



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**LOS TIPOS POPULARES Y LA INVENCION DE LO “TÍPICO” EN MÉXICO,
SIGLOS XIX Y XX**

TESIS

PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA

LIC. CÉSAR SÁNCHEZ PALACIOS

DIRECTOR DE TESIS

DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO

ASESORES DE TESIS

DRA. ISABEL FRAILE MARTÍN

DR. ALBERTO LÓPEZ CUENCA

PUEBLA, PUE., MAYO 2025

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, antes CONAHCYT), por el apoyo económico otorgado para la realización de esta investigación; un apoyo que considero fundamental para el desarrollo y el fortalecimiento académico de nuestro país.

Agradezco también a la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) por ofrecer un espacio, único en el país, para la reflexión crítica en torno a los temas más actuales del arte y la estética. Así mismo, extendiendo este agradecimiento a todas las personas que conforman la MEyA, tanto personal administrativo como planta docente, por su apoyo y acompañamiento en este intenso y emocionante proceso de formación académica.

En particular, agradezco a mis lectores y miembros del comité tutorial, la Dra. Isabel Fraile Martín y el Dr. Alberto López Cuenca, por sus siempre pertinentes, enriquecedores y valiosos comentarios críticos a mi trabajo de investigación; gracias a su conocimiento y experiencia pude ver más allá de lo que mi sola mirada me hubiera permitido ver.

En especial, agradezco a mi asesor de tesis, el Dr. Jesús Márquez Carrillo, por su gran dedicación y compromiso, no sólo con mi trabajo de investigación, sino con cada uno de los proyectos que asesora; por su apoyo, comprensión y calidad humana que va más allá de lo simplemente académico. ¡Gracias por su orientación, consejos y tiernos regaños!

Finalmente, agradezco a mis familiares y amistades por su siempre amoroso, incondicional e invaluable apoyo.

ÍNDICE

Introducción	4
CAPÍTULO 1.	
Genealogía y evolución de los <i>tipos populares</i> en México (ca. 1750-1870)	12
1.1. Antecedentes y definición	13
1.2. Presencia de <i>tipos</i> en cuadros de castas, biombos y figuras de cera	16
1.3. La representación de <i>tipos populares</i> realizada por artistas viajeros	24
1.4. La representación de <i>tipos populares</i> realizada por mexicanos	35
1.5. La producción fotográfica de <i>tipos populares</i>	49
CAPÍTULO 2.	
Casos icónicos de la representación de los <i>tipos populares</i>	63
2.1. El <i>aguador</i>	64
2.2. La <i>tortillera</i>	73
2.3. La <i>china</i>	85
2.4. El <i>ranchero</i>	96
CAPÍTULO 3.	
Los <i>tipos populares</i> en la invención de la identidad nacional (siglo XX)	111
3.1. Los albores de una nueva nación	111
3.2. Lo mexicano desde la perspectiva del extranjero	113
3.3. Los mexicanos en busca de su propia identidad	117
3.4. La consolidación de lo “típico” mexicano	123
Conclusiones	131
Bibliografía	135

INTRODUCCIÓN

La representación de los *tipos populares* tuvo un papel muy importante en la conformación de la identidad nacional y su consolidación en la invención de lo “típico” mexicano. Estas representaciones, tanto gráficas como literarias, no surgieron de manera espontánea ni exclusiva en México, fueron producto de distintas circunstancias sociales, culturales y políticas en el país. La representación de las actividades y oficios a los que se dedicaban las clases populares fue un tema que surgió en el barroco europeo como una alternativa a la imagen religiosa; sin embargo, en el caso particular de México, el tema fue resultado de procesos tanto internos como externos. Por un lado, el desarrollo durante la época colonial de cuadros de castas y biombos caracterizados por la presencia de *tipos* y escenas populares y, ya entrado el siglo XIX, también la producción artesanal de figuras de cera. Por otro lado, después de la independencia del país, la llegada de artistas extranjeros que influyó en la producción gráfica y literaria nacional debido a la introducción del movimiento romántico, del costumbrismo, así como del tema de los *tipos* ya presente en los países europeos.

El tema de los *tipos populares* fue paulatinamente adoptado y desarrollado por los artistas nacionales, sobre todo a partir segunda mitad del siglo XIX gracias a las revistas ilustradas en las que el trabajo literario y litográfico fue fundamental. A pesar de los distintos tonos con los que se abordó el tema en lo literario, el trabajo gráfico adquirió una cierta homogeneidad y continuidad en la representación de los personajes, lo que aunado a la autonomía que la imagen obtuvo con respecto a su contraparte literaria, algunos *tipos populares* devinieron en estereotipos que fueron importantes en el proceso de construcción de la identidad nacional. Así, los *tipos populares* como idealización de la imagen del pueblo mexicano conformaron un conjunto de estereotipos que se sedimentaron durante las primeras décadas del siglo XX y que pasaron a formar parte de la cultura y del imaginario del país, reproducidos como algo “típico” sin cuestionar sus orígenes. Todo ello respondió a un proyecto político en el que estaba de por medio un proceso de construcción identitaria nacional que conjugó el trabajo de artistas, políticos e intelectuales de la élite, donde la invención de lo “típico” mexicano fue parte fundamental.

En el desarrollo de esta investigación, es fundamental el trabajo de algunos autores que han abordado el tema de los *tipos populares* en nuestro país. El primero de ellos es el trabajo de María Esther Pérez Salas que se ha centrado en el desarrollo editorial en el México decimonónico así como en el papel fundamental de la imagen litográfica. En primer lugar, destaca su libro *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*,¹ en el que la autora realiza un importante recorrido histórico del desarrollo del tema de los *tipos populares* vinculado al de la litografía en el país, y abarca desde sus antecedentes europeos —el costumbrismo, el grabado y las colecciones de tipos—, hasta la consolidación del subgénero en las publicaciones nacionales a mitad del siglo XIX. De igual manera, también se considera el artículo “Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*”,² donde la autora realiza un análisis histórico de los hechos y acontecimientos que derivaron en la producción y publicación en 1854 de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra icónica dentro del género costumbrista de la época donde se combinó la producción literaria y litográfica de varios autores para generar una galería de tipos populares de aquella época en México.

Otro investigador que ha trabajado ámpliamente el tema de los *tipos populares* es Arturo Aguilar Ochoa. Su trabajo, en colaboración con Alfonso Milán, “La otra Intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”,³ también es fundamental. En este artículo, los autores realizan un análisis de las causas que permitieron proliferar la producción fotográfica del subgénero de los *tipos populares* antes, durante y después de la Segunda Intervención Francesa en México; también realizan un recorrido de la obra de fotógrafos franceses como Charnay y Aubert Merillé, así como la de los fotógrafos mexicanos, Lorenzo Becerril, Antíoco Cruces y Luis Campa; y analizan las razones por las que estos particulares retratos fotográficos de la gente del pueblo mexicano fueron tan difundidas tanto en México como en Europa. De igual manera, también es importante para la presente investigación, el artículo “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”⁴ de Aguilar Ochoa, donde profundiza sobre la influencia que tuvieron los artistas extranjeros en la posterior producción realizada por litógrafos mexicanos.

¹ Libro publicado en 2005 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

² Artículo publicado en 1998 en la revista *Historia Mexicana* de El Colegio de México.

³ Artículo publicado en 2015 en la revista *Dimensión Antropológica* del INAH.

⁴ Artículo publicado en el 2000 en la revista *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Alrededor del trabajo de Pérez Salas y Aguilar Ochoa, también destaca el trabajo de investigadores como Montserrat Amores García, Francisco Bobadilla Encinas, Rosa Casanova, Claudia Colosio García, María José Delpiano Kaempffer, Debora Dorotinsky, Ilona Katzew y Daniel Santillana. Todos ellos han abordado temas relacionados con los *tipos populares*, desde los cuadros de castas, los artistas viajeros, así como las publicaciones costumbristas nacionales en donde la imagen litográfica fue fundamental. De la misma forma, son fundamental las obras realizadas por los autores investigados como el caso del álbum *Trajes civiles, militares y religiosos de México* de Claudio Linati, *Viaje pintoresco y arqueológico* de Carl Nebel, *Los mexicanos pintados por sí mismos* publicado por M. Murgía, *México y sus alrededores* publicado por Decaen, *Ruines du Mexique et types mexicains* de Désiré Charnay, y por supuesto, las distintas colecciones de imágenes fotográficas accesibles a través de la plataforma de la Fototeca Nacional del INAH.

En cuanto al tema de la identidad nacional y lo “típico” mexicano, el trabajo de Ricardo Pérez Montfort es fundamental, en especial su artículo “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)”,⁵ donde el autor analiza el discurso nacional creado por los gobiernos posrevolucionarios, además de las tendencias de homogeneización en lo político, cultural e intelectual, con el fin de configurar un estereotipo de lo mexicano, donde las representaciones de *tipos populares* jugaron un papel protagónico. Por otro lado, con respecto al eje teórico sobre los conceptos de nación, nacionalidad y nacionalismo, son muy importantes los textos *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* de Benedict Anderson, *Naciones y nacionalismo* de Ernest Gellner, *El nacionalismo, una religión* de Carlton Hayes, *La invención de la tradición* de Eric Hobsbawm y *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* de Tomás Pérez Vejo. Ciertamente, a lo largo del siglo XIX se fue inventando lo “típico” mexicano, pero en lo particular, el interés principal de esta tesis radica en su consolidación durante las primeras décadas del siglo XX, por lo que, debido a la amplitud del tema, se hace mayor incapié en sus orígenes.

En ese sentido, el interés por la representación de los *tipos populares* durante el siglo XIX resulta claro y entendible debido a los procesos sociales y políticos de la época; no obstante, su vínculo con el proceso de construcción de la identidad nacional y la invención

⁵ Artículo publicado en 1999 en la revista *Política y Cultura* de la UNAM.

de lo “típico” en México no ha sido ampliamente investigado. La producción de temas costumbristas en México durante el siglo XIX respondió principalmente al interés de otros países por conocer cómo vivían los habitantes del pueblo mexicano. Sin embargo, una vez terminados los conflictos bélicos, y particularmente al término de la Revolución Mexicana, “una corriente ideológica unificadora y homogeneizadora tendió a replantear la diversidad de la sociedad mexicana, sus usos y costumbres, su historia e identidad.”⁶ Tal ideología fue el “nacionalismo revolucionario” que, junto con algunos intereses económicos, estableció un conjunto de estereotipos con el fin de sintetizar y representar lo que se identificaba como lo “típico” mexicano.⁷ Tales estereotipos se representaron en la literatura, en grabados, fotografía y a través del cine, donde algunos autores como el fotógrafo de origen alemán, Hugo Brehme, lograron “una colaboración significativa en el desarrollo de la difusión masiva [...] de un vocabulario visual mexicanista que floreció con el renacimiento cultural que siguió a la revolución.”⁸ De esta manera, la importancia de esta investigación radica en mostrar el papel fundamental que tuvieron las representaciones de los *tipos populares* en la invención de lo “típico” mexicano dentro del proceso de construcción de una identidad nacional que inicia en el siglo XIX y se consolida entre 1920 y 1940.

De esa manera, esta investigación tiene como objetivo principal el analizar el papel que tuvieron las representaciones de los *tipos populares* en la invención de lo “típico” mexicano dentro del proceso de construcción de la identidad nacional mexicana durante los siglos XIX y XX. Para ello, en primer lugar se busca conocer, mediante investigación documental, los antecedentes y las circunstancias históricas que dieron origen al tema de los *tipos populares* en México para distinguir las condiciones que motivaron su reproducción. Posteriormente, se muestra, a través de una sucesión de imágenes, la continuidad en la representación gráfica de los *tipos populares* durante los siglos XIX y XX para destacar aquellos que devinieron en estereotipos. Finalmente, se analiza la importancia de tales estereotipos en la invención de lo “típico” para comprender el papel que tuvieron en el proceso de construcción de la identidad nacional durante el siglo XIX y su consolidación en la primera mitad del siglo XX. Así pues, la hipótesis de trabajo de esta investigación es que

⁶ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, en *Política y Cultura*, p. 178.

⁷ *Idem.*

⁸ Jesse Lerner, “La exportación de lo mexicano: Hugo Brehme en casa y en el extranjero”, en *Alquimia*, p. 30.

las artes plásticas jugaron un papel importante en el proceso de construcción de la identidad nacional mexicana durante los siglos XIX y XX; la representación de las actividades y oficios a los que tradicionalmente se dedican las personas de las clases populares coadyuvaron en la instauración de estereotipos que devinieron en la invención de lo “típico” mexicano y en el fortalecimiento de dicha identidad.

