años después. Con un cinismo mordaz, se desahoga sobre la política y la sociedad de los países sudamericanos, sin hacer grandes distinciones entre el Estado y sus habitantes. Como estas cartas eran confidenciales y no estaban destinadas al público, se puede vislumbrar en ellas el verdadero carácter de Stübel.[21] Parece haber sido un hombre completamente misántropo que no sabía relacionarse con los pueblos de Sudamérica, aunque Juan Guillermo Gómez García atribuye a Stübel y Reiss el mérito de que no habrían sido "representantes del racismo irracional de la Europa de finales del siglo XIX".[22] Uno lee las cartas de Stübel con irritación, preguntándose cómo y por qué soportó tantos años en países extranjeros que tanto odiaba. En sorprendente contradicción con esto, sus contemporáneos lo describían en sus obituarios como un hombre "de la mayor reserva y modestia" y "siempre de actitud distinguida y con tacto en la expresión".[23]

---

[21] Achim Schrader, "Alphons Stübel - der ‚Fachmensch'. Bemerkungen zu seinen Eindrücken von den Menschen in Südamerika", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen (Unna: Kreis Unna, 1994), 175-181.

[22] Juan Guillermo Gómez García, "Das Erbe in Lateinamerika", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen (Unna: Kreis Unna, 1994), 188.

[23] Paul Wagner, "Alphons Stübel und seine Bedeutung für die geographischen Forschungsmethoden", *Geographische Zeitschrift* 3, n.º 11 (1905): 133; Hans Meyer, "Alphons Stübel", *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig 1904* (1905): 76.

Recepción de la Colección Stübel

A diferencia del legado escrito de Stübel, su colección fotográfica ha suscitado un gran interés académico y ha tenido una gran acogida en las últimas décadas. Consta de unas 1700 fotografías, impresas en diversos formatos, la mayoría de las cuales datan de las décadas de 1860 y 1870. Después de que estas pasaran desapercibidas en el archivo de Leipzig durante casi cien años, el historiador de la fotografía Andreas Krase fue el primero en ocuparse científicamente de la colección a la cual dedicó su tesis de maestría.[24] Los resultados de sus investigaciones de entonces siguen siendo en gran medida válidos hoy día. La revolución pacífica y la apertura de las fronteras de Alemania Oriental en los años 1989-1990 también permitieron un mayor conocimiento de la Colección Stübel por parte del público general. Le siguieron otras tesis dedicadas a la colección desde perspectivas fotohistóricas, etnológicas e históricas.[25] Las piezas de la Colección Stübel se imprimieron y contextualizaron en numerosos tomos fotográficos, principalmente brasileños.[26]

Además de estas publicaciones, la Colección Stübel se presentó públicamente en varias exposiciones. También en este caso los inicios se remontan a Krase, quien organizó una exposición fotográfica en Berlín en 1988.[27] En 1992, abrió otra exposición sobre los panoramas de paisaje de Stübel en Münster.[28] No se publicó

---

[24] Krase, "'Von der Wildheit der Scenerie'".

[25] Kathrin Reinert, "Fotografische Quellen zur Geschichte Lateinamerikas. Die Sammlungsbestände von A. Stübel und W. Reiss" (tesis de maestría, Universidad de Colonia, 2007); Margrit Prussat, *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien, 1860-1920* (Berlín: Reimer, 2008); Frank Stephan Kohl, "Amazonasbilder 1868. Produktion und Zirkulation von Tropenfotografien aus dem kaiserlichen Brasilien" (tesis de doctorado, Universidad de Marburg, 2015); Hannes Wietschel, "Stübel fecit. Analyse der Gebrauchsweise eines privaten Bildensembles aus dem photographischen Nachlass von Alphons Stübel" (tesis de maestría, Universidad de Jena, 2016).

[26] Véase, por ejemplo, George Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (Río de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004); Luís Carlos Bassalo Crispino *et al.*, *As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi (1860-1921). Aspectos históricos e iconográficos* (Belém: Paka-Tatu, 2006); Andreas Valentin, *A fotografia amazônica de George Huebner* (Río de Janeiro: Nau, 2012).

[27] "Collection Alphons Stübel. Die Fotosammlung einer Südamerikaexpedition 1868-1877" (Fotogalerie Berlin-Friedrichshain, 25 de febrero-9 de abril de 1988).

[28] Hönsch, *Ein Panorama naturwissenschaftlicher Studien*.

ningún catálogo para la exposición *Tras las huellas*, pero sí un volumen adjunto en el que estudiosos de diversas disciplinas se dedicaron al viaje sudamericano de Stübel y Reiss.[29] En 1996, esta exposición se presentó en Colombia y dio a conocer por primera vez la Colección Alphons Stübel a un público más amplio en Sudamérica.[30] En los últimos años, los retratos fotográficos de la colección han sido el principal foco de interés. Así, las fotografías de esclavos negros de Brasil, tomadas en los estudios fotográficos de Alberto Henschel (Pernambuco) y Felipe Fidanza (Pará), constituyeron el núcleo de varias exposiciones.[31]

La Colección Stübel es uno de los fondos fotográficos históricos más destacados sobre el estudio de los pueblos y países de Sudamérica del siglo XIX. Así lo demuestran también varios proyectos de digitalización del IfL con socios de Sudamérica. Esto ha dado lugar a nuevos proyectos y presentaciones (bases de datos, publicaciones, exposiciones), en los que cabe incluir este volumen sobre Colombia.[32] Mientras tanto, la mayoría de las fotografías sobre Sudamérica de la Colección Stübel han sido digitalizadas y catalogadas en internet.[33]

Stübel hoy

Como explorador, Stübel ocupa un lugar destacado en la historia del estudio científico del continente americano. Siguiendo los pasos de Alexander von Humboldt, pasó más tiempo en los países andinos que cualquier otro explorador europeo del siglo XIX. Sus investigaciones contribuyeron significativamente al conocimiento de la estructura montañosa de la cordillera de los Andes. Estos

---

29 Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds. *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994).

30 Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas* (Bogotá: Banco de la República, 1996).

31 "Afro-Brasil: Fotos afrikanischer Sklaven in Brasilien. Ausstellung im Spitäle an der Alten Mainbrücke" (Würzburg, 2007); Iris Lenz *et al.*, eds., *Afro-Brasil. Porträtfotografie in Brasilien 1869/2013* (Stuttgart: ifa Institut für Auslandsbeziehungen, 2014).

32 Para el caso de Brasil, véase Brasiliana Fotográfica, "Moritz Alphons Stübel", http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=moritz-alphons-stubel; para el caso del Ecuador, véase Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, "Fotografía patrimonial", http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es y Ministerio de Defensa Nacional, *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a finales del siglo XIX* (Quito: Trama, 2012).

33 Las fotografías digitalizadas se pueden acceder en las bases de datos del IfL: https://ifl.wissensbank.com/.

méritos aún no han sido explorados en su totalidad por la historia de la ciencia. De mayor importancia, sin embargo, ha sido su actividad como coleccionista. En el transcurso de la historia y debido a la destrucción del Museo de Geografía, muchos objetos se han perdido o se han dispersado entre varios lugares. Sin embargo, gracias a sus colecciones de fotografías en Leipzig y Jena, el nombre de Alphons Stübel sigue siendo conocido en la historia de la fotografía.[34] Pero Stübel también dejó su huella en las ciencias naturales, y su nombre se encuentra a menudo en la nomenclatura taxonómica. Ya en vida, dos especies de colibríes de la Cordillera Central colombiana recibieron su nombre (*Oxypogon stuebelii* y *Chlorostilbon stuebelii*), descritas por primera vez por Adolf Bernhard Meyer en 1884. Pero también mariposas, insectos, arañas, escarabajos, caracoles, peces y fósiles fueron bautizados por los científicos con el nombre de Alphons Stübel.

[34] En la Universidad de Jena se encuentran las fotografías que Stübel tomó y adquirió en Oriente Próximo. Al respecto, véase Babett Forster, *Fotografien als Sammlungsobjekte im 19. Jahrhundert. Die Alphons-Stübel-Sammlung früher Orientfotografien* (Weimar: VDG, 2013) y Norbert Nebes, ed., *Das Orientalische Münzkabinett und die Alphons-Stübel-Sammlung früher Orientphotographien. Orientalische Sammlungen an der Universität Jena* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2019).

1. Las fotografías de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss

El viaje de Stübel y Reiss por Sudamérica (1868-1877)

El 8 de enero de 1868, un velero destinado a Sudamérica zarpó del puerto francés de Saint-Nazaire. A bordo se encontraban los vulcanólogos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, quienes originalmente planearon un viaje de exploración a Hawái.[1] Ambos creían, con conocimiento de causa, que el archipiélago del Pacífico era el lugar ideal para poder ampliar sus conocimientos sobre la geomorfología volcánica, a cuya investigación habían dedicado varios años. No obstante, siguiendo una idea de Stübel, los exploradores decidieron combinar el viaje a Hawái con una excursión a los Andes septentrionales, región considerada por los vulcanólogos de la época una especie de "El Dorado". En ese entonces, la autoridad en geografía y geología de los países andinos seguía siendo Alexander von Humboldt (1769-1859), sobre cuyo legado los dos alemanes querían erigir su propia obra. Sin embargo, la estadía en Sudamérica, proyectada para un máximo de tres meses, se prolongó por nueve años, entre 1868 y 1877. Wilhelm Reiss tuvo que regresar a Alemania un año antes por causa del agotamiento físico y quebrantos de salud.[2] A Hawái nunca llegaron.

---

1 Para las biografías de Stübel y Reiss, véase Meyer, "Alphons Stübel" y Hans Meyer, "Wilhelm Reiss", *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig, 1910* (1911): 47-96.

2 Andreas Krase, "Organising the World. Alphons Stübel's and Wilhelm Reiss' Collection of Photographs from South American Countries 1868-1877", *Photo Researcher* 23 (2015): 40-41.

Tan pronto como los dos viajeros tomaron consciencia de la magnitud del territorio aún inexplorado y de los grandes vacíos en la literatura existente sobre la geología y geografía de la región, decidieron aceptar el reto de medir y estudiar sistemáticamente la cordillera de los Andes. Esta decisión, aparte de responder a una deficiencia bibliográfica, también se debía al hecho de que las teorías de Alexander von Humboldt sobre el vulcanismo no estaban en concordancia con los postulados geológicos de mediados del siglo XIX.[3] Así, Stübel y Reiss no solo viajaron a Colombia y Ecuador, como lo habían planeado inicialmente, sino que también atravesaron Perú, Chile y Brasil. En 1876, después del retorno de Reiss a Alemania, Stübel dio otra vuelta por Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia y Perú nuevamente, lugar desde el cual zarpó a Estados Unidos. Tras un viaje corto por Norteamérica, y siguiendo los pasos de su colega, Stübel regresó a Europa en 1877 (fig. 3).

Para la época, el viaje de los dos era considerado la exploración más detenida y extensa por Sudamérica, únicamente comparable con el esfuerzo de Humboldt setenta años antes.[4] Los estudios realizados durante el viaje, los mapas, los dibujos, las pinturas y los apuntes, así como el material coleccionado (minerales, objetos arqueológicos y fotografías), les proveían una considerable cantidad de datos. Esto los alentó, durante el resto de sus vidas, a invertir su tiempo en el análisis de la información recolectada. Aun así, solo una pequeña parte de los resultados de sus investigaciones llegó a ser publicada.

Aunque Stübel y Reiss son descritos como "viajeros alemanes" en la mayoría de los estudios recientes sobre su vida y obra, en realidad no lo eran en el sentido moderno de la palabra, ya que Alemania aún no existía como Estado nación cuando zarparon de Saint-Nazaire.[5] En ese orden, Stübel, nacido en 1835 en

---

3 Rolf Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien von Wilhelm Reiss und Alphons Stübel", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por *Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen* (Unna: Kreis Unna, 1994), 41-51.

4 Meyer, "Alphons Stübel", 64.

5 Una selección de los estudios más relevantes sobre el viaje de Stübel y Reiss por Sudamérica: Krase, "Organising the World"; Michaela Stüttgen, "Zum Leben und Werk von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen (Unna: Kreis Unna, 1994), 11-20; Stefanie Gänger, "¿La mirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana", *Histórica* 30, n.º 2 (2006): 69-90; Juan Guillermo Gómez García, "Stübel y Reiss. Dos viajeros alemanes en la Colombia del siglo XIX", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 31, n.º 35 (1994): 3-27.



Figura 3. Rutas de viaje de Stübel y Reiss por Sudamérica. Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994), 6

Leipzig (Reino de Sajonia), y Reiss, nacido en 1838 en Mannheim (Gran Ducado de Baden), se identificaron ante todo con sus regiones de procedencia. De cualquier forma, como dejan entrever en sus cartas de viaje, ambos mostraron cierta simpatía por la causa de la unificación nacional y la formación del Imperio alemán, fundado en 1871, cuando se encontraban de viaje por Ecuador.[6]

Stübel había nacido en el seno de una familia pudiente de la alta burguesía, condición que le aseguró una vida sin angustias financieras. Dado que sus padres habían muerto cuando aún era muy joven, creció con su tío Carl Julius Stübel, quien se ocupó de ser su mentor y patrocinador. Desde aquel momento, Carl Julius se cercioró de que Alphons recibiera una educación excelente, tanto en las humanidades como en las ciencias naturales. Con lo anterior, no cabe duda de que la familia Stübel representaba perfectamente la "burguesía educada" (*Bildungsbürgertum*) de la época, es decir, una clase social que no buscaba distinguirse tanto por la ostentación de bienes materiales como por el dominio de una amplia cultura general que incluía las artes, la música y la literatura.

Gracias a este ambiente favorable para la adquisición de conocimientos, Stübel pudo emprender viajes a Egipto, Sudán, Grecia e Italia, después de cursar algunos semestres de química y mineralogía en la Universidad de Leipzig, entre 1854 y 1855. A partir de 1859 continuó sus estudios, ahora más enfocados en la vulcanología, en la Universidad de Heidelberg, donde obtuvo su doctorado en 1860. Aunque los primeros viajes estuvieron motivados por su interés general en la geología, decidió enfocarse en el vulcanismo después de su contacto con este en Italia, país donde realizó estudios en el Vesubio. Al interés científico por las regiones volcánicas de Europa y el Atlántico, como las islas de Madeira, Cabo Verde y Tenerife, habría que sumar el interés de Stübel por frecuentar estos lugares para mejorar su salud. Debido a su constitución física frágil y sus constantes enfermedades respiratorias, Stübel veía en el clima mediterráneo una forma eficaz de reponerse (fig. 4).

De manera parecida, Reiss también sufría de una salud delicada desde joven, razón por la que el médico le recomendó emprender viajes a los países del sur de Europa (fig. 5). En particular, Reiss sufría de una dolencia crónica en sus ojos.

---

[6] Alphons Stübel, *Cartas de Sudamérica*, Institut für Länderkunde (IfL), Archivo de Geografía, Inv.-No. 6625-6721, K. 122, Leipzig, 1868-1877 (citado a partir de ahora como *Cartas de Sudamérica*); Wilhelm Reiss, *Reisebriefe aus Südamerika 1868-1876*, ed. por Karl Heinrich Dietzel (Múnich: Duncker & Humblot, 1921).



Figura 4. Luis Cadena (Quito), retrato de Alphons Stübel, 1871, Hans Meyer, "Alphons Stübel", *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig, 1904* (1905): 69



Figura 5. Wilhelm Reiss, 1874, Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994), 10

Al igual que Stübel, pertenecía a una familia adinerada de la alta burguesía radicada en Mannheim. Su padre era el empresario y alcalde de Mannheim, Friedrich Reiss. Aunque el joven Wilhelm también recibió una educación humanista amplia, su padre, quien deseaba que su hijo siguiera sus pasos, lo convenció de estudiar la carrera de Comercio en Amberes. Sin embargo, Wilhelm no mostró gran interés por las actividades empresariales; de hecho, durante una estadía en Italia en 1856, descubrió su vocación genuina por la geología. Aunque su padre se opuso inicialmente, Wilhelm logró estudiar geografía, geología, química, física y mineralogía en las universidades de Berlín, Bonn, Karlsruhe, Giessen y Heidelberg. Fue en esta última donde obtuvo su doctorado en 1864. Con un especial interés por la vulcanología, realizó estudios en las Azores, Madeira y las islas Canarias. Para 1866, emprendió un viaje con Stübel, con quien tenía contacto desde 1865, a la isla volcánica de Santorini. Según Andreas Krase, durante estos años Reiss tuvo la idea del viaje conjunto a Hawái. Sin embargo, y como ya lo indicamos, el plan de aprovechar el trayecto para una estancia corta en Sudamérica vino de Stübel.[7] Debido a las fortunas de sus familias, ambos científicos pudieron eximirse de actividades remuneradas en instituciones públicas o privadas. Alphons, con el apoyo de su tío, y Wilhelm, con el apoyo de su padre, financiaron su excursión a los Andes enteramente con fondos privados. De este modo, aunque estuvieron en contacto con numerosas instituciones académicas antes y durante el viaje, estas no representaron fuentes de ingresos en ningún momento.

La fascinación de los jóvenes científicos por la vulcanología se explica en gran parte por el papel central que esta tuvo en la geología de la época. Desde que los así llamados plutonistas de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX plantearon que el origen de las rocas se debía primordialmente a la actividad volcánica, el estudio de este fenómeno fue considerado clave para entender los procesos geomorfológicos. Con esto, los plutonistas declararon su abierta oposición a los neptunistas, quienes defendían la formación submarina de minerales y la existencia de un "océano universal". A diferencia de los plutonistas, los neptunistas no desafiaron las enseñanzas de la Iglesia, ya que su teoría armonizaba con la idea de un "diluvio universal" en tiempos prehistóricos.[8]

---

7 Krase, "Organising the World", 40.

8 Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 41-42.

Cuando Stübel y Reiss se iniciaron en el estudio de la geología, la teoría neptunista, mejor adaptada al ambiente conservador de la época, aún contaba con adeptos en Alemania. Incluso Humboldt había defendido elementos de aquella teoría, ya que en varios apartados de su obra acerca de la actividad volcánica en Sudamérica mencionaba cómo en algunas erupciones se podía observar la expulsión de peces, aspecto que era interpretado como un indicio de la conexión subterránea entre la chimenea del volcán y los restos del "océano universal".[9] Aunque las ideas neptunistas ya habían perdido fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, todavía faltaban estudios empíricos contundentes en las diferentes regiones volcánicas del mundo que dieran un fundamento más sólido a la teoría plutonista y, sobre todo, que permitieran entender las causas exactas de la actividad volcánica. Una explicación coherente y con amplia base empírica habría significado un gran hito para las ciencias geológicas de la época.[10] Stübel y Reiss, simpatizantes del plutonismo desde antes de emprender su viaje, tenían la voluntad de lograrlo.

Como se mencionaba, la idea de estudiar los volcanes de los países andinos tuvo mucho que ver con el legado de Humboldt, quien todavía gozaba de gran fama a mediados del siglo XIX en Alemania, aunque muchas de sus teorías, incluso las relacionadas con el vulcanismo, ya se consideraran obsoletas. Tras los pasos de Humboldt, Stübel y Reiss pretendían ejecutar mediciones más exactas de los volcanes de la región, por lo cual disponían de instrumentos y habilidades para las estimaciones trigonométricas y los estudios mineralógicos y geológicos. Cabe señalar que en Perú, particularmente, llegaron a realizar excavaciones arqueológicas. Esta última actividad derivó en una publicación influyente sobre la necrópolis de Ancón, cerca de Lima, donde identificaron y analizaron una cantidad considerable de momias precolombinas.[11] Sin embargo, el interés por temas arqueológicos y etnológicos ya estaba presente durante su viaje por Colombia, donde Stübel adelantó estudios en el sitio arqueológico de San Agustín, en el suroeste del país. Al llevar a cabo estas aproximaciones, su admiración inicial por Humboldt comenzó a cambiar. Así, en una carta escrita

---

9 *Ibid*., 46.

10 *Ibid*., 49-50.

11 Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, *Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches, nach den Ergebnissen eigener Ausgrabungen*, 3 vols. (Berlín: A. Asher, 1880-1887).

durante los primeros meses de su estadía en Ecuador, Stübel señalaba: "Las descripciones de Humboldt de las áreas y circunstancias locales son tan insípidas, falsas y asquerosas que uno tiene que leerlas una y otra vez para convencerse de que el hombre famoso realmente las escribió" (fig. 6).[12]

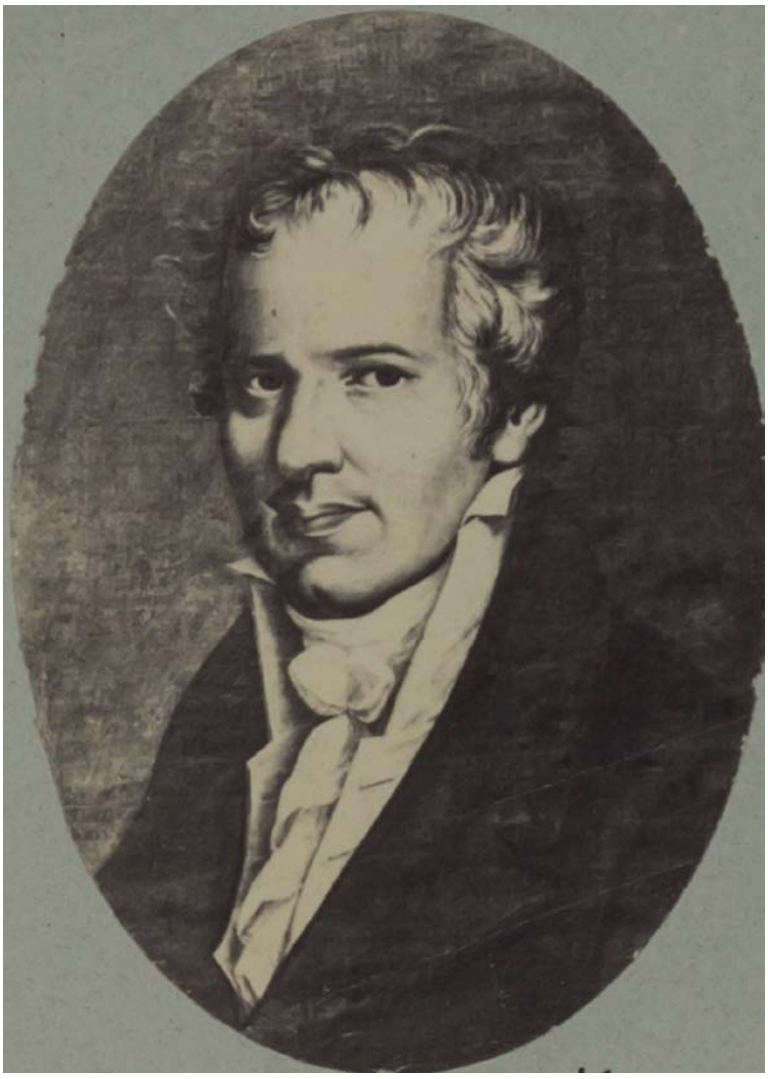


Figura 6. "Alexander von Humboldt, imagen de la Biblioteca de Bogotá", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.1)

[12] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 31 de agosto de 1870. Las traducciones son nuestras.

Esta dura crítica, que se repetiría constantemente en sus cartas y escritos a partir de 1870, se debe en buena medida al cambio gradual del ideal epistémico de la época. Eso significa que Stübel y Reiss, cuyas mediciones trigonométricas de las alturas de los volcanes eran tan exactas que se mantuvieron vigentes durante casi cien años, no solo se limitaron a criticar la forma de trabajo poco precisa y hasta especulativa del "sabio prusiano".[13] De hecho, el problema era más de fondo. Siguiendo a Lorraine Daston y Peter Galison, se puede observar que tanto Stübel como Reiss se habían alejado en cierta medida del ideal de la "fidelidad a la verdad natural" (*truth-to-nature*) que dominaba desde la Ilustración.[14] En concordancia con este ideal, presente en trayectorias como las de Goethe, Linneo o Humboldt, la actividad científica era ante todo una búsqueda de lo típico, es decir, de un "plan original" en las formas de la naturaleza. Bajo aquel marco de referencia, la mera observación superficial de los fenómenos naturales no era capaz de revelar estas estructuras escondidas y sus factores determinantes. Como muestran Daston y Galison a partir de la evolución de los atlas científicos entre los siglos XVIII y XIX, no se trataba de representar un espécimen botánico o un detalle anatómico de la manera más realista posible, sino de identificar, más bien, su estructura ideal, tal como habría sido concebida por "la naturaleza".

En contra de esta noción dieciochesca, y estimulado considerablemente por los alcances de tecnologías incipientes como la fotografía a partir de la década de 1840, surgió un nuevo ideal que descansaba en la noción de *objetividad*. Los científicos apegados a esta concepción emergente rechazaron la idealización de la naturaleza y se concentraron en una representación fiel de lo que se podía observar en la superficie. Este tipo de "objetividad mecánica", fuertemente enlazada al positivismo, partía de un observador supuestamente neutro y pasivo, quien solo consideraría lo empíricamente verificable y visible. Esto explica también por qué la fotografía, concebida por muchos como la tecnología de reproducción mecánica por excelencia, el "lápiz de la naturaleza", en palabras del pionero fotográfico Henry Fox Talbot, estuvo tan estrechamente relacionada con el surgimiento de este ideal epistémico.[15]

---

[13] Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 44-47.

[14] Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity* (Nueva York: Zone Books, 2007), 55-113.

[15] Sven Schuster y Óscar Daniel Hernández Quiñones, "La fotografía como fuente histórica. Retratos de indígenas amazónicos en la Exposición Universal de Viena en 1873", en *El oficio del historiador. Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*, ed. por Yobenj Aucardo

Sin embargo, como veremos más adelante, y como lo sostienen Daston y Galison, este cambio del ideal epistémico no fue abrupto sino gradual. Incluso en más de una ocasión se puede observar cómo ambos ideales, objetividad mecánica y fidelidad a la verdad natural, coexistieron durante mucho tiempo. En el caso de Stübel y Reiss, se puede afirmar que, aunque ambos se identificaron como empíricos y especialistas que rechazaban el universalismo idealista de Humboldt, estos aún se aferraban a ciertos ideales de la Ilustración. Especialmente Stübel, quien empleaba el término *verdad natural* (*Naturwahrheit*) en sus escritos, era bastante ambivalente a la hora de ceñirse a un paradigma determinado. De esta manera, aunque criticaba a Humboldt y a otros naturalistas por su falta de rigor y empirismo, en su propio trabajo rechazaba frecuentemente el método más relacionado con la representación mecánica de la naturaleza: la fotografía. El reparo con esta novedosa técnica era doble. Por un lado, Stübel señalaba la poca practicidad de la fotografía para el trabajo en altas montañas. Por otro, y según lo formula en su escrito sobre los volcanes del Ecuador (*Die Vulkanberge von Ecuador*), la entendía como una tecnología de reproducción incapaz de individualizar y resaltar las "partes relevantes del paisaje". Así, según Stübel, las imágenes fotográficas eran demasiado planas como para revelar la "verdad natural" de los fenómenos estudiados:

> Al mirar las imágenes presentadas, especialmente los dibujos más grandes y panorámicos, un observador desprevenido podría pensar que, al apoyarse en la fotografía, se lograría el mismo resultado en menos tiempo, y en cuanto a la verdad natural, incluso algo mejor. Esta suposición, sin embargo, es solo parcialmente cierta.
>
> De hecho, es posible que el geólogo viajero en los Andes altos logre tomar una buena fotografía de vez en cuando. Sin embargo, no es probable que esta también le sirva para fines fisionómico-geológicos y que resalte de manera precisa las partes relevantes del paisaje. Por el contrario, al estar completamente dependiente del rendimiento de su cámara, el viajero perdería mucho tiempo, dado que siempre estaría obligado a esperar momentos favorables con buenas condiciones luminosas. Infelizmente, la cámara no es capaz de individualizar

Chicangana-Bayona, María Cristina Pérez Pérez y Ana María Rodríguez Sierra (Bogotá: Universidad de los Andes, 2019), 205.

> y, de manera intransigente, su funcionamiento está sometido a las leyes de la óptica. Esto se puede ver, por ejemplo, cuando deseamos resaltar una montaña que se encuentra a gran distancia, pero las condiciones luminosas del momento no lo permiten. En comparación con esta realidad inmutable, la mano del dibujante tiene un margen de acción mucho más grande, y el aprovechamiento correcto de este muestra la competencia topográfica del dibujante.
>
> Nuestro ojo también se cansa mucho menos al observar dibujos individualizados, si se compara con el marrón monótono de fotografías mediocres. En estas regiones de difícil acceso, solo un viajero que invierte mucho tiempo y toda su dedicación podría tomar fotografías de gran perfección y de forma sistemática.[16]

En este libro, la cita de Stübel es muy relevante, ya que insinúa un profundo rechazo hacia la fotografía como método científico, no solo por razones técnicas, sino, ante todo, por razones epistemológicas. De hecho, tanto Stübel como Reiss hicieron muy poco uso de la fotografía en los estudios científicos que adelantaron. En sus publicaciones, elaboradas después del viaje a Sudamérica, se encuentran muy pocas imágenes basadas en esta técnica, lo que confirma el estatus secundario y meramente ilustrativo que los viajeros le asignaron. Para entender mejor este rechazo a la cámara, debe considerarse que ambos solo estaban familiarizados con el empleo de placas de colodión húmedo. Esta técnica, de uso generalizado en la década de 1860, resultó poco práctica en regiones tropicales o de difícil acceso, ya que las placas fotográficas tenían que ser tratadas *in situ* con fotoquímicos sensibles al clima. De esta manera, además de transportar la cámara, el trípode, los químicos y las placas de vidrio, era necesario llevar una carpa que hacía las veces de laboratorio móvil.[17]

Dado que los dos exploradores estuvieron aislados de los avances fotográficos globales durante su viaje, no conocieron el método de colodión seco, introducido en 1871, en el cual las placas ya llevaban una capa de emulsión fotográfica previamente preparada y más resistente al clima.[18] Con lo anterior, este método

---

16 Alphons Stübel, *Die Vulkanberge von Ecuador* (Berlín: A. Asher, 1897), XVI-XVII.

17 Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte* (Fráncfort del Meno: Campus, 2009), 49-50.

18 Krase, "Organising the World", 42-43.

resultaría mucho más práctico para viajes extensos en terrenos difíciles, y seguramente habría cambiado la percepción que ambos tenían de la tecnología. Era tal su desconfianza hacia esta que Stübel prefería métodos como el dibujo y la pintura para mostrar una composición estructural más completa de los volcanes, en lugar de la mera superficie capturada por las cámaras. De hecho, el alemán era un excelente dibujante y muchas de sus imágenes fueron publicadas en libros de otros autores. Para obtener grandes panoramas de los volcanes del Ecuador, Stübel contrató al pintor profesional Rafael Troya, a quien entrenó para resaltar los rasgos estructurales más relevantes de estos. Como menciona en una carta, estaba tan orgulloso de sus logros de aprendizaje que incluso reclamaba la coautoría de estas pinturas panorámicas.[19] Desafortunadamente, de las piezas de gran formato elaboradas por Troya, hoy solo se conservan cinco en los Museos Reiss-Engelhorn (Reiss-Engelhorn-Museen [REM][20]) en Mannheim; una cantidad mínima si se considera que formaban parte de una colección de ochenta y dos pinturas encontradas en Leipzig, las cuales se perdieron durante la Segunda Guerra Mundial (fig. 7).[21]

Tanto Stübel como Reiss se mostraron escépticos con la posibilidad de una "objetividad mecánica" radical. Sin embargo, y paradójicamente, rechazaban los postulados universalistas y la falta de empirismo de Humboldt. Su posición ambivalente sugiere que se encontraban inmersos en un periodo de transición epistémica que los situó entre dos ideales teóricos. Si bien este punto intermedio impactaría la formulación de sus teorías volcánicas, también provocó la ruptura entre ambos científicos. Por un lado, Stübel estaba convencido de que la mayor

---

19 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 26 de noviembre de 1872. Sobre la obra de Troya, véase el estudio elaborado por su bisnieta Alexandra Kennedy Troya, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1999).

20 En 1913, el empresario y político Carl Reiss, hermano de Wilhelm Reiss, donó toda su fortuna a Mannheim para la fundación de un museo que llevara su nombre. Sin embargo, el Museo Reiss solo abrió sus puertas después de la Segunda Guerra Mundial, en 1957. En 2001, el industrial Curt Engelhorn invirtió veinticinco millones de euros en este museo, el cual fue fusionado con siete museos bajo el nombre Museos Reiss-Engelhorn, en plural. La sigla de la nueva entidad es REM (Reiss-Engelhorn-Museen). Para más información, véase http://rem-mannheim.de.

21 Heinz Peter Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel. Fotografische Quellen als europäische Repräsentation und kulturelles Erbe Südamerikas (am Beispiel Ecuadors)", en *Beschreibung, Vermessung und Visualisierung der Welt*, ed. por Ingrid Kästner y Jürgen Kiefer (Aquisgrán: Shaker, 2012), 340-341; Kilian "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 44.



Figura 7. "El Cotopaxi en Ecuador", 1904 (litografía según un dibujo original de Alphons Stübel; colección propia)

parte de los volcanes analizados eran de origen monogenético, es decir, que se habrían formado en un solo proceso eruptivo, tal como lo había demostrado en el Vesubio. Aunque los hallazgos empíricos encontrados en Sudamérica solían contradecir esta teoría, Stübel jamás se desprendió de ella, y así reiteró su apego a explicaciones tradicionales enfocadas en la búsqueda de un tipo ideal. Reiss, en cambio, ya había entendido que la morfología de los volcanes no seguía un esquema único, y que se podían observar tanto procesos monogenéticos como poligenéticos en su formación. Al estudiar estos procesos en los volcanes de Colombia y Ecuador, Reiss identificó que muchos de estos habían pasado por fases de gran actividad, pero también por largos periodos de inactividad. Su apariencia actual no respondía entonces a un proceso único, sino a la combinación de múltiples procesos temporalmente separados y a los efectos de la erosión en la superficie.[22]

Las diferencias en sus teorías volcánicas generaron disenso entre los dos científicos, quienes se distanciaron cada vez más durante su viaje. Los desacuerdos no solo se fundaban en razones académicas, sino que también las desavenencias personales tuvieron que ver. Después del paso por Sudamérica, Reiss se convirtió en uno de los críticos más duros de Stübel y, en 1898, su amistad se rompió definitivamente. Por su parte, Stübel dispuso en su testamento que todas las cartas recibidas de Reiss tendrían que ser destruidas después de su muerte. Para infortunio de los historiadores, esa disposición fue acatada en 1904, a un año de su deceso.[23]

Uno de los insumos más útiles para reconstruir el viaje a Sudamérica de nuestros vulcanólogos son las cartas que Stübel mandó a su tío Julius y a su hermana Ida. A propósito, solo una parte de aquella correspondencia fue publicada y actualmente reposa en el IfL, y brinda una imagen detallada del viaje. Sin embargo, dado que las cartas no fueron escritas para ser publicadas, estas se encuentran signadas por descripciones despectivas y racistas como profundizaremos más adelante.[24] De hecho, las pocas cartas de Colombia y Ecuador que se publicaron en la revista alemana *Globus*, entre 1868 y 1870, nunca fueron

---

22 Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 48-50.

23 Stephanie Herrmann, "Im Bann der Andenvulkane. Die Südamerika-Expedition von Wilhelm Reiß in den Jahren 1868-1876", en *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*, ed. por Hermann Wiegand et al. (Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018), 87-88.

24 Stübel, *Cartas de Sudamérica*.

aprobadas por Stübel. Al parecer, su tío las había remitido a la revista sin su consentimiento. Cuando Stübel se enteró del desacato a mediados de 1870, la publicación de dichas cartas cesó.[25]

Por otro lado, las cartas de Reiss a su familia sí fueron publicadas y editadas en 1921 por el geógrafo Karl Heinrich Dietzel, quien eliminó casi todas las referencias personales o "subjetivas".[26] No obstante, de Reiss disponemos de un diario de viaje por Colombia que ayuda a llenar ciertos vacíos en cuanto a actividades más "informales" y observaciones personales durante la travesía.[27] El estilo del diario es casi taquigráfico y una buena parte de este consiste en cálculos trigonométricos y análisis geológicos. Sin embargo, a diferencia de sus cartas editadas, en él se encuentran los nombres y datos de personas que conoció durante el trayecto. Como todo el legado escrito de Reiss, el diario de Colombia también reposa en el IfL, mientras que sus fotografías se encuentran en el archivo del REM.

El hecho de que ambos empezaran a viajar de manera separada a partir de su llegada a Bogotá, a finales de marzo de 1868, no solo se debía a una creciente aversión personal, sino que también respondía a una división racional de trabajo. Debido a sus diferentes habilidades y fortalezas, estaban convencidos de que, al viajar por caminos separados, conseguirían mejores resultados y, por ende, un panorama más completo de cada país visitado. Con eso en mente, Reiss se dedicaría a la trigonometría y la geodesia, en tanto que Stübel estaría concentrado en estudios morfológicos y topográficos.[28] Por lo general, después de algunas semanas de viajar individualmente, solían encontrarse de nuevo en alguna ciudad, donde intercambiaban informaciones, apuntes y objetos recogidos en los trayectos. De acuerdo con Andreas Krase, en estos encuentros esporádicos, probablemente también intercambiaron fotografías que habrían comprado por el camino en diferentes estudios.[29]

---

25 Karl Heinrich Dietzel, "Einleitung", en *Wilhelm Reiss. Reisebriefe aus Südamerika, 1868-1876*, ed. por Karl Heinrich Dietzel (Múnich: Duncker, 1921), 16-17.

26 Reiss, *Reisebriefe*.

27 Véase Wilhelm Reiss, *Tagebuch Colombia*, 1868-1870, IfL, caja 126, n.º 16 (citado a partir de ahora como Reiss, *Diario de Colombia*).

28 Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 43.

29 Krase, "Organising the World", 44.

Las fotografías

En atención a la desconfianza de Stübel y Reiss hacia la fotografía, resulta paradójico que hayan comprado algunas de estas con fines ilustrativos y que, además, armaran una colección inmensa. Especialmente Stübel, como coleccionista compulsivo, al final del viaje disponía de más de 1700.[30] La Colección Reiss, en cambio, solo comprende 551 fotografías. Sin embargo, hay que considerar que muchas de ellas fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial y que, de acuerdo con Krase, la colección original podía tener más de 800.[31]

En conjunto, estas adquisiciones, localizadas hoy día en el REM y el IfL, la Colección Reiss y la Colección Stübel, constituyen la colección más importante de fotografías de Sudamérica de mediados del siglo XIX. Abarcan una gran variedad de motivos, desde retratos de la élite, pasando por paisajes, hasta "tipos populares". Además, la mayoría de las piezas están disponibles en los formatos estandarizados de la época, como *carte de visite* (6 × 9 cm) o gabinete (10 × 15 cm). Las fotografías en papel a la albúmina están organizadas según criterios temáticos, y en el caso de la colección de Stübel, la mayor parte se encuentran montadas sobre folios de cartón para ser exhibidas (fig. 8). También llevan descripciones en alemán, escritas en tinta, las cuales no siempre coinciden con las descripciones originales en español. En la mayoría de los casos, la descripción original al pie de la fotografía todavía es visible. No obstante, antes de acercarnos a los orígenes y a la organización de estas asombrosas fotografías, es necesario responder una serie de preguntas. ¿Cómo se puede explicar que dos vulcanólogos extremadamente escépticos hacia el valor científico de la fotografía se dedicaran con tanto ahínco a coleccionarlas? ¿Cuál era su propósito? ¿Cómo se conformaron las colecciones? ¿Qué aspectos y elementos de estas fotografías han sido estudiados hasta ahora?

Como comenta Heinz Peter Brogiato, en las fotografías que Stübel y Reiss compraron por el camino, pocas veces se muestran los volcanes o las altas montañas donde realizaron la mayor parte de sus estudios.[32] Esto se debía, como lo indicábamos, a que el empleo de las placas de colodión húmedo no era viable en zonas de gran altura. A pesar de ello, Stübel compró copiosas cantidades de fotografías en Sudamérica. Aunque solo se conserva una factura de Perú,

---

30 Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel", 331.

31 Krase, "Organising the World", 45.

32 Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel", 341.



Figura 8. "Colombia. 1868. Altiplano de Bogotá (tierra fría)", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0017-0025)

donde adquirió 120 piezas en una sola compra, podemos afirmar que el grueso de las colecciones de Stübel y Reiss proviene de estudios fotográficos de la época.[33] El nombre de estos suele aparecer en el reverso o en el pie de la imagen. Además, las poses de los modelos, la iluminación y los fondos artificiales utilizados suelen hacer evidente que proceden de estudios profesionales. Según un inventario elaborado por Krase, se pueden identificar 42 fotógrafos o estudios fotográficos en las colecciones de ambos viajeros.[34] Como verá el lector, esta investigación adicionará algunos nombres nuevos a este listado; nombres de fotógrafos colombianos sobre cuya obra sabemos poco o que incluso continúan extraviados en el anonimato.

A partir de algunos comentarios consignados en sus cartas, se puede deducir que tanto Stübel como Reiss contrataron ocasionalmente a fotógrafos locales para trabajos específicos. Stübel, por ejemplo, menciona que hicieron uso de los servicios de un fotógrafo para reproducir un retrato pintado de Humboldt que habían encontrado en la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá (fig. 6).[35] Según Hannes Wietschel, el mismo Stübel también tomó fotografías y todo indica que, a partir de la década de 1890, cambió su percepción de esa práctica de registro. Incluso llegó a patentar un modelo de cartucho para placas fotográficas que vendió a la empresa Eastman Kodak en 1896.[36] Al parecer, estaba interesado en obtener mejores resultados al fotografiar paisajes y formaciones geológicas, y así reconocer el valor de esta técnica para el trabajo de campo.[37] Sin embargo, en el contexto del viaje por Sudamérica, todavía no hay rasgo de este aprecio.

A diferencia de los reversos y pies de foto, los escritos de Stübel y Reiss omiten los nombres de los fotógrafos y los estudios involucrados en la elaboración de los trabajos. Esto contrasta fuertemente con el tratamiento de dibujantes, pintores o cartógrafos contratados, a quienes casi siempre mencionan por su nombre. Desde el punto de vista historiográfico, estas omisiones dificultan enormemente el proceso de identificación de los fotógrafos. Empero, gracias a los trabajos de Andreas Krase, Frank Stephan Kohl y Margrit Prussat, sabemos

---

33 Krase, "Organising the World", 44.

34 *Ibid*., 45.

35 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

36 Hannes Wietschel, "Skeptische Faszination. Spuren in die fotografische Werkstatt des Vulkanologen Alphons Stübel", *Rundbrief Photographie* 25, n.º 1 (2018): 17-18.

37 Wietschel, "Skeptische Faszination", 19-21.

algo sobre ciertos fotógrafos, sobre los estudios visitados y, principalmente, sobre los contextos de producción y circulación de las imágenes en cuestión, aunque muchos aspectos todavía queden por investigar.[38] Pese al esfuerzo de estos y otros investigadores, lo cierto es que aún desconocemos a los autores de una buena parte de las fotografías.

Si en su viaje por Sudamérica Stübel y Reiss no estuvieron interesados en el empleo científico de sus fotografías, lo cual se demuestra con el hecho de que no tomaron imágenes de los lugares de trabajo vulcanológico, ¿cuál era entonces su propósito? La respuesta debe matizarse según cada uno de los exploradores. Krase, por ejemplo, asegura que Reiss no hizo casi uso de sus fotografías; de hecho, no hay ningún indicio de que las hubiera expuesto o empleado en algún proyecto científico, salvo el uso ocasional que le daba con fines ilustrativos.[39]

Stübel, en cambio, sí las expuso en el Museo de Geografía Comparada en Alemania. Aunque este proyecto solo pudo definirse tras muchas dificultades y después de inyectar una parte de su fortuna personal, el 5 de febrero de 1896, se dio un primer paso con la apertura del Museo Grassi de Leipzig. En las instalaciones de esta institución etnológica, unos 330 metros cuadrados estaban reservados para la exposición permanente de geografía comparada de Stübel.[40] Ciertamente, el centro de esta exposición, que resultó mucho más pequeña de lo esperado, fue el fenómeno del vulcanismo, ilustrado mediante pinturas panorámicas, dibujos, minerales, maquetas y fotografías. Según Heinz Peter Brogiato, debido al espacio limitado de la exposición, solo se presentaron objetos e imágenes relacionados con los viajes del científico a Europa, Sudamérica y Oriente Próximo. Por tanto, el plan original de proyectar las diferentes manifestaciones del vulcanismo en todo el mudo nunca se realizó. De hecho, Stübel murió en medio de las obras de montaje en noviembre de 1904, por lo cual su hermana Ida Stübel tuvo que donar 100 000 marcos para garantizar su continuidad.[41]

---

38 Krase, "Organising the World"; Frank Stephan Kohl, "Um 'olhar europeu' em 2000 imagens. Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul", *Revista Studium* 21, https://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html; Margrit Prussat, *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien, 1860-1920* (Berlín: Reimer, 2008).

39 Krase, "Organising the World", 50-51.

40 Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel", 335.

41 *Ibid*., 336.

En esta exposición, las fotografías de Sudamérica, montadas sobre los folios de cartón mencionados, fueron presentadas al lado de las demás representaciones gráficas del territorio, sin contar mapas y objetos arqueológicos que contribuían por igual a recrear los viajes adelantados. A ciencia cierta, desconocemos cuál habría sido su impacto en el público. No obstante, Krase comenta que, en general, el proyecto de Stübel nunca tuvo el éxito ambicionado en sus comienzos.[42] Aunque la sección correspondiente al vulcanismo finalmente recibió su propio museo en 1907 (el Museo de Geografía Comparada de Leipzig), la existencia de esta institución pasaría por una fuerte crisis financiera en la década de 1920, que se agudizó entre las décadas de 1930 y 1940, por causa del abuso que los seguidores del Partido Nacionalsocialista asignaron al espacio con fines propagandísticos.[43] Acabada la Segunda Guerra Mundial, el museo fue nuevamente usado, esta vez en la República Democrática de Alemania (RDA), para actividades propagandísticas que pretendían glorificar los logros de las "naciones socialistas hermanas". Debido a la falta de fondos, fue cerrado en 1975. Para ese momento, muchos objetos se habían extraviado, especialmente durante los últimos años del Tercer Reich, cuando las colecciones del museo tuvieron que ser evacuadas, y durante los primeros años de posguerra, cuando la Colección Stübel fue dividida. Con el tiempo, sus fotografías, ahora custodiadas por el Instituto de Geología y Geoecología en Leipzig, cayeron en el olvido.[44]

Esa situación solo cambió hasta 1983, cuando una pequeña exposición sobre fotografía de viajes y expediciones abrió sus puertas.[45] En aquellos años, se elaboraron también los primeros estudios académicos sobre las fotografías de Stübel, siendo la tesis de maestría de Andreas Krase (1985) el trabajo pionero más importante.[46] Por su parte, las fotografías de Reiss, halladas en la Kunsthalle de Mannheim hacia 1936, también habían caído en completo abandono. Solo fueron redescubiertas y presentadas al público de Alemania Occidental en 1988.[47]

Para 1994, en la Alemania reunificada, algunas fotografías de la Colección Stübel fueron presentadas en una gran exposición en el castillo de Cappenberg.

---

42 Krase, "Organising the World", 50-51.

43 Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel", 337.

44 Krase, "Organising the World", 50-51.

45 *Ibid*., 51.

46 Krase, "'Von der Wildheit der Scenerie'".

47 Krase, "Organising the World", 51.

Este evento, organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Münster, se enfocó en el viaje de los dos vulcanólogos por Sudamérica. En ese momento, la Colección Stübel se encontraba en el IfL, sucesor del Instituto de Geología y Geoecología de la antigua Alemania Oriental. La exposición resultó en una publicación que reúne varios capítulos excelentes sobre el viaje, las fotografías, sus usos y, en general, la ciencia de la época.[48] Dos años después, y gracias a los esfuerzos del investigador colombiano Juan Guillermo Gómez García y al Banco de la República, esta exposición también pudo ser realizada en Colombia. En esa ocasión se publicó una traducción en español del catálogo de la exposición.[49] Esta versión, no obstante, contiene solo seis capítulos, mientras que la alemana cuenta con once. A finales de 2018, el REM organizó una pequeña exposición sobre Wilhelm Reiss y sus fotografías, la cual también estaba acompañada de un catálogo bastante completo.[50] Sin embargo, hasta el día de hoy, las dos colecciones nunca han sido presentadas ni analizadas en conjunto.

En cuanto a la pregunta de cómo Stübel había organizado sus fotografías y de qué manera quería que fueran expuestas en el Museo de Geografía Comparada, Krase sostiene que su montaje en cartones seguía un esquema particular.[51] La intención era ofrecer una visión panorámica de cada país visitado, comenzando con las ciudades y los paisajes más importantes. En esta sección se mostrarían primero vistas urbanas generales y paisajes representativos, lo que permitiría entrar más adelante en ámbitos específicos, como obras arquitectónicas emblemáticas y monumentos. De acuerdo con Krase, este cambio de foco, de lo grande a lo pequeño, resultó en un efecto casi cinematográfico.[52] Luego de este abrebocas, seguían folios con imágenes de recursos naturales, en algunos casos también obras de infraestructura e industrias. Posteriormente, se presentarían los habitantes del país, sus actividades típicas, la vida pública, eventos memorables,

---

48 Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts* (Unna: Kreis Unna, 1994).

49 Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, eds., *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas* (Bogotá: Banco de la República, 1996).

50 Hermann Wiegand et al., eds., *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien* (Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018).

51 Krase, "Organising the World", 46.

52 *Ibid*.

costumbres y cultura. Relacionado con esto, se destinaría otra sección a la "composición racial" de la sociedad, series etnográficas, algunos folios con enfermedades y deformidades locales y, no menos relevantes, bellezas femeninas o "buenas mozas". Finalmente, la presentación del país cerraría con retratos de la élite (políticos, académicos, científicos, personajes influyentes, empresarios y extranjeros importantes).

Al parecer, Stübel desarrolló este esquema solo después de su estadía en Sudamérica, dado que en sus escritos de las décadas de 1860 y 1870 no se encuentra ninguna mención del Museo de Geografía Comparada, ni de planes parecidos. Sin embargo, por lo menos en el caso de las fotografías coleccionadas o tomadas en Colombia, su primera estación en el continente americano, se puede observar la intención de documentar el viaje. Precisamente, esa intención de documentar lo recorrido en carne propia podría explicar por qué la parte colombiana de la colección contiene muy pocas fotografías de lugares no visitados directamente por Stübel y Reiss. Lo anterior contrasta notablemente con los viajes hechos a Perú, Chile y Brasil, donde pasaron menos tiempo que en Colombia (dos años y dos meses) y Ecuador (cuatro años y medio). En estos casos, se encuentran muchísimas fotografías de lugares jamás visitados por los exploradores.

Otro aspecto notable de las colecciones de Stübel y Reiss es el hecho de que una gran parte de las fotografías adquiridas en estudios difícilmente pueden ser calificadas de espontáneas, ni siquiera según las convenciones visuales de la época. De este modo, encontramos un número considerable de retratos de indígenas con poses forzadas y miradas contestatarias. En el caso de Brasil, incluso se encuentran retratos de esclavos negros, cuyas poses y rostros delatan aún más el carácter forzado y violento de las tomas. Estas imágenes, hechas frente a fondos artificiales, "exóticos" o "románticos", casi siempre fueron elaboradas con un reposacabezas, debido a los largos periodos de exposición, lo cual explica en parte el carácter estático de muchas de ellas. Además, algunas de las fotografías fueron fuertemente retocadas, hasta el punto de que hemos encontrado puestas en escena y, sumado a esto, lo que pudieron ser montajes.

Nada de lo anterior perturbaba a Stübel, quien integró de todos modos las distintas tomas en su colección. Como creía que la fotografía no serviría para documentar su trabajo geológico, la empleó más bien para dar una idea esquemática e ilustrativa de la composición de la sociedad y la geografía de cada país visitado. En ese orden, la exhibición de "tipos humanos" clasificados en indígenas, mestizos, negros y, por supuesto, la élite blanca, tuvo por objeto ejemplificar la

estratificación jerárquica y piramidal de la sociedad. En esta visión esquemática, no había lugar para matices sociorraciales. Sin embargo, como profundizaremos más adelante, estas fotografías estaban hechas para un mercado global, por lo cual respondían a gustos y discursos comúnmente aceptados en la época, tanto por viajeros internacionales como por la misma élite colombiana.

Como muestran las cartas de Stübel y Reiss, esta visión jerárquica y racializada de la sociedad correspondía con sus convicciones personales. No cabe duda de que ambos estaban impregnados por los discursos racistas de la época. Si bien las expresiones despectivas fueron más numerosas en las cartas de Stübel, es probable que las de Reiss no fueran tan diferentes, ya que se suprimieron los apartados más personales en su edición. Aun así, encontramos numerosos párrafos cuyo tono paternalista y, en ocasiones, violento se asemeja mucho a las cartas de Stübel. Un ejemplo de la percepción que los viajeros tenían de las sociedades observadas se encuentra en la primera carta escrita por Stübel desde Sudamérica. El 12 de febrero de 1868, Stübel comunica a su tío desde la Costa Atlántica de Colombia: "Los habitantes de Santa Marta son la mezcla de negros, blancos e indígenas, es decir, una chusma miserable de increíble pereza. Cada servicio nos sale extremadamente caro porque la gente ni siquiera hace un esfuerzo mínimo".[53]

Esta clase de gestos y retóricas civilizatorias le merecieron a Stübel y Reiss la asociación de su pensamiento con los discursos chovinistas del naciente Imperio alemán por cuenta de varios investigadores.[54] A propósito, la historiadora Stefanie Gänger los juzga de la siguiente manera: "Una convicción de la propia superioridad, un tono paternalista, caracterizaba los discursos de viajeros alemanes como Reiss, Stübel y Bastian [...]. Su tono paternalista se basaba en la idea de ser eruditos que protegían y estudiaban el patrimonio cultural de un país que no sabía cómo cuidar su herencia y, por tanto, dentro de las categorías de su tiempo, tampoco conocía cómo ser un pueblo educado, moderno y progresista".[55]

---

[53] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 12 de febrero de 1868.

[54] Véase, por ejemplo, Brogiato, "Die Collection Alphons Stübel"; Andreas Brockmann, "Die lateinamerikanischen Gesellschaften aus der Sicht von Stübel und Reiss", en *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, ed. por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen (Unna: Kreis Unna, 1994), 160-174; Gänger, "¿La mirada imperialista?".

[55] Gänger, "¿La mirada imperialista?", 75 y 79.

Juicios como este se explican en buena parte por el contraste de la actitud de Stübel y Reiss con el comportamiento de su predecesor Humboldt, aún hoy considerado el "verdadero descubridor" de América por muchos. Aunque Humboldt tenía una visión eurocéntrica del mundo, el humanista y universalista prusiano criticaba las jerarquías raciales, condenaba explícitamente la esclavitud de los negros y la explotación de los indígenas, del mismo modo que hizo un esfuerzo para entender las reglas sutiles de las sociedades que visitaba.[56] Si bien este esfuerzo es apenas concebible en Stübel y Reiss, cuyas descripciones de las sociedades latinoamericanas tienden a ser estereotipadas, despectivas y racistas, debe tenerse cuidado al juzgarlos, sobre todo, en comparación con Humboldt, quien pertenecía a otro momento histórico.

Precisamente, como veremos, una de las características más interesantes en las cartas de Stübel y Reiss es su decidida crítica hacia las élites criollas, a las cuales despreciaban y veían como la causa de todos los males de América Latina: la corrupción, el atraso económico y la fragilidad estatal. En cuanto a los indígenas, sus juicios eran mucho más condescendientes. En general, se podría decir que los veían como descendientes de grandes civilizaciones, cuyos rasgos culturales, hasta cierto grado, persistían pese a haber sido corrompidos por siglos de dominación ibérica. Cabe mencionar que esta visión también fue compartida por numerosos pensadores neogranadinos o colombianos, como Joaquín Acosta (1800-1852), Ezequiel Uricoechea (1834-1880) y Manuel Ancízar (1812-1882).[57] Aunque no sabemos si los viajeros conocieron a este último personaje o si habían leído su famoso libro *Peregrinación de Alpha* (1853), es muy

---

[56] Alexander von Humboldt, *Über die Freiheit des Menschen. Auf der Suche nach Wahrheit*, ed. por Manfred Osten (Fráncfort del Meno: Insel, 1999). Se trata de una colección de textos decididamente antirracistas, antiesclavistas y críticas hacia la explotación de los indígenas, escritos por el "sabio prusiano" entre 1799 y 1858; acerca del eurocentrismo en la obra de Humboldt, véase Mauricio Nieto Olarte, *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010).

[57] Lina del Castillo, *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2018), 149-153; Olga Restrepo, "Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 26 (1999): 44-45.

probable que el trabajo de la Comisión Corográfica, a la que perteneció Ancízar entre 1850 y 1851, ejerciera cierta influencia sobre los dos.[58]

Volviendo sobre las comunidades nativas, es frecuente encontrar pasajes en las cartas de Stübel y Reiss que hacen alusión a los conocimientos ancestrales de los indígenas. De hecho, ambos estaban ansiosos por recuperar estos saberes, por lo cual buscaban contacto frecuentemente con los diferentes grupos étnicos. Aunque es posible identificar pasajes en los que ambos justifican el maltrato hacia estos, sobre todo cuando se trataba de castigar a sus guías o cargueros, también hay apartados muy críticos sobre la continua explotación de los indígenas en los Estados poscoloniales de Sudamérica. Así, en el caso de las condiciones de vida de los indígenas en las haciendas del Ecuador, Stübel escribe:

> La mayoría de los indios son concertados, es decir, esclavos de algún hacendado y, por cierto, esclavos en el sentido más triste de la palabra. El hacendado deja libre al indio cuando este se quiere ir, pero solo bajo la condición de que no le deba nada al amo. Pero como el indio tiene que comprar todo al señor, este sabe disponer las cosas de manera que el indio se encuentre permanentemente con deudas impagables. Los indígenas se dejan maltratar de la manera más penosa, y aceptan pacientemente cuando el señor les ordena pesar los alimentos en una balanza que se encuentra inclinada por lo menos en un tercio en desventaja para el indio. Esta es una costumbre común. Si el concertado tiene hijos, el hacendado los obliga a casarse lo más joven posible, así no estén todavía aptos para el matrimonio, porque de esta manera contraen deudas más rápidamente y quedan atados a la hacienda.[59]

A pesar de haber sido reconocidos como los vulcanólogos más importantes de Alemania en vida, tanto la obra de Stübel como la de Reiss cayeron rápidamente en desuso. Esto no solo tiene que ver con las críticas hacia sus teorías volcánicas, las cuales aumentaron a partir de 1912 con el descubrimiento de las placas tectónicas por Alfred Wegener.[60] Aparte de estas razones científicas, el material que

---

[58] Sobre la Comisión Corográfica y su producción iconográfica, véase Nancy Appelbaum, *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2017).

[59] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 13 de enero de 1871.

[60] Kilian, "Die geologisch-vulkanologischen Studien", 49-50.

habían coleccionado durante su viaje era tan abundante que simplemente no eran capaces de procesarlo, aunque dedicaran el resto de sus vidas a ello. Especialmente Reiss sufría por el hecho de que Stübel, a pesar de defender una teoría volcánica menos avanzada según su criterio, resultó ser más eficiente al procesar el material y publicar los resultados. Esta situación de competencia intelectual y las aversiones personales existentes explican en gran parte el fin de la amistad de los dos. No obstante, aunque Stübel publicó considerablemente más que su antiguo compañero de viaje, él también pudo procesar una muy pequeña parte del material recogido y elaborado en Sudamérica.[61] Hoy día, irónicamente, son las fotografías las que llaman la atención de los investigadores de todo el mundo y no tanto los trabajos geológicos de los viajeros.

Propósito y estructura del libro

Aunque las fotografías de Stübel y Reiss no recibieron la atención debida por sus compradores, hoy día representan un acervo incomparable. En muchos países, por ejemplo, Colombia y Ecuador, no hay ninguna colección fotográfica más completa sobre el siglo XIX. Se trata, entonces, de fuentes históricas únicas, cuyo aporte para el estudio de la cultura visual apenas se empieza a comprender. Debido a la falta de interés por una historiografía enfocada en documentos textuales principalmente, es que hasta hace pocos años su valor patrimonial e historiográfico ha comenzado a ser reconocido. Sin embargo, la valoración de las colecciones difiere según el país, ya que depende de la existencia de institutos culturales con fondos suficientes y, en general, de los sistemas de apoyo a la investigación. Así, el Instituto Moreira Salles (IMS) de Brasil, una institución privada, comprendió hace años el inmenso valor de la colección Stübel, la cual contiene, entre otras joyas, las primeras fotografías tomadas en la Alta Amazonía por el fotógrafo alemán Albert Frisch.[62] Después de haber firmado un convenio con el IfL, las fotografías provenientes de Brasil se pueden apreciar actualmente en el sitio web del IMS y en un número creciente de publicaciones.[63] De la misma

---

61 Stüttgen, "Zum Leben und Werk", 19-20.

62 Schuster y Hernández Quiñones, "La fotografía como fuente histórica", 201-230.

63 Instituto Moreira Salles, "Fotografia", https://ims.com.br/acervos/fotografia/; Frank Stephan Kohl, "Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger", *Instituto Moreira Salles - Cadernos de Fotografia Brasileira* 3 (2006): 185-203. Véanse también las anotaciones de Heinz Peter Brogiato en el prólogo de este libro.

manera, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador llegó a un acuerdo con el IfL, y adquirió digitalizaciones y metadatos de las fotografías que Stübel había comprado o tomado en este país. Al igual que en el caso de Brasil, esta cooperación resultó en la publicación de las fotografías en línea y en físico.[64] Según informaciones de Heinz Peter Brogiato, director científico de la biblioteca y del archivo del IfL, en 2016 se firmó también un tratado de cooperación con Bolivia, que cuenta con el apoyo de la Embajada de Alemania en La Paz. Pese a estos esfuerzos, los resultados de esta colaboración aún no han sido publicados.[65]

En el caso de Colombia, no obstante, se ha hecho muy poco todavía. Aparte de la mencionada exposición de 1996 y la publicación del catálogo correspondiente, todavía no se dispone de ningún estudio contundente de las fotografías en cuestión, mucho menos de sus contextos originales de producción, ni de sus usos. Además, hasta ahora las imágenes no han estado disponibles en alta resolución, lo cual ha obstaculizado investigaciones más profundas. En respuesta a esas carencias, uno de los propósitos de este libro es presentar las fotografías de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss al público colombiano. Al igual que en los casos de Brasil y Ecuador, el Archivo Histórico de la Universidad del Rosario y el IfL han firmado un convenio que nos permite ofrecer las aproximadamente doscientas fotografías provenientes de Colombia en alta resolución (formato TIFF) y en línea.[66] Este libro sirve para dar una orientación acerca de la estructura de la Colección Stübel, su historia y su significado. Decidimos, entonces, enfocarnos en las fotografías de Colombia, porque obras similares habían sido realizadas para Brasil y Ecuador. A diferencia de los proyectos editoriales llevados a cabo en estos dos países, también incluiremos algunas fotografías de la Colección Reiss. Hasta ahora, esta última ha sido ignorada por la mayoría de los investigadores, ya que, además de ser más pequeña, el 50 % de sus fotografías son copias idénticas a las de la Colección Stübel.[67] En el caso de Colombia, esta cifra

---

64 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, "La fotografía patrimonial", http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es; Ministerio de Defensa Nacional, *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a finales del siglo XIX* (Quito: Trama, 2012).

65 Comunicación personal con Heinz Peter Brogiato, 8 de enero de 2020.

66 Universidad del Rosario, "Colombia I. Colección fotográfica de Alphons Stübel", https://exposicionesarchivo.urosario.edu.co/exposiciones/colombia-2/.

67 Krase, "Organising the World", 45.

es incluso más alta, casi alcanzando el 80 %. A pesar de esto, la Colección Reiss contiene algunas fotografías singulares que posibilitan una mejor comprensión del contexto de producción y de otros detalles importantes. No olvidemos que, en el fondo, se trata de colecciones difícilmente separables, debido a que las fotografías que las componen fueron recopiladas, tomadas e intercambiadas por ambos viajeros. Gracias al apoyo del REM, que nos brindó digitalizaciones y datos de una selección de fotografías de la Colección Reiss, podemos ofrecer una muestra más orgánica de las fotografías provenientes de Colombia. Sin embargo, debido al espacio limitado de este tomo y la recurrencia de ciertos motivos, no presentaremos todas las fotografías colombianas de las colecciones de Stübel y Reiss, sino una selección representativa de 158. Además, incluiremos litografías, dibujos, gráficas y mapas, y así llegar a 190 ilustraciones.

El propósito del primer capítulo de este libro es acercarnos al contexto de producción de estas fotografías, mayoritariamente compradas en estudios colombianos, en ciudades como Bogotá y Popayán. Se trata de un trabajo pionero, ya que las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX todavía no han sido del todo estudiadas desde el punto de vista de la historia de la fotografía.[68] Los pocos estudios disponibles sobre la fotografía colombiana del siglo XIX en general se limitan al análisis del contenido de las imágenes o a las biografías de algunos fotógrafos destacados. Lo que pretendemos en este capítulo es mostrar de qué contexto concreto vienen las fotografías de Stübel y Reiss, cómo circularon y para qué tipo de público fueron hechas. Con esto, aportaremos a una nueva corriente historiográfica que se enfoca en la materialidad de las imágenes, en sus condiciones de producción, su circulación y, de ser posible, su recepción.[69] Aunque no siempre disponemos de fuentes primarias para abarcar estas dimensiones en detalle, nos aproximaremos a lo que la antropóloga Deborah Poole ha denominado *economía visual*. En este sentido, entenderemos la fotografía como una práctica social, fuertemente condicionada por factores económicos. Sin embargo, aparte de analizar las fotografías de estudio como mercancías

---

[68] Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983); Santiago Rueda, "La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones. Una breve bibliografía", *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 12 (2007): 151-167; Edward Goyeneche Gómez, *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Histórica, 2009), 39-65.

[69] Klaus Hentschel, *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 69-80.

que circularon en mercados locales, regionales, nacionales e internacionales, se trata de reconocer su materialidad y su performatividad en procesos históricos puntuales. Para ello, debemos considerar su función concreta, sus usos sociales y su posible significado para la ciencia de la época.[70] Al demarcarnos de los postulados de la historia del arte, demasiado enfocada en lo estético y el análisis del contenido, mostraremos cómo los estudios fotográficos en la Colombia de mediados del siglo XIX no solo abastecieron el mercado nacional, sino también el mercado global. Especialmente, el comercio de productos fotoquímicos y la transferencia de conocimientos técnicos tenían claros rasgos transnacionales.

Veremos entonces cómo las fotografías, pero también los aparatos y químicos necesarios, circularon dentro del país. También cómo y bajo qué circunstancias se intercambiaron conocimientos locales, regionales y globales, y, finalmente, de qué manera algunas de estas fotografías estaban destinadas desde el comienzo para un mercado internacional, y cumplían con las convenciones globalmente aceptadas de las fotografías de viaje. Aunque este análisis es fragmentario y se encuentra lejos de agotar el tema, se trata de uno de los primeros trabajos de este tipo hecho en Colombia. Salvo la investigación de Edward Goyeneche Gómez sobre la fotografía de estudio en el Valle del Cauca, que tomamos como insumo bibliográfico, existen pocos trabajos que se enfocan explícitamente en los usos sociales de la fotografía, su producción y su circulación.[71]

En el primer capítulo, también presentaremos a los autores de las fotografías de Colombia que hacen parte de las colecciones de Stübel y Reiss, lo cual es de suma importancia, ya que se puede conocer la sociedad en la que estas fotografías fueron producidas. En ese orden de ideas, nuestro objetivo es devolver las imágenes al contexto en el que fueron realizadas. Para esto, se hace fundamental pensar al fotógrafo como un sujeto que está inmerso en un entorno sociohistórico concreto: pertenece a una familia con una historia particular y, por esta razón, puede contar con una serie de privilegios de los que la mayor parte de la población carece. Sigue un partido político, tiene ciertos gustos e intereses, está casado y tiene hijos, entre otros. Sumado a lo anterior, es de gran ayuda concebir la fotografía como una imagen y, a la vez, como un objeto, es decir, algo que tiene

---

[70] Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 12-13.

[71] Goyeneche Gómez, *Fotografía y sociedad*.

una "dimensión material".[72] Comenzaremos haciendo una breve descripción de lo que estaba ocurriendo en Colombia en el periodo en el que estuvieron activos nuestros fotógrafos. Posteriormente, señalaremos algunas ideas centrales sobre los procesos físico-químicos y los formatos con los que solían trabajar en las regiones donde estaban ubicados. Luego, profundizaremos en cada fotógrafo, hasta donde las fuentes consultadas nos lo permitan, para poder comprender su trayectoria de vida, su aporte a la fotografía y la relación que estableció con otros colegas y con personajes vinculados a la cultura en ese momento.

En el segundo capítulo, presentamos una selección de las fotografías de Stübel y Reiss en el contexto de su viaje por Colombia. Nos apoyaremos principalmente en las cartas y los escritos de los viajeros. Aparte de las imágenes adquiridas de fotógrafos como Demetrio Paredes (1830-1898), Luis García Hevia (1816-1887), José Gregorio Gutiérrez Ponce de León (1842-1890), Mariano Cobo Rincón (1797-?), Mariano Ramírez y José María Fernández (asociación Ramírez & Fernández), también presentaremos aquellas que fueron encargadas por los viajeros mismos. Además, este capítulo ahonda en el contexto político, social y cultural de los Estados Unidos de Colombia a finales de la década de 1860. Como muestran algunas descripciones de Stübel y Reiss, era una época políticamente inestable y de graves conflictos internos. Aunque reinaba una paz superficial, el federalismo extremo instalado por el liberalismo radical favorecía el estallido de numerosos conflictos locales. Se trataba, en palabras del historiador Daniel Gutiérrez, de una "paz plagada por guerras".[73] Así las cosas, Stübel y Reiss mencionaron varios incidentes relacionados con el colapso del orden público, revueltas locales, actos de corrupción, intentos de robo, entre otros. Sin embargo, también dieron descripciones sumamente interesantes sobre el sistema político, las universidades, la economía y, en general, la sociedad. Si bien hubo precauciones necesarias en la interpretación de sus cartas y escritos, estos aportan información valiosa sobre una época que aún merece más abordajes por parte de la historiografía. En este capítulo, aunque nos desmarcamos por un instante del énfasis en lo fotográfico, haremos uso de dibujos y litografías que fueron adquiridos o elaborados por los propios viajeros.

---

[72] *Ibid.*, 12.

[73] Daniel Gutiérrez Ardila, "Una paz plagada de guerras, 1863-1876", en *Paz en la República. Colombia, siglo XIX*, ed. por Carlos Camacho Arango, Margarita Garrido Otoya y Daniel Gutiérrez Ardila (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018), 153-194.

Siguiendo el esquema elaborado por Stübel para el Museo de Geografía Comparada, este apartado ofrece un panorama visual de Colombia y se divide en cuatro secciones: "Ciudades, paisajes y recursos naturales", "Los habitantes del país", "Retratos de la élite" y "Objetos arqueológicos y etnográficos". Esta última sección contiene un copioso número de fotografías de objetos y sitios arqueológicos que fueron integrados tiempo después del viaje, siendo 1891 la fecha de la última adquisición.

2. Fotografía y cultura visual en Colombia

Colombia en la segunda mitad del siglo XIX

La historia del siglo XIX en Colombia se vio signada, en buena medida, por el enfrentamiento continuo entre el Partido Liberal y el Partido Conservador como consecuencia de dos proyectos de construcción de nación aparentemente irreconciliables. Las diferencias de intereses entre ambas colectividades produjeron una constante inestabilidad sociopolítica en el territorio, lo que a su vez se tradujo en recurrentes guerras civiles y en la redacción de diversas constituciones políticas. Entre 1849 y 1885, con excepción de los gobiernos de Manuel María Mallarino (1808-1872), entre 1855 y 1857, y Mariano Ospina Rodríguez (1805-1857), entre 1857 y 1861, el Poder Ejecutivo estuvo en manos de los liberales. Su propósito fue llevar a cabo una ambiciosa agenda de reformas en el ámbito político, social y económico.

La Constitución de Rionegro, promulgada el 8 de mayo de 1863 por nueve estados soberanos, reunió las bases del programa político de este liberalismo de medio siglo. En esta, la aceptación de una administración federal y descentralizada, que por cierto ya había sido pactada en la Constitución de 1853, resultó fundamental para el establecimiento de los Estados Unidos de Colombia, nombre con el que se conoció al país entre 1861 y 1886.[1] Otros elementos innovadores

[1] Los estados soberanos eran Antioquia, Bolívar, Boyacá, Cauca, Cundinamarca, Magdalena, Panamá, Santander y Tolima. Entre ellos se obligaron a "auxiliarse y defenderse mutuamente contra toda violencia que dañe la soberanía de la Unión, o la de los estados"; cf. Función Pública, "Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia de 1863", https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=13698.

en la Constitución liberal fueron la laicización de la educación y del ejercicio de la política, tema que provocó claras resistencias en los conservadores más intransigentes, quizá hasta el punto de servir como detonante decisivo de conflictos y confrontaciones armadas.

Durante la revolución liberal hubo tres guerras civiles: 1861, 1876 y 1885. Desde el punto de vista de Fernán González, este conjunto de guerras "se centra en torno al tipo de régimen político que se debe adoptar, el federalismo y el centralismo, y, consiguientemente, cuál es el tipo de relación que se establece entre Estado central, regiones, subregiones y localidades".[2] En otras palabras, estas confrontaciones armadas surgieron con motivo de las diferencias referentes a la organización territorial del país. No obstante, con el regreso de los conservadores al poder, y la proclamación de la Constitución de 1886, Colombia terminó organizada bajo un régimen centralista.

La sociedad de la época parecía convivir como mejor podía con la constante amenaza de las insurrecciones bélicas y todo lo que ellas implicaban en la cotidianidad (por ejemplo, saqueos por las milicias, motines y asonadas). De acuerdo con Carlos Eduardo Jaramillo, "la pólvora y el ruido de sables y machetes fue la música de fondo que orquestó la vida colombiana del siglo XIX".[3] Para este momento, nos encontramos con regiones marcadas por una compleja diversidad étnica y cultural, además de una incomunicación geográfica casi total entre estas. Las vías, si las había, eran precarias, y los desplazamientos tanto terrestres como marítimos podían durar varias semanas e, incluso, meses. Solo hasta 1884, con la aparición de medios de transportes más modernos como vapores fluviales y algunos tramos ferroviarios, el viaje dejó de ser visto como "un mal necesario" para convertirse gradualmente en "un placer" y, de este modo, se dio paso a los primeros viajes con motivo turístico.[4] Aun así, la mayor parte de la infraestructura del país seguía siendo precaria, en muchas regiones hasta hoy.

---

2 Fernán González, "Los desafíos de los procesos de construcción de los Estados nacionales" en *Partidos, guerras e Iglesia en la construcción del Estado nacional en Colombia (1830-1900)* (Medellín: La Carreta, 2006), 23.

3 Carlos Eduardo Jaramillo Castillo, "Guerras civiles y vida cotidiana", en *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, ed. por Beatriz Castro Carvajal (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 347.

4 Efraín Sánchez Cabra, "Antiguo modo de viajar en Colombia", en *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, ed. por Beatriz Castro Carvajal (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 394.

Las particularidades de cada región no excluían que compartieran algunos rasgos comunes, entre estos, el desenvolvimiento de la vida cotidiana y de las tradiciones familiares.[5] Conviene observar, sin embargo, que estas costumbres podían manifestarse de modo diferente según el grupo étnico y social. La vida, a menos que hubiera una guerra civil, era "monótona y tranquila", desarrollada en torno a rituales y festividades religiosas. El día de mercado y la eucaristía de los domingos eran las actividades que rompían con la calma de la rutina semanal.[6] Las ciudades que empezaron a mostrarse como las más importantes de la primera mitad del siglo XIX fueron Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Cartagena y el Socorro. Sin embargo, no eran más que "'villorrios' poco poblados, pues Colombia era un país [predominantemente] rural".[7] Hacia 1850, comienzan a tener lugar algunas transformaciones en las formas de vida. Así, "se observan ejemplos de urbanización asociados con el desarrollo de las actividades comerciales, bancarias, de exportación y de industria incipiente en las ciudades".[8] Para esta época, Colombia contaba con unos cuatro millones de habitantes, de los cuales solo el 10 % vivía en zonas urbanas. Las ciudades con mayor crecimiento de población fueron Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cali y Bucaramanga.[9] Consecuentemente, fueron estas últimas aquellas que experimentaron los procesos de modernización con mayor fuerza en su tránsito hacia el siglo XX.

Es importante advertir que "la modernización se dio a finales del siglo XIX por iniciativa, generalmente, de la élite que empezaba a ascender económicamente".[10] En otras palabras, los sectores acomodados de la sociedad fueron los más interesados en acercar la experiencia moderna a través de transformaciones materiales novedosas: la incorporación de los servicios de agua y luz, la innovación en los

---

5 Catalina Reyes y Lina María González, "La vida doméstica en las ciudades republicanas", en *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, ed. por Beatriz Castro Carvajal (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 245.

6 Beatriz Castro Carvajal, "La vida pública en las ciudades republicanas", en *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, ed. por Beatriz Castro Carvajal (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 289.

7 Reyes y González, "La vida doméstica en las ciudades republicanas", 246.

8 Castro Carvajal, "La vida pública en las ciudades republicanas", 290.

9 *Ibid*., 290.

10 *Ibid*., 296.

medios de transporte, la introducción del telégrafo, entre otros.[11] Señalamos estos elementos contextuales, ya que nuestros fotógrafos, usualmente, hicieron parte de esta clase privilegiada. Como puede inferirse, los profesionales de la cámara desarrollaron su quehacer en una época en la que las frecuentes guerras civiles interrumpían la tranquilidad de la vida social y también en un momento de profundas transformaciones sociales. Como personas que habitaron un periodo histórico concreto, ellos fueron espectadores y, muchas veces, agentes tanto de las discusiones políticas como de los cambios sociales ocurridos. En este punto, es preciso preguntarnos por la manera en que llegó la fotografía a Colombia.

La figura del fotógrafo y la dimensión material de la fotografía

El primer procedimiento comercialmente exitoso para captar de manera permanente las imágenes fue el daguerrotipo, del cual se obtenían tomas exclusivamente en positivo y, por tanto, irrepetibles. Los franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) y Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) fueron figuras importantes para el avance de las investigaciones que hicieron posible esta fijación de las imágenes. El primero, con su técnica denominada *heliografía*, logró entre 1816 y 1829 producir algunas piezas de las que, lamentablemente, no poseemos muestras.[12] Sin embargo, "aunque ni un solo ejemplo de estas fotografías permanece hoy, sus cartas y los relatos de testigos oculares no dejan duda de que, entre 1816 y 1829, él tuvo muchos éxitos en fijar la imagen de la cámara con permanencia comparativa".[13] Daguerre, quien tenía la misma preocupación

---

[11] De acuerdo con Jorge Orlando Melo, la modernidad, como proceso ocurrido en Europa desde el siglo XVI, se refiere a las transformaciones ocurridas en los ámbitos económico (establecimiento del sistema capitalista), político (democracia) y social (circulación del conocimiento y alfabetización de los sujetos); Jorge Orlando Melo, "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el caso colombiano", *Análisis Político* 10 (1990): 25.

