

CAPÍTULO 1

Variaciones y contrapuntos del Costumbrismo en la gráfica y la pintura del siglo XIX

María de los Ángeles De Rueda

El capítulo retoma las descripciones que se realizaron en otra publicación de la colección Libros de Cátedra (De Rueda, 2018, p. 9), y se amplían algunos tópicos iconográficos sobre el género de usos y costumbres y el costumbrismo como macrogénero. Se comentarán una serie de motivos recurrentes a través de la selección de imágenes pictóricas y gráficas, y se tendrá en cuenta el desplazamiento enunciativo de las representaciones de las costumbres o de los tipos sociales, observando un contrapunto en clave histórica o discursiva. Como en los relatos literarios, en las imágenes se pueden observar dos niveles o capas en la configuración del tema o motivo: el de la historia y el del discurso. En ese sentido las imágenes de tipos, usos y costumbres se van agrupando y desplazando de un eje pretendidamente objetivo o concreto, el de la representación como documento histórico, al nivel del discurso, el de la comicidad, de la picaresca o de la sátira, donde los sucesos o tipos son representados con un modo particular de ordenarlos y mostrarlos. En general, la lectura de la historia del arte sobre las imágenes de usos y costumbres ha observado el privilegio de la descripción de la imagen como documento, su uso político, o su uso social como configuradora de sociabilidad y de poder en la inclusión o exclusión de estamentos, raza o género. A menudo se comprende que el costumbrismo del siglo XIX fue una muestra variopinta de acontecimientos narrados en un tiempo-espacio acotado a lo público o a lo privado, el de las tipologías sociales en las incipientes ciudades modernas o en el campo; en dichos escenarios aparecen algunos elementos, como la vestimenta y ornamentaciones, que funcionan como indicadores de sociabilidad y jerarquías, según una sociedad estamental y sus cambios en las etapas de organización y búsqueda hacia las instituciones modernas; las imágenes acompañan los pasajes de las sociedades americanas, las que serán atravesadas hacia finales del siglo por el umbral de la industrialización y cultura de masas.

Este género se materializó en la literatura, el teatro y las artes visuales, trasladado luego con sus motivos y reencuadres a la publicidad gráfica, la caricatura política, la fotografía e incluso a comienzos de siglo XX al cine. Por ejemplo, en literatura se llama cuadro de costumbres a un relato breve sobre aspectos tradicionales de la sociedad. Las expediciones científicas, topográficas y económicas, de España, Inglaterra, Holanda, Portugal hacia América en la primera etapa de la modernidad, generaron un intercambio de viajeros científicos, artistas aficionados y comerciantes, que llevaban consigo las representaciones, cartas y relatos de sus experiencias en América con ojos imperiales (Pratt, 1992). La autora utiliza el concepto de zona

de contacto, en vez de frontera colonial, ya que este únicamente puede ser pensado desde Europa. La idea de zona de contacto implica las mezclas y yuxtaposiciones que siguieron, se asocia al pensamiento de un espacio de cruce entre sujetos que se cruzan por circunstancias históricas. Esto ayuda a pensar la relación entre colonizadores y colonizados, o entre viajeros y oriundos de la región, como su copresencia, en situaciones de convivencia y poder asimétricas.

Por su parte, las élites criollas también pusieron en evidencia su enfoque crítico sobre los sectores populares, apropiándose de las formas y conceptos estéticos europeos, en un proceso tanto de aculturación como de transculturación, en los cuales las tendencias románticas-modernas se mezclaron con improntas locales. Ya se ha señalado el marco de comprensión de un macro o transgénero, en el sentido que un conjunto de rasgos temáticos y retóricos, vinculados a las formas realistas populares, ponen en evidencia los sincretismos y usos particulares de las iconografías del pasado en el territorio americano. El costumbrismo está vinculado a la búsqueda del llamado **color local**, es decir, al gusto por lo particular frente al universalismo clasicista; estudiado en literatura se refiere a aquello que es particular y popular de un lugar y su cultura. Un relato con color local es equiparable a una escena costumbrista o folclórica en las artes plásticas. Se trata de encontrar rasgos típicos, pintorescos y tradicionales de los grupos sociales más característicos. Mesonero Romanos, escritor y estudioso español, en 1835 observó la universalidad de la literatura dedicada a la descripción de costumbres y usos populares. Menéndez Pelayo consideró que la literatura de costumbres decimonónicas fue una restauración castiza de la originaria del siglo XVII. El comienzo de este modo de escritura lo pone Cervantes, en su *Rinconete y Cortadillo*. Sin duda es en el contexto del movimiento romántico y de los nacionalismos que se propagan las producciones con ese tono local, por fuera de España en toda Europa y América. No se pueden dejar de mencionar las producciones pictóricas y especialmente los grabados de Goya (1746- 1828), cuya imaginería se vincula (Figura 1) con la necesidad de definir e identificar una cultura propia, a través de la fijación de las descripciones, de pintar las tradiciones y tipologías populares, bien describiendo, bien con el espejo deformante de la crítica y el humor. El artista produce estampas que escapan a la lógica señalada, como en los *Disparates y Caprichos*. Un referente español ineludible (estudiado en *Historia del Arte VI*), que encarnó plásticamente lo que Todorov denomina el espíritu de la ilustración (2008). Se puede aclarar aquí esta idea que tanto se utiliza en las clases de la asignatura que trabajamos. En términos generales, el espíritu de la época se refiere a un modo de ser y una filosofía que se comparten en un grupo o sociedad en un momento histórico. Los pueblos participan de una dialéctica, según Hegel, la de las herencias culturales. De este modo, el costumbrismo, en filiación con esas ideas, reforzaría simbólicamente los nacionalismos asentados en ciertas tradiciones populares.