Respecto a la imperante necesidad de construcción de una identidad nacional mexicana a través de distintos imaginarios se consideran la relación nación, nacionalidad y nacionalismo establecidos por algunos autores. En primer lugar, Ernest Gellner define el nacionalismo como un principio político que establece la necesidad de congruencia entre la unidad nacional y la unidad política donde los límites étnicos no deben estar en oposición a los políticos. El nacionalismo es, por tanto, una forma de legitimación política. A su vez, el “sentimiento nacionalista” es aquel que surge debido a la transgresión o a la satisfacción de tal principio, mientras que el “movimiento nacionalista” es aquel que es inducido por dicho sentimiento.⁹ Si bien, el tener una nacionalidad no es inherente al ser humano, aún cuando así lo parezca, Gellner afirma que dos personas se consideran de una misma nación cuando comparten la misma cultura y cuando así lo reconocen entre ellas. En conclusión, para el autor son las naciones las que hacen al hombre porque son estas las que “construyen” convicciones, fidelidad y solidaridad entre las personas.¹⁰

Por otro lado, Benedict Anderson destaca el hecho de que una nación es una comunidad “imaginada” porque, incluso en una nación muy pequeña, la mayoría de los miembros que la conforman nunca se conocerán entre sí, aunque tengan la idea de una comunión entre ellos.¹¹ El autor afirma, citando a Gellner, que el nacionalismo no es un “despertar” de la nación, como alguna especie de producto de esta, sino que, por el contrario, es el nacionalismo el que “inventa” a la nación. De esa manera, la nacionalidad, junto con el nacionalismo, son “artefactos culturales” cuya creación es producto de una compleja conjunción de “fuerzas históricas discretas” que, una vez creados, pueden ser colocados en otros ámbitos sociales y combinarse con una amplia gama de pensamientos políticos e

⁹ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹¹ De acuerdo con Anderson, la nación también es “limitada”, es decir, con fronteras finitas, aunque también variables, que la separan de otras naciones, por lo que ninguna podría contener a toda la humanidad. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 25.

ideológicos que generan apegos muy profundos. Anderson propone que se debe entender el nacionalismo vinculándolo con los sistemas culturales precedentes y no tanto con ideologías políticas conscientes.¹²

Por su parte, Carlton Hayes afirma que, pese a que la nacionalidad, del latín *natio*, implica una ascendencia racial común, todas las nacionalidades son o han sido producto de un mestizaje, por lo que no es posible definirla por aspectos biológicos, así como tampoco es posible determinarla únicamente por límites geográficos. Para Hayes, la nacionalidad se determina por medio de “fuerzas culturales e históricas” más que por aspectos biológicos o geográficos. Entre dichas “fuerzas”, el autor destaca al lenguaje como aspecto primordial porque es lo que las personas de un país tienen en común y les distingue de las de otros. Además, junto al lenguaje, están las “tradiciones históricas” o conjunto de experiencias comunes, ya sean vividas o imaginadas, entre las que existen varias clases: religiosas, territoriales, políticas, militares, económicas, artísticas e intelectuales. La unión de todos esos elementos forman los fundamentos culturales de la nacionalidad; es decir, “un grupo cultural” de personas que poseen un lenguaje y tradiciones históricas comunes. Además, Hayes afirma que, cuando dicho grupo enaltece dichos aspectos culturales comunes, se establece el “nacionalismo cultural”.¹³ De ese modo, el nacionalismo cultural o político comienza en el momento en el que las personas que conforman una determinada nación toman consciencia de su pertenencia a tal grupo, es decir, de su nacionalidad, y la consideran como parte primordial de su “patriotismo”. En ese sentido, el patriotismo es básicamente “el amor a la patria”, y al ser éste una emoción, implica apego, simpatía, fidelidad y lealtad. El patriotismo, de acuerdo con Hayes, es instintivo del ser humano, forma parte de su instinto gregario. No obstante, aunque la lealtad a lo cercano y familiar es hasta cierto modo natural, la lealtad a lugares alejados, ajenos y extraños, requiere de un mayor esfuerzo a través de una educación y un adiestramiento conscientes.¹⁴

De esa forma, con el fin de fortalecer la lealtad a una determinada nación, es necesario crear una identidad nacional, y para ello es imperante definir los elementos que constituirán dicha identidad, entre los que se encuentran las tradiciones y los imaginarios. Al respecto,

¹² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, pp. 21-30.

¹³ Carlton J. H. Hayes, “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*, pp. 2-7.

¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

Eric Hobsbawm asegura que algunas tradiciones que aparentan ser antiguas, muchas veces no lo son, sino que son de origen reciente y, en algunas ocasiones, incluso inventadas. Una “tradicción inventada” involucra prácticas dirigidas por reglas aceptadas y de tipo simbólico o ritual, que tienen el fin de establecer ciertos valores o normas de comportamiento a través de su repetición y con una conexión con un pasado histórico específico, no necesariamente real ni muy antiguo.¹⁵ Así pues, las tradiciones inventadas buscan establecer una cohesión social o cierta pertenencia a una comunidad, ya sea real o “imaginada”, y todas utilizan una conexión con cierto pasado histórico, real o ficticio, como elemento legitimador.¹⁶

Así pues, , aunque la relación estado, nación e identidad nacional, se construye desde el siglo XIX, el interés principal de este trabajo —por cuestiones de tiempo y espacio— está principalmente centrado en los antecedentes de los *tipos populares* y en su consolidación como estereotipos identitarios y representativos de lo “típico” mexicano durante la primera mitad del siglo XX. Para ello, la investigación se aborda desde la perspectiva de la historia cultural que vincula el arte con las expresiones culturales de movimientos sociales como el nacionalismo o el patriotismo, con los conceptos de clase social e identidad, y los procesos de asimilación de la cultura visual. De esta manera, se toman en cuenta las condiciones sociales, culturales, económicas, religiosas y políticas presentes al momento de la creación de los *tipos populares* y su evolución en cada etapa histórica. En ese sentido, se considera el texto y la imagen como elementos básicos de la historia cultural, cuyos alcances interpretativos se complementan y, sobre distintos soportes, se transmiten y destinan a distintos públicos que, a su vez, les otorgan usos distintos.

De esa manera, la tesis se encuentra conformada por tres capítulos. En el primero de estos, se establecen los antecedentes y las circunstancias que dieron origen al tema de los *tipos populares* en México, así como su desarrollo en distintas etapas a lo largo del siglo XIX, con el fin de distinguir las condiciones que motivaron su reproducción y posterior influencia en la invención de lo “típico” mexicano durante las primeras décadas del siglo XX. De esa modo, se muestra que la representación de los *tipos populares*, tanto de forma gráfica como literaria, no fue algo que haya surgido espontáneamente en México, sino que fue el resultado de un conjunto de circunstancias políticas, sociales y culturales que confluyeron y

¹⁵ Eric Hobsbawm, “Introducción: la invención de la tradición”, en *La invención de la tradición*, pp. 7-8.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 16-19.

establecieron las condiciones que dieron lugar a su aparición y desarrollo. En el segundo capítulo, se realiza un análisis comparativo de las representaciones de cuatro personajes que devinieron en estereotipos y que formaron parte fundamental en la conformación del imaginario y de los “típico” en México: el *aguador*, la *tortillera*, la *china* y el *ranchero* o *charro*. Lo anterior, con el fin de mostrar la continuidad en la representación de tales personajes a lo largo del siglo XIX pese a los distintos discursos en su contraparte literaria. Finalmente, en el tercer capítulo, se analiza la influencia de los *tipos populares* en el proceso de construcción de la identidad nacional durante la primera mitad del siglo XX a través del establecimiento de estereotipos y la invención de lo “típico” mexicano.

CAPÍTULO 1

GENEALOGÍA Y EVOLUCIÓN DE LOS *TIPOS POPULARES* EN MÉXICO (CA. 1750-1870)

Este primer capítulo se propone conocer los antecedentes y las circunstancias que dieron origen al tema de los *tipos populares* en México, así como su desarrollo, en distintas etapas a lo largo del siglo XIX, con el fin de distinguir las condiciones que motivaron su reproducción y posterior influencia en la invención de lo “típico” mexicano durante las primeras décadas del siglo XX. De ese modo, se pretende mostrar que la representación de los *tipos populares*, tanto de forma gráfica como literaria, no fue algo que haya surgido espontáneamente en nuestro país, sino que fue el resultado de un conjunto de circunstancias—históricas, políticas, sociales y culturales— que confluyeron y establecieron las condiciones que dieron lugar a su aparición y desarrollo.

En ese sentido, la investigadora María Esther Pérez Salas afirma que la representación de *tipos populares* en México fue resultado de dos procesos, uno interno y otro externo. Por un lado, el proceso interno se caracterizó por la presencia de *tipos* y escenas populares que aparecieron y se desarrollaron en la época virreinal en los cuadros de castas y biombos, y más adelante, a través de las figuras de cera, así como por la posterior producción realizada por los artistas viajeros que llegaron al país después del proceso de Independencia. Por otro lado, el proceso externo se debió al movimiento romántico europeo que favoreció el desarrollo del costumbrismo e influyó en la producción gráfica y literaria del país.¹⁷ De esa forma, de acuerdo con la estructura de análisis propuesta por Pérez Salas, en este primer capítulo se indagará sobre el origen y el desarrollo de la representación de los *tipos populares* realizada en el México decimonónico, comenzando por sus antecedentes y la definición del concepto, para posteriormente analizar su presencia en los cuadros de castas, biombos y figuras de cera, así como por las representaciones hechas por artistas extranjeros y nacionales, para finalizar con aquellas realizadas mediante la técnica fotográfica durante la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁷ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 13.

1.1. Antecedentes y definición

Como se mencionó previamente, la representación de los *tipos populares* en México no surgió de manera espontánea y no fue una práctica exclusiva del país. Como afirman Fernando Checa y José Miguel Morán, las escenas de la vida cotidiana, así como las representaciones de los oficios y las actividades a las que se dedicaban las personas, particularmente aquellas pertenecientes a las clases populares, fueron resultado del “nuevo lenguaje que comenzaba a plantearse en la Europa de comienzos del siglo XVII [lo que implicó] la formulación de un nuevo código lingüístico y la idea de insertar *nuevos temas* a través de la renovación iconográfica que exigían los problemas que ahora preocupaban a la sociedad” y, como ejemplo de ello, los autores mencionan “los famosos grabados de Anibal Carracci denominados *Arti di Bologna*, que representan distintos oficios a través de tipos populares, se insertan en la tradición nórdica y cinquecentista —recordemos el *Ständebuch* de Jost Amman y Hans Sachs, fechado en 1568— de representación de oficios, profesiones, estados y condiciones, como espejo de la vida humana”¹⁸ (imagen 1).



Imagen 1. Annibale Carracci, “Carrettiere con acqua di fiume” en *Le Arti di Bologna*, 1646.

¹⁸ Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, *El Barroco*, pp. 44-45.

Posteriormente, durante el siglo XVIII, las representaciones gráficas de tales personajes fueron muy populares en Europa y se produjeron publicaciones como los *Gritos* —como el álbum *Les Cris de Paris* de 1737 de Edme Bouchardon— y las *Colecciones de trajes* —como el caso del álbum *Colección de Trajes de España* de 1777 de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (imagen 2)— en las que, como afirma Pérez Salas, su finalidad era la de “presentar una colección de estampas con los tipos más interesantes o pintorescos de la ciudad [donde el] peso caía completamente en la imagen, la que iba acompañada de una leyenda mínima que podría referirse [...] al nombre de su oficio o al pregón mediante el cual anunciaba sus productos.”¹⁹ Al respecto, Delpiano Kaempffer también comenta:

Ataviados con sus indumentarias y portando los implementos que los singularizaban en relación con sus labores o actividades comerciales, la representación de estos personajes conjugaba una voluntad estética ligada al sentimiento pintoresquista y el interés por generar un documento visual que diera cuenta de aspectos y costumbres de la vida cotidiana en las urbes dieciochescas.²⁰



Imagen 2. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, “El agua de cebada” en *Colección de Trajes de España*, 1777.

¹⁹ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 170.

²⁰ María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, p. 231.

Posteriormente, durante el siglo XIX, el movimiento artístico y literario romántico que prevalecía en Europa estableció las condiciones que reforzaron el individualismo y el nacionalismo, lo que, como afirma Pérez Salas, “llevó al rescate de lo propio y característico en los países americanos [donde el] género literario que mejor se adaptó a esta tendencia de reforzamiento nacional fue el costumbrismo [del que] derivó el subgénero de los tipos, que rápidamente obtuvo una autonomía, tanto literaria y gráfica, como editorial.”²¹ Por su parte, Delpiano Kaempffer menciona que, “aunque la imagen del tipo popular se desarrolló fundamentalmente a partir de medios manuales como la pintura y la estampa, durante la segunda parte del siglo XIX esta tradición se enfrentará al advenimiento de la técnica y el medio fotográficos.”²²

Así, el tema de los *tipos populares* consiste, de manera general, en la representación, gráfica o literaria, de las actividades u oficios a los que se dedicaban las clases populares, es decir, el pueblo. De acuerdo con Pérez Salas, este subgénero “consiste en un relato de 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. [...] Acorde con la tendencia del escritor, la peculiaridad del personaje podía ser manejada desde ángulos diferentes, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista.”²³ Por su parte, para Delpiano Kaempffer los *tipos populares* son “representaciones modélicas de sujetos cuyos orígenes estuvieron en las capas más modestas de las sociedades latinoamericanas y que cumplieron un rol importante en el pequeño comercio de urbes locales, desarrollando oficios o ventas de distintos productos”, de tal forma que el artista pretendía dar una imagen de la sociedad, pues no sólo se mostraban las diversas actividades y oficios que desempeñaban, también se buscaba reflejar las actitudes psicológicas y sociales de los personajes, por lo que “la representación de estos personajes conjugaba una voluntad estética ligada al sentimiento pintoresquista y el interés por generar un documento visual que diera cuenta de aspectos y costumbres de la vida cotidiana”.²⁴

²¹ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 168.

²² María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, p. 230.

²³ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 53.

²⁴ María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, p. 231.

1.2. Presencia de *tipos* en cuadros de castas, biombos y figuras de cera

Uno de los elementos que caracterizaron el proceso interno y que constituye un antecedente local del posterior desarrollo del género de los *tipos populares* en México fue la presencia de *tipos* y escenas populares que aparecieron y se desarrollaron durante la época virreinal. Como sostiene Pérez Salas, el desarrollo plástico de la representación de los *tipos populares* en México se dio de manera distinta en comparación con el de los países europeos debido particularmente a que, por su condición de colonia, se impusieron los temas y corrientes artísticas que se desarrollaban en España y que, de manera institucional, excluyeron a los de carácter popular. Aunado a lo anterior, el desarrollo editorial de nuevos temas también estuvo restringido con el fin de evitar la distribución de ideas que pudieran altear la estabilidad política de la Nueva España y, aunque de forma clandestina se dio el ingreso de algunas obras, estas no influyeron significativamente en el desarrollo plástico y editorial novohispano.²⁵

Es importante resaltar que, en el caso del grabado del periodo colonial, no se abordaron los temas costumbristas debido a que éstos tampoco eran abordados en la literatura; el grabado era utilizado con fines específicos que excluían a los asuntos locales y populares, a diferencia de Europa en donde sí se realizaron publicaciones con grabados de personajes pintorescos. Pérez Salas sugiere que esto no implica un desinterés en España por conocer las características de sus colonias americanas, y por ello se realizaron expediciones en donde algunos dibujantes registraron lo característico de cada región, aunque tales dibujos no circularon sino en el extranjero. Como ejemplo de ello está la *Colección de trajes de España* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, publicada a partir de 1777, donde se dedicó un cuaderno a las castas de América (imagen 3). Así, la reducida producción con temas populares no significa que las colecciones europeas de trajes no llegaran a la Nueva España; Pérez Salas afirma que, en 1808, un grabador mexicano tuvo la intención de realizar una obra similar a las europeas bajo el título de *Vistas de esta ciudad, trajes y antigüedades de Nueva España*, y que tenía por objetivo el ofrecer una imagen de la ciudad de México, sus alrededores, así como de sus habitantes, y pese a que no se ha localizado un ejemplar de esa obra ni se tiene la certeza de haberse terminado, ese indicio demuestra que sí se conocían las publicaciones europeas en el territorio novohispano y que sí existía el interés por realizar una

²⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 103-105.

publicación similar.²⁶ A pesar de tales condiciones que limitaron al grabado, desde el siglo XVIII se desarrollaron los cuadros de castas, obras pictóricas que constituyeron un género muy particular, de origen novohispano, en donde se incluyó la representación de grupos sociales bajos, así como sus actividades, oficios e indumentaria distintiva; personajes que también fueron representados en los biombos y en cuadros sobre vistas de la ciudad, donde hubo una evidente preferencia por los grupos populares, muy relacionado con el costumbrismo.