[12] La técnica de la heliografía consistía en recubrir un vidrio con betún de judea, mezclado con aceite de lavanda, para posteriormente esparcirlo sobre un grabado (este, a su vez, ya estaba aceitado). Luego, el grabado era expuesto a la luz del sol por varias horas. Finalmente, se revelaba al lavarse la placa con trementina y aceite de lavanda. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983), 13.

[13] Beaumont Newhall, *Photography, 1839-1937* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937), 15.

científica, se enteró de lo que había logrado Niépce. Por medio de una carta, se puso en contacto con él en 1826 y, desde ese momento, los dos mantuvieron una constante comunicación para informarse de los adelantos que conseguían por separado. Niépce murió en 1833, y dejó en su hijo, Isidoro Niépce, la responsabilidad de proseguir las investigaciones junto con Daguerre. En 1839, el daguerrotipo vio la luz finalmente. El Gobierno de Francia, influenciado por la Academia de Ciencias de París, que en ese momento estaba a la cabeza del físico y matemático François Arago (1786-1853), reclamó los derechos sobre el nuevo invento.[14] De este modo, el daguerrotipo se oficializó el 19 de agosto de 1839, y desde entonces se difundió a diferentes partes del mundo.

Es difícil ubicar una fecha exacta en la que llegó el daguerrotipo a Colombia. A juicio de Beatriz González Aranda, probablemente ocurrió durante el Gobierno liberal de José Ignacio de Márquez (1793-1880), entre 1837 y 1841.[15] Lo que sí es un hecho es que las primeras noticias sobre esta técnica llegaron en septiembre de 1839, es decir, un mes después de su lanzamiento oficial.[16] Ese mismo año, Jean-Baptiste Louis Gros (1793-1870) se radicaba en Colombia para ocupar el cargo de embajador de Francia. Más allá de su gestión diplomática, Gros es importante para la historia de la fotografía en Colombia, ya que diseñó el primer daguerrotipo del país. Más adelante, importó otros ejemplares que le ayudaron a cristalizar imágenes de la capital, como las dos vistas de la calle del Observatorio de Bogotá, en 1842, que suelen considerarse los daguerrotipos más antiguos producidos localmente. Desde ese momento, se radicaron paulatinamente en Colombia, ya fuese de modo temporal, ya fuese vitalicio, viajeros de distintas procedencias que establecieron los primeros estudios fotográficos en el país.

Así, por ejemplo, tenemos al alemán Emilio Herbrüger (1842-1891), quien vivió en Medellín y Bogotá luego de cortas estadías en países como Cuba, México y Estados Unidos. Cabe indicar que se trata de una figura importante para la historia de la fotografía en Antioquia, pues se le considera autor del primer daguerrotipo de Medellín.[17] También se encuentra el estadounidense

---

[14] *Ibid*., 21.

[15] Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo xx en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 269.

[16] *Ibid*., 268.

[17] Santiago Londoño Vélez, *Testigo ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2009), 24-25.

John Armstrong Bennet, quien, luego de trabajar con la fotografía en Estados Unidos, Argentina y Uruguay, se radicó en Bogotá hacia 1858.[18] No menos relevante fue el inglés Henry Price (1819-1863), miembro además de la célebre Comisión Corográfica (1850-1859), y quien viviera en el país entre 1841 y 1853. Por último, se encuentra E. Sage, del cual no se tiene mayor información, salvo que estuvo activo en Bogotá hacia 1846.[19] Estos fotógrafos extranjeros, y muchos otros que permanecen en el anonimato, fundaron sus gabinetes en la República de la Nueva Granada, nombre con el que se conoció al país entre 1831 y 1858. Al fenómeno de los viajeros debe sumarse un grupo de entusiastas nacionales que, paralelamente, estuvieron dispuestos a hacer del daguerrotipo su herramienta de trabajo. Uno de estos fue Luis García Hevia, considerado "el primer colombiano en practicar la daguerrotipia".[20]

La noción de *fotografía* abarca diferentes objetos, los cuales comparten su función de hacer perdurar una imagen en el tiempo. Actualmente, podríamos clasificar la fotografía en dos grupos: fotografía tradicional, o analógica, y fotografía digital. Esta última se acreditó a partir de 1975, cuando el ingeniero electrónico de la empresa Kodak, Steve Sasson (1950), la inventó. En este tomo, la fotografía de la que nos ocupamos es la tradicional, caracterizada por la utilización de procedimientos químicos para la obtención de la imagen. En ese orden de ideas, la fotografía analógica denota todo procedimiento físico-químico anterior a la era digital. Este tipo de fotografía tradicional contaba con tres materiales constitutivos: a) un soporte o base, donde se alojaban los materiales químicos y el cual permitía sujetar la imagen, ya que "las capas de aglutinante son tan delgadas que no podrían existir sueltas, libres del soporte";[21] b) el aglutinante, o emulsión, relativo a los componentes que envuelven el soporte y mantienen sujetas las sustancias que constituyen la imagen (cabe mencionar que los aglutinantes se empezaron a utilizar a partir de 1850 cuando los fotógrafos se dieron cuenta de que brindaban una mejor calidad de las imágenes, lo que sugiere que no se usaron

---

18 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 21.

19 *Ibid*., 31.

20 *Ibid*., 29.

21 María Fernanda Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos* (México: Archivo General de México, 2003), 11.

en la técnica del daguerrotipo,[22] y c) las sustancias formadoras de la imagen, las cuales son fotosensibles e incoloras. Casi todas las imágenes producidas en el siglo XIX utilizaron partículas de plata como material sensible.[23] Tenemos, en consecuencia, que las técnicas fotográficas podían agruparse de acuerdo con los soportes (metálicos, vidrio, papel o plástico), el tipo de aglutinante (albúmina, gelatina, colodión o goma arábiga) y las sustancias formadoras de la imagen (partículas de plata, partículas de otros metales, mercurio, colorantes orgánicos, pigmentos o sales complejas de fierro), tal como se muestra en la tabla 1.

Tabla 1. Agrupación de técnicas fotográficas según el soporte, el aglutinante o sustancias formadoras de la imagen

Técnicas fotográficas			
Soporte	**Rígidos**	**Metálicos**	Daguerrotipo ferrotipo
		Vidrio	Ambrotipo, placa negativa al colodión, placa de gelatina sobre vidrio
		Plástico	Películas de nitrato de celulosa, películas de acetato de celulosa, placas de poliéster
	Flexibles	**Papel**	Papeles salados, albúminas, gelatinas de impresión directa, papeles al colodión (brillante o mate), gelatinas obtenidas por revelado, cianotipos, platinotipos, impresiones al carbón, gomas bicromatadas, kallitipos, papeles resinados modernos (blanco, negro o color)
Aglutinante		**Sin aglutinante**	Papeles salados, cianotipos, platinotipos (platino y paladio) y kallitipos
		Albúmina	Papel de albúmina
		Gelatina	Papeles de gelatina de impresión directa, papeles de gelatina de revelado, placas de gelatina sobre vidrio, negativos con soporte de nitrato de celulosa, negativos con soporte de acetato de celulosa (blanco, negro o color), imágenes negativas o positivas sobre soporte de poliéster, papeles fotográficos resinados (blanco, negro o color), impresiones al carbón, gelatina bicromatada
		Colodión	Ambrotipos, ferrotipos y papeles al colodión
		Goma arábiga	Gomas bicromatadas

Continúa

[22] Raquel Esteban Vega, "Restauración de un daguerrotipo español de 1844", *Ge-conservación*, n.º 10 (2016): 21.

[23] Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos*, 19.

Técnicas fotográficas		
Sustancias formadoras de la imagen	**Partículas de plata**	Papeles salados, ambrotipos, ferrotipos, placas negativas de colodión, albúminas, gelatinas de impresión directa, papeles al colodión, impresiones blanco, negro de gelatina obtenidas por revelado (sobre papel de fibra y sobre papel resinado), placas de gelatina sobre vidrio, negativos blanco y negro sobre soportes plásticos (de nitrato de celulosa, acetato de celulosa o de poliéster), kallitipos
	Plata/mercurio	Daguerrotipo
	Partículas de metales más nobles que la plata	Platinotipos, impresiones de platino/paladio, impresiones al oro
	Sales complejas de fierro	Cianotipo
	Colorantes orgánicos	Fotografías a color originadas por cualquiera de los siguientes procesos: color cromogénico, Kodachrome, Cibachrome, autocromo, *dye transfer*, Polaroid
	Pigmentos	Impresiones al carbón, gomas bicromatadas, bromo-aceite, proceso Fresson

Fuente: Elaboración propia a partir de María Fernanda Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos* (México: Archivo General de México, 2003).

Colombia fue un país que tardó en difundir el daguerrotipo desde la capital hacia otras regiones. Con la fotografía moderna, en cambio, ocurrió algo diferente. Nuestro rastreo de su llegada nos muestra que en las ciudades y los sitios aledaños los fotógrafos sabían manejar una cantidad considerable de procesos físico-químicos. Un ejemplo ilustrativo nos lo brindan los fotógrafos payaneses Mariano Ramírez y José María Fernández, quienes tomaron varias fotografías por encargo de Stübel en 1869, como veremos más adelante. En una factura de venta de materiales fotográficos, mencionan un amplio número de químicos que vendían y también manejaban. Asimismo, observamos que hay presencia de cámaras oscuras importadas de Francia, con lentes intercambiables y ajustables a la toma que quisiera realizar el fotógrafo: retrato o vista (imagen del exterior).[24]

[24] "Mariano Ramírez y José María Fernández B. contra Agustín A. Caicedo sobre nulidad de las ventas de unas máquinas de fotografía", Popayán 1868-1869; Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Sala República, judicial, signatura 2021, n.º 2050, f. 6.

Sugerente es el hecho de que algunos fotógrafos se desempeñaran como comerciantes. Lo curioso es que entre su clientela se encontraran sus mismos colegas, a quienes vendían los materiales para que estos pudieran trabajar. Tan común llegó a ser este intercambio de insumos que en los periódicos de la época es posible encontrar anuncios de algunos fotógrafos que indican tener a la venta útiles de cualquier tipo. Lo positivo es que los encargados de los estudios no tenían que importar todos sus elementos de labor, como ocurría con Demetrio Paredes al principio de su carrera, cuando se apoyaba en los viajes de Alberto Urdaneta a Europa para conseguir una cámara fotográfica o material frágil como vidrios para usarlos como lentes o soportes.

Las fotografías de las colecciones de Stübel y Reiss no están elaboradas sobre un soporte rígido sino sobre papel albúmina, el cual desde 1850 se empezó a popularizar. Con la copia en albúmina, el fotógrafo hacía uso de un papel bañado con clara de huevo, bromuro de potasio y ácido ascético. Claramente, las imágenes producidas con un material flexible son más vulnerables que aquellas hechas en soportes metálicos o de vidrio. Por esta razón, se empezó a utilizar un soporte en cartón o cartulina al que llamaron "respaldo", con la capacidad de proporcionar rigidez y estabilidad a la pieza, al tiempo que evitaba que el papel albuminado terminara rompiéndose o enrollándose sobre sí mismo.[25] La fotografía pegada en cartón o cartulina comenzó a ser llamada *tarjeta*, formato que se caracterizó por sus distintos tamaños. Precisamente, en la tabla 2 se pueden apreciar aquellos que estaban de moda en la última década del siglo XIX en Europa. Siguiendo la tabla, se pueden clasificar los diferentes formatos a partir de tres grupos: grandes, medianos y pequeños. El tamaño es importante por dos razones: primero, el precio de la fotografía dependía de las dimensiones en que la quisiera el cliente. Segundo, la medida de las imágenes nos puede dar indicios sobre los usos concretos de los que fueron objeto.

Como lo subrayábamos, algunas fotografías de Stübel y Reiss tienen un formato de tarjeta de visita, es decir, pequeño. Otras alcanzan a llegar a un tamaño mediano, como el de gabinete. La tarjeta de visita fue el formato que consiguió más popularidad en la época. Este fue diseñado por el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) en 1854. Usualmente era utilizada para el género de retratos, aunque también existen ejemplares con otros motivos. Algo

[25] Asunción Domeño Martínez de Morentin, "Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de Pamplona del siglo XIX", *Príncipe de Viana*, n.º 254 (2011): 344.

fundamental en la historia de la tarjeta de visita es que fue inventada cuando se generalizaron los procesos fotográficos negativo y positivo, los cuales permitieron "la realización de copias idénticas a partir del negativo obtenido en una única toma", y contribuyeron a una mayor democratización de la fotografía en sectores sociales modestos.[26]

Tabla 2. Tamaños de las tarjetas de acuerdo con el catálogo de Lohr y Morejón

Tamaño aproximado	Nombre	Medidas (en centímetros)
Pequeño	Mignoneta	3,8 (alto) × 6 (ancho)
	Mignon promenade	3 (alto) × 8 (ancho)
	Mignon álbum	4,5 (alto) × 6,7 (ancho)
	Princesa	5 (alto) × 9 (ancho)
	Visita	6,2 (alto) × 10,2 (ancho)
Mediano	Victoria	8,2 (alto) × 12,7 (ancho)
	Malverne	8,4 (alto) × 16,6 (ancho)
	Promenade	10,2 (alto) × 21 (ancho)
	Americana (*cabinet* o álbum)	10,8 (alto) × 16,8 (ancho)
	París (*boudoir*)	13 (alto) × 22 (ancho)
Grande	Salón (imperial)	17,3 (alto) × 25,3 (ancho)
	Gran *promenade*	19 (alto) × 33 (ancho)
	Gran Salón (paseo)	28 (alto) × 40 (ancho)
	Madrid	36 (alto) × 50 (ancho)
	Cristina	45 (alto) × 60 (ancho)

Fuente: Lohr y Morejón, *Catálogo de los productos químicos. Papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía [de] Lohr y Morejón* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, 1890).

[26] Félix del Valle Gastaminza, "La *carte de visite*. El objeto y su contexto", en *Cartes de Visite, retrato del siglo XIX en colecciones riojanas*, ed. por Ignacio Gil-Díez (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013), 16.

Ahora bien, el respaldo de las tarjetas se convirtió en objeto de esmerados diseños por parte de los fotógrafos. Como puede observarse en los dorsos de las tarjetas de Demetrio Paredes y Julio Racines (figs. 9 y 10), la estética no era algo secundario sino de mucho valor, ya que el reverso se empezó a utilizar para agregar información del fotógrafo, por ejemplo, el nombre de su estudio fotográfico y la ubicación. Los clientes también sacaban provecho de esta zona, puesto que empezaron a escribir allí dedicatorias a las personas para quienes iba destinada la fotografía.

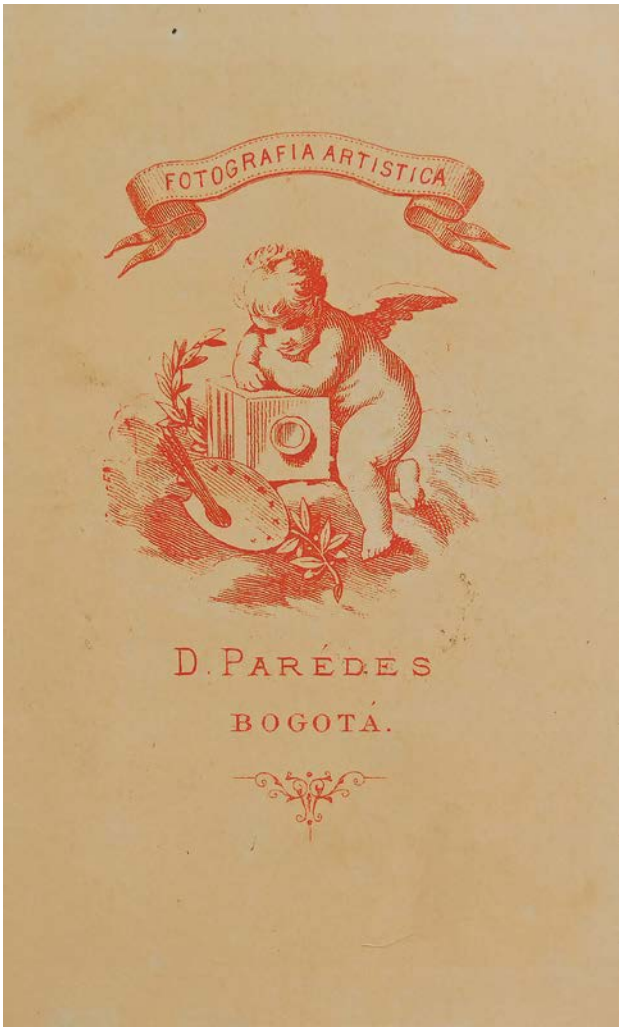


Figura 9. Reverso de tarjeta de visita de Demetrio Paredes (colección propia)

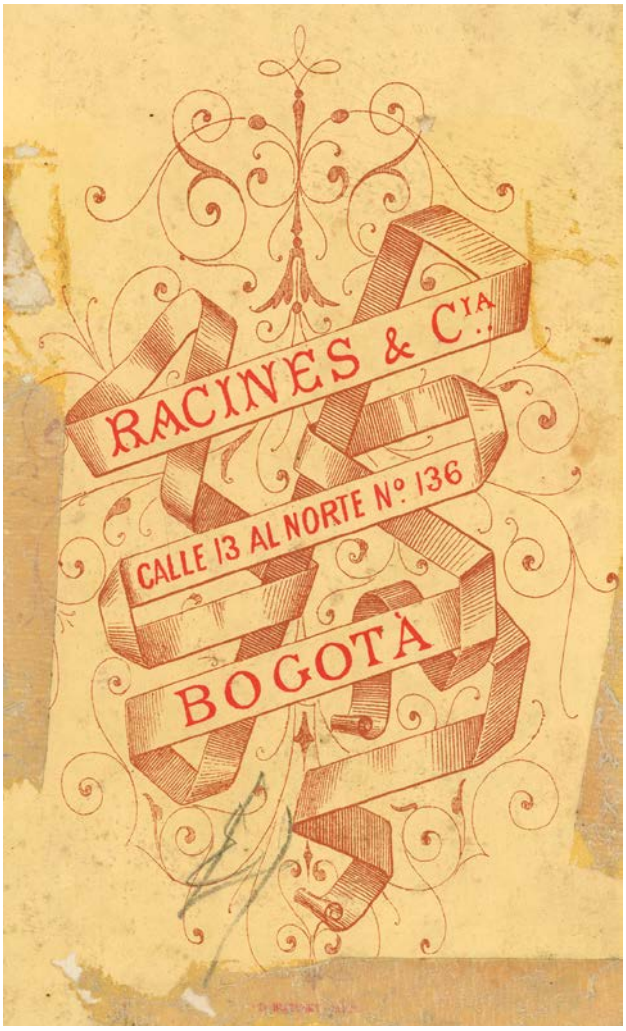


Figura 10. Reverso de tarjeta de visita de Julio Racines (colección propia)

Desde el punto de vista de Eduardo Serrano, entre los primeros en realizar tarjetas de visita en Colombia estuvieron Luis García Hevia, Demetrio Paredes y José Gregorio Gutiérrez Ponce de León. Si tuviera que valorarse la calidad de las fotografías en este formato, seguramente postularíamos en primer lugar las de Paredes y Racines.[27] Serrano describe de la siguiente manera las tarjetas de

[27] Serrano, *La historia de la fotografía en Colombia*, 96.

visita de Paredes: "sobresalen inmediatamente por su sobriedad y elegancia, así como por su definición y permanencia, virtudes que hacen patente su alto grado de profesionalismo".[28] En el caso colombiano, por lo menos, la aparición de este formato estuvo vinculado con la fotografía de corte costumbrista, en la cual "se presenta información poco común sobre las ropas y otros implementos relativos al oficio de los trabajadores urbanos y rurales".[29] Esto se traduce en la intención de producir una fotografía cuyo contenido, por más que no lo desee su autor, guarda un estereotipo sobre determinado sector poblacional. En ese orden, la persona fotografiada se retrataba en concordancia con ideas preconcebidas que tenía el fotógrafo sobre un campesino o un indígena, por mencionar algunos. Sin embargo, con los desarrollos técnicos de la cámara, la predominancia de la tarjeta de visita pasó a otros formatos. Este viraje lo vamos a observar en detalle a medida que entremos a comentar las fotografías en concreto.

La fotografía en Bogotá

Luis García Hevia y Ruiz[30]

García Hevia y Ruiz nació el 19 de agosto de 1816 en Bogotá. Tenía ascendencia santandereana y venezolana por parte de sus abuelos paternos: Juana Petronila Nava y Serrano (1772-1885), oriunda de Cúcuta, y Francisco Xavier García Hevia (1763-1816), nacido en La Grita, Táchira, actualmente territorio venezolano.[31] Su abuelo fue artífice de la Independencia y alcanzó a desempeñarse como gobernador y capitán general de la provincia de Cundinamarca hacia 1815, un año antes de su muerte. Esta información se conoce gracias a un decreto en el que el mismo Francisco Xavier prohíbe el uso de pólvora para actividades no relacionadas con el ámbito militar.[32] Por su parte, los padres de Luis García

---

28 *Ibid*.

29 *Ibid*., 105.

30 En las fuentes, también aparece como "Evia".

31 Genealogías de Colombia, "Francisco Javier García Monteros de Hevia", https://www.genealogiasdecolombia.co/familia/Individuo.aspx?r=Francisco-Javier-Garc%C3%ADa-Monteros-de-Hevia_632538137L377379375.

32 Biblioteca Nacional de Colombia, "Francisco Xavier García Hevia, gobernador y capitán general de la Provincia de Cundinamarca", https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/76974/0.

Hevia fueron Juan Crisóstomo García Hevia (1794-?) y María de Jesús Ruiz. De ellos no se tiene mayor información. A pesar de que su abuelo pudo heredarle el gusto por la política y el derecho, ya que era abogado, este decidió dedicarse al estudio de las artes pictóricas.

Tomó clases en el taller de Pedro José Figueroa (1770-1838), descendiente de una familia de artistas del periodo colonial, quien, a su vez, aprendió con Pablo Antonio García (1744-1814).[33] Es importante mencionar que a Figueroa se le considera uno de los precursores de la pintura republicana o también conocida como del siglo XIX.[34] En el ámbito de la pintura, García Hevia sobresalió en la composición de paisajes, en la elaboración de retratos y cuadros religiosos.[35] Claramente, su desenvolvimiento en este campo hizo que conociera a otros artistas, preocupados por conformar una comunidad que protegiera las bellas artes. Así fue como, junto con otros colegas, fundó la Sociedad de Dibujo y Pintura, la cual entró en funcionamiento el 18 de marzo de 1847.[36] Cuatro meses después, para la celebración del Día de la Independencia de Bogotá, el 20 de julio, la Sociedad realizó una exposición con los trabajos de profesores y estudiantes.

El periódico *El Duende*, en su edición del 25 de julio de 1847, describió cómo estaba organizado el salón de la exhibición a propósito de las actividades realizadas en aquella fecha conmemorativa. Había cuatro secciones. En la primera, se encontraban los cuadros de los artistas que laboraban en la Sociedad. De acuerdo con la prensa, sobresalían las pinturas de García Hevia que parecían evocar relatos bíblicos. En la segunda, se mostraron las "obras de varias señoritas parientas de los socios".[37] En la tercera, estaban las obras de artistas invitados. Y, en la última, "los retratos de la mayor parte de los próceres de la independencia que de rigurosa justicia merecían allí, como en todas partes, un

---

33 Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), 315.

34 *Ibid*., 107.

35 Marina González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander. Desde sus orígenes hasta 1990* (Bogotá: Banco de la República, 1990), 13.

36 Los pintores fueron los siguientes: Ramón Torres Méndez (1809-1885), Simón José Cárdenas (1814-1861), Faustino Caicedo, Eduardo Castro, Juan de la Cruz Garzón y Narciso Garay. El pintor antioqueño Fermín Isaza, padre de la fotografía en Antioquia, también se unió al grupo. Cabe señalar que García Hevia fue nombrado presidente de la Sociedad de Dibujo y Pintura. González Aranda, *Manual de arte del siglo XX en Colombia*, 271.

37 *El Duende*, Bogotá, 25 de julio de 1847, 2.

lugar preferente".[38] *El Duende*, además, se refería a la labor de la Academia en los siguientes términos:

> Esta sociedad naciente, ha hecho en menos de un año progresos inesperados. Los jóvenes que la componen, venciendo todos los obstáculos que en nuestro país encuentra el establecimiento de cualquiera asociación útil, sin estímulos de ninguna clase, y haciéndose invulnerables á los tiros de la ignorancia y la barbarie, y á la desdeñosa indiferencia de los grandes, que en este punto se manifiestan tan pequeños, han logrado un triunfo singular, acreditando prácticamente que la constancia y teson lo vencen todo.[39]

Aunque la Sociedad tuviera que clausurarse en 1849, a los dos años de fundada, esta sigue siendo considerada el primer intento colombiano de pensar seriamente la formación artística.[40] De esta etapa de la vida de García Hevia aún perdura la fama de pinturas como el retrato que hizo de su maestro *Pedro José Figueroa* (1836) y la *Muerte del general Santander* (1841). Posterior a su instrucción como pintor y dibujante, García Hevia se dedicó a dictar clases en diversos lugares de la ciudad. A los 25 años tuvo su primer acercamiento con el daguerrotipo, tema de moda en Europa, Estados Unidos e, incluso, en América Latina un poco después. De acuerdo con la historiografía tradicional, el artista aprendió este nuevo oficio del barón Gros. Probablemente debido a su procedencia familiar, y pese a no haber dedicado su vida por completo a la política, García Hevia pudo mantener contacto con el mundo gubernativo y, de este modo, conocer al diplomático francés. No se tienen mayores detalles de este encuentro, ni del modo exacto en que Gros le transmitió el nuevo saber al pintor granadino. Lo que sí es un hecho es que para 1841 García Hevia tenía un dominio del daguerrotipo. Tanto así es que participó en la primera Exhibición de la Industria, realizada en Bogotá en 1841, donde presentó algunas pinturas y dos daguerrotipos, con los cuales ganó el tercer puesto y la suma de 10 pesos.[41]

---

38 *Ibid*.

39 *Ibid*.

40 Santiago Londoño Vélez, "Pioneros de la fotografía en Antioquia", *Credencial Historia*, n.º 75 (1996). https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-75/pioneros-de-la-fotografia-en-antioquia.

41 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 7.

Luego de este concurso, García Hevia viajó a Santander, la tierra donde nació su abuela paterna. Como indicamos, el desplazamiento entre provincias a mediados del siglo XIX era incómodo y difícil. Entre Bogotá y Bucaramanga (primer destino de García Hevia), hay alrededor de 420 kilómetros de distancia. Para la época, los viajeros tenían que conseguir bestias de carga y cargueros indígenas que los acompañaran en su travesía. Por si fuera poco, las noches eran una molestia. A pesar de las adversidades del trayecto, personajes como el pintor bogotano se trasladaban entre ciudades con una valentía que merece ser resaltada. Es imposible no romantizar la imagen del viajero García Hevia, junto con su máquina de daguerrotipo, en la que las láminas de cobre plateada (donde se forma la imagen) tenían un tamaño estándar de 16,2 × 21,6 cm, asumiendo los imprevistos y, por qué no, los placeres momentáneos del viaje terrestre.[42]

Todavía existen dudas sobre la fecha exacta en la que llegó a la provincia de Santander. En un primer momento, se creyó que fue a comienzos de 1855. Sin embargo, el hallazgo de un daguerrotipo perteneciente a una fecha más temprana hace sospechar que su arribo ocurriera entre 1842 y 1848.[43] Lo que sí podemos asegurar es que primero se radicó en Bucaramanga para, desde esta ciudad, viajar hacia otros lugares como Pamplona, San Gil, Socorro y Piedecuesta. En estas ciudades, se estableció por poco tiempo y, lo más importante, difundió la técnica del daguerrotipo hacia el nororiente del país.

En cuanto a política, García Hevia participó en la guerra civil de 1860 a favor del bando liberal, del que era un acérrimo defensor. Tres años antes, Mariano Ospina Rodríguez había sido elegido presidente de la Confederación Granadina (nombre de Colombia entre 1858 y 1863). El abogado Ospina Rodríguez era un conservador que, en opinión de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878), quien se desempeñaba como gobernador del estado del Cauca para ese entonces, no estaba respetando la soberanía de las provincias, la cual se había acordado en la Constitución de 1853.[44] Así fue como Mosquera se alzó en armas en contra

---

42 Vega, "Restauración de un daguerrotipo español de 1844", 21-22.

43 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 7.

44 Jonni Alexander Giraldo Jurado, "La guerra civil de 1860 en el Estado de Antioquia. Un aporte descriptivo y documental" (tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2003).

del Poder Ejecutivo, alegando que este no respetaba el federalismo.[45] En 1861, Mosquera se tomó a Bogotá y puso fin al Gobierno de Ospina Pérez.

Esta guerra civil fue significativa para el país, ya que iniciaron reformas más radicales que las que habían sido establecidas por los liberales entre 1849 y 1853.[46] También fue determinante para García Hevia, pues en calidad de combatiente recibió un disparo en la cabeza que, pese a no acabar con su vida, hizo que hasta el día de su muerte permaneciera enfermo. Por esta razón, el estado soberano de Cundinamarca le entregó una pensión de por vida. Claramente, la obtención de este privilegio no se puede desligar del hecho de haber sido nieto del prócer Francisco Xavier García Hevia.[47] Desde otro punto de vista, nuestro pintor también participó en la guerra, la cual inmortalizó a través de la fotografía. Esto es muy especial, en virtud de que para la época ya había llegado a Colombia el colodión húmedo, una técnica fotográfica sucesora del daguerrotipo. García Hevia la utilizó para capturar imágenes alusivas a las consecuencias materiales de la guerra, entre ellas, la conversión de la Iglesia de San Agustín en cuartel por obra de los radicales.[48]

En consonancia con la tolerancia religiosa que se venía promulgando desde los gobiernos liberales, García Hevia participó activamente en asociaciones que usualmente eran condenadas por la Iglesia. Nos estamos refiriendo específicamente a los masones, quienes, en un artículo publicado hacia 1863, de manera anónima, alegaban ser "una institución social mas bien que política y religiosa, puesto que en su seno hai hombres i de todos los partidos".[49] Sin embargo, la congregación sí contaba con ciertos dogmas centrales, a saber: la proscripción del ateísmo, la oposición de sus miembros a un gobierno tiránico y la conservación de la paz social.[50]

La primera logia de la que hizo parte nuestro fotógrafo se llamó Logia Hospitalidad Granadina N.º 7 de Cartagena, fundada en 1833. En 1858, constituye,

---

45 David Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días* (Bogotá: Planeta, 1994), 170.

46 *Ibid*., 170.

47 Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 124.

48 González Aranda, *Manual de arte del siglo XX en Colombia*, 274.

49 Biblioteca Nacional de Colombia, "La masonería en Colombia", https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/74014/0.

50 *Ibid*.

junto con Tomás Cipriano de Mosquera, la Logia Filantropía Bogotana N.º 16. En esa misma fecha, es condecorado por ser uno de los miembros más comprometidos con la hermandad. En 1860, "se convierte en venerable maestro".[51] A partir de esta fecha, continuó apoyando la formación de estas sociedades, como la Logia Propagadores de la Luz N.º 1 de Bogotá en 1864. Desde el punto de vista de Marina González de Cala, la interacción con las logias masónicas hizo que García Hevia fuera cercano a Tomás Cipriano de Mosquera, quizá hasta el punto de haber entablado una amistad.[52] Así las cosas, la toma de armas en 1860 pudo deberse tanto a su afinidad política como a su afecto y respeto por un hermano masón.

Como es bien sabido, los viajes de García Hevia desde Bogotá hacia Santander fueron constantes hasta su muerte. González de Cala indica que el pintor bogotano una vez trató de radicarse definitivamente en otra ciudad, pues puso en venta sus establecimientos comerciales.[53] No obstante, un año después, en febrero de 1864, regresó a la capital. Luego, el 28 de marzo de 1869, contrajo segundas nupcias con María Carmen Alcázar Uricoechea. Cabe decir que su primera esposa se llamó Teotiste Mantilla y Mutis. No se sabe el año en que se casó con ella, pero sí se conoce que murió poco después de la boda, sin tener descendencia con el pintor. En ese orden de ideas, Alcázar Uricoechea fue la madre de los tres únicos hijos que tuvo García Hevia: Paulina, Luis y María de Jesús Gabriela.[54] Los dos primeros nacieron en Bogotá, mientras que Gabriela nació en Bucaramanga.

Pasemos a algunas anotaciones de su trabajo fotográfico. En un aviso publicado en *La República* en 1868, el mismo año en que llegaron Stübel y Reiss a Colombia, García Hevia promocionaba su estudio, el cual había sido trasladado a otro lugar: "la Plazuela del antiguo Parque de artillería, cerca del nuevo puente de San Francisco".[55] El Parque de Artillería estaba situado "en el costado occidental de la carrera 8ª entre [las] calles 13 y 14".[56] Esta, según lo mencionado por García

---

51 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 15.

52 *Ibid*.

53 *Ibid*.

54 Genealogías de Colombia, "Luis García Hevia y Ruiz", https://www.genealogiasdecolombia.co/personas/Individuo.aspx?r=Luis-Garc%C3%ada-Hevia-y-Ruiz_5467K23K18K19K22K1K.

55 *La República*, Bogotá, 6 de febrero de 1868.

56 El Parque de Artillería fue construido en 1816 debido a que se necesitaba un espacio para el tránsito de los carruajes. Este parque dejó de existir en 1880, ya que se necesitaba del

Hevia, habría sido la dirección dispuesta para su establecimiento fotográfico. El "nuevo puente de San Francisco" era el Puente de Cundinamarca, el cual se empezó a construir en 1858, sobre la avenida Jiménez y la carrera 8.[57] En la Calle Real o del Comercio (carrera 7 desde la Calle Real hasta la avenida Jiménez), la calle de San Miguel (calle 11 entre carreras 8 y 9) y la calle Florián (carrera 8 entre calles 11 y 12), se desenvolvió el grueso de las actividades de intercambio en Bogotá hasta 1870: "[Allí] estaban ubicadas las principales tiendas de comercio, y talleres artesanales, a los que concurrían habitantes de todas partes de la ciudad".[58] Por ser un espacio de tanta afluencia, era de obligatorio paso para los bogotanos y visitantes de la ciudad. En este negocio, García Hevia atendía desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde.

Lo interesante del aviso es que el pintor y fotógrafo, pese a haber cambiado su estudio de ubicación, les recuerda a los lectores que fue "el primero que en esta capital se instaló".[59] Con esto, pareciera reconocerse a él mismo como un pionero en el uso de la cámara, lo que lo lleva a intentar estrechar la confianza de sus clientes aludiendo a su papel casi fundacional. Es preciso decir que García Hevia, como mencionamos, no solo dominaba la técnica del daguerrotipo sino también otras, como el ambrotipo y melainotipo.[60] Hay algo que llama profundamente la atención sobre su trabajo: la promoción de fotografías ya elaboradas y que estaban expuestas en el estudio. No en vano sus anuncios rezaban frases como "se encuentran colecciones de vistas de Honda, Ambalema y Bogotá; retratos de los hombres notables de la época, y cuadros de costumbres y vestidos del pais, todo en fotografía y al tamaño de tarjetas, las que pueden arreglarse para estereóscopos".[61] Por fuera de estas pautas publicitarias, las críticas al trabajo de García Hevia, tanto en pintura como en fotografía, eran bastante positivas. El 20 de julio de 1871, en la Exposición Nacional llevada a cabo en Bogotá, presentó

predio para la construcción del Banco de Colombia, obra que estuvo bajo la responsabilidad del arquitecto Julián Lombana. Alberto Escovar, Margarita Mariño y César Peña, *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910* (Bogotá: Planeta, 2004), 240.

57 *Ibid*., 255.

58 Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000), 180.

59 *La República*, Bogotá, 6 de febrero de 1868.

60 *Ibid*.

61 *Ibid*.

unos cuadros y tres colecciones de fotografías.[62] Los críticos de arte Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara las alabaron de la siguiente manera:

> El señor Luis García Evia ha presentado tres colecciones, una que forma cuadros de tipos nacionales, otra reproducciones de buenas pinturas; i la tercera retratos de caballeros y señoras de dentro y fuera de Bogotá. Estos trabajos son muy buenos en general i dan a conocer que el señor García Evia gusta de hacer adelantos en el arte.[63]

Al parecer, para finales del siglo XIX, las fotografías de García Hevia eran bien valoradas. No es entonces extraño que algunas de sus piezas formen parte de las colecciones de Stübel y Reiss. Aunque solo la imagen de la Plaza de San Victorino (fig. 11) y la del "Negociante en pollos de Fómeque" (fig. 12) llevan el sello del fotógrafo, es probable que otras fotografías de los alemanes también fueran de su autoría, especialmente aquellas pertenecientes a las categorías de paisajes y tipos populares. Es probable que Stübel y Reiss, a su llegada a Bogotá en marzo de 1868, hayan pasado por la zona donde se encontraba el negocio de García Hevia, en el corazón comercial de la ciudad. Las colecciones de Stübel y Reiss también cuentan con fotografías de Honda, Ambalema y Bogotá. Algunas de estas se atribuyen a Demetrio Paredes, mientras que de las otras no hay certeza sobre su autor. Podría manejarse la hipótesis de que los viajeros entraron en el estudio fotográfico de García Hevia, las vieron expuestas y les parecieron estéticamente bellas o, simplemente, imágenes adecuadas para testimoniar su viaje por Colombia, por lo que decidieron comprarlas.

---

62 En esta exposición, se presentaron pinturas, dibujos, esculturas, bordados y trabajos fotográficos. Participaron artistas como José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Francisco Torres M., Alberto Urdaneta, entre otros; García Hevia exhibió pinturas de animales, del puente natural de Pandi (ubicado en Cundinamarca), de aguadores y de paisajes. Sobre la obra pictórica de García Hevia, Scarpetta y Vergara señalaron que "trabajos de esta especie deben conservarse i estudiarse [...] La ejecución de toda la obra nos parece mui bien desempeñada". *Diario de Cundinamarca*, "Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Esposicion nacional del 20 de julio de 1871", septiembre de 1871, n.º 532-538.

63 *Ibid*.

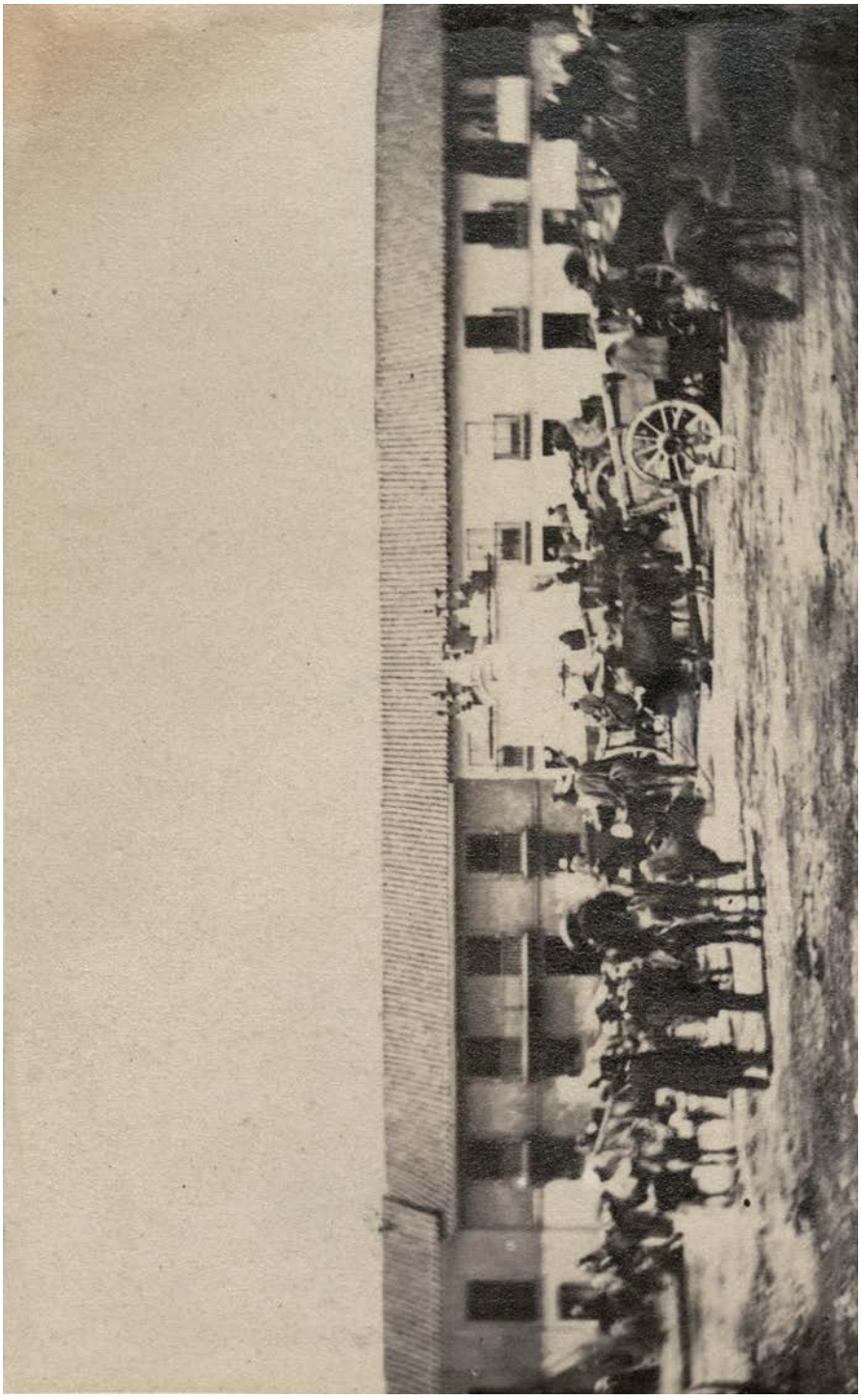


Figura 11. Luis García Hevia, "Bogotá. Plaza San Victorino", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0036)

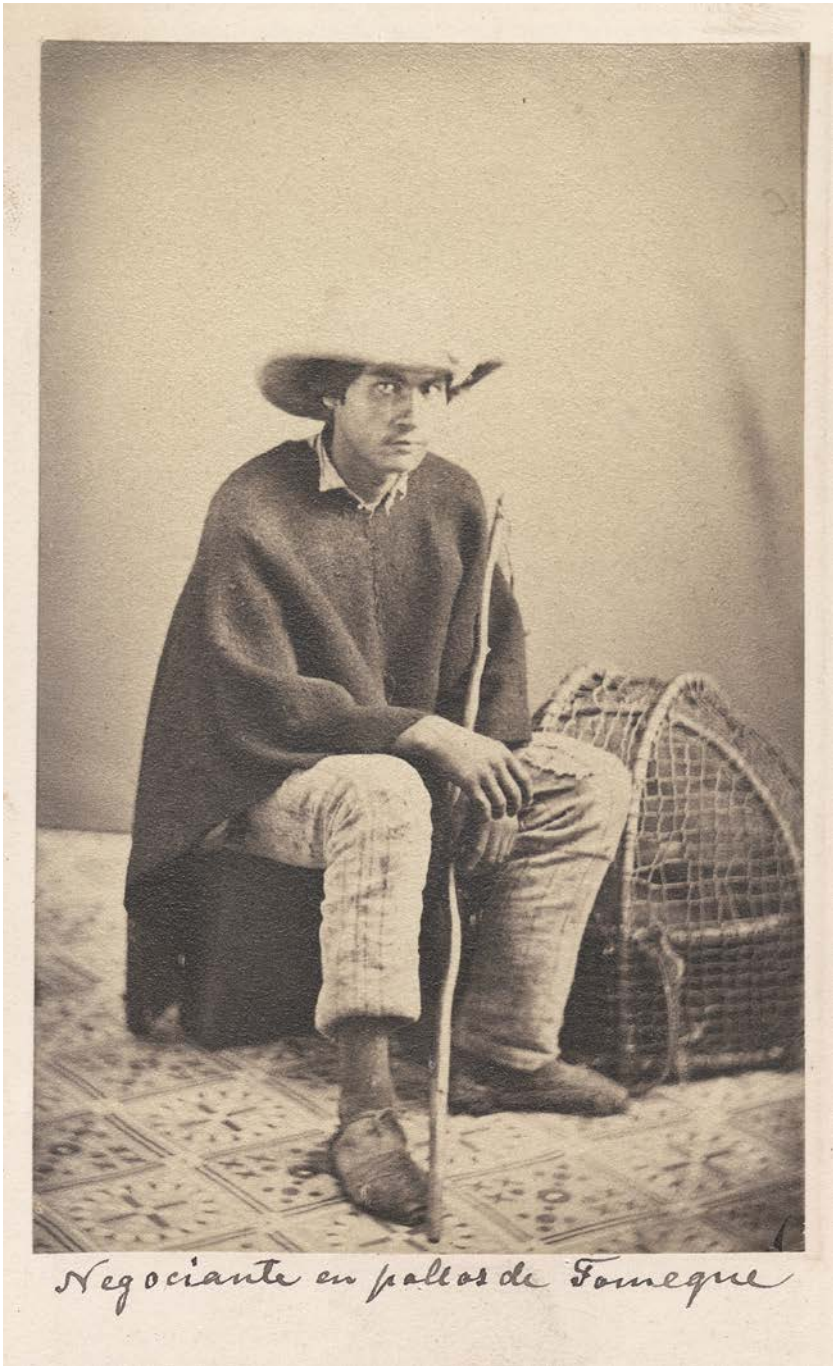


Figura 12. Luis García Hevia, "Negociante en pollos de Fómeque", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-00113)

García Hevia murió el 30 de marzo de 1880 en Bogotá. Siete años antes, había redactado su testamento en la capital. No obstante, al año siguiente estas disposiciones póstumas fueron reformadas en Bucaramanga. González de Cala señala que García Hevia dejó una herencia acaudalada, compuesta por dos casas, un estudio fotográfico y acciones en una sociedad fotográfica, probablemente, con John Armstrong Bennet.[64] En el presente, es importante rescatar la figura de este personaje, no solo por haber sido el primer colombiano en manejar la técnica del daguerrotipo, sino por sus contribuciones al arte en general, con pinturas célebres como la *Muerte del general Santander*, que sigue considerándose una de las más importantes del siglo XIX. Ello sin contar sus esfuerzos por establecer la Sociedad de Dibujo y Pintura, para formalizar la educación de artistas en Colombia.

Demetrio Paredes Serrano

Demetrio Paredes Serrano fue una persona prolífica a lo largo de su vida. Se desempeñó como pintor, fotógrafo, educador, traductor y empresario. En cada uno de estos ámbitos, dejó un legado considerable para el país, sello que podría explicarse por cualidades personales, pero también por haber sido beneficiario de privilegios familiares y culturales a los que no todos tenían acceso en la época. Los padres de Demetrio fueron los santandereanos Victoriano de Diego Paredes y Paramato (1804-1893) y Francisca Serrano Calderón (1812-1839). El matrimonio Paredes Serrano tuvo cuatro hijos: Demetrio, "natural de Bogotá" y nacido en 1830; Arístides (?-1906); Temístocles (1831-?), y Francisca.[65] Cuando Demetrio contaba con nueve años, su madre falleció. Su padre, entonces, decidió contraer segundas nupcias con Ann McGregor, sobrina del general inglés Gregor McGregor (1776-1845), quien participó en las guerras de Independencia como parte de la legión británica.[66]

Al igual que García Hevia, Paredes Serrano descendía de un prócer de la Independencia, su abuelo materno, Fernando Serrano Uribe (1779-1819). En la edición del 5 de julio de 1883 del *Papel Periódico Ilustrado*, Victoriano de Diego Paredes escribió una semblanza de su suegro, titulada *Reminiscencias sobre*

---

64 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 17.

65 "Acta de matrimonio de Demetrio Paredes y Antonia Gölkel", Bucaramanga 1862; Archivo Fotográfico de Santander (Arfos), foto 101.

66 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 21.

el doctor Fernando Serrano, según informes unas, y otras de mi niñez.[67] Gracias a esta poseemos mayor información sobre la familia materna de Paredes. De esta manera, sabemos que el fotógrafo tenía sangre española, pues Fernando Serrano Uribe era hijo o nieto de peninsulares, aunque naciera en Matanza, Santander. Su educación fue en el Colegio Mayor de San Bartolomé, en Bogotá. Durante el periodo de la Independencia, hizo parte de los ejércitos rebeldes entre 1810 y 1812, año en que murió en una batalla en Ciudad Guayana, Venezuela.[68] Sin embargo, antes de su muerte, Serrano Uribe alcanzó a ocupar un alto cargo político dentro del país: fue gobernador y capitán general de la provincia de Pamplona y, al parecer, fue quien redactó la Constitución publicada el 17 de mayo de 1815.[69] Desde el punto de vista de Victoriano de Diego Paredes, fue una "Constitución tan liberal y tan buena para aquellos tiempos, que fué, puede decirse, la que sirvió en gran parte para la que se expidió en el Rosario de Cúcuta en 1821".[70] Con estas palabras, el autor de la semblanza pretendía establecer un nexo ancestral entre la familia y el Partido Liberal del cual fue un miembro activo.

Ahora bien, sobre la vida privada de Sierra Uribe, su yerno escribió que se casó con Rosa Calderón, mujer con quien tuvo cuatro hijos, entre esos, su difunta esposa. En este punto, aparece un relato sobre los infortunios que tuvieron que atravesar Rosa Calderón y sus hijos por la adhesión política de Serrano Uribe:

> [Rosa Calderón] habiendo sabido al día siguiente de esta terrible escena, que los españoles habrían de llegar dentro de dos días á Piedecuesta, y no hallando dinero, ni bestias, ni modo alguno de emprender su emigración, determinó tomar camino á pie [...] llegó llena de angustias á Bogotá, donde una prima suya, Priora del Convento de la Enseñanza, se encargó de tener allí [a las] niñas, mientras ella continuaba con su hijo, Silvestre Serrano, la emigración que seguía hacia el Cauca. Acosada de miseria y de fatiga, pues careciendo de todo recurso no podía fletar bestias ni tenía como alimentarse, se quedó en La Plata, donde, por su pobreza y por la oscuridad en que vivía, no se apercibieron de ella los españoles: mas luego que regresó á Bogotá y que fue reconocida,

---

67 *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 5 de julio de 1883, 300.

68 *Ibid*.

69 *Ibid*.

70 *Ibid*.

> se la envió presa á Girón, y allí y en Piedecuesta sufrió graves persecuciones, hasta que la batalla de Boyacá libró al país de aquellos enemigos.[71]

La transmisión de las experiencias dolorosas que tuvo que atravesar la familia durante las guerras de Independencia siguió marcando a las futuras generaciones, toda vez que la política tuvo una fuerte presencia en sus vidas. Francisca Serrano Calderón, por ejemplo, se casó con Victoriano de Diego Paredes, quien fue un político y pedagogo liberal. Este a su vez se formó en el Colegio Mayor de San Bartolomé y en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, tomados como cuarteles o prisiones durante la confrontación entre realistas y patriotas. No obstante, esa coyuntura no le impidió permanecer en la capital hasta culminar sus estudios una vez finalizado el conflicto.[72] A lo largo de su vida, Victoriano ocupó diversos puestos públicos: fue secretario de relaciones exteriores durante la primera Administración de José Hilario López (1849-1853), ministro plenipotenciario en Washington, Estados Unidos, y presidente del estado de Santander (1866-1868). Miguel Arena Prada afirma que fue uno de "los hombres más visionarios" del siglo XIX, quien tuvo que enfrentar el tradicionalismo social, el cual hacía difícil llevar a cabo transformaciones sociopolíticas profundas: "Por eso enfrentó dificultades con sus amigos y graves problemas con sus enemigos —que no fueron pocos— y debió hacer acopio de una gran fuerza de carácter para sobreponerse a las circunstancias".[73]

Entre 1851 y 1855, De Diego Paredes se fue a vivir junto con sus cuatro hijos a Estados Unidos. Específicamente llegó a Washington como encargado de negocios de la Nueva Granada.[74] Este viaje es significativo, pues sabemos que Demetrio Paredes tuvo su primer acercamiento profesional con la fotografía en Norteamérica: allá se formó como fotógrafo y, posteriormente, pudo aumentar sus conocimientos con fotógrafos locales o, quizá, con el mismo barón Gros. El gusto por la fotografía pudo venir, en un primer momento, de su padre, pues este

---

71 *Ibid*., 301.

72 Miguel Jesús Arena Prada, "Victoriano de Diego Paredes y Paramato", https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2012.

73 *Ibid*.

74 Pilar Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía. El *Papel Periódico Ilustrado* y sus creadores", *Credencial Historia*, n.º 75 (1996), http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1996/marzo2.htm.

dedicó una pequeña parte de su vida a conocer la técnica del daguerrotipo. Tampoco debe olvidarse que De Diego Paredes se casó con Ann McGregor, sobrina del militar Gregor McGregor. Una visita frecuente en la casa del general inglés era Jean Baptiste Louis Gros, el primero en fabricar e importar daguerrotipos desde Europa a Colombia.[75] Parece ser que la nueva técnica era tan importante para los Paredes que decidieron promocionar una materia sobre fotografía en el Colegio Universitario que De Diego Paredes fundó en Piedecuesta, en 1856, luego de su regreso de Washington.

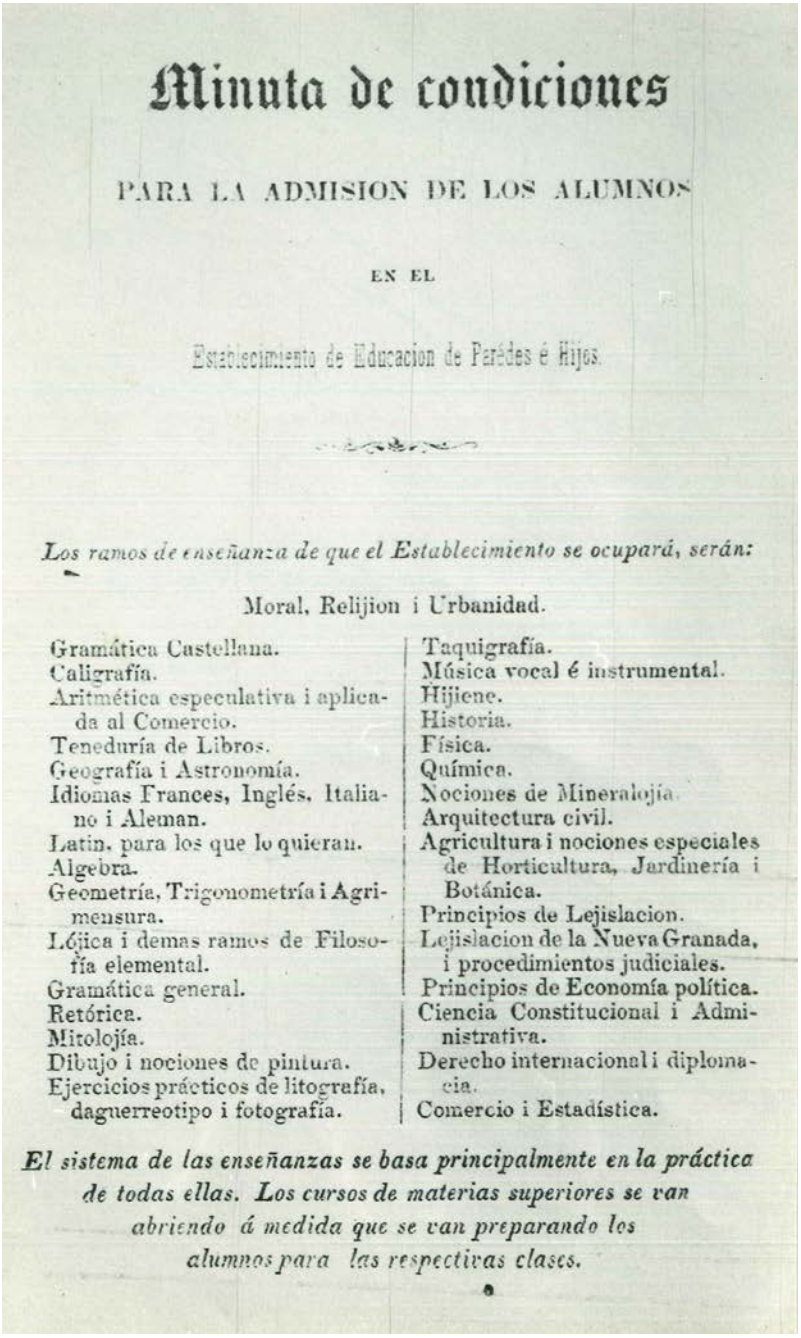
El colegio de los Paredes fue diseñado de acuerdo con modelos educativos de Europa y Estados Unidos, lugares que De Diego Paredes tuvo oportunidad de visitar mientras ejerció cargos políticos. La familia estaba influenciada por una clara visión liberal de la educación, en la que se debía formar de manera íntegra al estudiante, e inculcarle todo tipo de saberes y, quizá lo más importante, saberes aplicados. En un folleto de 1859 (fig. 13) se indican las treinta y un materias ofrecidas en el centro educativo para sus estudiantes. En la parte inferior, hay una nota sobre la metodología de enseñanza que sigue el colegio: "El sistema de las enseñanzas se basa principalmente en la práctica de todas ellas. Los cursos de materias superiores se van abriendo á medida que se van preparando los alumnos para las respectivas clases".[76] Pese a la voluntad de innovar con los contenidos enseñados, el listado de materias muestra que algunas áreas tradicionales aún permanecían, como la clase de moral, religión y urbanidad, lógica y filosofía elemental, e historia. En ese orden de ideas, se puede afirmar que los Paredes no negaran el valor de instruir a los estudiantes en las materias clásicas. Sin embargo, vieron la necesidad de agregar nuevos contenidos útiles para las demandas del contexto.

En la tabla 3, clasificamos las materias a partir de cuatro áreas: humanidades, bellas artes, matemáticas y ciencias. Dos cosas llaman la atención en la parte de humanidades. La primera es la enseñanza de varios idiomas, ya que, con excepción del latín, los demás eran de obligatorio aprendizaje. La preocupación por que los estudiantes se convirtieran en políglotas es algo de resaltar, mucho más en una época en que la mayoría de las personas no sabían leer ni escribir en su propia lengua. La segunda es la enseñanza de la legislación nacional e internacional.

---

[75] González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 21.

[76] "Minuta de condiciones para la admisión de alumnos en el establecimiento de educación Paredes e Hijos en Piedecuesta", Santander 1859; Arfos, foto 687.



Minuta de condiciones

PARA LA ADMISION DE LOS ALUMNOS

EN EL

Establecimiento de Educacion de Parédes é Hijos.

Los ramos de enseñanza de que el Establecimiento se ocupará, serán:

Moral, Relijion i Urbanidad.

Gramática Castellana.
Caligrafía.
Aritmética especulativa i aplicada al Comercio.
Teneduría de Libros.
Geografía i Astronomía.
Idiomas Frances, Inglés, Italiano i Aleman.
Latin, para los que lo quieran.
Algebra.
Geometría, Trigonometría i Agrimensura.
Lójica i demas ramos de Filosofía elemental.
Gramática general.
Retórica.
Mitolojía.
Dibujo i nociones de pintura.
Ejercicios prácticos de litografía, daguerreotipo i fotografía.
Taquigrafía.
Música vocal é instrumental.
Hijiene.
Historia.
Física.
Química.
Nociones de Mineralojía.
Arquitectura civil.
Agricultura i nociones especiales de Horticultura, Jardinería i Botánica.
Principios de Lejislacion.
Lejislacion de la Nueva Granada, i procedimientos judiciales.
Principios de Economía política.
Ciencia Constitucional i Administrativa.
Derecho internacional i diplomacia.
Comercio i Estadística.

El sistema de las enseñanzas se basa principalmente en la práctica de todas ellas. Los cursos de materias superiores se van abriendo á medida que se van preparando los alumnos para las respectivas clases.

Figura 13. Minuta de condiciones para la admisión de alumnos en el establecimiento de educación Paredes e Hijos en Piedecuesta (Archivo Fotográfico de Santander [Arfos], foto 687)

La preocupación por que los estudiantes tuvieran bases de derecho pudo haber estado ligada a la idea de ciudadanía universal que en ese momento tenían los liberales: había que educar adecuadamente a los futuros ciudadanos para que se tomaran en serio su papel en la política y, por tanto, en los temas que le concernían a la sociedad como comunidad política.

Tabla 3. Organización de las materias ofertadas en el colegio fundado por la familia Paredes Serrano en Piedecuesta, Santander

Ámbito del saber	Áreas del saber	Materias
Humanidades	Principios morales y cuidado personal	Hijiene Moral, Relijion i Urbanidad
	Lengua castellana y otros idiomas	Gramática castellana Gramática general Retórica Caligrafía Idiomas francés, inglés, italiano i alemán Latín (opcional) Taquigrafía
	Ciencias sociales	Mitolojía Lójica i demás ramos de la Filosofía elemental Historia
	Derecho y política	Principios de Legislacion Ciencia constitucional y administrativa Legislacion de la Nueva Granada i procedimientos judiciales Derecho internacional i diplomacia Principios de Economía política
Bellas artes		Dibujo i nociones de pintura Música vocal é instrumental
Matemáticas		Algebra
Ciencias	Ciencias naturales	Geografía i Astronomía Física Química
	Ciencias aplicadas	Aritmética especulativa i aplicada al comercio Geometría, Trigonometría i Agrimensura (medición de tierras) Agricultura i nociones especiales de Horticultura, Jardinería i Botánica Comercio i Estadística Nociones de Mineralojía Teneduría de libros (contabilidad) Arquitectura civil Ejercicios prácticos de litografía, daguerrotipo i fotografía

Fuente: "Minuta de condiciones para la admisión de alumnos".

El área dedicada a las ciencias se divide en ciencias naturales y ciencias aplicadas, siendo Demetrio Paredes el encargado de la clase de química.[77] Probablemente también fuera el profesor de la clase de dibujo y pintura, de litografía, de la técnica del daguerrotipo y la fotografía. Esto último hace que el papel de los Paredes en la educación haya sido tan valioso. Después de todo, su plantel fue el único colegio de mediados del siglo XIX interesado en enseñar fotografía y litografía. Tal vez De Diego Paredes estaba pensando en los nuevos oficios que se iban estableciendo en el país y, por esta razón, halló relevante que los estudiantes los conocieran, para que, al terminar sus estudios, se dedicaran a alguno de estos.

A pesar de que el estado de Santander tenía una marcada tradición liberal, los Paredes tuvieron inconvenientes por causa de la formación impartida en su colegio. Uno de los más grandes detractores del plantel fue el obispo de Pamplona José Luis Niño, quien, de acuerdo con Moreno de Ángel, se refería a De Diego Paredes como "el Lutero de Santander".[78] La amenaza constante que acechaba al Colegio Universitario tuvo su desenlace en 1860, tan pronto como inició la guerra civil, pues los conservadores clausuraron y saquearon la institución.[79] A nuestro parecer, el cierre forzado del colegio marcó el fin de la vida en conjunto de los Paredes. A partir de ese momento, se trasladaron para Bogotá y, desde la capital, cada uno decidió cómo iba a encauzar su proyecto de vida: Victoriano y su hijo Temístocles se dedicaron a la política. Esta fue la primera vez en que el hermano de Demetrio se introducía en este mundo, pero no para su padre quien, entre 1866 y 1868, ostentó la Presidencia del estado de Santander. Arístides decidió radicarse en tierras salvadoreñas.[80] Francisca, al parecer, se dedicó a una vida célibe.

Demetrio Paredes, por su parte, se estableció en la capital del país. Antes de partir a Bogotá, a los 32 años contrajo matrimonio con Antonia Gölkel, oriunda de la ciudad alemana de Coburgo, el 21 de mayo de 1862 en Bucaramanga.[81]

---

77 María Fernanda Domínguez Londoño, "Demetrio Paredes. El *connoisseur* y el objeto fotográfico", *Cuadernos de curaduría*, coord. por Daniel Castro Benítez (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2020), 22.

78 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines".

79 Domínguez Londoño, "Demetrio Paredes", 22.

80 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 23.

81 "Acta de matrimonio de Demetrio Paredes y Antonia Gölkel", Bucaramanga 1862; Arfos, foto 101.

La familia Gölkel se había establecido hacia finales de 1850 en la zona de Santander. Sus hermanos eran comerciantes y uno de ellos, Georg Gölkel, fundó la casa comercial Hederich & Goelkel, junto con Hermann Hederich, entre 1873 y 1879.[82] Del matrimonio Paredes-Gölkel no hubo descendientes. Sin embargo, Antonia fue la única compañera que tuvo Demetrio Paredes durante toda su vida. De ella se conserva un retrato perteneciente a la Colección Stübel, el cual hace parte del grupo de personalidades notables de Colombia (fig. 14). Aunque poco notable desde el punto de vista estilístico y técnico, la fotografía titulada "Señora Paredes. Bogotá" comprueba que Stübel era cercano al estudio fotográfico de Demetrio Paredes; tan cercano que decidió incluir la imagen de su esposa en esta sección. Este dato es relevante, dado que los escritos de los viajeros no incluyen ninguna mención de Paredes, ni de su labor fotográfica.

Un año antes de su matrimonio, en 1861, Demetrio Paredes estableció su primer estudio fotográfico en Bogotá, ubicado en la carrera Tundama, actualmente calle 13 entre carreras 2 y 7.[83] Paredes, probablemente, alquiló una casa para poner el gabinete. Esto se infiere a partir de una escritura pública del 20 de mayo de 1863, en la que se notifica la compra de una casa por Demetrio al señor José María Portocarrero, en la "calle tercera de la carrera de Tundama", por un valor de 17 500 pesos.[84] La casa que el fotógrafo adquirió fue la misma que utilizó en 1861 para establecer su negocio. En un anuncio publicado en el *Diario Oficial* (fig. 15), el 4 de febrero de 1866, Demetrio Paredes ofertaba los trabajos que hacía: "Retratos de toda especie con colores o sin ellos, a todo precio, desde ocho reales hasta veinticinco pesos".[85] En el aviso, se indicaban los formatos (álbum, tamaños grandes), los tipos de retratos (grupos o de familia, notabilidades extranjeras y nacionales) y las técnicas (ambrotipo, estereoscópicos) con las que trabajaba el fotógrafo. Algo que llama la atención es que, al igual que García Hevia, también ofertaba vistas de distintos lugares del país: "Vistas de la ciudad, del Salto i sus alrededores. Gran variedad de fotografías de los más

---

[82] María Fernanda Duque Castro, "Comerciantes y empresarios de Bucaramanga (1857-1885). Una aproximación desde el neoinstitucionalismo", *Historia Crítica*, n.º 29 (2004): 165.

[83] Bernardo Vasco Bustos y Luis Enrique Rodríguez Baquero, *Bogotá, una memoria viva* (Bogotá: Alcaldía Mayor, 2009), 27.

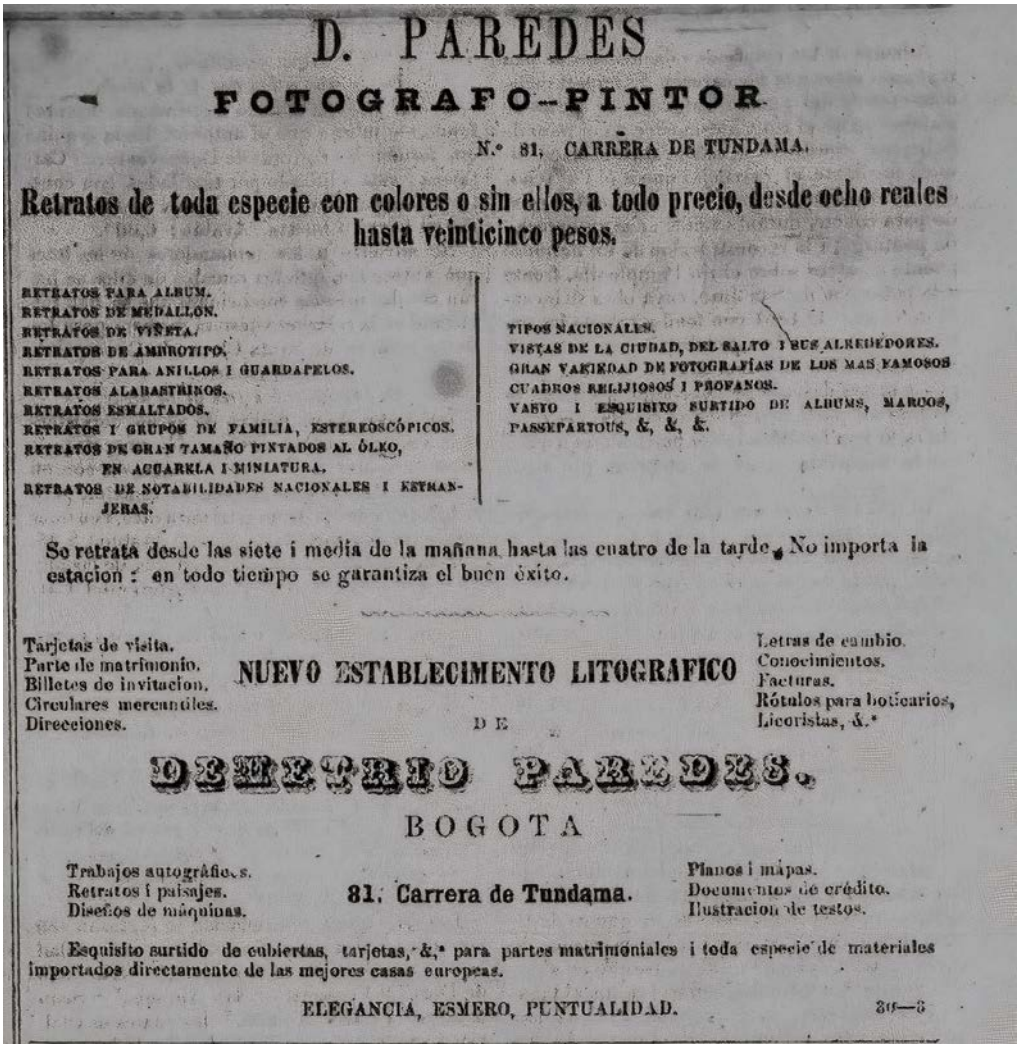
[84] "Venta Portocarrero José Mª á Demetrio Paredes", Bogotá 1863; Archivo General de la Nación (AGN), Notarías, notaría 1, tomo II, parte del índice de 1863 (escrituras 1-497).

[85] *Diario Oficial*, Bogotá, 4 de febrero de 1866, 120.



Figura 14. Demetrio Paredes, "Señora Paredes. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0019)

famosos cuadros relijiosos i profanos".[86] Parece ser que estas fotografías eran ofertadas por todos o, al menos, la mayoría de los establecimientos fotográficos de la época. Como veremos más adelante, es probable que algunas vistas de Bogotá y sus periferias en las colecciones de Stübel y Reiss fueron compradas en el estudio de Paredes, donde se encontraban expuestas.



D. PAREDES

FOTOGRAFO-PINTOR

N.° 81, CARRERA DE TUNDAMA.

Retratos de toda especie con colores o sin ellos, a todo precio, desde ocho reales hasta veinticinco pesos.

RETRATOS PARA ALBUM.
RETRATOS DE MEDALLON.
RETRATOS DE VIÑETA.
RETRATOS DE AMBROTIPO.
RETRATOS PARA ANILLOS I GUARDAPELOS.
RETRATOS ALABASTRINOS.
RETRATOS ESMALTADOS.
RETRATOS I GRUPOS DE FAMILIA, ESTEREOSCÓPICOS.
RETRATOS DE GRAN TAMAÑO PINTADOS AL ÓLEO, EN ACUARELA I MINIATURA.
RETRATOS DE NOTABILIDADES NACIONALES I ESTRANJERAS.

TIPOS NACIONALES.
VISTAS DE LA CIUDAD, DEL SALTO I SUS ALREDEDORES.
GRAN VARIEDAD DE FOTOGRAFÍAS DE LOS MAS FAMOSOS CUADROS RELIJIOSOS I PROFANOS.
VASTO I ESQUISITO SURTIDO DE ALBUMS, MARCOS, PASSEPARTOUS, &, &, &.

Se retrata desde las siete i media de la mañana hasta las cuatro de la tarde. No importa la estacion: en todo tiempo se garantiza el buen éxito.

Tarjetas de visita.
Parte de matrimonio.
Billetes de invitacion.
Circulares mercantiles.
Direcciones.

NUEVO ESTABLECIMENTO LITOGRAFICO

DE

Letras de cambio.
Conocimientos.
Facturas.
Rótulos para boticarios, Licoristas, &.°

DIARIO PAREDES.

BOGOTA

Trabajos autográficos.
Retratos i paisajes.
Diseños de máquinas.

81. Carrera de Tundama.

Planos i mapas.
Documentos de crédito.
Ilustracion de testos.

Esquisito surtido de cubiertas, tarjetas, &,° para partes matrimoniales i toda especie de materiales importados directamente de las mejores casas europeas.

ELEGANCIA, ESMERO, PUNTUALIDAD. 36—3

Figura 15. Anuncio publicitario en el *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866

[86] *Ibid.*

Las fuentes indican que el gabinete de la carrera de Tundama fue muy exitoso, pues unos años después Paredes fundó otro, esta vez en la Plaza de Bolívar, al lado de la Catedral Primada. En algunas de las fotografías de Stübel y Reiss se alcanza a apreciar el gabinete de Paredes (fig. 16). El hecho de que Paredes haya tenido dos estudios simultáneamente revela la capacidad económica con la que contaba a pesar de los infortunios familiares pasados. No obstante, más allá de estas condiciones logísticas, quisiéramos resaltar que la variedad de estudios fotográficos demostraba; de igual modo, la versatilidad de Paredes con las técnicas manejadas, ya que, al mismo tiempo, cada establecimiento, con el tiempo, se enfocó en un tipo de trabajo específico. Así las cosas, el estudio de Tundama ofrecía a los clientes "retratos de todas clases y dimensiones, retratos estereoscópicos, grupos de cualquier número de personas, reproducciones fotográficas de óleos, daguerrotipos, miniaturas".[87] Por su parte, el estudio ubicado en la Plaza de Bolívar era exclusivamente para retratos de ambrotipo.[88]

Es evidente que Demetrio Paredes no podía ocuparse, al mismo tiempo, de ambos establecimientos. Esto quiere decir que debió de contar con unos trabajadores que también supieran de fotografía. No está de más agregar que, paralelo al dominio de la cámara, Paredes se dedicó a otros oficios como el de litógrafo. Sobre este tema volveremos más adelante, ahora quisiéramos explorar más a fondo su faceta de fotógrafo. Habíamos mencionado que tenía un buen dominio de diferentes procesos físico-químicos de la fotografía, los cuales aprendió en sus viajes por Estados Unidos, Europa y, muy seguramente, con el barón Gros en Colombia. Algo sobre esta parte de su vida que llama la atención es que fuera la primera persona con una máquina de colodión húmedo en el país. Empleando las palabras de González de Cala: "[compró] a Alejandro Lindig, científico y naturalista alemán, la primera cámara que llega al país para el uso del colodión húmedo que había utilizado el explorador en sus expediciones en la Nueva Granada en busca de helechos, musgos e insectos".[89] Esto puede ser tema

---

87 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander. Desde sus orígenes hasta 1990*, 25.

88 El ambrotipo fue una técnica fotográfica que inventó el inglés Frederick Scott Archer en 1852. Fue una variante del colodión húmedo, que consistía en usar como soporte vidrio recubierto con colodión yodado. Para el revelado, se utilizaba ácido pirogálico, o de sulfito ferroso, mezclado con cloruro de mercurio o ácido nítrico. El resultado era una imagen de color gris que, usualmente, se coloreaba. Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 16.

89 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 23.



Figura 16. Demetrio Paredes, "Fotografía de Paredes", 1863-68 (detalle; REM, Colección Reiss, Sm01-10.2)

de controversia, ya que autores como Beatriz González Aranda sostienen que aún no se sabe quién trajo el nuevo procedimiento al país, y que hay indicios de que fueron los litógrafos venezolanos Jerónimo y Celestino Martínez, radicados en Bogotá desde 1848, los que primero lo importaron.[90] Claro está que entre los pioneros González Arango presenta a la familia Paredes. Lo que sí es indudable es que las primeras imágenes con la técnica del colodión húmedo fueron tomadas por García Hevia durante la guerra civil ocurrida entre 1860 y 1862.

Desde el punto de vista de González Aranda, se puede hablar propiamente de fotografía con la difusión y el uso del colodión húmedo.[91] Este procedimiento, inventado por el inglés Frederick Scott Archer (1813-1857) en 1851, "revolucionó las técnicas existentes hasta entonces, al permitir la obtención de placas negativas sobre soportes de vidrio".[92] Fue el proceso dominante hasta finales del siglo XIX.[93] Antes de entrar en desuso, el colodión húmedo tuvo consecuencias importantes en el oficio del fotógrafo: a partir de este momento surgen los negativos de los cuales se podían obtener múltiples copias en positivo, el tiempo de exposición pasó de 20 o 15 minutos a tan solo segundos y se redujo el costo de los trabajos realizados con esta técnica, lo que permitió una relativa democratización de las imágenes entre nuevos grupos sociales que no podían pagar por un daguerrotipo.

Estas fueron las grandes diferencias entre la nueva técnica y el daguerrotipo. Pese a las ventajas que podía proveer el colodión húmedo, también había algunos aspectos negativos relacionados con dicha técnica, pues las placas de vidrio debían estar húmedas permanentemente para lograr el revelado de la imagen. El problema con esto es que los fotógrafos debían cargar con elementos químicos (solución de colodión y nitrato de plata) y herramientas indispensables para la toma de la fotografía en espacios abiertos, es decir, por fuera del estudio. Por esta razón, nos sorprende que el naturalista alemán, Alexander Lindig, se haya valido de este proceder para tomar imágenes de la naturaleza.

Los materiales que Demetrio Paredes necesitaba para proveer su establecimiento eran traídos de Europa o los Estados Unidos, usualmente cuando iba de viaje. Sin embargo, también los encargaba a uno de sus más grandes

---

90 González Aranda, *Manual de arte del siglo XX en Colombia*, 274.

91 *Ibid*.

92 Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos*, 28.

93 *Ibid*.

amigos: Alberto Urdaneta (1845-1887), fundador del *Papel Periódico Ilustrado* y director de la Escuela de Bellas Artes. El vínculo entre la familia Paredes y los Urdaneta proviene desde la época de juventud de Victoriano de Diego Paredes, pues este era compañero de estudios del padre de Alberto Urdaneta, José María Urdaneta Camero.[94]

De acuerdo con Pilar Moreno de Ángel, la Hacienda Canoas, ubicada en el actual municipio de Soacha en el departamento de Cundinamarca, era propiedad de la familia Urdaneta.[95] En este lugar, quedaron unos documentos pertenecientes a Alberto Urdaneta, entre los que se conservaron las cartas que, durante su estadía en París, le enviaba Demetrio Paredes, para solicitar materiales fotográficos.[96] En una de ellas, leemos: "Por Dios, póngase en campaña y ejecúteme mis encargos con amor, con ciencia alemana o resignación, que Dios se lo pagará todo en el cielo y yo con mi mayor gratitud".[97] En este fragmento, transcrito del artículo de Moreno de Ángel, Demetrio Paredes muestra lo difícil que a veces resultaba ejercer la fotografía en Colombia, pues había ausencia de elementos importantes para su práctica, por lo que estos se tenían que importar con no pocos percances. Según esto, cabe preguntarse cómo hacían los demás fotógrafos que no contaban con el privilegio de viajar o de tener amigos que fueran con frecuencia a Europa o a Estados Unidos. Hay que tener presente, sin embargo, que estas cartas fueron escritas en la década de 1860, cuando la fotografía apenas estaba despegando en Colombia. A finales del siglo XIX, los materiales en cuestión se hicieron más accesibles.