En la crítica genética se considera que el principio fundamental de este modo o género extendido es la mimesis costumbrista, es decir, la consideración de la naturaleza humana modificada por las costumbres locales en un momento histórico determinado. La verosimilitud, o el parecido, el realismo o el naturalismo costumbrista se asocian además a la estética pintoresca. Originariamente este término designaba un tipo de representación que era típico para la pintura de paisajes y la llamada pintura de género. Así que pintoresco y costumbres se asocian.

El costumbrismo se inscribe en el escenario de la modernidad en el contexto de una cultura burguesa cuya subjetividad impone mirar a los otros culturales. Asimismo, la cultura de la reproducibilidad se multiplica, hacia fines del siglo XIX, de la mano de las imprentas y los géneros periodísticos, los álbumes de estampas litográficas, la fotografía y las tarjetas postales. Las repúblicas americanas crearán instituciones culturales y artísticas modernistas, se consolidará la opinión y la propaganda burguesa, es decir, la esfera pública. El nacionalismo se va a modelar con la ideología de las clases dominantes que miran la luz europea y se recrean con las costumbres vernáculas. Consideramos además que es un género amplio que pone en funcionamiento los regímenes de lo alto y lo bajo, de “lo culto” y lo popular, evidenciando las jerarquías y prejuicios de las élites americanas, rioplatenses y europeas. Hacia fines del siglo XIX y comienzos de la primera década del siglo XX, las producciones costumbristas se inscriben como parte de la cultura popular masiva en lo que Eric Hobsbawm ha denominado cultura moderna plebeya, retomado por Geraldine Roger al estudiar el semanario *Caras y Caretas* (2008, 3). “Como señala Hobsbawm, a fines del siglo XIX el arte plebeyo comenzaba a conquistar el mundo, cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella”.



Figura 1. *Bien tirada está*, 1797. Se trata de un grabado en aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y buril. *Los Caprichos* (17/85), corresponde al repositorio digital de la Fundación Goya en Aragón: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/bien-tirada-esta/885>

Con respecto a la obra de Goya, se contextualiza en el contradictorio espíritu de época español que es superposición de la mentalidad ilustrada de un sector intelectual progresista y la pervivencia del oscurantismo en el clero y la monarquía, que a su vez conviven con la progresiva secularización de las costumbres, el alejamiento de las instituciones del viejo mundo, incluida la inquisición. La racionalidad, el subjetivismo y la liberación de los cuerpos que escapan a la inquisición son algunas características reunidas en la poética de Goya. Esta revolución se produce en convivencia con sustratos feudales y premodernos, esta combinación se ve sintéticamente explorada en algunas escenas y figuras como la presencia de la joven y la vieja, el cuerpo que se muestra, con la sensualidad de la media de seda, que implica además un anclaje en la prostitución, debatida en las letras españolas de esos tiempos; y el acompañamiento de las matronas, celestinas o lloronas que van tapadas con un manto sobre ese cuerpo envejecido o marchitado y la sabiduría de la experiencia. La moda opera además como un indicador de modernidad o tradición, de costumbres. La convergencia de elementos dispares, reconocibles, genera una reflexión sobre el mundo y las mujeres disponibles, como de la juventud y la vejez, la luz y la oscuridad de los hombres. Siguiendo la interpretación en su catálogo razonado se admite que esta estampa puede tener una lectura crítica pero no necesariamente moralizante:

El manuscrito de Ayala explica esta escena diciendo que "no puede haber cosa más tirada por los suelos que una ramera. Bien sabe la tía Curra lo que conviene estirar las medias". En el del Museo Nacional del Prado se comenta que "la tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan bien estiraditas". Por último, el manuscrito de la Biblioteca Nacional precisa al decir que "una prostituta se estira la media por enseñar su bella pierna, y no hay cosa más tirada por los suelos que ella". En este caso Goya ha jugado con el doble sentido del título para hacer una crítica de la prostitución que se convirtió en práctica habitual con la que las jóvenes conseguían prosperar económicamente. El pintor declara abiertamente su visión de la prostitución como una práctica que disminuye la dignidad de la mujer. (Fundación Goya en Aragón).

El 6 de febrero de 1799 se anunciaba la venta de los grabados de Goya en el *Diario de Madrid* en el que la obra era denominada *Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por D. Francisco de Goya*. En el periódico se indicaba el propósito del artista de criticar los errores y los vicios humanos. Los 300 ejemplares de la serie puestos a la venta, integrados por 80 grabados, se podían comprar en una tienda de perfumes y licores en la dirección número 1 de la calle del Desengaño, en la que aún vivía el pintor, por un precio de 320 reales de vellón. Los datos son interesantes dado que, tanto en Goya como en los artistas en América, la difusión o inclusión de ilustraciones en la prensa fue fundamental no solo para propagar y generar un agenciamiento de públicos lectores y consumidores de estampas, sino porque las fronteras entre los lenguajes y géneros artísticos estaban desdibujadas en favor del desarrollo de la gráfica, y sobre todo en el registro, crítica o humorada de las costumbres. A su vez las élites ilustradas, en España o en América, fueron parte de los círculos que

protegeron, encargaron, compraron o debatieron sobre las ideas discordantes, en el caso de los *Caprichos*, por ejemplo, advirtiendo el tono polémico y a su vez revolucionario de las sátiras sociales. Como se subraya, además, artistas de profesión o aficionados formaban parte de la opinión pública y la propaganda política. Por ejemplo, Goya era lector del *Diario de Madrid*.