Imagen 3. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, “De español e India nace Mestizo” en *Colección de Trajes de España*, 1777.

Para comprender de mejor manera la producción de los cuadros de castas en la Nueva España, es importante realizar una puntualización sobre el fenómeno del mestizaje que, de acuerdo con Agustín Basave Benítez, a diferencia de otros pueblos del mundo, el que se dio en los territorios del continente americano posterior a la conquista fue muy amplio por dos razones principales: por el hecho de que fueron más hombres que mujeres quienes llegaron a “hacer la América”, y por el hecho de que las relaciones interraciales no fueron prohibidas ni mal vistas, al contrario, fueron incluso promovidas con el fin de transformar a los indígenas

²⁶ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 105-112.

en “gente de razón” y como una forma de control político sobre los territorios conquistados al tomar como esposas a las hijas de los caciques indígenas.²⁷ Sin embargo, los descendientes mestizos, muchas de las veces ilegítimos, cayeron en desventaja y fueron objeto de discriminación, por lo que se estableció un sistema jerárquico basado en la ascendencia racial y la posición social, que buscó clasificar a la población en distintas *castas*, donde los españoles peninsulares ocuparon la cúspide.²⁸ Este sistema clasificatorio también resultó de interés en el ámbito artístico, de manera que diversos pintores realizaron obras que, como afirma Iлона Katzew, representaron “el complejo proceso de mestizaje entre los tres grupos principales que habitaban ese territorio español: indígenas, españoles y africanos” y, de esa forma, “la pintura de castas construye la identidad racial por medio de la representación visual” y “constituye, pues, un indicio visual singular de esta constante fascinación por la genealogía de la humanidad.”²⁹ De esa manera, los cuadros de castas destacaron porque irrumpieron con temas populares en un ambiente pictórico fundamentalmente regido por temas religiosos. Al respecto, Pérez Salas menciona que la realización de estas obras “presentó la oportunidad a los pintores novohispanos de apartar un poco sus ojos de los temas religiosos y de retrato, para así fijarlos en su entorno. De esta manera, los llamados cuadros de castas empezaron a abordar una temática hasta entonces no trabajada, constituida por los habitantes de la ciudad de México.”³⁰

Con respecto a la finalidad con la que fueron hechos los cuadros de castas, existen dos principales posturas: por un lado está la que considera que tales obras fueron realizadas para su consumo principalmente por parte de españoles que tenían el interés por conocer las características de la sociedad novohispana o para mantener un recuerdo de ésta a su regreso a España; y por el otro lado, está la postura que afirma que su finalidad era la recopilación de información sobre las colonias americanas.³¹ Por su parte, Katzew sostiene que “los especialistas se han inclinado por la idea de situar la producción de la pintura de castas dentro

²⁷ Agustín Basave Benítez, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la meztizofilia de Andrés Molina Enríquez*, pp. 17-18.

²⁸ Francesc Cervera, “Sociedad colonial. La pintura de castas mexicana”, en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pintura-castas-mexicana_17164

²⁹ Iлона Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 5.

³⁰ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 113.

³¹ Pérez Salas afirma que estas posturas están encabezadas, la primera por María Concepción García Sáiz y la segunda por Elena Isabel Estrada de Gerlero. María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 113.

del contexto de la Ilustración” como “producto del interés taxonómico característico de la España ilustrada”.³² Así, ambas posturas coinciden en el carácter clasificatorio que estas obras poseen, el cual, además, no fue riguroso puesto que existen claras diferencias en los nombres que se utilizaron para denominar a las distintas castas representadas. Con todo, Pérez Salas afirma que los cuadros de castas constituyen unos los primeros documentos visuales acerca de la vida y las costumbres de la sociedad novohispana y, sobre todo, que fueron obras en donde las clases populares tuvieron una presencia fundamental.³³



Imagen 4. *Cuadro de castas*, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato.

Estas obras poseen ciertas constantes formales, Katzew señala que cada pintura “reproduce a una pareja, hombre y mujer de distintas razas, con uno o dos de sus hijos, y la imagen se acompaña de una inscripción que identifica la mezcla racial representada [además], la mayoría [...] incluyen muestras de objetos locales, alimentos y ejemplares de flora y fauna del Nuevo Mundo”³⁴ (imagen 5). Así mismo, Pérez Salas señala que existe un interés por parte de los pintores por mostrar la indumentaria y los oficios típicos de los

³² Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 7.

³³ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 114.

³⁴ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 5.

personajes representados, así como ciertas características raciales, e incluso, algunos autores se interesaron por plasmar las características psicológicas de las castas, aunque en general existe una clara idealización de la relación entre las personas representadas, como una “feliz convivencia” entre sus miembros. En estas obras, la importancia recaía totalmente en las personas representadas, en donde los fondos, en algunos casos neutros, buscaban resaltar el protagonismo de los personajes, pues en los casos en donde se les ubicaba en espacios definidos, ya fueran de carácter doméstico o laboral, estaban pensados para reafirmar la actividad o el oficio desempeñado típicamente por las castas representadas.³⁵



Imagen 5. Miguel Cabrera, *De negro e india, china cambuja*, 1763, Museo de América.

Los cuadros de castas, elaboradas tanto por pintores de renombre como Miguel Cabrera y otros no tan conocidos como Andrés de Islas, así como por pintores anónimos, se caracterizaron por una constante referencia a personajes de las clases populares que realizaban diversos oficios muy característicos de la época novohispana. Pérez Salas destaca que su producción se realizó a lo largo del siglo XVIII, con las obras más antiguas de las que se tiene noticia fechadas en 1711, registrando un crecimiento en su producción a partir de la

³⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 114-118.

década de 1740 y alcanzando su pleno auge entre 1760 y 1790, para finalmente disminuir considerablemente a finales de siglo y principios del siguiente.³⁶ Ilona Katzew concuerda en que estas obras siguieron produciéndose hasta inicios del siglo XIX, cuando su originalidad y calidad decayeron considerablemente gradualmente. Además, sugiere que “la pérdida de interés por la pintura de castas puede atribuirse a una combinación de factores, entre los que se cuentan la aversión a coleccionarlos dada la nueva realidad social y política del país, la erradicación de la estructura de gremios y el progresivo cambio del gusto.”³⁷

Por otro lado, además de los cuadros de castas, durante el siglo XVIII se realizaron biombos y algunas pinturas de vistas de la ciudad, paisajes urbanos en los que se representaban escenas cotidianas con referencias a lugares específicos de la ciudad y en los que los habitantes pertenecientes a las clases populares también fueron representados de manera importante. Pérez Salas sostiene que el tema del paisaje urbano fue poco trabajado en la pintura y que su intención fue principalmente decorativa, por lo que estuvo más vinculada a elementos suntuarios, como el caso de los biombos, y que muy probablemente se tratara de pinturas realizadas por encargo de españoles, como una especie de *souvenir* de su visita a la Nueva España. Es por ello que, en donde existe una mayor presencia de temas costumbristas es en las piezas suntuarias y decorativas, en las que los temas populares fueron abordados con mayor libertad, desprovistos del carácter clasificatorio de los cuadros de castas, con la simple intención de mostrar la vida cotidiana novohispana en donde el paisaje urbano ocupó un lugar preponderante.³⁸

En los biombos y vistas de la ciudad también se aprecia un especial interés por representar la diversidad racial y social de la Nueva España, aunque no con la misma intención que los cuadros de castas. No solo se aprecia el interés por representar, a través de sus elementos iconográficos, edificios o lugares de paseo tradicionales, sino también representar personajes característicos de la época. Para ello, se recurrió a ciertos elementos de los personajes representados como la pigmentación de su piel, su vestimenta y sus oficios. De ese modo, es en estas obras en donde se representan una importante cantidad de personas de las clases populares llevando a cabo sus actividades y oficios típicos, lo que permite ver

³⁶ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 115.

³⁷ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 37.

³⁸ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 121-127.

que estos temas, que en el siglo siguiente serían ampliamente desarrollados, ya habían sido abordados desde una perspectiva distinta a la decimonónica.³⁹

Como se mencionó previamente, el género de los cuadros de castas menguó y, finalmente desapareció a inicios del siglo XIX. Ilona Katzwe afirma que la desaparición del género “está claramente ligada al rechazo de la estructuración jerárquica de la sociedad de castas después de la Guerra de Independencia de México en 1810”.⁴⁰ Aún así, como afirma Pérez Salas, pese a que se declaró la “igualdad” de las personas, las clases populares siguieron desempeñando las mismas actividades y oficios, y aunque la pintura ya no se ocupó de estos temas, el trabajo en cera se encargó de continuar con su representación. De esa manera, además de los cuadros de castas, una importante presencia de tipos y escenas populares se dio en la producción de figuras de cera que, a inicios del siglo XIX, fue predominante y tuvo mucho éxito, tanto en el país como en el extranjero, debido principalmente a que, a diferencia de las pinturas castas, éstas eran piezas populares y económicas, al alcance de cualquier persona, lo que favoreció que los temas costumbristas devinieran en algo cotidiano dentro del contexto cultural de México pues los personajes pintorescos comenzaron a formar parte de lo regional, de los temas tratados por los artistas y los artesanos del país.⁴¹

Los viajeros extranjeros que comenzaron a visitar el país a partir de la Independencia dejaron constancia del trabajo en cera que realizaban los artesanos mexicanos, algunos incluso las adquirieron y las llevaron consigo a sus países de origen. Pérez Salas sostiene que el interés por estas piezas, en particular por la indumentaria de los pobladores, seguramente se debió a la popularidad de las colecciones de trajes regionales que se realizaron en Europa desde finales del siglo XVIII, y debido a la falta de una versión mexicana, los viajeros recurrieron a las figuras de cera como una forma de rescatar la vestimenta tradicional mexicana, pues también se utilizaron como referencia visual para la realización de otras obras. Y aún cuando las figuras de cera eran apreciadas también entre los habitantes del país, quienes más las valoraron y coleccionaron fueron los viajeros, y su popularidad fue tal que incluso se incluyeron datos sobre esta actividad en los manuales y guías de viajeros.⁴²

³⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 127-130.

⁴⁰ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 37.

⁴¹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 133-134.

⁴² *Ibidem*, pp. 135-139.

Con base a las colecciones de figuras de cera que aún se conservan y con las referencias hechas por los viajeros que visitaron el país, resulta evidente la preferencia por los personajes populares más pintorescos, así como por escenas de ambientes típicamente mexicanos, temas que claramente se identificaban con el movimiento costumbrista que se desarrollaba en Europa aunque, como Pérez Salas sostiene:

Se trata de un costumbrismo que no se inició en los círculos literarios ni periodísticos, sino que a nivel popular se manejaron algunos elementos que ya constituían los temas predilectos de los escritores costumbristas y que también estaban siendo tratados por algunos litógrafos mexicanos contemporáneos. Lo importante es notar que desde el punto de vista plástico, los temas de carácter popular reproducían lo cotidiano y que [...] gozaban de la aceptación y reconocimiento de propios y extraños.⁴³



Imagen 6. Andrés García, *Cocinera*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América.

En conclusión, a lo largo del siglo XVIII e incios del XIX, se produjeron obras plásticas —cuadros de castas, biombos y figuras de cera— en las que existió una constante referencia a escenas cotidianas en donde las clases populares tuvieron una presencia muy importante, incluso protagónica. En estas obras, los personajes representados fueron identificados por los autores como característicos de la sociedad novohispana, ya fuera por la actividad o el oficio que desempeñaban, como por su indumentaria particular; personajes

⁴³ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 143.

que más adelante serían conocidos como *tipos populares* dentro del costumbrismo romántico y que, con intereses y perspectivas muy diferentes, serían ampliamente representados a lo largo del siglo XIX. Como Pérez Salas afirma, “[d]e una manera casi imperceptible, en las postrimerías de la Colonia se empezó a gestar el manejo plástico de los elementos que más tarde se identificarían con lo mexicano.”⁴⁴ En ese sentido, Ilona Katzew concuerda al afirmar que, “[a]l situar a la pintura de castas en el marco más extenso de la formación de la identidad dentro del contexto colonial, [...] estas obras son también imágenes cuidadosamente construidas de lo propio.”⁴⁵ De esa forma, como bien menciona Delpiano Kaempffer, tales imágenes conformaron “una categoría específica hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, que logró erigirse como una tradición visual constante y de gran difusión social”⁴⁶ y que más adelante, tendrían un papel fundamental en la construcción de lo “típico” mexicano.

1.3. La representación de tipos populares realizada por artistas viajeros

Otro de los elementos del proceso interno que permitió el posterior desarrollo del género de los *tipos populares* en México fue el arribo de artistas extranjeros durante la primera mitad del siglo XIX gracias a las condiciones políticas que se dieron al terminar la guerra de independencia en el país. Tales viajeros, inspirados por las exploraciones realizadas previamente por Humboldt en los primeros años del siglo, y que llegaron al recién independizado país atraídos por diversos intereses, tanto estéticos como políticos y económicos, dejaron plasmadas sus impresiones de forma gráfica y escrita. Pérez Salas sostiene que, las obras que produjeron estos artistas, que abordaron temas costumbristas mexicanos, junto con las obras producidas internamente en el país a través de cuadros de castas, biombos y figuras de cera, conformaron un punto de partida fundamental en cuanto a la valoración de lo propio, lo que estableció las circunstancias favorables para el posterior tratamiento de temas costumbristas de manera cotidiana en el país, de manera que los personajes pintorescos del país comenzaron a formar parte de lo regional.⁴⁷

⁴⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 121.

⁴⁵ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 4.

⁴⁶ María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, p. 230.

⁴⁷ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 133-134.