La relación entre Alberto Urdaneta y Demetrio Paredes iba más allá del apoyo prestado por el primero para el desarrollo del oficio fotográfico del segundo. El 6 de agosto de 1881, Urdaneta publicó por primera vez el *Papel Periódico Ilustrado*. En el número inaugural, Demetrio Paredes fue presentado como uno de los colaboradores.[98] Su contribución consistía, básicamente, en prestar sus fotografías para que, a partir de estas, artistas como Jorge Crane (1864-1950) hicieran grabados en madera, los cuales serían expuestos en el periódico. No

---

94 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

95 Actualmente es el Parque Metropolitano Canoas.

96 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

97 *Ibid*.

98 *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 6 de agosto de 1881, 3.

está de más recordar que esta publicación fue la primera en introducir grabados en madera.[99] A pesar de que el Estado colombiano mostrara interés por formar a los nacionales en artes como la litografía desde comienzos del siglo XIX, ya fuera trayendo maestros europeos e, incluso, estableciendo recintos para su aprendizaje como la Casa de la Moneda de Bogotá, en 1837, debe advertirse que su incorporación se pensó inicialmente para usos comerciales y no tanto periodísticos.[100] Fue Alberto Urdaneta quien, durante su viaje por Francia, conoció de cerca esta técnica y pudo visualizar sus bondades aplicadas a la publicidad. Así, se produjo en él la urgencia de enseñar la litografía en Colombia y, actuando conforme con su objetivo, en abril de 1881, convenció al grabador español Antonio Rodríguez de radicarse por un tiempo en Colombia: "la intención era formar a cuantos alumnos fueran necesarios para cubrir la demanda en auge de artistas que contribuyeran a la ilustración de las obras impresas".[101] Bajo esa consigna, Rodríguez dictó sus clases de litografía, específicamente de grabado en madera, en la Universidad Nacional de Colombia y en la Escuela de Bellas Artes. Entre las personas que se formaron con Rodríguez, y que resultaron siendo un ejemplo de la calidad de la litografía en el país, se encontraban Alfredo Greñas (1857-1949), Jorge Crane y Rafael Villaveces Ibáñez, cuñado del fotógrafo Julio Racines Bernal.

Las figuras 17 y 18 son dos grabados elaborados a partir del material gráfico aportado por Demetrio Paredes. En la primera, vemos la quinta "Coburgo", una casa ubicada en el municipio de Fusagasugá, en el departamento de Cundinamarca, que era propiedad del fotógrafo. La adquirió en 1875 con la intención de rediseñarla para recrear la arquitectura de Coburgo, ciudad bávara donde había nacido Antonia Gölkel.[102] Por esta razón, hasta el día de hoy se le conoce a la casa con el nombre de "casona de Coburgo".

---

99 *Ibid*.

100 Guadalupe Romero Sánchez, "El grabador sevillano Antonio Rodríguez en Colombia", en *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, coord. por Rafael López Guzmán (Granada: Atrio, 2012), 216.

101 *Ibid*., 226.

102 Museo Universitario de Artes Digitales, "Retrato casona quinta de Coburgo", https://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/retrato-casona-quinta-de-coburgo/.

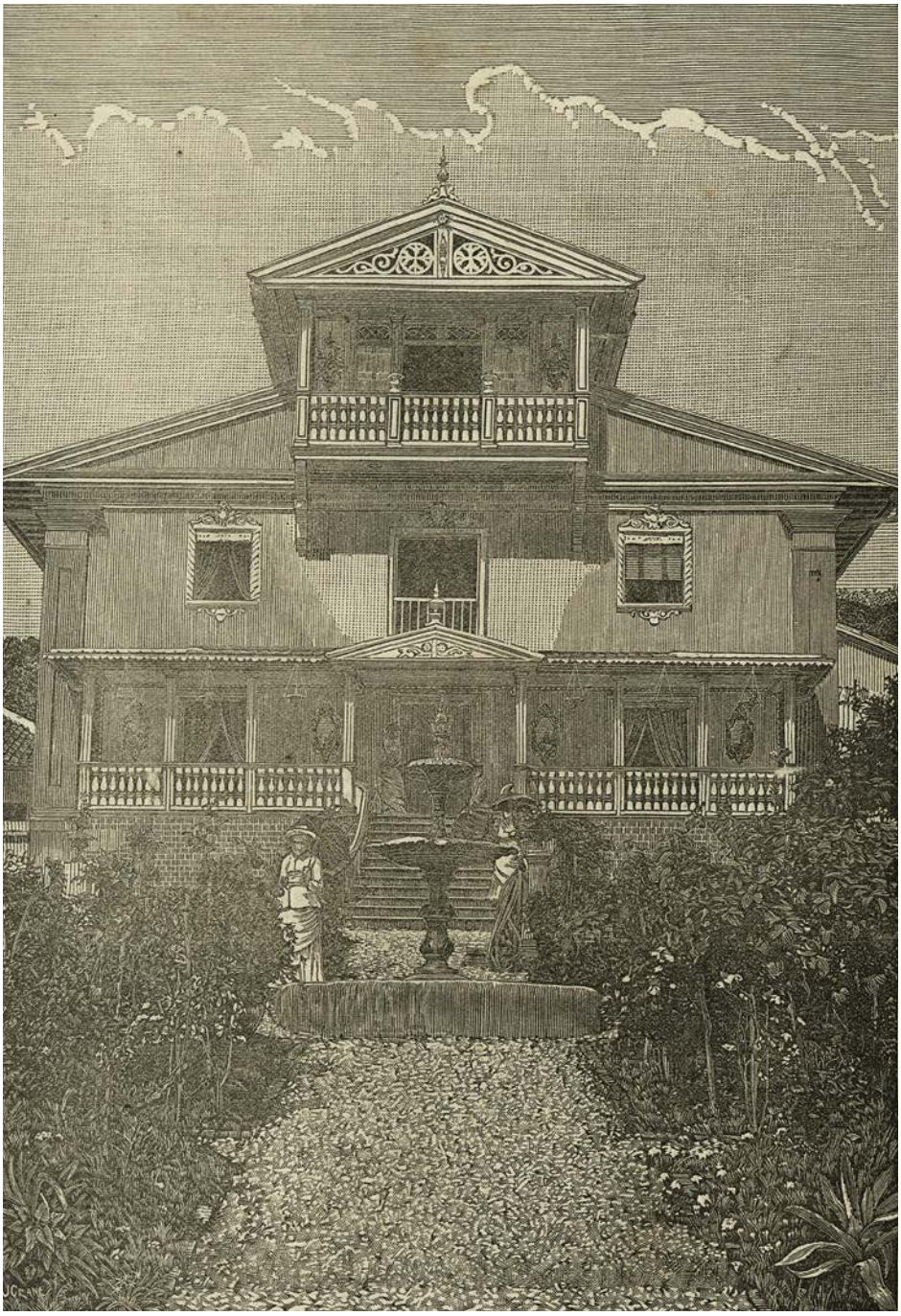


Figura 17. Quinta de "Coburgo" en las cercanías de Fusagasugá (grabado de Jorge Crane, fotografía de Paredes; *Papel Periódico Ilustrado*, 20 de mayo de 1882)

La figura 18 es el grabado de un retrato fotográfico de Manuel Ancízar (1812-1882), miembro de la Comisión Corográfica. De Ancízar se conservan tres retratos (uno de cuerpo entero y dos de medio cuerpo) que, al parecer, fueron tomados el mismo día. Las tres fotografías se encuentran en la colección "Libros raros y manuscritos" de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA). Una de estas fotografías también hace parte de la Colección Stübel (fig. 170) y, de hecho, fue la imagen que se utilizó para la realización del grabado de Manuel Ancízar.

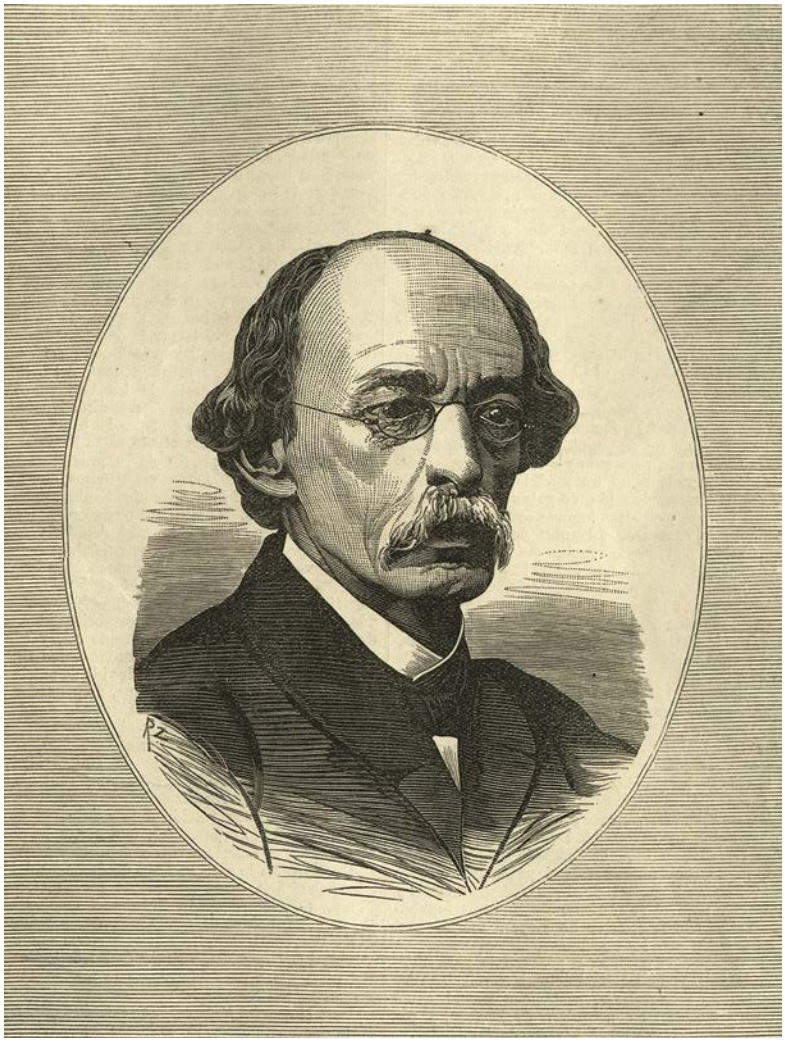


Figura 18. Manuel Ancízar, tomado de una fotografía de Demetrio Paredes (*Papel Periódico Ilustrado*, 20 de mayo de 1882)

El retrato de Ancízar hace parte del grupo de fotografías que denominamos *Retratos de la élite*. Entre las figuras importantes que posaron para Demetrio Paredes estuvieron el general Tomás Cipriano de Mosquera (figs. 23 y 166), el general Manuel Santos Acosta (1827-1901) (fig. 169), el presidente Francisco Javier Zaldúa (1811-1882) y José María Quijano Otero (1836-1883). Estos retratos, y muchos otros, fueron prioritariamente de miembros adscritos al Partido Liberal. Por esta razón, Paredes ganó el apodo de "fotógrafo de los radicales".[103] A pesar de ser reconocido por producir imágenes de políticos y pensadores de aquella facción, Paredes pudo fotografiar notabilidades de otras orillas, entre ellos, el político conservador Miguel Abadía Méndez (1867-1947). Además, no solo se dedicó a realizar retratos del sector prestigioso de la sociedad, sino que también hizo fotografías de la población humilde, de las que se conserva un número importante en la Colección Stübel, que se denominan *tipos populares*, sumado a imágenes de paisajes de la ciudad y sus alrededores, como los que promocionaba en sus anuncios pagados.

Si bien Moreno de Ángel sostiene que Demetrio Paredes brindó "abundante material" visual para la elaboración de los grabados, en realidad encontramos escasas muestras que comprueben esa afirmación, a diferencia del caso de Racines Bernal, quien sí fue un colaborador asiduo del *Papel Periódico Ilustrado*.[104] A este fotógrafo nos referiremos más adelante. Sobre lo que sí queremos llamar la atención es la paradoja que surge en este caso con Paredes, pues su compromiso con el *Papel Periódico Ilustrado* fue mínimo, a pesar de dominar las técnicas fotográficas y la litografía. Sin embargo, Paredes fue aliado de Urdaneta en un proyecto periodístico anterior, acometido en 1868. Se trataba del periódico *El Agricultor* (figs. 19 y 20), tribuna en la que Paredes contribuyó como ilustrador, cuyo último número fue publicado en 1869.[105] Sin saber las razones exactas por las cuales no prestó el mismo apoyo al *Papel Periódico Ilustrado*, hemos de agregar que el tiempo del fotógrafo estuvo volcado sobre actividades varias que le dificultaban ayudar a su amigo con la nueva empresa. Para 1882, por ejemplo, Paredes se desempeñaba como integrante de la Asamblea Delegataria del Banco de Colombia, lo que debió significar una gran responsabilidad.[106]

---

[103] González Aranda, *Manual de arte del siglo xx en Colombia*, 27.

[104] Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

[105] Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 126.

[106] *Papel Periódico Ilustrado*, 22 de septiembre de 1882.



Figura 19. Demetrio Paredes, sin título (litografía; *El Agricultor*, 1868)

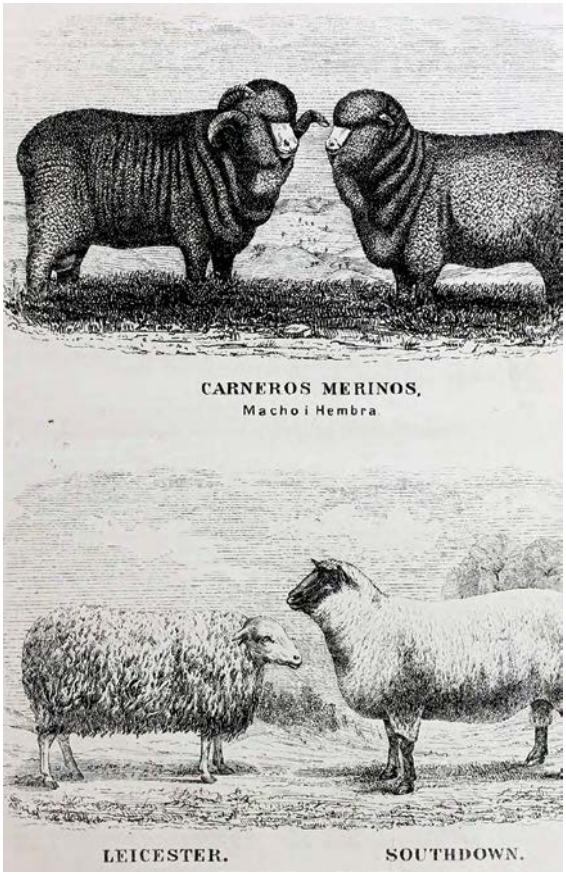


Figura 20. Demetrio Paredes, "Sección científica: Los corderos" (litografía; *El Agricultor*, 21 de julio de 1868)

Como podemos observar en la figura 15, debajo de la promoción de sus trabajos fotográficos se encuentra un anuncio de su litografía, ubicada en el mismo lugar que el estudio fotográfico de la carrera Tundama, el cual señala como "nuevo establecimiento" para 1866.[107] En otro aviso de 1867, Paredes indica lo siguiente:

> LITOGRAFÍA DE PARÉDES. Este establecimiento, perfectamente provisto de máquinas y útiles modernos, y sobre todo de operarios de primer órden, tanto extranjeros como nacionales, se encarga de toda clase de trabajos conexionados con el arte litográfico, tales como tarjetas de visita y parte de matrimonio-Billetes de invitación-Programas de baile, de banquete y de concierto-Timbre de iniciales-Retratos, vistas y dibujos de máquinas [...] Grandes anuncios-Rótulos de toda especie para licoristas, cigarreros y boticarios-Letras de cambio, cheques, pagarés, billetes de banco y demás documentos de crédito-Ilustración de textos-Mapas y plano-Musica-Trabajos autográficos-Timbres oficiales-Encabezamientos de facturas.[108]

No queda duda de que Demetrio Paredes sabía manejar a la perfección la litografía y que fue un pionero en el dominio de este oficio, pues hay evidencia de su establecimiento desde finales de la década de 1860, es decir, mucho antes de que Urdaneta trajera al grabador Rodríguez en 1881. Además, Paredes suele ser considerado una de las personas que "contribuyó a modernizar la litografía en Colombia cuando trajo máquinas y operarios de Alemania".[109] Dos cosas deben advertirse sobre su relación con la litografía: por un lado, el uso que hacía de esta técnica era exclusivamente comercial, no artístico o periodístico; por otro, sus clientes incluían tanto el sector público como el privado. En cuanto al primero, Paredes había sido contratado para imprimir los billetes de la nación. No está de más recordar que el Banco Nacional se fundó hasta finales del siglo XIX. Esto quiere decir que entre 1821 y 1881 no existía un banco central que regulara la emisión de billetes y monedas, labor que caía bajo la responsabilidad de los

---

[107] *La República*, Bogotá, 4 de febrero de 1866.

[108] *La República*, Bogotá, octubre de 1867.

[109] Museo Nacional de Colombia, "Billete de los Estados Unidos de Colombia, denominación veinte pesos", http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-piezadelmes2004/Paginas/Noviembre%2004.aspx.

distintos estados soberanos que conformaron los Estados Unidos de Colombia.[110] Hasta el día de hoy, los billetes emitidos por la litografía Paredes tienen la fama de haber sido los mejores producidos en su época.

Con respecto a la clientela privada, la litografía hacía trabajos para eventos familiares como bodas. En el anuncio también dice que se elaboraban tarjetas de visita, lo que indica que Paredes se encargaba de producir los soportes de las fotografías para otros fotógrafos. En este punto se muestra con fuerza el alcance de la figura de Paredes para la época, pues su dominio de distintos oficios hacía que incluso fuera proveedor para sus colegas en el campo de la fotografía.

Quisiéramos mostrar un ejemplo de lo que se hacía en la litografía. En la figura 21 se observa el reverso de una *carte de visite* de su estudio fotográfico. En el centro de la pieza hay una imagen: un cinturón. También se menciona el nombre del establecimiento: "Paredes & CIA. Fotógrafos Bogotá". Esto hace creer que Paredes estaba asociado con alguien; sin embargo, no se tiene evidencia al respecto. Según María Fernanda Domínguez, la imagen de un cinturón era muy popular en la Inglaterra de ese entonces. Solía relacionarse con la aristocracia inglesa: "este cinturón hace parte de la iconografía heráldica de la Orden de la Jarretera, antigua orden militar inglesa, así como del escudo del Clan Gregor de Escocia, del cual descendía la madrastra de Demetrio, Ana McGregor, segunda esposa de Victoriano de Diego Paredes".[111] Así las cosas, es probable que Demetrio Paredes lo utilizara como indicador del estatus de su familia, al estar emparentados con una inglesa, y en busca de algún tipo de reconocimiento social.

Si bien los trabajos fotográficos y litográficos de Demetrio Paredes siguen siendo considerados hasta el día de hoy de una calidad excepcional, la fotografía y la litografía no fueron los únicos oficios que ejerció durante su vida. Su tiempo se repartía en otras actividades, la docencia entre ellas. Su contacto con la educación inició, como lo habíamos dicho, en el Colegio Universitario de su padre. Desde 1864, y en paralelo con el desenvolvimiento de la fotografía, Paredes fue contratado como profesor de química en la Escuela Médica de Bogotá.[112] Sus conocimientos en esta área le permitieron, además, trabajar al servicio del presidente liberal Manuel Murillo Toro (1816-1880) en el examen de "unas muestras de

---

110 *Ibid.*

111 Domínguez Londoño, "Demetrio Paredes", 38.

112 *Ibid.*, 24.

petróleo encontradas en el Estado del Tolima".[113] La música también fue uno de los campos que dominó Paredes. Esta no solo la enseñó, sino que también la practicó como segundo violín en la Sociedad Filarmónica de Bogotá, inaugurada por Henry Price en 1846.[114]



Figura 21. Sello de Paredes & CIA (colección propia)

La vocación docente de Paredes fue algo que no se desvaneció con el tiempo; de hecho, se acentuó y complementó con la actividad de la traducción. Existen dos libros que fueron traducidos por este al español. El primero es un texto escolar sobre astronomía, titulado *Astronomía ilustrada de Smith. Dispuesta para el uso de las escuelas públicas* ó *comunes de los Estados Unidos*, escrito por el profesor Asa Smith. En la portada del tomo, se indica lo siguiente: "Traducida al español para que pueda servir de testo en las escuelas i academias de la América Española. Demetrio Paredes. Oficial é intérprete de la legación de la

[113] González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 25.

[114] *Ibid*., 23.

Nueva Granada en los Estados Unidos".[115] Quisiéramos resaltar la preocupación por hacer que los conocimientos que circulaban en Norteamérica llegaran a la América hispanohablante. Esto puede interpretarse como un afán de introducir a la juventud de la región en las dinámicas educativas propias de países que la familia Paredes consideraba "avanzados" para el desarrollo de procesos pedagógicos.

Relacionado con lo anterior, se intuye que Paredes no redujo los alcances de su traducción de la cartilla para Colombia, ya que también proyectó su difusión hacia otras partes de Hispanoamérica. Aquí queda la duda de si era una pretensión personal o, más bien, si fue contratado para realizar la traducción y hacerla llegar a colegios de repúblicas vecinas. Si la traducción fue por voluntad propia, es interesante destacar la presencia de un pensamiento cosmopolita en Demetrio Paredes. Además, llama la atención que este firme bajo el cargo de "Oficial é intérprete de la legación de la Nueva Granada en los Estados Unidos". Para 1873, que fue el año en que se publicó por primera vez el libro en español, el fotógrafo tenía 43 años. Es probable que en estos años comenzara su introducción tardía a la política nacional, e iniciara con cuestiones relacionadas con la cultura y la educación.

El segundo texto fue *Lecciones elementales de telegrafía eléctrica*, escrito por L. Michaut y M. Gillet, empleados de la Oficina Central de telégrafos de París, el cual fue publicado en español en 1889. El telégrafo eléctrico había sido inventado cincuenta y dos años antes: en 1837, por Samuel F. B. Morse (1791-1837), en los Estados Unidos, y por Charles Wheatstone (1802-1875), junto con William Fothergill Cooke (1806-1879) en Inglaterra. Científicos de diferentes países consiguieron, a partir de sus experimentos y de manera simultánea, inventar "un aparato que mediante impulsos eléctricos que circulan por un alambre [transmitiera] información cifrada a través de códigos".[116] En Colombia, tuvieron lugar varias tentativas de establecer esta modalidad de comunicación antes de su llegada definitiva, en noviembre de 1865, bajo la presidencia de Manuel

---

[115] Asa Smith, *Astronomía ilustrada de Smith. Dispuesta para el uso de las escuelas públicas ó comunes de los Estados Unidos*, trad. por Demetrio Paredes (Nueva York: D. Appleton & Co., 1873), 3.

[116] Juan Gabriel Pineda Triana, "El telégrafo eléctrico y la idea de 'modernidad' en la segunda mitad del siglo XIX en Colombia", en *Cuadernos de curaduría*, coord. por Daniel Castro Benítez (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2018), 1.

Murillo Toro.[117] Inmediatamente, el Gobierno intentó que la población, sobre todo aquel sector que se rehusaba a la nueva tecnología por diversos motivos, la adoptara. Algo interesante que trajo consigo la telegrafía fue la creación de nuevos trabajos y, evidentemente, la figura del "telegrafista", que debía ser formado en las escuelas de telegrafía que se estaban instaurando en el país.

El interés de Demetrio Paredes por la telegrafía venía de tiempo atrás. En la década de 1870, participó como uno de los desarrolladores de la línea del telégrafo en Colombia.[118] Sumado a esto, ocupó el cargo de director de la Escuela Nacional de Telegrafía. A diferencia del texto escolar sobre astronomía, el objetivo principal que tenía Paredes con esta traducción era apoyar la "divulgación de los conocimientos necesarios para ejercer con propiedad é inteligencia, el interesante cuanto delicado arte de la Telegrafía y armar así a los empleados con un caudal de ciencia suficiente para dominar sus aparatos y las situaciones difíciles".[119] En ese orden de ideas, Paredes no se dedicó solo a traducir, sino que también adaptó parte de la información contenida en el libro para el caso colombiano: "Notablemente aumentadas para satisfacer á todas las necesidades del servicio oficial de la República de Colombia".[120] Por esto, escribió en conjunto con Ricardo Milán, quien fue ayudante y profesor de práctica en la Escuela de Telegrafía.[121] La traducción de este libro iba destinada a las escuelas de telegrafía del país. Actualmente, el manual sirve como otra prueba del compromiso de Paredes con la pedagogía y su papel activo en el desarrollo tecnológico de Colombia. No estaría de más traer a colación proyectos en los

---

[117] Hubo tres intentos para traer la telegrafía eléctrica a Colombia durante el Gobierno de los liberales. El primer mandatario interesado fue Tomás Cipriano de Mosquera; sin embargo, debido a cuestiones económicas, no se pudo materializar el proyecto. Luego, José Hilario López sancionó una ley para definir quién iba a construir el telégrafo dentro del país, pero tampoco se consiguió. En 1855, se estableció la primera línea telegráfica, mas no por iniciativa del Gobierno sino de Estados Unidos, que la puso bajo la administración de la Compañía de Ferrocarriles de Panamá. Este telégrafo, claramente, era de propiedad privada. Pineda Triana, "El telégrafo eléctrico y la idea de 'modernidad'", 2-3.

[118] Domínguez Londoño, "Demetrio Paredes", 26.

[119] L. Michaut y M. Gillet, *Lecciones elementales de telegrafía eléctrica*, trad. por Demetrio Paredes (Bogotá: Imprenta "Echeverría", 1889), XIII.

[120] *Ibid*.

[121] *Ibid*., XV.

que estuvo vinculado, para fortalecer nuestra afirmación anterior: el ferrocarril de la sabana y el acueducto de la capital.[122]

Sobre los últimos años de la vida de Paredes se sabe muy poco. En algún momento de la década de 1890, decide radicarse con su esposa en la capital de Francia. En 1898, a los 68 años, se produce su muerte.[123] Una parte de su trabajo se conserva en la BLAA, el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, y en el Archivo de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB). Se presume que un gran número de fotografías permanecen en archivos personales. Por ejemplo, el historiador Ricardo Rivadeneira Velásquez señala que José María de Mier (1929-2008) poseía un álbum con fotografías de Demetrio Paredes. Antes de morir lo entregó a la BLAA para que lo examinara y lo comprara. Sin embargo, el Banco de la República, institución a la que pertenece esta biblioteca, no estuvo interesado en su momento. De esta manera, el álbum fue ofrecido en el mercado internacional por voluntad de su propietario, y fue vendido por fuera del país en 1999.[124] Esto significa, a todas luces, una pérdida irreversible del patrimonio fotográfico de Colombia. Este álbum fotográfico, en nuestro concepto, hubiera servido para esclarecer lo que fue de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX.

Se hace apremiante tomar su nombre en consideración, y con profundidad, al escribir una historia que relate las vicisitudes del progreso material en el país, debido a que, lamentablemente, como figura histórica no suele ser muy explorado a pesar de su innegable protagonismo en muchas actividades. En ese sentido, su nombre debería estar relacionado con el avance tecnológico y, en particular, con el desenvolvimiento del oficio de los primeros fotógrafos en Colombia.

José Gregorio Gutiérrez Ponce de León

José Gregorio Gutiérrez Ponce nació en Bogotá en 1842 y murió en 1890, al parecer en la misma ciudad. Sus padres fueron Ignacio Gutiérrez Vergara (1806-1877) y María Ignacia Ponce de León y Vélez. Fue el segundo de cinco hermanos: Pantaleón (1840-1898), Pedro María (1844-1846), María Josefa (1847-1930), Catalina (1849), quien murió al poco tiempo de su nacimiento,

---

122 Domínguez Londoño, "Demetrio Paredes", 26.

123 González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander*, 27.

124 Ricardo Rivadeneira Velásquez (profesor de la Universidad Nacional de Colombia) en discusión con los autores, 24 de abril de 2020.

e Ignacio (1850-1942).[125] El menor de los Gutiérrez Ponce se dedicó a la medicina y, además, escribió una biografía de su padre en dos tomos que tituló *Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo (1806-1877)*. De la vida privada de Gutiérrez Ponce no hay mucha información. Parece ser que se casó con una mujer de nombre Dolores Pulido, con quien tuvo una hija.[126] En este punto, cabe hacer un acercamiento más detenido a la familia del fotógrafo. Tal como ocurre con el caso de Luis García Hevia y Demetrio Paredes, José Gregorio provenía de una familia ligada a la política, solo que esta vez desde el Partido Conservador.

El padre de Gutiérrez Ponce fue un estadista, periodista y político muy popular hacia la segunda mitad del siglo XIX. En su fase de periodista, redactó para *El Constitucional de Cundinamarca*, *El Catolicismo*, *Unidad Católica* (1869-1870), *El Argos*, *El Observador*, entre muchos otros.[127] Como político, es recordado por haber sido el presidente encargado durante la toma militar del general Tomás Cipriano de Mosquera, en 1861, cuando el presidente conservador Mariano Ospina Rodríguez fue obligado a renunciar al poder. Sobre esto, encontramos importante profundizar lo ocurrido entre Gutiérrez Vergara y Mosquera, entre julio de 1861 (fecha en la que el caudillo liberal ocupó Bogotá) y enero de 1862.

Gutiérrez Vergara decidió tomar el mando del Poder Ejecutivo y ejercerlo en la clandestinidad. Él se sentía con el derecho de hacerse cargo de la Presidencia mientras se reestablecía un gobierno constitucional, ya que había sido el secretario de Hacienda de Ospina Rodríguez. Esto es algo que disgustó mucho a Mosquera, por lo que actuó de inmediato tratando de hacer que Gutiérrez Vergara renunciara al cargo. En un primer momento, lo intentó persuadir de forma respetuosa y amigable. Al ver que no funcionó, empezó a ejercer presión sobre su adversario: amenazó con quitarle sus propiedades, perseguir a sus hijos menores de doce años, es decir, a Ignacio, y, en el peor de los casos, fusilarlo.[128] Nada de esto parecía surtir efecto en el temple de Gutiérrez. Y así transcurrieron

---

[125] Genealogías de Colombia, "Familia de Ignacio Gutiérrez Vergara", https://www.genealogias-decolombia.co/familia/Individuo.aspx?r=Ignacio-Gutierrez-Vergara_83253N137N3733N1375.

[126] *Ibid*.

[127] Beatriz Castro Carvajal y Daniel García-Peña Jaramillo, *Gran enciclopedia de Colombia temática*, vol. 9, *Biografías* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1994), 280.

[128] *Ibid*., 9:280.

cinco meses en los que Mosquera seguía vociferando amenazas mientras el presidente encargado permanecía escondido. Sin embargo, el 26 de enero de 1862, las cosas cambiaron. Esa noche decidió escapar del lugar donde se encontraba. Para lograrlo, tenía que descolgarse de la pared, de la que infortunadamente cayó y se rompió una pierna. De inmediato, lo auxiliaron sus partidarios y lo llevaron a una nueva casa para que lo curaran. No obstante, una semana después, el 26 de enero, fue delatado y enviado al Cuartel de San Agustín, antiguo convento, donde Mosquera lo amenazó dos veces seguidas con fusilarlo para, finalmente, perdonarle la vida.[129]

El suceso, aunque no tuvo un lamentable desenlace, sí debió impactar fuertemente a la familia Gutiérrez Ponce. Sobre todo, al pequeño Ignacio, quien en el libro que posteriormente escribe sobre su padre señala lo siguiente:

> Desde que el congreso de 1888 honró la memoria de nuestro padre recomendándola á los colombianos y presentándoles su vida como ejemplo, nos propusimos escudriñarla respetuosamente, con la solicitud del más vivo amor filial y el deseo de patentizar sus rasgos característicos. Lo que hemos descubierto, es una vida de abnegación y sacrificio: vida modesta, pura, honrada, laboriosa, consagrada al servicio de la Nación, á ver de establecer en ella sanas prácticas administrativas y consolidar su crédito. Persuadidos estamos de acierto con que procedió el Cuerpo Legislativo al señalar estas cualidades como las más necesarias para transformar la República.[130]

No es difícil concluir que luego de la toma de Mosquera y hasta el establecimiento de un nuevo gobierno conservador, en 1885, personajes como Ignacio Gutiérrez Vergara iban a ser invisibilizados e, incluso, vistos de manera negativa por su adhesión política. De acuerdo con el libro, a partir de 1888, se vuelve a rescatar su figura, algo en lo que quisieron ayudar sus descendientes con la búsqueda de información sobre su padre y, luego, con la escritura del texto.

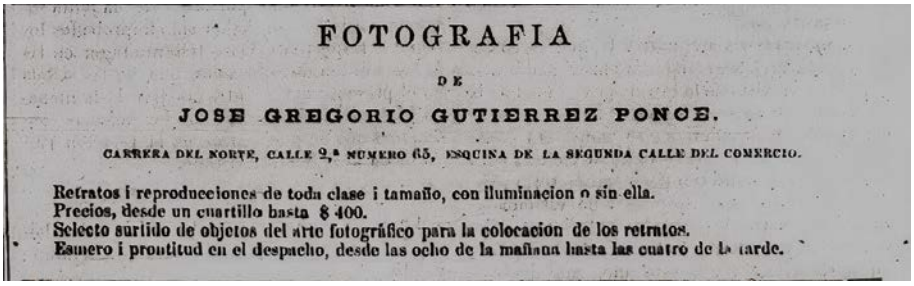
Volvamos sobre José Gregorio, quien contaba con 22 años en 1862. Era mucho mayor que su hermano Ignacio para comprender de rivalidades políticas y lo que estaba atravesando su familia, especialmente su padre. Tres años

---

[129] *Ibid.*

[130] Ignacio Gutiérrez Ponce, *Vida de Don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo (1806-1877)*, vol. 1 (Londres: Imprenta de Bradbury, Agnew y CIA., 1900), XXVIII.

después de este incidente, en 1865, Gutiérrez Ponce empezó a ejercer el oficio de fotógrafo.[131] En el periódico *Diario Oficial* (fig. 22), publicó un anuncio en el que promocionaba su trabajo: fotografías de cualquier tamaño, con opción de iluminación y portarretratos, eran algunos de los servicios y artículos que Gutiérrez Ponce podía ofrecer. Gracias a este aviso se sabe también que el fotógrafo atendía a partir de las ocho de la mañana hasta las cuatro de la tarde. Su estudio fotográfico quedaba ubicado en la "Carrera del Norte, Calle 2ª, número 65, esquina de la segunda calle del comercio".[132]


FOTOGRAFIA

DE

JOSE GREGORIO GUTIERREZ PONCE.

CARRERA DEL NORTE, CALLE 2.ª NUMERO 65, ESQUINA DE LA SEGUNDA CALLE DEL COMERCIO.

Retratos i reproducciones de toda clase i tamaño, con iluminacion o sin ella.
Precios, desde un cuartillo hasta $ 400.
Selecto surtido de objetos del arte fotográfico para la colocacion de los retratos.
Esmero i prontitud en el despacho, desde las ocho de la mañana hasta las cuatro de la tarde.

Figura 22. Anuncio publicitario en el *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866

Gutiérrez Ponce tomó fotografías de estudio y de exteriores. Esto no significa que García Hevia y Paredes no lo hubieran hecho antes. Sin embargo, será con Gutiérrez que esta práctica empiece a ser recurrente entre los fotógrafos. Es muy probable que en este momento haya empezado a acrecentarse la preocupación por inmortalizar sucesos de gran importancia para el país.[133] Baste traer a colación el 23 de mayo de 1867, fecha en la que fue apresado Tomás Cipriano de Mosquera. Después de haber acabado con el Gobierno del conservador Ospina Rodríguez, y luego de la derrota de Ignacio Gutiérrez Ponce, Mosquera fue elegido presidente de Colombia en dos periodos diferentes (1862-1864 y 1866-1867), para sumar un total de cuatro veces en que ocupó el cargo principal del Poder Ejecutivo. En su último mandato, tuvo que sortear la oposición no solo de los conservadores, sino también de algunos liberales que no estaban de acuerdo

131 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 31.

132 *Diario Oficial*, Bogotá, 4 de febrero de 1866, 120.

133 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 116.

con su estilo de gobierno.[134] Entre estos estaba Manuel Santos Acosta, quien apresó a Mosquera en el Observatorio Astronómico de Bogotá, donde tuvo que esperar su juicio por el Senado de la República. El general Santos Acosta culpó a Mosquera de haber cerrado el Congreso en abril del mismo año.[135] No obstante, según Gilberto Loaiza, los verdaderos motivos tenían que ver con el hecho de que los principales dirigentes del liberalismo radical estaban buscando un pretexto para deshacerse del militar incómodo, ya que sus vínculos con algunos sectores populares y sus tendencias autoritarias amenazaban el proyecto de un liberalismo verdaderamente "civil", aunque elitista.[136]

En esta situación, como ha revelado Ricardo Rivadeneira, Gutiérrez Ponce visitó a Mosquera en el observatorio para tomarle una serie de retratos.[137] No conocemos los motivos del fotógrafo de visitar a Mosquera en su prisión. Sin embargo, llama la atención de que solo cinco años antes el padre de Gutiérrez Ponce por poco hubiera sido fusilado por orden del caudillo liberal. Debió de ser un encuentro muy extraño entre ambos y, podría pensarse, más que todo gratificante para Gutiérrez Ponce: al fin el que fue el verdugo de su padre había perdido su poder político. Rivadeneira indica que fueron alrededor de tres tomas. En algunas, se ve a Mosquera jugando ajedrez con su sirviente Francisco Montenegro lo cual, probablemente, debía de señalar su inquebrantable agilidad mental a sus seguidores y enemigos. No obstante, en la fotografía que forma parte de la Colección Stübel (fig. 23), el "gran general", su título oficial después de obtener una brillante victoria contra Ecuador en 1863, se encuentra solo, sentado en pose pensativa y con la mano sobre un libro. Según Rivadeneira, estas fotografías se vendieron tanto a seguidores como a contrincantes de Mosquera y, como comprueba la copia aquí presentada, aparentemente también a viajeros que pasaron por la capital.[138] Lo que hace a esta fotografía única es su fondo.

---

134 Bushnell, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, 177.

135 Lázaro Mejía Arango, *Los radicales. Historia política del radicalismo del siglo XIX* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007), 322.

136 Gilberto Loaiza Cano, *Manuel Ancízar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* (Bogotá: Ediciones Plural, 2018), 320-321.

137 "Obra destacada. Primer fotomontaje en Colombia", *Credencial Historia*, n.º 313 (2016), https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-313/obra-destacada-primer-fotomontaje-en-colombia.

138 *Ibid*.

Como puede verse al compararla con una litografía a partir de la fotografía, impresa en la revista *El Gráfico* en 1917, el fondo con la Catedral Primada fue cambiado por uno de los cerros de Bogotá (fig. 24). En la versión que muestra a Mosquera con su sirviente, Rivadeneira observó el mismo fenómeno, por lo que afirma que Gutiérrez Ponce había producido el primer fotomontaje en la historia de la fotografía colombiana. Según este historiador, se trataba de un hito tecnológico, poco común en la época:

> Esta imagen hace parte de las obras más destacadas del arte colombiano, porque da cuenta de la manera moderna como el fotógrafo José Gregorio Gutiérrez Ponce pensaba y hacía uso del dispositivo fotográfico. Realizar un trucaje como este, en 1867, ubica al fotógrafo colombiano más allá de los afamados fotógrafos Roger Fenton, Marcus Sparling o Carol Szathmari, aquellos tergiversadores visuales que cubrieron la guerra de Crimea en 1855, y cuyos fotomontajes se limitaban a mover objetos o cadáveres en los campos de batalla para generar mayor dramatismo. Sin necesidad de hacer eso, Gutiérrez Ponce realzó el poder comunicativo de la imagen recurriendo al fotomontaje.[139]



Figuras 23 y 24. José Gregorio Gutiérrez Ponce, "El general Mosquera en su prisión", 1867 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0003); *El Gráfico*, 23 de mayo de 1917

[139] *Ibid*.

Aunque sabemos que José Gregorio Gutiérrez Ponce era un fotógrafo de tradición política conservadora, se nos escapa una gran parte de su vida personal y profesional. Tal vez este esbozo sobre su obra sirva como un llamado para que otros investigadores se entusiasmen a buscar y descubrir más cosas que, de seguro, enriquecerán la historia de la fotografía en el país. Concluiremos señalando que el nombre de Gutiérrez Ponce también debería recordarse por la intención documental de sus fotografías, ya que, además de retratar en el estudio, sentía la necesidad de salir con su cámara para dejar un registro visual de los acontecimientos que iban configurando a la sociedad bogotana, y podría decirse que nacional, de la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con Serrano, "es claro, en consecuencia, que en Colombia la ilustración fotográfica de acontecimientos y 'noticias' comenzó con bastante antelación a que se contara con periódicos capacitados para divulgarla o a que se explorara en el país la posibilidad de la 'instantánea'".[140] Quizá estas palabras sean más apropiadas para transmitir la importancia de figuras como la de Gutiérrez Ponce. Es probable que, con el resultado de investigaciones futuras, empecemos a asociar su nombre también con el grupo de precursores del fotoperiodismo en el país.

Julio Racines Bernal

Julio Racines Bernal nació en 1848 y murió en 1913. Salvo dos viajes que realizó a Europa, su vida se desenvolvió en Bogotá. De todos los fotógrafos que tratamos en este libro, él fue, quizá, el que tuvo una mayor proyección internacional por los estudios que emprendió y por los reconocimientos que obtuvo. Su nombre es de suma relevancia para la historia de la fotografía de la capital, pues se considera uno de los tres fotógrafos más importantes del siglo XIX, junto con Luis García Hevia y Demetrio Paredes.[141] Con este último, compartiría no solo el amor por la fotografía, sino la amistad con Alberto Urdaneta.

El fotógrafo provenía de una familia de tradición conservadora. Sus padres fueron Juan Crisóstomo Racines y Lozano y María Eufrasia Bernal Castro (1816-1881). Racines viajó a Alemania con la intención de aprender sobre fotografía, entre finales de 1860 y comienzos de 1870. En 1873, regresó a Colombia y estableció su propio estudio fotográfico con el conocimiento y los elementos

[140] Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 120.

[141] Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

que había traído de Europa. Esto lo sabemos gracias a un anuncio que publicó en *La Ilustración*, el 23 de enero de 1873: "JULIO RACINES-FOTOGRAFO. Avisa al público que ha abierto su establecimiento, situado en la 1ª calle de la carrera de Tundama, número 17".[142]

Cinco años más tarde, Racines había cambiado de lugar, pues en un anuncio publicado en *El Pasatiempo* (fig. 25) indicó la siguiente dirección: "Calle 3.ª Al Norte, número 17".[143] Este local era conocido como el "tren fotográfico" y fue valioso en el proyecto cultural que, a partir de 1884, Racines y Urdaneta emprendieron en sociedad. En esta publicidad, Racines advierte que en su establecimiento había una rebaja en los precios de las fotografías: "atendiendo a la facilidad que hoy tiene para la introducción de materiales [...] ha resuelto modificar los precios".[144] Esto nos permite inferir que era fácil conseguir las sustancias químicas, los soportes y, en general, todo lo concerniente con el oficio de la fotografía. En otras palabras, había un comercio activo de insumos que los hacía asequibles dentro del país. Aquí Racines también dejó en evidencia su manejo de los distintos formatos fotográficos y de su dominio de la luz para la iluminación en las imágenes.

Acerca de su vida privada, se desconoce la fecha exacta en la que Racines contrajo nupcias. Aun así, se sabe el nombre de su esposa: Mercedes Villaveces Ibáñez. De la unión Racines Villaveces llegaron cuatro hijos: Ana, Berta, Julio (1880-?) y Blanca Antonia (1883-?).[145] El matrimonio no solo amplió la familia, sino que también introdujo cambios en la vida profesional de Racines. Su esposa era hermana de Rafael Villaveces Ibáñez, quien se desempeñaba como pintor de retratos y fotógrafo.[146] Los dos cuñados decidieron asociarse al ver que se dedicaban al mismo oficio. De esta manera, surgió el estudio fotográfico Racines y Villaveces, activo entre 1882 y 1884. El mismo año en que nació la compañía, Racines se vuelve colaborador del *Papel Periódico Ilustrado*. Según Eduardo

---

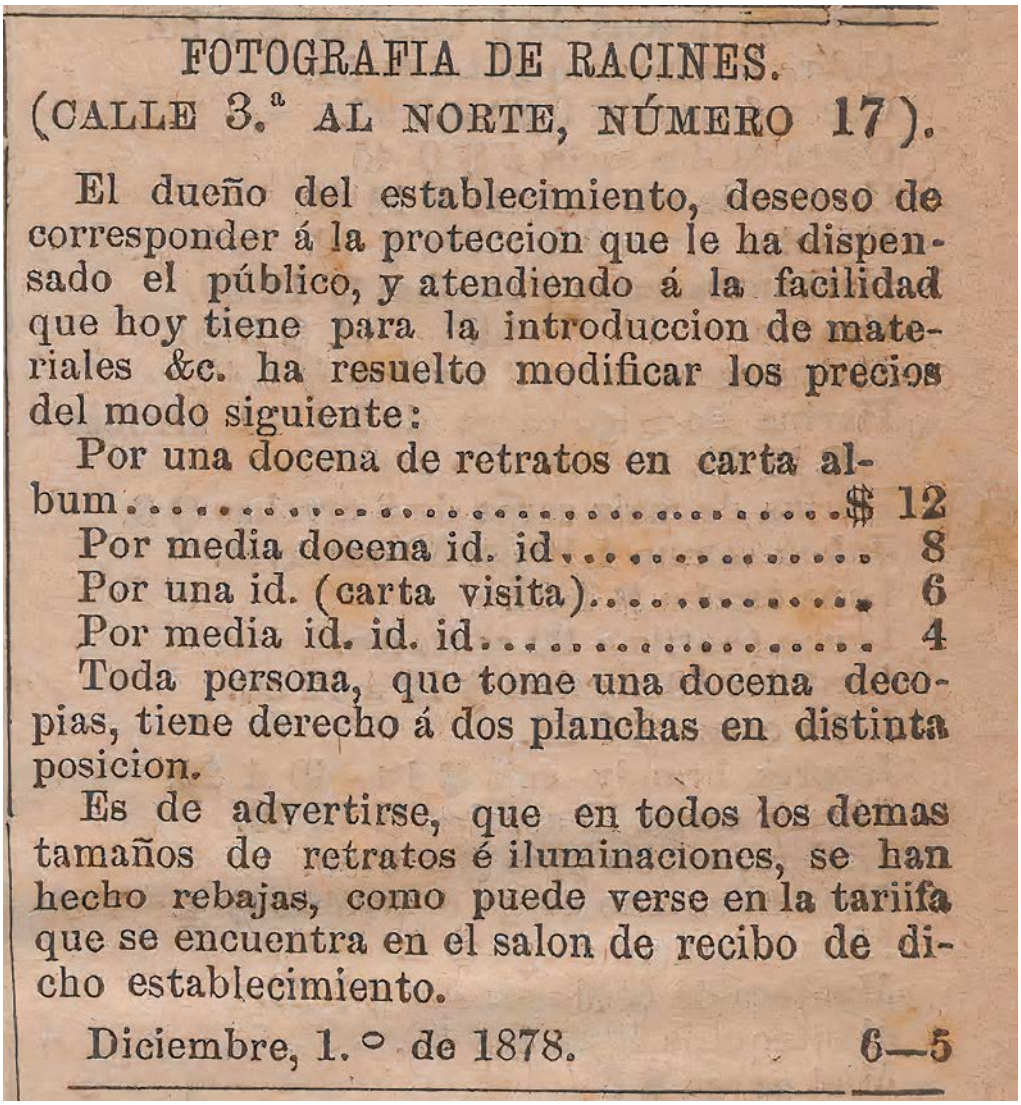
142 *La Ilustración*, Bogotá, 23 de enero de 1873, 40.

143 *El Pasatiempo. Boletín de anuncios y de comercio*, Bogotá, 19 de diciembre de 1878.

144 *Ibid*.

145 Genealogías de Colombia, "Familia de Julio Arcines Bernal", https://www.genealogiasdecolombia.co/familia/Individuo.aspx?r=Julio-Racines-Bernal_743048148348 44M9481 481. Castro Carvajal y García-Peña Jaramillo, *Gran enciclopedia de Colombia temática*, 9:280.

146 Instituto Caro y Cuervo, *Una república para las artes. Cultura visual, música y letras en Colombia (1819-1888)* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2020), 31.



FOTOGRAFIA DE RACINES.
(CALLE 3.ª AL NORTE, NÚMERO 17).

El dueño del establecimiento, deseoso de corresponder á la proteccion que le ha dispensado el público, y atendiendo á la facilidad que hoy tiene para la introduccion de materiales &c. ha resuelto modificar los precios del modo siguiente:

Por una docena de retratos en carta album.....$ 12
Por media docena id. id..... 8
Por una id. (carta visita)..... 6
Por media id. id. id..... 4

Toda persona, que tome una docena decopias, tiene derecho á dos planchas en distinta posicion.

Es de advertirse, que en todos los demas tamaños de retratos é iluminaciones, se han hecho rebajas, como puede verse en la tariifa que se encuentra en el salon de recibo de dicho establecimiento.

Diciembre, 1.° de 1878. 6—5

Figura 25. Anuncio publicitario en el periódico *El Pasatiempo. Boletín de anuncios y de comercio*, 19 de diciembre de 1878

Serrano, elaboró cincuenta y cinco fotografías para el periódico: nueve retratos, siete objetos, una imagen que aludía a las bellas artes, y el resto distribuido en imágenes exteriores (calle y edificios, paisajes, entre otros).[147]

Julio Racines Bernal también es conocido por producir imágenes de ceremonias públicas, algo complejo para la época por los equipos que había que cargar y el desafío que implicaba poder captar a una multitud. Pero Racines era paciente y sabía eternizar con su cámara fotográfica el momento adecuado, tan pronto había una espontánea "inmovilidad colectiva".[148] En ese orden de ideas, Racines, al igual que Gutiérrez Ponce, puede ser considerado uno de los primeros fotógrafos preocupados por inmortalizar acontecimientos, es decir, sucesos que afectaban o impactaban a la sociedad, y no solo elaborar retratos en sus estudios para usos privados (familiares, de amistad, entre otros). Volviendo al estudio fotográfico Racines y Villaveces, la empresa en conjunto parecía que marchaba a la perfección, pero en 1884 se disuelve. Al parecer, Rafael Villaveces decidió independizarse de Racines, ya que quería ser dueño de su propio establecimiento.[149] La separación profesional entre ambos significó un cambio en la vida de Racines, pues este empezó a incursionar en otras actividades.

De acuerdo con Moreno de Ángel, el 1 de abril de 1884, Racines y Urdaneta constituyeron una asociación, denominada Racines y Compañía, que tenía como propósito "'ejercer la industria y explotar el arte de fotografía en todos sus ramos en el Estado de Cundinamarca y comerciar en objetos y artículos principales o accesorios de fotografía'".[150] Urdaneta contribuyó con diez mil pesos; Racines, por su lado, aportó el local el "tren fotográfico", sumado a los "'útiles y créditos y contratos de la extinguida sociedad que giraba bajo la razón social de Racines y Villaveces', de la cual había quedado como único dueño".[151] De esta manera, ambos, Racines y Urdaneta, se convirtieron simultáneamente en comerciantes. En un anuncio publicado en *El Conservador*, el 11 de noviembre de 1854, los socios se dirigieron a su nueva clientela, sus colegas, para ofertarles materiales para el desarrollo de su trabajo:

---

147 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 132.

148 *Ibid*.

149 Instituto Caro y Cuervo, *Una república para las artes*, 30.

150 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

151 *Ibid*.

> A los señores fotografos de dentro y fuera de la capital. Tenemos el gusto de avisarles que en nuestro establecimiento encontraran de venta a precios iguales a como les saldría introduciéndolos directamente, todos los artículos concernientes al arte fotográfico, como sustancias, papeles, tarjetas, etc, garantizándoles que todo es de primera calidad. El que compre una vez en nuestra casa será siempre nuestro comprador. No se despacha sino bueno, puro y barato. Racines & cia.[152]

Como parte del trato que dio origen a la compañía, se indicaba que Julio Racines debía viajar a la capital de Francia con el objetivo de seguir formándose profesionalmente. Para esto, Urdaneta se comprometió a entregarle una pensión mensual de ciento sesenta pesos.[153] Durante su estancia aprendió sobre grabado y, particularmente, las técnicas de galvanoplastia y cincografía. En Europa, Racines fue recibido como miembro honorario de la Sociedad Belga de Fotografía.[154] Fue la primera vez que a un fotógrafo nacional se le otorgó una distinción de ese calibre. Estos nuevos saberes, claramente, fueron introducidos en el *Papel Periódico Ilustrado*. La asociación de Racines y Urdaneta, al parecer, estaba cumpliendo con el objetivo primordial que la había establecido: divulgar la fotografía. Había otra motivación de base y era la difusión de la cultura y las artes en el país. Esto es algo en lo que tuvo que ver de manera directa Alberto Urdaneta.

Luego de que Urdaneta estuviera en Francia desde 1865 hasta 1868, llegó a Colombia con la idea de fundar una escuela de enseñanza de las artes para los jóvenes. Por esta razón, se embarcó, junto con artistas como José María Espinosa (1796-1883), José Manuel Groot (1800-1878) y Ramón Torres Méndez (1809-1885), en el proyecto de la fundación de una Escuela de Bellas Artes. Las gestiones comenzaron en el Gobierno del liberal Manuel Murillo Toro, quien sancionó la Ley 98 del 4 de junio de 1873.[155] Lamentablemente, no se cumplió con lo que se esperaba. En vez de una escuela oficial, proliferaron centros de enseñanza particulares. Únicamente hasta abril de 1886, bajo el Gobierno del conservador Rafael Núñez (1825-1894), se estableció la Escuela de Bellas Artes,

---

[152] *El Conservador*, Bogotá, 11 de noviembre de 1884, 2144.

[153] Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

[154] *Ibid*.

[155] González Aranda, *Manual de arte del siglo xx en Colombia*, 297.

teniendo como director a Alberto Urdaneta.[156] En el reglamento escolar de 1886 se indicaban las áreas que iban a cursar los estudiantes: arquitectura, escultura, ornamentación, dibujo en todos sus ramos, pintura al óleo y conocimientos previos, grabado en madera y música.[157] Ese mismo año, Urdaneta realizó en la Escuela una exposición en la que convocó a los artistas y fotógrafos de la ciudad, entre los que se encontraban Antonio Faccini (1840-1897), Demetrio Paredes y Julio Racines, este último ganador del primer puesto por la calidad de sus fotografías.[158]

Es curioso que Urdaneta haya invitado a fotógrafos a presentar sus trabajos en esta exposición, en atención a que no había enseñanza de la fotografía en la Escuela de Bellas Artes. Podría pensarse que para la época se empezó a concebir la fotografía como un arte y no solo como una técnica ajena a las otras clases de registros visuales. Se pensaría que alguien como Demetrio Paredes, quien había dictado cursos de fotografía en el colegio de su padre, lucharía por que hubiera una asignatura sobre la técnica fotográfica en la Escuela. Sin embargo, la propuesta llegó por parte de otras personas.

El 16 de febrero de 1891, Racines, junto con Manuel María Paz (1820-1902), escribieron una carta a José Ospina Camacho (1843-1908), ministro de Instrucción Pública, para pedirle que introdujera dos asignaturas nuevas, en virtud de que era notable la "falta que hace en dicha Escuela el establecimiento de una sección de fotografía, y otra de grabado fotográfico".[159] Desde el punto de vista de Racines y Paz, "la fotografía es un poderoso auxiliar de todas las ramas de la industria y de las Bellas artes".[160] Pero esta no era la única razón que brindaron a favor de la incorporación curricular de la fotografía. Sumado a lo anterior, ambos apelaron a la necesidad de que los jóvenes aprendieran un oficio con el cual pudieran "subsistir" más adelante. Esta no era una idea nueva en Racines. Ya desde 1884 su asociación con Urdaneta mostraba una especial preocupación por el futuro incierto de los jóvenes sin oficio definido y por el modo en que la fotografía podía remediarlo:

---

156 *Ibid.*, 311.

157 "Reglamento de la Escuela de Bellas Artes. 1886", Bogotá 1886; AGN, Ministerio de Instrucción Pública. Actividades culturales: informes 1886-1894, ff. 1-149, carpeta 1, caja 2, f. 2.

158 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".

159 "Reglamento de la Escuela de Bellas Artes. 1886", f. 55.

160 *Ibid.*

> 1884.11.11. UN PORVENIR. A LOS PADRES DE FAMILIA. Preocupa siempre a los padres de familia el porvenir de sus hijos, y esta preocupación debe ser mayor en un país donde las ocupaciones son escasas y el trabajo poco productivo//enseñar a un joven un arte u oficio es abrirle un porvenir. La fotografía es un arte decente, lucrativo y de fácil aprendizaje, y nosotros nos proponemos facilitar a los jóvenes todo cuanto puedan desear para aprenderlo, y hemos resuelto dar enseñanza gratis a los que compren en el tren de la casa.//un joven que entre a nuestro establecimiento estará en el hasta que sepa todo lo que necesita para trabajar solo, y al salir, junto con los conocimientos, llevara un tren completo de fotografía que comprara a módico precio. Al dar este aviso a los padres de familia creemos hacerle un positivo servicio. Racines & cía.[161]

Es interesante ver cómo Racines y Urdaneta miraban la fotografía: como un oficio decente e ideal para vivir. Por esto, Racines y Compañía proyectó ofrecer clases de forma gratuita a los jóvenes, claro está, si compraban los materiales en su establecimiento comercial y fotográfico. Lo que quiso Racines con su carta a Ospina Camacho era, pues, que el aprendizaje de la fotografía no estuviera exclusivamente a cargo de fotógrafos particulares, sino que, por el contrario, hubiera una institución oficial que se responsabilizara. Curiosamente en la carta no se señaló el valor estético de la fotografía.

Otro de los ámbitos en los que tuvo injerencia Racines fue en la política. Esta actividad llegó con relativa tardanza, en 1898, cuando ya tenía 50 años. Fue nombrado cónsul en Barcelona durante la administración de los conservadores.[162] Esto no es de extrañar, pues como comentábamos, el fotógrafo era simpatizante de la casa azul. A pesar de esto, nunca dejó de trabajar en la fotografía.

Recapitulando, Julio Racines fue un personaje que incursionó en la fotografía, el grabado, el comercio y la política. El valor de una figura como esta radica en que fue uno de los colaboradores más asiduos del *Papel Periódico Ilustrado*, la primera prensa gráfica de Colombia, y, además, se preocupó por dejar un registro visual de la ciudad y los sucesos importantes que ocurrían dentro de esta. Su amistad con Alberto Urdaneta se presenta como un vínculo entre dos

---

[161] *El Conservador*, Bogotá, 11 de noviembre de 1884, 2144.

[162] Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 135.

sujetos que querían trabajar por el desarrollo de la cultura y las artes en el país. Quizá una de las acciones más importantes que emprendió durante su vida fue procurar que la fotografía fuera una clase de enseñanza obligatoria en la Escuela de Bellas Artes. Se conoce que Racines produjo un archivo fotográfico de aproximadamente 22 000 negativos.[163] Sin embargo, no se tiene certeza dónde se encuentra la mayor parte. Algunas fotografías están en la colección "Libros raros y manuscritos" de la BLAA. Otra parte más voluminosa se conserva en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP).[164] En la Colección Stübel, como veremos más adelante, únicamente se hallan fotografías de objetos arqueológicos de este fotógrafo (fig. 26).

La fotografía en el Cauca y en Antioquia

La historia de la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX en el departamento del Cauca no ha sido reconstruida en el presente. La atención la han acaparado fotógrafos activos desde el siglo XX, como Luis Hernando Ledezma Velasco (1931-2019), popular por haber dejado un registro visual del terremoto de Popayán, ocurrido el 31 de marzo de 1983. La mayor dificultad con la que se cuenta para rescatar la memoria de los pioneros de la fotografía en esta región tiene que ver con los escasos archivos visuales disponibles. Actualmente existen tres instituciones que conservan fotografías del siglo XIX: la Casa Museo Negret y el Museo Iberoamericano de Arte Moderno de Popayán, el Museo Nacional Guillermo Valencia y la Casa Museo Mosquera. Esta última custodia un número considerable de fotografías de mediados del siglo XIX, las cuales pertenecieron a la familia de Tomás Cipriano de Mosquera. Es bastante probable que las imágenes producidas por estos fotógrafos se encuentren en álbumes familiares y, de este modo, tengan un uso exclusivamente privado. Adicional a este inconveniente, está el hecho de que no se encuentran casi documentos escritos que nos permitan ampliar nuestro conocimiento de la vida privada y profesional de nuestros fotógrafos, algo que sería muy valioso a todas luces.

Gracias a las colecciones de Stübel y Reiss, y en particular a las fotografías que compraron en Popayán, pudimos sacar del anonimato a tres de los fotógrafos que estuvieron activos en la ciudad entre 1860 y 1880: Mariano Cobo Rincón,

---

[163] *Ibid.*, 135.

[164] Archivo de Bogotá, "Guía colección Julio Racines", http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/content/gu%C3%ADa-colecci%C3%B3n-julio-racines.

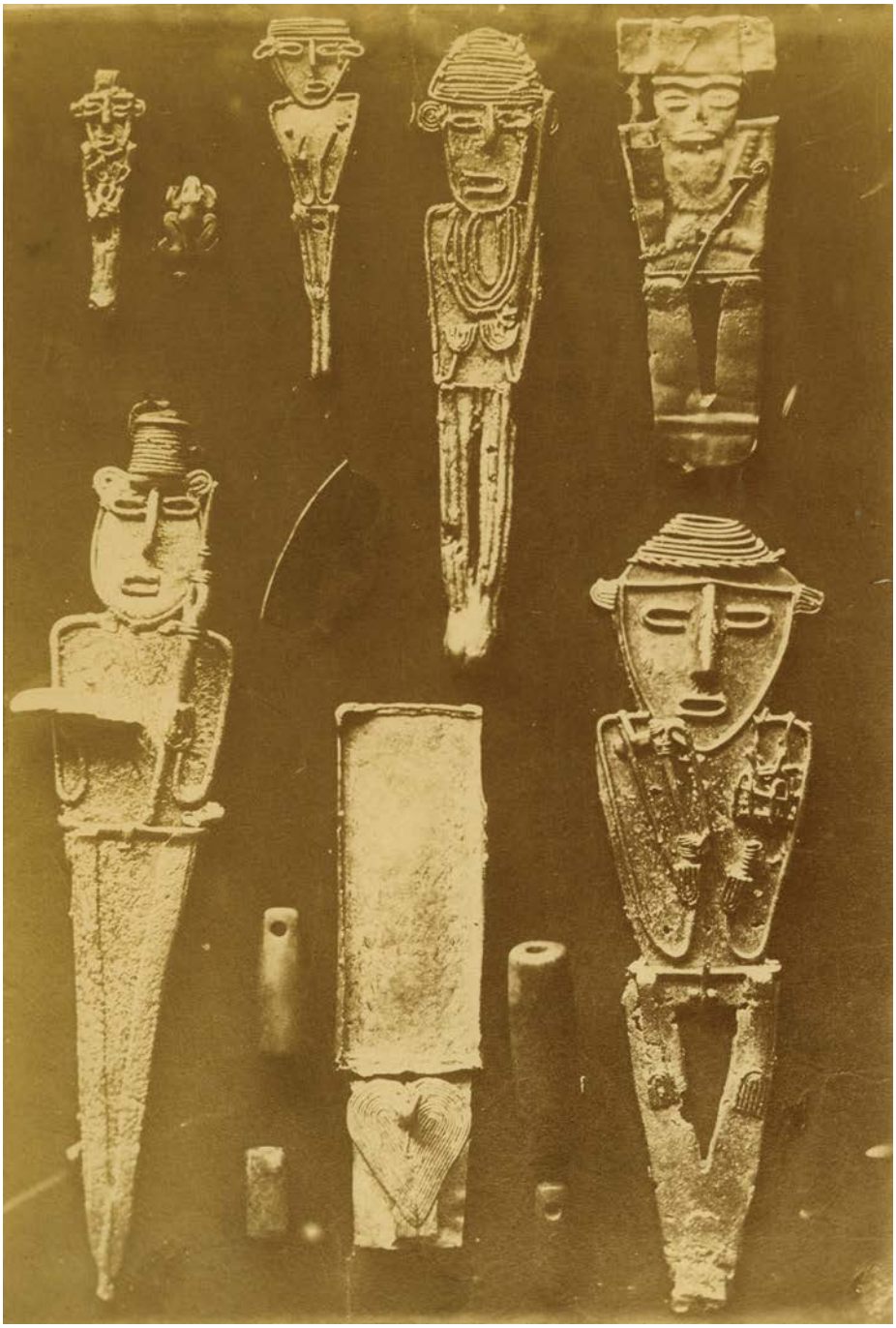


Figura 26. Julio Racines, "Figuras doradas de la guaca de Chirajara cerca de Quetame", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0002)

Mariano Ramírez y José María Fernández. La investigación nos llevó, además, a conocer otros dos nuevos nombres: Agustín Caicedo y Carlos Lince Sáenz (fig. 27), quienes, a pesar de no ser autores de ninguna fotografía comprada por los viajeros alemanes, son importantes para reconstruir el desenvolvimiento de esta técnica en la Popayán de ese entonces.

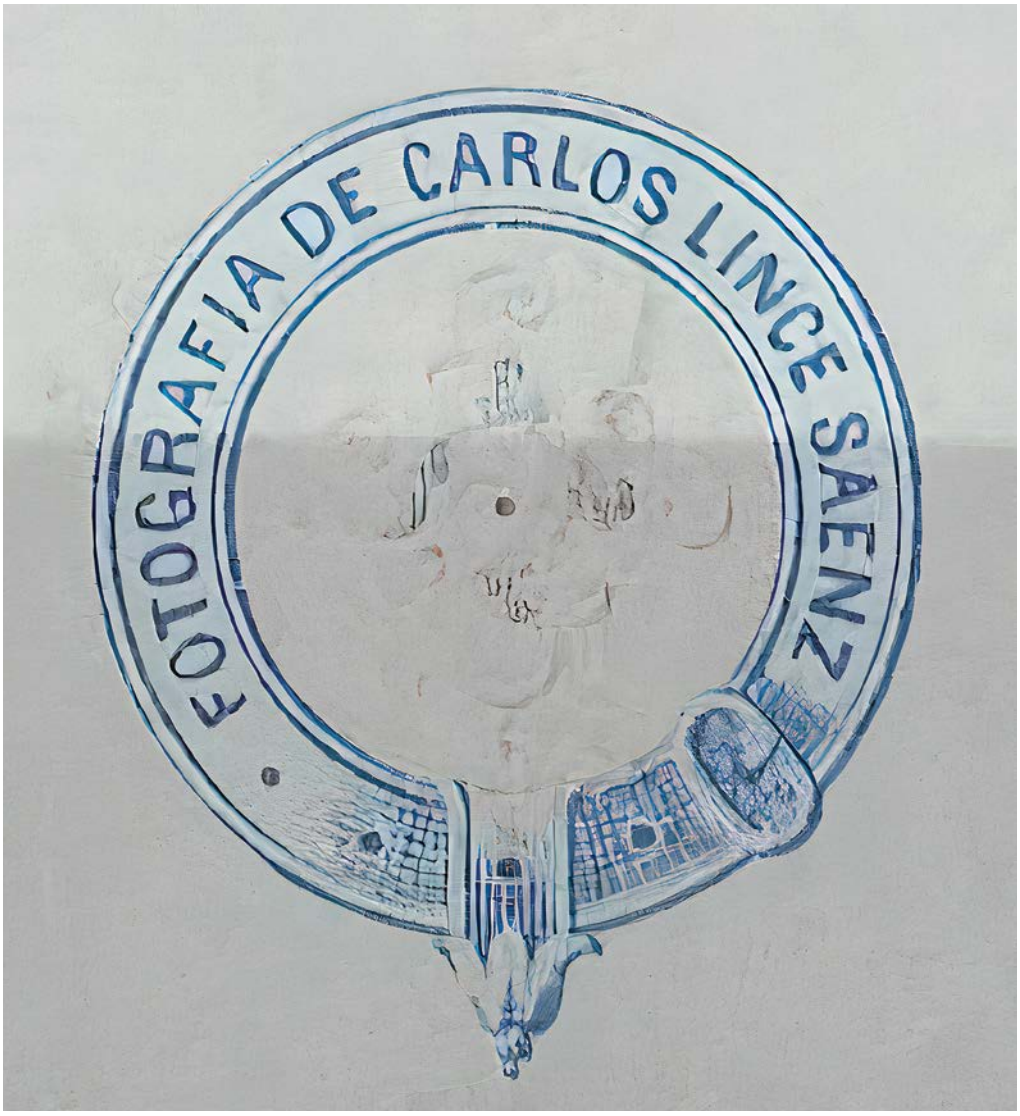


Figura 27. Estampa del fotógrafo Carlos Lince Sáenz (Casa Museo Mosquera)

El fotógrafo al que Stübel compró o encargó más imágenes en Popayán fue Mariano Cobo Rincón. De acuerdo con el libro *Linajes del Cauca grande. Fuentes para la historia*, fue el hijo menor de María Manuela Alonso de Velasco y Martínez (1761-?) y Manuel Silvestre Cobo Rincón y Suárez de Bolaños (?-1797), quien nació en Pasto. Su padre fue capitán del ejército de Barbacoas, municipio actualmente ubicado en el departamento de Nariño.[165] El abuelo paterno de Mariano Cobo Rincón era un español, natural de Cádiz, llamado José Cobo Rincón Gómez y Zamora. La familia Cobo Rincón y Velasco tuvo cuatro hijos, todos nacidos en Popayán: María Ignacia Manuela (1784-?), Ana María (1794-?), Manuel José (1795) y Mariano Miguel Antonio (1797-?), nuestro fotógrafo, quien nació luego del fallecimiento de su padre. Por este motivo, su madre decidió casarse de nuevo, el 9 de noviembre de 1781, esta vez con el español Ildefonso de la Puente y Orrero.[166]

No contamos con la fecha exacta de su muerte. También es incierto el paradero de otras fotografías de su autoría que no sean de Stübel y Reiss. Como veremos más adelante, todas las fotografías de Cobo Rincón, cuya autoría está asegurada, son de indígenas de los alrededores de Popayán y de la región de Tierradentro (fig. 28). La información que tenemos sobre Rincón se debe a dos documentos judiciales y a un artículo del *Diario Oficial*, publicado el 4 de febrero de 1879. Este último presenta un pleito que llevaba Rincón contra el Estado. De esto trataremos en el siguiente capítulo. La primera demanda fue puesta el 9 de diciembre de 1869 contra el señor Eugenio Larrabure. No es muy clara la razón de esta, pero, al parecer, todo se reduce al pago de una deuda adquirida por el demandado con el fotógrafo. Según Rincón, Larrabure no atendía a las notificaciones de la justicia, "a pesar del largo transcurso de tiempo y de mis constantes reconvenciones y súplicas amigables".[167] Por eso, Rincón pidió al juez que ordenara a Larrabure el pago de una suma de dinero, en atención a los "intereses vencidos". En resumen, el juzgado falló a favor de Rincón, pero este tuvo que retirar la demanda: "Acabo de saber que el Señor Eugenio Larrabure

---

[165] Miguel Wenceslao Quintero Guzmán, *Linajes del Cauca grande. Fuentes para la historia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006), 942.

[166] *Ibid.*, 943.

[167] "Mariano C. Rincón contra Eugenio Larrabure por intereses", Popayán 1869; Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Sala República, judicial, signatura 2130, n.º 689, f. 3.



Figura 28. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Silvia con montera", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0042)

para pagarme lo que me adeuda ha presentado por únicos bienes un crédito contra el señor Manuel y Rincón; y como el señor Rincón tiene otras varias deudas de preferente pago y siendo mi hermano no puedo apurarlo ni ejecutarlo".[168] Lo que hizo Rincón fue denunciar que Larrabure tenía otros bienes de los cuales podía hacer uso para saldar el compromiso que tenía con él. Esta demanda concluyó el 26 de abril de 1869, cuando Rincón llegó a un acuerdo con el demandado.[169]

El segundo proceso judicial en el que estuvo involucrado Rincón fue en contra de la sucesión de un señor llamado Julio César Velasco, la cual tuvo lugar en 1874. Este caso es llamativo, pues Rincón estaba tomando la defensa de dos personas. Velasco, a grandes rasgos, acababa de fallecer. El inconveniente que venía con su muerte es que había dejado algunas deudas inconclusas. Así pues, Rincón se dirigió ante el juez para que ayudara a solucionar el conflicto surgido por esa situación. Los sujetos por los que estaba intercediendo Rincón eran Pedro Esparza y, paradójicamente, Eugenio Larrabure, a quien había demandado seis años atrás. Lo que es de suma relevancia en el caso es el modo en que Rincón hace su petición:

> Pido pues a usted señor Juez, se sirva ordenar se practique la liquidación de intereses [...] como lo dispone el artículo 330 de la ley 120 del Estado, y que ejecutada esta diligencia libre mandamiento ejecutivo por la cantidad líquida que resulta y los costos del juicio, contra la mortuoria del finado don Julio César Velasco [...] Advierto al juzgado que [la] viuda debe ser informada.[170]

Este fragmento, y de hecho todo el proceso, nos hace pensar que la fotografía no era lo único en que se desempeñaba Mariano Cobo Rincón. Al parecer, sabía de leyes: conocía la manera de presentar pruebas (el fotógrafo menciona un par de escrituras para demostrar con estas que, efectivamente, el finado le debía a Esparza y a Larrabure), indica los costos del juicio, como si se tratara del pago de sus honorarios y, además, su uso del lenguaje revela educación, cultura y conocimientos jurídicos. Probablemente Rincón fue abogado y la fotografía,

---

168 *Ibid.*, f. 6.

169 *Ibid.*, f. 11.

170 "Mariano C. Rincón contra la sucesión de Julio César Velasco, por intereses", Popayán 1874; Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Sala República, judicial, signatura 2091, n.º 662, f. 9.

más bien, fue algo que realizaba por afición, como lo hacía Alberto Urdaneta en Bogotá. Otra posible hipótesis es que Rincón estuviera vinculado con el derecho, pero, a la vez, tuviera un establecimiento fotográfico en el que contrataba a fotógrafos profesionales. Luego, estas imágenes eran marcadas con su nombre. Consideramos que para despejar las dudas concernientes a esta figura histórica se necesita ubicar más documentos, así como que aparezcan otras fotografías que lleven el sello de su estudio fotográfico.

Otros fotógrafos payaneses relacionados con la Colección Stübel son Mariano Ramírez y José María Fernández. Dentro de esta colección hay varias fotografías de su autoría en las que se muestran objetos prehispánicos provenientes de una guaca en Tacueyó, Tierradentro (fig. 29). Las imágenes fueron producidas en 1869 y firmadas por la asociación Ramírez & Fernández. Es importante advertir que años atrás Mariano Ramírez se desempeñaba como fotógrafo independiente. Hay dos pruebas de esto: un sobre y el reverso de una tarjeta de visita en la que se lee lo siguiente: "Ramírez. Fotógrafo, Popayán" (figs. 30 y 31).



Figura 29. Ramírez & Fernández, "Cerámicas del Valle del Cauca", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0008)



Figura 30. Sobre del estudio fotográfico de Mariano Rodríguez (Museo Nacional Guillermo Valencia)

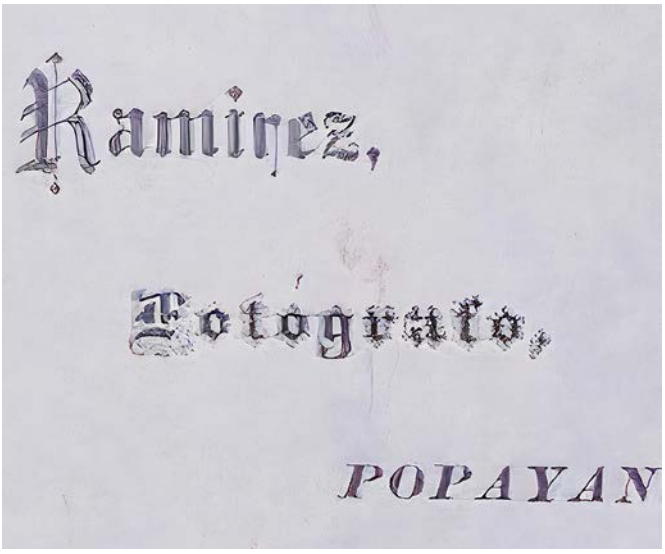


Figura 31. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico de Mariano Ramírez (Casa Museo Mosquera)

Para la década de 1870, Ramírez y Fernández ya se encontraban asociados. Esto lo podemos concluir no solo por las imágenes de la Colección Stübel, sino también por un sobre (fig. 32) y dos tarjetas de visita (figs. 33 y 34). En el sobre está escrito "Fotografía de Ramírez y Fernández". Además, hay una inscripción que posiblemente fue hecha por la persona retratada a la que le pertenecía ese sobre: "Mercedes del Castillo y Caicedo. Popayán, 20 de octubre de 1870". En cuanto a las tarjetas de visita, se observa que ya los reversos estaban marcados con el nombre de ambos fotógrafos. Dada la escasez de fuentes relacionadas con estas figuras anónimas, no se sabe si Fernández había practicado la fotografía antes de trabajar con Ramírez o si este era su primer acercamiento.