Volviendo a la relación entre los términos **costumbrismo y pintoresco**, hay otra acepción de este último que se refiere a algo estrafalario, o chocante, y que se puede asimilar con algún elemento que produce cierta admiración o rechazo por su cualidad de extraño, como puede ser un detalle, un objeto de la moda ampliado en demasía o un rasgo físico acentuado. La noción de lo pintoresco como una categoría estética se atribuye a los escritos de William Gilpin, y comenzó a ser identificado como una categoría entre lo bello y lo sublime. Desde principios del siglo XIX, lo pintoresco vuelve a tener interés vinculado al desarrollo de una mirada en el lugar, de un naturalismo que recrea lo que ve, a partir de la experiencia de los viajes, las expediciones, la observación de una naturaleza diferente. Aparece la descripción de escenarios y sujetos diversos, los otros culturales para la mirada europea. En una estética que avanza sobre los juicios subjetivos se usará en función de las impresiones que un objeto genera en el espectador, elaborando el gusto por lo heterogéneo, lo novedoso y singular, ya sean vistas, actitudes, costumbres populares, actividades o indumentaria.

El costumbrismo visual se desarrolla en América a partir de algunas tradiciones, por ejemplo, la colonial e hispanista, con la pintura de castas y la literatura descriptiva, las narraciones de costumbres y la picaresca. Surge en el siglo XVIII en un camino paralelo al arte religioso, una figuración que cuenta y documenta o critica los tipos sociales, las escenas de la vida cotidiana de los sectores populares, el escenario de las ciudades en transformación, del orden colonial al orden republicano, las calles como escenario de las elites pero también del pueblo, el campo y las figuras del ocio y el trabajo; todo un repertorio de la sociedad colonial conviviente con la nueva sociedad republicana en el territorio americano, vistas con ojos europeos y con una mirada criolla, en simultaneidad, también en yuxtaposición. En lo que respecta a la iconografía costumbrista

Tuvo muy diversas manifestaciones a lo largo y ancho del continente americano, y, al igual que ocurrió con el paisajismo, se destacó como medio estético para acercar el campo a la ciudad, la sierra a la costa, el espíritu de la “nacionalidad” refugiado en el interior a las “deshumanizadas” ciudades que, en pleno auge de la industrialización y los flujos inmigratorios, como en el caso de Buenos Aires, eran proclives a sufrir una supuesta “pérdida de identidad nacional” (Gutiérrez Viñuales, 2007, p. 128).

Existe una tradición en los estudios del género centrada en la importancia atribuida al conjunto de grabados, acuarelas y en menor medida pinturas al óleo, como una fuente para el estudio de la época, como un registro histórico. Esto se ha apoyado sobre la base de la sujeción a las convenciones de representación y el carácter documental de las imágenes. Para Bonifacio Del Carril, autor de la principal compilación de iconografía rioplatense, las imágenes producidas por artistas viajeros y criollos no debían considerarse obras de arte, sino documen-

tos iconográficos de hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres:

La iconografía es siempre el estudio de las imágenes, en este caso, de las imágenes que representan hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres. No habrá de encontrarse, pues, en este libro ni figuras sagradas, ni retratos de personas, ni cuadros de género o de episodios históricos. Cuando los hay, por excepción, como en el caso del cruce del Riachuelo por las tropas del general Beresford, o de La Porteña en el Templo de Monvoisin –retrato de doña Rosa Lastra de Lezica–, es porque el grabado es una pieza descriptiva de un lugar –caso del Riachuelo– o porque el cuadro representa, además, una escena de costumbres –caso de La Porteña en el Templo (Del Carril, 1964, p. 14).

Si bien las imágenes del siglo XIX se consideran testimonios de las formas de vida, al igual que construcciones de imaginarios sociales hegemónicos, políticos, portadoras de valores atribuidos al poder, a la regulación de los cuerpos, de las mentalidades, en un anclaje y complemento de la literatura, la que también se ha considerado fundamentalmente política, es necesario recuperar algunos aspectos vinculados a la iconografía y a los rasgos plásticos- visuales, portadores a su vez de convenciones y variaciones singulares de las artes visuales. Las costumbres populares son tipificadas a través de la pintura y el grabado. Acordamos que el estudio de la cultura visual implica analizar la visualidad de las imágenes por su sentido en determinada situación o contexto y su propiedad o poder de generar experiencias e imaginarios en un contexto. Tenemos que cruzar ese análisis con la materialidad de las imágenes, con su **naturalismo creativo** (Diener, 2007). La iconografía-iconología crítica valora su condición estética:

La iconología, el estudio de las imágenes en los distintos medios; y la cultura visual, el estudio de la percepción y la representación visual, especialmente de la construcción social del campo de visibilidad y (lo que es igualmente importante) de la construcción visual del campo social (Mitchell, 2016, p. 5).

La búsqueda y consolidación de lo tradicional se mueve en un campo de tensiones y estructura dialéctica, entre la innovación y el pasado, entre la identidad regional y los imaginarios impuestos por las metrópolis sobre las ex colonias. Los criollos siguieron los presupuestos de las escalas valorativas que las pinturas de castas habían construido. Estas evidenciaban el dominio político por parte de una reducida minoría blanca (Álvarez de Araya Cid, 2009). El costumbrismo en América suma otras fuentes, como los modelos compositivos del retrato (de cuerpo entero y medio), la simultaneidad narrativa de las series de vidas de santos, la escena de género y las ilustraciones tipológicas realizadas en Europa. De acuerdo a la autora citada se puede distinguir entonces: la escena de género, la escena de costumbres y la pintura costumbrista. La primera se desarrolla en los siglos XVI al XVIII y orienta sus fines temáticos hacia la edificación moral, religiosa y espiritual. La escena de costumbres, en cambio, tiene una función tanto descriptiva como evocativa de

mundos lejanos (representación de un otro sobre el eje del exotismo). Finalmente, se puede señalar a la pintura y grabado costumbristas como la elaborada aproximadamente entre 1840 y 1900 en el marco de los procesos de construcción, consolidación y modernización de las naciones latinoamericanas, en cuyo interior habrá nuevos matices temáticos y compositivos que destacar (como tensiones entre una mirada complaciente, una purista y una mirada crítica).