Antes que nada, es importante aclarar que se denominan “artistas viajeros” a todos aquellos artistas extranjeros que plasmaron, a través de las artes plásticas, la amplia diversidad geográfica y cultural de los países que visitaron, ya fuera a través del registro *in situ* o a través de la elaboración de bocetos para ser plasmados posteriormente en diversas técnicas al regreso a sus países de origen. El acto de viajar fue la característica fundamental de tales artistas que se vio reflejada en los temas abordados en sus obras, ya que realizaron o acompañaron expediciones a sitios remotos en donde registraron todo lo que observaron a su paso, y abordaron así diversas temáticas como paisajes rurales y urbanos, restos arqueológicos, hechos históricos, escenas costumbristas y *tipos* pintorescos. Así pues, de acuerdo con Daniar Chávez Jiménez, “fue el viajero [...] quien proporcionó los primeros indicios y constituyó las técnicas para obtener información de otras culturas que, finalmente, dieron como resultado la descripción y la representación de los pueblos visitados.”⁴⁸

Pese a que desde el siglo XVI, con la llegada de los conquistadores a los territorios recién “descubiertos”, se elaboraron crónicas y testimonios escritos, el antecedente del artista viajero en México se ubica más concretamente en el dibujante de las expediciones científicas de la Ilustración, donde la diferencia radicó en el rigor científico. Lydia Rodero Oliván afirma que los artistas viajeros del siglo XIX no tenían sólo motivaciones científicas o profesionales, sino que entendieron el viaje como un desarrollo espiritual, por lo que se les conoce también como artistas “románticos”, que rechazaron ser los ilustradores “[...] de las expediciones científicas, dado que su arte se tiñó de subjetivismo y se dio un cambio en la valoración de la experiencia íntima humana.”⁴⁹ De esta forma, en oposición a los principios de la Ilustración, le dieron un mayor peso a la perspectiva subjetiva y a la experiencia emotiva, en contraste con una función documental de carácter científico. Gerardo F. Bobadilla, afirma que “el tránsito del viajero lo enfrentaba dialécticamente con otros modelos humanos y culturales, a partir de los cuales podía definir y asumir su individualidad histórica y cultural”, y de esa manera, “a través del motivo cultural y literario del viaje o recorrido por un país o región, los artistas románticos asumieron que tenían la posibilidad de enfrentarse y reconocer

⁴⁸ Daniar Chávez Jiménez, “Viajeros del siglo XIX: El linaje mexicano y las 11 mil leguas de Francisco Bulnes por el hemisferio norte”, p. 57.

⁴⁹ Lydia Rodero Oliván, *Artistas viajeros europeos en el México del siglo XIX (1821-1846)*, p. 11.

la fisonomía, las costumbres y la idiosincracia de un pueblo, así como advertir el grado de crecimiento y maduración de esa sociedad.”⁵⁰

En el caso particular de México, el origen de la llegada de viajeros y exploradores extranjeros bien se puede remontar al momento mismo de la llegada de los conquistadores españoles, con quienes llegaron también cronistas, como lo fue Bernal Díaz del Castillo, que posteriormente escribiría su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. No obstante, debido al control que España ejercía sobre los territorios recién “descubiertos”, durante los primeros siglos posteriores a la conquista, los viajeros y exploradores fueron españoles en su mayoría, y no fue sino a partir de la Independencia de México en 1821, gracias a la nueva situación política y social, que se produjo una importante llegada de extranjeros procedentes de otras naciones y con distintas motivaciones. Estas ya no fueron únicamente económicas, sino también de conocimiento, pues como sostiene Perla Ibarra, “si bien tenemos que en el XVIII la concepción del viajero abrevaba de la idea de aprehender el mayor conocimiento posible con miras hacia lo científico, ya para inicios del XIX, esta concepción dará un giro hacia la exaltación de ciertos rasgos sensibles, destacando un lenguaje estético y espiritual”.⁵¹ Pérez Salas concuerda al afirmar que, “en virtud de que durante la época colonial la entrada de forasteros fue sumamente restringida, la labor desempeñada por los artistas viajeros de la primera mitad del siglo XIX registró gran importancia. No sólo reprodujeron [...] las características ambientales [...], sino que de igual forma rescataron el valor estético de los temas trabajados.”⁵² En ese sentido, Arturo Aguilar Ochoa destaca que los artistas viajeros practicaron géneros hasta entonces poco trabajados en el país, como el paisaje y las ruinas prehispánicas, los que tuvieron una especial difusión en Europa y en los Estados Unidos, gracias a lo que desempeñaron un papel fundamental en la creación de un imaginario de México en el extranjero.⁵³ De esa forma, los artistas viajeros captaron una imagen de México que poco a poco se constituyó en la visión del país que se siguió trabajando a lo largo del siglo, tanto por artistas extranjeros como por nacionales.

⁵⁰ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, pp. 158-159

⁵¹ Perla Ibarra Montes de Oca, *La mirada de Charnay sobre México, en la obra: Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo, viajes por México y la América Central*, p. 87.

⁵² María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 144.

⁵³ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 113.

De acuerdo con Pérez Salas, fue justamente el recorrido que realizó el alemán Alexander von Humboldt en el continente americano —cuyo trabajo fue publicado a partir de 1807—, el que generó en Europa un fuerte interés por el territorio americano, por lo que muchos artistas arribaron a México desde países como Inglaterra, Alemania, Francia e Italia, en un periodo que va desde 1808 hasta 1860.⁵⁴ Por su parte, Aguilar Ochoa señala que una importante cantidad de esos artistas viajeros fue muy conocida en México, en donde algunas de las obras que produjeron se tomaron como modelos para la realización de imágenes del país, cuya influencia fue muy importante, principalmente entre los litógrafos más que entre los pintores, debido a la situación adversa que en ese periodo atravesaba la Academia de San Carlos por la pérdida del apoyo oficial y el subsidio a raíz de la guerra de independencia.⁵⁵ En ese sentido, Daniel Santillán afirma que la litografía, al ser un método de impresión de bajo costo, más que académica, “se transformó, a principios del siglo XIX, en una forma de expresión popular”.⁵⁶ Además, la situación económica que se vivía en esos años fue determinante, pues el financiamiento de expediciones estaba fuera de toda posibilidad para los artistas locales, incluso para los editores mexicanos de las revistas ilustradas, en estos casos fue donde los artistas viajeros extranjeros cubrieron estas necesidades. De esa manera, Aguilar Ochoa destaca que, aunque no todos los artistas viajeros fueron conocidos en su momento, ya fuera porque sus obras fueron realizadas mediante técnicas que dificultaban su difusión a gran escala o por la poca distribución de su trabajo, la presencia de tales artistas extranjeros en México promovió un intercambio cultural y artístico enriquecedor debido a que se relacionaron con la comunidad artística local y compartieron técnicas y estilos, lo que enaltecó su propio trabajo y ayudó a fomentar un ambiente artístico dinámico en México.⁵⁷

Como ya se mencionó, después de Humboldt, se registró una importante llegada de artistas viajeros al país y, de acuerdo con los intereses de cada uno, trabajaron con mayor o menor incidencia los diversos motivos que captaron su atención tales como los paisajes rurales, vistas urbanas, monumentos históricos, ruinas prehispánicas, así como *tipos* y costumbres del pueblo mexicano. Si bien algunos de esos artistas se interesaron

⁵⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 143-144.

⁵⁵ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 113.

⁵⁶ Daniel Santillana, “Sobre El Iris de Linati y Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 69.

⁵⁷ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 115.

primordialmente en paisajes y vistas de las ciudades, también incluyeron personajes populares que regularmente circulaban por tales espacios y que fueron constantemente representados a lo largo del siglo. De acuerdo con Pérez Salas, después de Humboldt, el primero en hacerlo fue el francés Octaviano D'Almivar que en su obra titulada *Plaza Mayor de México* plasmó una vista de ese espacio de la ciudad donde ubicó a varios personajes populares para ambientar su obra. De la misma forma, el inglés Daniel Thomas Egerton, que se interesó particularmente por explorar el paisaje mexicano, en su obra *Vistas de México*, publicada en 1840, incluyó personajes populares de cada región representada. Otro ejemplo de ello es el inglés John Phillips que en su obra publicada en 1848, *Mexico Illustrated in Twenty-six Drawings*, recreó escenas de carácter costumbrista en las que también plasmó personajes populares. Como último ejemplo está el italiano Petro Gualdi que en su obra *Monumentos de México*, publicada en 1841, aún cuando se interesó más en la arquitectura del país, también utilizó algunos personajes populares para ambientar y dar escala a los espacios y edificios representados (imagen 7).⁵⁸



Imagen 7. Pedro Gualdi, *Plaza de Santo Domingo*, ca. 1841, óleo sobre tela.

⁵⁸ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 144-153.

Por otro lado, para otros artistas viajeros su interés se centró más en los habitantes de las regiones que visitaron, de tal forma que varios de ellos produjeron obras en las que los *tipos populares* tuvieron una mayor presencia, en especial gracias a la introducción de la litografía que, como afirma Pérez Salas, aunque más orientada al ámbito periodístico que al artístico, tuvo un papel fundamental en el desarrollo de los temas costumbristas. En ese sentido, el italiano Claudio Linati (1790-1832) fue clave ya que fue quien introdujo la técnica litográfica a México en 1826 además que fue el primero que realizó una obra con la intención específica de dar a conocer las costumbres del país, donde la imagen fue preponderante.⁵⁹ El caso de Linati resulta muy peculiar pues, como menciona Aguilar Ochoa, algunos artistas viajeros permanecieron ignorados por distintas razones, ya fuera porque su obra la realizaron en técnicas que dificultaban su difusión, porque se las llevaron a sus lugares de origen o debido a su temprana muerte.⁶⁰ Tal fue el caso de Claudio Linati que estuvo en México en dos ocasiones, la primera entre 1825 y 1826, y posteriormente en 1832 cuando murió a los tres días de su llegada debido a que contrajo la fiebre amarilla. Aún así, la obra de Linati fue muy importante, su álbum *Trajés civiles, militares y religiosos de México*, publicado en Bruselas en 1828, es considerada como el primer inventario de *tipos* de personas mexicanas hecho por un extranjero, además de que esta obra, como sostiene Pérez Salas, “puede considerarse como un eslabón entre las famosas colecciones de trajes que tanto éxito tuvieron en Europa, y lo que posteriormente sería una colección de tipos; es también una combinación del clásico libro de viajeros, pues trata de dar una imagen del país recién visitado, proporcionando diversos datos que amplían lo plasmado gráficamente.”⁶¹ Su obra, que consta de cuarenta y ocho litografías, representa una parte de la gran diversidad de la sociedad mexicana de la época, sus costumbres e indumentaria, y una importante cantidad de *tipos* urbanos y rurales, cada una acompañada por una leyenda que nombra a la escena o al personaje representado, así como un breve texto explicativos. Además, dentro de los *tipos* representados, también incluyó algunos personajes históricos: Moctezuma Xocoyotzin, Hidalgo, Morelos y Guadalupe Victoria. Daniel Santillana puntualiza que, de entre estas litografías, destaca particularmente la del “Lépero” (imagen 8) debido a que “constituye la

⁵⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 145.

⁶⁰ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, pp. 114-115.

⁶¹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 145.

primera representación gráfica del mestizo mexicano.”⁶² Pese a ello, habría que matizarlo ya que, como se abordó con anterioridad, el mestizaje ya había sido representado a través de los cuadros de castas a lo largo del siglo XVIII.

También es importante destacar que Linati fue muy crítico con respecto a las costumbres que observó en México, y en su álbum da su opinión con una fuerte postura republicana y revolucionaria. Como ejemplo de ello basta con citar el texto que el autor hace en relación con el personaje del “*Hacendado: criollo propietario*”, en la que por un lado critica duramente su enriquecimiento a costa de la explotación de los indígenas y por otro lado alaba y enaltece su papel en la independencia del país:

En una colonia como esta, rica en toda clase de producciones y sobre todo en metales preciosos, en la cual los fundadores han reducido a la esclavitud a los indígenas, junto a millares de desgraciados, se encuentra un hombre opulento que explota esos vigorosos brazos para vivir en el lujo y en el ocio. [...] El criollo mexicano, ha entregado valientemente su sangre por la independencia de su país; ha proclamado la libertad, la igualdad y merece la admiración de su siglo.⁶³



Imagen 8. Claudio Linati, “(Lépero) Vagabundo” en *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828).

⁶² Daniel Santillana, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, pp. 73-74.

⁶³ Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), p. 74.

Justamente fueron este tipo de apreciaciones, las que también manifestó en el periódico *El Iris* que fue coeditado por él mismo, las que ocasionaron que se viera obligado a salir del país en 1826. En cuanto a la recepción de su obra en México, Pérez Salas afirma que poco se sabe al respecto, debido principalmente a que su publicación se realizó en Europa y que Linati murió cuatro años después, aunque su éxito fue tal que se editó otra versión en Londres en 1830. A pesar de ello, la importancia de la obra de Linati radica en que, a través de los diversos *tipos* representados por el autor, se muestra la compleja sociedad, así como las diversas actividades y oficios que se desempeñaban en el México de la primera mitad del siglo XIX, personajes que más adelante se convirtieron en temas recurrentes para los sucesivos artistas viajeros que llegaron al país.⁶⁴

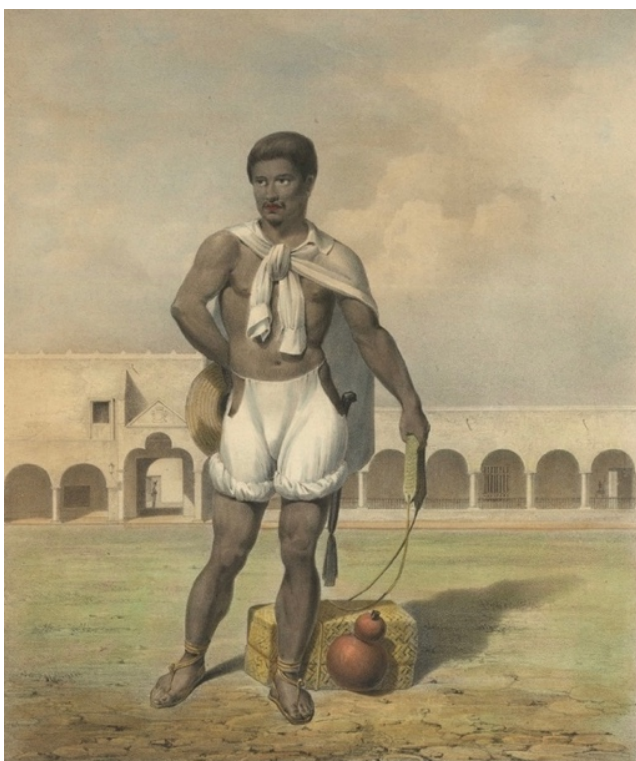


Imagen 9. Jean Frédéric de Waldeck, *Indio contrabandista del interior*, 1838.

El tema antropológico y científico también fue de interés para los artistas viajeros, por lo que, como menciona Pérez Salas, los grupos de indígenas, su vestimenta y costumbres fueron relevantes, así como su pasado prehispánico. Ese fue el caso del francés Jean Frédéric de Waldeck (1766-1875) que, en su obra *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de*

⁶⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 145-147.