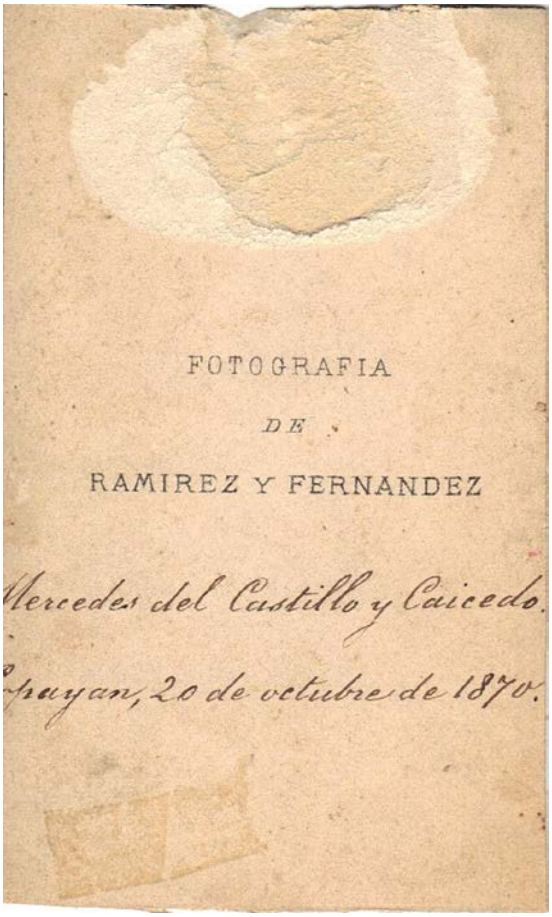


Figura 32. Sobre del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Museo Nacional Guillermo Valencia)

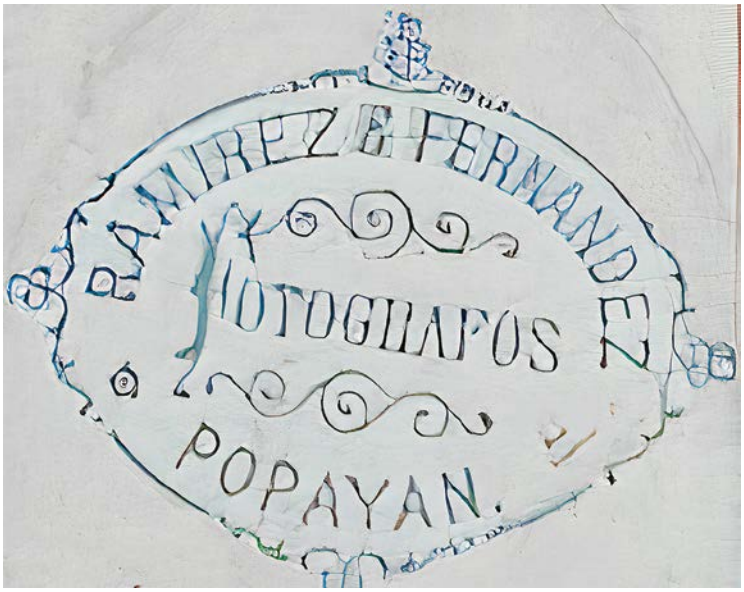


Figura 33. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Casa Museo Mosquera)



Figura 34. Reverso de tarjeta de visita del estudio fotográfico Ramírez & Fernández (Casa Museo Mosquera)

Todo parece indicar que Ramírez y Fernández pudieron trabajar juntos de una manera apropiada, pues hacia 1875 publicaron un anuncio que ofertaba lo que hacían en el ámbito de la fotografía. Para ese momento, debían tener de seis a siete años de trabajar en compañía. Resaltamos esto, porque, como lo mencionamos, los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX solían establecer numerosas asociaciones, aunque poco duraderas. Es posible que Ramírez y Fernández hayan estado asociados hasta el día de su retiro del oficio. Volviendo al anuncio, este fue publicado en *El Cauca. Periódico Literario, Dedicado a la Juventud*, el 10 de abril de 1875, que decía lo siguiente:

> FOTOGRAFÍA. Acabamos de recibir un escogido surtido de útiles de fotografía, y las fórmulas de los artistas más acreditados de Nueva York. No dudamos que las personas que nos ocupen, hallarán mejores condiciones en nuestros últimos trabajos sobre planchas de hierro, porcelana, vidrio, papel, y particularmente en los amplificados y retocados a dos lápices, que imitan los grabados de Julien; el cual trabajo está confiado al joven Ignacio Luna F., cuya habilidad como dibujante es generalmente conocida y recomendada por los inteligentes en el arte. Popayán, febrero 26 de 1875. Ramírez y Fernández.[171]

El párrafo anterior nos indica que la asociación Ramírez & Fernández tenía contacto con gabinetes fotográficos de los Estados Unidos y, en particular, con los de Nueva York. Esto es interesante, pues, debido a que no se sabe mucho sobre el desenvolvimiento de la fotografía temprana en Popayán, se presupone que no había adelantos significativos en este oficio o que la fotografía practicada era muy rústica, con pocas opciones de técnicas y escasos materiales a disposición del fotógrafo. Este anuncio nos enseña todo lo contrario. Los fotógrafos payaneses sabían manejar distintos soportes rígidos, tenían a la mano múltiples materiales importados y, lo mejor de todo, tomaban en consideración la técnica del grabado en su oficio.

Nos resulta particularmente interesante la manera en que ambos resaltan su alianza artística con Ignacio Luna F., quien, luego de radicarse en Medellín, se desempeñaría como un reconocido pintor, maestro de Francisco Antonio

[171] *El Cauca. Periódico Literario, Dedicado a la Juventud*, Popayán, 10 de abril de 1875.

Cano.[172] Las habilidades de Luna, al parecer, eran conocidas para 1875. Esto nos lleva a otro punto: la vida intelectual y artística de Popayán. El anuncio es claro al mostrar la cooperación entre artistas y fotógrafos. Probablemente, como ocurrió muchas veces en Bogotá o en Medellín, se fortalecieron conformando grupos o realizando actividades de las cuales beneficiarse mutuamente.

Sobre la ayuda y el apoyo entre colegas, hay un caso fascinante al respecto. Al igual que Rincón, Ramírez y Fernández también tuvieron que hacer uso de instancias judiciales. El proceso es mucho más interesante para el tema que nos convoca en este libro. El 17 de diciembre de 1870, Mariano Ramírez y José María Fernández demandaron a Agustín Caicedo, fotógrafo de profesión, por un "contrato de venta que con él celebramos de las máquinas de fotografía i varios útiles, demandandole al mismo tiempo por el trabajo q' hemos empleado en enseñarle el arte de la fotografía, por el deterioro que hayan sufrido las máquinas, los respectivos útiles que tiene en su poder".[173] El motivo de la demanda podría resumirse en tres puntos centrales: a) el incumplimiento con el pago de una compra de materiales fotográficos, b) la demora en la cancelación de los honorarios por la enseñanza del "arte de la fotografía" y c) el posible desgaste o deterioro de alguno de los materiales que se le vendieron a Caicedo. Esto último sugiere que los fotógrafos demandantes estarían de acuerdo con que se les devolvieran los útiles que ofertaron a Caicedo.

El 4 de agosto de 1870, Caicedo adquirió la deuda con Ramírez y Fernández. Ambos mostraron la factura de los materiales fotográficos que vendieron (fig. 35). El monto total era de 696,4 pesos; pero, como Caicedo ya había realizado abonos, le quedaban por cubrir 326,6 pesos. El problema sobrevino cuando dejó de pagar habitualmente. Caicedo, en un primer momento, alegó estar quebrado y, con esta excusa, quiso desentenderse por un tiempo de la deuda. De acuerdo con los fotógrafos demandantes, no era cierto lo que Caicedo decía, ya que, "en sus cartas se dice quebrado, al mismo tiempo que ofrece sus servicios al público como fotógrafo".[174] A modo de prueba, presentaron la sección comercial del periódico

---

[172] Santiago Vélez Londoño, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Universidad Eafit, 2002), 23.

[173] "Mariano Ramírez y José María Fernández B. contra Agustín A. Caicedo sobre nulidad de las ventas de unas máquinas de fotografía", Popayán 1870; Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Sala República, judicial, signatura 2021, n.º 2050, f. 1.

[174] *Ibid.*, f. 2.

El Pueblo, en el que ofertaba sus servicios: "FOTOGRAFÍA DE AGUSTÍN CAICEDO. Ofrece sus servicios al respetable público de esta ciudad. Las personas que quieran ocuparlo, pueden ocurrir á casa de su padre el señor Gerónimo Caicedo, que vive en la esquina de la Cárcel pública, calle de la Compañía".[175]

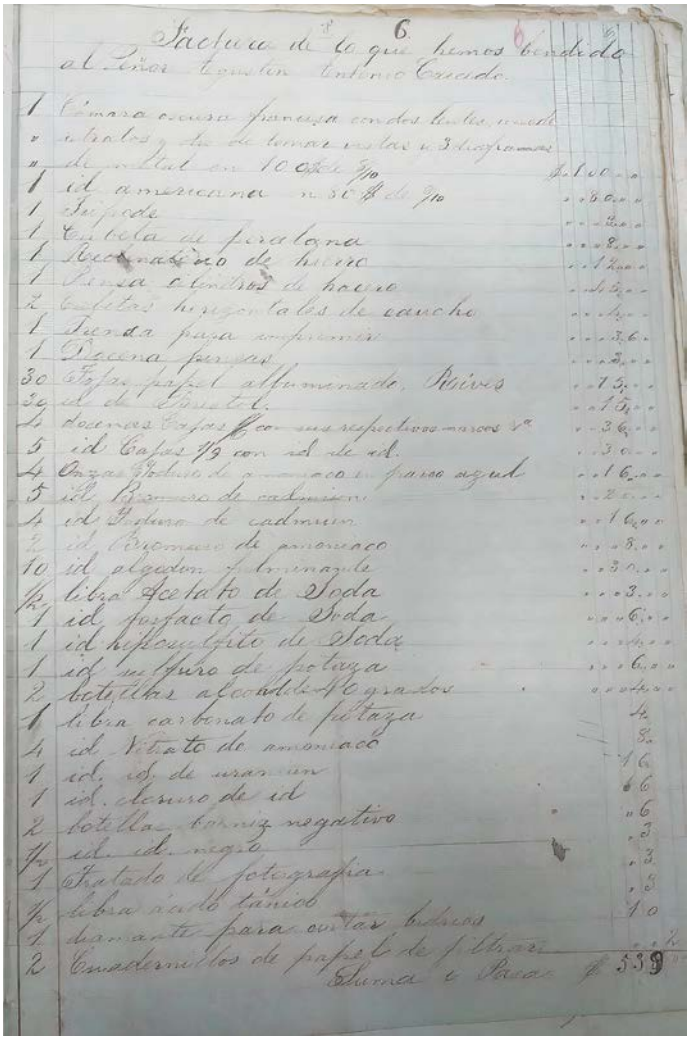


Figura 35. Factura de la venta que Mariano Ramírez y José María Fernández hicieron a Agustín Caicedo, en "Mariano Ramírez y José María Fernández B. contra Agustín A. Caicedo sobre nulidad de las ventas de unas máquinas de fotografía"

[175] *El Pueblo*, Popayán, 26 de diciembre de 1870.

Los vestigios de este juicio nos acercan a algunos elementos relevantes sobre la fotografía en el caso Popayán. En primer lugar, nos presentan la manera en que se enseñaba la fotografía en la ciudad: bajo una modalidad artesanal, igual que en el caso de Bogotá y Medellín. Lo usual era que llegara un aprendiz para formarse por un tiempo con el fotógrafo o, en este caso, con Ramírez y Fernández, quienes ya poseían un dominio de la cámara y su funcionamiento. Evidentemente, el aprendiz debía pagar una suma de dinero a cambio. En el caso de Popayán, probablemente este monto de dinero se entregaba después de que el joven estuviera formado. El proceso nos expone a Caicedo, quien tenía constituido su estudio fotográfico. Esto podría significar que el maestro fotógrafo esperaba a que su nuevo colega se estabilizara económicamente para que empezara a responsabilizarse de la deuda. El caso de Medellín, por su parte, era diferente. El fotógrafo Luis Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942) escribe en su diario que iba a comenzar a enseñarle el arte de la fotografía a un joven: "Ayer arreglé con el Sr. Puerta respecto a la enseñanza de su hijo [...] poniendo él los materiales".[176] De este modo, Rodríguez mostraba que primero el aprendiz debía pagar los medios requeridos para su proceso formativo.

El segundo tema de interés está relacionado con los elementos fotográficos de los que se hacía uso en Popayán. Imaginamos que debían de ser costosos como para que Ramírez y Fernández hubieran pensado en pedirlos de vuelta, y que Caicedo pagara aquellos que había deteriorado o gastado si no se cancelaba la deuda. En la tabla 4 se aprecia la gran cantidad de elementos que el fotógrafo demandado compró. A todas luces es claro que era la primera vez que Caicedo se iba a desempeñar como fotógrafo. Lo que hicieron Mariano Ramírez y José María Fernández fue dotarlo de todo lo necesario para que empezara a ejercer el oficio. Lo que llama la atención es que los fotógrafos demandantes tuvieran todos estos elementos a la venta. Esto nos da la idea de que no se dedicaban solo a la producción de imágenes, sino que también eran comerciantes, como Julio Racines y Alberto Urdaneta en Bogotá. Cabe recordar que estos útiles también los ofertaban en el aviso del 26 de febrero de 1875. Así las cosas, su establecimiento fotográfico, desde la fundación de la compañía, era un estudio de fotografía y una tienda comercial simultáneamente; un lugar donde se proveía a los demás fotógrafos de los materiales necesarios para trabajar.

---

[176] Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja* (Medellín: Universidad Eafit, 2011), 95.

Tabla 4. Factura de lo que Mariano Ramírez y José María Fernández vendieron a Agustín Antonio Caicedo

Objeto	Precio
1 cámara oscura francesa con dos lentes, uno de retratos y otro de tomar vistas y 3 diafragmas de mitad en 100 8/10	100
1 id americana en 80 de 8/10	80
1 trípode	3
1 cubeta de porcelana	8
1 reclinatorio de hierro	12
1 prensa cilindros de acero	45
2 cubetas horizontales de caucho	4
1 prensa para imprimir	3,6
1 docena de pinzas	3
30 hojas de papel albuminado	15
30 id de Bristol	15
4 docenas cajas con sus respectivos marcos	36
5 id cajas 1/9 con id de id	30
4 onzas yoduro de amoniaco en frasco azul	16
5 id bromuro de cadmio	20
2 id bromuro de amoniaco	8
10 id algodón fulminante	30
½ libra acetato de soda	3
1 id fosfato de soda	6
1 id hiposulfito de soda	4
1 id sulfuro de potasa	6
2 botellas alcohol de 40 grados	4
1 libra carbonato de potasa	4
4 id nitrato de amoniaco	8
1 id de uranio	16
1 id cloruro de id	16
2 botellas barniz negativo	6

Objeto	Precio
½ id negro	3
1 tratado de fotografía	3
½ libra ácido tánico	3
1 diamante para cortar vidrios	10
2 cuadernillos de papel de filtrar	2
1 caja de pintura colores surtidos juego de pinceles y un plato de oro	3
1 embudo grande de porcelana	2
2 id de caucho	3
1 id de cristal	2
1 filtrador de colodión	5
1 areómetro Cartier	1
1 pesa éter en $2 de 8/10	2
1 pesa sales con su campana	5
1 álbum 1 termómetro y 4 marcos finos	50
1 estereoscopio con más 100 láminas en $25 de 8/10	25
1 libra goma almáciga	3
1 bario o cubeta horizontal de porcelana	2
1 prensa de limpiar vidrios	2
1 libra sulfato de hierro	2
24 vidrios para fotografía	3
8 id placa entera	3
4 onzas yoduro de amoniaco	16
1 libra de cianuro de potasio	8
1 cuchilla de cortar cartones	2
½ litro de esencia de coñac	3.4
½ litro de esencia de ron	3
1 litro de esencia de ginebra	3
Total	**696,4**

Fuente: "Mariano Ramírez y José María Fernández B. contra Agustín A. Caicedo sobre nulidad de las ventas de unas máquinas de fotografía".

A diferencia de la situación en Bogotá y Popayán, el archivo fotográfico de Antioquia es el más completo y mejor conservado de Colombia. El rescate de las fotografías (de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del siglo XX) fue una iniciativa de la BPP, la cual, bajo la dirección de Juan Luis Mejía, en 1981, recuperó el trabajo del fotógrafo de Yarumal Benjamín de la Calle (1869-1934). De hecho, las fotografías de De la Calle fueron el fondo fundacional de las colecciones patrimoniales del archivo fotográfico de la BPP.[177] En ese tiempo, había otra institución que velaba por la preservación de los objetos patrimoniales del departamento: la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES). Este lugar fue el que acogió su obra fotográfica, debido a que en la BPP no había suficiente espacio. La FAES tuvo que cerrar sus instalaciones en 2000. Entonces, la BPP continuó su trabajo de pesquisa de documentos visuales y actualmente cuenta con 1 700 000 imágenes. Actualmente esta biblioteca, la Universidad Eafit y el periódico *El Colombiano* resguardan el archivo fotográfico de la ciudad. Dentro de sus colecciones, se encuentran los trabajos fotográficos de personajes como Gonzalo Gaviria (1845-1894), los hermanos Horacio Marino (1871-1931), Luis Melitón Rodríguez Márquez y Jorge Obando (1891-1982), entre otros. Hasta hoy, es la BPP la que tiene bajo su responsabilidad el archivo del fotógrafo bogotano Julio Racines Bernal.

La ventaja de tener un archivo fotográfico como el antioqueño radica en que los investigadores cuentan con un enorme corpus que les permite reconstruir, casi en su totalidad, la historia temprana de la fotografía en esta región del país. El daguerrotipo fue introducido en Antioquia por el pintor Fermín Isaza (1809-1897) en 1848. Él aprendió la técnica con Luis García Hevia cuando estuvo de viaje por la capital. Tan pronto como volvió a Medellín, estableció el primer taller fotográfico del que se tenga conocimiento en la ciudad.[178] Luego, iba a proliferar un número respetable de estudios fotográficos, no solo en Medellín, sino en los pueblos aledaños.

De acuerdo con Santiago Londoño Vélez, la historia de la fotografía en Antioquia se puede organizar a partir de tres etapas. La primera se ubica entre mediados de 1848 y 1880, y se caracteriza por que es el momento en el que la

---

[177] Biblioteca Pública Piloto, "El museo de un archivo. Inauguración Museo Cámara de Maravillas", 9 de marzo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=ghglfl-004E.

[178] Pintor, músico y actor de teatro. Fue el primero en establecer un taller de daguerrotipia en Medellín. Moreno de Ángel, *El daguerrotipo en Colombia*, 96.

fotografía irrumpió en la vida cotidiana de los antioqueños para establecer y crear un nuevo oficio: el de fotógrafo. El segundo momento recoge los trabajos fotográficos realizados desde 1880 hasta comienzos del siglo XX. Este lapso fue tal vez el de mayor importancia, pues se produjeron imágenes fotográficas de un valor inigualable. La última etapa se inscribe entre comienzos del siglo XX y mediados de este. En este punto, ya se empezaron a configurar los rasgos característicos de nuevos subgéneros fotográficos, entre ellos, la fotografía de multitudes. También emergió una nueva concepción de tal práctica y, en general, de la función social del fotógrafo.[179] Con énfasis en la segunda etapa, cabe señalar que esta también suele ser denominada la "edad de oro" de la fotografía en Antioquia por la razón señalada. Algo de gran importancia es que en estos años ejercieron su labor los hermanos Rodríguez Márquez y Benjamín de la Calle, fotógrafos a quienes se ha dedicado un número importante de investigaciones. Sin embargo, no solo ellos estuvieron activos en este momento, sino que otros fotógrafos cuyas obras tuvieron menor resonancia estuvieron trabajando al mismo tiempo.

Nos interesa señalar el nombre de Emiliano Jaramillo, quien fue un fotógrafo que se desempeñó en el municipio de Sonsón y, según Serrano, en otras poblaciones antioqueñas.[180] Lamentablemente, no hay mayores datos sobre su trayectoria. Lo poco que conocemos sobre su vida es que toda su familia era originaria de Sonsón, lugar donde nació en 1860. Ni siquiera se conservan fotografías suyas en la BPP. De acuerdo con lo que pudimos encontrar, su nombre completo era Emiliano Jaramillo Álvarez. Al parecer, en algún momento de su vida, se trasladó a vivir a Medellín, ciudad donde murió en 1925.[181] Sus padres fueron Lorenzo Jaramillo Londoño (1818-1905) y Jacoba Álvarez Londoño (1819-1907), quienes tuvieron once hijos: Marco Antonio, Lázaro, José Manuel, Elena, Martina, Pastora, Paulina, Juan Crisóstomo, Camilo Antonio, Alejandro, y nuestro fotógrafo.

La familia de Jaramillo se dedicaba a la agricultura y la ganadería, negocios que les permitían introducirse en otras actividades comerciales. Su padre, por ejemplo, fue el mayor accionista del Banco Industrial en Pereira y uno de los

---

179 Londoño Vélez, "Pioneros de la fotografía en Antioquia", 97-98.

180 Serrano, "Fotógrafos colombianos, 1840-1950", 31.

181 Luis Álvaro Gallo Martínez, *Diccionario biográfico de antioqueños* (Bogotá, 2008), 386.

miembros fundadores del Banco de Sonsón en 1894.[182] No conforme con esto, Lorenzo Jaramillo Londoño también tuvo tiempo para la política: en 1865, fue alcalde de Sonsón y, en diferentes ocasiones, concejal.[183]

La familia Jaramillo Álvarez, como puede observarse, poseía una gran fortuna, además de influencia política en su lugar de origen. Emiliano Jaramillo Álvarez contó con el privilegio de ingresar en una universidad para educarse. En 1876, empezó a estudiar en la Universidad de Antioquia, teniendo que abandonarla inmediatamente por la guerra civil que inició ese mismo año. Álvarez Mejía fue enviado a Nueva York para aprender a tocar el piano, tal vez a la espera de que las cosas en Colombia mejoraran.[184] El 11 de febrero de 1881, al regresar de su viaje por los Estados Unidos, se casó con Julia Arango Izasa (1863-?).[185] Luego de haber formado una familia propia, tuvo sus primeras experiencias con la política, siguiendo a su padre, para impulsar la modernización de Sonsón: integró las compañías de Agua y Luz de Sonsón. En 1914, junto con otras personas, fundó la Sociedad de Embellecimiento, ulteriormente conocida como la Sociedad de Mejoras Públicas.[186] Sumado a esto, fundó en 1918 el periódico *La Acción* "como órgano informativo [de la entidad] [...] el primero y más antiguo periódico de provincia librando las batallas del civismo sonsonés".[187] Tres años después, es nombrado director del diario *Bandera Azul*.[188] Su desempeño periodístico estuvo fuertemente ligado con la política, pues desde los periódicos hacía propaganda en favor del Partido Conservador, algo que se acentuó cuando Pedro Nel Ospina (1858-1927) fue candidato presidencial.

No disponemos de mucha información acerca de su trabajo como fotógrafo. De acuerdo con lo que se conoce de su biografía, es probable que solo la haya ejercido en su época de juventud. La Colección Stübel nos permitió rescatar su nombre y conocer que estaba activo como fotógrafo a finales del siglo XIX. Sus

---

182 *Ibid.*, 394.

183 *Ibid.*

184 *Ibid.*, 386.

185 Flavio Álvarez Ángel, *Genealogías de quince familias de Sonsón* (Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura, 2010), 346.

186 *Ibid.*, 346.

187 El Páramo, "100 años del periódico *La Acción*", https://www.periodicoelparamo.com/100-anos-del-periodico-la-accion/.

188 Gallo Martínez, *Diccionario biográfico de antioqueños*, 386.

fotografías, junto con las de Julio Racines, fueron de las últimas en integrarse en la colección, específicamente en 1891. Estas fotografías muestran las estatuas prehispánicas de San Agustín y, según la información obtenida de las imágenes, fueron tomadas en 1884, cuando su autor rayaba los 24 años (fig. 36). Es interesante ver que Jaramillo Álvarez trabajaba en Antioquia y tomara fotografías de objetos prehispánicos ubicados en una zona del estado del Cauca que actualmente pertenece al departamento del Huila. En el dorso de las imágenes, hay dos datos de gran valor. El primero es el nombre de la persona que encargó las imágenes: Pedro Falla. El segundo es el nombre de un estudio fotográfico ubicado en Medellín: Echeverri & Gutiérrez. A propósito, se podrían manejar dos hipótesis: que Jaramillo Álvarez trabajó para este gabinete o que sus fotografías fueron compradas posteriormente por este estudio. De ahí debieron haber circulado hasta llegar a la Colección Stübel.

De todo lo anterior se pueden rescatar algunas ideas. La historia de la fotografía en Antioquia es, quizá, la que se ha reconstruido de manera más adecuada en Colombia, en virtud de que para la instituciones departamentales ha sido una prioridad el rescate y la debida conservación de las colecciones fotográficas. A pesar de esto, aún hay fotógrafos de los cuales es difícil obtener información amplia. Emiliano Jaramillo Álvarez, al parecer, fue fotógrafo solo durante sus años de juventud. Su familia fue una de las más prestigiosas del municipio de Sonsón. Además, Jaramillo Álvarez estuvo fuertemente involucrado con la modernización del poblado donde nació. De esta manera, pudimos observar que ejerció como político y como periodista, actividades que seguramente riñeron con la dedicación completa a la cámara. Esto nos deja un vacío informativo respecto de los formatos y las técnicas físico-químicas de las que hizo uso cuando fue fotógrafo. Lo importante, en medio de todo, es que su figura sigue siendo valiosa en la actualidad para los habitantes de Sonsón, y que las imágenes de su autoría conservadas en la Colección Stübel son un testimonio de su contacto efímero con el lenguaje visual.



Figura 36. Emiliano Jaramillo Álvarez, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0017)

3. Un país y su gente: Colombia en la mirada alemana

De viaje por los Estados Unidos de Colombia

Desde su llegada a Santa Marta, el 28 de enero de 1868, hasta su salida del país hacia Ecuador, en marzo de 1870, Alphons Stübel y Wilhelm Reiss realizaron estudios geológicos en diversos lugares del territorio colombiano, coleccionaron muestras mineralógicas y arqueológicas que mandaron periódicamente a Alemania y elaboraron relatos de sus experiencias en el país. No obstante, lo que nos interesa en este capítulo son las fotografías que compraron o encargaron en el camino. Aunque estas adquisiciones muestran una gran diversidad de lugares y gentes, desde la Costa Atlántica hasta los alrededores de Popayán, las informaciones acerca de su producción y circulación son escasas.

Como mostraremos a continuación, en Bogotá y Popayán, los viajeros tenían contacto con los fotógrafos Demetrio Paredes y Mariano Cobo Rincón, respectivamente, de quienes adquirieron la mayor parte de sus fotografías. En Popayán, Stübel también contrató el estudio de Ramírez & Fernández para tomar algunas fotografías de objetos arqueológicos provenientes de una guaca en Tacueyó (Cauca), ubicado entre Popayán y Cali. Finalmente, conocemos la procedencia de tres fotografías de Muzo (Boyacá), donde los viajeros visitaron una mina de esmeraldas. Como veremos más adelante, fue el dueño de la mina quien les entregó estas imágenes, hechas, al parecer, con fines publicitarios. En el caso de las demás fotografías, tenemos indicios sobre la autoría, la procedencia y el contexto de producción, aunque es probable que futuros estudios arrojen más datos.

El objetivo de este último capítulo es entonces relacionar las fotografías de Stübel y Reiss con su viaje por los Estados Unidos de Colombia. Para ello, nos

apoyamos en sus escritos, en documentos de la época y en estudios académicos contemporáneos. Además, como sabemos en qué orden y con qué fin quiso Stübel exponer las fotografías en el Museo de Geografía Comparada en Leipzig, este capítulo también pretende reconstruir su "mirada alemana" sobre Colombia. Dado que el principal objetivo de Stübel era brindar un panorama del país y de su gente, las fotografías deben ser analizadas como elementos integrales de los discursos visuales y textuales de la época. Como mencionamos en la introducción, estos discursos podían alimentarse de visiones estereotipadas, racistas y jerarquizadas de las sociedades latinoamericanas, pero también podían enunciar una visión crítica de las élites, del Estado y de la violencia hacia grupos subalternos. En algunos casos, incluso, encontramos cierto aprecio por las culturas indígenas, por sus conocimientos ancestrales y, casi siempre, respeto y admiración ante la impresionante naturaleza de Colombia.

El capítulo abre, entonces, con una sección sobre "Ciudades, paisajes y recursos naturales", la cual contiene la mayor parte de las fotografías de Stübel y Reiss. Esta sección coincide con el itinerario de los viajeros, aunque no todas las estaciones están representadas visualmente. Así las cosas, solo tenemos seis fotografías de la Costa Atlántica que, por cierto, se limitan a algunos lugares emblemáticos de Cartagena. En contraste, el valle del río Magdalena, el valle del río Cauca, Bogotá y alrededores, así como Popayán y alrededores están muy bien documentados por medio de la fotografía. Algunos de los lugares visitados, por ejemplo, el sitio arqueológico de San Agustín o la laguna de la Cocha, solo fueron registrados a través de dibujos. Tales piezas también se presentarán en esta sección, al igual que una serie de fotografías de la región del Quindío y del valle del río Cauca, donadas por el diplomático, banquero y coleccionista danés Bendix Koppel (1835-1919) en 1873. Koppel, quien residía en Bogotá desde 1858, estaba en contacto con Stübel y Reiss desde su llegada a la capital en marzo de 1868 (fig. 37).[1]

[1] Jürgen Cain Külbel, "Non Nobis Nascimur; über die Bruderschaft des Konsuls, Bankiers, Kaufmanns und Sammlers Bendix Koppel (1835-1919) mit Alphons Stübel, Wilhelm Reiss und Max Uhle, über seinen Verdienst um die Sammlungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig und die Verstrickung in die Geschichte um das Goldfloß von Siecha", en *Jahrbuch der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen Sachsen*, ed. por Klaus Deimel (Berlín: VWB, 2007), 145-192.



Figura 37. Peter Most (Copenhague), Bendix Koppel, 1871
(IfL, Colección Stübel, SAm110-0013)

Durante el viaje, Stübel y Reiss anotaron muchos incidentes particulares, pero también opinaron en general sobre la situación política, económica y cultural del país. Como hemos mencionado, estos comentarios no siempre fueron "políticamente correctos". No obstante, en muchos casos, se corresponden perfectamente con las fotografías, las cuales, en gran parte, servían para sustentar y acompañar los relatos escritos. En cuanto a los habitantes de los Estados Unidos de Colombia, dominaban las "fotografías de tipos" en formato *carte de visite*, que analizaremos en la sección "Los habitantes del país". Estas fotografías estandarizadas y algo estáticas se asemejan mucho a los populares retratos costumbristas de inicios y mediados del siglo XIX. Muy a menudo, estos "cuadros de costumbres" se insertaban en discursos regionalistas, patrióticos y nacionalistas.[2] Al igual que sus precursores dibujados o pintados, estas fotografías muestran personas pertenecientes a las clases populares en sus actividades y oficios supuestamente cotidianos. No obstante, como revelan algunas inscripciones, también reflejan el orden de una sociedad jerarquizada y racializada, tal como Stübel y Reiss la imaginaron. La estrecha relación entre los cuadros de costumbres y las fotografías de tipos es también evidenciada por cuatro imágenes (litografías y dibujos) del mencionado pintor y grabador costumbrista Ramón Torres Méndez, que muestran "tipos populares" del altiplano cundiboyacense y forman parte de la Colección Reiss.[3] Reproducimos estas imágenes, ya que muestran de manera ejemplar cómo en esa época los campos de la fotografía, del grabado, del dibujo y de la impresión aún no estaban claramente divididos. De hecho, como vimos en el capítulo anterior, muchos de los fotógrafos de mediados del siglo XIX se dedicaron a todos estos oficios simultáneamente.

A continuación, presentaremos una serie de "Retratos de la élite" del país. Estas imágenes, según el guion museográfico de Stübel, habrían formado el cierre de la exposición fotográfica sobre Colombia. Sin embargo, esta sección no solo incluye imágenes de personajes relevantes, como políticos o eruditos colombianos, sino también hombres de negocios y extranjeros radicados en Colombia, con quienes los viajeros tuvieron algún contacto. El capítulo concluye con una sección de "Objetos arqueológicos y etnográficos", constituida por fotografías

---

[2] Erna von der Walde, "El 'cuadro de costumbres' y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia", *Arbor* 183, n.º 724 (2007): 243-253.

[3] Sobre la vida y obra de Torres Méndez, véase Efraín Sánchez Cabra, "Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28, n.º 28 (1991): 17-39.

donadas a Stübel varios años después del viaje por Sudamérica. En esta sección, destacan las fotografías de Julio Racines, especialmente la balsa muisca de la laguna de Siecha, cuyo original se perdió bajo circunstancias misteriosas. De gran valor documental son las fotografías de San Agustín, tomadas por Emiliano Jaramillo, probablemente las primeras fotografías de este sitio arqueológico.

En general, cada sección abre con una pequeña explicación del itinerario de los viajeros y cómo este coincide con las fotografías presentadas. De acuerdo con lo señalado, la contextualización de estas últimas imágenes se hará cruzando información escrita, por ambos exploradores, con datos textuales que se encuentran en los márgenes de las imágenes mismas. De este modo, en el dorso de muchas fotografías se encuentran pequeñas descripciones escritas a mano. En algunos casos, también hallamos sellos de estudios fotográficos, los nombres de los fotografiados o las descripciones de su contenido. Muchas de las fotografías compradas todavía llevan la descripción en español al pie de la fotografía. Esta, sin embargo, no siempre coincide con la descripción en alemán que Stübel y Reiss consignaron en sus folios y, en algunos casos, las descripciones de los dos también se contradicen. En las introducciones de cada sección, explicaremos con detalle de qué manera hemos llegado a las informaciones relacionadas con las fotografías. A pesar de que no logramos identificar a todos los fotógrafos y estudios, se puede observar cómo las imágenes fueron sacadas de sus contextos originales y de qué manera fueron reorganizadas para la mirada del público alemán a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. También veremos que muchas de las fotografías, sobre todo las de los *habitantes del país*, tal vez ya habían sido producidas con esta intención, es decir, satisfacer las demandas de exotismo de un mercado europeo. Así las cosas, esta sección incluye algunas fotografías de indígenas paeces (pueblo nasa) e indígenas guambianos (pueblo misak) encargadas por Stübel al payanés Mariano Cobo Rincón. Al comparar estas fotografías de "tipos indígenas" de la región de Popayán con las que se vendían en otros estudios de Sudamérica, queda en evidencia que la gran mayoría de estos retratos reproducían las convenciones visuales de la época, válidas tanto en América Latina como en Europa. En este sentido, la "mirada alemana" sobre Colombia forma en realidad parte de discursos visuales de escala global.

Para una mejor contextualización, la presentación de cada sección incluye algunas fotografías e imágenes especialmente relevantes. Estas pueden ser imágenes sobre las cuales tenemos información detallada, pero también aquellas que muestran cierta coincidencia con los escritos de los viajeros. Después siguen

los demás registros visuales con sus principales datos, como autor, título, fecha y procedencia.

Ciudades, paisajes y recursos naturales

Después de su partida de Saint-Nazaire, el 8 de enero de 1868, Stübel y Reiss pasaron tres semanas en barco, atravesando el océano Atlántico con rumbo a Martinica, desde donde arribaron a Santa Marta el 28 de enero. De las primeras cartas de viaje de Stübel, escritas durante la travesía del Atlántico, se puede deducir que los viajeros querían atravesar el país en el menor tiempo posible. Su destino principal era Ecuador, donde deseaban llegar por tierra en dos o tres meses. Ambos estaban convencidos de que este país era el lugar más prometedor en cuanto a sitios geológicos relevantes. Para prepararse, Stübel había estudiado toda la literatura disponible en Alemania acerca de la geografía y geología de Sudamérica, siendo el primer tomo de los "escritos menores" (*Kleinere Schriften*), de Alexander von Humboldt, su referencia más importante.[4] Sin embargo, la admiración inicial que los viajeros sentían hacia el barón prusiano sufrió cambios notables durante su paso por Colombia. Este tampoco sería un viaje de pocos meses, como lo habían imaginado en un comienzo. Debido a la mala infraestructura y a la inmensidad del territorio, sin contar con la magnitud de sitios y fenómenos aún inexplorados, ambos permanecieron en el país por más de dos años.

En cuanto a la fotografía, no hay indicios en sus primeros escritos que permitan sacar conclusiones acerca de la relevancia que dieron a este medio. Antes de llegar a Bogotá a través del río Magdalena, no hubo mención al respecto. Lo que sí exaltaron, en cambio, fueron los diversos fenómenos naturales encontrados alrededor de Santa Marta, donde alquilaron una casa con varias habitaciones, cuyo techo usaron para realizar observaciones astronómicas. Sin embargo, después de la buena impresión que le había dejado la isla de Martinica, Stübel se mostró muy decepcionado con Santa Marta, a la que describe como un "pueblo miserable y arruinado". Según él, la época dorada de la ciudad ya habría pasado hacía mucho tiempo. Ahora, después de las guerras de independencia y una oleada de conflictos internos, buena parte del casco urbano estaba en ruinas y, en general, no se observaba mucha vida en las calles, con excepción de cerdos, burros y manadas de perros hambrientos.[5] Después de los primeros

[4] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 20 de enero de 1868.

[5] *Ibid*.

días, en los que Stübel y Reiss se instalaron y comenzaron a planear su viaje por el río Magdalena hacia Bogotá (vía Honda), emprendieron su primera excursión científica el 8 de febrero. En compañía de guías locales, cabalgaron a la hacienda de Minca, la cual, según Stübel, había sido una plantación floreciente hasta el fin de la esclavitud en 1851. En el momento de su viaje, no obstante, solo quedaban tierras baldías, cubiertas por una densa selva tropical. Maravillados con la vegetación exótica, continuaron su viaje hacia las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Lo que más fascinó a los viajeros en estas primeras excursiones fue sin duda la selva virgen. Así, Stübel exclama: "Uno tiene que haber visto una selva para hacerse una idea de la diversidad de las formas de las plantas, de la exuberancia, la grandeza, la calma en la naturaleza y el particular aire de invernadero".[6] Aunque el vulcanólogo experimentado se mostró encantado con la naturaleza del país desconocido, no se puede decir lo mismo de su relación con los habitantes, a quienes calificó de "chusma miserable de increíble pereza".[7]

El 13 de febrero, Stübel y Reiss emprendieron otra excursión a Barranquilla, ciudad a la que llegaron en barco a través de la Ciénaga Grande de Santa Marta. Durante su corta estancia se relacionaron con varios miembros de la comunidad extranjera, de los cuales destaca el comerciante británico de ascendencia alemana Charles August von Stralendorff (1841-1915), de quien recibieron una pequeña introducción a la situación política del país. También les entregó un retrato en formato *carte de visite*, elaborado por Demetrio Paredes (fig. 38). Aunque en las cartas de Stübel y Reiss no se encuentra ninguna mención de Stralendorff, el diario de Reiss revela que este los familiarizó con los últimos acontecimientos antes de su llegada, especialmente con el derrocamiento del presidente Tomás Cipriano de Mosquera en mayo de 1867.[8]

A estos hechos, mencionados en el capítulo anterior, el relato brindado por Stralendorff agrega algunos datos interesantes, aunque probablemente exagerados. Por ejemplo, Reiss anotó que el comerciante había vivido la "última revolución" en el país, por lo cual se encontró varado durante más de cinco meses en Barranquilla. Sin embargo, después del golpe contra Mosquera, la "revolución" aún no había llegado a su fin o, por lo menos, no en la Costa:

---

6 *Ibid*.

7 *Ibid*.

8 Reiss, *Diario de Colombia*, 25 de febrero de 1868.



Figura 38. Demetrio Paredes, "C. A. von Stralendorff", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0015)

> La noticia [del golpe] debía llegar por vapor a Barranquilla. Sin embargo, un líder de los rebeldes se apoderó del barco, quemó toda la correspondencia y lo mandó de vuelta, por lo cual la revolución continuó por tres meses en el estado de Bolívar. En Barranquilla, asesinaron al principal funcionario de la provincia, propinándole golpes de culatas de fusiles. Antes de eso, lo habían obligado a correr por muchas calles y la plaza de toros. En Cartagena, asesinaron a varios oficiales americanos. En el Magdalena, armaron el vapor *Bogas* con cañones.[9]

Aparte de Stralendorff, Stübel y Reiss también conocieron a otros extranjeros en Barranquilla, principalmente miembros de la comunidad alemana. Estos se mostraron muy serviciales y les ofrecieron su ayuda para la organización del viaje a Bogotá. Como menciona Stübel, el apoyo de los alemanes se debía, en gran parte, a una carta de recomendación del conde Otto von Bismarck, en esa época primer ministro de Prusia.[10] Finalmente, viajando por tierra y a través del canal del Dique, llegaron a Cartagena de Indias, el único destino de la Costa Atlántica registrado en fotografías.

Cartagena

Aunque el patrimonio histórico de La Heroica ejercía cierta fascinación sobre Stübel y Reiss, su prioridad en esta excursión era estudiar los volcanes cercanos de lodo de Turbaco y Galerazamba, descritos en la obra de Humboldt. Después de haber tomado pruebas de los gases de los volcanes, se dirigieron a Cartagena por tierra, quejándose más de una vez por el mal estado de los caminos y las trochas. Pese a todo, Stübel declaró que, para él, Colombia era uno de los lugares más seguros para viajar: "Es admirable la seguridad con la cual uno puede viajar en este país. Casi nunca se hace el intento de atracar a alguien o de robar dinero, el cual se confía frecuentemente a borriqueros, quienes lo transportan por largas distancias".[11] En cuanto al contacto con las autoridades locales y regionales, sus primeras apreciaciones también eran positivas. Aunque lamentó la ineficiencia de muchas instituciones, destacó el notable interés de las autoridades estatales en su expedición. Sin embargo, a pesar de estas experiencias positivas, el mal

---

9 *Ibid*.

10 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 25 de febrero de 1868.

11 *Ibid*.

estado de las vías alrededor de Cartagena le había abierto los ojos acerca de la duración del viaje planeado a Quito.[12] A partir de ahora, ambos viajeros entendieron que el trayecto consumiría mucho más tiempo del que habían pensado, aunque todavía no tenían una idea clara de lo que les esperaba en los Andes.

En Cartagena, Stübel y Reiss se tomaron unos días para contemplar la herencia española de la ciudad, también visitada por Humboldt durante su viaje por el Nuevo Reino de Granada.[13] Aunque Stübel diagnosticó que el lugar se encontraba en plena decadencia, constató que aun así ofrecía un espectáculo grandioso: "Cartagena es una ciudad verdaderamente española, pero está en ruinas en gran parte. Sus fortalezas colosales y las casas amplias dan testimonio de su florecimiento en otras épocas. Ahora, sus habitantes miran con envidia hacia Barranquilla y Santa Marta. Con la expulsión de los españoles, a quienes uno podría casi reverenciar en Cartagena, comenzó la decadencia. Humboldt todavía la vio en toda su gloria".[14] En su diario de viaje, Reiss da una descripción muy parecida, en la que destaca el encanto de una ciudad en ruinas, cuya grandeza histórica y herencia todavía se pueden sentir:

> Es una ciudad vieja de actitud verdaderamente española, con calles estrechas y, en gran parte, casas altas cuyos techos no son planos sino cubiertos con ladrillos. Las más grandes tienen casi siempre un mirador. Estas torres, frecuentemente en estilo morisco, en conjunto con los muchos monasterios e iglesias, le dan a la ciudad un toque particular. Las iglesias, en general de piedra, cuyas fachadas son muy a menudo originales, aunque no necesariamente bellas, no tienen nada en especial notable. Todos los monasterios, pero también el uno y otro palacio están en ruinas, al igual que la fortaleza, una construcción vieja y grandiosa con muros anchos, baluartes y casamatas, todo construido sobre sillares grandes. Las calles, arenosas, con restos de los andenes, generalmente están pavimentadas en la mitad. En la época de los españoles, todo eso debía haber estado muy bien cuidado. Ahora todo está cerca del ocaso.[15]

---

12 *Ibid*.

13 Wilhelm Reiss, *Reisebriefe aus Südamerika, 1868-1876*, ed. por Karl Heinrich Dietzel (Múnich: Duncker & Humblot, 1921), 35-36.

14 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 25 de febrero de 1868.

15 Reiss, *Diario de Colombia*, 25 de febrero de 1868.

No sabemos si estas apreciaciones románticas eran la motivación detrás de la adquisición de las fotografías de Cartagena, pero tampoco podemos descartar esa posibilidad. Por otro lado, si asumimos que las compraron más tarde, por ejemplo, en un estudio fotográfico de Bogotá, simplemente podría ser que no había fotografías de Santa Marta, Barranquilla y los demás lugares que visitaron en la Costa Atlántica. Sea como fuere, las seis fotografías de Cartagena poseen un valor documental inmenso, especialmente para el estudio de la historia arquitectónica de esta ciudad amurallada, patrimonio de la humanidad. Así, encontramos una fotografía que muestra la puerta principal de la muralla, todavía sin la emblemática Torre del Reloj, solo agregada en 1888 (fig. 39). En las demás fotografías de papel a la albúmina, las más viejas de Cartagena que aún se conservan, vemos panoramas de la ciudad (figs. 40 y 41), el Cuartel de las Bóvedas (fig. 42), la muralla con el cerro de la Popa de fondo (fig. 43) y el Palacio de la Inquisición (fig. 44). Lamentablemente, Stübel y Reiss no nos dejaron ningún indicio acerca de la autoría, ni de la procedencia de estas imágenes.[16]



Figura 39. "Cartagena: Puerta Principal", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0003)

[16] *Fototeca Histórica Cartagena de Indias* (Cartagena: Universidad Tecnológica de Bolívar, 2016), 10.

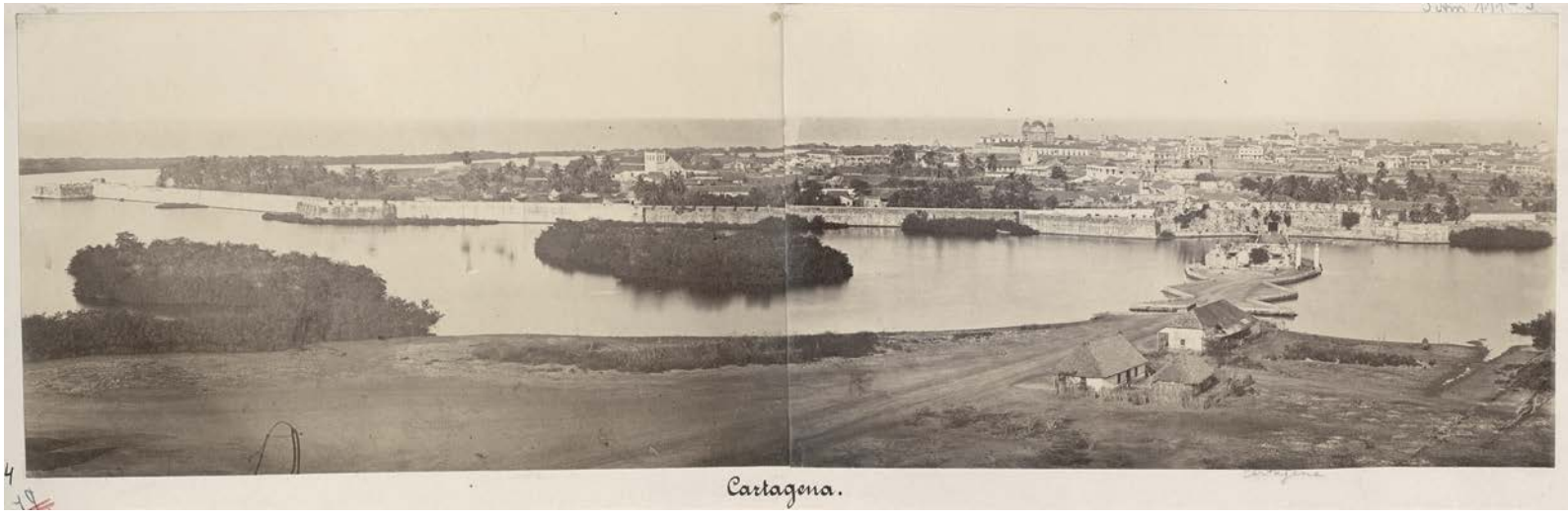


Figura 40. "Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0005)



Figura 41. "Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0004)

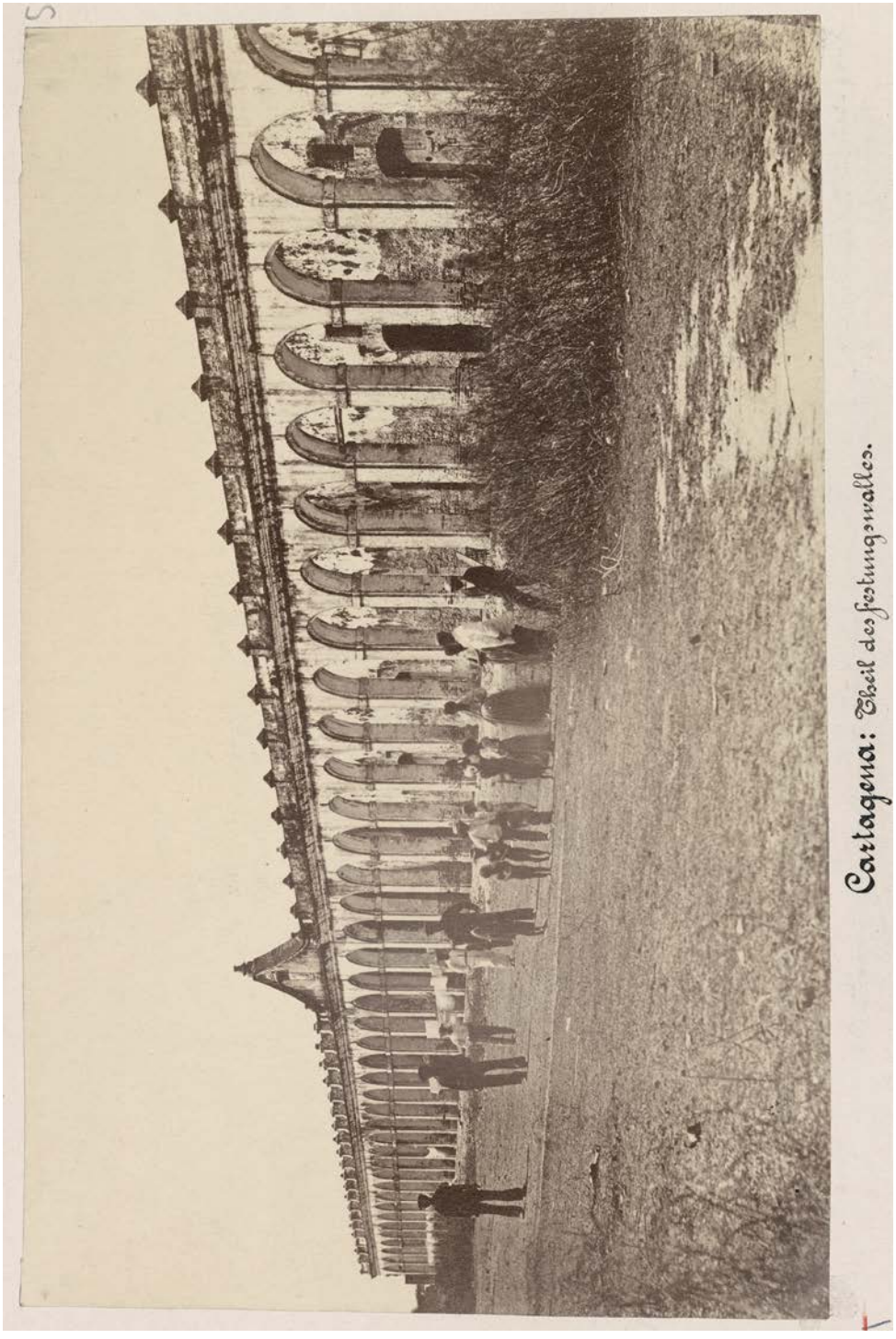


Figura 42. "Cartagena: parte de la muralla", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0006)

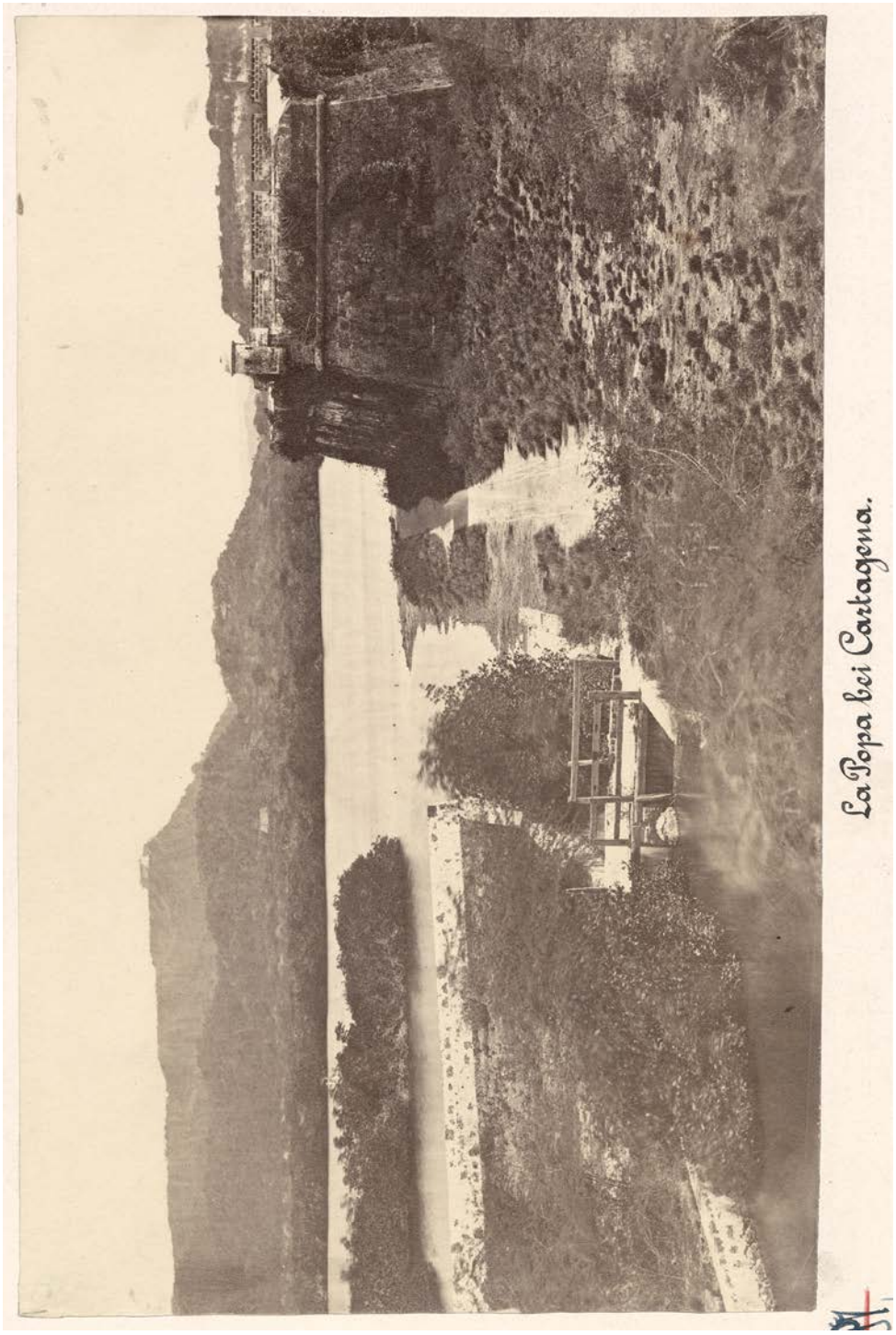


Figura 43. "La Popa cerca de Cartagena", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0007)

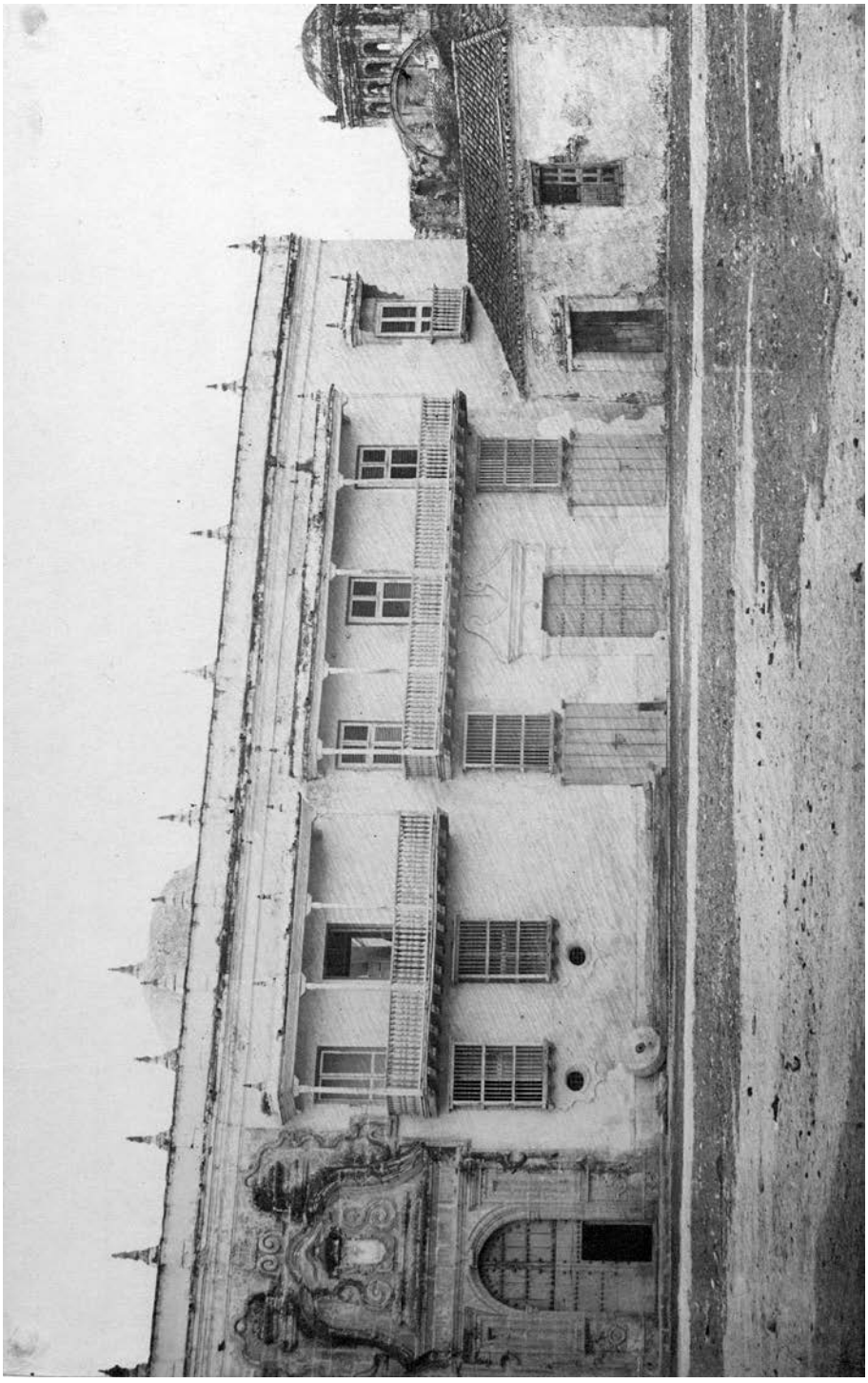


Figura 44. "Cartagena: Palacio de la Inquisición", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm111-0002)

El valle del río Magdalena

Después de pasar unos días en Cartagena, Stübel y Reiss volvieron a Barranquilla para tomar un vapor que los llevaría río arriba hacia Honda. El 3 de marzo, abordaron el barco *Confianza*, del cual se ha conservado una litografía de autoría desconocida en la Colección Reiss (fig. 45). En la Colección Stübel, también encontramos un mapa, elaborado por el taller litográfico de Demetrio Paredes, que muestra los principales puertos en el río Magdalena (fig. 46). Once días después llegaron a Honda, desde donde empezaron la subida a la capital de la república a lomo de mula. El viaje por el río transcurrió sin grandes contratiempos, aunque Stübel perdió una caja llena de instrumentos y Reiss una maleta con ropa, cuando el barco, piloteado por un capitán alemán, chocó con un tronco de madera que estaba flotando en el agua.[17]



Figura 45. "Río Magdalena. El vapor *Confianza*, en el cual viajamos en 1868", c. 1868 (litografía; REM, Colección Reiss, Sm 01-01)

[17] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 20 de marzo de 1868.

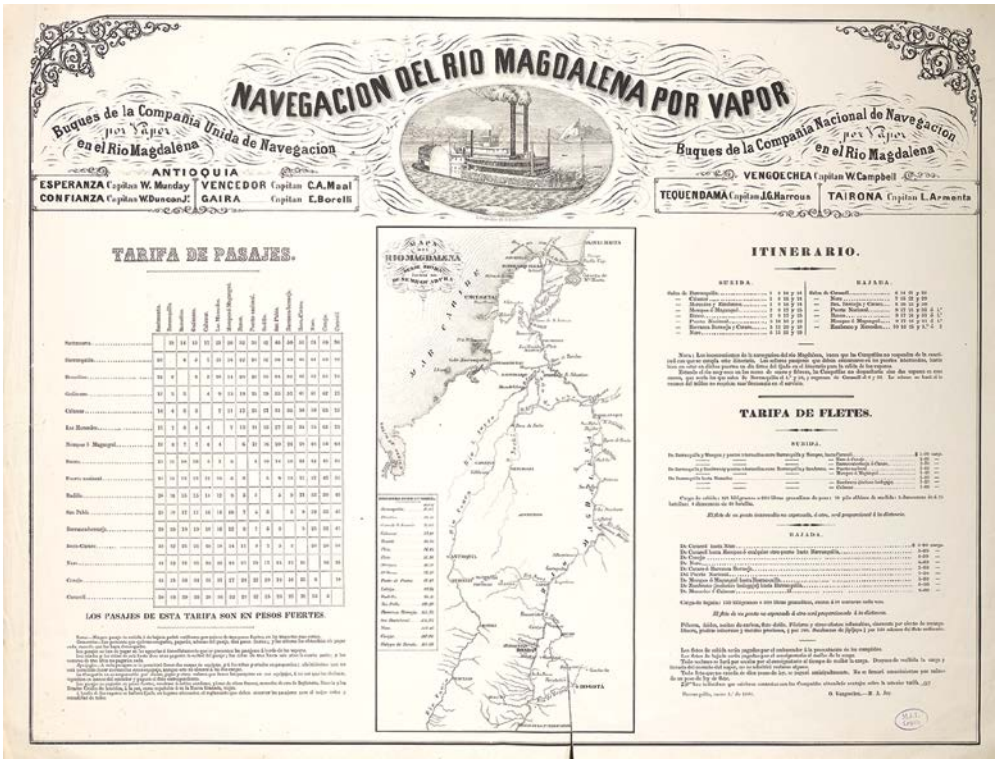


Figura 46. Demetrio Paredes, "Navegación del río Magdalena por vapor", 1868 (litografía; IfL, Colección Stübel, SAm12b-22)

Como Stübel y Reiss pretendieron llegar a Bogotá en el menor tiempo posible, no se tardaron mucho en las distintas estaciones del viaje, con excepción de Honda. Una vez llegaron al puerto de esta ciudad, se tomaron unos días para abastecerse y preparar el trayecto a Bogotá. En esta estadía, también conocieron a un representante de la empresa británica Frühling & Göschen, propietaria de grandes plantaciones de tabaco en Ambalema.[18] La empresa, establecida desde 1841 en el actual departamento del Tolima, sería de gran importancia para los viajeros, ya que, como se puede verificar en el diario de viaje de Reiss, su representante August Lüderitz (1838-1922) les brindó apoyo en varias ocasiones (fig. 47).[19] Con su intermediación, la empresa les prestó mulas

[18] *Ibid.*

[19] Reiss, *Diario de Colombia*, 2 de septiembre de 1868.



Figura 47. "Lüderitz. Ambalema 1868", 1868 (REM, Colección Reiss, Sm10-12.1)

para la subida a Bogotá y, en septiembre de 1868, invitaron a Reiss a conocer sus instalaciones en Ambalema. Lüderitz, oriundo de la ciudad portuaria de Bremen, había llegado a Colombia en 1868 para administrar la producción y comercialización de tabaco para Frühling & Göschen.[20] Aunque se trataba de una empresa británica, su origen se remontaba a Alemania, más precisamente a Leipzig, la ciudad natal de Stübel. Según Jesús Antonio Bejarano y Orlando Pulido, Frühling & Göschen se habría trasladado de Alemania a Inglaterra en la época de las guerras napoleónicas. A partir de la década de 1840, se establecieron en el negocio tabacalero en Ambalema, y pronto sus plantaciones eran de las más grandes y rentables en la región.[21]

Aunque las primeras impresiones de Honda no se diferenciaron mucho de sus apreciaciones de Santa Marta y Cartagena, ya que tanto Stübel como Reiss lamentaron el mal estado de muchas casas e iglesias, al menos Reiss se mostró fascinado con las formaciones geológicas y la hidrografía del lugar. Lo comparó incluso con la Suiza sajona, un pintoresco paisaje rocoso ubicado al sureste de Dresde:

> Honda, maravillosamente ubicada al pie de cerros inclinados, en muchos lugares solo cubiertos de pasto, muy parecidos a aquellos de la Suiza sajona, fue construida en la confluencia de varios ríos. Aquí desembocan valles profundos, soterrados en el lecho del Magdalena. Se pueden ver ambas cordilleras, los Andes y las montañas de Bogotá, de entre diez a doce mil pies de altura; y entre ellas se despliegan llanuras anchas y bajas, coronadas por montañas inclinadas. Lo más maravilloso es la vista de los Andes, cuando el cielo claro deja ver los nevados del Tolima y del Ruiz.[22]

Entre las descripciones más interesantes del lugar, se encuentran algunas líneas de Reiss sobre la alimentación y la economía de subsistencia de los hogareños. Según el viajero, prácticamente todo el mundo se estaba alimentando con plátanos cultivados de manera poco sistemática en las orillas del río:

---

[20] "August Lüderitz", *Vaterstädtische Blätter*, Lübeck, 31 de diciembre de 1922, n.º 7, 25-26; Georg Harzers, "Kolonialpionier August Lüderitz war Bad Schwartauer Bürger", en *Jahrbuch für Heimatkunde*, ed. por Verband zur Pflege und Förderung der Heimatkunde (Eutin: Struve's Buchdruckerei und Verlag, 1990), 182-183.

[21] Jesús Antonio Bejarano Ávila y Orlando Pulido, *El tabaco en una economía regional. Ambalema, siglos XVIII y XIX* (Bogotá: Centro de Estudios para el Desarrollo, 1986), 164-171.

[22] Reiss, *Reisebriefe*, 38-39.

> Cada campesino, si se puede llamar así a estos tipos, tala un pedazo de bosque donde le da la gana para cultivar plátanos: esto lo llaman platanal. El contraste de estas plantaciones, con su verde claro, con el bosque circundante, es muy bonito. Aquí se cultivan innumerables plátanos, pues, en realidad, todo el pueblo vive de estas frutas, de las cuales entre 200 o 300 piezas se venden por 30 cruceros [*Kreuzer*].[23]

Al parecer, este cultivo les pareció tan relevante a los viajeros que, incluso, lo documentaron por medio de una fotografía de autoría desconocida, que mostraba un "platanal cerca de Honda" (fig. 48).



Figura 48. "Platanal cerca de Honda", década de 1860
(IfL, Colección Stübel, 113-4-23)

[23] *Ibid*., 37.

El 20 de marzo, durante el viaje por el río Magdalena, Stübel escribió nuevamente una carta, en la que se encuentran varios pasajes sobre el "estado de las cosas en la República de Colombia". Dado que hasta ese momento solo había visitado algunos lugares de la costa, es muy probable que las impresiones consignadas se inspiraran en historias que le habían contado los extranjeros radicados en Barranquilla y Santa Marta, por ejemplo, Charles August von Stralendorff. Aunque desconocemos las fuentes de las que se valió, las interpretaciones de Stübel sobre la situación política y el conflicto entre los partidos Liberal y Conservador a mediados del siglo XIX son sumamente interesantes, ya que describen en detalle algunas de las prácticas más comunes de la contienda, por ejemplo, el reclutamiento forzado por medio de "batidas", la inestabilidad financiera, la precaria protección de la propiedad privada y la dificultad de imponer el monopolio de la fuerza en un Estado federal débil, cuyas partes estaban poco dispuestas a colaborar entre sí.[24] Lo que prevalecía, al contrario, eran contiendas interminables entre el poder central y las fuerzas centrifugales:

> Las instituciones estatales de la República de Colombia son bastante particulares y de ninguna manera pueden ser calificadas de ejemplares. La protección de la propiedad privada es desconocida. Quien no quiere pagar no paga, y los acreedores no tienen ningún medio que les permita recuperar su dinero. La República se compone de nueve estados, de los cuales cada uno dispone de su propio gobierno independiente. La revolución en estos estados prácticamente nunca cesa, porque los partidos Conservador y Liberal no compiten por medio de listas de votación, sino prefieren mandar chusma armada y voluntarios (quiere decir, personas capturadas con el lazo y obligadas a prestar servicio militar con un partido) a la batalla, la cual pocas veces termina de forma sangrienta. En el fondo, estos asuntos políticos se

[24] Como resalta Daniel Gutiérrez Ardila, el periodo 1862-1876 puede ser calificado del "más largo periodo de paz general de que gozara el sistema republicano en el territorio neogranadino durante todo el siglo XIX"; cf. "Una paz plagada de guerras, 1863-1876", en *Paz en la República. Colombia, siglo XIX*, ed. por Carlos Camacho Arango, Margarita Garrido Otoya y Daniel Gutiérrez Ardila (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018), 190. Sin embargo, se trataba de una paz frágil y limitada a la ausencia de grandes guerras civiles en el ámbito nacional. Así, no pasaba ningún año sin al menos una insurrección en alguno de los estados federales. Como veremos más adelante, en varias ocasiones, Stübel y Reiss eran testigos de las pugnas armadas entre los estados de la federación y el Gobierno central.

> reducen a una pelea entre los partidos Conservador y Liberal por el acceso a las arcas públicas.[25]

A pesar de la corta duración del viaje entre Barranquilla y Bogotá, donde llegarían el 29 de marzo, las colecciones de Stübel y Reiss contienen numerosas fotografías del valle del río Magdalena, sobre todo de Honda y Ambalema. Como veremos más adelante, es posible que algunas de estas fotografías provengan de un viaje que Reiss emprendió en septiembre de 1868 a estos municipios, para realizar mediciones trigonométricas de los volcanes de la Cordillera Central, como el nevado del Tolima y el nevado del Ruiz. Según el propio Reiss, debido al mal tiempo en esa época del año, estas mediciones, tomadas desde las orillas del río Magdalena, no eran muy exitosas.[26] A finales de agosto, Reiss y Stübel habían decidido viajar por caminos separados. Solo varios meses después se volvieron a encontrar en Popayán. Mientras Stübel emprendió un viaje a Villavicencio y la región de los Llanos Orientales, Reiss viajó a Honda y Ambalema. En este último lugar, visitó las plantaciones de Frühling & Göschen, donde, "en compañía alemana y tomando cerveza alemana", se recuperó de las penurias del trayecto, especialmente del calor extremo y de los millares de mosquitos.[27]

No es de extrañar, entonces, que varias de las fotografías en cuestión muestren las plantaciones de Frühling & Göschen en Ambalema. En ellas, no solo se pueden apreciar los edificios de la empresa, las casas de los trabajadores y las calles del pueblo, sino todo el proceso del procesamiento del tabaco. En una de las fotografías, podemos incluso observar a las cigarreras en su labor de seleccionar y empacar el tabaco en un *canei*, una choza cubierta de hojas de palma, donde se colgaban las hojas de la planta para secarlas (fig. 49). Es probable que se trate de las primeras fotografías que muestran esta actividad en Colombia. En sus cartas, Reiss describe las condiciones de vida de los tabacaleros de Ambalema en detalle:

> Para poder evadir el calor más extremo, pasamos varias horas en un *canei*, es decir, la casa de un tabacalero. Una cabaña de este tipo, que mide entre 20 y 30 pasos de largo, consiste en algunos palos hundidos en el suelo, los cuales sostienen un techo cubierto con hojas de palma; muy pocos tienen un

---

25 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 20 de marzo de 1868.

26 Reiss, *Diario de Colombia*, 2 y 3 de septiembre de 1868.

27 Reiss, *Reisebriefe*, 55.



Figura 49. "Ambalema. Cigarreras", década de 1860
(IfL, Colección Stübel, SAm110-0071)

> tejido de bambú entre los palos principales, la mayoría solo dispone de una especie de parapeto bajo, para impedir la entrada de animales. Una muy pequeña parte de la casa está separada de la sala grande por medio de una pared de bambú, para servir de dormitorio a las mujeres. Alrededor de la sala se encuentra un banquito de bambú, en una esquina hay piedras grandes, sobre las cuales se encuentran ollas de barro para cocinar. Entre las piedras se prende el fuego. Hay otro mueble que nunca falta: una olla de barro gigante sin pies, la cual, por lo general, reposa sobre una horquilla de madera. Es el contenedor de agua, en el cual se posa la mugre del agua del Magdalena. Desde el techo cuelga el tabaco en cuerdas para secarse, y unas pieles de buey no curtidas están en el suelo, donde sirven de camas.[28]

Sin embargo, una mirada a las láminas de acuarela producidas por la Comisión Corográfica entre 1850 y 1859, revela que, antes de la llegada de la fotografía, escenas como la descrita ya habían sido visualizadas de manera parecida. Así, el proyecto de la Comisión de crear un registro visual completo del país se parecía mucho a los esfuerzos de Stübel. En este sentido, se puede decir que el objetivo de la Comisión, de proyectar la unidad de la nación a través de su diversidad, tuvo un fuerte impacto en la producción iconográfica posterior, incluso la fotografía. En las 151 acuarelas elaboradas por la Comisión, encontramos paisajes emblemáticos, las principales ciudades y recursos naturales, "tipos populares", objetos arqueológicos, actividades y oficios, e incluso el "interior de un *canei*", pintado en 1852 por Henry Price.[29] Se trataba, entonces, de un "programa visual" muy parecido al esquema museográfico de Stübel. Aunque no sabemos si el alemán se inspiraba en el ejemplo de la Comisión para estructurar su colección fotográfica, podemos confirmar que conocía la obra de Agustín Codazzi (1793-1859), quien lideró este proyecto. Además, el legado visual de la Comisión se ve reflejado en algunas de las series fotográficas compradas por Stübel, aunque estas fueran reorganizadas posteriormente. En la sección "Los habitantes del país",

---

[28] *Ibid*., 55.

[29] Olga Restrepo, "Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 26 (1999): 37-40; Biblioteca Nacional de Colombia, "Láminas de la Comisión Corográfica", https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/ publicacion?nombre=L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica.

volveremos sobre este punto, ya que el vínculo entre la producción iconográfica de la Comisión, inspirada en la corriente del costumbrismo, y las fotografías de Stübel y Reiss se evidencia con más claridad en la serie de "tipos populares".

A pesar de contar con las descripciones de Reiss sobre las actividades tabacaleras en Ambalema, no sabemos mucho sobre el contexto de producción de las fotografías relacionadas. Es bastante probable que Stübel y Reiss las compraran posteriormente en Bogotá, tal y como lo habían hecho con una serie de fotografías y una litografía que muestran a Honda, el río Magdalena y su confluyente, el río Gualí. En cuanto a las fotografías que documentan el viaje a Ambalema, Stephanie Herrmann ha formulado la hipótesis de que fueron tomadas por un fotógrafo móvil que acompañaba a Reiss y Stübel en varios viajes alrededor de la ciudad capital. Según Herrmann, estas fotografías, que muestran el trayecto entre Bogotá y Ambalema, así como las calles y plazas del pueblo, fueron tomadas bajo condiciones precarias.[30] Como sabemos, en esa época, el empleo de placas de colodión húmedo era el método fotográfico dominante, por lo cual el fotógrafo en cuestión tenía que viajar con químicos, placas y un laboratorio móvil en forma de carpa. De hecho, como se puede ver fácilmente, estas fotografías movidas y borrosas no muestran la misma perfección que otras de las colecciones de Stübel y Reiss. En una de ellas, titulada "Puerto de Ambalema", se ve a un grupo de guías locales con ruana, mulas y equipaje enfrente de un bosque. Sin embargo, aunque una copia idéntica de esta fotografía en la Colección Reiss lleva el título insinuante "Parada en el bosque. De Bogotá a Ambalema", es poco probable que fuera tomada por un fotógrafo acompañante. A nuestro juicio, el título indica más bien que Reiss usó estas fotografías para documentar el trayecto de su viaje posteriormente. Lo que sí se puede confirmar, con relativa certeza, es la procedencia de la imagen, ya que la fotografía lleva el sello del estudio de Demetrio Paredes al dorso (fig. 50). Es entonces probable que una parte de las fotografías del valle del río Magdalena sean de su autoría. Por otro lado, como indicamos en el capítulo anterior, también existe la posibilidad de que algunas de estas fotografías provinieran del estudio de Luis García Hevia, quien ofrecía "vistas de Ambalema y Honda". Sin embargo, su nombre no se encuentra en ningún ejemplar de la serie.

---

[30] Stephanie Herrmann, "Im Bann der Andenvulkane. Die Südamerika-Expedition von Wilhelm Reiß in den Jahren 1868-1876", en *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*, ed. por Hermann Wiegand et al. (Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018), 38-39.

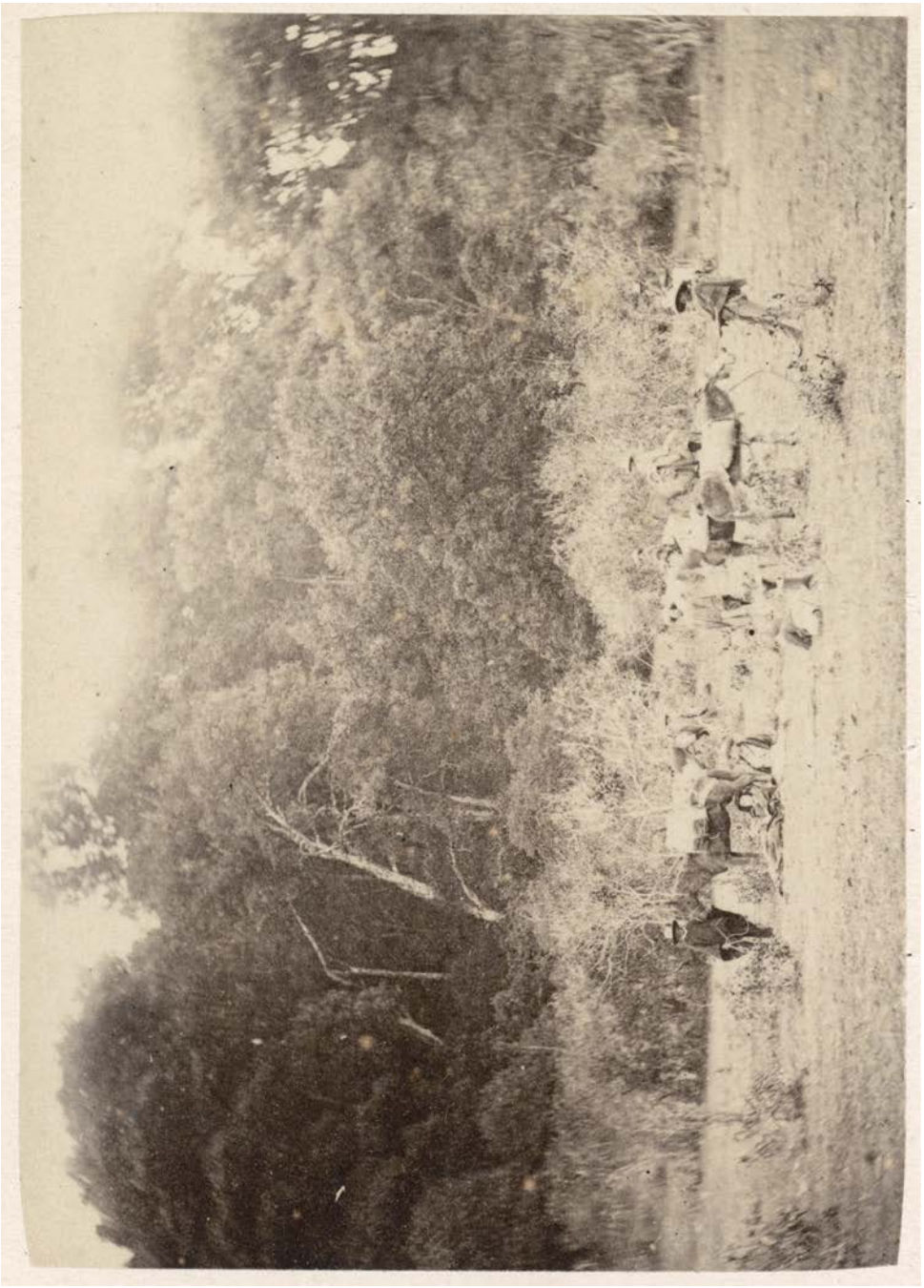


Figura 50. Demetrio Paredes, "Puerto de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0061)

Esta información no necesariamente anula la hipótesis de que un fotógrafo móvil acompañó a Stübel y Reiss durante algunas excursiones alrededor de Bogotá, pues habría podido ser un empleado de la Casa Paredes. De hecho, como mencionamos, Stübel y Reiss eran cercanos a Demetrio Paredes y a su esposa alemana, doña Antonia Gölkel de Paredes. Cuantitativamente, las fotografías de Paredes forman de lejos la mayor parte de la "colección colombiana" de Stübel y Reiss. Además, como se mencionó en la introducción, sabemos que los viajeros ocasionalmente contrataron a fotógrafos locales para trabajos particulares, tal como lo hicieron para la reproducción fotográfica de algunos cuadros de la Biblioteca Nacional en Bogotá y como harían, más adelante, al contratar a los fotógrafos Mariano Cobo Rincón y a la asociación Ramírez & Fernández en Popayán.