Los tipos populares incluidos en diversas publicaciones de comienzos de 1800, como *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*, restablecen algunas cuestiones vinculadas a las mezclas raciales de la pintura de castas, aunque son principalmente mestizos (descendientes de indios y españoles), criollos (españoles nacidos en América) y amerindios. Se puede entender que partir de las independencias americanas, las articulaciones entre los sustratos coloniales y el espíritu de época ilustrado se desarrollaron con variaciones, quiebres y pliegues, sobre todo étnicos, a través de los cuales tanto los mestizos como los criollos dominaron la escena. Las múltiples categorías raciales que componían el sistema de castas en el período colonial se transformaron en el siglo XIX, haciendo desaparecer en lo esencial la presencia negra de las narrativas visuales (Moriuchi, 2013).

Como características de la pintura y el grabado costumbrista podemos mencionar aspectos temáticos, enunciativos y retóricos como: su localismo en sus tipos sociales y humanos y en el entorno. También el énfasis en el enfoque de lo pintoresco y representativo, la sátira y crítica social, el carácter descriptivo o documental en algunas estampas. Las diversas articulaciones icónico- textuales y la sugerencia o explicitación de algún tema político-social se conjugan con el trabajo sobre los detalles en objetos, vestuario, accesorios, con escenas a veces muy crudas y hasta groseras. El cromatismo vigoroso y la plasticidad en las texturas pueden acompañar los diversos grados de figuración de acuerdo a la formación: espontánea, o la copia de modelos y convenciones de las tradiciones de viajeros, o de la pintura de castas o estampas hispanas, o bien de la formación académica clasicista. En cierto modo, la estampa costumbrista nació ligada a la prensa burguesa, con ese entorno, se pone énfasis en la crónica, en la recreación de una anécdota, real o ficticia, extraída de la vida cotidiana y presentada en forma de escena o narrativa visual. También se presenta la incorporación de algún motivo considerado pintoresco, como el realce de los detalles, el énfasis cromático; se conforma un repertorio sobre las variaciones de lo parecido, lo descriptivo, y se pone acento en algún detalle de la fantasía. En el costumbrismo literario por ejemplo se emplea un lenguaje coloquial. En la pintura o grabado costumbrista las formas son claras y la representación verosímil. Cuando el tono busca la crítica se recurre a la ironía, y la sátira en la recreación de tipos populares.

Siguiendo a Svetlana Alpers (2016) podemos decir que el desarrollo de la cultura visual en las repúblicas americanas del siglo XIX fue coherente. La pintura se vinculó con la gráfica y otras artesanías, en particular podemos pensar la imaginería del primer y segundo gobierno de Rosas, en donde se estamparon guantes, vajilla de porcelana, peinetones, insignias con la silueta del gobernador, como también un despliegue de escenas de campo y ciudad, usos y costumbres que se dio en denominar **costumbrismo federal** (Amigo, 2013). Los objetos e imágenes en porcelanas, plata o cuero compartían una tecnología similar de visualización, que

es tanto un modo de hacer como de pensar, comprender y operar. Su teoría sobre el arte de describir permite enmarcar el costumbrismo visual y el uso de las imágenes en ese período histórico, como las estampas crearon un imaginario y una opinión pública favorable y opositora a las diferentes facciones y regímenes, como a la construcción de ciudadanos, vecinos, gentes de la ciudad, del campo, de identidades, inclusiones y exclusiones según raza, clase y educación; además del lugar de la imagen en la alfabetización. **Un arte descriptivo**, las imágenes producidas en América, como los cuadros holandeses, se asimilan **mejor a mapas o espejos** que a ventanas; las pinturas y grabados de usos y costumbres representan temas domésticos, un espejo o un mapa, en los cuales pueden verse en algunas pinturas palabras junto a los objetos, enfatizando el artificio de la representación. Algunas producciones pueden tener un carácter emblemático o simbólico con un significado discursivo según la compleja trama de fenómenos históricos que vincula las imágenes con circunstancias sociales; pero también hay imágenes que pueden ser solo documentales, o expresiones sensibles, que se elaboran por la observación y el conocimiento del mundo visible más que por convenciones académicas.

Breve acercamiento al estudio de un repertorio iconográfico de los tipos femeninos en América del Sur

La China y la china poblana es uno de los tipos iconográficos recurrentes en la pintura de Agustín Arrieta y en la gráfica, ya sea en los álbumes de Carl Nebel o en la gráfica de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* o de Guadalupe Posada. Fue estudiada en la literatura y la gráfica, distinguiéndose como símbolo de mexicanidad. En todos los casos se trata de una figura femenina popular, mestiza, moderna, una mujer empoderada. Las chinas no servían a nadie y vivían con comodidad, porque se mantenían con su trabajo o gracias a un esposo o un amante. Los relatos del siglo XIX recuerdan la forma de vestir, pero sobre todo un aire provocativo, airoso y desenfadado. Con el relato de Manuel Payno en 1843 “se inauguró un estereotipo de china que tiene mucho que ver con su leyenda poética y con el costumbrismo de las elites, que perpetuaba a los tipos populares como salvaguarda ante los nuevos embates de la vida citadina” (Vázquez Mantecón, 2000). En comparación con las mexicanas delicadas, lánguidas y románticas, la china no padecía jaquecas, convulsiones de nervios o desmayos, ni la aquejan enfermedades morales ni de conveniencia. En nombre de las “buenas costumbres” se criticó su libertad y su atuendo, aunque para algunos cronistas románticos será un traje nacional con los colores de la bandera: verde, blanco y rojo. El arquitecto y artista viajero alemán Carl Nebel trabajó entre 1829 y 1834 registrando plásticamente vistas y escenas de diferentes zonas de México, en lugares arqueológicos, urbanos, realizando las costumbres de la heterogénea población. Su trabajo fue publicado en 1836 y lleva el nombre de Viaje Pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana. Sus poblanas están representadas como chinas junto al chinote, bien vestidas a la moda, con discretos ornamentos y coloridas

faldas. La belleza de lo cotidiano visto con naturalidad a diferencia de otras estampas en las que aparecen mujeres ataviadas como cariátides griegas.