Yucatán entre 1834 y 1836, publicada en París en 1838, dedicó una parte importante de sus láminas al tema arqueológico, aunque también incluyó varias láminas de *tipos populares* de las regiones de Yucatán y Campeche.⁶⁵ La recepción de la obra de Waldek fue ambivalente, recibió críticas tanto favorables como en contra, debido a que en ella existe una narrativa muchas veces crítica hacia los mexicanos y con cierto tono fantasioso, además de la fama que se creó el autor debido al saqueo de piezas arqueológicas, lo que dificultó la circulación de su obra. Ejemplo de ello es su litografía titulada *Indio contrabandista del interior*, muy similar a la del *Lépero* de Linati, pero con una connotación claramente denigrante que, como afirma Aguilar Ochoa, coincidía con el concepto que muchos extranjeros tenían sobre el país que lo consideraban lleno de ladrones y salteadores de caminos (imagen 9). Con todo, y debido a la falta de obra hecha por mexicanos, su obra sí se conoció y se recurrió a ella, con algunas modificaciones para matizar la imagen denigrante de la obra original de Waldeck.⁶⁶



Imagen 10. Carl Nebel, “Indias de la Sierra al S.E. de Méjico”, en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana*, 1838.

⁶⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 147.

⁶⁶ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, pp. 122-125.

Un caso particularmente interesante es el del alemán Carl Nebel (1802-1855) que también estuvo en México durante la primera mitad del siglo XIX y cuyo trabajo fue ampliamente conocido y difundido gracias a la importante promoción que hizo de su obra. Su álbum, publicado en 1836, se conformó de cincuenta litografías de gran formato, y su versión en español que apareció en 1840 se tituló *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*.⁶⁷ Aguilar Ochoa destaca que Nebel fue ingeniero y arquitecto, pero se desarrolló como dibujante, y se hizo famoso por sus paisajes rurales y urbanos, escenas de las batallas de la guerra de intervención norteamericana y, particularmente por los retratos de la gente de México y sus costumbres, tema que fue muy importante en su obra (imagen 10). El hecho de que muchas de sus litografías estuvieran coloreadas constituyó un atractivo muy importante, y en particular, sus imágenes de trajes y escenas costumbristas causaron un mayor impacto en el público mexicano ya que por primera vez se veían representadas las costumbres mexicanas, lo que aunado a sus cualidades estéticas, permitió que su obra gozara de la mejor aceptación, tanto del público europeo como del mexicano, al grado que incluso muchas de sus piezas fueron copiadas.⁶⁸ Pérez Salas concuerda con lo anterior al puntualizar que, “[el] impacto que tales trabajos tuvieron en la producción litográfica de los años cuarenta es evidente, ya que algunos personajes de las composiciones de Nebel fueron aislados de su contexto y utilizados en otras composiciones.”⁶⁹

Es importante resaltar que la recepción de la obra de los artistas viajeros en México no fue tan sencilla como se pudiera pensar hoy en día, pues en ese tiempo existían tanto sentimientos de rechazo como de aceptación hacia el trabajo de los extranjeros. Por su parte, Aguilar Ochoa sostiene que el sentimiento nacionalista del recién independizado país era muy susceptible lo que complicaba la aceptación de las obras, en particular la de aquellos artistas que realizaron duras críticas a las costumbres y personajes del país, y en ese caso, las revistas literarias fueron las voceras de ese nacionalismo en el que su espíritu estaba motivado por conocer los aspectos del país en pleno proceso de formación, por lo que “se buscaba en la arqueología, el paisaje, los tipos, la flora y fauna los elementos de identidad y de orgullo

⁶⁷ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 150.

⁶⁸ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, pp. 127-128.

⁶⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 151.

como mexicanos.”⁷⁰ Por otro lado, Pérez Salas afirma que, aunque la mayoría de las obras de los artistas viajeros fueron publicadas en el extranjero, pronto llegaron y se conocieron en México, tanto en sus versiones originales como en traducciones al español, lo que quedó de manifiesto en la influencia ejercida en algunos temas publicados en las revistas literarias nacionales.⁷¹

Es importante resaltar que, la representación de los *tipos populares* realizada por los artistas viajeros estuvo influenciada por las ideas preconcebidas que ya traían consigo, por lo que, a diferencia de los demás temas abordados, el aspecto pintoresco se vio intensificado debido a que la exigencia de veracidad o fidelidad no fue tan estricta, lo que permitió a esos artistas una mayor flexibilidad creativa con el fin de hacerlas más llamativas para el público europeo, pues a fin de cuentas, estaban hechas pensando en el mercado extranjero y no en el nacional. De ese modo, las imágenes de *tipos populares* fueron producto de una estandarización en la representación de las personas del pueblo mexicano que se vio favorecida por su difusión y circulación, de ahí la “tipificación” o generalización de los sujetos. Sin embargo, los *tipos populares* también respondieron a una necesidad informativa pues, como menciona Delpiano Kaempffer, citando a Pascal Riviale, constituyeron “saberes válidos y fidedignos de los territorios americanos” que fueron percibidas por los estudiosos de la época “como documento científico auténtico, necesario para el conocimiento de los pueblos y de las civilizaciones”.⁷²

En conclusión, para los artistas viajeros, México representó un país de contrastes y grandes posibilidades plásticas. Además de las oportunidades políticas y económicas que ofrecía el país, también resultó idóneo para descubrir y explotar lo exótico, lo desconocido y lo diferente, debido principalmente a que el acceso al territorio americano estuvo muy restringido durante el largo periodo de dominación hispana. Pérez Salas sostiene que la presencia en México de los artistas extranjeros durante la primera mitad del siglo XIX fue muy importante para el proceso de rescate de lo regional y lo pintoresco del país, pues introdujo el manejo de temas que habían sido poco trabajados localmente, lo que favoreció

⁷⁰ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 139.

⁷¹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 153.

⁷² María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, pp. 233-234.

que los temas de carácter popular comenzaran a trabajarse por los artistas nacionales, para los que el entorno cotidiano devino en un tema digno de ser representado gráficamente.⁷³ Por su parte, Aguilar Ochoa asegura que, durante los años siguientes, se recurrió poco a la obra de los artistas viajeros, y que fueron entonces los mismos artistas mexicanos quienes crearon su propia producción, principalmente de géneros como el costumbrismo, los *tipos* y el paisaje, que dieron lugar a obras icónicas de ese tiempo como *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*.⁷⁴

1.4. La representación de *tipos populares* realizada por mexicanos

La producción académica nacional, a diferencia de la realizada por los artistas extranjeros, enfrentó momentos difíciles después de la guerra de independencia debido a la pérdida del subsidio oficial hacia la Academia de San Carlos lo que les llevó a reducir sus actividades al mínimo. En ese periodo, la producción realizada por los extranjeros compensó la ausencia de producción nacional. Al respecto, Pérez Salas señala que “[l]a casi nula actividad de la Academia de San Carlos en los primeros años de vida independiente se vio reforzada, tanto por la obra producida por los visitantes a México, como por la realizada en el extranjero, la cual en la mayoría de los casos sirvió de modelo para ser copiada por los estudiantes de la Academia.”⁷⁵ No obstante, la situación de la Academia cambió a partir de 1843 cuando, mediante decreto presidencial, se cedieron las rentas de la Lotería, con lo que se reorganizó la Academia, se contrató a maestros europeos, se adquirieron obras de artistas extranjeros para su acervo y se instauraron exposiciones anuales, lo que significó un importante impulso al desarrollo artístico nacional a partir de 1850, gracias a la participación de artistas tanto nacionales como extranjeros. Con todo, en la Academia existía una preferencia por temas europeos, sobre todo religiosos, por parte de los artistas nacionales, debido a varias razones: el aprendizaje realizado a través de la copia de obras de artistas europeos reconocidos, los criterios de evaluación enfocados en la técnica y no en la temática, la preferencia de la crítica por los temas religiosos, el rechazo por el pasado histórico relacionado con la colonia española, así como el ignorado tema indígena. Por lo anterior, el tema religioso constituyó el

⁷³ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 153-155.

⁷⁴ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 141.

⁷⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 156.

único realmente valorado, sobre todo porque dominaba la idea de que el arte tenía el deber de contener un pensamiento profundo o una lección moralizante.



Imagen 11. Agustín Arrieta, *La Sorpresa*, 1850, Museo Nacional de Historia, INAH.

Pese a lo anterior, la pintura de temas costumbristas mexicanos fue en ascenso gracias a la influencia de artistas extranjeros como el francés Édouard Pingret o el suizo Salomon Hegi, que remitieron su obra a la Academia. Así, aún cuando el tema costumbrista nacional no hubiera sido considerado por la Academia, algunos pintores nacionales sí lo abordaron, como el poblano Agustín Arrieta que destacó con obras de corte popular nacional como su obra *La sorpresa* de 1850 (imagen 11). Fue así como la participación de artistas extranjeros en la Academia de San Carlos propició la circulación de obras con temas nacionales, aunque con el novedoso carácter romántico, que tendía a la idealización de las vistas de la ciudad y la preferencia de ciertos personajes cuya actividad, oficio o indumentaria, resultaba novedosa, exótica o pintoresca.⁷⁶

⁷⁶ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 157-162.

Por otro lado, como bien señala Pérez Salas, “la presencia de la temática costumbrista de carácter nacional en la Academia se registró tardíamente, pues ya en la década de los cuarenta la litografía había iniciado su incursión en los temas propios del país, ya fueran tipos o escenas”.⁷⁷ Esto fue así, de acuerdo con Daniel Santillana, debido a que la litografía, al ser una técnica de impresión de bajo costo, devino en “una forma de expresión popular”, es decir, no académica, por lo que “jugó un papel fundamental en el proceso de construcción del cuerpo del mexicano [...] todo lo concerniente al tipo individual del mexicano se definió a través de su representación gráfica.”⁷⁸ Así, Pérez Salas señala que el desarrollo de la litografía en México estuvo vinculado al trabajo editorial, pues fungió como apoyo visual de los textos, por lo que los temas estuvieron determinados por los que se abordaron en lo literario.⁷⁹ Por su parte, Colosio García asegura que el papel de la litografía no se limitó a lo editorial, sino que se extendió a conjuntar y fijar una postura ideológica, en un tiempo y circunstancias en que la formulación ética y estética del ser mexicano adquirió gran importancia:

las relaciones entre literatura y litografía en México en las primeras décadas de su vida independiente, [...] giró en torno a la creación cultural y política del Estado, y fue un medio de difusión por el que los intelectuales se valieron para articular una *imagen propia* como parte del constructo ideológico del país. [...] La literatura mexicana decimonónica se valió de la gráfica [...] como apoyo para difundir y construir una imagen identitaria desde la representación de costumbres y paisajes. [...] Esta propuesta tuvo como resultado la fijación de representaciones pictóricas en el imaginario de la Ciudad de México y del público receptor del país en la época, y que en algunos casos aún se conservan.⁸⁰

Por supuesto, el trabajo litográfico nacional tuvo que pasar por un proceso de desarrollo que, de acuerdo con Bobadilla Encinas, fue de diecisiete años a partir de “1826, cuando Claudio Linati introdujo en México la técnica y las prensas litográficas [...] periodo de aprendizaje que alcanzaría su culmen alrededor de 1843 precisamente, cuando las imprentas y casas editoriales mexicanas pudieron formar ya los recursos humanos capaces

⁷⁷ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 157.

⁷⁸ Daniel Santillana, “Sobre El Iris de Linati y Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 69.

⁷⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 211.

⁸⁰ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, pp. 37-38.

de ejecutar artística y técnicamente las estrategias litográficas.”⁸¹ De esa manera, tanto artistas extranjeros como nacionales incursionaron en esta técnica que se desarrolló de forma independiente a los lineamientos de la Academia de San Carlos. “Entonces, la ilustración litográfica se desarrolló plenamente dentro de la temática costumbrista, la cual no se unió a los textos, sino que también registró cierta autonomía y en determinados momentos, superioridad frente a las descripciones literarias [en donde el subgénero de] los tipos fueron los que obtuvieron mayor especificidad frente a las escenas.”⁸² En este sentido, es importante señalar la importancia de la integración de imágenes en los textos que, como afirma Pérez Salas, permitió la continuidad de la litografía cuando esta se integró en las revistas literarias del país, proceso que inició en Francia en la segunda década del siglo XIX y en México a partir de 1826 a través de *El Iris* de Linati, primer periódico literario del país, en el que se publicaron algunas ilustraciones litográficas.⁸³ Esta importancia radica en el hecho de que fungió como apoyo para la literatura mexicana decimonónica que, como señala Colosio García,

funcionó como arma discursiva. Fungió como divulgadora ideológica, liberal y conservadora, desde los inicios de la prensa en México en la década de 1830, valiéndose cada vez más de ilustraciones por la compenetración que lograron con los textos literarios. El binomio texto-imagen configuró una forma integral de percibir la sociedad mexicana, mediante el reconocimiento de sus elementos idiosincráticos más representativos a nivel social y geográfico, formando tópicos y motivos que prevalecerían en el imaginario colectivo como analogías de la mexicanidad.⁸⁴

De esa forma, a partir de 1837 con *El Mosaico Mexicano*, se comenzaron a editar revistas literarias con ilustraciones, siguiendo los modelos europeos; sus editores adoptaron la litografía por considerarla más adecuada para los temas que se abordarían que, de acuerdo con Pérez Salas, estarían encaminados a nacionalizar la publicación por lo que “esta técnica de estampación se perfiló como una posibilidad plástica que se identificaría con la postura

⁸¹ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, pp. 161-162.

⁸² María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 212-213.

⁸³ *Ibidem*, p. 213.

⁸⁴ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 40.

nacionalista de los editores, a la vez que brindaría al público lector un atractivo visual que sólo había aparecido en publicaciones extranjeras”.⁸⁵ A su vez, el éxito que tuvieron las revistas ilustradas motivó el surgimiento de nuevos talleres litográficos y el desarrollo de la técnica, con el fin de satisfacer la nueva demanda de ilustraciones; así mismo, comenzaron a destacar dibujantes y litógrafos mexicanos. En ese sentido, Bobadilla Encinas afirma que, una vez alcanzado el dominio de la técnica litográfica por parte de los impresores y técnicos nacionales a principios de la década de 1840, se comenzaron a publicar diversos cuadros costumbristas en donde “[p]revaleció al principio la representación de ciertos tópicos en lo tocante a tipos culturales y sociales mexicanos para, a finales del mismo decenio [...] pasar a centrarse en vistas de paisajes y monumentos.”⁸⁶ Al respecto, Colosio García destaca que tanto el cuadro de costumbres como la novela costumbrista “respondieron a la búsqueda estética de definición mexicana [debido a que su] discurso narrativo se compone de la observación, el análisis y la crítica aplicada a la sociedad, aunadas con la sensibilidad y el afán nacionalista romántico, moralizante y concientizador.”⁸⁷

Por su parte, Pérez Salas señala que el uso de la técnica litográfica resultó para los costumbristas ser la más apta para reflejar de mejor manera la sociedad con lo que se estableció un vínculo entre técnica plástica y género literario:

Una vez asimilado el costumbrismo como un binomio formado por texto e ilustración, tanto tipos como escenas y novelas empezaron a ser representados visualmente, siendo los tipos los que más se trabajaron. [...] Este manejo de los tipos con ilustraciones fue una constante de las revistas europeas, que seguramente animaría más tarde a los mexicanos a incursionar en la misma temática, desde el punto de vista gráfico y literario.⁸⁸

⁸⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 214-215.