No obstante, hay indicios que hacen pensar que las fotografías de Honda y Ambalema no fueron encargadas por Reiss. Así, no se encuentra ninguna fotografía que mostrara al viajero en el trayecto. Al contrario de sus cartas, en las cuales frecuentemente se omiten los nombres de las personas que había conocido durante su viaje por Colombia, en el diario abundan este tipo de datos. Sin embargo, aunque disponemos de descripciones detalladas de esta excursión específica, en las páginas relacionadas con Ambalema y Honda no se menciona fotógrafo alguno, pero sí los nombres de August Lüderitz y su asistente Juan Blanco. Como vimos, una buena parte de la estadía de Reiss en Honda y Ambalema fue patrocinada por la empresa Frühling & Göschen, cuyo representante no solo le mostró las plantaciones y los lugares de producción del tabaco, sino que también lo acompañó en varias excursiones.[31] En consideración al contexto de su visita a Ambalema, se podría pensar que las fotografías le fueron entregadas por Lüderitz y que se trataba de imágenes publicitarias. Este uso de las fotografías ya era común en la época. De ahí que, en el viaje de Stübel y Reiss por la zona esmeraldera de Muzo, el director de las minas les entregara fotografías del trabajo en las canteras. Aunque Reiss nunca menciona las fotografías del Magdalena, no es descabellado pensar en Lüderitz como el responsable de la toma de las imágenes.

Por una parte, es extraño que tantas fotografías de la serie se enfoquen en la producción de tabaco. Aunque Reiss da una descripción detallada de esta actividad, no era su interés principal conocer las condiciones de vida de los

[31] Reiss, *Diario de Colombia*, 2 y 3 de septiembre de 1868.

tabacaleros, ni la cadena de producción de la planta de tabaco. De hecho, como vimos, viajó al Magdalena para realizar mediciones trigonométricas de los volcanes de la Cordillera Central. En ese sentido, se puede decir que las fotografías que muestran las instalaciones de Frühling & Göschen tienen más bien un carácter corporativo, de posible uso publicitario. A esto se suma el hecho de que August Lüderitz, después de su vuelta a Alemania en 1879, se asociara con los planes colonialistas de su hermano Adolf Lüderitz (1834-1886). Este comerciante, a través de una serie de maniobras turbias y favorecidas por sus buenos contactos políticos, conquistó la colonia de África del Sudoeste (hoy Namibia) para el Imperio alemán. A partir de 1882, August le ayudó en sus planes expansivos en el sur de África, administrando diversos negocios, pero también interviniendo en las negociaciones diplomáticas con el canciller Bismarck, que llevaron a la fundación oficial de la colonia en 1884. En este contexto, Adolf y August Lüderitz compraron una gran cantidad de fotografías para documentar el "esfuerzo civilizatorio" en la nueva colonia, pero también las actividades en sus factorías. A diferencia de Adolf, quien solo compraba fotografías, August Lüderitz también ejercía como fotógrafo. De hecho, algunas de las imágenes que tomó entre 1883 y 1886 en África, y las cuales se encuentran en el Archivo del Estado de Bremen, han sido publicadas recientemente.[32]

Aunque las actividades fotográficas de Lüderitz en la década de 1880 no comprueban que estuviera detrás de las fotografías de Ambalema, nos parece una hipótesis más plausible que la del fotógrafo acompañante. Para concluir, se puede afirmar que las fotografías del valle del río Magdalena no se destacan por su perfección técnica, sino más bien por la selección de los motivos y las condiciones en las que fueron producidas. Independiente de quién las encargó, hay que reconocer el esfuerzo extraordinario que implicaba tomar fotografías de viaje en la década de 1860 (figs. 51 a 64).

[32] Hans Schinz, *Bruchstücke. Forschungsreisen in Deutsch-Südwestafrika* (Basilea: Carl Schlettwein Stiftung, 2012), 156-157.



Figura 51. "Puerto de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0062)





Figura 52. "Río Magdalena cerca de Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0064)





Figura 53. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0063)

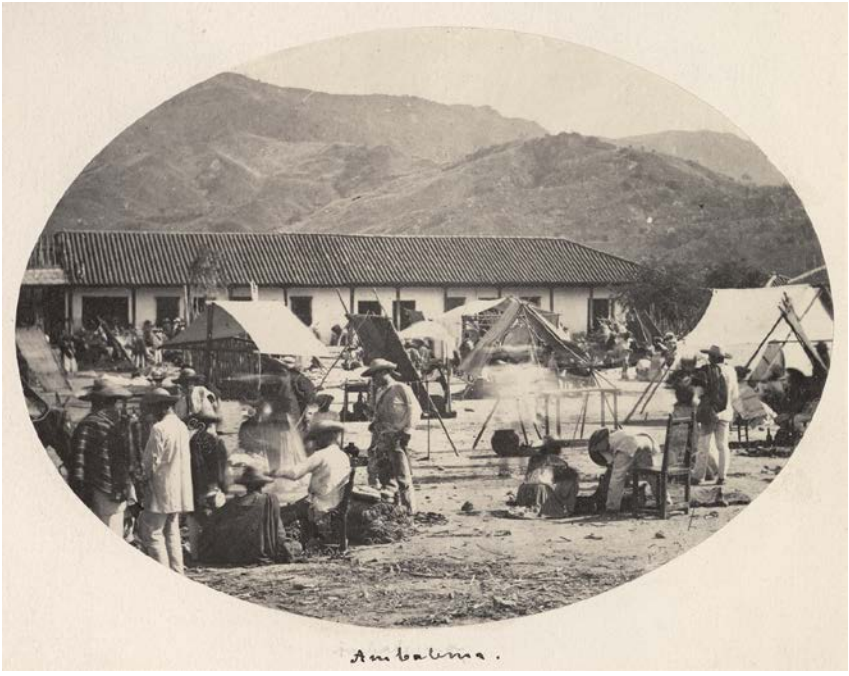


Figura 54. "Ambalema. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0070)

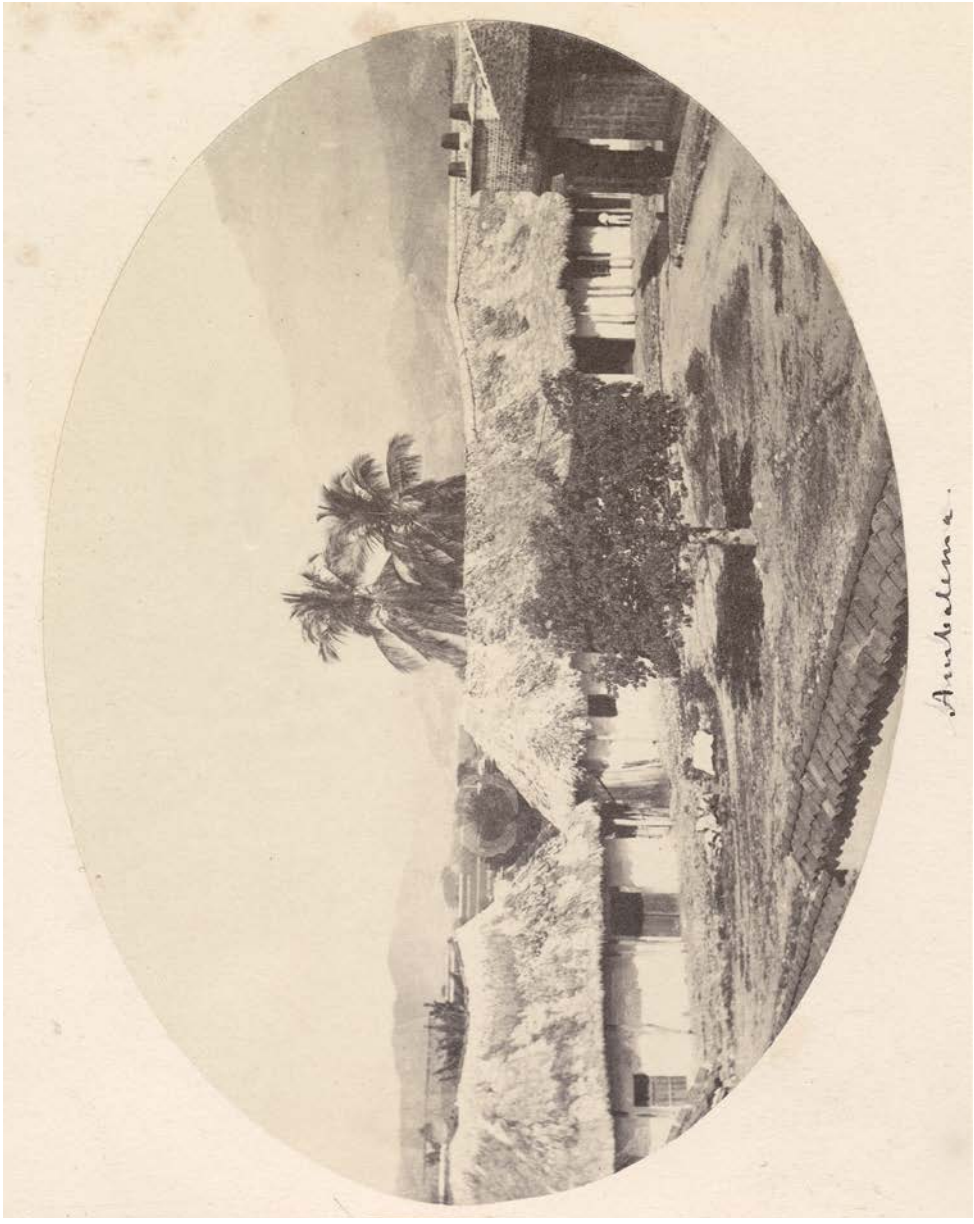


Figura 55. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0072)



Figura 56. "Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0068)





Figura 57. "Ambalema. Fábrica de puros", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0074)





Figura 58. "Ambalema. Plaza. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0076)





Figura 59. "Depósito de tabaco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0077)





Figura 60. "Honda. Río Gualí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0086)





Figura 61. "Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0084)





Figura 62. "Honda. Calle principal", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0085)





Figura 63. "Arboleda de una quinta en Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0086





Figura 64. "Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0087)



Bogotá

El 29 de marzo de 1868, Stübel y Reiss llegaron a Bogotá. En contra de sus planes iniciales de avanzar enseguida hacia Quito, los viajeros se quedan casi medio año en la capital, usando la ciudad como base para varias excursiones a lugares cercanos, como el Salto del Tequendama, Soacha, Fusagasugá, Pacho, Zipaquirá, Muzo y Chiquinquirá. En el centro de la ciudad, en la calle Bolívar (hoy calle 10), alquilaron una casa amplia de un solo piso, pero con más de veinte cuartos y dos patios. Esta les ofrecía suficiente espacio para sus colecciones e instrumentos, así como para algunos aparatos que les habían sido prestados por miembros de la comunidad científica bogotana. En esta casa, Reiss también fue tratado por un médico inglés, ya que había contraído fiebre durante el viaje de llegada. Por suerte, la fiebre resultó leve y después de algunos días ya se había recuperado.[33] Como mencionó en una carta, el apoyo de la comunidad de extranjeros y de una parte de la élite capitalina fue, nuevamente, facilitado por sus cartas de recomendación, especialmente la de Bismarck:

> Aquí, como en todas partes, mis cartas de recomendación nos abrieron las puertas a las mejores casas; por medio de viajantes de comercio, todo el mundo ya estaba enterado de que habíamos sido recomendados por el conde Bismarck. Alemanes e ingleses rivalizaron por nuestra atención; incluso, el cónsul inglés nos visitó y ahora, después de mi recuperación, me presentó al embajador de Prusia, a quien le entregué una carta del cónsul en Barranquilla. A nuestra llegada, no pudimos entrar en contacto con él, ya que justo en estos días se posesionó un nuevo presidente. Por nuestra solicitud, el Gobierno nos entregó el observatorio astronómico, para poder realizar investigaciones en él.[34]

El presidente al que se refería Reiss era el político liberal José Santos Gutiérrez (1820-1872), quien reemplazó al también liberal Manuel Santos Acosta, para el periodo 1868-1870. Stübel, quien solía mostrarse bastante reacio hacia la clase dirigente de Colombia, comentó la elección del nuevo presidente con su habitual cinismo. Como le habrían dicho, este presidente sería, incluso, una persona

[33] Reiss, *Reisebriefe*, 43.

[34] *Ibid*.

honrada, ya que, al parecer, "estaba robando menos que sus antecesores".[35] En una carta del 17 de abril, también mencionó la casa que habían conseguido en la calle Bolívar. Esta breve descripción se corresponde con una fotografía de uno de los patios de la morada, probablemente hecha por encargo (fig. 65). En sus cartas, Stübel también ofrece una pequeña descripción del lugar: "Finalmente alquilamos una casa que se encuentra en la parte alta de la ciudad y que cuenta con mínimo entre 20 y 25 cuartos sin muebles. Amoblamos tres con lo más necesario; en los demás, todos ubicados alrededor de un patio lleno de flores, en cuyo centro se encuentra una fuente, hay maletas y cajas".[36]



Figura 65. "Bogotá. Casa de Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, calle Bolívar", 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0037)

[35] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de abril de 1868.

[36] *Ibid*.

Como muestra esta imagen, posiblemente tomada por un fotógrafo local, fue en Bogotá donde Stübel y Reiss empezaron a interesarse por la fotografía como medio para documentar su viaje. Así, como señalamos, al menos una parte de las fotografías provenientes del río Magdalena, de Honda y de Ambalema fueron hechas por Demetrio Paredes en Bogotá, quien, como ya vimos, disponía de dos estudios fotográficos en el centro de la ciudad. Dado que sabemos que su estudio en la Plaza de Bolívar, el cual aparece en varias de las fotografías de Bogotá (fig. 66), fue abierto en 1863, podemos afirmar que una buena parte de las que muestran la plaza fueron tomadas entre 1863 y 1868. En el caso de algunas fotografías panorámicas (figs. 84 y 88), podemos suponer que fueron tomadas en 1868, ya que se encuentran con estas fechas en la colección privada de Jorge Langlais.[37]

Entre las instituciones que mejor aprovecharon los viajeros durante su estadía en Bogotá, se encontraba la Biblioteca Nacional de Colombia, en esa época ubicada en el edificio Las Aulas (hoy Museo de Arte Colonial). Allí consultaron varios libros sobre historia natural, historia y geografía; y en algunos casos también encargaron tomar fotografías de las imágenes que se encontraron en la biblioteca, por ejemplo, la de Alexander von Humboldt, mencionada en la introducción (fig. 6), y también una de Francisco José de Caldas (fig. 172), incluida en la sección "Retratos de la élite". Según lo revela una carta de Stübel, escrita el 16 de mayo de 1868, el viajero, incluso, mandó algunas de estas fotografías a su tío para que se hiciera una mejor idea de la ciudad y de sus habitantes. Sin embargo, no menciona los nombres de los fotógrafos como tampoco especifica los motivos.[38] Con todo, se puede suponer que los dos exploradores estaban bastante satisfechos con las condiciones de vida en la capital, ya que la compararon favorablemente con las ciudades de la Costa Atlántica. Salvo la calidad del empedrado de las calles, el cual Stübel calificó de "el peor que había visto jamás en una ciudad de este tamaño", las posibilidades que les ofreció Bogotá en cuanto a la realización de investigaciones, el aprendizaje del español y al emprendimiento de pequeñas excursiones a los alrededores hicieron que se quedaran varios meses. En relación con la situación política en el país, Stübel notó con alivio que "las revoluciones en los diferentes estados" habían terminado, por lo

---

37 Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983), 115.

38 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 16 de mayo de 1868.



Figura 66. Demetrio Paredes, "La catedral", 1863-1868
(IfL, Colección Stübel, SAm110-0028)

menos por el momento. Ahora, según él, los seguidores de los conservadores y los liberales estarían asesinándose en la calle, lo cual, no obstante, no le molestó demasiado. En su tono misantrópico típico, lo comentó de la siguiente manera: "De este uso inocente y útil para el país entero, el extranjero apenas toma nota. Uno puede andar sin armas por todas partes, tanto en el día como en la noche".[39]

Al subir a los cerros de Bogotá, especialmente a Guadalupe y Monserrate, donde los viajeros realizaron mediciones, Stübel destacó el panorama grandioso de la sabana de Bogotá y la vista de los nevados:

> La ubicación de Bogotá es muy bonita, las casas suben varios cientos de pies en los cerros de más de 2000 pies de altura. La vista desde las calles de la ciudad alta hacia la sabana, antiguamente un lago, y hacia los nevados en occidente es maravillosa. La ciudad ocupa una gran superficie, ya que la mayoría de las casas solo tienen un piso, pero mínimo un patio. El número de habitantes se estima en 42 000. Todo el mundo, caballeros y damas, visten trajes negros, sin excepción.[40]

Entre las excursiones a lugares como Tequendama o Muzo y sus visitas a instituciones académicas como la Biblioteca Nacional y la recién fundada Universidad Nacional (1867), Stübel y Reiss también participaron en la vida social de la capital. Aunque Stübel, debido a sus tendencias misantrópicas y sus prejuicios, intentó evadir el contacto con la élite del país, entendió que algunos encuentros eran necesarios para abastecerse, investigar y poder viajar con tranquilidad. Como había mencionado Reiss en los primeros días de su llegada, el Gobierno de Santos Gutiérrez, con quien nunca se encontraron por supuestos problemas de agenda, incluso les había permitido que dispusieran del Observatorio Astronómico sin restricción alguna.[41] De manera regular, Stübel y Reiss almorzaban en el Club Americano, frecuentado por "la gente decente" de la capital, y donde se la pasaban leyendo periódicos internacionales, jugando billar o tresillo.[42]

---

39 *Ibid.*

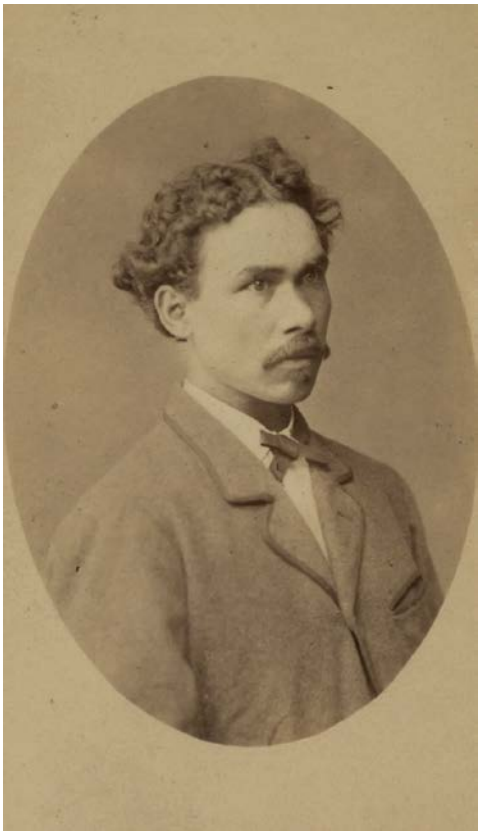
40 *Ibid.*

41 Reiss, *Reisebriefe*, 43.

42 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 16 de mayo de 1868.

Los contactos con la alta sociedad bogotana también les permitían conseguir sirvientes confiables, quienes los debían acompañar en su viaje por Sudamérica.[43] Uno de ellos, el bogotano Eusebio Rodríguez, sirviente de Stübel, sale en una fotografía coloreada tomada en 1872 en Ecuador (fig. 67). En un folio de la Colección Reiss, también se puede apreciar un retrato del bogotano Ángel María Escobar, quien, como se puede leer al pie de la fotografía, acompañó a Reiss durante todo su viaje por Sudamérica, desde abril de 1868 hasta abril de 1876, cuando murió de fiebre amarilla en Río de Janeiro (fig. 68).





Figuras 67 y 68. "Mi sirviente de Bogotá, Eusebio Rodríguez, 1872", 1872 (fotografía coloreada; IfL, Colección Stübel, SAm001-0133); "Ángel María Escobar, Bogotá", 1868-1875 (REM, Colección Reiss, Sm10-11)

[43] *Ibid*.

Como lo muestra una carta de Reiss a la madre de Escobar, la muerte de este fue completamente inesperada y trágica. En la carta, Reiss confiesa que Escobar en realidad había sido mucho más que un sirviente; después de ocho años de viaje, se había convertido en un amigo, quien le había ayudado en muchas situaciones peligrosas y quien, más de una vez, lo había curado cuando se encontraba gravemente enfermo. En agradecimiento, Reiss no solo mandó dinero a la madre de Escobar, sino que también compró una tumba en Río de Janeiro. Encima de la tumba, hizo colocar una placa conmemorativa de mármol: "A la memoria de Anjel María Escobar de Bogotá (Colombia), muerto el 28 de febrero de 1876 a la edad de 33 años. Dedicado en agradecimiento por W. Reiss".[44]

En las descripciones que nos brindan Stübel y Reiss de la alta sociedad bogotana, abundan los comentarios críticos sobre sus actividades cotidianas y creencias. Stübel, especialmente, la describe como corrupta y poco productiva. Según él, una buena parte de la élite solo vivía de puestos y prebendas, mientras que los campesinos e indígenas formaban el verdadero sector productivo del país, aunque sin gozar de los mismos derechos que los estratos altos. En uno de los apartados más agudos de sus cartas, Stübel sostiene la idea de que la élite bogotana estaría importando la mayor parte de sus bienes de consumo, por ejemplo, ropa, artículos domésticos e, incluso, pianos desde Europa. Todo esto, literalmente, sobre la espalda de la población indígena:

> Todo lo que la gente lleva sobre el cuerpo, los enseres domésticos y lo que se necesita para una vida cómoda, todo esto viene casi sin excepción de Europa. Después de la descripción del camino, uno se puede imaginar que bienes pesados y frágiles son muy cotizados. Así, transportar un piano de Honda a Bogotá cuesta entre 200 y 300 pesos, se demora entre dos o tres meses en llegar y, además, ocupa entre 15 y 20 cargueros. Los indígenas son muy hábiles para este trabajo y un poco más fuertes que nuestros cargueros. Ya que un cargamento de más de 200 libras no puede ser transportado por mula, los indígenas lo llevan sobre su cabeza a Bogotá.[45]

---

[44] Reiss, *Reisebriefe*, 205-208.

[45] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de abril de 1868.

Una de las principales atracciones para Stübel en la ciudad, aparte de su topografía, era el mercado, donde se ofrecían productos de diferentes zonas climáticas. En una de sus descripciones del lugar, la cual corresponde con una fotografía de Demetrio Paredes (fig. 69), se puede sentir su fascinación por la diversidad geográfica y botánica del país, pero también queda en evidencia su visión de una sociedad diferenciada por "razas", las cuales compara con la gran variedad de frutas disponibles en el mercado:

> Entre las atracciones turísticas, con las cuales, debido a las condiciones climáticas particulares, solo pocas otras en el mundo se pueden comparar, se encuentra el día de mercado, que tiene lugar cada viernes. De una distancia de dos días de viaje, los nativos llevan sus cultivos y otros alimentos. Lado a lado y en perfecta armonía, encontramos los productos de la zona caliente y de la zona fría: papas, manzanas y fresas al lado de bananos, piñas, granadas, etc. Y así como las frutas son diferentes, también lo son los compradores y vendedores en cuanto a sus rasgos faciales y el color de su piel.[46]

Como se puede apreciar, la sección de imágenes de Bogotá abre con una impresionante vista panorámica, compuesta por cinco segmentos, tomada desde la altura del barrio Las Aguas (fig. 70). Más adelante, también encontramos algunas vistas de los cerros de Bogotá, especialmente del llamado Boquerón (figs. 74, 86 y 87). Sin embargo, las fotografías más interesantes muestran las plazas y los edificios emblemáticos de la capital, de los cuales algunos fueron demolidos durante el siglo XIX. Así, varias fotografías de la Plaza de Bolívar incluyen el legendario edificio Galerías de Arrubla, donde hoy se levanta el Palacio Liévano, sede de la Alcaldía de Bogotá (figs. 71 y 80). Este edificio, en el cual se encontraban varias tiendas, se quemó en 1900 por obra de un alemán llamado Emil Streicher, quien, al parecer, provocó el incendio deliberadamente para cobrar un seguro sobre su sombrerería.[47] En una de las fotografías que muestra el edificio de las Galerías, el cual figura como "Casa de los Portales" en las descripciones agregadas por Stübel, se puede ver una corrida de toros en plena Plaza de Bolívar (fig. 80). Esto hace pensar que esta fotografía particular,

---

[46] *Ibid*., 16 de mayo de 1868.

[47] Alberto Escovar, Margarita Mariño y César Peña, *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910* (Bogotá: Planeta, 2004), 396-397.

del estudio de Demetrio Paredes, fue tomada antes de 1861, ya que en ese año Tomás Cipriano de Mosquera prohibió las fiestas de toros en la plaza.[48]

También son destacables las fotografías de la Carrera Real (fig. 75), hoy carrera 7; del desolado sur de Bogotá (fig. 76), todavía de carácter muy rural; de barrios históricos como Las Nieves (fig. 77) y Las Aguas (fig. 83); de la Plaza de San Francisco (fig. 78), y del observatorio y del convento de Santa Clara (fig. 82). En una fotografía que Stübel y Reiss compraron para tener un registro visual de la calle donde vivían (calle Bolívar), se pueden observar los fundamentos del Capitolio Nacional, diseñado a finales de la década de 1840 por el arquitecto danés Thomas Reed (1817-1878). Sin embargo, a pesar de que la construcción de los fundamentos había comenzado en julio de 1848, la obra fue varias veces suspendida por falta de presupuesto y problemas de orden público, lo que explica el estado crudo en el cual Stübel y Reiss la encontraron (fig. 85). Al final, la obra solo pudo ser finalizada en 1926.

La sección concluye con una fotografía única de la casa del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada, quien había fundado la ciudad en 1538 (fig. 89). Esta mansión colonial se encontraba a un costado de la antigua Plaza de las Hierbas (hoy Parque Santander), y fue demolida a finales del siglo XIX, supuestamente debido a obras relacionadas con la modernización de la infraestructura urbana.[49]

[48] *Ibid.*, 368.

[49] *Ibid.*, 232-233.

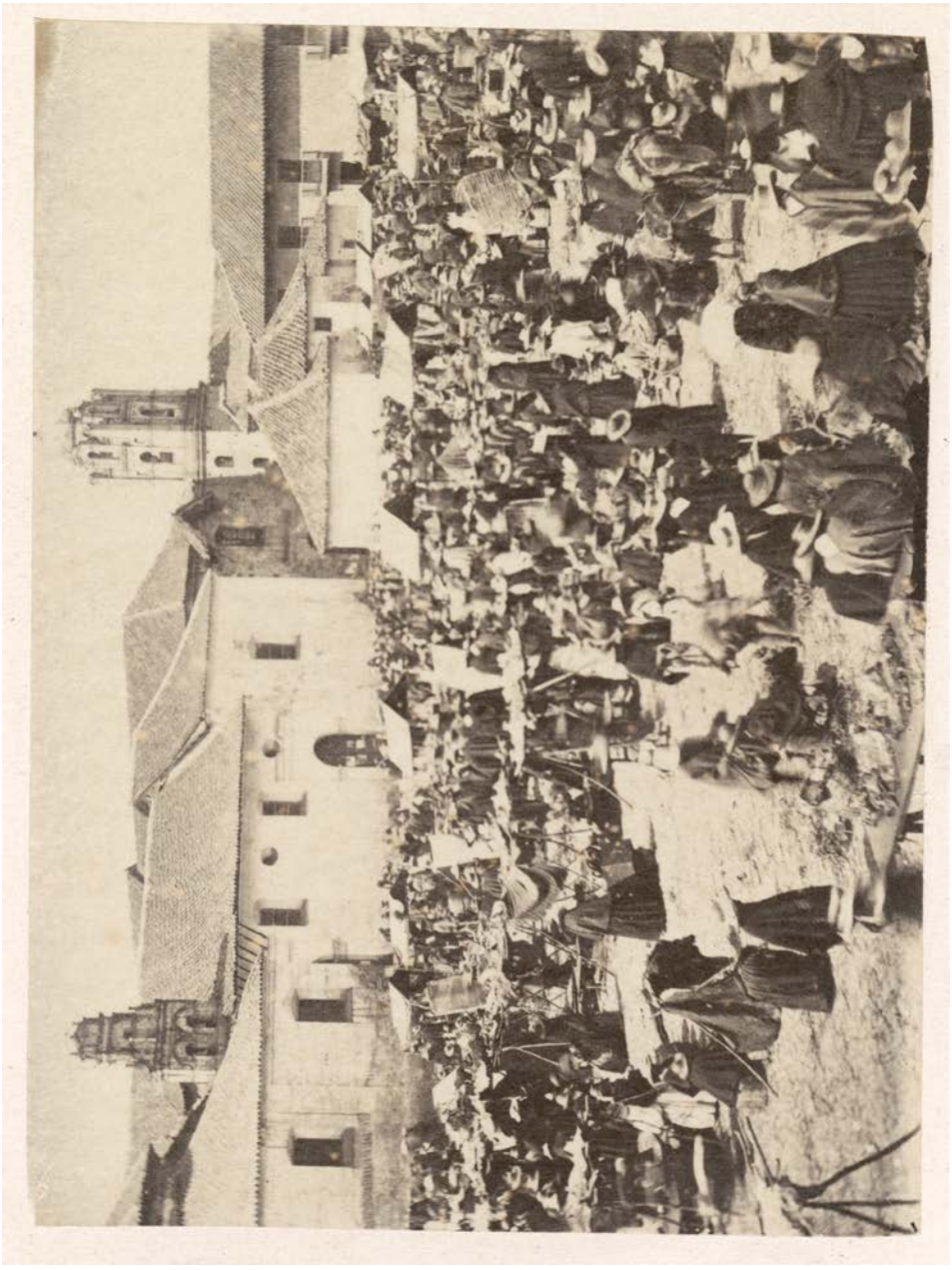


Figura 69. Demetrio Paredes, "Bogotá. Plaza de San Francisco. Mercado", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0039)

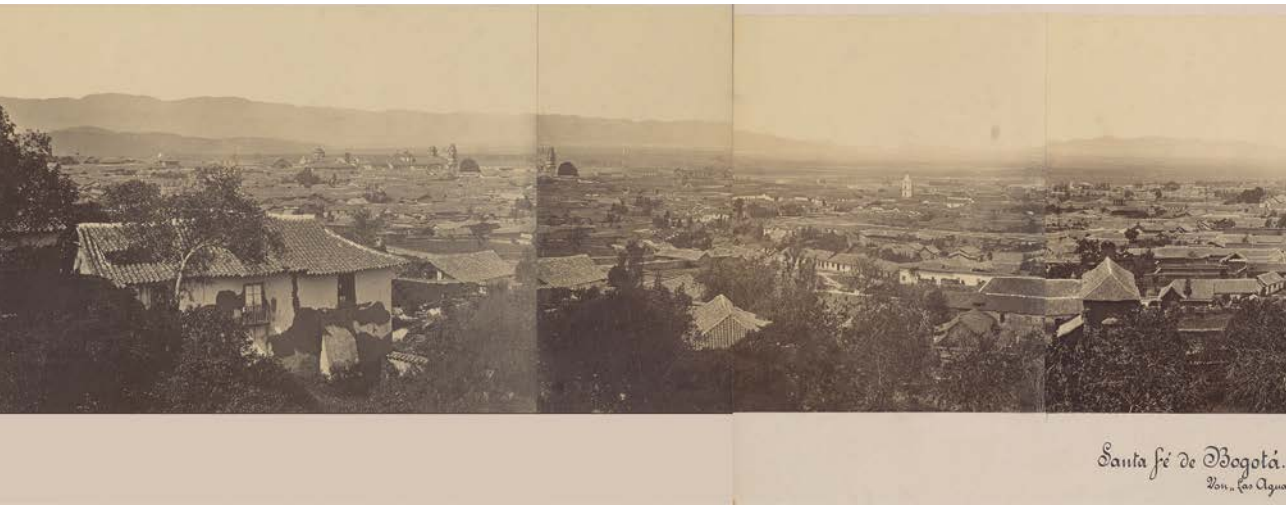


Figura 70. "Colombia 1868. Santafé de Bogotá. 2611 metros sobre el nivel de mar. Vista desde Las Aguas", c. 1868 (fotografía panorámica compuesta por cinco segmentos; IfL, Colección Stübel, SAm110-0022)

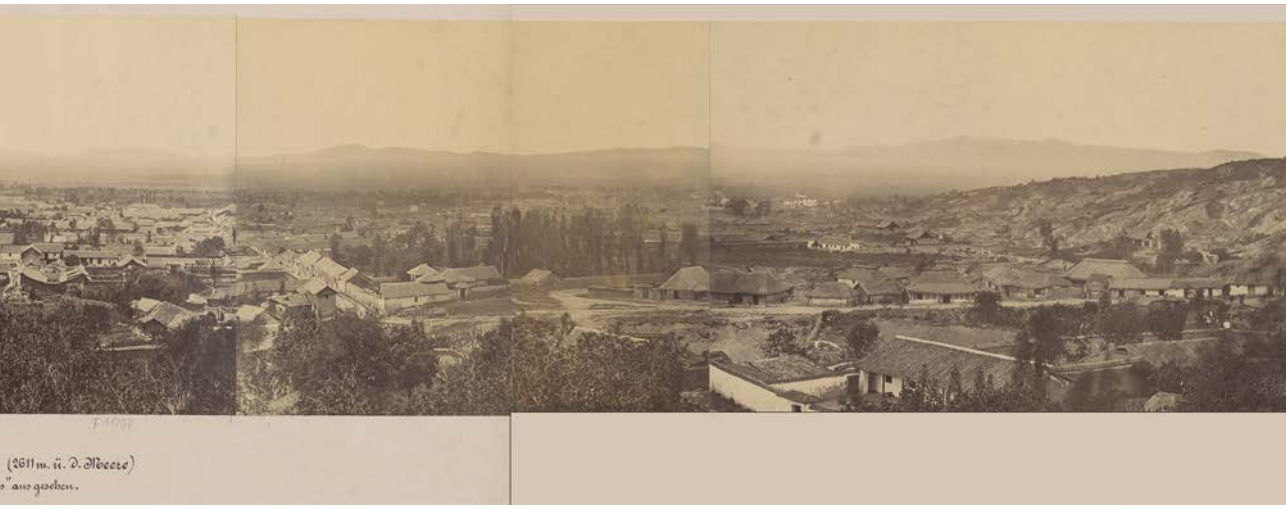

(2611 m. ü. d. Meere)
" aus gesehen.



Figura 71. Demetrio Paredes, "Casa de los Portales y la estatua de Bolívar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0027)

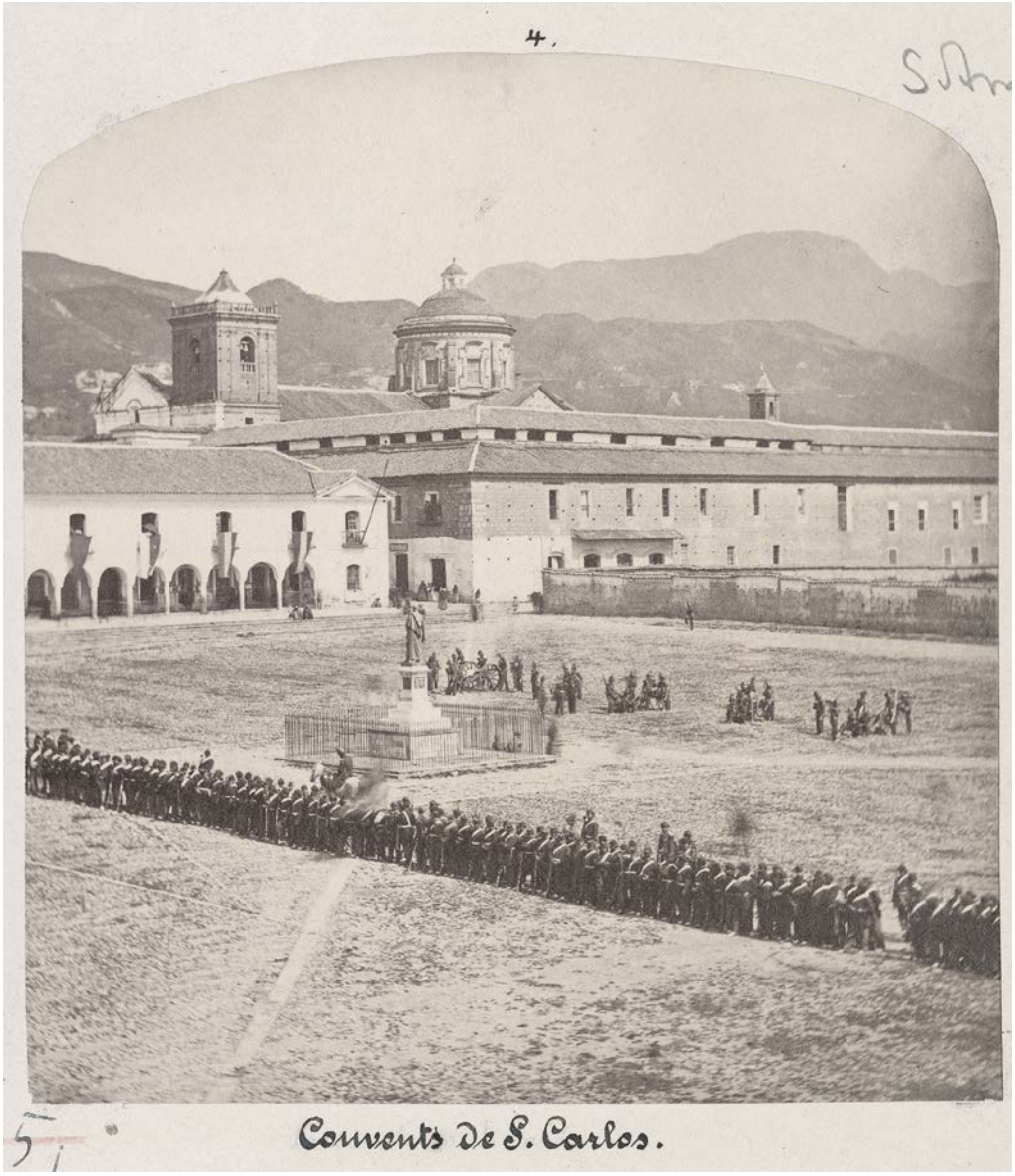


Figura 72. Demetrio Paredes, "Convento de San Carlos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0029)



Figura 73. Demetrio Paredes, "Plaza de la Constitución (lado oriental) con la catedral y la capilla del Sagrario (2611 metros sobre el nivel del mar)", 1863-68 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0026)

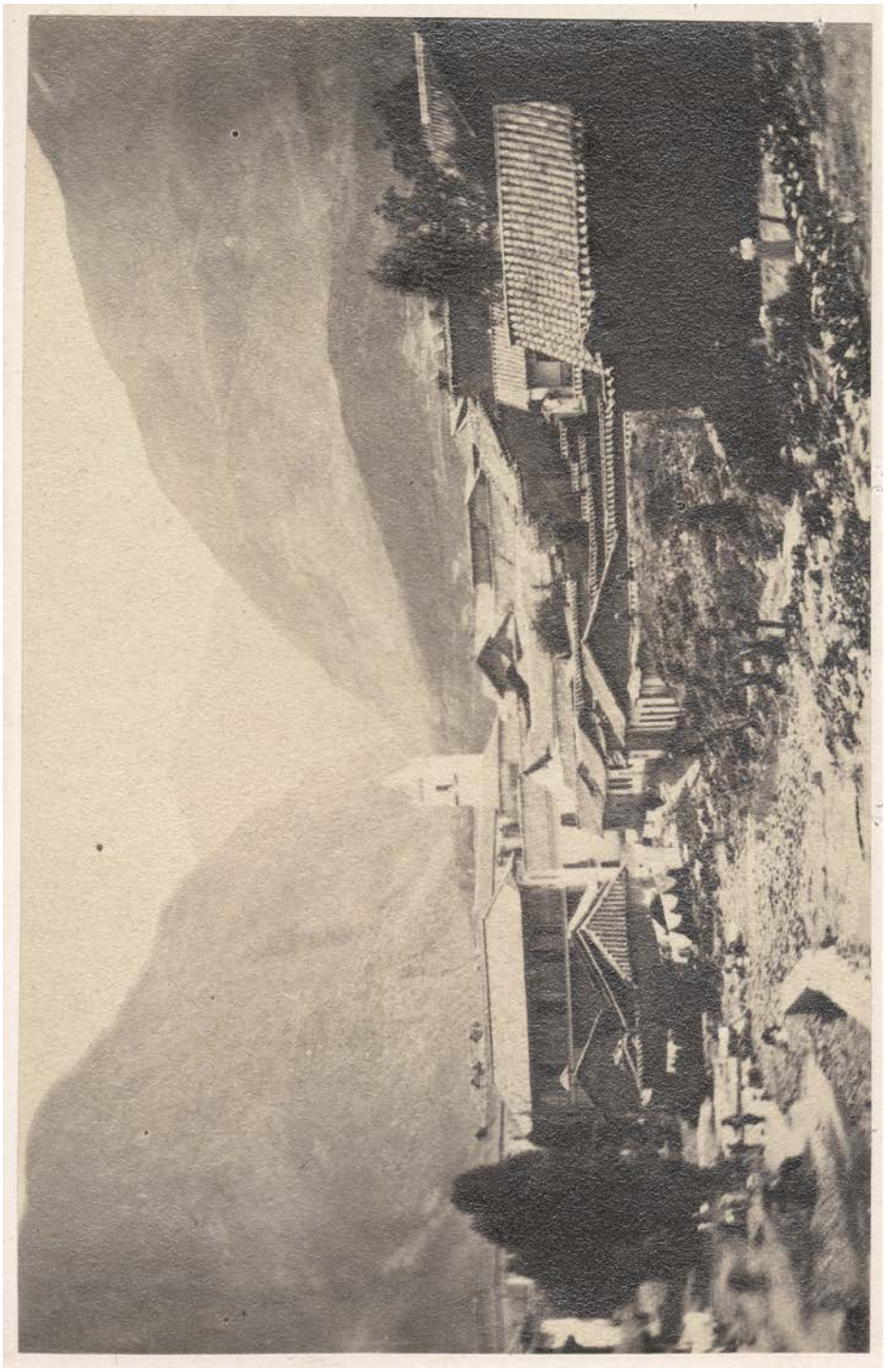


Figura 74. "Bogotá. El Boquerón", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0031)



Figura 75. "Bogotá. Carrera Real", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0032)





Figura 76. "Bogotá. Sur", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0033)





Figura 77. "Bogotá. Las Nieves", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0033a)





Figura 78. "Bogotá. Plaza de San Francisco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0038)



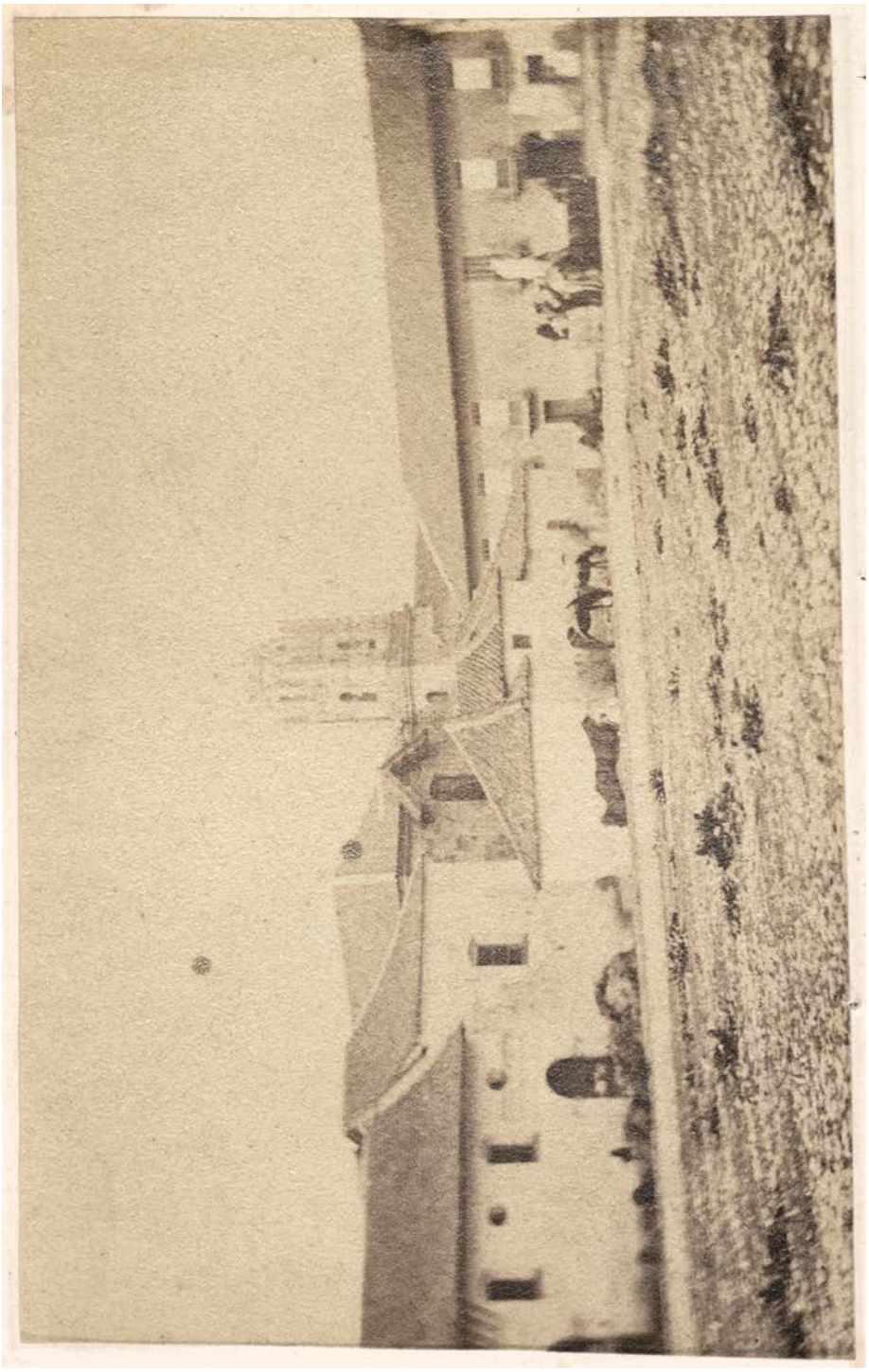


Figura 79. "Bogotá. Iglesia más vieja. Plaza de San Francisco", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0035)

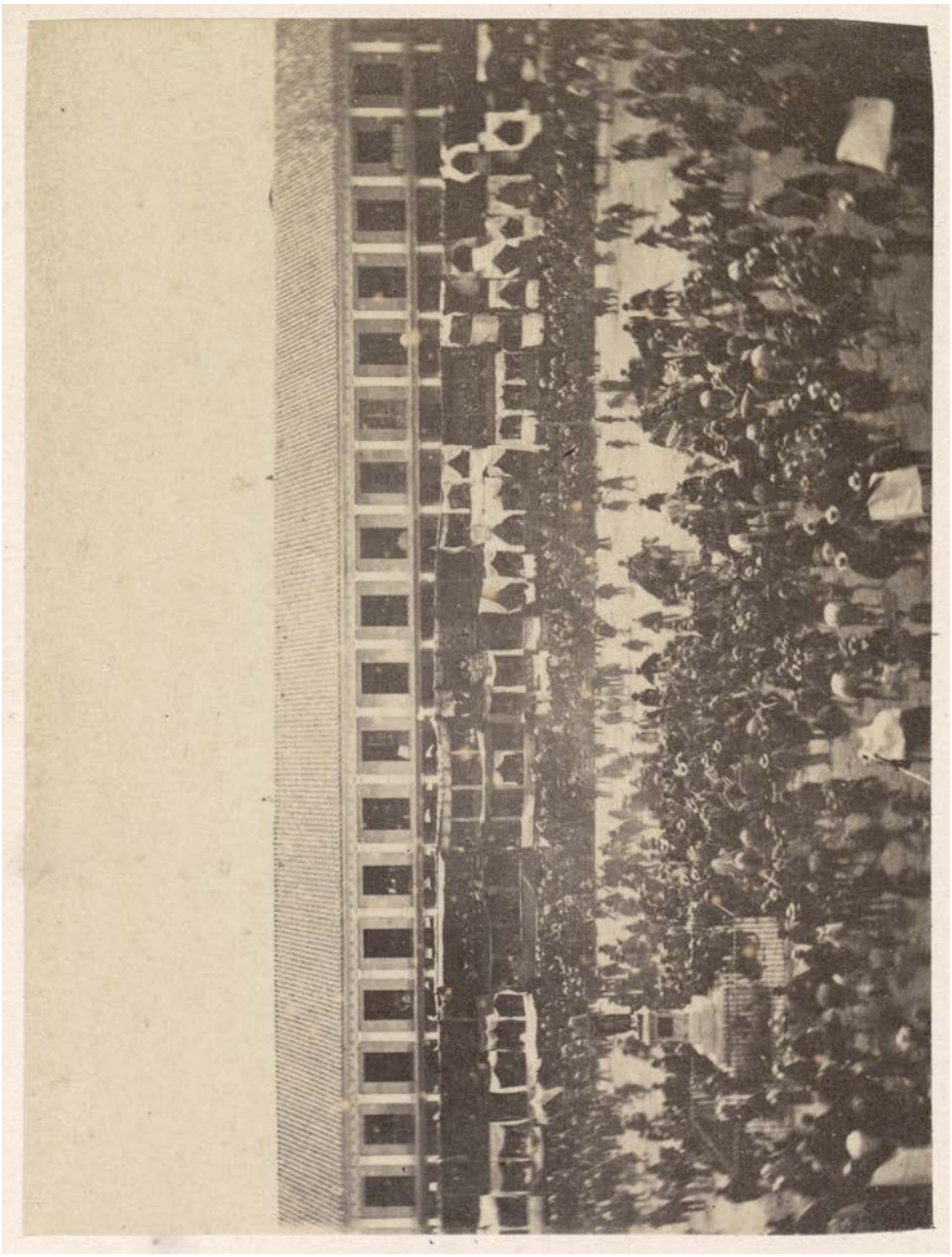


Figura 80. Demetrio Paredes, "Bogotá. Plaza de Bolívar. Corrida de toros", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0040)



Figura 81. "Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0042)

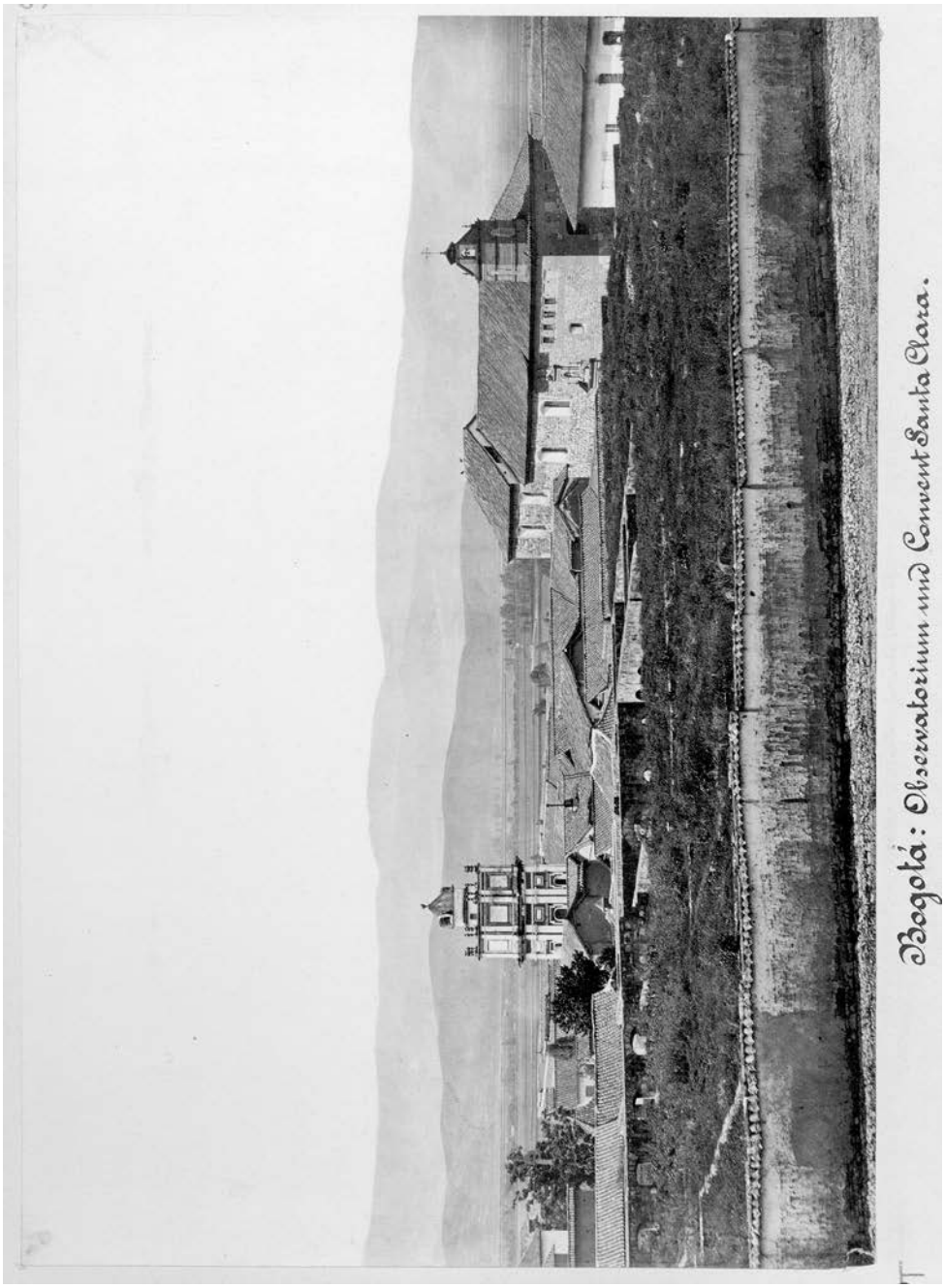


Figura 82. "Bogotá: Observatorio y Convento de Santa Clara", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0043)



Figura 83. "Bogotá desde Las Aguas", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0044)



Figura 84. "Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0046)



Figura 85. "San Carlos, calle Bolívar y fundamentos del Capitolio", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0049)

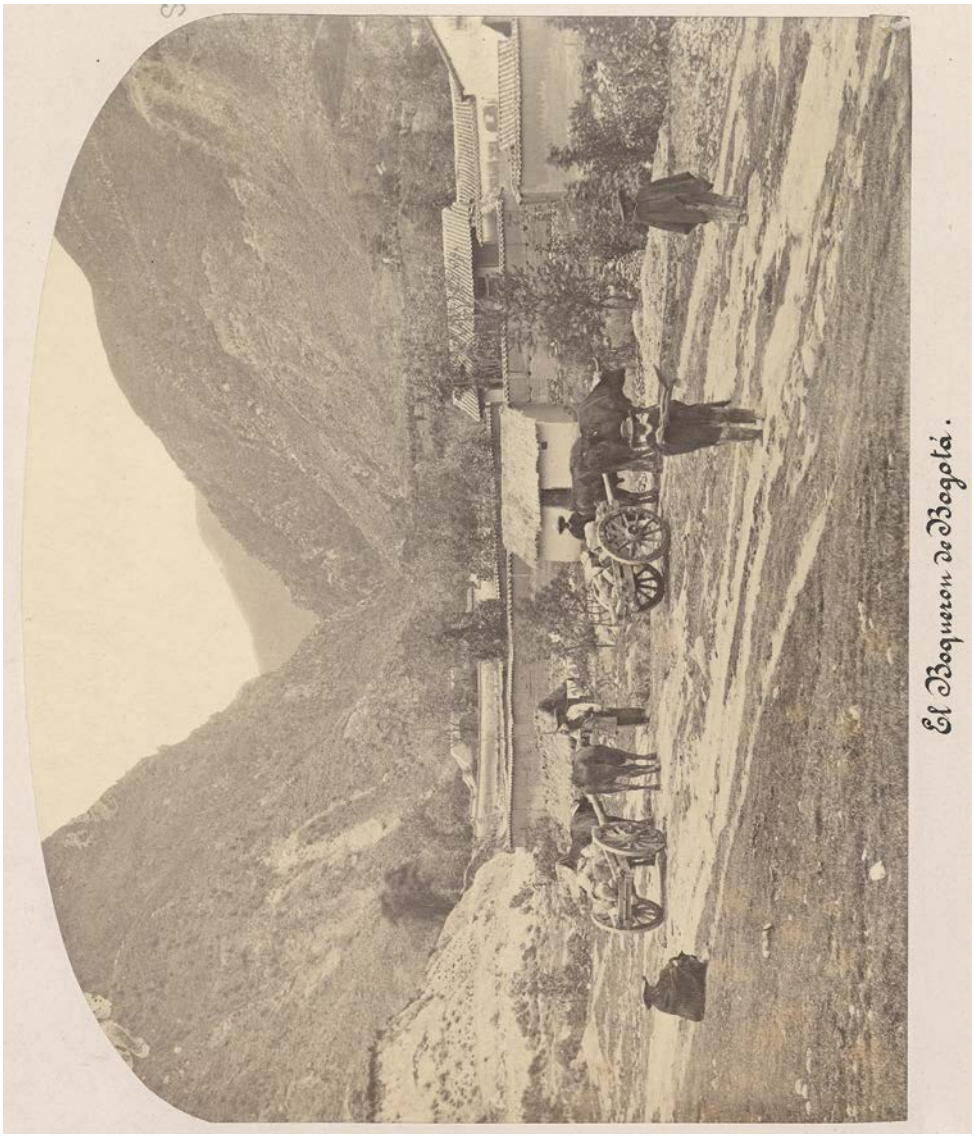


Figura 86. "El Boquerón de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0053)



Figura 87. "El Boquerón de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0054)



Figura 88. "Cerro de Guadalupe cerca de Bogotá", c. 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0055)



Figura 89. "Casa del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, 113-4-12)

Alrededores de Bogotá

El 17 de junio de 1868, Stübel y Reiss salieron por primera vez de Bogotá, ciudad donde se habían radicado desde finales de marzo. Según Stübel, una de las razones para la estadía prolongada en la capital eran las condiciones meteorológicas favorables en esta época del año, por lo cual decidieron que Bogotá fuese la base ideal para emprender varias excursiones cortas.[50] En su primera salida, visitaron el Salto del Tequendama, el cual, ya para la época, era un destino obligado para viajeros internacionales. Como veremos, no solo documentaron esta pequeña excursión por medio de fotografías, sino que también describieron con detalle el camino que pasaba por la pequeña vereda de Soacha, hoy un suburbio de Bogotá de casi un millón de habitantes.

Aunque solo una fotografía de esta serie lleva la firma de Paredes en la parte delantera (fig. 96), se puede confirmar que las demás también provienen de este estudio fotográfico. Así, pues, en la sección "Los habitantes del país", encontramos una fotografía titulada "Indios de Soacha. Bogotá" (fig. 151), que muestra a dos jóvenes indígenas. Al reparar en la imagen, se puede ver que el niño

[50] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

a la derecha es idéntico al niño ubicado en el margen derecho de la fotografía "Arriero y jóvenes indígenas en Soacha" (fig. 90), perteneciente a esta sección. Sin embargo, la fotografía "Indios de Soacha. Bogotá" lleva el sello de Paredes al dorso y se puede ver que fue tomada en el mismo sitio.

En la sección "Los habitantes del país", también se encuentran varias fotografías de "indios de Choachí", igualmente con el sello de Paredes. Estas fotografías se destacan por un característico marco gris entre la imagen y el borde, rasgo que podemos considerar típico del mismo estudio. Los personajes, arrieros de Choachí (figs. 90, 95 y 97), aparentemente se encontraban trabajando en Soacha, ya que una comparación de los edificios situados en el fondo de las imágenes muestra que se trata de este lugar de paso entre Bogotá y el Salto del Tequendama. Todo indica, entonces, que Stübel dividió la serie de fotografías de Soacha, dado que algunas se encuentran en folios relacionados con el viaje al Salto del Tequendama, mientras que otras le parecieron más adecuadas para la presentación de "tipos populares".

No obstante, del paseo al Salto del Tequendama se conserva una fotografía que, en cuanto a sus características técnicas, se parece mucho a las del "fotógrafo de Ambalema". Esta fotografía lleva el título "Almorzadero del Salto de Tequendama" y fue claramente tomada por un fotógrafo viajero (fig. 91); sin embargo, ni Stübel ni Reiss aparecen en la fotografía. Además, en sus descripciones del paseo, no mencionan a ningún fotógrafo, mientras que describen con mucho detalle a los miembros del grupo que los asiste.

Lo que podría hablar a favor de la hipótesis de un fotógrafo acompañante es el hecho de que otra fotografía, que se encontraba al lado de la mencionada en el respectivo folio de la Colección Stübel, llevaba como título "Camino hacia el Salto del Tequendama". Así, como en el caso del viaje de Reiss a Honda y Ambalema, queda en evidencia la intención de documentar el paseo. Infortunadamente, esta fotografía falta en el folio y está registrada como "desaparecida" en el catálogo del IfL. Por otro lado, como sabemos a través del anuncio publicitario que Paredes publicó en febrero de 1866 en el *Diario Oficial*, vistas fotográficas del "salto i sus alrededores" formaban parte del repertorio estándar del fotógrafo.[51] Por tanto, lo más probable es que Stübel y Reiss simplemente compraron algunas fotografías "típicas" del viaje a su regreso a Bogotá.

---

[51] "D. Paredes. Fotógrafo-Pintor", *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866, 120.

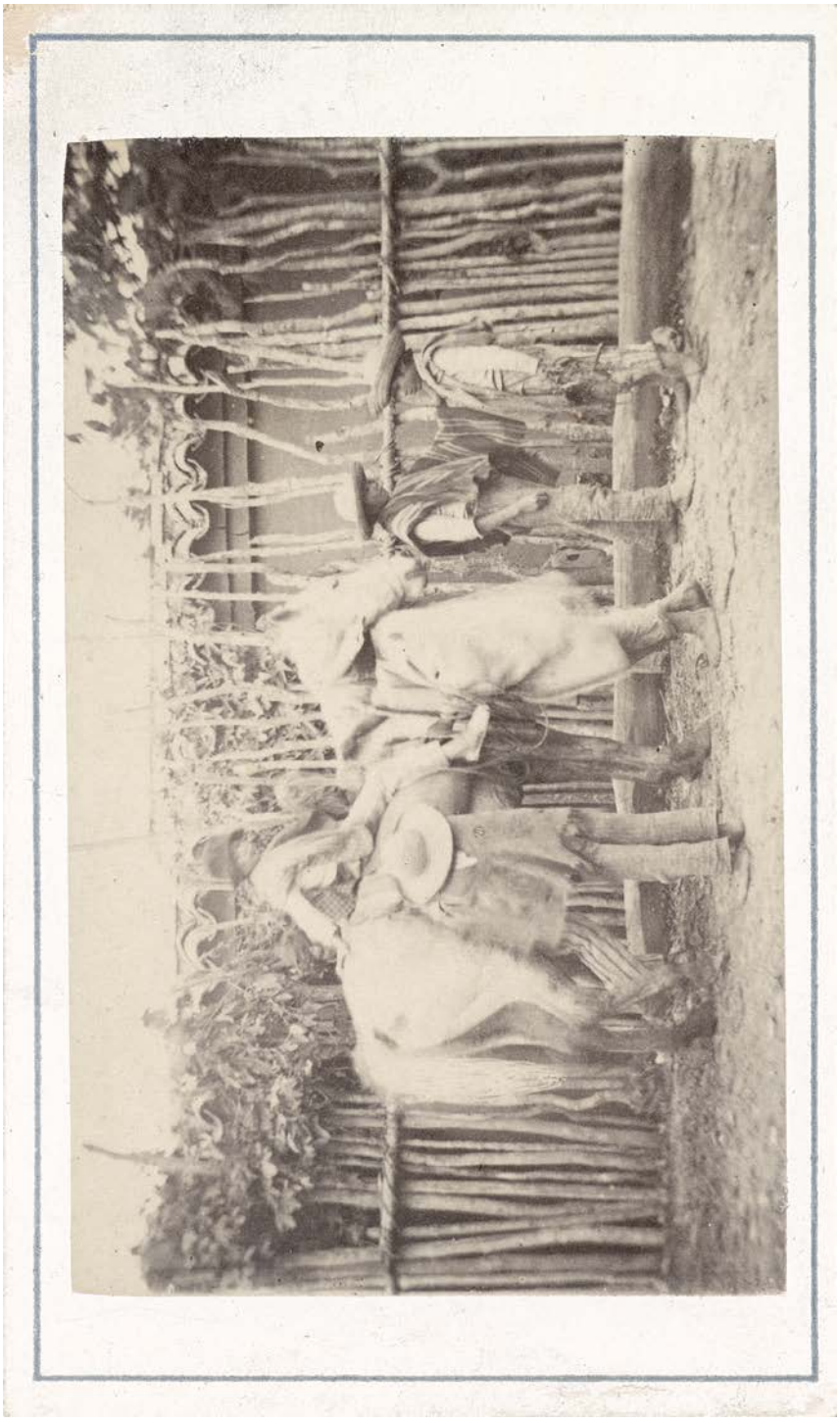


Figura 90. Demetrio Paredes, "Arriero y jóvenes indígenas en Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0006)



Figura 91. "Almorzadero del Salto de Tequendama", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0060)

Las fotografías de Soacha son de las más impresionantes de la sección, a pesar de que tanto Stübel como Reiss solo hicieron una breve mención del lugar en sus cartas y escritos.[52] En estas, no solo se observan las calles y las casas del pueblo, sino también la gente que frecuentaba la zona. Estos son, por un lado, los arrieros, en su actividad de poner monturas sobre las mulas, y, por otro, los habitantes de la vereda. En una de estas fotografías, un grupo de jóvenes y adultos del pueblo están haciendo música, tocando un tambor y un tiple, mientras que un hombre alto y barbudo, ubicado en la mitad de la fotografía, está tomando de una totuma probablemente chicha (fig. 92). En la Colección Stübel, esta imagen lleva el título "Indígenas y mestizos de Soacha, haciendo música", mientras la copia idéntica en la Colección Reiss se llama simplemente "La diversión de los soachos".

Después de una breve parada en Soacha, los viajeros llegaron al Salto del Tequendama hacia el mediodía. Según Reiss, esta demora se debía al mal estado de las vías, ya que habían salido antes del amanecer de Bogotá.[53] Desde Soacha, estaban en compañía de dos peones, pero también de un grupo de indígenas, incluso un guía de "apariencia inteligente", según lo anotó Stübel.[54] Al parecer, las habilidades de este guía, quien los llevó por varias trochas secretas a la parte baja de la cascada, impresionaron a Stübel. Así, concluyó que los indígenas y mestizos pobres del altiplano cundiboyacense eran preferibles a los costeños y las élites capitalinas:

> La clase más pobre del estado de Cundinamarca son personas muy afables y bastante honestas, de ninguna manera comparables con los habitantes de la costa. Sin embargo, entre los que llevan traje y sombrero negro, difícilmente se encuentra uno que no sea capaz de hacer trampa y, especialmente, falsificar monedas, un negocio bastante rentable en estas tierras.[55]

A pesar de estas críticas dirigidas hacia sectores de la sociedad colombiana, la espectacular vista del Salto del Tequendama lo reconcilió nuevamente con su país anfitrión. Como muestra una descripción detallada del milagro natural,

---

52 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

53 Reiss, *Reisebriefe*, 46-47.

54 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

55 *Ibid*.



Figura 92. Demetrio Paredes, "Indígenas y mestizos de Soacha, haciendo música", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0007)

Stübel lo comparó con bellezas similares en Europa, frecuentemente estropeadas por la presencia de "cantores tiroleses" y "mujeres arpistas":

> Hace poco visitamos el Salto del Tequendama, que supera todo lo que había visto de esta índole. El río que forma la fuente de esta cascada tiene su origen en los grandes lagos, ubicados en la sabana de Bogotá, los cuales tienen una extensión notable en esta época del año. [...] Vimos cómo el agua del salto cayó en un abismo, cuya profundidad solo pudimos adivinar debido a la fuerte neblina, pues pocas veces el viento nos hizo el favor de empujar las partículas del agua a una altura que nos habría abierto la vista al fondo del valle. La grandeza de la naturaleza no se ve de ninguna manera perjudicada por la cultura humana, por ejemplo, cantores tiroleses o mujeres arpistas; por otro lado, el placer se dificulta innecesariamente por la ausencia completa de buenas vías, las cuales podrían construirse con facilidad.[56]

El 21 de junio, Stübel y Reiss salieron de nuevo de Bogotá, esta vez para visitar el famoso puente natural de Pandi, ya descrito por Humboldt. En el viaje de retorno, pasaron por Fusagasugá, que Reiss comparó con la ciudad de Baden-Baden, ubicada al oeste del Gran Ducado de Baden, la tierra natal del viajero. Esta comparación, sin embargo, no se debía a la presencia de fuentes calientes o casinos, las principales atracciones de la ciudad alemana, sino al clima. En ese orden de ideas, anotó que Fusagasugá, debido a su cercanía con Bogotá y su clima más agradable, era el lugar donde la élite bogotana pasaba sus vacaciones, para "temperar".[57]

Aunque no se encuentra ninguna fotografía de este viaje, sí hay una imagen de Fusagasugá en la Colección Stübel. Esta fotografía suelta no estaba montada sobre ningún folio y no se sabe de qué manera llegó a manos del vulcanólogo. La fotografía lleva el título "Wagner y Manchini-Fusagasugá" (fig. 94), y muestra a dos hombres enfrente de unas cabañas. Es posible que la persona a la izquierda sea el comerciante Carl Heinrich Wagener, oriundo de Bremen. A pesar de que no conocemos su biografía, Stübel menciona que se había encontrado con un alemán de Bremen, quien llevaba más de seis meses en Bogotá por cuenta de

---

[56] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

[57] Reiss, *Reisebriefe*, 49.



Figura 93. Demetrio Paredes, "El Tequendama", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0059)

un litigio entre su empleador y el Gobierno colombiano.[58] Según un informe oficial de 1869, en este litigio "Carlos Enrique Wagener" representaba la casa Primavesi de Bremen.[59] Sin embargo, se necesitan más fuentes para saber si el personaje en la fotografía realmente es quien sugerimos.



Figura 94. "Wagner y Manchini-Fusagasugá", s. f.
(IfL, Colección Stübel, 113-4-2)

[58] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 16 de mayo de 1868.

[59] *Memoria del Secretario del Tesoro i Crédito Nacional al Congreso de 1869* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1869), 54-56.