Figura 2. *Poblanas* de Carl Nebel, de *Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de México Arquitecto*. 50 láminas litografiadas con texto explicativo., París: Chez M. Moench, impresas en Paul Renouard, 1836



Figura 3. *La China* de *Los Mexicanos pintados por sí mismos*, figura el tipo femenino descrito en los relatos literarios de la época, la publicación de 1854 es considerada un desarrollo editorial moderno en México, usando litografía y mostrando una galería de tipos sociales populares muy amplia.

Del costumbrismo derivó el subgénero de los tipos, que rápidamente obtuvo una autonomía, tanto literaria y gráfica, como editorial. Desde su aparición en las publicaciones periódicas, de manera paulatina adquirió un carácter propio, el cual después se definió, al grado de llevarse a cabo ediciones completamente destinadas a dicho subgénero, lo que dio origen a una práctica con características literarias y formales específicas. Se llegó a conformar un estilo distintivo que gozó de gran aceptación en la mayoría de los países donde se presentó. El subgénero de los tipos consiste en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad (...) El aire despreocupado de “La China” que fuma un cigarro sin el menor recato (Pérez Salas, 1998, p.168).

La China y la China Poblana se recrea también en la obra pictórica de Agustín Arrieta, en la gráfica de José Guadalupe Posada y hasta en la fotografía finisecular, y en el comienzo del siglo XX en los retratos pictoralistas de estrellas del espectáculo.

En contraste con este tipo popular, mundano, moderno por su aspecto desafiante, pasamos a describir otra tipología desarrollada en el Río de la Plata, el de **las porteñas a la moda**, tal vez exageradamente a través de las estampas de Cesar Hipólito Bacle. En esta ocasión parece oportuno retomar algunos autores abordados en la materia y trabajar con repertorio visual que nos provea “una confrontación de miradas” (Catlin, 1990). Este autor consideraba que, en los países latinoamericanos, el arte está más firmemente “entretelado” en la estructura general de la cultura y de la política, desde los tiempos independentistas. Incluso la faceta costumbrista de lo pintoresco, elaborada tanto por imagineros europeos como americanos, el interés por los trajes y costumbres tuvo un interés y práctica tanto en criollos como en extranjeros. Respecto de los contrapuntos y confrontaciones, retomamos lo que decía:

Las obras costumbristas realizadas por los artistas europeos proporcionaron modelos dignos de ser imitados y promovieron un nuevo tipo de observación social y una respuesta sincera del artista al mundo que le rodea. El autodidacto Pancho Fierro hizo en Perú una serie de apuntes a la acuarela no solo de tipos como el vendedor de loterías o el artificiero, sino también de personajes de la Lima Moderna, que no se ajustaban a la tradición costumbrista. Se encontraban al borde de la caricatura; y de hecho no es raro que los grabadores satíricos que trabajaban para los periódicos ilustrados fueron también pintores costumbristas (Catlin, 1990, p. 85).

Las nuevas formas de mirar y describir a las que hace referencia tienen que ver por un lado con una economía de recursos plásticos, como la síntesis ilustrativa con el uso de un objeto indicativo – por ejemplo el manto que cubre a las mujeres en la calle o en el interior de un templo–, y además, el entrecruzamiento discursivo en el que no se puede dejar de señalar la relación intrínseca entre las modalidades del humor (caricatura, picaresca o sátira) en los países sudamericanos o hispanos con el costumbrismo. La vida social y los lugares en los que se desenvuelven las escenas de la vida

cotidiana, tanto privados como públicos, sea de las elites como del pueblo aparecen en las estampas en variaciones pintorescas y satíricas como **las extravagancias** de Cesar Hipólito Bacle con la representación de exagerados peinados y miriñaques en una moda que incomodaba a las mujeres hasta el absurdo. Las damas rioplatenses usaron un especial tocado en la década de 1830 como parte de la moda, y al igual que las tapadas limeñas, suscitaban polémicas y humoradas por parte de la prensa gráfica, en particular la célebre serie. Las peinetas que portaban las españolas se consideraron un objeto suntuoso por la ornamentación en calados y arabescos; en Buenos Aires los peinados se fabricaron y se elaboraron con diseños sofisticados y diversos tamaños y cromatismos, generando una industria local muy potente. El más famoso productor fue el español Manuel Mateo Masculino, quien se afincó en Buenos Aires y llegó a comercializar sus productos en Montevideo y Asunción. Sobre estos usos de la moda da cuenta el álbum **Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires**, editadas entre los años 1833 y 1835 por él con dibujos además de Arthur Onslow e Hipólito Moulin. Uno de los cuadernos contiene cinco estampas litografiadas: la **figura 4** corresponde a **Extravagancias** de 1834, las mujeres vuelan con sus capas y miriñaques, una moda riesgosa. En esa Buenos Aires, en la que los espacios públicos van perfilando además de los paseos y el imaginario de la sociedad letrada, las damas son asistidas por los caballeros de galera. La moda incómoda, la modernidad ciñe los cuerpos, y en este ámbito de sociabilidad los pasajes de las a los ilustrados y liberales sectoriza los géneros. Sin embargo, hacia el período de formación de los gobiernos criollos, en las ciudades posrevolucionarias como Buenos Aires comenzó a desarrollarse una prensa política pero también una serie de álbumes y escrituras sobre la cuestión de las mujeres, dándoles entidad como categoría social. Algunos de estos dispositivos, atendiendo a la moda sugieren el nacimiento de la opinión pública y el consumo femenino. Los espacios de sociabilidad privados y públicos de las mujeres crecían mucho más que la visita al templo, estas nuevas escenas marcaron un cambio en el proceso de la civilidad.