⁸⁶ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, p. 164.

⁸⁷ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 40.

⁸⁸ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 219-220.



Imagen 12. Joaquín Heredia, “Puesto de chía en Semana Santa” en *El Museo Mexicano*, 1844.

Así pues, las ilustraciones en los artículos de costumbres se convirtieron en una constante en la mayoría de las revistas literarias que, después de un periodo de desarrollo, se llegó a un momento culmen cuando los temas fueron tomados de la realidad nacional, donde el mejor ejemplo de esta etapa lo constituyó *El Museo Mexicano*, editado por Ignacio Cumplido y dirigida por Manuel Payno y Guillermo Prieto que, junto con otros literatos y litógrafos ya habían trabajado en *El Mosaico Mexicano*, por lo que se realizó una publicación totalmente nacional, en la que el género costumbrista fue preponderante.⁸⁹ Además, cabe destacar que en *El Museo Mexicano* se integraron las ilustraciones que habían sido anunciadas como un álbum que finalmente no se publicó, la colección de *Costumbres y Trajes Nacionales*, con lo que se dio un espacio muy importante a los temas costumbristas sobre *tipos populares* (imagen 12), que siguieron las mismas pautas de las colecciones europeas de *tipos* que ya circulaban en México: una ilustración que se identificaba totalmente con el texto que le precedía. Esto es importante ya que, como Pérez Salas destaca, “se advierte una tendencia a considerar como personajes típicos o pintorescos de México a los

⁸⁹ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 231-232.

provenientes de la ciudad, y sobre todo, aquellos que desempeñaban una función específica, que los obligaba a llevar una indumentaria determinada por su oficio.”⁹⁰

Más adelante, se fundó la *Revista Científica y Literaria de México* por parte de varios colaboradores de *El Museo Mexicano*, quienes también fueron importantes promotores del costumbrismo, con lo que se continuó con la tendencia de rescatar a los personajes y actividades nacionales, por lo que el trabajo litográfico fue uno de los más fructíferos. De ese modo, Pérez Salas enfatiza que “para 1846 el género costumbrista había encontrado espacio dentro de las publicaciones literarias y era bien recibido [...]. En cuanto a la temática de carácter costumbrista, ésta se dio de manera más clara dentro del subgénero de los tipos, ya que las escenas o cuadros de costumbres se valieron de vistas generales.”⁹¹ Posteriormente, debido a los conflictos internos del país, así como con los Estados Unidos, los temas costumbristas fueron dejados de lado por otros más acordes con la situación nacional de ese momento, y no fue sino hasta 1849 que las condiciones sociales y políticas permitieron continuar con las publicaciones de corte costumbrista, con lo que se registraría una nueva etapa en la que las ilustraciones adquirieron un carácter más cosmopolita proveniente de Europa y que se adaptó a la corriente moralista y educativa de las publicaciones nacionales que buscaban evidenciar, y con esto corregir, los vicios y defectos de la sociedad mexicana, por lo que los temas costumbristas se abordaron de forma satírica. La última revista en incluir litografías con temas costumbristas fue *La Ilustración Mexicana*, entre 1851 y 1853, que también se vio afectada por la inestabilidad política que impedía explorar temas nuevos, y no fue sino hasta 1854, con la publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, que se “trató de conjuntar las dos corrientes manejadas en las publicaciones periódicas literarias: la visión pintoresca y la internacional”.⁹²

Es en estas circunstancias, y con el auge de los talleres litográficos en la capital del país, donde ya destacaban litógrafos mexicanos como Hipólito Salazar, Joaquín de Heredia, Hesiquio Iriarte y Casimiro Castro, que aparecen dos obras muy importantes para el país: *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855) y, posteriormente, *México y sus alrededores* (1855-1856), en las que las ilustraciones, de acuerdo con Colosio García, “trataron de reflejar una serie de características mexicanas que supera el nivel meramente ilustrativo por la

⁹⁰ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 236.

⁹¹ *Ibidem*, p. 247.

⁹² *Ibidem*, pp. 257-262.

complejidad ideológica.”⁹³ De esa manera, la publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (imagen 13) constituyó un momento culmen en la representación de *tipos populares* en el país. Al respecto, Pérez Salas señala que “[l]a utilización de la litografía como parte esencial del trabajo, mediante la cual se mostraba una amplia galería de tipos considerados populares, así como las descripciones de carácter literario en las que participaron diversos representantes del género costumbrista, convirtieron a dicha obra en un documento único en nuestro país, dentro del subgénero de tipos.”⁹⁴ Por su parte, Daniel Santillana destaca que la publicación de esta obra no sólo fue un acontecimiento fundamental para la industria litográfica mexicana, sino que “[s]u carácter de síntesis entre narración y representación gráfica en torno a un punto tan importante como la identidad del mexicano, señala el momento en el que se puede vislumbrar ya un acuerdo, siquiera sea provisional, acerca del perfil que pueden asumir los protagonistas de esta nación.”⁹⁵



Imagen 13. Frontis de *Los mexicanos pintados por sí mismos* correspondiente a la versión de la editorial M. A. Porrúa de noviembre de 2013.

⁹³ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 42.

⁹⁴ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, p. 167.

⁹⁵ Daniel Santillana, “Sobre El Iris de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, p. 75.

Por supuesto, como ya se mencionó, estas publicaciones no fueron de origen netamente nacional, sino que se inspiraron en las producciones europeas que ya circulaban en el territorio mexicano. Al respecto, Pérez Salas señala que “[l]as colecciones propiamente dichas de tipos de la primera mitad del siglo XIX, en las que se presenta una descripción literaria y una gráfica, fueron continuación de la tradición iniciada por las *Colecciones de trajes*, los *Gritos* y las estampas que utilizaban toda esta imagería popular.”⁹⁶ Así pues, la representación de *tipos populares* realizada por artistas mexicanos es consecuencia y heredera de obras europeas antecedentes.

La primera aparición de una obra que representaba *tipos* característicos de una sociedad, tanto en texto como en imagen, y que estableció las pautas que siguieron otras publicaciones subsecuentes, fue *Heads of the People: or Portraits of the English*, publicada en Inglaterra entre 1838 y 1841. A diferencia de las publicaciones hechas por los artistas viajeros que fueron realizadas por un mismo autor, esta se caracterizó por ser una obra colectiva realizada por diversos autores literarios e ilustradores. Tanto la forma de ilustrar la descripción de cada personaje y el trabajo colectivo, dio inicio formalmente con esta publicación, lo que se convirtió en una constante de las obras subsecuentes. En esta, las imágenes se caracterizan por ser sólo bustos donde se destacan las actitudes y poses propias de cada *tipo* de tal forma que la atención se centra en cada personaje, sobre todo porque no se les representa en un espacio identificable. El manejo de los personajes fue humorístico y frenológico, desde la óptica de un reformismo moralizador, muy similar a la obra realizada por el pintor inglés William Hogarth.⁹⁷ El conjunto de *tipos* representados incluyó a personajes de los distintos grupos sociales de la época, tanto de la clase alta como de la clase baja, en su mayoría personajes londinenses y algunos de la provincia. Esta colección tuvo un gran éxito y se constituyó en la primera publicación con el objetivo específico de reunir únicamente artículos de *tipos*, con lo que quedó claramente establecido el subgénero. Así mismo, su éxito le aseguró una excelente aceptación no sólo en Inglaterra, sino en Francia, donde inspiró la realización de una obra similar, *Les français peints par eux-mêmes*, publicada entre 1839 y 1842. En esta destacó el cambio en el título de la obra con respecto a

⁹⁶ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 170.

⁹⁷ William Hogarth (1697-1764) fue un pintor y grabador inglés famoso por sus obras de sátira social y política realizadas en series conocidas como “costumbres morales modernas” tales como las series *La carrera de una prostituta* (1732), *La vida de un libertino* (1736) o *El matrimonio a la moda* (1745).

la inglesa donde “pintados por sí mismos” devino en una denominación genérica que se utilizó en publicaciones subsecuentes. Al igual que en la inglesa, la descripción de cada *tipo* fue precedida por su grabado a página completa, con la diferencia de que en esta versión el personaje fue representado de cuerpo completo, además de que la inclusión de viñetas alusivas a su oficio a lo largo del texto, lo que añadió contexto visual al personaje.⁹⁸ De esa forma, Pérez Salas resalta que la obra francesa estableció una forma de representación visual de los *tipos* que se convirtió en una pauta seguida por publicaciones posteriores en donde destaca el predominio de la imagen con respecto a su descripción, además del tratamiento satírico más que moralizante; el tratamiento de los *tipos* fue más realista, descriptivo y humorístico, lo que la convirtió en una obra arquetípica.⁹⁹

El éxito de estas publicaciones motivó a otros países a realizar sus propias versiones, tal fue el caso de España con la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos* que continuó con las pautas ya establecidas por sus precedentes, aunque con algunas diferencias: no todos los autores que colaboraron en su producción fueron literatos, sino también de otras áreas, además de autores propiamente costumbristas; por otro lado, el trabajo de ilustración fue una continuación del que ya se realizaba en las colecciones de estampas que buscaron presentar *tipos populares* y regionales con sus trajes típicos, por lo que en las ilustraciones hispanas hay una mayor alusión a la actividad que desempeña cada personaje a través de su indumentaria y de algunos elementos de su oficio, con lo que se aproximan más al género costumbrista.¹⁰⁰ En esta obra se aprecia un claro interés por representar sus costumbres y hacer a un lado la visión extranjera. En ese sentido, Pérez Salas afirma que en esta obra “[se] plantea el deseo de representar las características típicas de los españoles, ante el peligro de que perdieran su originalidad a consecuencia de la influencia francesa. [...] Su intención era manifestar el estado existente de sus costumbres, sus artes y su literatura.”¹⁰¹

Los españoles pintados por sí mismos estableció un estilo que a su vez motivó su replicación en otros países que siguieron su influencia, como fue el caso de *Los cubanos pintados por sí mismos* de 1852 y, por supuesto, *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854. Sin embargo, la producción en México tuvo un camino diferente al europeo. En primer

⁹⁸ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, pp. 173-176.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 179-180.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 180-183.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 184.

lugar, como ya se mencionó, porque el tema estuvo precedido por los cuadros de castas, los biombos, las figuras de cera y, sobre todo, por la producción realizada por los artistas viajeros. Así mismo, el subgénero de *tipos* apareció primero en las revistas literarias y, aún cuando las obras europeas ya circulaban en México, su producción no ocurrió de manera inmediata como en otros países, principalmente debido a que las condiciones políticas y sociales que atravesaba el país no eran las más adecuadas para la publicación de obras que se caracterizaban por abordar críticamente a los personajes de las distintas clases sociales.¹⁰² Por lo anterior, la producción de *tipos populares* en México no fue inmediatamente la versión mexicana de las obras inglesa, francesa y española, sino una obra dirigida al público infantil: *Los niños pintados por ellos mismos*, edición de una obra francesa de 1841, traducida al español y publicada en 1843. Esta colección —que obviamente no fue escrita por niños—, siguió de manera fiel las pautas establecidas por las publicaciones europeas en donde cada personaje era acompañado por una litografía que le representaba. Algunos de los textos fueron adaptados, en términos mínimos, por autores nacionales, y las ilustraciones fueron una copia de la edición española, lo que marcó la obra de un carácter extranjero por la incongruencia entre la descripción literaria del personaje y su imagen. A pesar de ello, esta colección fue fundamental en la gestación del subgénero de *tipos* en México, pues fue la primera en incorporar formalmente el binomio imagen-texto a la manera de las colecciones europeas.¹⁰³

Una vez que se alcanzó cierta estabilidad en el país, fue en la siguiente década en que se dieron las circunstancias adecuadas para la producción nacional de una colección de *tipos populares*. Al igual que sus antecesoras europeas, la versión mexicana se vendió en entregas a partir de octubre de 1854 y posteriormente se editó como libro en 1855 a cargo de la imprenta de M. Murguía y Compañía. Dentro de esta obra, cada personaje o *tipo* fue representado mediante una ilustración a página completa junto con un texto que le describe. Esta también fue una obra colectiva que contó con la participación de varios autores literarios, y en cuanto al trabajo gráfico, constituido por 35 *tipos*, estuvo a cargo de dos autores, Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo.¹⁰⁴ En cuanto a las ilustraciones, pese a que siguen las pautas impuestas por las obras europeas, Daniel Santillana menciona que “los autores se

¹⁰² María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, pp. 185-186.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 187-189.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 191-194.

esforzarán por definir con exactitud el talante de sus protagonistas, el medio donde viven, las ropas que utilizan”, por lo que en esta obra se acentúa el carácter descriptivo de las imágenes al ubicar a cada personaje en un espacio físico claramente definido que corresponde a su actividad u oficio, con lo que las litografías adquieren un carácter narrativo que complementa al texto literario que le acompaña y de esa manera, “se hace patente ya, una nueva forma de comprender el realismo en relación con la verosimilitud. A partir de su publicación, el público mexicano del siglo XIX exigirá que la verosimilitud en la obra de arte se limite al retrato de la verdad a secas.”¹⁰⁵ Colosio García coincide al afirmar que en esta obra, “[c]ada lámina corresponde a un tipo que muestra su vestimenta y el espacio donde desarrolla su oficio [donde la] descripción se complementa con el texto literario que acompaña la estampa [...] el relato moral del personaje.”¹⁰⁶



Imagen 14. Hesiquio Iriarte, “La Chiera”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 1854.

Pérez Salas sugiere que la principal riqueza de esta colección de *tipos* radica en los elementos iconográficos que acompañan a cada personaje, detalles que sólo fueron posibles

¹⁰⁵ Daniel Santillana, “Sobre El Iris de Linati y Los mexicanos pintados por sí mismos”, pp. 76-77.