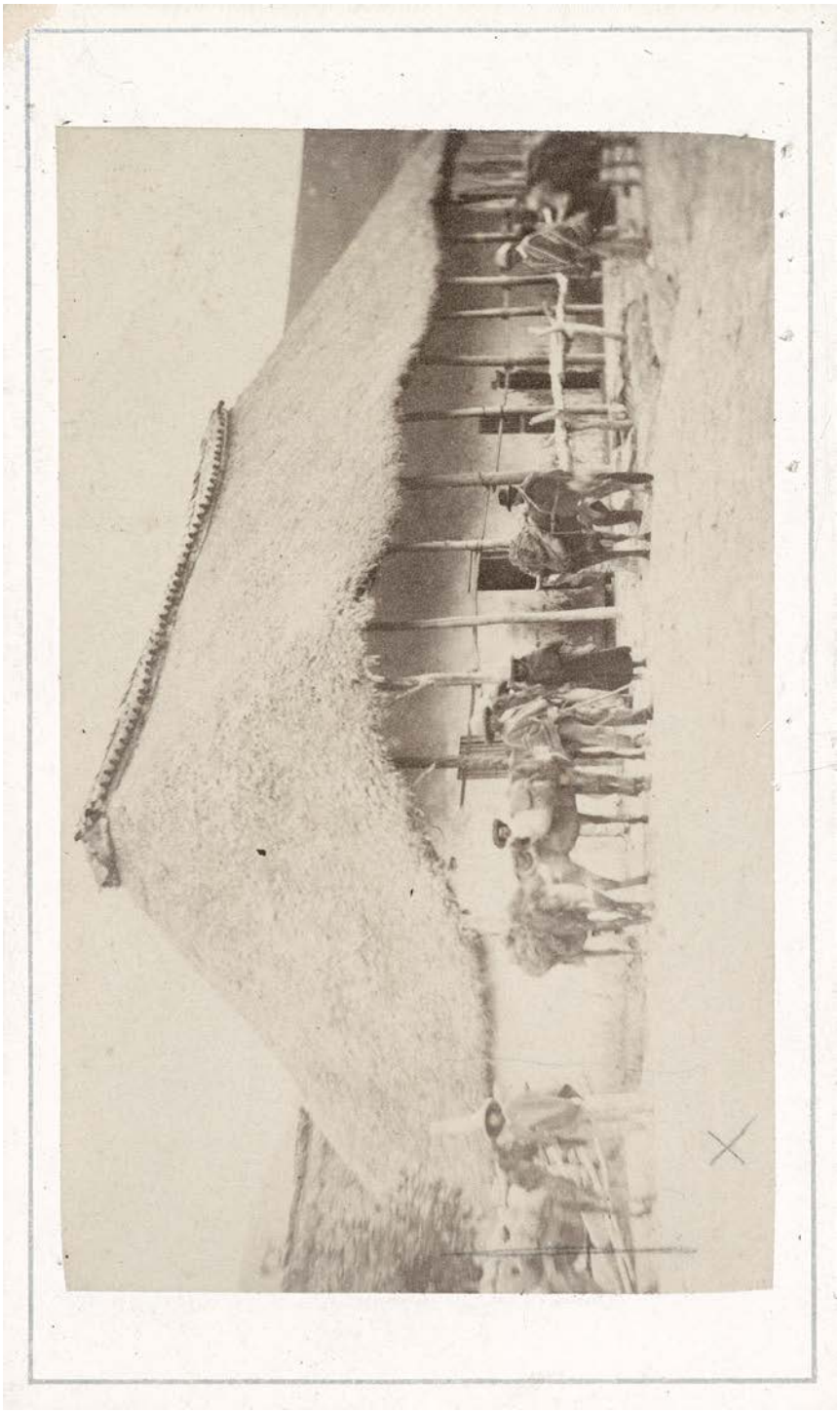


Figura 95. Demetrio Paredes, "Cabaña de Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0001)

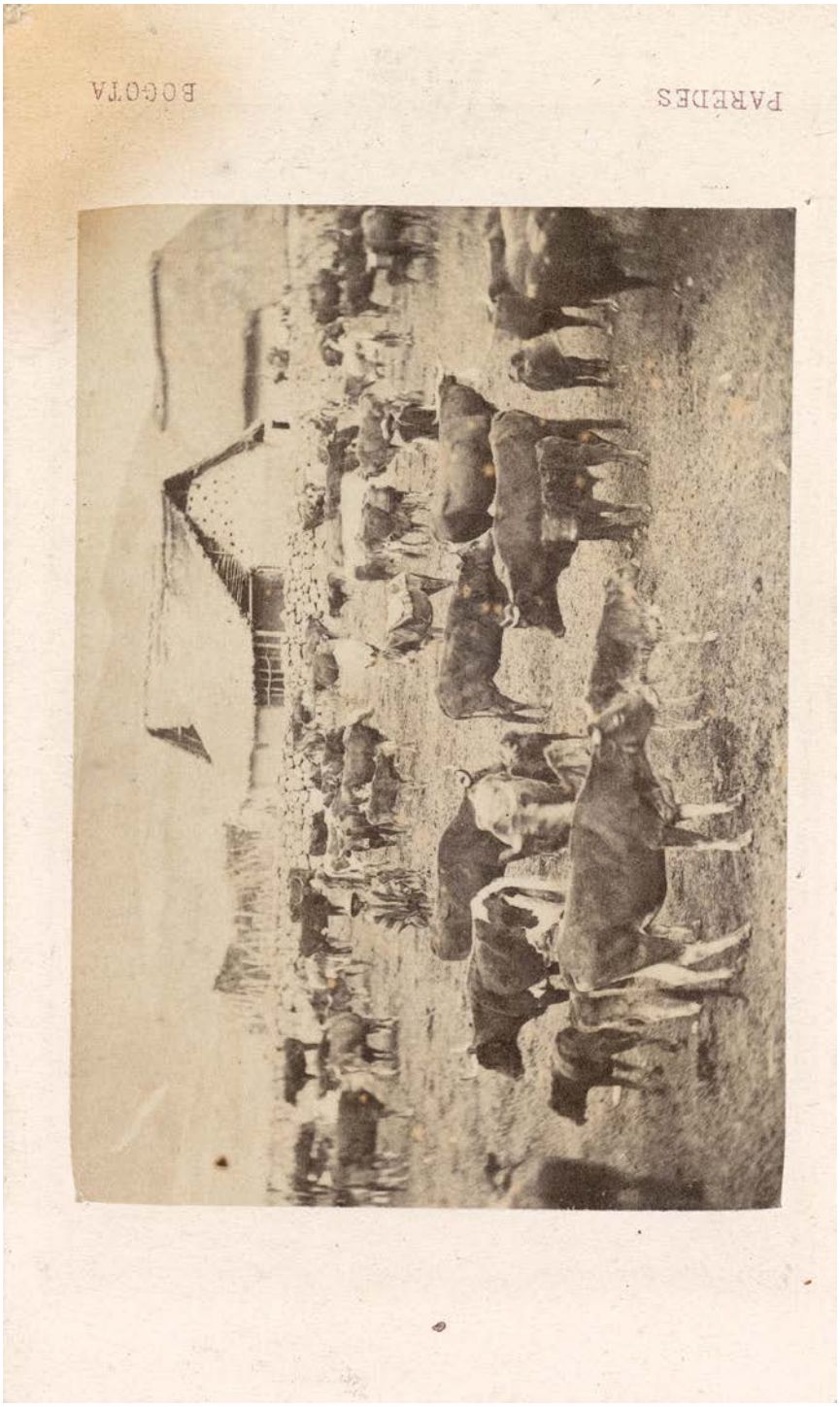


Figura 96. Demetrio Paredes, "Corral de una hacienda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0003)

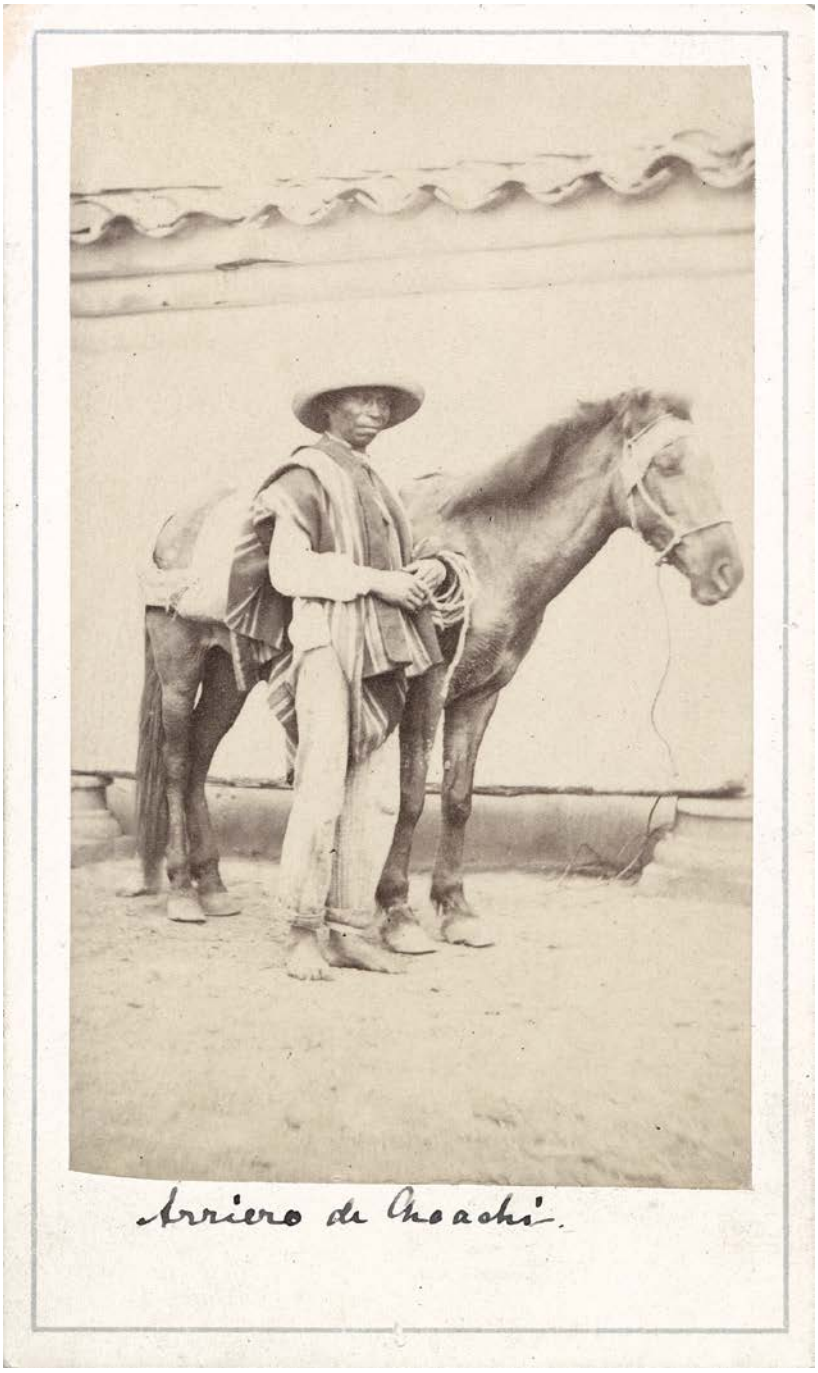


Figura 97. Demetrio Paredes, "Arriero de Choachí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0004)



Figura 98. Demetrio Paredes, "Indígenas de Soacha", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0005)

Muzo

De las excursiones cortas que Stübel y Reiss emprendieron desde Bogotá, su salida a Muzo en julio de 1868 fue la última documentada en fotografías. Como menciona Stübel en una carta del 5 de julio, las minas de esmeraldas de Muzo, en el estado de Boyacá, eran en realidad solo una parada en una excursión que incluía las minas de sal de Zipaquirá, los herrajes de Pacho y la basílica de Nuestra Señora del Rosario en Chiquinquirá.[60] De este viaje solo se han conservado tres fotografías de Muzo, pero ninguna de los demás lugares. Sin embargo, a diferencia de muchas otras fotografías de esta sección, conocemos su procedencia. Como veremos a continuación, Stübel y Reiss las recibieron del ciudadano francés Gustave Lehmann, en esa época director general de las minas. En sus cartas, Stübel da una descripción detallada de las minas y de las actividades de su director, aunque, en esta ocasión, sus habituales críticas aparecieron mezcladas con una fuerte dosis de antisemitismo:

> La pequeña ciudad de Muzo, construida por los españoles durante la conquista del país, está completamente en ruinas, las cuales están densamente cubiertas por plantas, pues Muzo se encuentra en tierra caliente. Las minas de esmeraldas están a tres horas del lugar. Estábamos ocupados con la medición, su ubicación geográfica exacta, cuando se nos acercó Lehmann, el director de las minas, para quien teníamos varias cartas de recomendación. Como era de esperar, al tratarse de un negocio importante de piedras preciosas, Lehmann tenía que ser judío. Mucho menos previsible, no obstante, era el hecho de que Lehmann era de nacionalidad francesa o, al menos, pretendía serlo con cierta habilidad. [...] En los dos días siguientes, visitamos las canteras, pero tuvimos que compensar la hospitalidad del francés con conversaciones interminables y una serie de pruebas. En las canteras, trabajan unos 250 indígenas, quienes muestran una perseverancia increíble. Desde el punto de vista geológico y mineralógico, se trata de un lugar muy interesante, y la compañía, que no paga más de 150 000 táleros [*Taler*] al Gobierno, debe tener un margen de ganancias impresionante. El primer día de nuestra estadía, la cosecha era enorme, ya que se encontraron varios cientos de cristales, entre los cuales había muchos pequeños, pero también dos del tamaño de un puño. Lehmann nos aseguró más de una vez que días como este eran la

[60] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 5 de julio de 1868.

> excepción absoluta, y nos pidió que no habláramos de esto en Bogotá. Para mencionar este personaje una última vez, quisiera observar que el talento ejecutivo de Lehmann se reduce a embolsarse hasta el más pequeño granito de esmeralda con codicia notable. El comportamiento del señor director era de una forma que los demás funcionarios, cuando estuvimos a solas, aprovecharon la oportunidad para expresarnos su pesar por la mala impresión que debíamos tener acerca de la situación en las minas.[61]

De acuerdo con Germán Alberto Amaya Guío, en un artículo sobre la producción de esmeraldas en Muzo durante el siglo XIX, en 1864, el presidente Tomás Cipriano de Mosquera otorgó la licencia de explotación a Lehmann. A partir de abril de 1865, el francés obtuvo este privilegio por un término de diez años, a cambio de 14 700 pesos anuales.[62] Si creemos en el testimonio de Stübel, Lehmann supo aprovechar la concesión, aunque no necesariamente para el bien de las arcas públicas. Esto tal vez explica por qué la licencia no fue prolongada después de 1875.[63]

Sin embargo, gracias a Lehmann y su actitud relativamente abierta hacia visitantes extranjeros, sabemos cómo los viajeros alemanes llegaron a las fotografías de las minas, las cuales muestran tanto las canteras enormes como a los trabajadores, cuya perseverancia impresionó a Stübel. En la primera fotografía, los vemos al borde superior de la fosa; en la segunda, están en el centro, con una cascada impresionante en el fondo (figs. 99 y 100). En este caso, la información sobre la procedencia de las fotografías no viene de Stübel y Reiss, sino de un manuscrito de José María Gutiérrez de Alba (1822-1897), quien viajó por Colombia entre 1870 y 1884 como comisionado confidencial del Gobierno español. En febrero de 1872, un poco más de tres años después de Stübel y Reiss, el viajero español también pasó por Muzo, donde se encontró con Lehmann, quien le entregó unas fotografías de las minas. Estas imágenes, que se encuentran en el tomo VII de su manuscrito *Impresiones de un viaje a América*, recientemente digitalizado y editado por el Banco de la República de Colombia, son idénticas a las fotografías de la Colección Stübel.[64]

---

61 *Ibid*., 15 de agosto de 1868.

62 Germán Alberto Amaya Guío, "Producción de esmeraldas en Muzo-Boyacá durante el radicalismo colombiano. Siglo XIX", *Historia y Espacio* 2, n.º 27 (2006): 9.

63 *Ibid*., 10.

64 José María Gutiérrez de Alba, "Impresiones de un viaje por América (1870-1884)", https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/inicio/index.



Figura 99. "Minas de esmeraldas de Muzo (687 metros sobre el nivel del mar)", 1865-68 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0088)



Figura 100. "Minas de esmeraldas de Muzo. Los peones", 1865-68
(IfL, Colección Stübel, SAm110-0089)

El hecho de que Lehmann repartiera estas fotografías entre visitantes extranjeros también muestra que se trataba de imágenes publicitarias, cuyo fin era generar una impresión positiva de las condiciones de trabajo en las minas. La forma en que se muestran los trabajadores, bien vestidos, en fila o en formación, indica que se buscaba visualizar la disciplina y el buen estado físico de los "250 indígenas" que Stübel mencionó en su carta. Sin embargo, como también se puede deducir de las observaciones del alemán, lo que estaba pasando en las minas no era para nada "ejemplar", por lo cual es muy probable que estas fotografías tampoco reflejen las verdaderas condiciones de trabajo.

Aunque no sabemos nada sobre la autoría de estas fotografías, es probable que fueron hechas por un fotógrafo de Bogotá, por ejemplo, algún empleado de la Casa Paredes. Debido a la información que tenemos sobre la duración de la concesión de Lehmann, podemos afirmar que fueron tomadas entre 1865 y 1868. Sin embargo, aparte de las dos fotografías de las minas en gran formato (25 cm × 21 cm), la Colección Reiss contiene una tercera, en formato *carte de visite* (9,5 cm × 5,5 cm; fig. 101). Esta fotografía, que muestra dos niñas en medio de un puente colgante cerca de Muzo, no solo es mucho más pequeña, sino que, en cuanto a sus características técnicas, se acerca bastante a las fotografías de viaje de Honda y Ambalema. Además, corresponde perfectamente con una descripción que nos brinda Stübel de este mismo puente:

> El mismo día tuvimos que cruzar otro puente, el cual también era muy particular. Era una especie de puente colgante, solo que las cadenas no estaban hechas de hierro, sino habían sido reemplazadas por lianas. Para estabilizar estas cuerdas naturales, se usaron los ramos de dos árboles, el uno enfrente del otro. Una construcción de este tipo, elaborada con gran habilidad por los indígenas, ofrece una vista encantadora en medio de la vegetación exuberante.[65]

¿Podemos entones deducir que Stübel y Reiss fueron acompañados por un fotógrafo? Aunque esta fotografía es la única de este tipo que existe de todo el viaje a Zipaquirá, Pacho, Chiquinquirá y Muzo, no se puede descartar esta hipótesis. Como se trata de una imagen de la Colección Reiss, es posible que hubiera más fotografías de esta serie, las cuales tal vez fueron destruidas. No olvidemos

[65] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 15 de agosto de 1868.

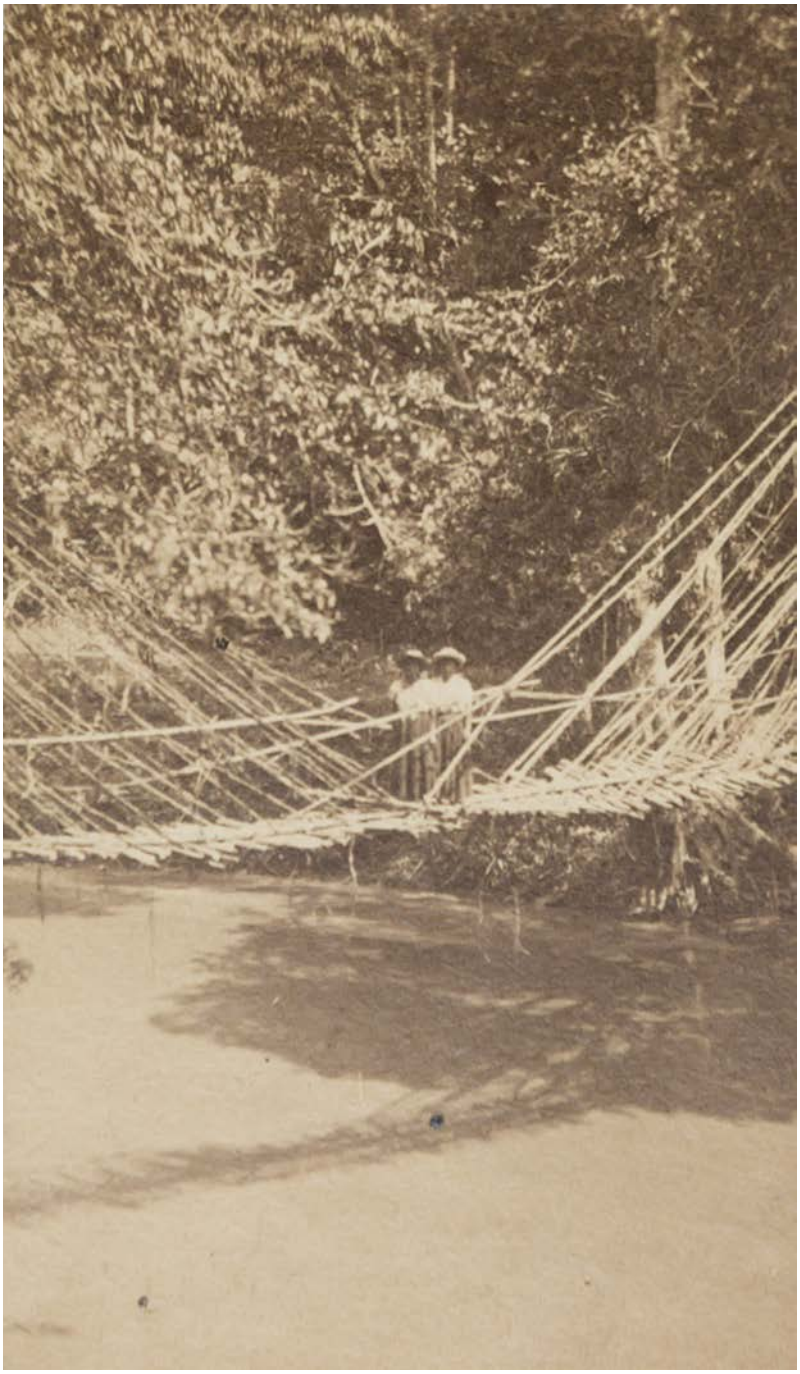


Figura 101. "Puente cerca de Muzo", década de 1860
(REM, Colección Reiss, Sm01-13.2)

que al menos trecientas fotografías de esta colección fueron consumidas por las llamas durante los bombardeos que sufrió Mannheim durante la Segunda Guerra Mundial. En su diario de viaje, Reiss también se refirió al puente colgante natural, al cual habrían llegado en compañía de un tal "señor Gautier". Y aunque no logramos identificar a esta persona, lo más probable es que se tratara de otro empleado francés de las minas de Muzo.[66]

De Bogotá a Popayán

El 24 de agosto, Stübel salió de Bogotá rumbo a Villavicencio, desde donde quería explorar la región de los Llanos Orientales. Como sugiere Reiss en sus cartas, Stübel emprendió este viaje en contra de todas las recomendaciones, ya que había sido advertido de las fiebres peligrosas que abundaban en la región.[67] La partida de Stübel también representaba un cambio radical en la forma en que los dos habían viajado hasta el momento. Como indicamos en la introducción, Stübel y Reiss tenían serias diferencias personales, lo cual incluso quedó plasmado en algunas cartas de Stübel. Sin embargo, aparte de esto, la decisión de viajar de manera separada se basaba en motivos logísticos. En una carta a Friedrich Reiss, padre de su compañero de viaje, Stübel lo explicó de la siguiente manera: "Para facilitar el cumplimiento de nuestros objetivos, los cuales difieren en ocasiones, para ahorrar tiempo, para no comprometer nuestras concepciones propias y, finalmente, también debido a nuestros recursos materiales limitados, que se enfrentan a la realidad de este país, ha sido necesario modificar el plan de viaje de esta manera".[68]

En ese orden de ideas, Stübel viajó solo a los Llanos Orientales, zona sobre la cual consignó algunas descripciones interesantes, aunque sin dejar ninguna fotografía. El único registro visual relacionado con esta región en la Colección Stübel es el retrato de un "llanero de Casanare" (fig. 152), tomado en el estudio fotográfico de Demetrio Paredes en Bogotá, y el cual presentaremos en la sección "Los habitantes del país". Sin embargo, pese a la ausencia de testimonios visuales de la región, las descripciones de este viaje son sumamente detalladas y dan una buena impresión de la fauna y flora de la región de la Orinoquía en esa época,

---

66 Reiss, *Diario de Colombia*, 17 al 19 de julio de 1868.

67 Reiss, *Reisebriefe*, 52-53.

68 Carta de Alphons Stübel a Friedrich Reiss, Popayán, 29 de mayo de 1869, citado en Reiss, *Reisebriefe*, 53.

así como de sus habitantes y condiciones de vida. La siguiente cita de una carta escrita después de su retorno de los Llanos, en octubre de 1868, también muestra que Stübel subestimó el peligro de las fiebres, las cuales atribuyó al "mal estilo de vida" y a la "mala alimentación" de los pobladores de la región. Como menciona Andreas Krase, Stübel pagaría muy caro por esta percepción, ya que sufriría de fuertes ataques de fiebre hasta el fin de su vida.[69] Es probable que tanto Reiss como Stübel hubieran contraído estas fiebres durante su estadía en Colombia, pues ambos reportaron largos periodos de recuperación, especialmente después de sus viajes por el valle del río Magdalena y el valle del río Cauca:

> Aquí la naturaleza sufre ninguna intervención humana, por lo cual ofrece cosas maravillosas y formidables en extraordinaria abundancia. La vida animal corresponde con la exuberancia de la vegetación. En el bosque, no faltan monos, guacamayos, así como todo tipo de pájaros y mariposas; en el agua, abundan los peces y caimanes. Varias serpientes grandes nadaron de manera apresurada por el río, y un tigre grande, que estaba tomando agua en la orilla, parecía sorprendido por la molestia inesperada. [...] La ignorancia, que muchos bogotanos muestran acerca de los territorios vastos de la Orinoquía, la cual es en gran parte responsable de las condiciones climáticas de la capital, es increíble. Aparte de algunos comerciantes de ganado, no debe haber más de tres personas, que se habían atrevido a viajar a Medina o Villavicencio. La gente tiene un miedo completamente ridículo de las influencias dañinas del clima, las cuales, en realidad, no son tan fuertes como piensan. Yo no tuve ningún problema, aunque no pasé por ninguna casa, donde no había mínimo un niño con fiebre, lo cual es, en gran parte, resultado del mal estilo de vida y de la mala alimentación.[70]

Mientras Stübel se encontraba en la Orinoquía, Reiss también dejó Bogotá con rumbo a Honda y Ambalema, adonde llega a inicios de septiembre. A diferencia de Stübel, quien volvió a Bogotá en octubre, Reiss nunca más regresa a la capital. Después de sus mediciones trigonométricas fallidas en el valle del río Magdalena, atravesó la Cordillera Central y llegó a Manizales, donde emprendió

---

[69] Krase, "'Von der Wildheit der Scenerie'", 22.

[70] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 15 de octubre de 1868.

una excursión hacia el nevado del Ruiz. Después continuó el viaje hacia el río Cauca, pasando por Pereira y Cartago. El 8 de noviembre, finalmente, llegó a Popayán después de un viaje exhaustivo por el valle del río Cauca, pasando por Buga y Cali. En Popayán, espera la llegada de Stübel, quien en octubre aún se encontraba en Bogotá, donde se estaba recuperando de su excursión por los Llanos Orientales. En esa época, como menciona Stübel en detalle en una de sus cartas, estalló nuevamente "la Revolución" en el país; esta vez entre el estado de Cundinamarca y el Gobierno central en Bogotá.

Aunque en la mayoría de los estados que formaban los Estados Unidos de Colombia gobernaban los liberales radicales, en los estados del Tolima, Cundinamarca y Antioquia estaban a cargo los conservadores. Para el presidente Santos Gutiérrez, electo en marzo de 1868, los constantes problemas de orden público en los estados miembros de la federación requerían una ley que diera al Ejecutivo facultades mínimas de intervención, para poder restablecer el orden. Para eso, Santos Gutiérrez se basaba en la Constitución de 1863, la cual estipulaba que el Ejecutivo debía "velar por la conservación del orden general", aunque sin definir cómo y bajo qué circunstancias.[71] Los gobernantes conservadores, no obstante, vieron esta iniciativa como una afronta abierta contra la autonomía de los estados. Aunque Santos Gutiérrez no pudo convencer al Congreso de emitir una ley que especificara los casos que habrían permitido una intervención del Ejecutivo, hizo caso omiso e intervino en el estado de Cundinamarca en octubre de 1868. Su presidente, Ignacio Gutiérrez Vergara, padre del fotógrafo Gutiérrez Ponce, había comprado una importante cantidad de rifles del vecino estado de Antioquia. Aunque aseguraba que estas armas solo servirían para sofocar posibles rebeliones en el interior de Cundinamarca, Santos Gutiérrez y la mayor parte de su gabinete veían la acción como una amenaza a la capital, ya que muchas de estas armas supuestamente habían terminado en manos de militantes del Partido Conservador en lugares estratégicos, cercanos a la capital.[72] Así, el 10 de octubre, Santos Gutiérrez declaró la perturbación del orden federal y ordenó apresar al presidente del estado de Cundinamarca. Si bien esta intervención no provocó una nueva guerra civil, la relación entre liberales radicales y conservadores quedó en una tensión mayor después de este episodio,

---

71 Lázaro Mejía Arango, *Los radicales. Historia política del radicalismo del siglo XIX* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007), 350.

72 *Ibid.*, 356.

avecinando las que serían nuevas confrontaciones armadas en el futuro. Stübel, como testigo de los sucesos, elogió el actuar del Gobierno central y relató los hechos a su manera, con una fuerte dosis de cinismo:

> Desde hace unos días, como he mencionado, estalló nuevamente la Revolución. Sin embargo, todo indica que esta vez no pasará a mayores, ya que el Gobierno central intervino de manera muy hábil y desarmó al Partido Conservador sin derramar sangre. El presidente del estado de Cundinamarca, de afiliación conservadora, había violado las leyes de la Constitución, como las entiende el Partido Liberal, y ambos partidos tomaron las armas para respectivamente restaurar la ley. Tanto los conservadores como los liberales habían reunido grandes cantidades de sus seguidores en dos edificios. La batalla estaba prevista para la mañana del sábado, dentro y fuera de la ciudad. Infelizmente, no hubo pelea, ya que el Gobierno central de la República aprovechó la noche para rodear el edificio, donde se encontraban los conservadores, con tropas y artillería. Para la gran alegría de los liberales, los conservadores fueron obligados a entregar sus armas. El presidente del estado de Cundinamarca fue apresado y llevado a la cárcel junto con 50 líderes, el resto pudo volver a casa. Ahora se han mandado tropas a todas partes, para desarmar a los conservadores en otros lugares. Después, los presos serán liberados y el juego empieza de nuevo. Como el Gobierno general carece de tropas, diariamente se reclutan "voluntarios", lo cual quiere decir que pelotones pasan por las calles y cogen a quien les parece útil. Los que resisten son apresados con una soga por el cuello. Las tropas del Gobierno central, mayoritariamente indígenas, son muy valientes y más o menos entrenadas. Los uniformes, que solo se visten en ocasiones festivas, se inspiran en modelos franceses. Aparte de eso, cada quien anda como tiene ganas. La mejor impresión deja la tropa de indígenas cuando va al combate, ya que cada uno lleva su cama en la espalda.[73]

Tras haber presenciado esta "revolución" fallida, Stübel también partió de la capital y se desplazó a Ibagué. Desde allí subió al nevado del Tolima, pero sin llegar a la cumbre, ya que las condiciones climáticas no se lo permitieron.

---

[73] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 15 de octubre de 1868.

Desde Ibagué, cuyo clima le pareció mucho más agradable que el de Bogotá y cuyos paisajes sublimes comparó con los de Suiza, continuó su viaje hacia Neiva, siguiendo el cauce del río Magdalena.[74] Esta ciudad le servía como base para viajar al sitio arqueológico de San Agustín, donde llegó en diciembre de 1868 para investigar los "monumentos indígenas particulares", ya descritos por Agustín Codazzi en 1857, aunque "de manera muy deficiente", según lo subrayó con cierto desprecio.[75]

De acuerdo con algunos de sus escritos, Stübel no tenía la mejor opinión del geógrafo italiano. Así, por ejemplo, en el libro *Die Vulkanberge von Colombia* (*Los volcanes de Colombia*), publicado de manera póstuma, reconoce la obra pionera de Codazzi con la Comisión Corográfica, pero, al mismo tiempo, cuestiona la exactitud de los mapas elaborados por este.[76] A pesar de carecer de una formación arqueológica, las estatuas de piedra de San Agustín fascinaron a Stübel, tanto así que, además de permanecer más de una semana en el sitio, contrató a un grupo de trabajadores indígenas para excavar una de las estatuas, las cuales comparó con monumentos egipcios, cuyo alto grado de elaboración comprobaría su pertenencia a una civilización avanzada. Tan avanzada, señalaba, que los conquistadores españoles nunca la habrían vencido si la hubieran encontrado en su paso por la región:

> San Agustín es el único sitio en toda Colombia donde se encuentran restos del arte prehispánico. Estos mismos solo han sido analizados una vez por un geógrafo colombiano [*sic*], pero de manera muy deficiente. Lo que hallé superó todas mis expectativas. No se encuentran edificios, pero sí una gran cantidad de las estatuas más particulares, entre las cuales hay algunas realmente bien elaboradas que evocan el arte de los egipcios. El material que los indígenas usaron fue una especie de lava extremamente dura. Un material así solo se pudo haber trabajado con herramientas excelentes, lo cual comprueba que los españoles no habrían podido conquistar esta parte del continente si los escultores nativos todavía hubieran estado vivos. Esta época artística se remonta a varios cientos, si no miles de años. De una estatua

---

74 *Ibid.*, 30 de noviembre de 1868.

75 *Ibid.*, 13 de febrero de 1869.

76 Alphons Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia* (Dresde: Verlag Wilhelm Baensch, 1906), 8.

> solo vimos la cabeza, la cual sobresalía del suelo. Creíamos que no era tan alta y decidimos excavarla. Después de tres días de trabajo, encontramos el pie, y se necesitaban 23 indígenas para erigir la estela, que medía 15 pies. El tiempo era bastante desagradable y llovía todos los días, aunque era la mejor temporada en la región. En el bosque, donde vivían los dioses de piedra, había tantos mosquitos hambrientos que casi le comían a uno. Por la elaboración de un par de dibujos, tuve que pagar con manos fuertemente hinchadas.[77]

Aunque los trabajos de Stübel en San Agustín solo se limitaron a algunos dibujos y a la colección de piezas prehispánicas de cerámica en la región, las cuales mandó a Leipzig, la estadía dejó una profunda impresión en él. A partir de este viaje, Stübel empezó a dedicarse a la arqueología, un campo que, en principio, era ajeno a sus intereses. Después de San Agustín, no solo comenzó a consultar estudios arqueológicos, también buscó contactarse con algunos de los arqueólogos más destacados de la época. En Perú, este interés lo llevaría, junto con Reiss, a excavar cientos de momias prehispánicas en la necrópolis de Ancón, experiencia que resultó en la publicación de la monumental obra *Das Todtenfeld von Ancón* (*La necrópolis de Ancón*), entre 1880 y 1887.[78]

Sin embargo, su trabajo más notable en este campo sería *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker* (*Cultura y economía de los pueblos sudamericanos*), publicada entre 1889 y 1890, trabajo cuya elaboración y uso de fotografías trataremos más adelante, en la sección "Objetos arqueológicos y etnográficos".[79] En 1892, finalmente, publicó el libro *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú* (*Las ruinas de Tiahuanaco en el altiplano del viejo Perú*), en coautoría con el arqueólogo Max Uhle, considerado por muchos como el "padre de la arqueología peruana".[80] No obstante, Stübel no esperó hasta llegar

---

77 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 13 de febrero de 1869.

78 Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, *Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches, nach den Ergebnissen eigener Ausgrabungen* (Berlín: A. Asher, 1880-1887).

79 Alphons Stübel, Wilhelm Reiss y Bendix Koppel, *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker* (Berlín: Asher, 1889-1890).

80 Alphons Stübel y Max Uhle, *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú* (Leipzig: Hiersemann, 1892). Acerca del papel de Uhle para el desarrollo de la arqueología peruana, véase Peter Kaulike, *Max Uhle y el Perú antiguo* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998).

a Perú para empezar con la colección de objetos prehispánicos. Motivado por lo que había encontrado en San Agustín, y contagiado por una verdadera "fiebre coleccionista", consiguió una gran cantidad de objetos arqueológicos en la región de Tierradentro, algunos de los cuales hizo fotografiar en Popayán. Aunque Stübel había elaborado algunos dibujos en San Agustín (figs. 102 y 103), más tarde, en 1891, agregaría una serie de fotografías del sitio a su colección. Estas también serán presentadas en la sección "Objetos arqueológicos y etnográficos".



Figura 102. "San Agustín, Colombia. Según un dibujo del doctor Stübel", s. f. (reproducción fotográfica de un dibujo; REM, Colección Reiss, Sm10-06)



Figura 103. Alphons Stübel, "San Agustín", 1868 (dibujo; IfL, Colección Stübel, 113-10-1)

Luego de la estadía en San Agustín y la inspección de una mina de plata en la región, a pedido de unos "amigos bogotanos", Stübel se desplazó a la región de Tierradentro para subir al volcán del Huila. En Tierradentro, entró en contacto con los indígenas paeces.[81] Contrario a las experiencias positivas con los indígenas del altiplano cundiboyacense y de la región de los Llanos, a quienes había estimado como leales y honestos, los paeces, al parecer, no se mostraron

[81] En la actualidad, este pueblo indígena se autodenomina *nasa* ("ser viviente"). Sin embargo, optamos por el término *paez*, el cual aparece en las fuentes de la época. Para la historia de este pueblo, con un enfoque en los procesos del siglo XIX, véase María Teresa Findji y José María Rojas, *Territorio, economía y sociedad paez* (Cali: Universidad del Valle, 1985) y Joanne Rappaport, *The Politics of Memory. Native Historical Interpretation in the Colombian Andes* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

muy amigables con él. Así, Stübel se quejó de que, a pesar de llevar consigo una recomendación del presidente del estado del Cauca, los indígenas no mostraron mucho respeto por la autoridad del estado, ni por la de él:

> El día de mi llegada no era posible negociar con el gobernador indígena del pueblo, ya que, al igual que la mayoría de los habitantes del lugar, se encontraba en su estado normal, es decir, la embriaguez absoluta. Solo en los días siguientes logré armar un grupo de doce nativos, quienes debían acompañarme y ayudarme a encontrar el camino. A estos indígenas no les importa el dinero, porque no tienen necesidades y no sabrían qué hacer con él. Lo que les gusta es sal, puros y aguardiente. Para organizar esta expedición, tuve que hacer un gran esfuerzo, porque la gente escapaba una y otra vez. Después de un retraso de tres días, pudimos finalmente arrancar, y ese día el volcán se mostró por primera vez, aunque no completamente libre de nubes.[82]

Al final, Stübel no logró escalar el nevado del Huila. Debido a un fuerte ataque de fiebre y a la supuesta "pereza crónica" de sus guías indígenas, se vio obligado a abandonar la exploración del volcán y a emprender el viaje a Popayán lo más pronto posible. Allí, en febrero de 1869, ya lo estaba esperando Reiss, quien también sufría de fiebre desde su llegada unos tres meses antes. Debido a su delicado estado físico, ambos decidieron permanecer varios meses en Popayán, ciudad que se volvió su segunda base más importante en Colombia, después de Bogotá. La estadía prolongada en Popayán también explica por qué se encuentran tantas fotografías de la ciudad y sus alrededores en las colecciones de Stübel y Reiss. Cuantitativamente, solo tenemos más fotografías de Bogotá. Antes de presentar estas fotografías de Mariano Cobo Rincón y de la asociación Ramírez & Fernández en la próxima sección, hay que mencionar que del viaje de Bogotá a Popayán también se conservan algunos registros visuales.

Por un lado, existe una fotografía de Cali sin fecha ni autoría conocida, la cual fue adquirida por Reiss, ya que Stübel nunca pasó por esta ciudad (fig. 109). Lamentablemente, en sus escritos, Reiss no ofrece ninguna información de su visita a Cali, por lo que solo podemos especular sobre la procedencia de la imagen. Diferente es el caso de las fotografías que documentan el trayecto de Stübel, y en

---

82 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 13 de febrero de 1869.

las que se muestra Ibagué, el nevado del Tolima y un puente sobre el río Combeima en la región del Quindío. Gracias a las anotaciones al dorso y al pie de estas fotografías, sabemos que Bendix Koppel, a quien Stübel y Reiss conocieron en Bogotá y con quien mantuvieron contacto durante décadas, las remitió a Stübel en 1873, cuando los viajeros se encontraban en Quito.

Aparte de esta información, las anotaciones escritas a mano también revelan más detalles. Así, la vista panorámica de Ibagué (figs. 104 y 105) lleva la siguiente aclaración: "Vista de Ibagué tomada del camino del Quindío y el punto donde Humboldt y Stübel tomaron la altura del Tolima". A la imagen del nevado del Tolima (fig. 106), Koppel agregó la siguiente aclaración: "El Tolima tomado del punto donde el doctor Stübel tomó la altura". El caso de esta última imagen es especialmente interesante, ya que se trata de las pocas fotografías que Stübel consideraba dignas de ser expuestas, aunque en otro formato. Como menciona en su libro sobre los volcanes de Colombia, la fotografía habría sido tomada en 1873 y, para ser presentada al público, se elaboró un dibujo a partir de esta.[83] Este dibujo, de mayor tamaño que la fotografía, fue expuesto en la "sala dedicada a las imágenes de Colombia" en el Museo de Geografía Comparada en Leipzig, al lado de más de cincuenta mapas y cuadros.[84] En esta obra, también se optó por la reproducción del dibujo y no de la fotografía, ya que, en palabras de Stübel, la "fotografía de paisajes nunca podrá reproducir las particularidades de la estructura de una montaña con la misma nitidez como lo hace un geólogo con el lápiz sobre el papel".[85]

Cabe mencionar que, en el folio correspondiente al viaje de Bogotá a Popayán en la Colección Stübel, también había una sexta fotografía de Koppel, titulada "Ibagué. Plaza. Casa consistorial", la cual, sin embargo, está desaparecida. En general, se puede decir que las breves informaciones al dorso y al pie de las fotografías indican que Stübel y Koppel se estaban comunicando después de su partida de Bogotá, y que el intelectual danés conocía sobre las diferentes estaciones de su viaje. Al parecer, también estaba enterado de que Stübel y Reiss no habían logrado documentar sus trayectos de Bogotá a Popayán por medio de la fotografía, razón por la que ofreció sus servicios. Como veremos más adelante, no sería la última "donación fotográfica" por parte de Koppel (figs. 107 a 109).

---

83 Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia*, 17.

84 *Ibid.*, 22.

85 *Ibid.*, 21.

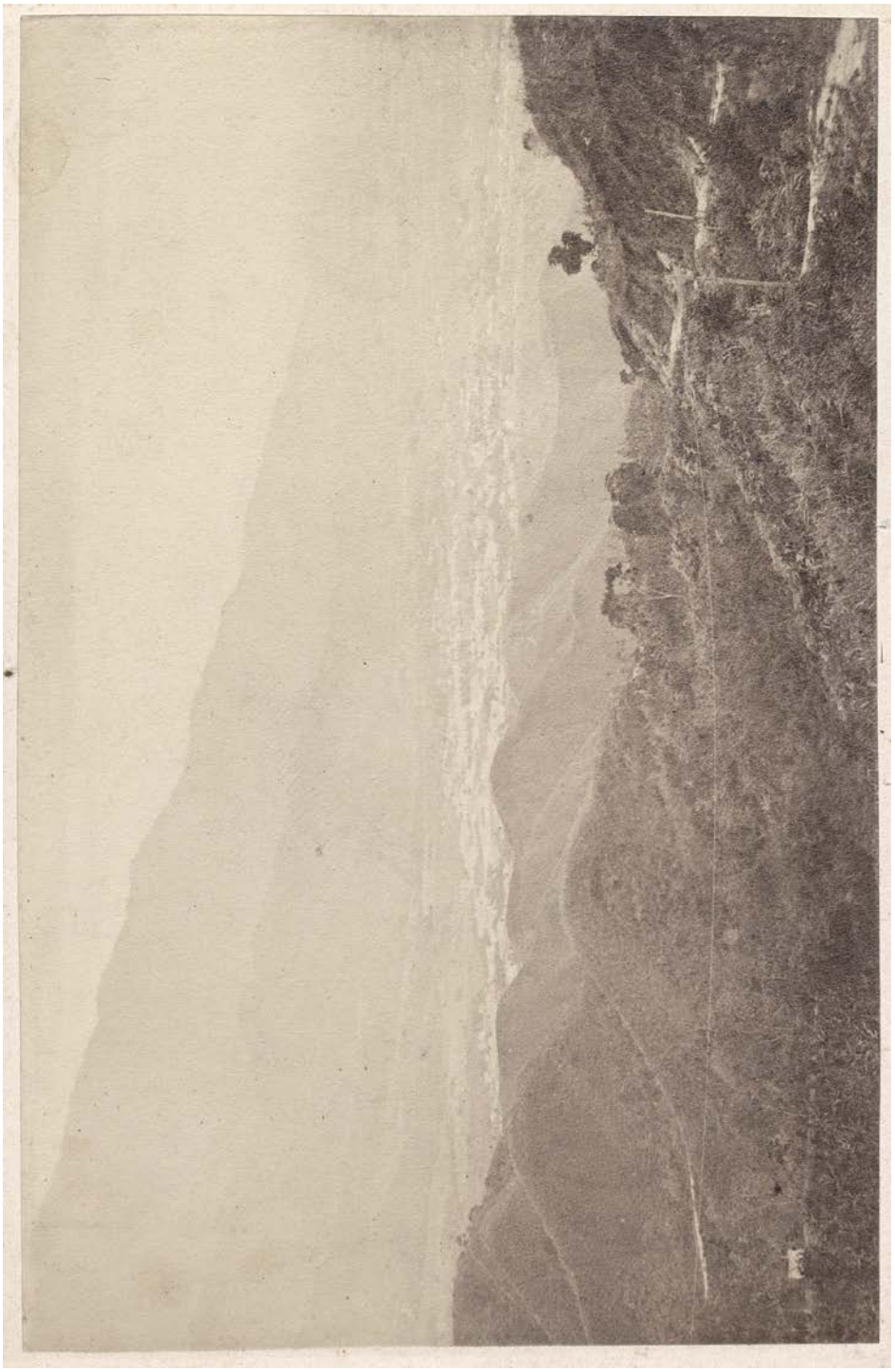


Figura 104. "Ibagué. 1280 metros", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0007)



Figura 105. "Salida de Ibagué. Ibagué desde el camino al Quindío", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0008)





Figura 106. "El volcán Tolima. Valle del río Combeima", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0009)





Figura 107. "Ibagué. Puente sobre el Combeima. Camino del Quindío", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0010)





Figura 108. "Ibagué. Iglesia principal", c. 1873 (IfL, Colección Stübel, SAm109-0011)





Figura 109. "Cali", s. f. (REM, Colección Reiss, Sm01-16.4)

Popayán y alrededores

Cuando Stübel llegó a Popayán en febrero de 1869, tuvo que reposar varias semanas por causa de la fiebre que había contraído en la región de Tierradentro. Reiss, en cambio, ya se había recuperado de la fiebre adquirida en su viaje por el valle del río Cauca. Debido a esta situación, ambos decidieron quedarse unos meses en Popayán, donde podían abastecerse y preparar el viaje a Quito. Aparte de esto, Popayán también se ofreció como base estratégica para emprender excursiones a los volcanes cercanos, como el Puracé, el nevado del Huila y la laguna de la Cocha, a la que, por cierto, consideraron de origen volcánico. En cuanto al volcán Puracé, que ambos viajeros exploraron por separado, Stübel comentó que su forma había cambiado notablemente desde que Humboldt pasó por Popayán, ya que las grandes explosiones de 1830 y 1849 habían dejado una "pirámide cuatrilateral despuntada", en vez del volcán cónico que esperaba encontrar.[86] Esto, sin embargo, no entorpecía la "belleza del escenario salvaje", como escribió Reiss después de haber ascendido la cima del Puracé (fig. 110):

> Primero, me desplacé al pueblito indígena Puracé (2648 metros), a un día de distancia de Popayán, desde donde organicé la expedición a la cima. Puracé está ubicado en las faldas de la gran montaña, en un valle circundado por paredes rocosas de varios miles de pies de altura, en cuyo fondo los arroyos han entallado lechos de miles de pies de profundidad, como con un cuchillo. En las barrancas, el agua cae en cascadas maravillosas sobre las masas de lava oscura. En una pequeña meseta, se extienden los campos de los indígenas, los cuales están notablemente bien cuidados. La belleza del escenario salvaje no se puede describir en palabras.[87]

En la siguiente excursión desde Popayán a la laguna de la Cocha, Stübel y Reiss viajaron juntos. De esta travesía no existen registros fotográficos, pero sí un interesante dibujo elaborado por Stübel, en el cual no solo se puede observar el perro de este ("Muchacho, el perro más fiel del mundo"), sino también la carpa que le había sido entregada por el presidente del estado del Cauca, Julián Trujillo Largacha (1828-1883; fig. 111). De manera particular, la presencia del perro comprueba que una buena parte de las fotografías en las que se muestran

---

[86] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 27 de mayo de 1869.

[87] Reiss, *Reisebriefe*, 61.



Figura 110. "El volcán Puracé (4700 metros) cerca de Popayán", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0002)

"tipos indígenas" fueron tomadas por encargo de Stübel en 1869 en Popayán. Así, "Muchacho" no solo sale en una de las fotografías, sino que, además, Stübel lo menciona explícitamente en el título (fig. 112).

En el caso de estas imágenes, tenemos certeza sobre la fecha de la toma, pero sabemos poco sobre el fotógrafo, el más importante proveedor de Stübel y Reiss en Popayán. En los archivos de la ciudad y en los periódicos regionales, no se encuentra mucho sobre él. Sin embargo, aunque en los folios correspondientes de la Colección Stübel solo queda anotado que las fotografías fueron tomadas por "M. C. Rincón", podemos decir con seguridad que se trataba del payanés Mariano Cobo Rincón. Así, una fotografía de la Colección Reiss, que muestra la hacienda La Virginia, usada como "quinta de recreo" por el jefe municipal Rafael García Urbano, lleva la firma del fotógrafo (fig. 113). Según un artículo publicado en el *Diario Oficial* el 4 de febrero de 1879, esta finca era propiedad de Mariano Cobo Rincón, lo cual indica que él mismo habría tomado o encargado la imagen.[88] El artículo del periódico trata sobre un proceso jurídico que Rincón llevaba contra la nación por los saqueos sufridos durante la guerra civil de 1876 a 1877. Según el fallo de la Corte Suprema Federal, la nación tenía que indemnizarlo con la suma de 1342 pesos por pérdidas causadas por el general José María González, cuyas tropas habían expropiado los bienes y el ganado de La Virginia en marzo de 1877. También sabemos que Stübel y Reiss conocieron a García Urbano, de quien se ha conservado una carta en el IfL. En ella, García Urbano, jefe municipal de la provincia de Popayán entre 1863 y 1871, agradece a Stübel y Reiss por su apoyo en la construcción del Puente del Humilladero, hoy uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad. Como revela la carta, Stübel, quien siempre se había quejado de la mala infraestructura y, especialmente, de la falta de puentes en la región que lo habían obligado a vadear varios ríos y arroyos, donó la suma de cinco pesos para su construcción.[89]

---

88 "Corte Suprema federal", *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1879, 6430.

89 Carta de Rafael García Urbano a Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, Popayán, 12 de febrero de 1869 (IfL, Colección Stübel, 121-15-6).

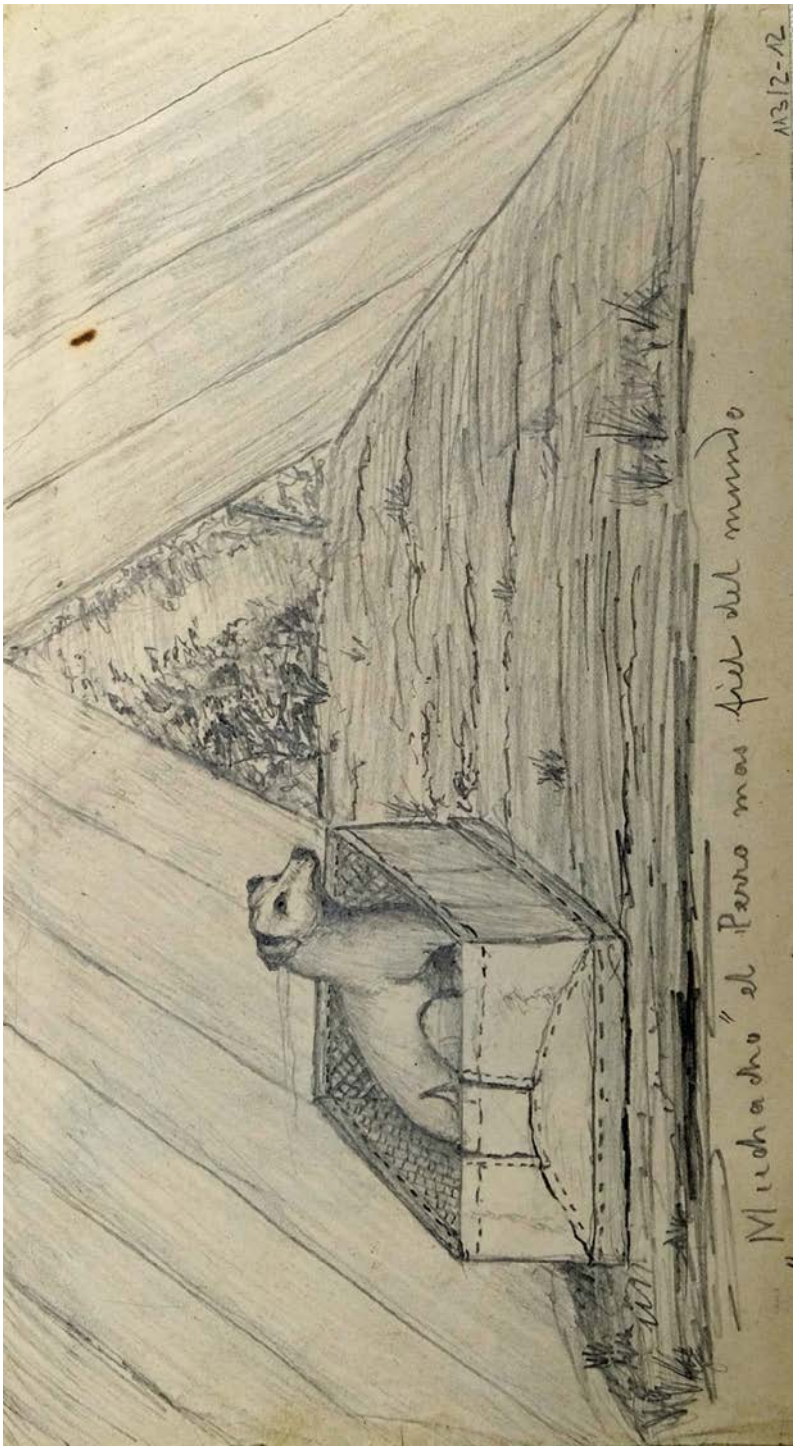


Figura 111. Alphons Stübel, "Muchacho', el perro más fiel del mundo", 1869 (dibujo; IfL, Leipzig, Colección Stübel, 113-2-12)



Figura 112. Mariano Cobo Rincón, "Indígena de Silvia con mi perro", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0047)



Figura 113. Mariano Cobo Rincón, "La Virginia. Quinta de recreo del Señor Rafael García Urbano. Fotografía de M. C. Rincón. Popayán", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-16.3)

Aunque solo tenemos certeza acerca de la autoría de las fotografías de indígenas de la región periférica de Popayán, incluidas, en gran parte, en la sección "Los habitantes del país", es probable que las demás imágenes de la ciudad, de sus edificios emblemáticos, de sus procesiones y fiestas también fueran de Rincón. Al igual que en el caso de los viajes alrededor de Bogotá y por el valle del río Magdalena, nuevamente se puede ver la voluntad de documentar escenas de la calle y eventos que los viajeros realmente vieron y vivieron durante su estadía. En este sentido, uno de los ejemplos más impresionantes es una fotografía de la fiesta de los Reyes Magos en Popayán (fig. 114), la cual combina perfectamente con una descripción que Reiss nos brinda de este evento, presenciado por él en enero de 1869. Aunque solo podemos especular, es posible que la fotografía en cuestión fuera encargada por el mismo Reiss:

> El periodo de mi malestar coincidía con la temporada de fiestas en Popayán: Navidad y Reyes Magos. La más importante de estas dos, y la más particular en Popayán, es la de los Reyes. La noche anterior, manadas de niños fantásticamente adornados, montados sobre caballos ataviados, entran en la ciudad desde tres lados diferentes; les siguen mulas cargadas de sacos, cuyas inscripciones, "oro, incienso y mirra", anuncian los regalos y el equipaje de los reyes. En la mañana del día festivo, o incluso ya en la noche, llegan los indígenas de la región, haciendo un ruido infernal con sus pequeñas pipas. Después vienen los tres reyes, cada uno acompañado por un ayudante y una gran comitiva.
>
> Los reyes, que llevan corona y cetro, visten sayos dorados de terciopelo en un estilo medio orientalista; los ayudantes visten uniformes al estilo francés y también llevan cetros. En la plazuela de San Francisco se reúnen los Reyes Magos. Comienza entonces un diálogo y se toma la decisión de enviar los ayudantes al rey Herodes, de quien deben obtener noticias acerca del rey recién nacido. Mientras tanto, Herodes toma asiento en la plaza, donde reside en una carpa teatral bajo un cielo artificial; sentado en su trono, vistiendo una bata de casa, un gorro de dormir, un pantalón de media pierna de terciopelo y sandalias doradas, tiene el libro de leyes y una corona gigante delante de sí. Ahora se acercan los ayudantes a caballo. Herodes les manda sus maestros de ceremonia: cuatro ayudantes (niños pequeños en uniformes militares) desenvainan sus sables gigantes y ocupan las cuatro esquinas del



Figura 114. "Popayán, Plaza, Fiesta de los Reyes Magos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0005)

> teatro. Herodes se retira para ponerse su manto real, una prenda realmente preciosa, se coloca la corona y recibe a los emisarios. De uno en uno le transmiten su mensaje en voz alta. Herodes decide recibir a los reyes. Los emisarios se alejan y Herodes aprovecha el tiempo para dirigir un monólogo lleno de rabia hacia el público, cuya conclusión consiste en la famosa decisión del infanticidio. Después les da audiencia a los reyes, quienes dialogan con él. Al final, todos vuelven a montarse en sus caballos y, acompañados de música y fuegos artificiales (en pleno día), un niño disfrazado de "estrella resplandeciente" los lidera hacia una capilla ubicada en un cerro detrás de la ciudad llamada Belén. Allí, el recién nacido niño Jesús, representado por un muñeco de madera, recibe sus regalos y, con algo de paciencia, también los himnos cantados en su honor. Con eso, la fiesta termina.[90]

Como lo anotábamos, aparte de las facilidades que les ofreció la ciudad, Stübel y Reiss aprovecharon su estadía en Popayán para encargar una serie de retratos de indígenas paeces y, probablemente, guambianos de la región.[91] Algunas de estas imágenes, tomadas por Rincón, fueron impresas en el folleto *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia* (*Tipos indígenas de Ecuador y Colombia*), para ser presentadas a los miembros del Congreso de Americanistas de Berlín en 1888 (fig. 115).[92] Sin embargo, como se puede ver al borde izquierdo de los veintiocho folios, en la publicación fueron erróneamente atribuidas al fotógrafo Pedro José Vargas de Quito, quien era el autor de las fotografías provenientes de Ecuador. Debido a esta imprecisión, los pocos estudios acerca de estas imágenes omiten el nombre de Rincón hasta el día de hoy.[93] Se puede afirmar que la atribución de

---

90 Reiss, *Reisebriefe*, 65-66.

91 Es posible que algunas de las fotografías muestren indígenas de la etnia misak, conocidos como guambianos en la época. Todavía hoy los miembros de este grupo étnico viven en cercanía con los nasa, en algunos casos compartiendo el mismo territorio. Sin embargo, en sus escritos y en las anotaciones al pie de las fotografías, Stübel solo se refirió a "indígenas paeces".

92 Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia* (Berlín: H. S. Herrmann, 1888).

93 Véase, por ejemplo, José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica* (Montevideo: CdF Ediciones, 2017), 68-69; y Alex Schlenker, "Hacia una memoria decolonial. Breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico", *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte* 6, n.º 8 (2012): 128-143.

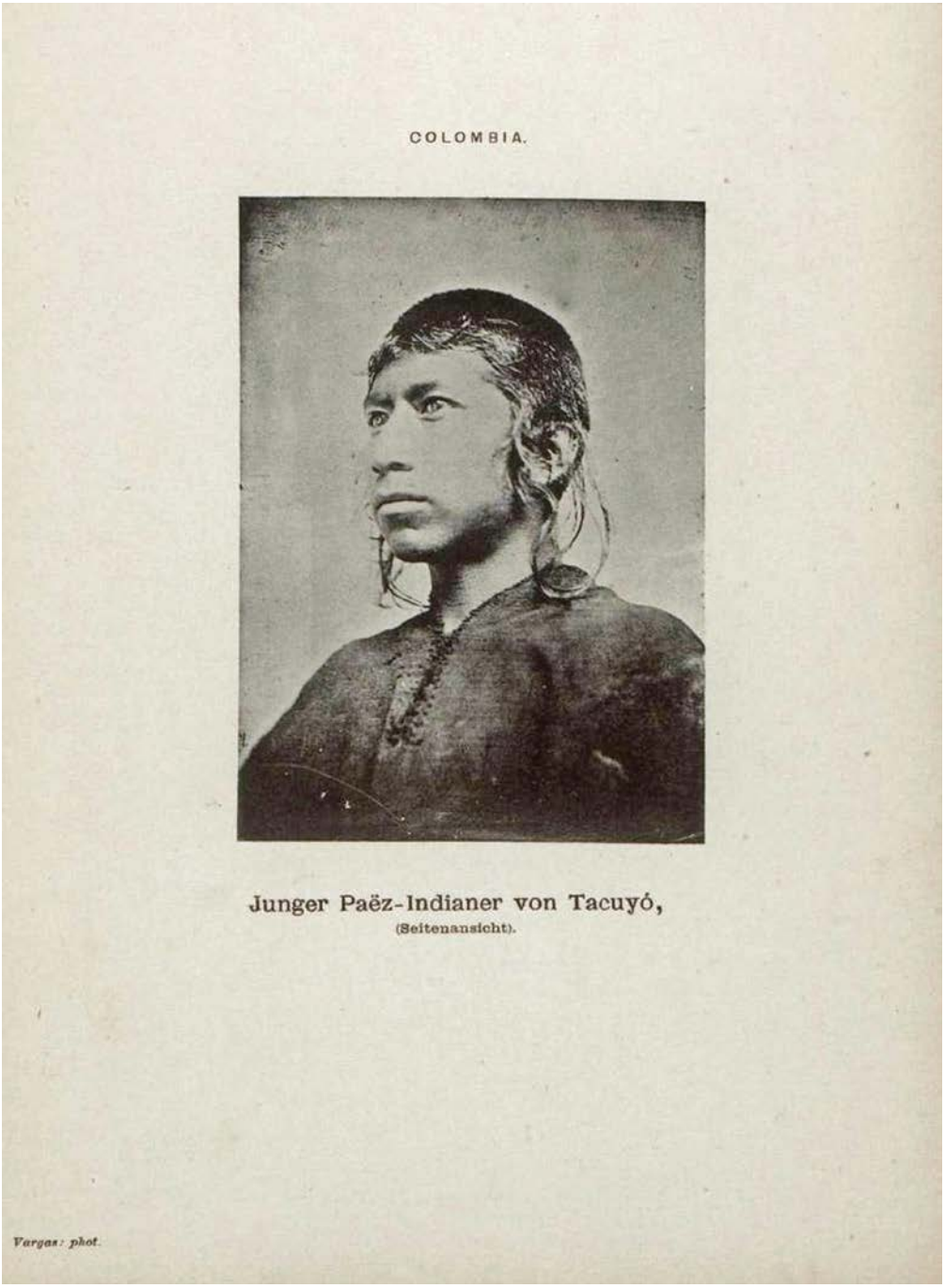


Figura 115. Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia* (Berlín: H. S. Herrmann, 1888), 28

las fotografías colombianas a Pedro José Vargas en el folleto muestra que Stübel y Reiss no se preocuparon demasiado por verificar la identidad de los autores de las fotografías incluidas en sus publicaciones.

En el caso del folleto *Indianer-Typen*, sin embargo, este error parece algo extraño, ya que no se trataba de las usuales fotografías empleadas para documentar o ilustrar el viaje. Como se puede ver, dos de las fotografías en cuestión (figs. 116 y 117) fueron tomadas según los estándares de la antropometría, lo que indicaría un uso decididamente científico. Así, a diferencia de muchas de las fotografías en formato *carte de visite*, inspiradas en los populares cuadros de costumbres y en la exhibición de "tipos nacionales" publicitada por Demetrio Paredes, esta serie de fotografías encargadas por Stübel reflejan probablemente la noción más moderna del "tipo racial".[94]



Figura 116. Mariano Cobo Rincón, "Joven indígena de Tierradentro. Rostro de perfil", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0039)

[94] "D. Paredes. Fotógrafo-Pintor", *Diario Oficial*, 4 de febrero de 1866, 120.

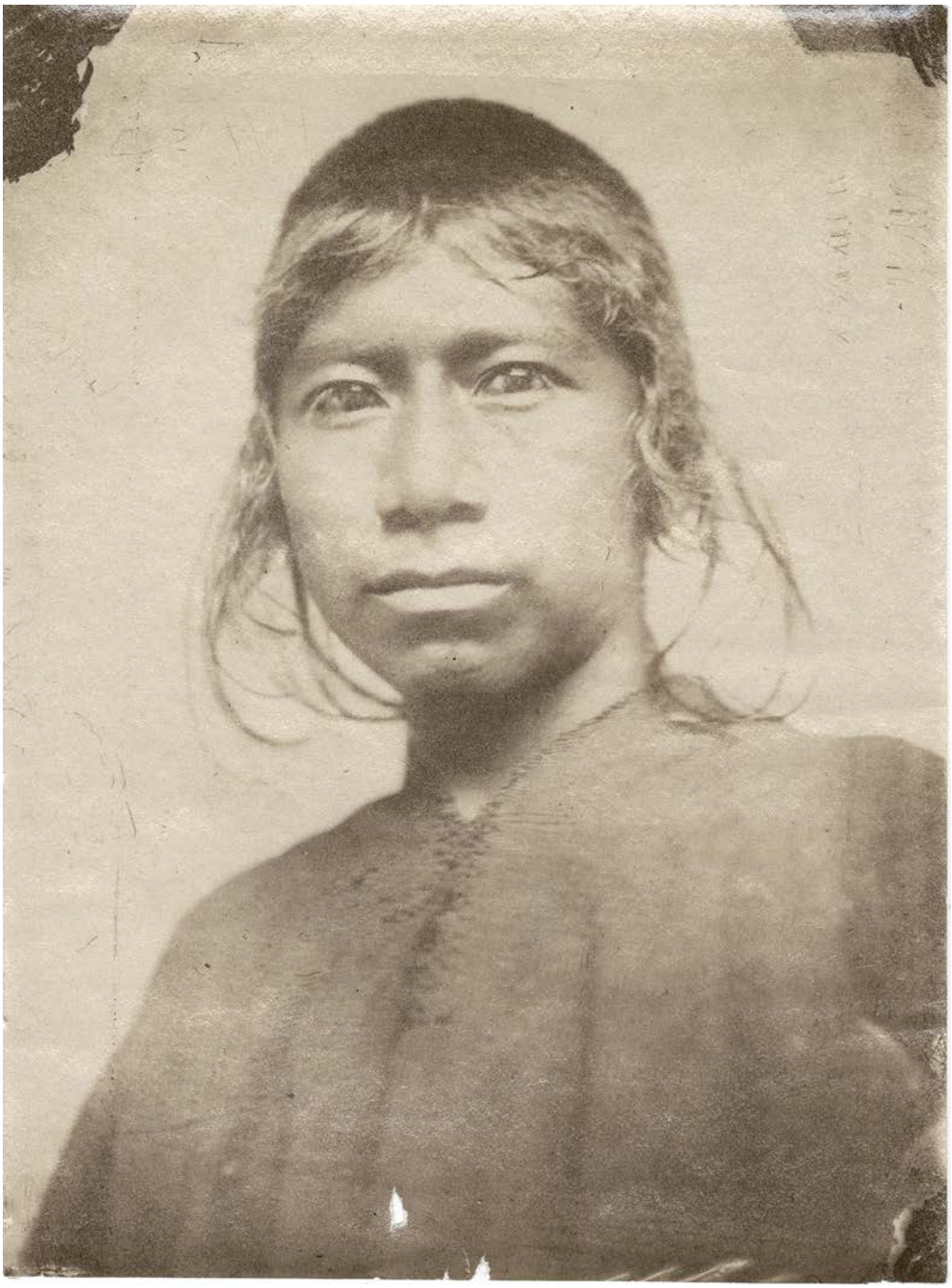


Figura 117. Mariano Cobo Rincón, "Joven indígena de Tierradentro. Rostro de frente", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0040)

Como es típico para la fotografía antropométrica de la segunda parte del siglo XIX, el retratado, en este caso, un joven indígena paez, es fotografiado de frente y de semiperfil, desde la altura del pecho y enfrente de un fondo neutro.[95] Aunque sabemos que el folleto fue presentado en el Congreso de Americanistas de Berlín en 1888, no es del todo claro en qué contexto específico y con qué fin se usaron las imágenes impresas en este. De este modo, las Actas del Congreso solo mencionan el título bibliográfico del folleto en el anexo, pero no se encuentra ninguna ponencia acerca de su contenido.[96] La única intervención extensa de Reiss, quien era el presidente del Congreso, se agota en generalidades acerca de la historia de los alemanes en Sudamérica, desde los primeros conquistadores, como Nicolás Federmann y Ambrosio Alfinger, hasta los americanistas del siglo XIX.[97] De Stübel no se encuentra ninguna intervención. Finalmente, como ha comentado Hinnerk Onken en un estudio sobre la recepción de fotografías y postales de Sudamérica en el Imperio alemán y la República de Weimar, hay que considerar que la mayoría de las imágenes incluidas en *Indianer-Typen* no son fotografías antropométricas, sino de estudio convencionales, que muestran a los retratados de cuerpo completo, en poses estáticas y, en el caso de las fotografías colombianas, enfrente de fondos convencionales de estudio.[98] No obstante, existe la posibilidad de que el repentino interés etnográfico de Stübel y Reiss estuviera relacionado con la figura de Léon Douay (1833-1904), quien se encontraba en Popayán para la época. Como revela el diario de viaje de Reiss, este erudito francés estaba en contacto con los viajeros alemanes e, incluso, los acompañaba en algunas excursiones (fig. 118).[99]

---

95 Acerca de la fotografía antropométrica, véase Amos Morris-Reich, *Race and Photography. Racial Photography as Scientific Evidence* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 35-63.

96 G. Hellmann, ed., *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session* (Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890), 806.

97 Wilhelm Reiss, "Discours de M. Reiss", en *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session*, ed. por G. Hellmann (Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890), 45-49.

98 Hinnerk Onken, *Ambivalente Bilder. Fotografien und Bildpostkarten aus Südamerika im Deutschen Reich (1880-1930)* (Bielefeld: transcript, 2019), 88.

99 Reiss, *Diario de Colombia*, 13 de diciembre de 1868 y 2 de marzo de 1869.

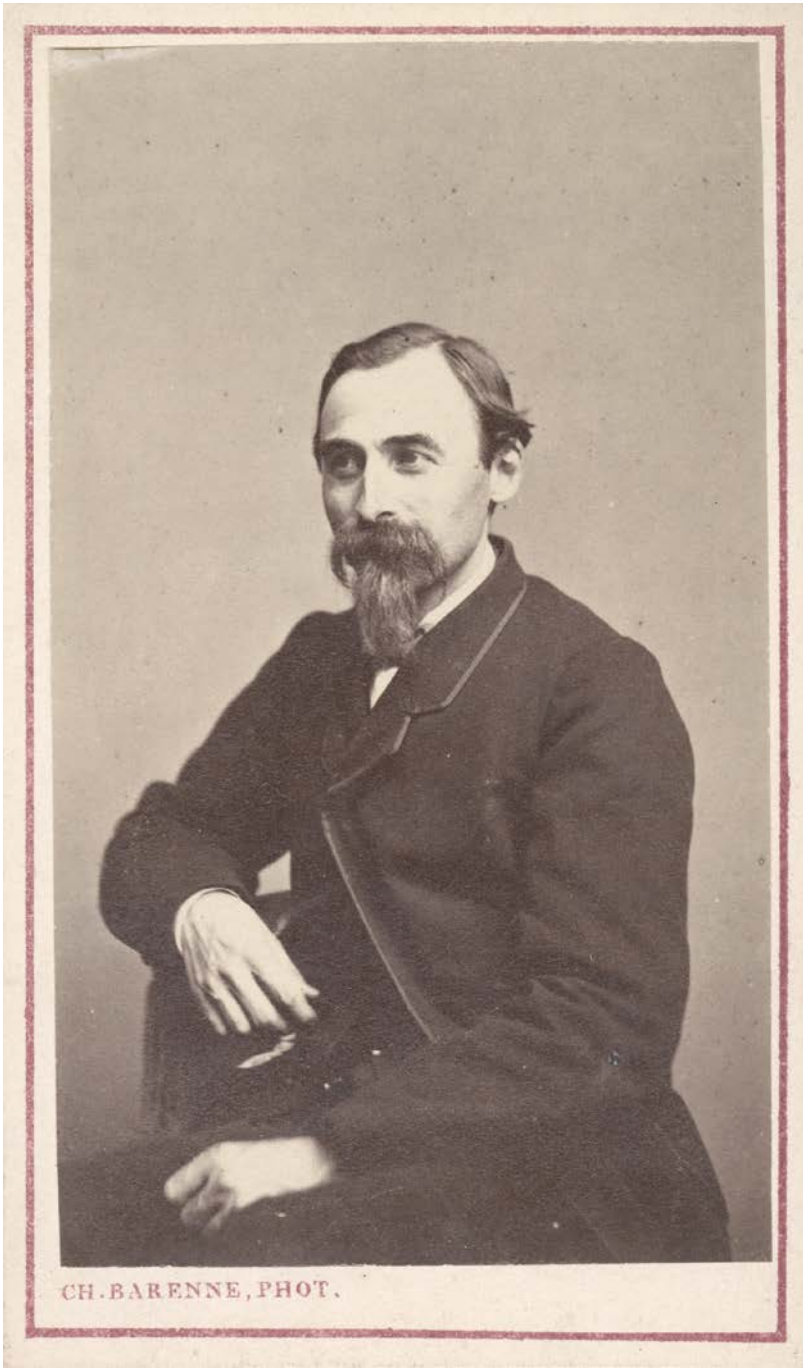


Figura 118. Charles Amédée Barenne (París), "Léon Douay de París", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm110-0017)

Aunque se sabe muy poco sobre su vida, Douay, quien se dedicaba a la comercialización de quina en la región de Tierradentro en las décadas de 1850 y 1860, publicó varios estudios lingüísticos y etnográficos sobre los pueblos amerindios del norte de Sudamérica y de Centroamérica después de su vuelta a Francia. Curiosamente, el más relevante apareció precisamente en las Actas del Congreso de Americanistas de 1888, aunque Douay no participó en este.[100] Debido a su ausencia, "Contribution à l'américanisme du Cauca (Colombie)" fue presentado por el americanista francés Paul Gaffarel. Aunque este no hace referencia al álbum *Indianer-Typen*, es posible que haya alguna relación, ya que Douay brinda un relato etnográfico muy preciso de las comunidades indígenas paeces y guambianos en la segunda parte del siglo XIX. Aparte de esto, también incluye algunas muestras del vocabulario de ambos grupos étnicos. Aunque lingüistas contemporáneos han refutado la validez de este esfuerzo, ya que, al parecer, el supuesto vocabulario guambiano fue elaborado por un informante paez, lo cual llevó a Douay a formular la hipótesis errada de que los dos idiomas compartían el mismo tronco, este fue citado durante décadas en diversos estudios etnográficos y lingüísticos.[101] No obstante, a pesar de estos indicios, todavía se necesitan investigaciones más profundas para saber si las fotografías incluidas en *Indianer-Typen* realmente tienen algo que ver con la influencia del francés.

Además de la fotografía del indígena paez que muestra el perro de Stübel, hay otra que comprueba la cercanía entre el alemán y los retratados. Se trata de una imagen de los guías indígenas que lo llevaron a la cima del nevado del Huila en marzo de 1869. Según anota el viajero, en su primer intento por escalar el volcán, había contado con un grupo de indígenas de Silvia. Estos, sin embargo, habían sido tan "inservibles" que contrató a cargueros "blancos y mestizos" para el segundo intento.[102] A pesar de su rechazo hacia los indígenas paeces, a quienes consideraba demasiado "rebeldes", en el segundo y exitoso intento por escalar el volcán tampoco pudo dispensar completamente de ellos. Debido a

---

[100] Léon Douay, "Contribution à l'américanisme du Cauca (Colombie)", en *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session*, ed. por G. Hellmann (Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890), 753-786.

[101] Timothy Jowan Curnow, "Why Paez is not a Barbacoan Language. The Nonexistence of 'Moguex' and the Use of Early Sources", *International Journal of American Linguistics* 64, n.º 4 (1998): 338-351.

[102] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 3 de abril de 1869.

sus conocimientos del área, especialmente de los bosques impenetrables, tuvo que contratar a tres guías indígenas, de los cuales dos fueron fotografiados por Mariano Cobo Rincón (fig. 119).

A primera vista, estas fotografías inspiradas por la antropometría parecen indicar que Stübel las hizo tomar para visualizar los rasgos fenotípicos de una determinada "raza". Esto también estaría acorde con sus constantes comentarios racistas y su percepción jerarquizada de las sociedades latinoamericanas. No obstante, esta creencia en una sociedad estratificada no significa que Stübel se adhiriera a alguna forma de racismo basado en postulados biológicos. De hecho, como ha mostrado Glenn H. Penny para el caso del etnólogo Adolf Bastian, quien viajó por Colombia cinco años después de Stübel y Reiss, la etnología alemana de la segunda mitad del siglo XIX rechazaba los postulados del "racismo científico". A diferencia de muchos de sus colegas en Europa y los Estados Unidos, "los etnólogos alemanes no usaron los objetos para comprobar o ilustrar teorías acerca del desarrollo de la humanidad. Tampoco buscaron legitimar jerarquías culturales o raciales. Más bien rechazaron las ciencias raciales y creían que en la humanidad no existían diferencias mentales por defecto de nacimiento".[103] Aunque Stübel y Reiss eran vulcanólogos, nada en sus escritos de temática etnográfica y arqueológica indica que creyeran en la existencia de "razas biológicas", formas tempranas de darwinismo social o los orígenes separados de la "raza humana". Al contrario, al igual que Alexander von Humboldt, los alemanes partieron de la idea de un origen común de la humanidad, aunque suponían que factores externos, como el clima, la alimentación y ciertas influencias culturales, podían contribuir a la transformación de una "raza". Así, Stübel atribuía sus problemas con los indígenas paeces a la mala influencia de los españoles durante tres siglos de dominación colonial y no a características inherentes e inmutables.[104] En realidad, su rechazo se dirigía más bien hacia la élite local, a la cual ridiculizaba frecuentemente por sus formalismos vacíos y su supuesta "falta de cultura". En su descripción de la alta sociedad payanesa, se puede observar que se trataba más bien de un racismo de tinte culturalista, dirigido contra los "señores doctores" de "origen español":

---

[103] Glenn H. Penny, *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie* (Múnich: C. H. Beck, 2019), 18.

[104] Brockmann, "Die lateinamerikanischen Gesellschaften", 160.



Figura 119. Mariano Cobo Rincón, "Indígenas de Tierradentro. Mis guías al volcán Huila", 1869 (*IfL*, Colección Stübel, SAm105-0041)

> Las personas de origen español, quienes presumen de su educación, sufren de una increíble depravación mental en este lugar. Popayán tiene, uno apenas se atreve a pronunciarlo, una universidad, aunque es casi imposible conseguir una resma de papel, mucho menos un libro impreso. Alegre es la universidad y alegres son los conocimientos de "señores doctores", quienes salen de esta universidad y las de Bogotá y Medellín. A todo el mundo se le llama "señor doctor", pero uno nunca se entera de qué facultad obtuvieron su sabiduría. Supongo que son juristas, porque cada uno de ellos está preocupado por extraviar las leyes existentes y reemplazarlas por nuevas, menos incómodas. De hecho, en Bogotá, la "legislación" también está entre las primeras materias a las cuales tiene que dedicarse el zorro académico; si aguanta el tiempo suficiente en la universidad y no vuelve a tomar el lazo, incluso puede, después de haber terminado el estudio de la legislación, obtener algunos conocimientos básicos de latín.[105]

Pese a que Stübel criticaba la "pereza" y el abuso en el consumo de chicha por los paeces, por lo general, atribuía el lamentable estado de los indígenas a la "depravación mental" de la élite del país. Una de sus críticas más duras formuladas durante la estadía en Popayán se dirigía precisamente al yerno del expresidente Tomás Cipriano de Mosquera, quien habría asesinado a un indígena sin haber sufrido ningún tipo de sanción. En esta descripción, una de las más chocantes de su viaje por los Estados Unidos de Colombia, no solo se manifiesta el repudio hacia la élite, cuya supuesta falta de carácter atribuye frecuentemente a la "herencia española", sino también sus dudas acerca de la existencia de una "sociedad" en un país donde matar a un indígena no causaba mayores inconvenientes. El relato también ilustra la devastación de muchas comunidades indígenas por el *boom* de la quina, cuya corteza fue explotada en los bosques alrededor de pueblos como Silvia y Pitayó en las décadas de 1860 y 1870.

Durante todo el siglo XIX, la quinina, el alcaloide extraído de la corteza de quina, era el único remedio contra fiebres como la malaria. Cuando Stübel y Reiss partieron a la laguna de la Cocha, encontraron una red de trochas en los bosques circundantes, causadas por la explotación desmedida de la quina.[106]

---

[105] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 27 de mayo de 1869.

[106] Reiss, *Reisebriefe*, 77.

Como ha mostrado Joanne Rappaport, la extracción de la corteza de quina no era un buen negocio para las comunidades indígenas, ya que los efectos nocivos de la "plata rápida", la ausencia de los llamados cascarilleros, quienes, en busca del árbol, dejaron sus familias atrás durante semanas, así como la violencia generada a través del acaparamiento de tierras y bosques, tuvieron un efecto devastador sobre el tejido social y el modo de vida de los pueblos afectados.[107] Como muestra la cita de Stübel, en la época de su estadía, la corteza de quina era tan cotizada que incluso se mataba por ella:

> Solo hace un par de meses (el doctor Reiss se encontraba en Puracé en ese entonces), el yerno del gran general Mosquera, un tal Cárdenas Mosquera, cabalgó a Puracé, donde paró enfrente de la casa de un indígena. Entró y lo acuchilló (por la mera sospecha de que había robado corteza de quina). Este hecho, atestiguado por el pueblo entero, fue enseguida verificado por la Administración local, el cadáver fue examinado, etc. El alcalde tuvo que llevar estos documentos a Popayán, ¡pero resultó que los perdió en el camino! Nuevamente se inició una investigación y, contrariando la primera, se halló que en la hora en la que Cárdenas se bajó enfrente de la casa, de la cual se fue huyendo en caballo y con el cuchillo ensangrentado, el indígena se habría encontrado a varias horas de distancia en un bosque. Los testigos anteriores mantienen el silencio, Cárdenas fue absuelto, y aunque todo el mundo sabe que él cometió el homicidio, no hay nadie en el país entero que se atrevería a disputarle su estatus social, si es que aquí se puede hablar de sociedad.[108]

Aparte de la cooperación con Mariano Cobo Rincón, Stübel aprovechó su estadía en Popayán para encargar otra serie de fotografías, esta vez de objetos arqueológicos. Sin embargo, para este trabajo, recurrió al estudio fotográfico de Mariano Ramírez y José María Fernández (Ramírez & Fernández), donde mandó tomar fotografías de un gran número de objetos de cerámica de una guaca en Tacueyó que había encontrado en su camino al nevado del Huila (figs. 120 y 121). En sus cartas solo hace una breve mención de sus "colecciones de Tacueyó", las cuales, a mediados de marzo de 1869, había llevado al campamento de base al pie

---

[107] Rappaport, *The Politics of Memory*, 96-102.

[108] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 27 de mayo de 1869.

del nevado del Huila y, de allí, en el viaje de retorno a Popayán.[109] Sin embargo, en su libro sobre los volcanes de Colombia, que incluye algunos fragmentos de su diario de viaje y de sus apuntes personales, hoy perdidos, hace referencia a la práctica de la guaquería en el distrito de Páez, aparentemente patrocinada por el alcalde local: "Los indígenas paeces respetan las autoridades hasta cierto punto. Esta cualidad es aprovechada por algunos españoles [*sic*], especialmente clérigos y alcaldes. El alcalde actual la usa a su favor, ya que manda a excavar huacas (tumbas precolombinas) para buscar objetos de oro".[110]



Figura 120. Ramírez & Fernández, "Cerámica del Valle del Cauca", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0010)

[109] *Ibid.*, 3 de abril de 1869.