Figura 4. Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, editada por César Hipólito Bacle en Buenos Aires, en 6 cuadernillos de 6 litografías cada una, entre 1833 y 1835. Coloreadas a mano

Se puede agregar que el vestuario es otro elemento clave en el estudio del costumbrismo. Como señalan Valentina Bari y Pheonía Veloz (2021) aparece como un articulador de clases y espacios, ya sea como documento o como pieza de humor, comicidad o sátira de costumbres. La forma del traje era común a todas las mujeres de alta sociedad de la época; hay una estructura morfológica marcada por el corte a la cintura, se forma por sumatoria de capas de tela con un sostén a través de los dispositivos de deformación del cuerpo (corsé y miriñaque), a lo que se suma la estructura superficial exagerada de la capa elevada, en este caso, o los peinetones gigantes en otro, o el color. El celeste se vincula con la facción unitaria, mientras que las producciones desarrolladas entre el primer y segundo gobierno de Rosas en la provincia de Buenos Aires se teñirán de rojo punzó, aunque veremos las variaciones y sutilezas de la crítica con la contraposición de los trajes de corte en cintura en tonalidades azules y celestes.¹

Las **Tapadas** en Perú: La investigadora Natalia Majluf (2013) señaló a propósito del costumbrismo peruano y las imágenes de las tapadas de Pancho Fierro, que el costumbrismo es un género inductor de una transformación radical de las artes en la región, puesto que la reproductibilidad y el comercio de estampas de usos y costumbres se sobrepuso a la pintura colonial religiosa y fue más eficaz en el mercado que la pintura de retratos. Conformó nuevas prácticas y funciones para la imagen como narrativas de la emergencia de identidades nacionales. El costumbrismo surge en el momento en que la descripción abandona el ámbito de los círculos intelectuales para ser apropiado por el comercio de imágenes populares. El cosmopolitismo de la capital peruana posibilitó el diálogo entre artistas locales y foráneos. Se efectuaron intercambios durante todo el siglo XIX. Las estampas de costumbres fueron el resultado de una compleja red de relaciones y tradiciones de representación.

¹ Sarmiento en *Facundo* (1845) habla acerca del papel simbólico de la vestimenta: “cada civilización ha tenido su traje, y cada cambio en las ideas, cada revolución en las instituciones, un cambio en el vestir (parte segunda, cap. IV). Asimismo, Sarmiento definió a las ciudades como “el centro de la civilización” y para fundamentar este argumento hizo un inventario de factores existentes en ellas: “los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tienen allí su teatro y su lugar conveniente”. <https://museosarmiento.cultura.gob.ar/noticia/facundo-o-civilizacion-y-barbarie-en-las-pampas-argentinas/>

“Toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero” (citado en Roberto Amigo, *Beduinos en la pampa*, 2007, p. 6) <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20436>



Figura 5. Una Señora de paseo en la saya nueva llamada Obregosina, Francisco Fierro (atribuida), c. 1865-1870
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8808/>

Es probable que Pancho Fierro (1809-1879) haya tenido contacto directo con las estampas de tipos sociales de Francisco Javier Cortés. Para la década de 1830, Fierro ya había logrado consolidar su repertorio de tipos, realizando múltiples versiones de una misma imagen. Las imágenes estuvieron sometidas a un proceso de reutilización y de copia, y también realizó acuarelas de Lima como escenario de sátira de los personajes de la sociedad y documento de las costumbres urbanas. La transición de la época virreinal a la republicana permitió girar los motivos de la vida aristocrática y cívica a los tipos populares. Sus tapadas en acuarela muestran el lugar y el desempeño de los cuerpos femeninos en el espacio público de una forma enigmática, entre una tradición colonial y las ideas liberales de la vida moderna. Nos parece oportuno recuperar, además de la valorización que realizó el artista indigenista José Sabogal, la crónica de Antonio Berni artista del Nuevo Realismo. Con el título de **Una conciencia americana universal**, Berni escribe sobre el artista peruano, afirmando que es el primero en Sudamérica en presentar el realismo de la vida social y su pertenencia al arte popular. Considera que el pasaje del pensamiento colonial al moderno se hace carne en la obra del criollo Pancho Fierro. Desde joven se identificó con la realidad de su ambiente. Con él aparece por primera

vez en el arte sudamericano el realismo de la vida social; aunque el realismo se halla presente en el arte colonial, ahora es el de las clases populares:

Colorista libre, luminoso claro, transparente, de trazo expresionista. La Lima popular de la primera mitad del siglo XIX tiene su iconografía en las acuarelas de este artista. Vemos los tipos callejeros y de feria: chicheras, tamaleras, meloneras, humiteras, anticucheras, picanterías, etc., escenas populares, corridas de toro, riñas de gallo, etc. (Berni, 1944, p. 5).

José Sabogal consideró que en Pancho Fierro se ve la verdadera imagen de su pueblo en sus caracteres esenciales. Juan de Arona y Ricardo Palma, en su *Diccionario de Peruanismos* y en las *Tradiciones Peruanas*, respectivamente, lo consideran el Goya limeño. Las mujeres continuaban siendo las tapadas que vestían la saya y el manto. La dialéctica de las tapadas fue desarrollada por Flora Tristán, quien consideró a las mujeres limeñas del siglo XIX libres debajo de esa vestimenta. También se puede sugerir las tensiones entre lo público y lo privado junto a lo tapado y lo que se muestra, en Lima los ojos, en la España de Goya las piernas. Las mujeres limeñas, mexicanas o porteñas incursionan en el ámbito de los hombres, la calle, no solo para trabajar con su cuerpo, ser vendedoras ambulantes, sino para exhibir sus gracias, hasta poder manifestarse con su voz o su letra, Pancho Fierro pareciera mostrar ocultando las marcas de las diferencias en una especie de mascarada. Las limeñas dejan de usar la moda europea de corte en la cintura y se cubren con una saya y un manto vinculado al mundo árabe vía España con vigencia hasta los años de 1860 y en consonancia con los cambios políticos albergaban cambios cromáticos. Otro sistema simbólico corporal transita la ciudad de Lima. A partir de 1870 el vestuario volvió a imponer la moda a la francesa, como en el resto de las ciudades americanas.