¹⁰⁶ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 43.

gracias a la técnica litográfica, por lo que es posible apreciar claramente la indumentaria y los instrumentos de trabajo de cada personaje (imagen 14).¹⁰⁷ En contraste, Colosio García afirma que en esta obra “se explicita un concenso previo en cuanto a la realización simultánea de los artículos y litografías. [...] Los artistas de ambos rubros se han organizado para describir los tipos mexicanos, más que un trabajo artístico basado en otro, emplean lenguajes complementarios. [...] La construcción de los personajes recae con el mismo peso en la parte literaria y visual”.¹⁰⁸ Aún así, de acuerdo con Pérez Salas, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la representación gráfica de cada *tipo* adquirió un papel más importante con respecto su descripción literaria, con lo que “el trabajo plástico se independizó de tal modo que suelen conocerse más las descripciones visuales de los tipos que las literarias, lo cual convierte a la estampa en un elemento autónomo. En este sentido el discurso de la imagen superó al literario.”¹⁰⁹

Daniel Santillana comenta que la publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos* es “la culminación de un largo proceso interno de reflexión y autoconocimiento”, y concuerda con Pérez Salas al afirmar que:

No obstante los modelos en que se inspiró, *Los mexicanos pintados por sí mismos* tiene el mérito de ser el primer libro de tipos elaborado por artistas mexicanos y no por extranjeros. La relevancia de este hecho consiste en que, por primera ocasión, son los mexicanos en busca de identidad, los que proponen una etopeya de sí mismos. Este hecho, implica un conocimiento más profundo del personaje en cuestión, es más complejo que la investigación de sus fuentes, rebasa los bordes de su genealogía europea y convierte a esta obra en un documento singular.¹¹⁰

Posteriormente, después de la publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la representación de los *tipos populares* en México dejó de ser realizada de manera individual para publicaciones exclusivas del subgénero y los *tipos* pasaron a formar parte de escenas costumbristas con el fin de lograr una mayor identificación con lo nacional. Posteriores publicaciones, afirma Pérez Salas, “no hicieron más que continuar con la tradición de

¹⁰⁷ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, pp. 197-199.

¹⁰⁸ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, pp. 44-45.

¹⁰⁹ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 204.

¹¹⁰ Daniel Santillana, “Sobre El Iris de Linati y Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 76.

explotar la imagen [...] en un intento por retener mediante ilustraciones las imágenes de la ciudad y sus habitantes que gradualmente iban desapareciendo [...].¹¹¹ De ese modo, de 1855 a 1856, aparece un nuevo proyecto dedicado a la exaltación geográfica de la capital, *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, que de acuerdo con Colosio García, en esta obra imperan dos modelos ideológicos que buscan resaltar la belleza del entorno mexicano: “el primero rechaza el pasado español y explora la grandeza a partir de la naturaleza y sus habitantes. Mientras, el segundo explora la perspectiva comparatista de México con el exterior, igualándola con las ciudades europeas y advirtiendo que es posible un desarrollo similar de la capital mexicana.”¹¹²



Imagen 15. Casimiro Castro, “La Fuente del Salto del Agua”, en *México y sus alrededores*, 1864.

México y sus alrededores fue publicada nuevamente en 1864 (imagen 15) durante el Segundo Imperio Mexicano, lo que de acuerdo con Bobadilla Encinas, “es indicador de la importancia y trascendencia de la obra, pues fue uno de los proyectos del sistema imperial encabezado por Maximiliano de Habsburgo para proyectar la original belleza y pujanza del

¹¹¹ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 205.

¹¹² Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 47.

efímero reino”.¹¹³ Colosio García afirma que en esta obra, “los artistas nacionales plantearon gráficamente que la mexicanidad está compuesta de una identidad cultural, histórica y espacial [...], los litógrafos sí establecieron una visión uniforme, cuyo lente analizaría paisajes, construcciones e individuos nacionales.”¹¹⁴ En ese sentido, Bobadilla Encinas concuerda al afirmar que “la tradición de las colecciones de paisajes y monumentos en México incorporó como uno de sus elementos compositivos protagonistas no solo los grandes edificios o paisajes, sino también al pueblo diverso que, a pesar de su heterogeneidad sociocultural (o quizás por ella), expresaba una forma de ser, un temperamento, una sensibilidad, un perfil propios.”¹¹⁵ De esa manera, Colosio García concluye que, tanto en *Los mexicanos pintados por sí mismos* como en *México y sus alrededores*, se “exploraron los contornos de la mexicanidad, debido al interés primordial de la delimitación de qué se consideraba *lo mexicano* a la vista nacional.”¹¹⁶

1.5. La producción fotográfica de tipos populares

El siglo XIX fue una época abundante en innovaciones técnicas y una de estas, resultado de los avances en los campos de la óptica y la química, fue la fotografía que, con el paso de los años, impactaría en muchos sentidos al mundo del arte. Esta técnica fue desarrollada casi simultáneamente por varios inventores en distintos lugares del mundo como Henry Fox Talbot en Inglaterra, Hippolythe Bayard en Francia, Hércules Florence en Brasil, y Joseph Nicéphore Niépce, también en Francia. Aunque todos ellos pueden ser considerados como “padres” de la fotografía, destaca el caso de Niépce debido a su posterior asociación con el pintor y decorador francés, Louis-Jacques Mandé Daguerre quien, a la muerte de Niépce, desarrolló y perfeccionó la técnica fotográfica que posteriormente se daría a conocer mundialmente como el daguerrotipo. Una vez perfeccionado el proceso, Daguerre comenzó a recibir distintas ofertas para su compra, pero decidió entrar en contacto con François Arago, científico y político liberal francés que, junto con algunos colegas —incluido Alexander von

¹¹³ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, p. 167.

¹¹⁴ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 50.

¹¹⁵ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, p. 177.

¹¹⁶ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, p. 53.

Humboldt—, fueron designados por la Academia de Ciencias para visitar a Daguerre y conocer la invención. Después de ello, Arago propuso al gobierno de Francia la compra de dicho procedimiento, y una vez aceptada la propuesta de manera unánime, “el 19 de agosto de 1839, en sesión de la Academia de Ciencias a la que fueron convidados los miembros de la Academia de Bellas Artes, Arago dio a conocer públicamente el procedimiento del daguerrotipo. [...] Arago brindaba el descubrimiento al mundo y vaticinaba el partido que se podría sacar de la fotografía [...]. El diputado profetizó también la democratización del arte”.¹¹⁷ Con este anuncio, los fabricantes se multiplicaron y, pese a sus defectos, el daguerrotipo se difundió por el mundo.

Esta nueva invención no tardó en llegar a México; tan sólo unos meses después de su presentación en Francia, “[e]n diciembre de 1839 de la corbeta *Flore* desembarca en el puerto de Veracruz el francés Louis Prelier; entre los objetos que trae consigo para vender en su tienda de la ciudad de México, destacan unos aparatos para daguerrotipo. [...] Toca en suerte al comerciante y grabador Prelier ejecutar las primeras vistas del país.”¹¹⁸ No obstante, aún cuando el novedoso invento provocó curiosidad y asombro, la venta de los primeros equipos no fue tan sencilla debido a su dificultad de operación y, sobre todo, su alto costo, pues “el material fotográfico, al principio, resultaba muy caro, tan sólo al alcance de aficionados pudientes o de entidades científicas dotadas de fondos.”¹¹⁹ Como ejemplo de ello está el caso del viajero estadounidense John Lloyd Stephens y el grabador inglés Frederick Catherwood quienes emprendieron una expedición a América Central en 1841 y, a pesar de llevar consigo un equipo para realizar daguerrotipos, no consiguieron imágenes satisfactorias pues, “[s]i los dos viajeros llevaban consigo una cámara daguerrotipo, era sin duda para recabar documentos pero sólo la utilizaron para congraciarse con la sociedad mexicana, sacando retratos de sus anfitriones.”¹²⁰ Afortunadamente, el proceso fotográfico se fue mejorando y, paulatinamente, otros se fueron desarrollando, de tal manera que “[e]l abaratamiento de los aparatos y por tanto de las imágenes, aunado a la simplificación técnica apreciable en las primeras cuatro

¹¹⁷ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, pp. 56-58.

¹¹⁸ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, p. 3.

¹¹⁹ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, pp. 70-71.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 91-92.

décadas de la fotografía en México, fue acercando de manera paulatina un público amplio a las bondades del medio.”¹²¹

Así mismo, es importante recordar que, a lo largo del siglo XIX, el país sufrió varios conflictos armados, los que marcaron distintos ritmos en el desarrollo de la fotografía en México así como los temas abordados. Como ejemplo de ello, la invasión de Estados Unidos a México entre 1846 y 1848, que dio como resultado las que se consideran como las primeras imágenes de guerra. Aún así, lejos de detener el desarrollo de la fotografía en el país, cada conflicto motivó en cierta medida su crecimiento, en particular el retrato, que se estableció como la primera forma de fotografía comercial:

La abundancia de anuncios de estudios fotográficos en la prensa capitalina parece indicar que en 1849 el país retomó su ritmo normal, a pesar de la crisis económica y política generada por la invasión [estadounidense]. De hecho, la presencia norteamericana provocó un auge de lo fotográfico y fijó el gusto por el daguerrotipo, tan arraigado en el país vecino, asegurando su permanencia más allá de los progresos técnicos, permaneciendo en el léxico popular como sinónimo de retrato.¹²²

De esa manera, a mediados del siglo, se incrementó la presencia de daguerrotipistas y ambrotipistas, aunque con una mayor presencia de extranjeros, debido a lo cual “en las primeras décadas no existió una preocupación por un arte nacional.”¹²³ Nació entonces una nueva profesión que fue evolucionando a la par de las mejoras técnicas del nuevo medio, y gracias al retrato, el oficio de fotógrafo se establece como una fuente de ingreso estable. Con todo, si bien los precios descendieron considerablemente, su producto aún no estaba al alcance de todos, “[q]uedaban fuera los indígenas y las llamadas «clases menesterosas» que constituían la mayoría de los habitantes del país.”¹²⁴

En ese sentido, cabe destacar que, además del contexto político y social del país, los avances técnicos y el desarrollo de otros procesos fotográficos permitieron la aparición de las representaciones de *tipos populares* en la fotografía, pues redujeron los costos de

¹²¹ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, p. 4.

¹²² *Ibidem*, p. 6.

¹²³ *Ibidem*, p. 7.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 9.

producción de retratos y los hicieron más accesibles. Un avance particularmente importante para el comercio del retrato fue la introducción del formato conocido como *carte de visite* (tarjeta de visita), introducida por el francés André Adolphe Eugène Disdéri en 1854 y “[g]racias a este formato se coleccionaron vistas de paisajes de todo el mundo y, por supuesto, de personas de los considerados países exóticos: los llamados tipos populares.”¹²⁵ Además, Disdéri también “introdujo los accesorios ineludibles en un taller de retrato: cortina, columna y velador y llegó a crear arquetipos del *artista*, el *escritor*, el *militar*, el *cantante*, etc., con una actitud impuesta por él al modelo y subrayada por unos cuantos accesorios sacados del numeroso *atrezzo* con que contaba el taller.”¹²⁶ De esa forma, el nuevo formato se impuso y “llegó a ser prácticamente el único formato utilizado para el retrato durante varios decenios. Además de los retratos de particulares, se montó una verdadera industria de tarjetas de famosos que se vendían a precios populares.”¹²⁷ Sin embargo, aunque este nuevo formato no se popularizó de forma inmediata en México, “[d]urante los años de la Intervención Francesa el intercambio y colección de *carte de visite* aumentó aún más”.¹²⁸

Como ya se mencionó, cada conflicto armado estableció distintas condiciones que motivaron la presencia y desarrollo de la fotografía en el país. En ese sentido, Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán afirman que la segunda intervención francesa en México estableció las condiciones que propiciaron un “bombardeo” de imágenes:

Este *boom* de ‘imágenes mexicanas’, [...] —incluyeron fotografías, grabados y litografías, además de relatos escritos—, mantuvo al público francés informado de muchos aspectos de la sociedad mexicana, [...] alimentando la idea de que era un pueblo además de exótico, rico en recursos, con un legado cultural antiquísimo, pero atrasado y sumido en la anarquía, plagado de indios que vivían en el límite de lo salvaje, lo cual justificaba el que fuera rescatado por las huestes del ejército napoleónico.¹²⁹

¹²⁵ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 76.

¹²⁶ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, p. 149.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 150.

¹²⁸ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 77.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 74.

Cabe recordar que, como afirma Rosa Casanova, “[p]or esta época se inició la difusión de imágenes de los personajes que ejecutaban los servicios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana en las ciudades, una temática nueva situada dentro del género costumbrista y que, dado su éxito, se prolongó hasta el siglo XX.”¹³⁰ Las obras *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855) así como *México y sus alrededores* (1855-1856) recién habían comenzado a circular en el país y en el extranjero, por lo que algunos fotógrafos se percataron de la necesidad de registrar lo “típico” o característico del país, por lo que, “antes y durante la intervención realizaron gran número de fotografías, ahora dispersas en distintas colecciones, las cuales incluyen vistas de ciudades, retratos de personajes y un género apenas estudiado dentro de la fotohistoria mexicana, el de los llamados ‘tipos populares’”.¹³¹

En ese aspecto, el retrato jugó un papel fundamental, aunque en este caso, como afirma Casanova, “no sirve para identificar individuos sino, por el contrario, para recrear estereotipos [...]. La fotografía vino a subrayar la realidad concreta de estos sujetos, aun en las representaciones más escenográficas, a pesar de que no fuera esa la intención.”¹³² Así pues, Aguilar Ochoa y Milán distinguen dos etapas en la producción fotográfica de *tipos populares*: la primera, entre 1859 y 1862, que corresponde al periodo previo a la intervención francesa; y la segunda, entre 1863 y 1866, que corresponde al momento mismo de la ocupación y el establecimiento del Segundo Imperio. Además, destacan la producción realizada alrededor de 1870 por los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa, que bien podría establecerse como una tercera etapa en la producción fotográfica de *tipos populares* durante la República Restaurada.

De acuerdo con la estructura de análisis propuesta por Aguilar Ochoa y Mián, la primera etapa se caracteriza por la llegada a México del explorador, arqueólogo y fotógrafo francés, Claude Désiré de Charnay (1828-1915), “que llega a México en 1857, año en que da comienzo la Guerra de Reforma, y donde permanecerá hasta 1860, con un intervalo de ausencia de veinte años, para volver en 1880 y posteriormente, en su último viaje a México,

¹³⁰ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, pp. 10-11.

¹³¹ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 75.