[110] Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia*, 39



Figura 121. Ramírez & Fernández, "Cerámicas indígenas de las guacas de Tacuyeó. Hachas de piedra de la región de Popayán", 1869 (IfL, Colección Stübel SAm008-0009)

Aun cuando no sabemos si Stübel fue partícipe de estas prácticas, sí podemos afirmar que se adueñó de una buena parte de los objetos encontrados en Tacueyó, los cuales envió a Leipzig. Además, en el folio correspondiente de la Colección Stübel, quedó anotado que las fotografías de los objetos fueron tomadas en Popayán. Como una de estas lleva el sello "Ramírez & Fernández" y la fecha "1869" al dorso, no puede haber muchas dudas acerca de la procedencia, la autoría y la fecha de producción. Al igual que los dibujos de San Agustín, estas imágenes evidencian el creciente interés de Stübel por la arqueología, a la cual dedicaría cada vez más tiempo.

Como comenta Michaela Stüttgen, estos y otros objetos arqueológicos que Stübel envió a Leipzig fueron integrados en las colecciones del Museo Grassi. Sin embargo, durante la Segunda Guerra Mundial, fueron diezmados por las bombas de los aliados. En ese orden de ideas, las fotografías que Stübel hizo tomar son, en gran parte, el único vestigio que quedó.[111] Ahora bien, en cuanto a su significado y posibles usos, es necesario ejercer cierta precaución, en atención a la posición de Stübel acerca del valor documental de la fotografía. Así pues, no podemos simplemente asumir que las fotografías de objetos arqueológicos le servían como "móviles inmutables", es decir, representaciones gráficas que pueden transmitir informaciones a través de largas distancias de manera estable y precisa.[112] Aunque esta noción puede ser asumida para algunas de las fotografías arqueológicas tomadas en la segunda mitad del siglo XIX por protoarqueólogos en América Latina, el caso de Stübel es más complejo.

Autores como Miruna Achim y Adam Sellen parten de la idea de que el auge de la fotografía como medio de registro para objetos arqueológicos estuvo fuertemente influenciado por el positivismo, ya que, en principio, se habría tratado de un método libre de interpretaciones y distorsiones subjetivas.[113] Sin

---

111 Stüttgen, "Zum Leben und Werk", 19.

112 Bruno Latour, "Visualization and Cognition. Drawing Things Together", *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture and Present* 6 (1986): 1-40.

113 Miruna Achim, "La invención de la Antigüedad", en *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, ed. por Alfonso Morales (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019), 310-317; Adam Sellen, "Nineteenth-Century Photographs of Archaeological Collections from Mexico", en *Past Presented. Archaeological Illustration and the Ancient Americas*, ed. por Joanne Pillsbury (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012), 207-229.

embargo, como ya vimos, Stübel no estaba interesado en este tipo de "objetividad mecánica", por lo cual prefería el dibujo, la pintura y el grabado. De hecho, para poder resaltar mejor las "características típicas" de los objetos, tanto arqueológicos como etnográficos, sus mencionadas obras sobre la "Necrópolis de Ancón" y la "Cultura y economía de los pueblos sudamericanos", publicadas entre 1880 y 1890, no incluyen una sola fotografía. Estas, no obstante, le sirvieron de base para elaborar varias litografías en color, como veremos en la sección sobre "Objetos arqueológicos y etnográficos".

A partir de la década de 1890, su percepción de la fotografía comenzó a cambiar, razón por la que empezó a interesarse por tecnologías fotográficas mejoradas y a incluir una serie de fotografías en su libro sobre las "Ruinas de Tiahuanaco", publicado en 1892, en coautoría con Max Uhle. Las fotografías de Ramírez & Fernández, en cambio, nunca fueron impresas y, debido a su calidad inferior, lo más probable es que Stübel solo las usara para tener un registro básico de los objetos encontrados en la guaca de Tacueyó.

En mayo de 1869, dos meses antes que Stübel, Reiss partió de Popayán con rumbo a Quito, adonde llegó el 30 de diciembre. En el camino, como revelan sus cartas y escritos, exploró otros volcanes, como el Cumbal y el Chiles (figs. 122 a 127). Stübel, realizando actividades muy parecidas, lo sigue a finales de julio, y en marzo de 1870, también cruza la frontera con Ecuador. Sin embargo, de estas últimas estaciones del viaje de Stübel y Reiss, que los llevó también a Pasto, no existe ningún registro visual, lo cual podría deberse a la ausencia de estudios fotográficos en la región. Lo que sí tenemos es una interesante descripción de Stübel de una insurrección en Pasto en diciembre de 1869. A diferencia de los eventos presenciados en octubre de 1868 en Bogotá, cuando observaba los hechos de lejos, esta vez se vio involucrado de manera más directa. Aunque Stübel no explica las causas de la "Revolución de Pasto", deja entrever que se trataba de un levantamiento de los "indios de la laguna", probablemente indígenas inga o kamëntsá de la región alrededor de la laguna de la Cocha, cuyas relaciones con la autoridad local habían sido tensas desde tiempos coloniales.[114] Aparentemente, el incidente era demasiado para Stübel, ya que su última carta sobre el viaje por Colombia, escrita en Quito en abril de 1870, se encuentra repleta de comentarios cínicos y duras críticas a las autoridades colombianas. En comparación con sus

[114] Jaír Preciado Beltrán, "Territorio, colonización y diversidad cultural en el Alto Putumayo", *Colombia Forestal* 8, n.º 16 (2003): 109-120.

primeras cartas, cuando elogió la "seguridad con la cual uno puede viajar en este país", sus últimos meses en Colombia estaban llenos de penurias:

> Volviendo al viaje de Pasto a Quito, solo quisiera mencionar que este no ocurrió sin problemas. Pocas veces tuve que pasar tantas penurias como en los últimos cinco meses. El punto culminante llegó con la "Revolución de Pasto" y un pequeño grupo de malhechores, quienes querían robar mi equipaje. Por casualidad, me avisaron a tiempo de sus planes, por lo cual pude tomar medidas preventivas. El presidente del Ecuador dio la orden de que me protegieran en la frontera. Crucé la parte más peligrosa del camino con 17 hombres de protección, incluso los de mi propio equipo. Sin embargo, no tengo ninguna duda de que todos ellos, aun mis mejores sirvientes, habrían huido en caso de un ataque. El revólver es la mejor herramienta para tener a esta gente en jaque. El miedo que tienen de esta arma en manos de un extranjero es completamente ridículo. La "Revolución en Pasto" me causó muchos problemas, ya que se atrevieron a transformar mi casa en un cuartel mientras me encontraba fuera de la ciudad. Como era imposible encontrar otro alojamiento, me quedé, aunque en la otra parte de mi cuarto, solo separado por una cortina, habían instalado un depósito de pólvora, donde se prepararon cada noche a repeler un ataque de los indios de la laguna. Como sabía muy bien que esta chusma blanca nunca tomaría un rifle en caso de peligro, dibujé mis mapas del volcán de Pasto. Todo esto a pesar de mis vecinos, quienes estaban constantemente borrachos o fumando al lado de la pólvora. Más tarde me mudé al palacio del obispo, quien me hizo el favor de irse al más allá. Jamás un colombiano me había hecho un favor tan desinteresado. Cuando solo me faltaron un par de días de trabajo en el mapa, se anunciaron nuevos problemas; como ya en repetidas ocasiones, intentaron robar mis doce mulas. En este momento, decidí partir. Mandé a poner la montadura y alistar el equipaje, y a los honorables les dije que eran unos canallas, sin excepción. Por supuesto, no me conformé con el asunto del cuartel. Le conté la historia al expresidente del estado del Cauca, quien me había entregado las recomendaciones oficiales para las autoridades de Pasto. Le expliqué los detalles, incluyendo los términos más duros, aunque siempre manteniendo las formalidades de la cortesía española. Al presidente actual, sin embargo, le expresé mi pesar acerca de mis experiencias y le conté que también me había quejado con su antecesor, ya que bajo las

circunstancias políticas en Colombia un extranjero preferiría no apelar a la justicia o la protección de las autoridades máximas. Esto no fue un cumplido, pero adecuado, ya que en todas partes los gobiernos nos habían ofrecido sus servicios con mucha pompa.[115]



Figura 122. "Popayán", década de 1860
(IfL, Colección Stübel, SAm107-0004)

[115] Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 15 de abril de 1870.

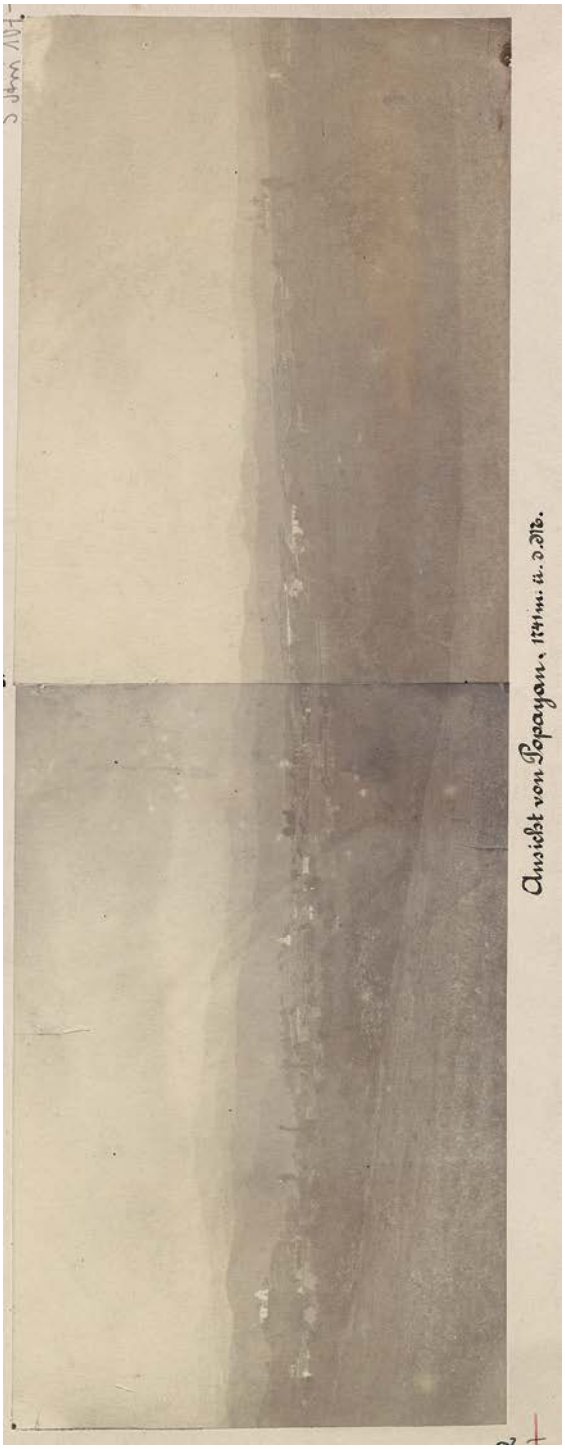


Figura 123. "Vista de Popayán, 1741 metros sobre el nivel del mar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm107-0003)

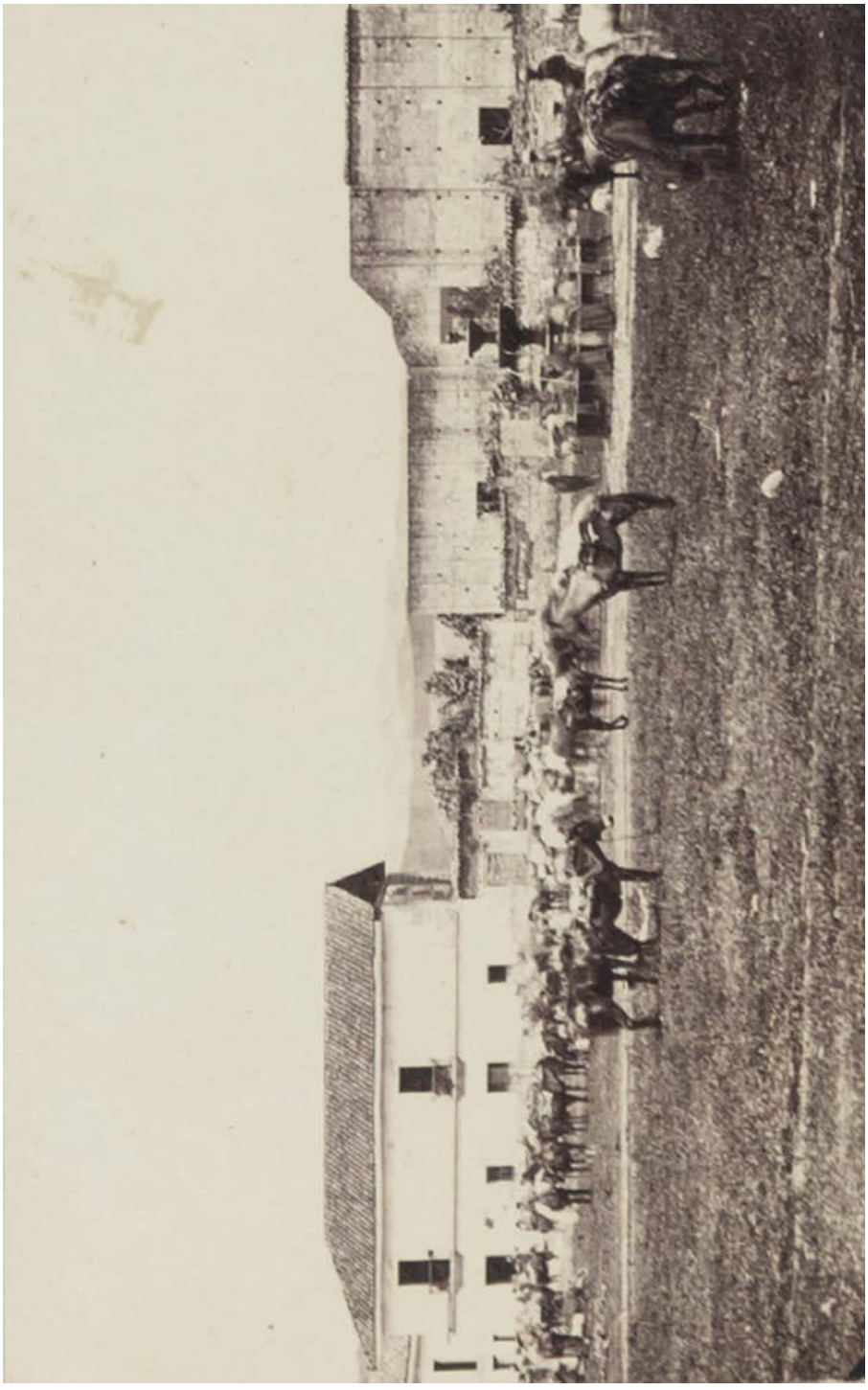


Figura 124. "Popayán: Plaza Mayor, lado sur", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-17.7)

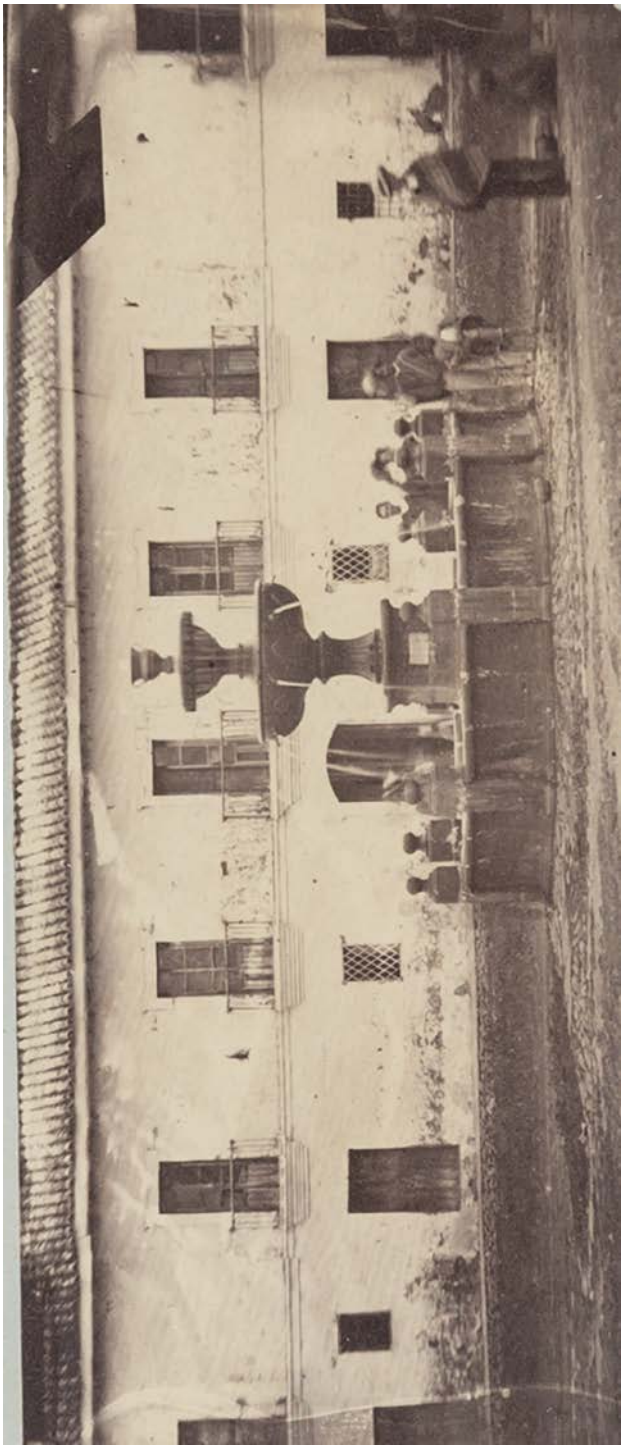


Figura 125. "Popayán: pila de la Plaza Mayor", década de 1860 (REM, Colección Reiss, Sm01-175)

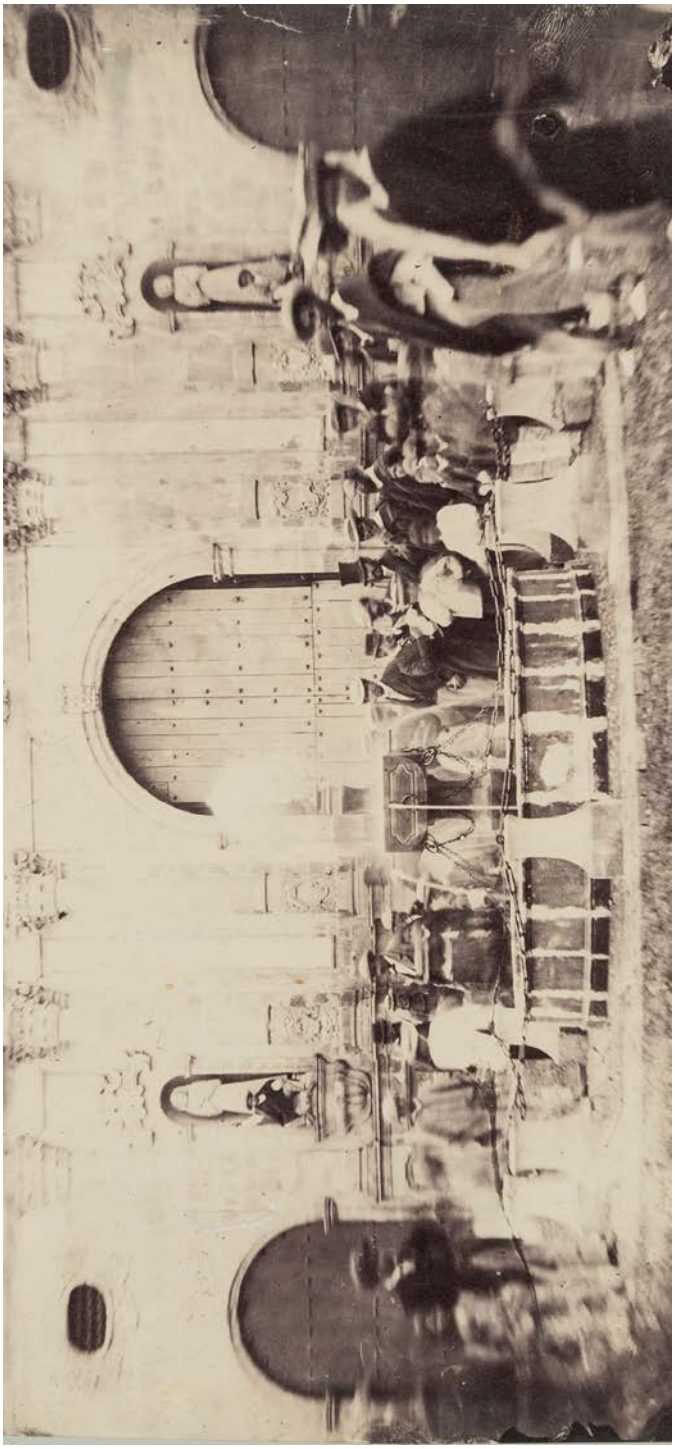


Figura 126. "Popayán: el chorro de San Francisco", década de 1860
(REM, Colección Reiss, Sm01-16.2)



Figura 127. "Plantas del páramo del Huila y del Puracé a más de 4000 metros de altura", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, 113-4-18)

Como se pudo ver en la última carta de Stübel sobre la "Revolución de Pasto", después de una estadía de dos años y dos meses, el alemán dejó Colombia con rabia y rencor. Incapaz de comprender la realidad social de sus habitantes, sus cartas reflejan prejuicios moralistas, eurocéntricos y también racistas. En comparación con su obra científica, revelan una tensión entre la exigencia de acercarse de manera neutra y abierta a sus objetos de estudio y la forma en que realmente percibió la sociedad anfitriona. Aunque las cartas de Reiss, fuertemente editadas, son mucho más moderadas en este sentido, también evidencian un tono paternalista y de superioridad. El contraste entre las descripciones de los escenarios naturales, concebidos como sublimes y grandiosos, y los comentarios despectivos hacia la población, es notable. Sin embargo, como vimos en esta sección, en la cual combinamos las descripciones de viaje de Stübel y Reiss con las imágenes que adquirieron, encargaron o elaboraron en el camino, las fotografías no necesariamente reflejan las convicciones personales de los dos. La mayor parte fue comprada en estudios fotográficos, cuyos dueños se especializaron en la venta de motivos cotizados por viajeros nacionales y extranjeros, miembros de la élite o empresarios con intereses publicitarios, como Gustave Lehmann en Muzo. Aunque Stübel y Reiss encargaron varias de las fotografías de esta sección, sabemos poco sobre su contexto de producción y los fotógrafos.

Sin embargo, con la poca información disponible sobre la concepción del Museo de Geografía Comparada, la forma de la organización de la Colección Stübel, y las mismas anotaciones en las fotografías, podemos ver cómo estas fueron empleadas para ofrecer un panorama del país, sus ciudades, paisajes y recursos naturales. En esta "mirada alemana" sobre Colombia, se destacan, sobre todo, las fotografías tomadas por fotógrafos viajeros, como es el caso de las imágenes de Ambalema y Honda, así como de los alrededores de Bogotá. Aunque no sabemos si Stübel y Reiss realmente encargaron estas fotografías, si las compraron en un estudio de Bogotá o si se trataba de imágenes corporativas de la empresa Frühling & Göschen, son documentos visuales únicos de una época en que las limitaciones tecnológicas dificultaron enormemente la toma de registros de viaje. Como ya indicamos, es probable que se trate de las primeras fotografías de este tipo en el país. Independiente de esto, pudimos observar cómo Stübel y Reiss usaron la fotografía para crear un registro visual del trayecto. A diferencia de estaciones posteriores de su viaje por Sudamérica, el viaje por Colombia se encuentra en gran parte visualizado por medio de fotografías. De acuerdo con el ejemplo de las imágenes tomadas en el camino de Bogotá a Popayán, donadas

posteriormente por Bendix Koppel, incluso usaron sus contactos para llenar posibles "huecos".

Aunque no se conserva ningún testimonio de un visitante del Museo de Geografía Comparada, sabemos que el proyecto museográfico de Stübel no fue muy exitoso. Dentro de la exposición, las fotografías solo cumplían un papel secundario, como soporte ilustrativo de objetos, mapas, cuadros, entre otros. Aun así, vemos cuáles eran los lugares y las ciudades considerados "notables", de qué manera los diferentes paisajes y recursos naturales fueron valorados, cómo ciertos fenómenos culturales, sociales y políticos fueron interpretados y, finalmente, visualizados por los viajeros. Por supuesto, este panorama visual de Colombia, creado para un público europeo a partir de fotografías producidas en otros contextos, está lejos de ser completo. No sabemos si Stübel y Reiss fueron conscientes de las muchas omisiones y del carácter selectivo de su muestra de los lugares emblemáticos del país. Sin embargo, como mostrarán las siguientes dos secciones, sobre "Los habitantes del país" y los "Retratos de la élite", todo indica que atribuyeron un cierto grado de representatividad a su presentación.

Los habitantes del país

Además de vistas de ciudades y paisajes desconocidos, la temática más popular de la fotografía decimonónica de viajes fue la población nativa y sus costumbres. El hecho de que globalmente se produjeran imágenes sobre los "habitantes de un país" hizo que su formato (*carte de visite*) y las convenciones visuales que regían su composición fueran muy parecidos en todas partes.[116] Mientras algunas "fotografías de tipos", influenciadas por la antropometría, retrataron a la persona según normas antropológicas que resaltaban sus rasgos físicos, los llamados "tipos populares" subrayaron más bien la pertenencia a ciertos grupos étnicos, gremios, oficios, regiones, entre otros. En ambos casos, se trataba de "tipos" abstractos y representativos, no de individuos. En los retratos de oficios, que ya gozaban de popularidad siglos antes de la introducción de la fotografía, todavía se manifestaba la creencia de que el carácter de las personas era forjado por sus ocupaciones cotidianas, por lo cual fueron presentados con sus herramientas de

[116] Margrit Prussat, "*Carte de visite* photography in South America", en *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum in Berlin*, ed. por Manuela Fischer y Michael Kraus (Colonia: Böhlau, 2015), 128-129.

trabajo o los productos de su oficio.[117] Sin embargo, no siempre es fácil diferenciar con exactitud entre los géneros, ya que frecuentemente aparecen entremezclados.

Las fotografías que conforman esta sección fueron tomadas en estudios profesionales, delante de fondos exóticos o "románticos". Sin embargo, estas puestas en escena, que incluían la decoración habitual, como (falsas) columnas de mármol, bustos, sillas lujosas, libros, entre otros, no fueron percibidas como extrañas o molestas por los retratados. Lo único que pudo ser molesto para muchos de ellos fueron los artefactos auxiliares empleados por el fotógrafo para obtener imágenes de calidad, entre estos, el reposacabezas, sin el cual las tomas habrían salido borrosas debido a los largos tiempos de exposición. Como puede verse en buena parte de las fotografías de esta sección, el reposacabezas suele hacerse visible con frecuencia en la parte inferior de la imagen. Esto también explica por qué las expresiones faciales de muchos retratados parecen tan apáticas. Sus miradas no necesariamente son consecuencia de las condiciones "forzadas" o de algún tipo de "sumisión", como se puede leer a menudo en trabajos sobre fotografías de afrodescendientes e indígenas en la América Latina del siglo XIX, aunque sí había casos en que los retratados fueron obligados a posar para el fotógrafo.[118] En el caso de las fotografías de indígenas de la región cercana a Popayán, tomadas en 1869 por encargo de Stübel, no hay indicio alguno de que se tratara de una situación coercitiva, ya que el alemán solía remunerar bien a sus ayudantes y guías nativos. Además, como ya sugerimos, los apreciaba más que a las mismas élites criollas, según lo expresa en sus escritos. Las fotografías de indígenas paeces y guambianos de los pueblos de Silvia, Jambaló, Pitayó y Hato Frío (figs. 155, 156, 157 y 158), incluidas en esta sección, revelan poco sobre su contexto de producción. Aunque teóricos culturales como Alex Schlenker ven en ellas una "mirada colonial" y exotizante, ya que los retratados se habrían quitado el sombrero en un gesto de "sumisión", estas interpretaciones carecen de sustento empírico.[119]

Que los indígenas se hayan quitado el sombrero responde al particular deseo de Stübel de visualizar los rasgos físicos de los "tipos" retratados, un patrón estilístico que, de hecho, tienen en común casi todas las fotografías de este

---

[117] Krase, "'Von der Wildheit der Scenerie'", 15-16.

[118] Sven Schuster, "Envisioning a 'Whitened' Brazil. Photography and Slavery at the World's Fairs, 1862-1889", *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 26, n.º 2 (2015): 17-41.

[119] Schlenker, "Hacia una memoria decolonial", 136-137.

género. En cambio, al apreciar el fondo "exótico" empleado en estas fotografías, es más complejo afirmar que se debiera al deseo de Stübel o a las pautas personales del fotógrafo Mariano Cobo Rincón. No obstante, es notable que las dos imágenes de perfil y semiperfil del "joven indígena de Tierradentro" (figs. 116 y 117), presentadas en la sección anterior, carezcan de cualquier fondo, ya que esto sí es típico de la fotografía antropométrica y podría indicar que Stübel, en últimas, pudo influir sobre su escogencia.

Respecto de otros elementos de la imagen, Schlenker sostiene con tono bastante crítico que "se exhiben las cabezas que el poder ha mandado a rapar para evitar plagas y suciedad, una forma de sometimiento y de civilización que humillaba al sujeto retratado en un entorno ajeno como es el estudio fotográfico".[120] No obstante, sí creemos en el testimonio de Stübel, estas características formaban parte del peinado tradicional de los indígenas paeces. De hecho, sus cabezas rapadas con los flecos colgando de ambos lados de la cara le parecían tan particulares que las comparó con el peinado de los perros mono (*Affenpinscher*):

> Ellos vestían pantalones cortos, una especie de camisa de lana de oveja cruda y una ruana negra de lana [...], todo de fabricación indígena. Estaban como uniformados. [...] Era una tropa muy particular: los cargueros caminando en fila y acompañados por perros; su pelo negro les estaba cayendo sobre la cara, como a los perros mono. [...] Las mujeres paeces son, por lo general, de estatura corta, pero robustas. Su vestido consiste en una pieza de tela de lana, que se ponen a la manera de una falda y lo fijan con un cinturón por la cintura. La parte superior del cuerpo está cubierta por una especie de camisa sin mangas.[121]

Aunque los atuendos de los indígenas paeces y guambianos, o pueblo nasa, como la comunidad se denomina hoy día, han sufrido variaciones con los siglos, otros estudios etnográficos de la época, como los de Léon Douay o Henri Pittier, confirman las observaciones de Stübel.[122] A grandes rasgos, los atuendos que

---

[120] *Ibid.*, 137.

[121] Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia*, 37 y 39.

[122] Douay, "Contribution à l'américanisme"; Henri Pittier, *Ethnographic and Linguistic Notes on the Paez Indians of Tierra Adentro, Cauca, Columbia* (Lancaster: The New Era Printing Company, 1907).

describe son similares a los que figuran en las fotografías de Mariano Cobo Rincón. En cuanto a la supuesta "sumisión" de los retratados, el mismo Stübel no habría podido estar más en desacuerdo con esta afirmación, ya que reiteradamente mencionó la terquedad y el "espíritu rebelde" de los paeces. Según James Sanders, los paeces de la segunda mitad del siglo XIX eran de hecho muy exitosos en conservar sus formas de vida y proteger sus resguardos de los intereses de grandes terratenientes. Como pocas comunidades indígenas de la época, supieron aprovechar los conflictos partidistas a su favor, siempre alineándose con el bando que más les sirviera.[123] En 1869, si podemos creerle a Stübel, este bando era el Partido Liberal.[124]

En ese contexto, Sanders menciona que los paeces incluso asimilaron los discursos racistas de la época, al reconocer su supuesta "inferioridad" ante la autoridad. Esta decisión, comenta, operó muchas veces como una maniobra estratégica para obtener protección estatal contra intereses económicos y políticos poderosos. De acuerdo con este autor, fue justamente en las décadas de 1860 y 1870 que la lucha de los indígenas del Cauca por vincular la noción republicana de ciudadanía a la protección de sus tierras comunales y el reconocimiento de su modo de vida tomó fuerza.[125] Considerando esto, parece cuestionable leer las fotografías de Cobo Rincón como ejemplo de una "mirada colonial". Para confirmar juicios de ese calibre, tendríamos que saber más sobre el contexto específico de su producción.

Aunque en el caso de estas imágenes particulares es difícil interpretar la situación de la toma, sí podemos proponer algunas conclusiones acerca de la sección de los "habitantes del país" como un todo. Según vimos en la sección anterior, en las cartas de Stübel y Reiss abundan los comentarios despectivos hacia la sociedad colombiana. Sin embargo, las fotografías de esta sección, compradas mayoritariamente en estudios fotográficos, donde fueron producidas para el mercado global de viajeros, no necesariamente fueron hechas para respaldar el

---

123 James Sanders, "Belonging to the Great Granadan Family. Partisan Struggle and the Construction of Indigenous Identity and Politics in Southwestern Colombia, 1849-1890", en *Race and Nation in Modern Latin America*, ed. por Nancy Appelbaum, Anne Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003), 56-86.

124 Stübel, *Die Vulkanberge von Colombia*, 38.

125 Sanders, "Belonging to the Great Granadan Family", 70-74.

incipiente "racismo científico" de la época. Como nos recuerda Margrit Prussat, aunque las fotografías de viaje en el formato *carte de visite* compartían convenciones globalmente aceptadas, su significado no se puede entender sin considerar la historia local de sus lugares de origen.[126] En el caso de las fotografías de "tipos populares" que Stübel y Reiss compraron en estudios fotográficos de Bogotá, y que conforman el grueso de esta sección, es entonces indispensable echar una mirada a sus precursores directos, los cuadros de costumbres.

El auge de este género tuvo lugar en las décadas de 1840 y 1850, y estaba estrechamente relacionado con la literatura costumbrista, popular tanto en España como en Hispanoamérica desde la década de 1830. Según Erna von der Walde, los costumbristas colombianos de mediados de siglo quisieron aportar desde su arte a la creación de una identidad nacional definida por las diferencias regionales. A partir de piezas literarias ligeras, estampas y grabados, promovían la idea de un "país de regiones", cuya verdadera riqueza estaría en la diversidad de sus razas, castas, clases sociales, tradiciones y costumbres. Así, crearon "un mapa imaginario de la nación, con sus diferencias regionales, las características de sus poblados, las dificultades en las comunicaciones, sus grandes baldíos, sus selvas inhóspitas, los obstáculos para el comercio, el progreso y la civilización".[127] A través de un lenguaje (pictórico) sencillo, pintoresco y frecuentemente caricaturesco, los escritos y cuadros de los costumbristas tuvieron gran impacto. Como señala Efraín Sánchez Cabra, las imágenes de Ramón Torres Méndez, el pintor y grabador costumbrista más exitoso de la época en Colombia, eran tan populares que adornaron los "muros de casonas, tiendas y posadas" en Bogotá, donde tenía su taller.[128]

Una prueba de esta popularidad también se encuentra en la Colección Reiss, la cual incluye tres dibujos y una litografía de Torres Méndez (figs. 128, 163, 164 y 165). La presencia de estas imágenes no solo es un indicio de su inmensa difusión en la época, también evidencia la cercanía entre los cuadros de costumbres y las fotografías de "tipos populares". Ambos tenían como objetivo dar una imagen panorámica de la sociedad colombiana, aunque jerarquizada y dividida por categorías como clase, raza y región.

---

126 Prussat, "*Carte de visite* photography", 120.

127 Von der Walde, "El 'cuadro de costumbres'", 248.

128 Sánchez Cabra, "Ramón Torres Méndez", 35.



Figura 128. Ramón Torres Méndez, "Traje de invierno", décadas de 1850 y 1860 (dibujo; REM, Colección Reiss, Sm11-07)

Sin embargo, algunos autores han criticado recientemente la noción de que los cuadros de costumbres o la literatura costumbrista hayan sido un esfuerzo pintoresco e inocente por "identificar tipos raciales e inmovilizarlos en el tiempo".[129] Así, Lina del Castillo también les atribuye una dimensión política relacionada con la valoración del legado colonial. Según esta autora, el costumbrismo de medio siglo fue un proyecto moralizante, que buscaba extirpar las "manchas oscuras" del pasado colonial por medio de un "irónico y vergonzoso autorreconocimiento".[130] Así, los cuadros de costumbres cumplían la función didáctica de mostrarles a los espectadores su propio atraso, causado por la persistencia de ciertas estructuras coloniales. En manos de costumbristas liberales, esto podía tomar la forma de duras críticas contra el poder de la Iglesia o la continua existencia de instituciones coloniales, como los resguardos indígenas y sus tierras comunales. En manos de conservadores, por otro lado, la crítica se podía dirigir contra formas de "neocolonialismo" liberal, ya que estos tendían a imponer modelos extranjeros que no necesariamente beneficiaron al "pueblo".[131]

Según Julio Arias Vanegas, los cuadros de costumbres, como aquellos producidos por la Comisión Corográfica o Ramón Torres Méndez, se pueden calificar incluso de una forma de "colonialismo interno", dado que contribuyeron a naturalizar y esencializar diferencias *dentro* de la nación.[132] Aunque el género evocaba la unidad nacional a través de la diversidad, el esfuerzo de crear una taxonomía compleja de la población y sus regiones de procedencia, que dejaba atrás la vieja división por tres "razas" (blancos, indígenas y negros), cimentaba nuevas divisiones y jerarquías, cuyo efecto todavía se hace sentir. Así, el autor constata que "los tipos [...] hacían parte de un primer ejercicio segmentador de lo nacional, en el que por medio de las palabras y del poderoso ejercicio de nombrar, se esperaba dar un orden y un sentido a lo que era percibido como diferente dentro de los límites de la unidad nacional. Por medio de la representación

---

[129] Lina del Castillo, *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2018), 136.

[130] *Ibid*., 133.

[131] *Ibid*., 137.

[132] Julio Arias Vanegas, *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2007), 79.

pictórica y escrita de los tipos, los letrados pretendían acercarse a la supuesta diferencia poblacional dentro de la nación".[133]

En general, no sabemos mucho sobre las condiciones de producción de las "fotografías de tipos" que conforman esta sección. Con excepción de las fotografías encargadas por Stübel a Mariano Cobo Rincón, todo indica que las demás fueron compradas en estudios fotográficos de Bogotá, especialmente en el de Demetrio Paredes. Como mencionamos en la sección anterior, algunos "tipos populares" de Soacha y Choachí (figs. 134, 137, 140, 142, 145, 150 y 151) pertenecen a la serie de fotografías que documentan los viajes de Stübel y Reiss alrededor de Bogotá. Dado que estas fotografías muestran a las personas de cerca, es probable que Stübel las separara de su corpus original para incluirlas en los folios relacionados con los "habitantes del país". En cuanto al contexto de producción, solo hay una imagen que posiblemente fue encargada por Stübel. Se trata de la fotografía de un carguero, que trabajaba en el trayecto de Honda a Bogotá (fig. 129). Según se aprecia en una fotografía parecida (fig. 130), las representaciones de este oficio, con el cual la mayoría de los extranjeros estaban familiarizados después de su subida del río Magdalena a la sabana de Bogotá, eran parte del repertorio estándar de los fotógrafos bogotanos. Además, circularon en forma de dibujos, acuarelas y grabados, como muestra una mirada a las láminas de la Comisión Corográfica.[134] Aun así, la fotografía en cuestión podría ser un encargo individual, ya que no solo lleva la fecha ("Bogotá 1868"), sino también la siguiente descripción a mano: "Cargó 20 arrobas, equivalente a un quintal".

En sus cartas, Stübel incluso ofrece una pequeña descripción de la actividad de los cargueros, cuya fuerza y perseverancia aparentemente lo impresionaron:

> Puedes decirle al primo Karl que el indígena verdaderamente educado también tiene una fuerza increíble cuando no está borracho. Hoy, uno llegó con una caja de telas a Bogotá. Esta pesaba más de 300 libras y la había cargado él solo desde Honda. Este trabajo demanda respeto, ya que, para llegar de Honda a Bogotá, hay que caminar 14 045 pies ingleses monte arriba y 6024 pies monte abajo. El hombre estaba viajando 14 días, por lo cual recibió 96 francos.[135]

---

133 *Ibid.*, 80.

134 Nancy Appelbaum, *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2017), 96-97.

135 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 17 de junio de 1868.

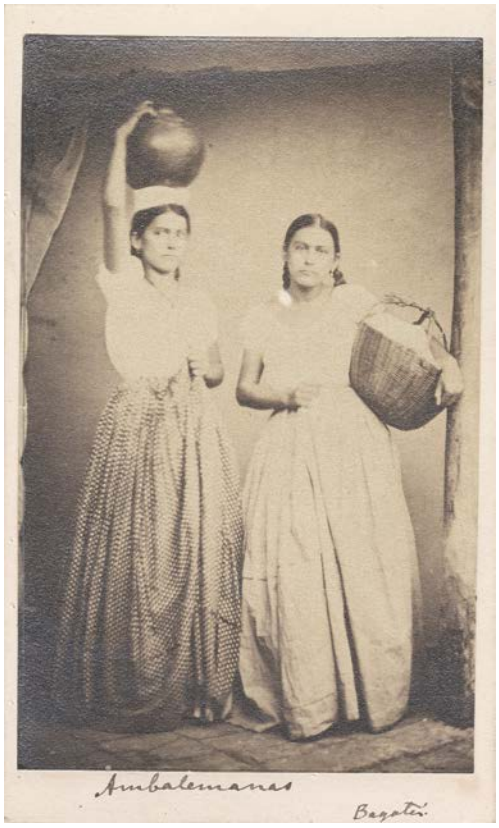
Después de la serie de fotografías de "tipos populares", las cuales están clasificadas según oficio ("negociante en huevos", "frutera", "pescadora", etc.), raza ("indio", "indígena"); región ("ambalemanas", "llanero de Casanare", "aldeanita de Honda", etc.) o estatus social ("mendigo"), sigue un folio con cuatro fotografías que se podrían denominar "médicas" o "fisiológicas" (figs. 131 a 158).



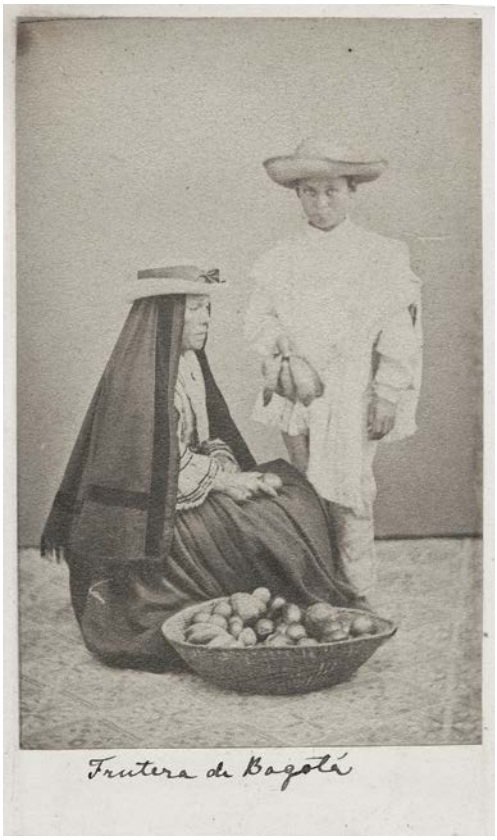


Figuras 129 y 130. "Carguero entre Honda y Bogotá", 1868 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0030); "Cargador de Honda a Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0026)





Figuras 131 y 132. "Negociante en huevos de Chocontá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0008); "Ambalemanas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0029)





Figuras 133 y 134. "Frutera de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0009); Demetrio Paredes, "Indio de Choachí", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0010)





Figuras 135 y 136. "Negociante de quesos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0011); Demetrio Paredes, "Negociantes de pavos", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0012)





Figuras 137 y 138. Demetrio Paredes, "Indio de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0014); "Pescadora de Bosa. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0015)



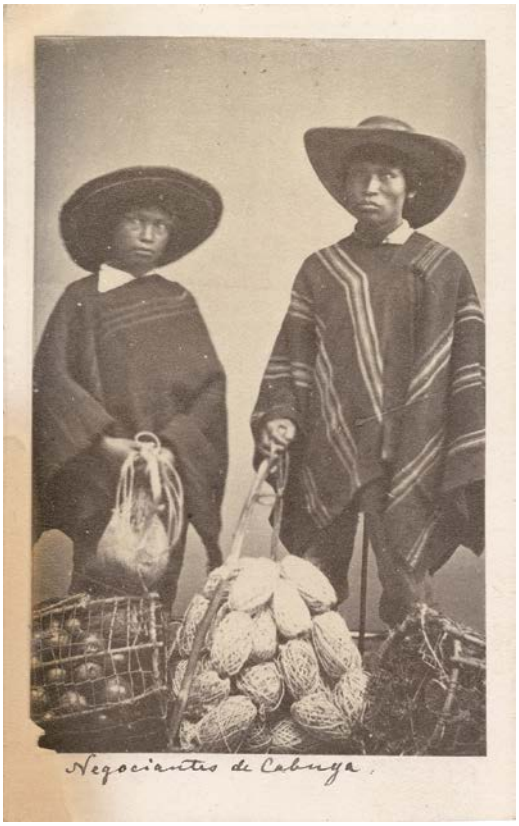


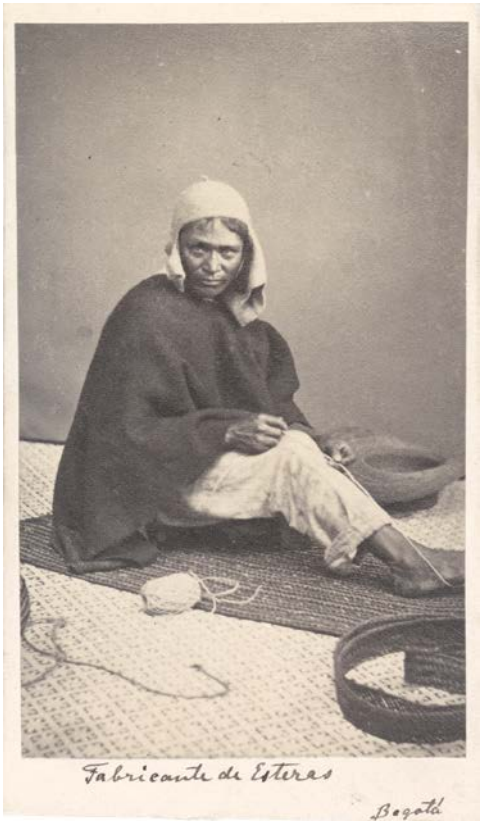
Figuras 139 y 140. Demetrio Paredes, "Mendigo de Chocontá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0016); Demetrio Paredes, "Indios de Choachí. Negociantes de pita/cabuya", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0017)





Figuras 141 y 142. "Conductor de fardos de Honda a Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0018); Demetrio Paredes, "Indio de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0019)





Figuras 143 y 144. "Negociantes de cabuya", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0020); "Fabricante de esteras. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0021)





Figuras 145 y 146. Demetrio Paredes, "Indios estereros de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0022); "Negociante en manteca", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0023)





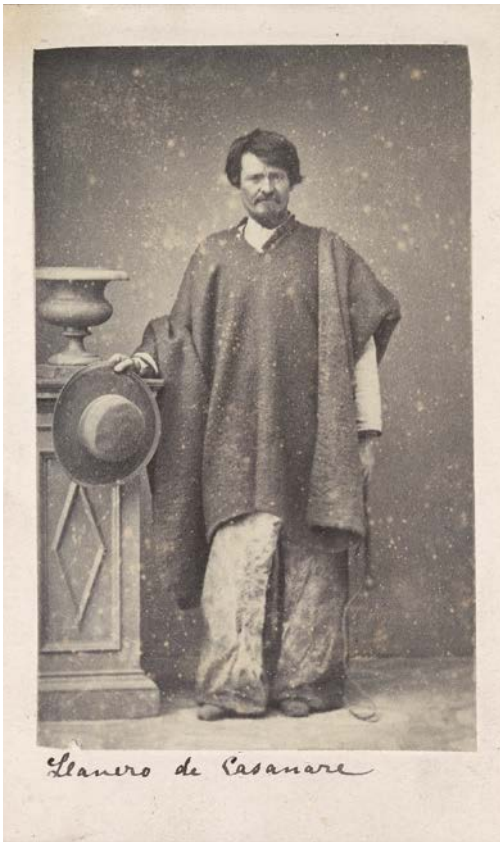
Figuras 147 y 148. "Negociante en mochilas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0024); "Leñadores de Suba. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0025)





Figuras 149 y 150. "Negociante de alpargatas. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0037); Demetrio Paredes, "Indios de Choachí. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0027)





Figuras 151 y 152. Demetrio Paredes, "Indios de Soacha. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0028); Demetrio Paredes, "Llanero de Casanare", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0031)





Figuras 153 y 154. "Sirvienta de Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0032); "Aldeanita de Honda", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0033)





Figuras 155 y 156. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Jambaló", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0043); Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Pitayó", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0044)





Figuras 157 y 158. Mariano Cobo Rincón, "Mujer indígena de Silvia", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0045); Mariano Cobo Rincón, "Indio de Hato Frío cerca de Popayán", 1869 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0046)

Tres de estas muestran a "mujeres cotudas" de Villeta, Ambalema y Popayán (figs. 159, 160 y 161). En el caso de la mujer de Popayán, sabemos que la fotografía proviene del estudio de Ramírez & Fernández, al igual que las fotografías de objetos arqueológicos que analizamos en la sección anterior. Sin embargo, esta fotografía, que lleva el sello del estudio en la parte delantera, fue una donación posterior. Como revela la inscripción al pie de la imagen, Stübel la recibió en 1879 por un tal "señor Göring". Lo más probable es que se tratara del naturalista y pintor alemán Anton Göring (1836-1905), quien había viajado por el norte

de Sudamérica entre 1866 y 1874.[136] Aunque pasó la mayor parte del tiempo en Venezuela, en 1869, Göring emprendió un viaje corto a Colombia. Sin embargo, la falta de información adicional nos dificulta saber si la fotografía en cuestión fue adquirida durante este viaje. Finalmente, la última pieza de la unidad muestra una mujer anciana del pueblo de Nocaima (Cundinamarca), cuya edad se estima en 103 años (fig. 162).

Aunque muchos viajeros europeos compraron fotografías de enfermedades tropicales o rarezas fisiológicas en Sudamérica, el interés de Stübel por las "mujeres cotudas" es poco claro.[137] A partir de sus escritos y sus cartas, no se puede decir que Stübel y Reiss tuvieran un interés marcado en el estudio de las patologías tropicales. Además, la enfermedad del bocio, de la cual sufren las tres "mujeres cotudas", no era para nada "exótica" en la Europa de mediados del siglo XIX. Lo mismo se habría podido observar en Alemania en la década de 1860, ya que en aquellos años apenas se estaba identificando la falta de yodo como causa principal.[138] Lo más probable es que Stübel concibiera el bocio presente en estas mujeres como algo excepcional y tal vez endémico, debido al grado avanzado y extremo de la enfermedad. Así también le sucedió a Humboldt cuando pasó por Honda en 1801: "Los habitantes son también (especialmente la raza blanca y los mestizos) excepcionalmente pálidos, muchas llagas, heridas y cotos, no solo en cantidad desmesurada (seguramente 80 cotos entre 100 personas), sino deformemente grandes, como no he visto ni en Valais, ni en Aigle, ni en el Tirol, ni en Salzburgo [...]. Algún habitante de Honda debería escribir la historia de la glándula tiroides y de su crecimiento".[139]

---

136 Franziska Engemann, "Aus Schönhaide nach Südamerika. Der Vogelkundler, Zeichner und Maler Anton Goering", en *Humboldt. Vier Ausstellungen in vier Museen des Altenburger Landes*, ed. por Roland Krischke (Altenburg: Lindenau-Museum, 2019), 59-79.

137 Nancy Stepan, *Picturing Tropical Nature* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 149-179.

138 Franz Merke, *Geschichte und Ikonographie des endemischen Kropfes und Kretinismus* (Berna: Hans Huber, 1971).

139 Alexander von Humboldt, "Extractos de sus diarios", https://www.banrepcultural.org/humboldt/diario/13.htm.





Figuras 159 y 160. "Cotuda de Villeta", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0034); "Cotuda de Ambalema", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0035)





Figuras 161 y 162. Ramírez & Fernández, "Mujer cotuda de la región de Popayán", década de 1860/1870 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0038); "Natural de Nocaima de 103 años. Bogotá", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm105-0036)

Para concluir, se puede afirmar que las imágenes pertenecientes a esta sección también tuvieron el propósito de documentar el viaje de Stübel y Reiss, aunque no de manera tan evidente como las fotografías de ciudades, paisajes y recursos naturales. A diferencia de esas otras categorías, no encontramos en este subconjunto personas procedentes de lugares o regiones en las que los viajeros no pasaron o donde solo estuvieron poco tiempo, por ejemplo, de las costas o de Antioquia. Más que en los apartados anteriores, en la colección de "tipos" de Stübel, se puede apreciar la existencia de tradiciones pictóricas previas, como los cuadros de costumbres. Mientras las fotografías de las primeras secciones son una mezcla de motivos prefabricados con trabajos encargados y fotografías de viaje, las fotografías de esta sección se insertan plenamente en la corriente de "tipos populares", como fueron producidos por la Comisión Corográfica y Ramón Torres Méndez (figs. 163 a 165). Queda entonces en evidencia que formas visuales de categorizar y jerarquizar el "pueblo" según criterios raciales ya existían antes de la llegada de Stübel, al igual que un mercado amplio para este tipo de imágenes.



Figura 163. Ramón Torres Méndez, "Reyerta Popular", 1859 (litografía de Ayala y Medrano, Bogotá; REM, Colección Reiss, Sm11-05)



Figura 164. Ramón Torres Méndez. "Policía de Bogotá", décadas de 1850 y 1860 (dibujo; REM, Colección Reiss, Sm11-06.2)



Figura 165. Ramón Torres Méndez, "Baile de campesinos (el bambuco)", décadas de 1850 y 1860 (dibujo, REM, Colección Reiss, Sm11-06.1)

Aunque el alemán adicionó "descripciones raciales" a algunas de las fotografías (por ejemplo, "raza mezclada"), estas taxonomías no son tan diferentes de las existentes en Colombia. Según vimos, las categorías raciales usadas en la época, tanto por Stübel como por los costumbristas y fotógrafos colombianos, no seguían un concepto fijo y científicamente definido. Al contrario, "raza" era una noción flexible y fluida, que iba de la mano de ideas, existentes desde la Colonia, acerca de las características físicas de las personas, su fenotipo, su clase social, su pertenencia regional, el lenguaje, la historia y la geografía. Según Frank Safford, en la Colombia de mediados del siglo XIX, era poco común encontrar formas de "racismo científico", como teorías acerca de los orígenes separados de "las razas" humanas o el "mejoramiento de la raza" a través del blanqueamiento.[140] A diferencia de algunos pensadores racistas europeos de la época, como Arthur de Gobineau (1816-1882), para quien las "mezclas" inevitablemente llevarían a la "degeneración de la raza", la mayoría de los pensadores colombianos de la época vieron en el mestizaje y la diversidad de "tipos" resultante de este proceso algo positivo. En palabras de Arias Vanegas, los "tipos", como los que encontramos en la Colección Stübel, eran "figuras mixtas, productos de la mezcla, hombres y mujeres nuevos de un orden y un mundo nuevos; de un mundo con posibilidades, tendiente hacia su depuración y el progreso, en la visión optimista de mediados de siglo".[141]

Retratos de la élite

Después del recorrido visual por las ciudades, la topografía, los recursos naturales y los "tipos populares" del país, el esquema de Stübel preveía una última sección con retratos de la élite. En estos folios encontramos, por tanto, algunos de los personajes más destacados de Colombia, no solo de la época en la que los vulcanólogos visitaron el país, sino también figuras históricas, como Simón Bolívar (fig. 168), Francisco José de Caldas (fig. 172) y José Celestino Mutis (fig. 173). Estas fotografías, tomadas directamente de cuadros, fueron probablemente hechas por encargo en la Biblioteca Nacional, como indica la descripción en la parte delantera del retrato de Mutis. Además, en una de sus cartas, Stübel menciona

[140] Frank Safford, "Race, Integration, and Progress. Elite Attitudes and the Indian in Colombia, 1750-1870", *Hispanic American Historical Review* 71, n.º 1 (1991): 20-32.

[141] Arias Vanegas, *Nación y diferencia*, 79.

las instrucciones que dio a un fotógrafo para sacar una copia del cuadro de Humboldt, aunque sin mencionar su nombre.[142]

Aparte de estas figuras, la sección incluye a los políticos Tomás Cipriano de Mosquera (fig. 166), Manuel Santos Acosta (fig. 167), al escritor Manuel Ancízar (fig. 170), al ingeniero Indalecio Liévano Reyes (fig. 171) y al geógrafo Agustín Codazzi (fig. 169). Esta última fotografía es especialmente notable, dado que se trata de una copia del daguerrotipo. Cuando Codazzi murió en 1859, el procedimiento de la copia a la albúmina aún no era muy común en América Latina. Además, como menciona Franz Waller, en esta fotografía se pueden ver claramente las huellas que resultaron del pulido de la placa de vidrio.[143] Aunque Stübel, como ya vimos, veía la obra del geógrafo italiano con ojos críticos, reconocía el significado de Codazzi para el desarrollo de la cartografía en el país. Así las cosas, al pie de la fotografía, se puede leer la siguiente descripción escrita a mano: "Los mapas de Colombia y Venezuela han sido primero elaborados por él".

Como mencionamos, Stübel y Reiss se basaron en los mapas elaborados por Codazzi y varios se encuentran referenciados en la obra de los alemanes, por lo cual no es de extrañar que su retrato aparezca en esta sección. En cuanto a Ancízar y Liévano, sin embargo, existen dos posibilidades que podrían justificar la inclusión de sus retratos. Por un lado, ambos personajes estaban vinculados a la Comisión Corográfica. Mientras Ancízar participó en el primer viaje de la Comisión, cuyas impresiones expuso en el libro *La peregrinación de Alpha* (1853), Indalecio Liévano (1834-1913), en conjunto con Manuel Ponce de León, Manuel María Paz y Felipe Pérez, continuó las obras de Codazzi después de su muerte. Según Restrepo, este trabajo se asemejaba a un rompecabezas, ya que la geografía política del país cambió en 1863 con la fundación de los Estados Unidos de Colombia y su federalismo radical.[144] De la complicada reorganización y reelaboración del material cartográfico heredado por Codazzi surgió el *Atlas de los Estados Unidos de Colombia* (1865), el cual sirvió de referencia a los

---

142 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 16 de mayo de 1868.

143 Franz Waller, "Etwas zu den Fotografen und ihrer Technik", en *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*, ed. por Hermann Wiegand et al. (Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018), 45.

144 Restrepo, "Un imaginario de la nación", 37.

viajeros alemanes.[145] En consideración a su interés por la labor de la Comisión, y la geografía en general, es entonces posible que los dos personajes fueran incluidos como representantes destacados de las ciencias en el país anfitrión, tal como hicieron con Codazzi.

Por otro lado, y esta hipótesis parece más acertada, es posible que los alemanes se encontraran con Ancízar y Liévano cuando pasaron por la recién fundada Universidad Nacional. Liévano, quien también se destacaba como astrónomo y matemático, no solo era profesor universitario, sino también el responsable del Observatorio Astronómico de Bogotá antes de que sirviera como prisión del general Mosquera. De este modo, fue posible que conocieran a Liévano cuando el Gobierno les ofreció el edificio para la realización de sus mediciones.[146] De hecho, en la parte delantera de la tarjeta de visita, se puede leer "Bogotá 1868", lo cual indica que el encuentro tuvo lugar en este año. De la misma manera, Ancízar también parece un contacto obligatorio, ya que fue nombrado rector de la Universidad Nacional en enero de 1868.[147] Es difícil imaginar que Stübel y Reiss accedieran a los recintos de esta institución sin antes obtener el permiso de quien era su primer rector. Sin embargo, en sus escritos, no se encuentra ninguna mención de los personajes, por lo cual la razón de incluir sus retratos no se puede determinar con exactitud.

En otro folio, de color azul, siguen los retratos de personajes con quienes los viajeros tuvieron algún vínculo durante el viaje, sin importar si eran famosos o no. Todas estas fotografías se encuentran en formato *carte de visite*, cualidad que no debe extrañar si consideramos que se trataba de fotografías entregadas directamente por estas personas a Stübel y Reiss. Como ha mostrado Edward Goyeneche Gómez para los estudios fotográficos en el Valle del Cauca entre 1870 y 1940, la producción de fotografías con los atributos visuales de la élite o de la burguesía se volvió habitual en la segunda mitad del siglo XIX. Las tarjetas de visitas, producidas a precios económicos y con un tiraje mínimo de ocho

---

145 Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, *Geologische Studien in der Republik Colombia* (Berlín: Asher, 1899), 2:7.

146 Reiss, *Reisebriefe*, 43; Clara Helena Sánchez, "Matemáticas en Colombia en el siglo XIX", *LLULL: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 22 (1999): 701.

147 Gilberto Loaiza Cano, *Manuel Ancízar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* (Bogotá: Plural, 2018), 337.

copias, fueron frecuentemente intercambiadas en reuniones y encuentros. En poco tiempo, se volvieron el medio visual preferido de las nuevas clases ascendientes, cuyos integrantes las utilizaron "en la búsqueda de una 'imagen social' que no tenían".[148] En el caso de las fotografías reunidas por Stübel y Reiss, sin embargo, es evidente que los retratados realmente pertenecieran a los estratos más altos de la época.

Así, encontramos un retrato de Charles Rogers Heap (fig. 175), un banquero inglés que residía en Bogotá y quien representaba los intereses de varios institutos financieros importantes, por ejemplo, el banco británico Baring Brothers.[149] Aunque su nombre no aparece en las cartas de los viajeros, el diario de Reiss revela que los ayudó con transacciones financieras y que también los acompañó en algunos viajes alrededor de Bogotá, como a las salinas de Zipaquirá.[150] Otra persona con quien sostuvieron contacto fue el político conservador y funcionario Manuel de Jesús Quijano, a quien, como también indica la inscripción en la respectiva tarjeta de visita, conocieron durante su paso por Zipaquirá en julio de 1868, donde se desempeñaba como administrador de las salinas (fig. 174).[151]

En este contexto, es interesante notar que en los escritos de Stübel y Reiss apenas se encuentran referencias de Santos Acosta, quien todavía era presidente en los primeros meses de su llegada. Tampoco dicen mucho de su sucesor, Santos Gutiérrez, presidente durante la mayor parte de su estadía entre 1868 y 1870. Sobre Mosquera, sin embargo, se encuentran varias apreciaciones por parte de Stübel. El viajero lo menciona por primera vez cuando el Gobierno les ofreció el Observatorio Astronómico para poder realizar investigaciones en marzo de 1868. En esa ocasión, Stübel comenta que el lugar, solo pocos meses antes, había sido la prisión del gran general Mosquera. Aunque les habrían ofrecido el Observatorio para instalarse, Stübel y Reiss rechazaron la oferta, dado que el lugar no ofrecía el espacio suficiente para sus instrumentos.[152] Meses después,

---

148 Edward Goyeneche Gómez, *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Histórica, 2009), 25.

149 "Documentos relativos a la comisión conferida al señor doctor Antonio M. Pradilla, respecto al vapor Bolívar", *Diario Oficial*, 2 de diciembre de 1868, 2283.

150 Reiss, *Diario de Colombia*, 4, 6 y 7 de julio de 1868.

151 *Ibid*., 4, 6 y 7 de julio de 1868; Roberto María Tisnés Jiménez, *Capítulos de historia zipaquireña* (Bogotá: Secretaría del Consejo Administrativo, 1956), 1:581-582.

152 Stübel, *Cartas de Sudamérica*, 16 de mayo de 1868.

Stübel volvió sobre la figura del general, a quien describió como un gobernante autoritario e, incluso, corrupto, pero comprometido con el progreso del país. Así, a causa de una visita en la antigua hacienda del general, en Coconuco, cerca de Popayán, escribe lo siguiente:

> Aquí todos parecen ángeles, dignos de ser presidentes; sin embargo, todos son ladrones, sin excepción. Mosquera, contra quien se dirige el odio desbordado de los conservadores y parte de los liberales, fue el único hombre que ha contribuido al progreso de este país. Aunque también pensaba en su propio bolsillo, construyó caminos, importó máquinas, etc. En este momento, Mosquera, un hombre viejo y adicto al trago, se encuentra en el exilio en Perú, pero en las próximas elecciones presidenciales en agosto tiene buenos chances de ser reelegido. Si su partido gana, estallará la Revolución.[153]

Al igual que en secciones anteriores, algunos retratos de la élite, todos en formato *carte de visite*, han sido incorporados en las colecciones de Stübel y Reiss para documentar el viaje. Así, las fotografías montadas sobre el folio en color azul muestran a personalidades que los viajeros conocieron durante su estadía. El hecho de que este folio tenga otro color podría indicar que estas no estaban expuestas en el museo de Stübel, ya que se trataba de personas de relevancia menor y, en muchos casos, extranjeros cuyas biografías no justificaban una presentación en una exposición panorámica del país. Por otro lado, la selección de las personas famosas, montadas sobre los mismos folios que la mayor parte de la Colección Stübel, muestra cuáles personajes fueron considerados importantes por los viajeros. Aparte de presidentes como Mosquera y Santos Acosta, cuyas decisiones determinaron en gran parte la situación política en la época de la llegada de los viajeros, la inclusión de figuras como Codazzi, Ancízar y Liévano muestra que, a pesar de sus numerosas críticas hacia las clases altas en Colombia, también reconocieron los logros de la comunidad científica del país.

[153] *Ibid*., 27 de mayo de 1868.





Figuras 166 y 167. Demetrio Paredes, "General T. C. de Mosquera", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0004); Demetrio Paredes, "General Acosta, quien apresó a Mosquera", 1867-1868 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0006)



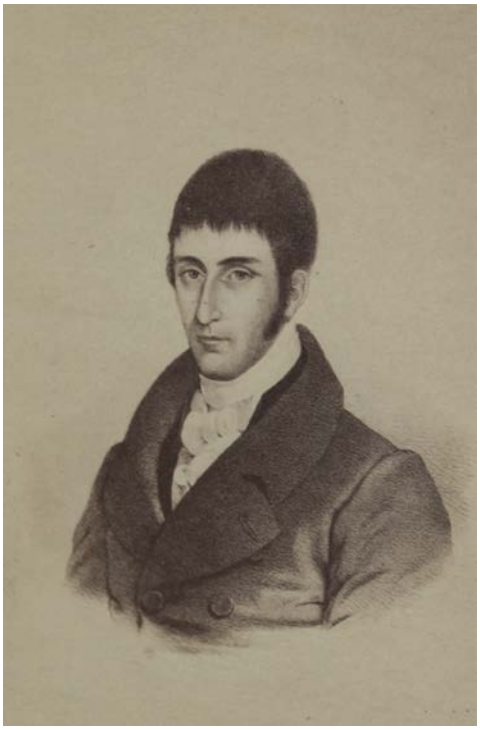


Figuras 168 y 169. "Simón Bolívar, nacido el 24 de julio de 1783 en Caracas, muerto el 10 de diciembre de 1830 en Santa Marta", década de 1860 (reproducción fotográfica de un cuadro; IfL, Colección Stübel, SAm001-0001); "A. Codazzi. Geógrafo", décadas de 1850 y 1860 (copia del daguerrotipo; IfL, Colección Stübel, SAm001-0005)





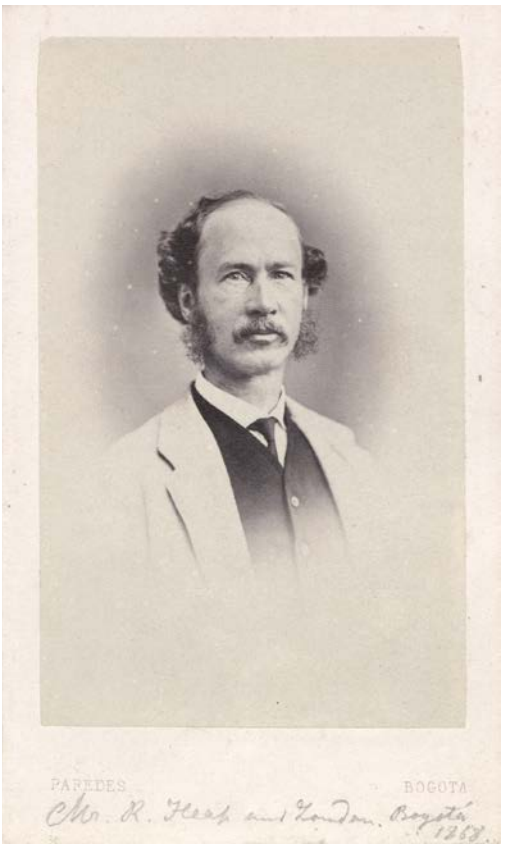
Figuras 170 y 171. Demetrio Paredes, "El escritor Manuel Ancízar", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm001-0007); Aleksander Ken (París), "Indalecio Liévano. Bogotá 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0020)





Figuras 172 y 173. "F. José de Caldas de Popayán", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.4); "Mutis, Biblioteca de Bogotá", 1868 (reproducción fotográfica de un cuadro; REM, Colección Reiss, Sm10-12.2)





Figuras 174 y 175. "Manuel de J. Quijano. Zipaquirá. 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0021); Demetrio Paredes, "Mr. R. Heap de Londres. Bogotá, 1868", década de 1860 (IfL, Colección Stübel, SAm110-0014)

Objetos arqueológicos y etnográficos

Según vimos en las secciones anteriores, la mayoría de las fotografías que conforman las colecciones de Stübel y Reiss fueron compradas durante su viaje por Sudamérica. En el caso de las fotografías provenientes de Colombia, las únicas excepciones eran las seis piezas donadas por Bendix Koppel en 1873 y la fotografía donada por Anton Göring en 1879. Gran parte de estas fotografías se encuentran montadas sobre los folios de cartón blanco de la Colección Stübel, lo cual indica que fueron expuestas en el Museo de Geografía Comparada. Sin embargo, en el IfL también se encuentran varias fotografías de objetos arqueológicos y etnográficos que no tienen cabida en el esquema de exposición de Stübel. Solo algunas están montadas sobre folios, mientras que otras aparecen de forma suelta en cajas.

Aunque no tenemos certeza sobre los usos de estas fotografías y tampoco sabemos si fueron expuestas, se trata de algunos de los documentos más interesantes de la Colección Stübel. Su valor no solo es de naturaleza patrimonial, ya que muchos de los objetos representados están perdidos para siempre, sino que también dan luces sobre los inicios de la arqueología americanista en Colombia y Alemania. A través de las inscripciones y las huellas materiales en algunas de estas imágenes, combinadas con un análisis de publicaciones ilustradas de la época, podemos ver cómo la fotografía fue usada para crear registros visuales de los objetos arqueológicos encontrados en guacas o "lagos sagrados". Como mencionamos en el caso de las fotografías de los objetos de Tacueyó, si bien es difícil caracterizarlas como "móviles inmutables", sí podemos observar los modos en que Stübel y Reiss las emplearon para elaborar las ilustraciones de sus obras arqueológicas, publicadas en las décadas de 1880 y 1890.

Este apartado abre con la serie de fotografías mencionadas de San Agustín, tomadas por Emiliano Jaramillo, de Sonsón, en 1884. No sabemos cómo y en qué contexto el fotógrafo antioqueño llegó a San Agustín. Sin embargo, a partir de la descripción al dorso de una de estas fotografías, sabemos que fueron tomadas por él. También aparece el nombre del estudio fotográfico Echeverri & Gutiérrez, de Medellín, lo cual hace pensar que Jaramillo trabajaba para esta casa. Además, sabemos que las imágenes fueron encargadas por un tal don Pedro Falla, quien, al parecer, vivía en el sitio de San Agustín. En febrero de 1891, la señora M. Weis, residente en el estado de Sajonia, se las envió a Stübel.[154] Aparte del

[154] IfL, Colección Stübel, SAm113-9-01.

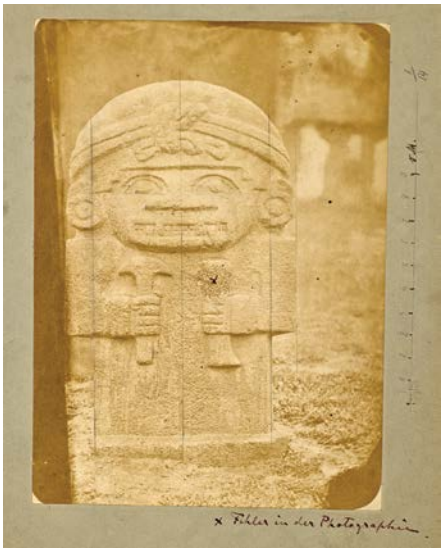
innegable valor que tienen estas imágenes para la historia de la arqueología del país, siendo probablemente las primeras fotografías del sitio mencionado, también muestran la preocupación de Stübel por obtener mejores resultados fotográficos. Así, todos los ejemplares de esta serie están duplicados. Mientras las fotografías montadas sobre los folios muestran un contraste y una profundidad de campo aceptables, las copias elaboradas por un tal "señor Forti" son pálidas y sin contraste. Aparentemente, Stübel estaba tan descontento con esta serie de reproducciones que tomó el lápiz para adicionar líneas de contorno como se puede ver al comparar las copias diferentes (figs. 176 y 177). En una de las imágenes, también se encuentra una equis para marcar el punto donde Stübel había identificado un "error en la fotografía", tal y como se puede leer al pie de esta (figs. 178 y 179). Intervenciones de este tipo indican que Stübel estaba cuestionando la utilidad de la fotografía para producir representaciones que se acercaran a la "verdad natural" que estaba buscando. Como muestra la inserción de los contornos, la fotografía aún le parecía demasiado plana y no apta para resaltar los elementos y segmentos relevantes de un objeto. Por tanto, estas huellas materiales en las imágenes nos acercan a su crítica fundamental de la fotografía como método de registro virtual, citada en la introducción.[155]

[155] Stübel, *Die Vulkanberge von Ecuador*, XVI-XVII.





Figuras 176 y 177. Emiliano Jaramillo, "Estela de piedra de San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, 113-9-02); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0019)





Figuras 178 y 179. Emiliano Jaramillo, "Estela de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, 113-9-01); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0015)





Figuras 180 y 181. Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0020); Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0016)



Figura 182. Emiliano Jaramillo, "Estatua de piedra de la cultura San Agustín", 1884 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0018)

Aparte de estas imágenes de Emiliano Jaramillo, la Colección Stübel contiene varias fotografías donadas por Bendix Koppel en 1887. En ellas, se ven objetos arqueológicos pertenecientes al pintor y coleccionista Alberto Urdaneta, así como algunas que provienen de la colección privada de Koppel, quien, como vimos, estaba en contacto con Stübel y Reiss desde abril de 1868, cuando se conocieron en Bogotá.[156] Como lo ha mostrado Jürgen Cain Külbel, a partir de 1883 Koppel y los dos vulcanólogos empezaron a cooperar en el análisis del material coleccionado durante sus estadías en Sudamérica.[157] El resultado de sus esfuerzos conjuntos fue la publicación de la mencionada obra *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker* (*Cultura y economía de los pueblos sudamericanos*), publicada entre 1889 y 1890 en dos tomos.[158] En esta segunda gran obra arqueológica, después de su trabajo sobre la necrópolis de Ancón, se presentaron las colecciones fusionadas de Stübel, Reiss y Koppel. Este último había dejado sus cargos en Colombia en 1883, cuando se trasladó nuevamente a Europa. Luego de una corta estancia en Dinamarca y Alemania, se mudó con su familia a Londres, donde se dedicó a actividades financieras y a la representación diplomática de su antiguo país anfitrión.[159] Debido a vínculos familiares con Sajonia, región de procedencia de su esposa, y su amistad con Stübel y Reiss, el danés decidió fusionar su colección con la de los alemanes y venderla al Museo Etnológico de Leipzig.[160] Dado que los costos de una publicación llena de ilustraciones a color eran extremamente altos en la época, la venta de los objetos encontrados era la única forma de financiarlo.[161] De hecho, fue por medio de la venta de sus colecciones peruanas al Museo Etnológico de Berlín como Stübel y Reiss lograron financiar su espectacular obra sobre Ancón unos años antes.[162]

Aunque estas obras publicadas en la década de 1880 comprueban el interés de Stübel y Reiss por la joven disciplina de la arqueología, los dos nunca se definieron como tales. Así, en el prefacio de *Kultur und Industrie*, escriben que

---

156 Reiss, *Diario de Colombia*, 7 de abril de 1868.

157 Külbel, "Non Nobis Nascimur", 176.

158 Stübel, Reiss y Koppel, *Kultur und Industrie*.

159 Külbel, "Non Nobis Nascimur", 179-180.

160 *Ibid*., 154-155.

161 *Ibid*., 187.

162 Joanne Pillsbury, "Ilustración arqueológica en los Andes (1850-1890)", *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 12, n.º 2 (2017): 326.

haber "salvado" estos objetos de su "deportación y destrucción" habría sido un deber moral más que una preocupación científica.[163] Esto confirma el juicio de Stefanie Gänger, quien menciona que viajeros como Stübel y Reiss frecuentemente criticaron la supuesta irresponsabilidad y falta de consciencia histórica de los gobiernos sudamericanos, para justificar el saqueo de sitios arqueológicos.[164]

A esto hay que añadir que muy pocos países de la región tenían leyes que impidieran la salida de objetos arqueológicos, mucho menos una noción de patrimonio histórico en el sentido moderno. Al contrario, el caso de Colombia es pertinente para exponer cómo se regalaron o vendieron objetos arqueológicos de inigualable valor, como el Tesoro Quimbaya, hallado en 1891. En esa ocasión, el Tesoro fue obsequiado a la reina regente de España, María Cristina de Austria (1858-1929), en agradecimiento por haber fallado a favor de Colombia en un arbitraje fronterizo, pero también, como argumentaron varios eruditos colombianos en la época, porque en el país no habría existido un lugar adecuado para exponer y estudiar semejante colección.[165] En este contexto, es interesante mencionar que Bendix Koppel estaba involucrado en tales negociaciones y, al parecer, fue él quien convenció al presidente colombiano, Carlos Holguín Mallarino (1832-1894), de obsequiar el Tesoro a España.[166]

Ya que Stübel y Reiss no se consideraron arqueólogos, contrataron a Max Uhle (1856-1944) para elaborar un análisis contextualizado de los objetos incluidos en *Kultur und Industrie*.[167] Motivado por Stübel a enfocarse en el estudio de las culturas prehispánicas de América, este joven lingüista y filólogo oriundo de Sajonia se volvería uno de los americanistas más destacados de Alemania. A partir de 1892, cuando emprendió un viaje de exploración a Sudamérica, Uhle introdujo métodos de excavación modernos como la estratigrafía y nuevas

---

163 Stübel, Reiss y Koppel, *Kultur und Industrie*, vol. 1, I.

164 Stefanie Gänger, "¿La mirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana", *Histórica* 30, n.º 2 (2006): 77-79.

165 Sven Schuster y Laura Alejandra Buenaventura Gómez, "Imaginando la 'tercera civilización de América'. Colombia en las exposiciones del IV Centenario (1892-1893)", *Historia Crítica*, n.º 75 (2020): 31-36.

166 Carolina Vanegas, "La imagen arqueológica en la construcción de la imagen de la nación en Colombia. El álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda", *Antípoda*, n.º 12 (2011): 130.