Entre **Porteñas** dentro y fuera del templo y mujeres en el campo en Idilios o Romances, Juan León Pallière recrea el costumbrismo en Buenos Aires a partir de la década de 1860 reiterando o perpetuando escenas y tipologías ya establecidas como las mujeres de la alta sociedad piadosas, de virtud cristiana que, cubiertas con un manto negro y acompañadas de un o una sirviente van al templo a rezar (un motivo que tiene su excepción al género en el retrato de doña Rosa Lastra de Lezica titulado *La Porteña en el Templo* de Monvoisin, citado por Bonifacio del Carril en este texto). Este es un ejemplo de esa pervivencia de un canon dado por la producción y circulación del motivo que denota una actividad de sociabilidad en la práctica del ritual religioso, el vestuario adecuado a tal fin, en el que se puede agregar como dato documental que la mantilla negra o rebozo no solo es usada por las viudas sino que viene de esa larga tradición de lloronas hispanas y atuendos árabes hacia la suntuosidad de los encajes y bordados durante el siglo XIX en las damas porteñas o colombianas (como también se aprecian en las estampas de Torres Méndez). Esta imagen describe a través del vestuario y las posiciones de los cuerpos el grado de distinción de las mujeres que componen la escena y el ritmo de los cuerpos que desplazan el recogimiento de la oración al protagonismo de la mirada a la vida mundana.



Figura 6. *Porteña en el interior del templo*, Álbum Pallière. *Escenas americanas*, 1864, Buenos Aires, Librería L'Amateur, 1967, litografía.

Pero también Pallière recrea los usos y costumbres del campo y es allí donde juega un papel más discursivo que documental, por ejemplo, en la serie de pinturas y grabados de romance o **Idilio Criollo** de 1861 (<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010/>). En esa serie, Pallière se vuelve más interpretativo, reconociendo el campo, con sus tipologías y escenarios cotidianos como una pastoral, su trazo pintoresco, es atravesado además por sus relatos en el diario de viaje y las notas de la poesía gauchesca. Las escenas de parejas marcan un tono de relevo hacia la picaresca.



Figura 7. *Idilio criollo*, 1864. Litografía coloreada, 18,5 x 31 cm. Versos de Gutiérrez. *Escenas Americanas* (1864-1865) o *Álbum Pallière*

De algún modo es la aceptación de la hegemonía de lo literario sobre el costumbrismo descriptivo, según Roberto Amigo. El género gauchesco le ofrece al artista un modelo conceptual para representar los asuntos rurales. Si tras el fervor de la generación romántica el costum-

brismo literario había entrado en un ocaso, según Eduardo Romano, es en la estampa, los álbumes ilustrados o las novelas de la generación de 1880 cuando se retoman las informaciones sobre las costumbres, “cuando los principios estéticos realistas multiplicaron el interés por desentrañar los efectos del ambiente sobre las conductas” (Romano, 1980, p. II).

En ese contexto, la afirmación de un modelo e imaginario del gaucho, como manifestación de argentinidad se formaliza con el Gaucho Martín Fierro (poema narrativo escrito en verso por José Hernández en 1872). Con la gauchesca como horizonte de la estética costumbrista y el modelo de civilidad y pastoral de las últimas décadas se recrean estos tópicos en la fotografía. Francisco Ayerza fue uno de los fundadores de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, creada en 1889.

A mediados de la década de 1890 Francisco Ayerza produjo una serie de fotografías con las cuales se proyectó ilustrar una edición de lujo de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández. Las imágenes se realizaron en la estancia San Juan perteneciente al otro socio fundador de la sociedad, Leonardo Peyreya, y para su composición Ayerza contó con la colaboración de los peones del campo. Unas copias de estas fotografías fueron montadas en álbumes y llevan la firma de Pacovich –seudónimo de Ayerza– y unos epígrafes manuscritos con fragmentos del poema de José Hernández que, cabe suponer, fueron también escritos por él (Tell, 2013, p. 7).

Luis Príamo también ha estudiado esas producciones distinguiendo dos conjuntos de obras, una vinculada sin duda a la ilustración del poema, que finalmente no pudo editarse, y otra vinculada a retratar las costumbres del campo, el escenario y la idiosincrasia de lo criollo. Aventura este investigador que las fotos con motivos gauchescos y rurales presentadas por Ayerza al concurso de 1891 de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA) fueron compuestas específicamente para participar en el lance, para el que desarrolló con amplitud el tema de las costumbres nacionales (Príamo, 2017, p. 15).

En las dos figuras que siguen se puede apreciar una pareja en romance, idilio o coloquio amoroso, la galantería de la mujer china y el gaucho, ya toda una tipología referencial de esa tradición observada pintolescamente por Pallière. Se puede destacar que las condiciones de producción que establece el fotógrafo corresponden a una puesta en escena que se aleja del sentido documentalista y de registro directo, que se suponía de la fotografía. Además, de una manera bien detallada Príamo compara una primera versión de la pareja, cuyo fondo está compuesto por los elementos naturales, árboles y elementos que remiten al casco de estancia, y la segunda, en el cual el fotógrafo interviene y saca toda referencia denotativa de ese lugar concreto, acercando el relato al galanteo, la pareja gaucha enmarcada con el pozo de agua, y el fondo con horizonte lejano y la verosimilitud de la pampa-desierto con el artificio de la supresión del vacío. Se supone que esta segunda Pareja es la que se reproduce. Como analiza Tell en el artículo citado, es importante también la circulación y reproductibilidad de la fotografía en la prensa, semanarios híbridos, en este caso artística y de actualidad como *La Ilustración artística*. Allí se reproduce la versión modificada de la pareja de Ayerza con el epígrafe “Un Fausto

Criollo”. “De este modo, el temprano poeta del género gauchesco, Estanislao del Campo, sustituye a José Hernández en la revista catalana” (Tell, 2013, p. 11).