167 Stübel, Reiss y Koppel, *Kultur und Industrie*, vol. 1, I-II.

herramientas conceptuales inspiradas en el positivismo y evolucionismo de la época, las cuales tuvieron resonancia en muchos de los países visitados. El impacto de su obra fue especialmente notable en Perú, donde dirigió la sección arqueológica del Museo Histórico de Lima entre 1906 y 1912, por lo cual muchos lo consideran el "padre de la arqueología peruana". Así, Henry Tantaleán concluye que "Max Uhle debía ser el padre de la arqueología peruana, puesto que fue el primer investigador que excavó en el Perú con un método científico moderno. Con él, había llegado al Perú la época en que la solidez de una interpretación arqueológica se debía sustentar en los datos, en la evidencia empírica".[168] En este contexto, el mismo autor también honra el papel pionero de Stübel y Reiss, ya que no solo habían sido los patrocinadores del joven Uhle, sino que su propio trabajo en Ancón se habría destacado por su sistematicidad y rigor, a diferencia de excavaciones anteriores.[169]

A este juicio, Joanne Pillsbury añade que el trabajo arqueológico de Stübel y Reiss estaba a la altura de los mejores realizados en la época. Según ella, esto no solo se debía al carácter sistemático de las excavaciones realizadas en Ancón, sino también al hecho de que eran de los primeros en entender que la civilización incaica solo era la manifestación más reciente en una larga cadena de civilizaciones que la habían precedido: "Reiss y Stübel, con su formación en el campo de la geología, estaban en el camino de revelar la columna vertebral de la cronología arqueológica andina, el reconocimiento de las antigüedades que precedieron a los incas".[170] Aun así, los vulcanólogos no recibieron mucho reconocimiento por su trabajo pionero, dado que sus publicaciones en gran formato, saturadas de cromolitografías de alta calidad, simplemente eran demasiado caras para poder circular masivamente. De las tres grandes publicaciones arqueológicas de Stübel y Reiss, solo se sacaron tirajes muy reducidos, por lo cual resultaron ser inadecuados "para los nuevos ritmos y expectativas de la arqueología al terminar el siglo XIX".[171] Su alumno Uhle, en cambio, apostó por publicaciones

---

[168] Henry Tantaleán, *Una historia de la arqueología peruana* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016), 50.

[169] *Ibid.*, 42.

[170] Pillsbury, "Ilustración arqueológica", 324.

[171] *Ibid.*, 327.

en revistas científicas y en formatos más accesibles, lo que lo llevó a obtener un impacto mayor en la comunidad científica de la época.[172]

Esta descripción, algo extensa, de la obra arqueológica de Stübel y Reiss permite una mejor comprensión del uso que dieron a las fotografías donadas por Koppel. Como registros visuales, fueron empleadas para la elaboración de algunas de las cromolitografías en *Kultur und Industrie*. A partir de los datos incluidos en esta y otras publicaciones, también podemos acercarnos al contexto de su producción. Aunque algunas de estas imágenes, por ejemplo, la fotografía de una balsa muisca de la laguna de Siecha, son bien conocidas en Colombia, muchas veces se reproducen informaciones falsas acerca de su procedencia.

La imagen de la balsa, publicada por vez primera en 1882 en el *Papel Periódico Ilustrado* por el médico y naturalista Liborio Zerda (1830-1919), muestra la famosa ceremonia muisca que dio origen al célebre mito de "El Dorado" (fig. 183). De acuerdo con las crónicas de la Conquista, durante esta ceremonia un rey o un sacerdote, cuyo cuerpo estaba cubierto con polvo de oro, arrojó ofrendas a una laguna sagrada.[173] Se trata de una de las imágenes más misteriosas y comentadas de la historia de la arqueología en Colombia. Esto se debe al hecho de que el original de la balsa, encontrado en 1856 en la laguna de Siecha, está perdido. Como escribe Carolina Vanegas, basándose en el trabajo de Clara Isabel Botero, se supone que "hacia 1899, por una gestión diplomática, fue enviada a Alemania. Poco después de haber llegado, desapareció en un incendio en un depósito del puerto de Bremen".[174] Sin embargo, como veremos a continuación, esta aseveración es bastante incierta y merece la inclusión de hechos poco conocidos. Por ejemplo, sabemos que el afamado etnólogo alemán Adolf Bastian, quien se encontró en Colombia entre 1875 y 1876, intentó comprar sin éxito el original de la balsa para el Museo Etnológico de Berlín. En la época de la visita de Bastian, la balsa se encontraba en manos del banquero Salomón Koppel, residente en Bogotá. Según Jürgen Cain Külbel, la negativa de Salomón Koppel, quien no tenía lazos familiares con Bendix Koppel, se debía a que su esposa había

---

[172] *Ibid*.

[173] Liborio Zerda, *El Dorado* (Bogotá: Litografía y Editorial "Cahur", 1947), 20.

[174] Vanegas, "La imagen arqueológica", 123; Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia. Viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006), 149.



Figura 183. Julio Racines, "La balsa de oro de Guatavita cerca de Bogotá. Encontrada en 1856; destruida en 1887 en un incendio en Hamburgo. Fotografía según el original", c. 1876 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0004)

establecido un vínculo emocional con el objeto.[175] Sin embargo, Bastian, quien asumió la dirección del museo berlinés tras su regreso de Colombia, finalmente impuso su voluntad y la balsa fue enviada a Alemania.

Antes del envío, afirma Botero, el fotógrafo Julio Racines, activo desde 1873 en Bogotá, le tomó una foto; probablemente en 1876 por encargo de Bastian.[176] Según Külbel, la balsa todavía se encontraba en Colombia en octubre de 1883, como lo testifica una misiva de Salomón Koppel a Bastian.[177] Además, sabemos que la pérdida se produjo antes de 1894, ya que el americanista alemán Eduard Seler lamentó el infortunio durante el Congreso de Americanistas de ese año. Así las cosas, Seler comentó que la balsa se había perdido en un gran incendio en el puerto de Bremen.[178] Aunque esta versión es la más difundida en la literatura académica actual, también circulan versiones según las cuales la balsa se habría perdido en el mar, debido al naufragio del barco en el que se transportaba o, incluso, durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.[179]

A todas estas versiones, la fotografía de la balsa en la Colección Stübel agrega una más. Lejos de resolver el enigma, la imagen, cuya descripción en la parte delantera asegura que había sido tomada "según el original", contiene información que contradice todo lo publicado sobre el destino de la balsa de Siecha. Según la descripción en la parte delantera, agregada por Stübel, la balsa no fue encontrada en Siecha sino en la laguna de Guatavita. Además, no habría sido destruida en un incendio en Bremen sino en Hamburgo en 1887. Aunque no podemos verificar estas informaciones, es probable que Stübel añadiera la descripción de manera poco cuidadosa, ya que no hay ninguna duda acerca de la procedencia de la balsa de la laguna de Siecha, bien documentada para la época.[180] En cuanto al supuesto desastre en Hamburgo, no hay tanta claridad. Luego de una revisión exhaustiva de los archivos de Bremen, Külbel llegó a la conclusión de que no hubo ningún incendio relevante en Bremen para la época indicada.[181] Quedaría entonces por ver si esto fue el caso en Hamburgo.

---

175 Külbel, "Non Nobis Nascimur".

176 Botero, *El redescubrimiento del pasado*, 148.

177 Külbel, "Non Nobis Nascimur", 166.

178 *Ibid.*, 167.

179 *Ibid.*, 169.

180 Zerda, *El Dorado*, 19.

181 Külbel, "Non Nobis Nascimur", 168-169.

En cuanto al contexto de producción de la fotografía, se puede afirmar que se trata de una copia de la pieza encargada por Bastian en 1876, tal como sostiene Botero. Se puede decir con certeza que fue tomada antes de 1882, ya que una xilografía elaborada a partir de la fotografía fue impresa en el libro *El Dorado* (1883) de Liborio Zerda, el cual resultó de sus entregas publicadas en el *Papel Periódico Ilustrado* a partir de 1882.[182] Sobre la autoría de Julio Racines tampoco puede haber dudas, ya que otra copia de la fotografía fue publicada en un catálogo de objetos precolombinos destinados a las exposiciones internacionales del IV Centenario en Madrid, Génova y Chicago, entre 1892 y 1893. Según un informe del Ministerio de Fomento, las 115 fotografías que conformaron el catálogo de cuatro tomos eran de autoría de Julio Racines.[183]

Aparte de la imagen de la balsa muisca, otras fotografías donadas por Bendix Koppel en 1887 también aparecen impresas en el catálogo mencionado, razón por la que pueden ser atribuidas a Julio Racines. Estas fotografías muestran objetos de oro y tumbaga de la cultura muisca, provenientes de la guaca de Chirajara en el pueblo de Quetame (Cundinamarca), la cual fue descubierta en 1882, como menciona Liborio Zerda en *El Dorado*.[184] Dado que una figura antropomorfa de cerámica de la misma guaca, cuya fotografía forma parte del mismo conjunto donado por Koppel (fig. 184), fue impresa en el libro de Zerda, se puede atribuir esta fecha a las fotografías en cuestión.[185] Lo más probable es que Julio Racines, quien, al parecer, se especializaba en fotografías de "antigüedades indígenas", las tomara poco después del descubrimiento de la guaca en una sola sesión. Además, Zerda menciona que las piezas de la guaca se encontraban en poder de Alberto Urdaneta, lo cual también es un dato interesante, ya que, aparte del dibujo, el grabado, la pintura y la dirección del *Papel Periódico Ilustrado*, este también tenía vínculos muy estrechos con Julio Racines.[186] En cuanto a la figura cerámica, tenemos incluso una buena descripción que nos brinda Zerda en *El Dorado*. Según esta, los objetos de oro y tumbaga (*tunjos*) que se ven en la fotografía acompañante (fig. 185) se encontraban dentro de la figura:

---

182 *Ibid.*, s. p.

183 *Informe que el Ministerio de Fomento presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1892* (Bogotá: Papelería y Tipografía de Samper Matiz, 1892), 31-32.

184 Zerda, *El Dorado*, 45-46.

185 *Ibid.*, s. p.

186 Moreno de Ángel, "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía".



Figura 184. Julio Racines, "Cerámica de la guaca de Chirajara cerca del pueblo Quetame. Altura: 25 cm. Anchura: 18 cm", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0001)

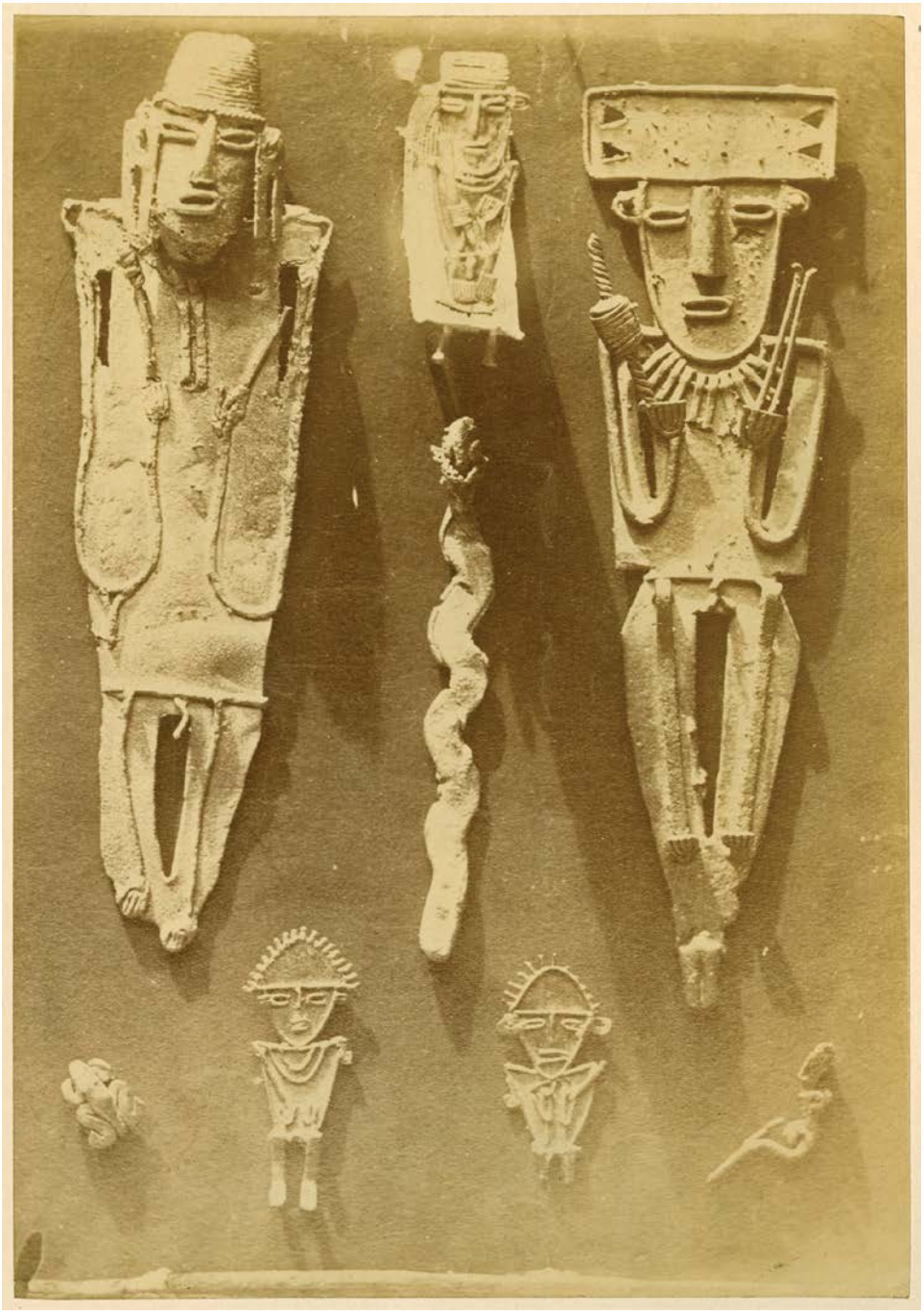


Figura 185. Julio Racines, "Figuras doradas de la guaca de Chirajara cerca de Quetame", 1882 (IfL, Colección Stübel, SAm008-0003)

> Estas figuras estaban contenidas en un vaso de barro cocido, que presenta la forma de un indio sentado, su nariz es encorvada y el tipo en general es muy semejante a las figuras mejicanas de esta misma clase. Lleva en la cabeza un gorro ceñido con un doble cordón, y es abierto por encima a la manera de una ánfora con su respectiva tapa; en la mano izquierda empuña un cetro y en la derecha, apoyada sobre la rodilla, tiene una taza; el cuello está adornado con un collar de puntos, atado por detrás con un cordón; en las orejas se ven las señales de perforaciones para llevar orejeras. Todo el cuerpo está pintado de ocre-rojo con excepción del gorro, la cara, el collar y la taza que son blancos; en los carrillos están dibujadas unas figuras triangulares y puntos sobre líneas transversales. Mide 25 centímetros de altura y 18 de ancho de un hombro al otro. La actitud de este indio es la de un Cacique en el momento de recibir la ofrenda de sus súbditos. Esta ofrenda estaba guardada en el interior del indio, y es una historia interesante; así es que sin exageración alguna podemos decir que la huaca de Chirajara es un libro histórico cuya cubierta es de barro y cuyos caracteres son de oro. Abramos, pues, este libro y estudiemos en él.[187]

También encontramos algunas fotografías donadas por Koppel, cuya procedencia y autoría son desconocidas, aunque es posible que Julio Racines también sea el fotógrafo responsable (fig. 187). Estas imágenes muestran diversos objetos arqueológicos provenientes de una guaca no especificada en Antioquia, probablemente de la colección privada de Koppel, ya que en *Kultur und Industrie* se menciona que la mayor parte de los objetos aportados por el danés provenían de esta región.[188] La fotografía más interesante de esta serie muestra una pareja, perteneciente a la etnia "cumics" de Antioquia (fig. 188). Como Koppel partió de Colombia en 1883, las fotografías probablemente fueron tomadas antes de esta fecha. La imagen de la pareja, que viste los mismos adornos dorados presentados en las primeras dos fotografías, podría indicar que se trataba de imágenes con fines publicitarios, hechas para vender los objetos a algún museo europeo.

Esta hipótesis se basa en el hecho de que la imagen reproduce estereotipos exotizantes, ya que los indígenas no solo se muestran como "salvajes nobles" dentro de una "selva" artificial de estudio, sino que también están semidesnudos, indicando tanto el "estado natural" de los retratados como atendiendo a una posible

---

187 Zerda, *El Dorado*, 46.

188 Stübel, Reiss y Koppel, *Kultur und Industrie*, vol. 1, s. p.

demanda por imágenes eróticas. Según Hinnerk Onken, quien ha investigado la circulación y percepción de fotografías y postales de Sudamérica en la Alemania de finales del siglo XIX, existía un amplio mercado para fotografías cuyos creadores usaron el supuesto enfoque antropológico como pretexto para la difusión de imágenes sexualizadas. Sin esta fachada "científica", su difusión habría estado prohibida en muchos casos.[189] El hecho de que los retratados vistan las mismas joyas prehispánicas presentadas en la fotografía anterior, podría interpretarse como una forma de presentación comercial para promover la venta de estos objetos, ya que es poco probable que los indígenas en la fotografía tuvieran algún nexo con la cultura prehispánica en cuestión. Cabe mencionar que esta imagen todavía hoy circula en diferentes medios dentro y fuera de Colombia, aunque en la versión contemporánea los retratados son identificados como "indígenas muiscas".[190] Este error tiene su origen en la monumental obra *The Earth and Its Inhabitants*, de Élisée Reclus, en la cual se encuentra una litografía de la imagen con la siguiente descripción: "Muysca Indians, adorned with Antique jewellery".[191]

En cuanto al destino de los objetos precolombinos que lleva la pareja en la fotografía, tampoco sabemos mucho, ya que ninguno aparece en los registros del Museo Etnológico de Leipzig. Desde otro punto de vista, como mencionamos, no puede haber certeza absoluta sobre este punto, puesto que una gran parte de las colecciones arqueológicas de Stübel, Reiss y Koppel fue destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Lo que se puede apreciar todavía hoy, en la sección antropológica del Museo Grassi de Leipzig, es una copia de la balsa muisca que se hizo a partir de la fotografía de Racines. Como se menciona en *Kultur und Industrie*, esta balsa fue hecha por el artista Valentín Hidalgo en Colombia, y debido a la pérdida del original durante el transporte, habría ganado valor.[192] Aparte de la ilustración de la balsa en el libro citado, la cual fue hecha a partir de la reproducción y apoyada en la fotografía de Racines para eliminar posibles errores, varias de las ilustraciones cromolitográficas de la obra se basaron en fotografías (fig. 186). Aun así, los autores dieron preferencia a la litografía.

---

189 Onken, *Ambivalente Bilder*, 213-252.

190 Véase, por ejemplo, Jorge Orlando Melo, "La dieta prehispánica. Salud y equilibrio mental", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 54, n.º 98 (2020): 5-16.

191 Élisée Reclus, *The Earth and its Inhabitants. South America* (Nueva York: D. Appleton and Company, 1894), 1:168.

192 Stübel, Reiss y Koppel, *Kultur und Industrie*, vol. 1, s. p.

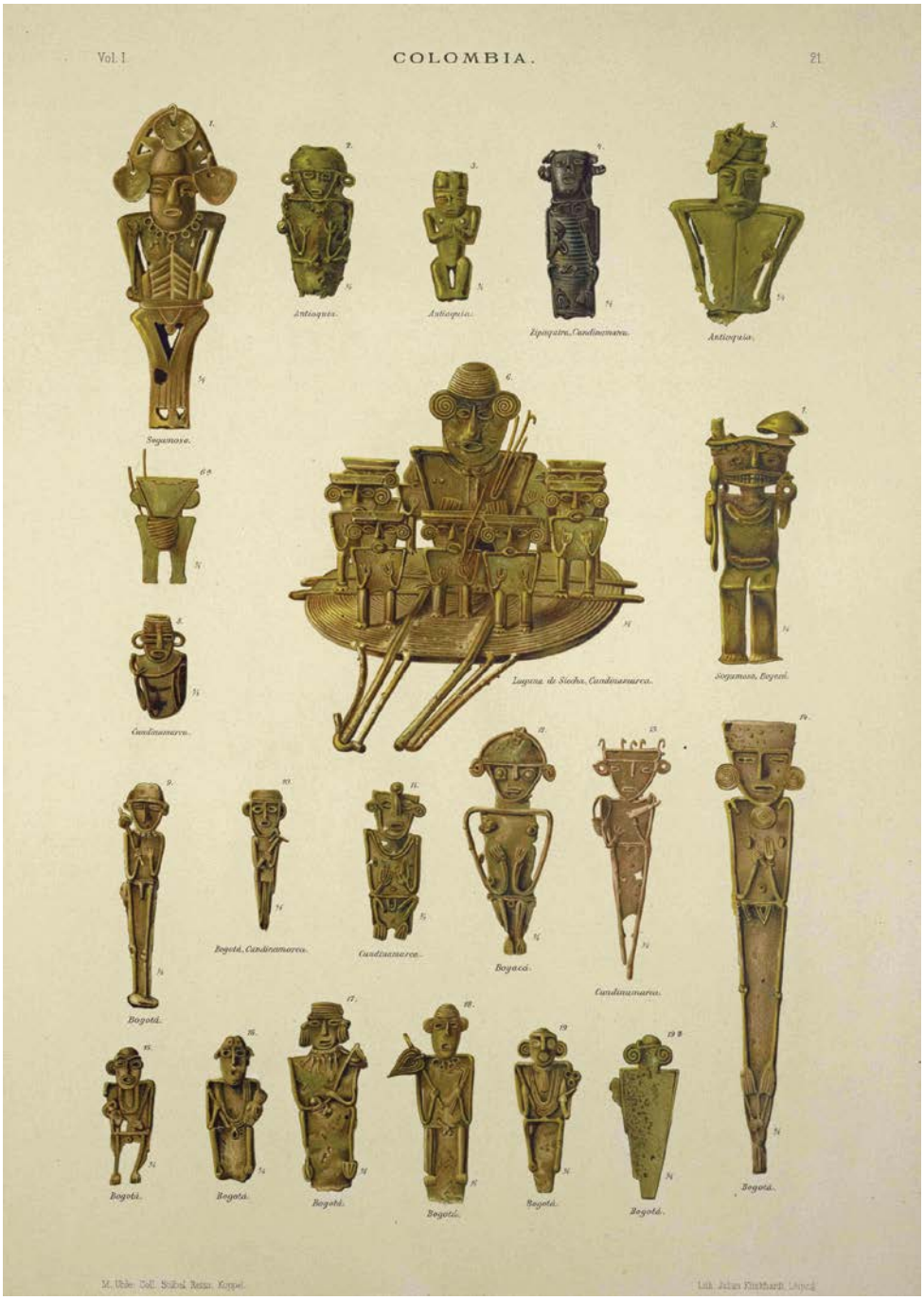


Figura 186. Alphons Stübel, Wilhelm Reiss y Bendix Koppel, *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker*, vol. 1 (Berlín: Asher, 1889), s. p.

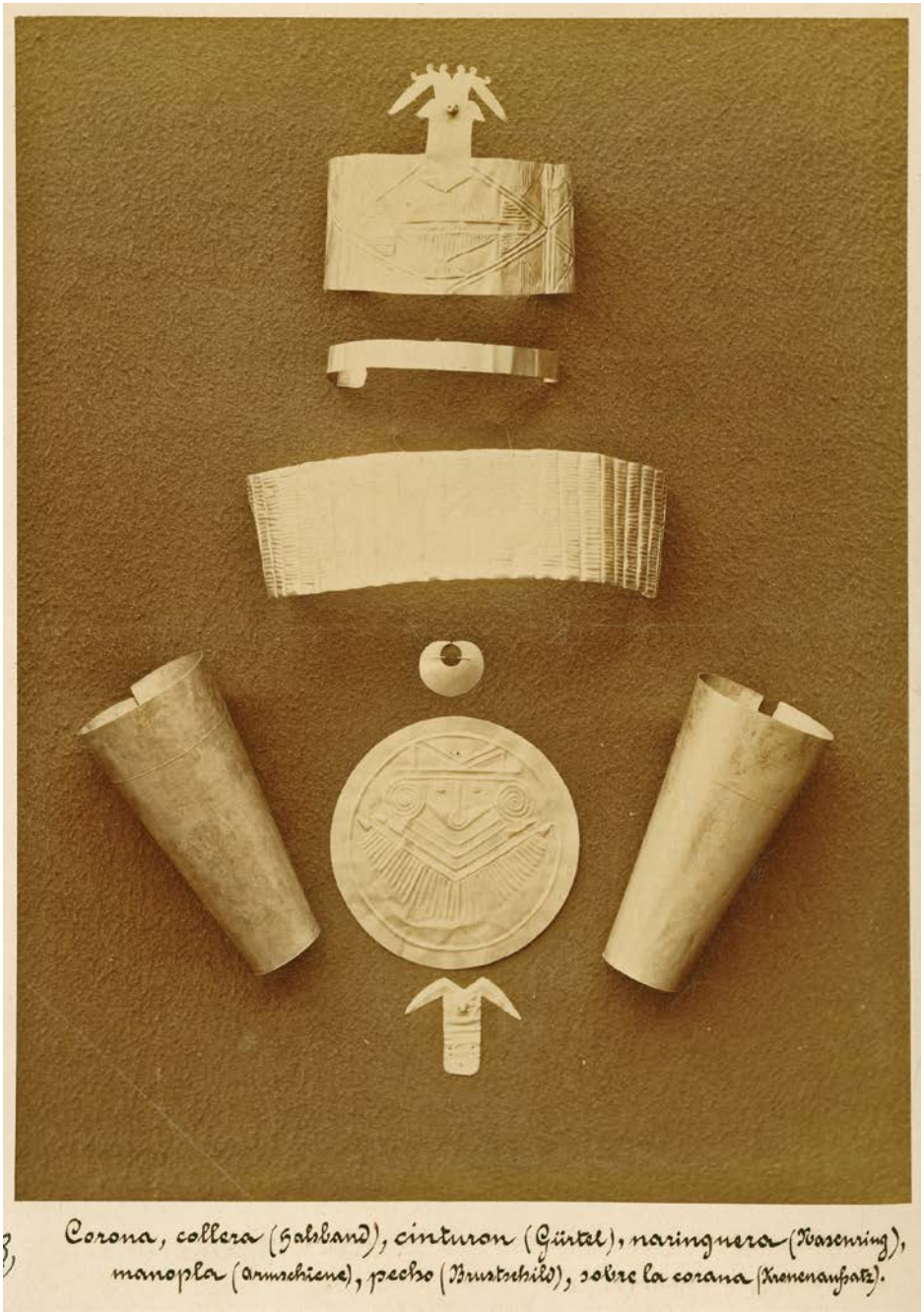


Figura 187. "Corona, collera, cinturón, nariguera, manopla, pecho, sobre la corona. Encontradas en una guaca en el estado de Antioquia", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm008-0006)



Figura 188. "Indígenas Cumics. Antioquia. Adornados con hallazgos precolombinos", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm105-0055)

Las últimas dos fotografías de la sección y de la Colección Stübel probablemente también son donaciones de Koppel, aunque no llevan su nombre. La primera, que muestra dos figuras cerámicas de Bogotá, aparentemente formaba parte de la Colección Christy en el British Museum de Londres, como se puede leer en la parte delantera (fig. 189). Henry Christy (1810-1865) fue un empresario y coleccionista británico, quien compró miles de objetos arqueológicos y etnográficos durante sus viajes por Europa, el norte de África, Medio Oriente y las Américas. Después de su muerte, su vasta colección fue integrada al inventario del museo británico. Sin embargo, no se puede decir con certeza si las figuras cerámicas en las fotografías realmente fueron compradas durante sus viajes, ya que después de su muerte también se estableció el así llamado fondo Christy para la adquisición de objetos nuevos.[193] Lo más probable es que Koppel, quien residía en Londres desde 1884, adquirió la fotografía. Según lo ha señalado Külbel a partir de la correspondencia de Bendix Koppel con Max Uhle entre 1884 y 1888, el danés apoyaba el trabajo en *Kultur und Industrie* desde Londres, donde frecuentaba el British Museum con la intención de obtener representaciones gráficas de diversos objetos prehispánicos.[194]

El caso de la última fotografía (fig. 190), que muestra una cabeza reducida elaborada por la etnia shuar (también "jíbaros" o "jívaros"), es aún más difícil de explicar, ya que los integrantes de este pueblo indígena habitan entre las selvas de Ecuador y Perú; nunca ocuparon territorio colombiano. Sin embargo, como la fotografía lleva la descripción "Bogotá 1868" en el folio, forma parte de las fotografías "colombianas" de la Colección Stübel. Lo único que sabemos con seguridad es que Stübel no la consiguió durante su viaje por Colombia, ya que en el folio también se puede leer que fue "comprada en 1878 en Roma". Lo más probable es que también tenga algo que ver con los esfuerzos de Koppel en Londres, ya que otra fotografía de la Colección Stübel, que muestra la cabeza reducida de un indígena munduruku de la Amazonía brasileña, lleva la siguiente descripción: "Cabeza disecada de un indígena Mandurucu. Cabeza de jívaros. Mandurucu (Colección Christy Londres) Comprada en 1878 en Roma".[195] Sin embargo, ninguna de las dos fotografías se encuentra litografiada en *Kultur und Industrie*, ni en otra publicación de Stübel y Reiss, por lo cual solo podemos especular sobre su uso.

---

[193] Augustus W. Franks, *Guide to the Christy Collection of Prehistoric Antiquities and Ethnography* (Londres: British Museum, 1868), 3-4.

[194] Külbel, "Non Nobis Nascimur", 184-186.

[195] IfL, Colección Stübel, SAm003-0002.



Figura 189. "Cerámicas de Bogotá (Colección Christy, Londres)", s. f.
(IfL, Colección Stübel, SAm008-0007)



Figura 190. "Cabeza reducida por los jíbaros (c. 1/5 de su tamaño natural). Se sacó el cráneo, la carne está secada", s. f. (IfL, Colección Stübel, SAm003-0001)

Aunque Stübel y Reiss no se definieran como arqueólogos, la intensidad con la que se dedicaron a la colección y el estudio de "antigüedades indígenas" es impresionante. Como vimos, sus grandes obras sobre la necrópolis de Ancón y la "cultura y economía de los pueblos sudamericanos" resultaron del estudio exhaustivo del pasado prehispánico e, incluso, en el caso de los objetos obtenidos en Perú, de excavaciones sistemáticas. Dada su gran influencia sobre el arqueólogo Max Uhle y la publicación de las obras mencionadas, se puede afirmar que la obra arqueológica de Stübel y Reiss iguala los logros que obtuvieron en el campo de la vulcanología. Si bien estas obras no tuvieron el impacto esperado en la época, las ilustraciones incluidas en ellas son las únicas huellas que quedan de muchos de los objetos, por lo cual todavía son consultadas.

Por más que la fotografía, hacia la cual tenían una postura escéptica, solo desempeñara un papel secundario en la elaboración de estas obras, debemos anotar que las imágenes donadas por Bendix Koppel en 1887 dan luces sobre la forma en que se registraron objetos arqueológicos en la Colombia de finales del siglo XIX. Uno de los más prolíficos fotógrafos en este campo fue el bogotano Julio Racines, quien, al parecer, formaba parte del pequeño círculo de coleccionistas y eruditos que se interesaron por el estudio de las "antigüedades". Este círculo también incluía a personajes multifacéticos como Liborio Zerda, Alberto Urdaneta, entre otros. La "materia prima" de su interés, sin embargo, provenía de guacas, es decir, de excavaciones informales realizadas por buscadores de "tesoros".

Si bien es fácil condenar desde una postura presentista a viajeros como Stübel y Reiss por su postura eurocéntrica y moralista de querer "salvar" estos objetos de gobiernos irresponsables y, por tanto, justificar su exportación a Alemania, hay que considerar el contexto de la época. Así, como vimos, Stübel descubrió su interés por la arqueología en San Agustín, donde se dedicó a la excavación de estatuas de piedra. Unas semanas después, en Tacueyó, incluso se apoderó de varios objetos encontrados en una guaca, los cuales mandó a fotografiar en Popayán. Según muestran sus escritos, Stübel sentía una profunda fascinación hacia las culturas prehispánicas y, al igual que muchos otros viajeros europeos y una parte de la élite liberal colombiana, pensaba que los descendientes de estas culturas poseían conocimientos ancestrales, aunque siglos de dominación española, el muy citado "legado colonial", habrían causado su "degeneración" física y moral. Con todo, estaba convencido de que un país como Colombia, cuya élite política despreciaba, no tenía los medios ni el interés para estudiar estos

objetos científicamente, ni mucho menos garantizar su conservación. Por eso, él y Koppel optaron por "salvar" estos objetos y sacarlos del país. Sin embargo, muchos integrantes de la élite colombiana no pensaron tan diferente, por lo cual incluso regalaron el hallazgo arqueológico más importante del siglo XIX a la Corona española: el Tesoro Quimbaya.

En conclusión, las fotografías de esta sección habilitan una mirada al "taller" de los arqueólogos de finales del siglo XIX, en otras palabras, saber sobre sus intereses y sus redes intelectuales. Aunque todavía hay mucho que explorar acerca de las formas de cooperación e intercambio entre los eruditos latinoamericanos, europeos y norteamericanos de la época, vimos que la fotografía fue un medio clave para posibilitar la formación de redes intelectuales y profesionales. Aunque las primeras fotografías tomadas por Stübel en Tacueyó difícilmente pueden ser calificadas de "móviles inmutables", sus intervenciones manuales en las fotografías de San Agustín, tomadas por Emiliano Jaramillo, muestran que empezó a preocuparse por obtener representaciones cada vez más "fieles a la naturaleza". Es incluso posible que Stübel, en los últimos años de su vida, aspirara a alguna forma de "objetividad mecánica", como sostiene Hannes Wietschel a partir de sus fotografías de Oriente Próximo (tomadas entre 1882 y 1890) y sus contactos con Eastman Kodak en la década de 1890.[196] Sin embargo, en cuanto a las obras ilustradas de esta sección, Stübel todavía rechazaba la fotografía como medio adecuado para dar una idea de las estructuras relevantes y la composición de un objeto determinado. Se puede, por tanto, confirmar que Stübel, antes de la década de 1890, todavía no se había despedido del ideal de la "verdad natural" a la que aludía en sus escritos relacionados con Sudamérica.

[196] Wietschel, "Skeptische Faszination", 17-21.

Conclusiones

Fueron muchos los viajeros europeos que se inspiraron en las exploraciones de Alexander von Humboldt de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Entre quienes seguían los pasos del "sabio prusiano", Alphons Stübel y Wilhelm Reiss se destacaron por su perseverancia y la voluntad de revolucionar la ciencia geológica de su época, y así terminaron pasando más de nueve años en Sudamérica. Aun así, pocos años después de la muerte de los viajeros, a inicios del siglo XX, sus contribuciones a la geología y la arqueología cayeron en el olvido. Lo que hoy día llama la atención de académicos de todo el mundo es su colección fotográfica de Sudamérica, que consta de unas 2300 piezas y es considerada la más completa de mediados del siglo XIX.

A pesar de la relevancia de esta colección para la memoria visual de los países visitados por Stübel y Reiss, hasta ahora solo en Brasil y en Ecuador se han llevado a cabo proyectos para recuperar y digitalizar las fotografías correspondientes. En Colombia, a pesar de una primera iniciativa en la década de 1990, la cual resultó en una pequeña publicación sobre el viaje de Stübel y Reiss, así como la exposición de algunas de las fotografías, ni la procedencia de estas imágenes ni sus posibles usos en la época han sido debidamente investigados. Aparte de dar a conocer estas imágenes y su historia al público colombiano, este libro ofrece un análisis más profundo de su contexto de producción, su circulación y su exhibición entre mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX. Esperamos que los resultados de este trabajo inspiren futuras investigaciones y que ayuden a llenar los grandes vacíos en la historiografía existente. Como vimos, hay muy pocas obras que se dedican al estudio de los inicios de la fotografía en Colombia, con la notable excepción de Antioquia.

Este trabajo sobre las colecciones de Stübel y Reiss quiere entonces abrir la puerta para un mejor entendimiento de la cultura visual de mediados y finales del siglo XIX, periodo en el cual se consolida el proyecto del Estado nación en Colombia, a la par con una tradición iconográfica cuyo legado se hace sentir todavía hoy. Uno de los rastros más característicos de la cultura visual de la época es el marcado regionalismo, que se manifiesta en la diferenciación de tipos, "razas" y clases sociales, tal como se refleja en los populares cuadros de costumbres. En gran parte, el nuevo medio de la fotografía se remontaba sobre esta tradición, aunque los fotógrafos tratados aportaron un nuevo lenguaje pictórico e innovaciones técnicas. De hecho, como también muestra el caso colombiano, la introducción de la fotografía a mediados del siglo XIX no provocó una ruptura radical en cuanto al lenguaje visual costumbrista, sino más bien su transformación gradual. En este sentido, los fotógrafos colombianos deseaban retratar el país, sus habitantes y sus recursos naturales para resaltar la unidad nacional a través de la diversidad. Se trataba de un modelo de nación que precedía el centralismo de finales del siglo, cuyo eje era el reconocimiento de las particularidades, las costumbres y los tipos populares de las grandes regiones del país. Aunque Stübel, cuando empezó a planear el Museo de Geografía Comparada en Leipzig, reorganizó las fotografías compradas en Sudamérica según sus propios criterios, en muchos casos todavía es posible reconstruir el corpus original. Vemos que entonces las descripciones basadas en categorías como "raza", clase social y profesión, que el alemán agregó a los folios expuestos en el Museo, no se diferenciaban tanto de aquellas añadidas por los fotógrafos colombianos, cercanos a la corriente costumbrista, en la parte delantera de la imagen.

Otro aporte de este libro es haber indagado la relación que tenían Stübel y Reiss con la fotografía en general. Como vimos, Reiss, cuya colección era mucho más pequeña, apenas hizo uso de sus fotografías. No solía incorporar imágenes fotográficas en sus publicaciones geológicas, ni las expuso en algún lugar público. Una excepción fueron las imágenes de indígenas publicadas en 1888 en el folleto titulado *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia* (*Tipos indígenas de Ecuador y Colombia*), las cuales fueron presentadas a los miembros del Congreso de Americanistas de Berlín, aunque no sabemos exactamente con qué fin. A diferencia de Reiss, Stübel no solo ejercía como fotógrafo, sino también destinaba una parte de sus fotografías al Museo de Geografía Comparada. No obstante, la relación de Stübel con la fotografía era ambivalente, dado que le parecía una tecnología poco adecuada para el estudio de las formaciones

geológicas. Este rechazo no solo tenía que ver con aspectos técnicos, como la dificultad de usar placas de colodión húmedo en terrenos de difícil acceso, sino también con razones epistemológicas. Así, el vulcanólogo no estaba interesado en obtener imágenes que reproducían las formas de la naturaleza de la manera más "objetiva" posible. Al contrario, todavía influenciado por la noción dieciochesca de la "verdad natural", buscaba resaltar las características estructurales y "típicas" de un objeto dado, por lo cual prefería el dibujo y la pintura en su trabajo científico. Aunque se dedicó a encontrar mejores métodos fotográficos después de su viaje por Sudamérica, lo cual lo llevó a incluso vender una patente a la empresa Eastman Kodak, solo al final de su vida empezó a emplear la fotografía en su obra arqueológica, como queda evidenciado en su publicación sobre las ruinas de Tiahuanaco de 1892. La mayor parte de las fotografías compradas durante el viaje por Colombia, sin embargo, no cumplió ninguna función científica. Servían, por un lado, para documentar el viaje y, por otro, para dar una visión panorámica de cada país visitado en el contexto de su museo. A diferencia de la mayoría de los países donde estuvieron los viajeros alemanes, las fotografías provenientes de Colombia y Ecuador realmente reflejan una gran parte del trayecto recorrido. De hecho, encontramos muy pocas imágenes de regiones y ciudades donde no estuvieron. Esta debe haber sido una de las razones por las que las fotografías de estos dos países ocuparon un lugar destacado en el Museo de Geografía Comparada.

Como demostramos en varios apartados, la "mirada alemana" de Stübel y Reiss no solo se refleja en los usos que dieron a las fotografías compradas o encargadas, sino también en sus textos. Para acercarnos a su percepción de la sociedad colombiana y del país en general, nos apoyamos en sus cartas, sus escritos impresos y también en algunos documentos inéditos o poco investigados, como el diario de viaje de Reiss y los fragmentos del diario de viaje de Stübel. Aunque esta documentación revela poco sobre los fotógrafos y sus productos, nos permite ver cuáles eran los objetivos de los viajeros, de qué manera documentaron el trayecto, cómo organizaron el viaje y qué pensaron sobre su país anfitrión. Aunque las descripciones que encontramos en sus cartas son frecuentemente chocantes, debido a su tono de superioridad y su racismo evidente, optamos por una interpretación matizada. Por un lado, no se puede negar que tanto Stübel como Reiss estaban inmersos en los discursos racistas de la época. Por otro, no obstante, estos también circularon en Colombia, donde fueron compartidos por una gran parte de la élite. En este contexto, es de destacar que el desprecio

de los viajeros se dirigía sobre todo contra esta misma élite, en tanto que sus juicios sobre la población mestiza e indígena eran mucho más condescendientes. En general, vieron a estos grupos como descendientes de grandes civilizaciones precolombinas, aunque "degenerados" por siglos de dominación ibérica.

Al combinar fuentes primarias provenientes de los archivos del Leibniz-Institut für Länderkunde (IfL) y del Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (REM) en Alemania con fuentes provenientes de Colombia, logramos también acercarnos a las prácticas fotográficas de la época en lugares como Bogotá y Popayán. Mostramos que el mercado fotográfico de mediados del siglo XIX era mucho más complejo de lo que se podría pensar a partir de estudios anteriores. Al "devolver la mirada" a los productores de las fotografías (varios de los cuales no se encuentran en ningún libro sobre fotografía colombiana), vimos que no solo había una amplia actividad fotográfica en la capital de la república, donde se desempeñaron maestros como Luis García Hevia, Demetrio Paredes, José Gregorio Gutiérrez Ponce y Julio Racines, sino también en lugares considerados "periféricos", como es el caso de Popayán. Así, la capital del estado del Cauca, que en la época contaba con apenas 10 000 habitantes, no era para nada "provinciana" en cuanto a técnicas fotográficas y redes comerciales relacionadas con esta actividad. Fotógrafos locales como Mariano Ramírez y José María Fernández no solo formaban parte de una comunidad dinámica de profesionales de la cámara, sino que también participaron activamente en redes globales de comercio y conocimiento. Estas redes que podían llegar a países como Alemania, Bélgica, Francia y Estados Unidos coexistían con redes nacionales y regionales, cuyos alcances exactos quedan aún por desvelar. Desde ya, se puede confirmar que la fotografía en Popayán no quedaba atrás de lo que se estaba haciendo en Bogotá en la época. Es muy probable que futuros proyectos arrojen resultados semejantes para lugares como Cali, Cartagena, Medellín o Bucaramanga. Además, esperamos que otros investigadores usen las fotografías colombianas de Stübel y Reiss para indagar más los múltiples campos profesionales relacionados con su divulgación y comercialización, como la litografía, el grabado, la impresión de libros, revistas, estampas y billetes, entre otros. Como vimos, la gran mayoría de los fotógrafos tratados se dedicaron a varios de estos oficios, y así promovieron el intercambio de saberes, insumos tecnológicos y fotoquímicos en los ámbitos regional, nacional e internacional.

Finalmente, quisiéramos destacar que muchas de las fotografías incluidas son también de interés por su valor patrimonial y documental. Esto vale

específicamente para las fotografías de los indígenas paeces y guambianos, las cuales fueron directamente encargadas por Stübel en 1869. Se trata de las primeras fotografías conocidas de estos grupos étnicos, cuyos descendientes podrán usarlas para estudiar el uso de ciertos atuendos y formas de vestirse, que han caído en desuso con el tiempo. En conjunto con los apuntes etnográficos de Stübel, estas fotografías constituyen elementos invaluables para la construcción de la memoria histórica de estos pueblos indígenas. Lo mismo aplica para las fotografías del sitio arqueológico de San Agustín tomadas por Emiliano Jaramillo en 1884. Debido a los múltiples cambios que este sitio ha sufrido desde el estudio realizado por Agustín Codazzi en 1857, las fotografías de la Colección Stübel (las primeras que se conocen de este lugar) serán de gran provecho para arqueólogos y antropólogos que desean estudiar posibles cambios en el sitio o en los objetos mismos, varios de los cuales reposan hoy día en Alemania. A pesar de que poseemos menos información sobre ellas, las demás fotografías arqueológicas de la Colección Stübel también tienen un valor documental enorme, dado que muchos de los objetos que muestran, como la famosa balsa muisca encontrada en la laguna de Siecha en 1856, están considerados perdidos hoy día. Igualmente, son destacables las fotografías de Cartagena, Honda, Ibagué, Bogotá y Popayán, las cuales frecuentemente muestran edificios hoy perdidos o fuertemente modificados, por ejemplo, la Puerta del Reloj de Cartagena, la casa del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada o las Galerías de Arrubla en Bogotá. También son únicas las fotografías del valle del río Magdalena (especialmente las que muestran la producción de tabaco en Ambalema), del valle del río Cauca (incluso la primera fotografía conocida de Cali), de las minas de esmeralda de Muzo, así como de varios monumentos naturales emblemáticos (incluso las primeras fotografías conocidas del nevado del Tolima y del Puracé).

Con todo, esperamos que este estudio pionero estimule investigaciones más profundas y detalladas sobre algunos de los fotógrafos presentados, así como sobre la cultura visual de la época en general. Futuros investigadores interesados en estas imágenes, cuya procedencia hemos podido esclarecer en parte, pueden consultarlas en la página web del Archivo Histórico de la Universidad del Rosario, donde también se pueden pedir copias de alta calidad y metadatos verificados. Aún hay muchos vacíos en la historiografía respecto de este tema, la cual hasta ahora ha mostrado poco interés en los aspectos materiales y la dimensión global de la fotografía. Como mostramos a partir de las colecciones de Stübel y Reiss, la historia de la fotografía en Colombia en el siglo XIX todavía está por escribir.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

Archivo de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB)
Archivo General de la Nación, Bogotá (AGN)
Archivo privado de Jessica Alejandra Neva Oviedo, Bogotá
Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP), Archivo Fotográfico
Casa Museo de Mosquera, Popayán, Archivo Fotográfico
Centro de Investigaciones Históricas José María Arboleda Llorente, Popayán
Leibniz-Institut für Länderkunde (IfL), Archivo Geográfico
Museen-Reiss-Engelhorn Mannheim (REM), Archivo Fotográfico
Museo Guillermo Valencia, Popayán, Archivo Fotográfico

Periódicos

Diario de Cundinamarca, Bogotá, 5 de septiembre de 1871
Diario Oficial, Bogotá, 4 de febrero de 1866, 2 de diciembre de 1868, 4 de febrero de 1879
El Agricultor, Bogotá, 21 de julio de 1868
El Cauca: Periódico Literario, Dedicado a la Juventud, Popayán, 10 de abril de 1875
El Conservador, Bogotá, 11 de noviembre de 1884
El Duende, Bogotá, 25 de julio de 1847
El Pasatiempo. Boletín de Anuncios y de Comercio, Bogotá, 19 de diciembre de 1878
La República, Bogotá, 6 de febrero de 1868

La Ilustración, Bogotá, 23 de enero de 1873
Papel Periódico Ilustrado, Bogotá, 6 de agosto de 1881, 20 de mayo de 1882, 22 de septiembre de 1882, 5 de julio de 1883, 15 de octubre de 1883
Vaterstädtische Blätter, Lübeck, 31 de diciembre de 1922

Documentación primaria impresa

Bergeat, Alfred. "Die Stübelsche Vulkantheorie". *Geographische Zeitschrift* 4, n.º 10 (1904): 225-227.
Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia, 1863. https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=13698.
Dietzel, Karl Heinrich. "Einleitung". En *Wilhelm Reiss. Reisebriefe aus Südamerika, 1868-1876*, editado por Karl Heinrich Dietzel, 9-32. Múnich: Duncker & Humblot, 1921.
Douay, Léon. "Contribution à l'américanisme du Cauca (Colombie)". En *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session*, editado por G. Hellmann, 753-786. Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890.
"El Museo de Geografía Comparada de Leipzig". *Jahrbuch des städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 1, 1906 (1907): s. p.
Franks, August W. *Guide to the Christy Collection of Prehistoric Antiquities and Ethnography*. Londres: British Museum, 1868.
Großer, Paul. "Die Ergebnisse von Dr. Alphons Stübels Vulkanforschungen". *Himmel und Erde* 2, n.º 12 (1899): 82-86.
Gutiérrez de Alba, José María. "Impresiones de un viaje por América (1870-1884)". https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/inicio/index.
Gutiérrez Ponce, Ignacio. *Vida de don Ignacio Gutiérrez Vergara y episodios históricos de su tiempo (1806-1877)*, 2 vols. Londres: Imprenta de Bradbury, Agnew y CIA, 1900.
Hellmann, G., ed. *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session*. Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890.
Humboldt, Alexander von. "Extractos de sus diarios". https://www.banrepcultural.org/humboldt/diario/13.htm.
Humboldt, Alexander von. *Über die Freiheit des Menschen. Auf der Suche nach Wahrheit*. Editado por Manfred Osten. Fráncfort del Meno: Insel, 1999.
Informe que el Ministerio de Fomento presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1892. Bogotá: Papelería y Tipografía de Samper Matiz, 1892.

Kogan, Ilja. "Die Petrographische Sammlung Alphons Stübel im Museum für Naturkunde Chemnitz". *Veröffentlichungen des Museums für Naturkunde Chemnitz* 28 (2005): 131-138.

Lohr y Morejón. *Catálogo de los productos químicos. Papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía [de] Lohr y Morejón*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro, 1890.

Memoria del Secretario del Tesoro i Crédito Nacional al Congreso de 1869. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1869.

Meyer, Hans. "Alphons Stübel". *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig, 1904* (1905): 57-78.

Meyer, Hans. "Wilhelm Reiss". *Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig, 1910* (1911): 47-96.

Michaut, L. y M. Gillet. *Lecciones elementales de telegrafía eléctrica*. Traducido por Demetrio Paredes. Bogotá: Imprenta "Echeverría", 1889.

Pittier, Henri. *Ethnographic and linguistic notes on the Paez Indians of Tierra Adentro, Cauca, Columbia*. Lancaster: The New Era Printing Company, 1907.

Reclus, Élisée. *The Earth and Its Inhabitants. South America. Vol. 1: The Andes Region*. Nueva York: D. Appleton and Company, 1894.

Reiss, Wilhelm. "Discours de M. Reiss". En *Congrès international des Américanistes. Compte-rendu de la septième session*, editado por G. Hellmann, 45-49. Berlín: Librairie W. H. Kühl, 1890.

Reiss, Wilhelm. *Reisebriefe aus Südamerika 1868-1876*. Editado por Karl Heinrich Dietzel. Múnich: Duncker & Humblot, 1921.

Reiss, Wilhelm y Alphons Stübel. *Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches, nach den Ergebnissen eigener Ausgrabungen*. 3 vols. Berlín: A. Asher, 1880-1887.

Reiss, Wilhelm y Alphons Stübel. *Geologische Studien in der Republik Colombia. Vol. 2: Petrographie*. Berlín: Asher, 1899.

Rodríguez, Horacio M. y Melitón Rodríguez. *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*. Medellín: Universidad Eafit, 2011.

Smith, Asa. *Astronomía ilustrada de Smith. Dispuesta para el uso de las escuelas públicas ó comunes de los Estados Unidos*. Traducido por Demetrio Paredes. Nueva York: D. Appleton & Co., 1873.

Stübel, Alphons. *Die Vulkanberge von Colombia*. Dresde: Verlag Wilhelm Baensch, 1906.

Stübel, Alphons. *Die Vulkanberge von Ecuador*. Berlín: A. Asher, 1897.

Stübel, Alphons. *Einführung in die Bildersammlung der Vulkanberge von Ecuador*. Leipzig: Städtisches Museum für Länderkunde, 1896.

Stübel, Alphons y Max Uhle. *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú*. Leipzig: Hiersemann, 1892.

Stübel, Alphons y Wilhelm Reiss. *Indianer-Typen aus Ecuador und Colombia*. Berlín: H. S. Herrmann, 1888.

Stübel, Alphons, Wilhelm Reiss y Bendix Koppel. *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker*. 2 vols. Berlín: Asher, 1889-1890.

Vergara, José María y José Benito Gaitán. *Almanaque de Bogota i guia de forasteros para 1867*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866.

Wagner, Paul. "Alphons Stübel und seine Bedeutung für die geographischen Forschungsmethoden". *Geographische Zeitschrift* 3, n.º 11 (1905): 129-134.

Wagner, Paul. "Alphons Stübel. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages". *Wissenschaftliche Beilage. Dienstags-Beilage des Dresdner Anzeigers* 6, n.º 45 (1929): s. p.

Wagner, Paul. *Illustrierter Führer durch das Museum für Länderkunde (Alphons-Stübel-Stiftung)*. Leipzig: Direktion des Museums für Völkerkunde, 1905.

Wolf, Teodoro. *Carta geográfica del Ecuador, 1:445.000*. Leipzig: Wagner & Debes, 1892.

Wolf, Teodoro. *Geografía y geología del Ecuador*. Leipzig: Brockhaus, 1892.

Zerda, Liborio. *El Dorado*. Bogotá: Litografía y Editorial "Cahur", 1947.

Fuentes secundarias

Achim, Miruna. "La invención de la Antigüedad". En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, 310-317. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2019.

Álvarez Ángel, Flavio. *Genealogías de quince familias de Sonsón*. Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura, 2011.

Amaya Guío, Germán Alberto. "Producción de esmeraldas en Muzo-Boyacá durante el radicalismo colombiano. Siglo XIX". *Historia y Espacio* 2, n.º 27 (2006): 1-16.

Appelbaum, Nancy. *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2017.

Archivo de Bogotá. "Guía colección Julio Racines". http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/content/gu%C3%ADa-colecci%C3%B3n-julio-racines.

Arena Prada, Miguel Jesús. "Victoriano de Diego Paredes y Paramato". https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2012.

Arias Vanegas, Julio. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.

Bassalo Crispino, Luis Carlos *et al*. *As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi (1860-1921). Aspectos históricos e iconográficos*. Belém: Paka-Tatu, 2006.

Bejarano, Jesús Antonio y Orlando Pulido C. *El tabaco en una economía regional. Ambalema, siglos XVIII y XIX*. Bogotá: Centro de Estudios para el Desarrollo, 1986.

Biblioteca Nacional de Colombia. "Francisco Xavier García Hevia, gobernador y capitán general de la Provincia de Cundinamarca". https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/ client/es_ES/search/asset/76974/0.

Biblioteca Nacional de Colombia. "La masonería en Colombia". https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/74014/0.

Biblioteca Nacional de Colombia. "Láminas de la Comisión Corográfica". https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre= L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica.

Biblioteca Pública Piloto. "El museo de un archivo. Inauguración Museo Cámara de Maravillas", 20 de marzo de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=ghGLFL-004E.

Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia. Viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

Brockmann, Andreas. "Die lateinamerikanischen Gesellschaften aus der Sicht von Stübel und Reiss". En *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, editado por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, 160-174. Unna: Kreis Unna, 1994.

Brockmann, Andreas y Michaela Stüttgen, eds. *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*. Unna: Kreis Unna, 1994.

Brockmann, Andreas y Michaela Stüttgen, eds. *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*. Bogotá: Banco de la República, 1996.

Brogiato, Heinz Peter. "Die Collection Alphons Stübel. Fotografische Quellen als europäische Repräsentation und kulturelles Erbe Südamerikas (am Beispiel Ecuadors)". En *Beschreibung, Vermessung und Visualisierung der Welt*, editado por Ingrid Kästner y Jürgen Kiefer, 331-352. Aquisgrán: Shaker, 2012.

Brogiato, Heinz Peter, ed. *Meyers Universum. Zum 150. Geburtstag des Leipziger Verlegers und Geographen Hans Meyer (1858-1929)*. Leipzig: Institut für Länderkunde, 2008.

Brogiato, Heinz Peter. *Mit Zeichenblock und Kamera unterwegs. „Geographen" auf Forschungsreise im 19. Jahrhundert* (en prensa).

Brogiato, Heinz Peter. "Wagner, Paul Adolf". http://www.isgv.de/saebi/.

Bushnell, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta, 1994.

Castro Carvajal, Beatriz. "La vida pública en las ciudades republicanas". En *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, editado por Beatriz Castro Carvajal, 241-269. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2016.

Castro Carvajal, Beatriz y Daniel García-Peña Jaramillo. *Gran enciclopedia de Colombia temática*, 10 vols. Bogotá: Círculo de lectores, 1994.

Curnow, Timothy Jowan. "Why Paez Is Not a Barbacoan Language: The Nonexistence of 'Moguex' and the Use of Early Sources". *International Journal of American Linguistics* 64, n.º 4 (1998): 338-351.

Daston, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.

Del Castillo, Lina. *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.

Del Valle Gastaminza, Félix. "La *carte de visite*. El objeto y su contexto". En *Cartes de Visite. Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, editado por Ignacio Gil-Diez, 11-32. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013.

Domínguez Londoño, María Fernanda. "Demetrio Paredes. El *connoisseur* y el objeto fotográfico". En *Cuadernos de curaduría*, coordinado por Daniel Castro Benítez, 10-51. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2020.

Duque Castro, María Fernanda. "Comerciantes y empresarios de Bucaramanga (1857-1885). Una aproximación desde el neoinstitucionalismo". *Historia Crítica*, n.º 29 (2004): 149-184.

Engemann, Franziska. "Aus Schönhaide nach Südamerika. Der Vogelkundler, Zeichner und Maler Anton Goering". En *Humboldt. Vier Ausstellungen in vier Museen des Altenburger Landes*, editado por Roland Krischke, 59-79. Altenburg: Lindenau-Museum, 2019.

Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Río de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

Escovar, Alberto, Margarita Mariño y César Peña. *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910.* Bogotá: Planeta, 2004.

Esteban Vega, Raquel. "Restauración de un daguerrotipo español de 1844". *Ge-conservación*, n.º 10 (2016): 20-30.

Findinier, Benjamin y Pascal Riviale. *40 ans dans les Andes. L'itinéraire oublié de Théodore Ber (1820-1900)*. Figeac: Musée Champollion, 2014.

Findji, María Teresa y José María Rojas. *Territorio, economía y sociedad páez*. Cali: Universidad del Valle, 1985.

Forster, Babett. *Fotografien als Sammlungsobjekte im 19. Jahrhundert. Die Alphons-Stübel-Sammlung früher Orientfotografien*. Weimar: VDG, 2013.

Gallo Martínez, Luis Álvaro. *Diccionario biográfico de antioqueños*. Bogotá: s. e., 2008.

Gänger, Stefanie. "¿La mirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana". *Histórica* 30, n.º 2 (2006): 69-90.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.

Giraldo Jurado, Jonni Alexander. "La guerra civil de 1860 en el estado de Antioquia. Un aporte descriptivo y documental". Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2003.

Gómez García, Juan Guillermo. "Das Erbe in Lateinamerika". En *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, editado por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, 182-189. Unna: Kreis Unna, 1994.

Gómez García, Juan Guillermo. "Stübel y Reiss. Dos viajeros alemanes en la Colombia del siglo XIX". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 31, n.º 35 (1994): 3-27.

González de Cala, Marina. *Fotografía en el Gran Santander. Desde sus orígenes hasta 1990*. Bogotá: Banco de la República, 1991.

González, Fernán. *Partidos, guerras e Iglesia en la construcción del Estado nacional en Colombia (1830-1900)*. Medellín: La Carreta, 2006.

Goyeneche Gómez, Edward. *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Histórica, 2009.

Gutiérrez Ardila, Daniel. "Una paz plagada de guerras, 1863-1876". En *Paz en la República. Colombia, siglo XIX*, editado por Carlos Camacho Arango, Margarita Garrido Otoya y Daniel Gutiérrez Ardila, 153-194. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018.

Haas, Richard. *Keramikfunde aus Ancón, Peru. Die Tonobjekte der Sammlung Reiss und Stübel im Museum für Völkerkunde Berlin*. Berlín: Gebr. Mann, 1986.

Haas, Richard. "Wilhelm Reiss y Alphons Stübel. La colección del cementerio de Ancón en el Museo Etnológico de Berlín". En *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen* 43 (2007): 97-103.

Harzers, Georg. "Kolonialpionier Lüderitz war Bad Schwartauer Bürger". En *Jahrbuch für Heimatkunde*, editado por Verband zur Pflege und Förderung der Heimatkunde, 182-183. Eutin: Struve's Buchdruckerei und Verlag, 1990.

Hentschel, Klaus. *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Herrmann, Stephanie. "Im Bann der Andenvulkane. Die Südamerika-Expedition von Wilhelm Reiß in den Jahren 1868-1876". En *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*, editado por Hermann Wiegand *et al*., 55-91 Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018.

Hönsch, Ingrid. "Die Entwicklung des Instituts 1896-1989". En *100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996. Entwicklung und Perspektiven*, editado por Alois Mayr *et al*., 11-33 Leipzig: Institut für Länderkunde, 1996.

Hönsch, Ingrid. *Ein Panorama naturwissenschaftlicher Studien aus Lateinamerika im 19. Jhd*. Münster: Geologisch-Paläontologisches Museum, 1992.

Hönsch, Ingrid. "Rudolf Reinhard (1876-1946)". En *100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996*, editado por Alois Mayr *et al*., 48-51. Leipzig: Institut für Länderkunde, 1996.

Instituto Caro y Cuervo. *Una república para las artes. Cultura visual, música y letras en Colombia (1819-1888)*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2020.

Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*. Fráncfort del Meno: Campus, 2009.

Jaramillo Castillo, Carlos Eduardo. "Guerras civiles y vida cotidiana". En *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, editado por Beatriz Castro Carvajal, 291-309. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2016.

Kaulicke, Peter. *Gräber von Ancón, Peru. Nach den Arbeiten von W. Reiss, A. Stübel, M. Uhle, R. Ravines, G. R. Willey und C. Huapaya*. Múnich: C. H. Beck, 1983.

Kaulike, Peter. *Max Uhle y el Perú antiguo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Kauffmann Doig, Federico. "Ancón. 125 años de investigación arqueológica". En *Museo de Arte. El inicio de la arqueología científica en el Perú. Reiss y Stübel en Ancón*, 10-21. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000.

Kennedy Troya, Alexandra. *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1999.

Kilian, Rolf. "Die geologisch-vulkanologischen Studien von Wilhelm Reiss und Alphons Stübel". En *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, editado por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, 41-51. Unna: Kreis Unna, 1994.

Kohl, Frank Stephan. "Amazonasbilder 1868. Produktion und Zirkulation von Tropenfotografien aus dem kaiserlichen Brasilien". Tesis de doctorado, Universidad de Marburg, 2015.

Kohl, Frank Stephan. "Um 'olhar europeu' em 2000 imagens. Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul". *Revista Studium*, n.º 21 (2005). http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html.

Krase, Andreas. "Organising the World. Alphons Stübel's and Wilhelm Reiss' Collection of Photographs from South American Countries, 1868-1877". *Photo Researcher*, n.º 23 (2015): 40-51.

Krase, Andreas. "'Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung'. Fotografien von einer Südamerika-Expedition in den Jahren, 1868-1877. Ein Beitrag zur Geschichte der Reisefotografie und ihrer Gebrauchsweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts". Tesis de maestría, Universidad Humboldt de Berlín, 1985.

Krauskopf, Gunther. *Tres viajeros europeos precientíficos en Bolivia del siglo XIX. Falb, Wiener y Ver*. La Paz: Instituto de Arqueología Boliviana de la Universidad San Francisco de Asís, 2002.

Külbel, Jürgen Cain. "Non Nobis Nascimur; über die Bruderschaft des Konsuls, Bankiers, Kaufmanns und Sammlers Bendix Koppel (1835-1919) mit Alphons Stübel, Wilhelm Reiss und Max Uhle, über seinen Verdienst um die Sammlungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig und die Verstrickung in die Geschichte um das Goldfloß von Siecha". En *Jahrbuch der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen Sachsen*, editado por Klaus Deimel, 145-192. Berlín: VWB, 2007.

Latour, Bruno. "Visualization and Cognition: Drawing Things Together". *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture and Present* 6 (1986): 1-40.

Lenz, Iris *et al.*, eds. *Afro-Brasil. Porträtfotografie in Brasilien 1869/2013*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2014.

Loaiza Cano, Gilberto. *Manuel Ancízar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Bogotá: Plural, 2018.

Londoño Vélez, Santiago. *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Universidad Eafit, 2002.

Londoño Vélez, Santiago. "Pioneros de la fotografía en Antioquia". *Credencial Historia*, n.º 75 (1996). https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-75/pioneros-de-la-fotografia-en-antioquia

Londoño Vélez, Santiago. *Testigo ocular. La fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.

Martínez de Morentin, Asunción Domeño. "Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de Pamplona del siglo XIX". *Príncipe de Viana*, n.º 254 (2011): 337-365. https://revistas.navarra.es/index.php/PV/article/view/590

Mayer, Werner. *Franz Theodor Wolf, 1841-1924. Jesuit und Naturforscher*. Schwäbisch Gmünd: Einhorn, 2009.

Mejía Arango, Lázaro. *Los radicales. Historia política del radicalismo del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007.

Mejía Pavony, Germán Rodrigo. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000.

Melo, Jorge Orlando. "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización' en el caso colombiano". *Análisis Político* 10 (1990): 23-35. https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74299

Melo, Jorge Orlando. "La dieta prehispánica. Salud y equilibrio mental". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 54, n.º 98 (2020): 5-16.

Merke, Franz. *Geschichte und Ikonographie des endemischen Kropfes und Kretinismus*. Berna: Hans Huber, 1971.

Ministerio de Defensa Nacional. *Un viaje al espíritu del glaciar. Ecuador, a finales del siglo XIX*. Quito: Trama, 2012.

Moreno de Ángel, Pilar. "Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía. El *Papel Periódico Ilustrado* y sus creadores". *Credencial Historia*, n.º 75 (1996). http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1996/marzo2.htm.

Morris-Reich, Amos. *Race and Photography. Racial Photography as Scientific Evidence*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Museo Nacional de Colombia. "Billete de los Estados Unidos de Colombia, veinte pesos". http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/coleccionespiezadelmes2004/Paginas/Noviembre%2004.aspx.

Museo Universitario de Artes Digitales. "Retrato casona quinta de Coburgo". https://munad.unad.edu.co/arte-en-el-espacio-publico/retrato-casona-quinta-de-coburgo/.

Navarrete, José Antonio. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo: CdF Ediciones, 2017.

Nebes, Norbert, ed. *Das Orientalische Münzkabinett und die Alphons-Stübel-Sammlung früher Orientphotographien. Orientalische Sammlungen an der Universität Jena*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.

Newhall, Beaumont. *Photography, 1839-1937*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937.

Nieto Olarte, Mauricio. *Americanismo y eurocentrismo. Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.

Onken, Hinnerk. *Ambivalente Bilder. Fotografien und Bildpostkarten aus Südamerika im Deutschen Reich (1880-1930)*. Bielefeld: transcript, 2019.

Pavas Martínez, José. "100 años del periódico *La Acción*". *El Páramo*, 4 de enero de 2018. https://www.periodicoelparamo.com/100-anos-del-periodico-la-accion/.

Pillsbury, Joanne. "Ilustración arqueológica en los Andes (1850-1890)". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 12, n.º 2 (2017): 315-330.

Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Preciado Beltrán, Jair. "Territorio, colonización y diversidad cultural en el Alto Putumayo". *Colombia Forestal* 8, n.º 16 (2003): 109-120. https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.colomb.for.2003.1.a09

Prussat, Margrit. *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien, 1860-1920*. Berlín: Reimer, 2008.

Prussat, Margrit. "*Carte de visite* photography in South America". En *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum in Berlin*, editado por Manuela Fischer y Michael Kraus, 129-149. Colonia: Böhlau, 2015.

Quintero Guzmán, Miguel Wenceslao. *Linajes del Cauca grande. Fuentes para la historia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

Rappaport, Joanne. *The Politics of Memory. Native Historical Interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Rast, Horst. "Alphons Stübel, ein bedeutender sächsischer Geologe, Vulkanologe und Forschungsreisender des späten 19. Jahrhunderts". En *Beiträge zur Biographie sächsischer Geowissenschaftler*, editado por Staatliches Museums für

Mineralogie und Geologie zu Dresden, 55-86. Dresde: Staatliches Museum für Mineralogie und Geologie, 1993.

Reinert, Kathrin. "Fotografische Quellen zur Geschichte Lateinamerikas. Die Sammlungsbestände von A. Stübel und W. Reiss". Tesis de maestría, Universidad de Colonia, 2007.

Restrepo, Olga. "Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 26 (1999): 30-58.

Reyes, Catalina y Lina María González. "La vida doméstica en las ciudades republicanas". En *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, editado por Beatriz Castro Carvajal, 205-240. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2016.

Rivadeneira, Ricardo. "Obra destacada. Primer fotomontaje en Colombia". *Credencial Historia*, n.º 313 (2016). https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-313/ obra-destacada-primer-fotomontaje-en-colombia.

Romero Sánchez, Guadalupe. "El grabador sevillano Antonio Rodríguez en Colombia". En *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, coordinado por Rafael López Guzmán, 215-241. Granada: Atrio, 2012.

Rueda, Santiago. "La fotografía en Colombia, estudios e interpretaciones. Una breve bibliografía". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, n.º 12 (2007): 151-167.

Sánchez, Clara Helena. "Matemáticas en Colombia en el siglo XIX". *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 22, n.º 45 (1999): 687-705.

Sánchez Cabra, Efraín. "Antiguo modo de viajar en Colombia". En *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, editado por Beatriz Castro Carvajal, 311-335. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2016.

Sánchez Cabra, Efraín. "Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28, n.º 28 (1991): 17-39.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. "La puerta de atrás. Metodología para el estudio de los positivos fotográficos del siglo XIX a partir de sus reversos". En *II Jornadas de investigación en historia de la fotografía. 1839-1939. Un siglo de fotografía*, editado por José Antonio Hernández Latas, 167-182. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. "Metodología para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos". *Anales de Documentación* 21, n.º 2 (2018): 1-10.

Sanders, James. "Belonging to the Great Granadan Family. Partisan Struggle and the Construction of Indigenous Identity and Politics in Southwestern Colombia, 1849-1890". En *Race and Nation in Modern Latin America*, editado por Nancy Appelbaum, Anne Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt, 56-86. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003.

Safford, Frank. "Race, Integration, and Progress. Elite Attitudes and the Indian in Colombia, 1750-1870". *Hispanic American Historical Review* 71, n.º 1 (1991): 1-33.

Schinz, Hans. *Bruchstücke. Forschungsreisen in Deutsch-Südwestafrika*. Basilea: Carl Schlettwein Stiftung, 2012.

Schlenker, Alex. "Hacia una memoria decolonial. Breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico". *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte* 6, n.º 8 (2012): 128-143.

Schrader, Achim. "Alphons Stübel - der ‚Fachmensch'. Bemerkungen zu seinen Eindrücken von den Menschen in Südamerika". En *Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts*, editado por Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, 175-181. Unna: Kreis Unna, 1994.

Schuster, Sven. "Envisioning a 'Whitened' Brazil. Photography and Slavery at the World's Fairs, 1862-1889". *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 26, n.º 2 (2015): 17-41.

Schuster, Sven y Óscar Daniel Hernández Quiñones. "La fotografía como fuente histórica. Retratos de indígenas amazónicos en la Exposición Universal de Viena en 1873". En *El oficio del historiador. Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*, editado por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, María Cristina Pérez Pérez y Ana María Rodríguez Sierra, 201-230. Bogotá: Universidad de los Andes, 2019.

Schuster, Sven y Laura Alejandra Buenaventura Gómez. "Imaginando la 'tercera civilización de América'. Colombia en las exposiciones del IV Centenario (1892-1893)". *Historia Crítica*, n.º 75 (2020): 25-47.

Sellen, Adam. "Nineteenth-Century Photographs of Archaeological Collections from Mexico". En *Past Presented. Archaeological Illustration and the Ancient Americas*, editado por Joanne Pillsbury, 207-229. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012.

Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

Stepan, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Tantaleán, Henry. *Una historia de la arqueología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.

Tisnés Jiménez, Roberto María. *Capítulos de historia zipaquireña*, 2 vols. Bogotá: Secretaría del Consejo Administrativo, 1956.

Vanegas, Carolina. "La imagen arqueológica en la construcción de la imagen de la nación en Colombia. El álbum *Antigüedades neogranadinas* de Liborio Zerda". *Antípoda*, n.º 12 (2011): 113-138.

Valentin, Andreas. *A fotografia amazônica de George Huebner*. Río de Janeiro: Nau, 2012.

Valverde Valdés, María Fernanda. *Los procesos fotográficos históricos*. México: Archivo General de México, 2003.

Vasco Bustos, Bernardo y Luis Enrique Rodríguez Baquero. *Bogotá, una memoria viva*. Bogotá: Imprenta Distrital, 2009.

Von der Walde, Erna. "El 'cuadro de costumbres' y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia". *Arbor* 183, n.º 724 (2007): 243-253.

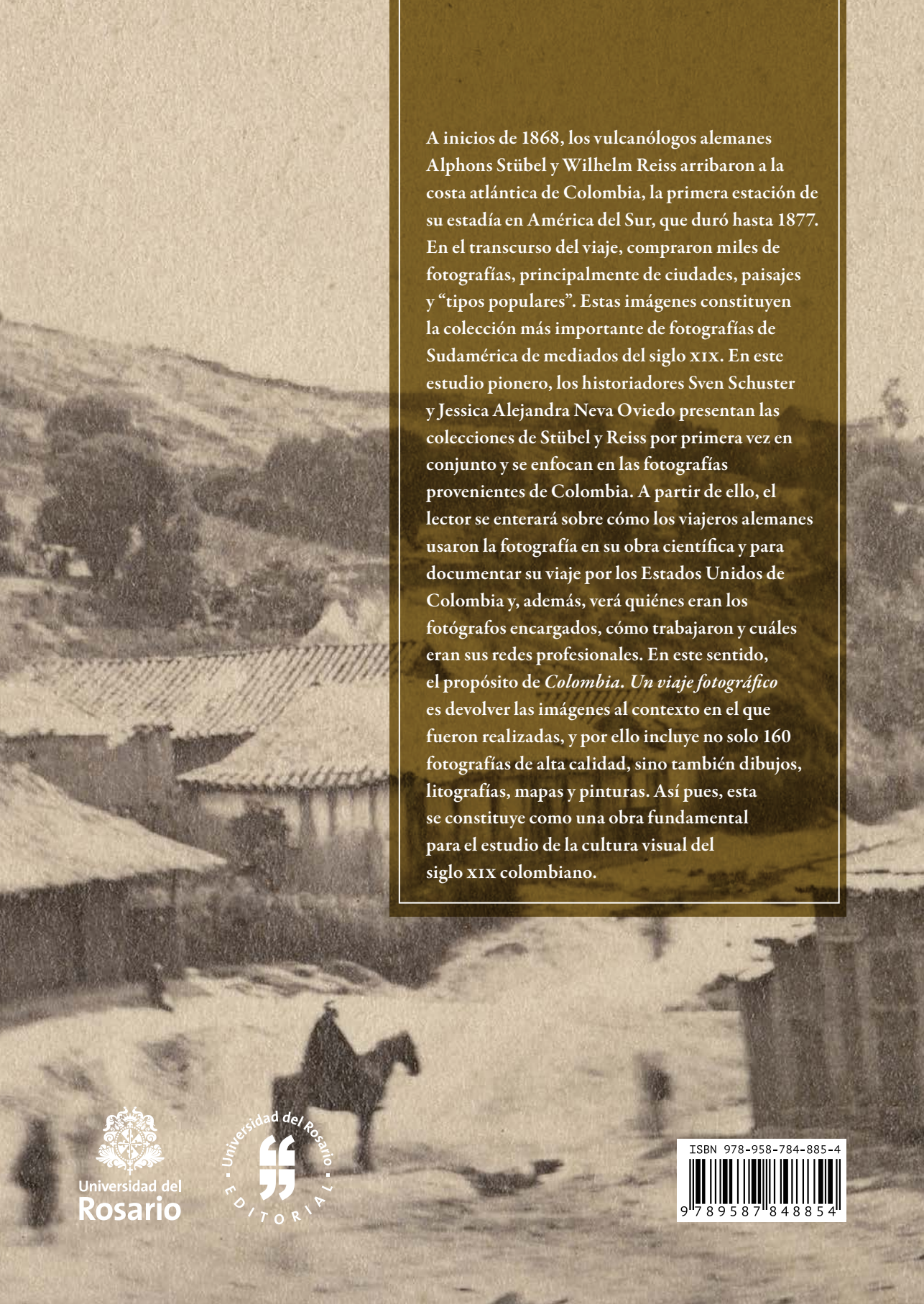
Waller, Franz. "Etwas zu den Fotografen und ihrer Technik". En *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*, editado por Hermann Wiegand *et al*., 37-51. Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018.

Wiegand, Hermann *et al*., eds. *Abenteuer Anden und Amazonas. Wilhelm Reiß' Südamerika-Expedition in historischen Fotografien*. Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2018.

Wietschel, Hannes. "Skeptische Faszination. Spuren in die fotografische Werkstatt des Vulkanologen Alphons Stübel". *Rundbrief Photographie* 25, n.º 1 (2018): 10-23.

Wietschel, Hannes. "Stübel fecit. Analyse der Gebrauchsweise eines privaten Bildensembles aus dem photographischen Nachlass von Alphons Stübel". Tesis de maestría, Universidad de Jena, 2016.

Este libro fue compuesto en caracteres
Garamond Premier Pro 11,5 puntos e impreso en el año 2022
por Xpress. Estudio Gráfico y Digital, SAS
en Bogotá, D. C., Colombia



A inicios de 1868, los vulcanólogos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss arribaron a la costa atlántica de Colombia, la primera estación de su estadía en América del Sur, que duró hasta 1877. En el transcurso del viaje, compraron miles de fotografías, principalmente de ciudades, paisajes y "tipos populares". Estas imágenes constituyen la colección más importante de fotografías de Sudamérica de mediados del siglo XIX. En este estudio pionero, los historiadores Sven Schuster y Jessica Alejandra Neva Oviedo presentan las colecciones de Stübel y Reiss por primera vez en conjunto y se enfocan en las fotografías provenientes de Colombia. A partir de ello, el lector se enterará sobre cómo los viajeros alemanes usaron la fotografía en su obra científica y para documentar su viaje por los Estados Unidos de Colombia y, además, verá quiénes eran los fotógrafos encargados, cómo trabajaron y cuáles eran sus redes profesionales. En este sentido, el propósito de *Colombia. Un viaje fotográfico* es devolver las imágenes al contexto en el que fueron realizadas, y por ello incluye no solo 160 fotografías de alta calidad, sino también dibujos, litografías, mapas y pinturas. Así pues, esta se constituye como una obra fundamental para el estudio de la cultura visual del siglo XIX colombiano.

Universidad del Rosario

Universidad del Rosario · EDITORIAL ·

ISBN 978-958-784-885-4