Figura 8. Pareja 1.



Figura 9. Pareja 2.

Ambas de Francisco Ayerza - c. 1895.



Figura 10. Un Fausto Criollo, *La Ilustración Artística*, Número 875, 3 de octubre de 1898, p. 636.

Un cierre para elaborar preguntas y temas a trabajar en la materia

Estas descripciones, citas y comentarios permiten indagar sobre varios subtemas: las acepciones y enclaves territoriales del tipo China, China poblana y China criolla. Las pervivencias en la tipología de la mujer de las elites, en este caso la porteña, que se trasladarán a las mujeres en la intimidad a fin de siglo XIX. Las características y estatuto de las imágenes en sus condiciones de producción y circulación a fin de siglo XIX. Los usos políticos y sociales de las imágenes, pero también su condición de artefacto estético/artístico. El pasaje a través del costumbrismo y los tipos sociales del documento a la conformación de imaginarios de identidad y nacionalismo. Los cruces entre las imágenes y la literatura, en los géneros del costumbrismo y la gauchesca. Los desplazamientos enunciativos entre el registro documental en tono “objetivo” y el humor, la comicidad, la sátira social. El rol de la prensa gráfica ilustrada y su diversificación en subgéneros coincidentes con la nueva sociedad moderna que se gesta. Estos aspectos enmarcan además el repertorio iconográfico de lo femenino y su vínculo con el masculino, tal como se verá en otro capítulo parte del repertorio de masculinidad recreado.

Como cierre, finalmente y jugando con las ambigüedades del género y de las imágenes como tales, la primera tapa de Caras y Caretas aparece con una ilustración de una mujer, una payasa, rodeada de máscaras-masculinas que recrean las figuras-caricaturas del poder. La revista-mujer payasa de tapa denota jocosidad, complicidad con sus lectores y una vinculación con el espectáculo moderno dado en el atuendo. Sin duda un cambio sustancial en el gusto destinado no a la elite porteña ilustrada en el Louvre o los rastacueros de Schiaffino, sino en consonancia con el arte plebeyo que se citaba al comienzo de la mano de la industria cultural o la cultura de masas y la nueva conformación de una clase media (alta y baja), con nuevas mezclas inmigratorias, de variadas profesiones, oficios y salarios, despuntando también la cultura de las clases medias bajas y obreras.

En la Argentina, la irrupción exitosa de Caras y Caretas, prototipo de la cultura emergente, mereció el desdén, la alarma y la fascinación ambigua de quienes no deseaban resignar sus pretensiones tutelares. La elite vio en ella un signo victorioso de decadencia cultural, aunque varios de sus miembros admitían haber gozado alguna vez con sus páginas (Roger, 2008, p. 14).



Figura 11. En 1898, se concreta *Caras y Caretas*, el semanario festivo, de actualidades, que viene de la mano de José Álvarez como director, y de Mayol como ilustrador. La revista impone aires de modernidad en el gusto con la utilización de novedades tecnológicas y gráficas.

Referencias

- Álvarez de Araya Cid, G. (2009). Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina. *Aisthesis* (45), 137-153. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000100009>
- Alpers, S. (2016). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand.
- Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. *Historia y sociedad* (13), 25-44. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20436>
- Bari, V. y Velóz, P. (2021). *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*. Buenos Aires: Eudeba.
- Berni, A. (abril de 1944). Pancho Fierro. *Correo literario*, 2(10). Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/775143#?c=&m=&s=&cd=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- Catlin, S.L. (1992). La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco. En: Dawn, Ades (comp.) *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid: Turner.

- de Rueda, M. (2018). Del costumbrismo al realismo como vanguardia. En De Rueda, M. y Pérez Balbi, M. (comp.) *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*. La Plata: EDULP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69402>
- Fundación Goya en Aragón. *Bien tirada está*. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/bien-tirada-esta/885# analisis>
- Gutiérrez Viñuales R. (1997). El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX. En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, pp. 153-199. Recuperado de <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/029.pdf>
- López de Munain Iturrospe, G. (2010). *Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón*. Recuperado de http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2011/04/caprichos_goya.pdf
- Majluf N. (2008). Pancho Fierro, entre el mito y la historia. En Marcus Burke y Natalia Majluf, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: El Viso/ The Hispanic Society of América, pp. 17-50.
- Mey-Yen Moriuchi (2013). De 'Les types populaires' a 'Los tipos populares': el costumbrismo mexicano del siglo XIX. *19th-Century Art Worldwide*, 12(1). (Traducción de Inés Fernández Harari para la cátedra de Historia del Arte 7 2020).
- Mitchell, W.J.T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pérez Salas C. M. (1998). Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos. *Historia Mexicana*, 48(2), 167-207. Recuperado de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2452/1972>
- Príamo, L. y De Ferrari, S. (2017). *Francisco Ayerza. Retratos criollos*. Buenos Aires: Fundación Las Lilas.
- Roger, G. (2008). *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP.
- Romano, E. (1980). Prólogo. En *Los costumbristas del 900*. Buenos Aires: CEAL.
- Sarmiento, D. F. (1845). *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Recuperado de <https://archive.org/details/civilizacionybarbarie/page/n11/mode/2up?view=theater>
- Todorov, T. (2008). *El espíritu de la Ilustración*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Tell, V. (2013) Gentleman, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. *Caiana* (3). Recuperado de URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3
- Vázquez Mantecón, M. (2000). La china mexicana, mejor conocida como china poblana. *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*, 22(77), 123-150. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762000000200004
- Vega, J. (2020). *Goya, Los Caprichos y Mi gorro de dormir*. Libros de la corte.es (19), 109-145.