¹³² Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, p. 11.

en 1884.”¹³³ Durante su primer viaje, financiado por el Ministerio de Educación Pública de Francia, realizó algunas fotografías de los edificios más emblemáticos de la ciudad de México, las que fueron posteriormente publicadas en 1860 en su *Álbum fotográfico mexicano* por el editor francés Julio Michaud. Más adelante, y debido a que tenía como objetivo principal las ruinas prehispánicas, realizó un segundo viaje a México, de diciembre de 1859 a marzo de 1860, con el fin de recorrer el sur del país, en particular Oaxaca y Yucatán. Con el trabajo realizado durante su segundo viaje publicó su álbum *Ciudades y ruinas americanas* en París, en 1863, que actuó como presentación de la arqueología mexicana al público francés. No obstante, lo que destaca de esta publicación es que existen algunas versiones en las que el autor incluyó fotografías de *tipos populares*.¹³⁴ Tal es el caso de la versión ubicada en el repositorio de la División de Colecciones Especiales y Libros Raros de la Biblioteca del Congreso de Washington, D.C., Estados Unidos, y que lleva por título *Ruines du Mexique et types mexicains*, y que consta de 51 fotografías: 39 vistas de ruinas mexicanas y 12 retratos que tienen como pie de foto el título en español “Tipos Mexicanos”, aunque estas imágenes aparecen atribuidas al editor, Julio Michaud.¹³⁵ (Imagen 16).



Imagen 16. Julio Michaud, “Tipos mexicanos N° 2”. en *Ruines du Mexique et Types Mexicains*.

¹³³ Perla Ibarra Montes de Oca, *La mirada de Charnay sobre México, en la obra: Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo, viajes por México y la América Central*, pp. 15-16.

¹³⁴ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 77-78.

¹³⁵ Désiré Charnay y Julio Michaud, “Ruines du Mexique et types mexicains”, en *Library of Congress*.

Respecto al tema de la autoría, Casanova afirma que “[n]o se puede afirmar con certeza la autoría de estas fotografías, pero todo apunta a una primera colaboración con Desiré Charnay”.¹³⁶ Por su parte, Aguilar Ochoa y Milán aclaran que una práctica general en el siglo XIX consistía en que los derechos de las imágenes fueran cedidos, por una determinada cantidad económica, a otros fotógrafos o al editor, como fue el caso entre Charnay y Michaud, con lo que es común encontrar una misma fotografía atribuida a distintos autores.¹³⁷

La importancia y novedad de este álbum consiste en que constituyó la primera serie fotográfica de *tipos populares* en México. Además, de acuerdo con Aguilar Ochoa y Milán, el trabajo de Charnay

es una búsqueda de la identidad mexicana, pues no sólo con el rostro de rasgos indígenas o mestizos se logra esta característica, sino también por los trajes, adornos y las actividades propias del país. Sin duda, al incluir esta serie manifestó su interés por hacer más atractiva la publicación para los franceses y dar a conocer a las clases populares características de las ciudades mexicanas. La novedad consistió en que por primera vez se publicaban tipos en fotografías [...].¹³⁸

Esta serie, seguramente se realizó entre 1859 y 1861, pues éstas fueron realizadas mediante el proceso fotográfico del papel salado. Si bien el formato de estas fotografías, al igual que las de las ruinas, son de tamaño grande, de 16 por 20 centímetros, “es un hecho que se vendieron sueltas —junto con otras en un formato más pequeño— para ser coleccionadas en álbumes por parte del público mexicano”.¹³⁹

Por su parte, Rosa Casanova destaca que en esta serie es notoria la influencia de las litografías presentes en *Los mexicanos pintados por sí mismos* porque en algunos casos son “traslaciones casi literales, como el evangelista o el aguador.” Aún así, continúa Casanova,

¹³⁶ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, p. 11.

¹³⁷ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 84.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 79.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 82-83.

la fotografía vino a subrayar la realidad física de estos individuos que sin artificio alguno portaban objetos que caracterizan su precaria actividad. La suciedad y miseria los marginaba de los cánones sociales y hacían desaparecer el encanto pintoresco de la literatura o la litografía, donde era fuerte la presencia del humor, convertido a veces en sátira, que en la serie de Michaud [y Charnay] no aflora. Por eso no tuvieron el éxito que el editor esperaba. Habría que esperar a la década de los setenta, cuando Cruces y Campa elaboraron una cuidadosa escenografía, atenta al repertorio costumbrista, para que adquirieran un sitio en el mercado de imágenes.¹⁴⁰

La Intervención Francesa, lejos de detenerse la producción fotográfica, la incentivó, y en ese contexto sociopolítico es donde Aguilar Ochoa y Milán ubican la segunda etapa de producción fotográfica de *tipos populares*, justamente cuando el ejército francés tomó la ciudad de Puebla en 1862. Es en esta etapa donde se ubica la producción del fotógrafo mexicano Lorenzo Becerril y la de los franceses François Merillé y François Aubert que, entre los años de 1863 y 1865, buscaron satisfacer la necesidad del público francés “ávido por conocer todos los aspectos de la sociedad mexicana.”¹⁴¹

Lorenzo Becerril (1839-1899) fue un fotógrafo mexicano originario de la población de Tula, Hidalgo, y estuvo activo en la ciudad de Puebla de 1862 a 1899 en su estudio “Fotografía Mexicana” donde inició su serie de los llamados “tipos mexicanos” en 1863.¹⁴² Todas las imágenes que se conocen de esta serie están en el ya muy popular formato de *carte de visite*, para su venta individual o integradas en álbumes. Aunque muchas de sus fotografías no contenían el título de “tipos mexicanos” al comienzo de su serie, y bien podrían confundirse con simples retratos de las personas del pueblo, sus características dejan clara su pertenencia a dicho subgénero, como el hecho de que algunos de los personajes portan utensilios propios de su trabajo u oficio. Una característica muy particular de sus primeras fotografías de *tipos* es su denotado apresuramiento que se refleja por una improvisada composición o acomodo de los personajes retratados, incluso con desenfoques por el movimiento de algunos de éstos. Asimismo, destaca la pobreza que se muestra en la ropa

¹⁴⁰ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, p. 11.

¹⁴¹ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 85.

¹⁴² Lilia Martínez y Torres, “Introducción”, en *Tipos Mexicanos del siglo XIX. Colección de fotografías del Museo Regional Casa del Alfeñique*, p. 5.

sucia y desgarrada que visten, así como la notoria incongruencia entre este detalle y los fondos que representan salones aristocráticos, muy utilizados en la época.¹⁴³ En ese sentido, es importante resaltar que a finales del siglo XIX, el desarrollo técnico de los procesos fotográficos aún limitaba la realización de retratos al aire libre por lo que era necesario para los fotógrafos el llevar a los personajes al interior de sus estudios y ambientarlos lo mejor posible. Además, era muy importante que los retratados permanecieran sin moverse por un tiempo prolongado con el fin de lograr una fotografía bien enfocada.¹⁴⁴

La siguiente serie conocida de la época es la del fotógrafo francés, François Merillé, de quien se desconoce cuándo llegó y cuándo salió de México, sólo se sabe dónde estuvo ubicado su estudio y que estuvo asociado con los también franceses François Aubert y Jules Amiel. De Merillé se conocen entre 25 y 30 fotografías de *tipos* ubicadas en diversos acervos. Al igual que en el caso de Becerril, los retratos que realizó Merillé fueron hechos en estudio y en el formato de *carte de visite*. En sus fotografías es notoria la mala calidad de la luz utilizada para iluminar a los retratados, así como la inexistencia de un telón de fondo, así como el uso de una alfombra colocada de forma descuidada. Algo destacable de los *tipos* de este fotógrafo es la presencia del mismo personaje para realizar otras representaciones, además de que una de las mujeres está sonriendo, algo totalmente inusual en los retratos de esa época debido a los largos tiempos de exposición que obligaban a los retratados a permanecer en posiciones rígidas para conseguir una imagen sin desenfoques por movimiento.¹⁴⁵

Por otro lado, el fotógrafo François Aubert (1829-1906) es más conocido debido a la gran calidad de su trabajo en distintos géneros lo que lo llevó a destacar durante la etapa del Segundo Imperio. Aubert estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lyon de 1843 a 1848, y para la década de 1860 tomó la fotografía como su oficio. De acuerdo con Aguilar Ochoa y Milán, se desconocen los detalles de su llegada a México, pero se cuenta con su registro en el padrón de establecimientos en 1865 y se sabe que estuvo asociado con Merillé. Así mismo, no hay una fecha clara de su salida del país, aunque debió ocurrir después de 1867 ya que

¹⁴³ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 86-87.

¹⁴⁴ Sergio de la Luz Vergara en *Tipos Mexicanos del siglo XIX. Colección de fotografías del Museo Regional Casa del Alfeñique*, p. 4.

¹⁴⁵ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 88-90.

realizó fotografías de la entrada de Juárez a la ciudad de México.¹⁴⁶ Por su parte, Casanova coincide en que

[a]lgunas de las imágenes más interesantes del período desde el punto de vista temático como formal, fueron obra de François Aubert, quien llegó a México alrededor de 1864 atraído por las posibilidades de empleo que ofrecía la presencia francesa y el Imperio. En la capital abrió un estudio en una de las arterias comerciales más prestigiosas, donde retrató a muchos de los notables de la época, así como a gente común, sujetos para los tipos populares [...]. Posiblemente acompañó al ejército francés en algunas de sus campañas, lo que explicaría su presencia en Querétaro donde realizó la crónica del fin del proyecto imperial.¹⁴⁷

Efectivamente, como Aguilar Ochoa y Milán afirman, la obra más conocida y relevante de Aubert es aquella realizada en el sitio de Querétaro y los retratos de los emperadores, pero también realizó una serie de *tipos populares* calculada en alrededor de 50 imágenes, la mayoría en placas de vidrio, algunas de ellas en copias en formato de *carte de visite*.¹⁴⁸ Al respecto, Deborah Dorotinsky destaca que justamente, “la venta de fotografías de vistas y personajes, ya fueran celebridades o tipos, fue una de las actividades económicas a las que el francés se dedicó en la capital.”¹⁴⁹ Al igual que los fotógrafos anteriores, todos los retratos se realizaron en estudio, sin telón ni escenografía, sólo con una alfombra en donde se disponían los personajes junto con sus herramientas y utensilios de trabajo, así como con sus mercancías, donde “[l]a crudeza queda acentuada por la miseria retratada de algunos tipos con harapos mugrientos, rostros a veces sucios y ennegrecidos, sin ningún tipo de expresión.”¹⁵⁰ En ese sentido, quizás lo destacable de los *tipos* de Aubert es el adecuado manejo de la iluminación y un mayor cuidado en la composición. Al respecto, Dorotinsky concuerda al afirmar que una de las características más llamativas de las fotografías de Aubert de *tipos*, ya fueran pobres o ricos, “es la sencillez de la composición y la calidad de

¹⁴⁶ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 91.

¹⁴⁷ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, pp. 15-16.

¹⁴⁸ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 91.

¹⁴⁹ Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, p. 16.

¹⁵⁰ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 91-92.

la iluminación que resalta invariablemente a los sujetos. La diferenciación de clase o la ‘clasificación’ [...] se efectuó mediante la inclusión de herramientas propias del oficio y a través de la indumentaria”, y en ese sentido, Dorotinsky destaca que, “[e]n el caso de las fotografías de las clases más pobres, las personas son retratadas en la ropa común, desgarrada y paupérrima aunque este signo no da la impresión de ser usado como estigma”, y proveen a las imágenes de una neutralidad verosímil.¹⁵¹ De esa manera, Dorotinsky afirma que François Aubert “nos heredó un rico repertorio fotográfico de las clases sociales que componían la sociedad mexicana capitalina durante el Segundo Imperio, y su obra es un fragmento de esa imaginaria sobre ‘lo mexicano’.”¹⁵² (Imagen 17).



Imagen 17. François Aubert, *Vendedores de pollo*, Museo Real de la Armada de Bruselas, ca. 1864.

Por último, como ya se mencionó previamente, dentro de la producción fotográfica de *tipos populares* en México destaca la que bien podría definirse como una tercera etapa que Aguilar Ochoa y Milán ubican en el contexto posterior al Segundo Imperio, alrededor de 1870 que, como sugieren, “[s]eguramente esta colección se inscribe en el contexto histórico de la República Restaurada, donde se dio un impulso a los temas nacionales, como sucedió

¹⁵¹ Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, p. 19.

¹⁵² *Ibidem*, p. 14.

en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que ahora no dependerá de los grupos conservadores, sino del Estado liberal.”¹⁵³ Al respecto, Casanova destaca que “[l]as imágenes estereotipadas de los trabajadores urbanos y rurales que encarnaban por su mismo atuendo e implementos una referencia a un mundo antiguo, aún en plena vigencia, pero que se esperaba desapareciera con el anhelado desarrollo, se estableció como un mercado importante.”¹⁵⁴ Es en esta etapa donde se inserta la producción realizada por la asociación establecida por los mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa. Al respecto, Casanova informa que “en 1862 Antíoco Cruces, exalumno de San Carlos, se asoció al profesor de grabado Luis Campa, estableciendo la famosa firma Cruces y Campa.”¹⁵⁵

Esta producción representa una incógnita en el ámbito de la fotografía de *tipos populares* debido a que, de acuerdo con Aguilar Ochoa y Milán,

hasta donde sabemos, tampoco se anunció en la prensa ni se tiene fecha exacta de su realización; el que la sociedad funcionara entre los años 1862 y 1877 apenas da una pista, pues de hecho se desconoce el número exacto de fotografías: se calcula un aproximado de 70 [...]. Lo más probable es que las publicaran no en conjunto sino en diferentes bloques a lo largo de varios meses o años [además de que las] imágenes se encuentran dispersas en colecciones particulares e institucionales.¹⁵⁶

Al igual que los fotógrafos anteriores, Cruces y Campa utilizaron el ya popular formato de *carte de visite* que se caracterizaba por tener una alta calidad de impresión. Otra de las características destacadas de las fotografías realizadas por Cruces y Campa es el uso de telones con los que se intentaba recrear el espacio donde el tipo popular desempeñaba sus actividades. Al respecto, Casanova destaca las “esmeradas escenografías que reproducían los ambientes reales en que se movían los personajes, aunque evidenciaba la toma en estudio, a veces con actores, pues sus poses teatrales y rasgos inverosímiles los delataban.”¹⁵⁷

¹⁵³ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 96.

¹⁵⁴ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, p. 18.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵⁶ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 95.

¹⁵⁷ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, p. 18.

Justamente en ese sentido, Aguilar Ochoa y Milán puntualizan que “[l]a pobreza en estos tipos adquiere un carácter decoroso, pues las personas portan ropas sencillas, como pantalones o camisas de manta, pero todo muy pulcro: no hay rastro de suciedad. [...] Para algunos esta serie es una idealización romántica de los estratos más bajos de la sociedad capitalina”.¹⁵⁸ Pese a ello, Aguilar Ochoa y Milán destacan que Cruces y Campa aportaron nuevos tipos que hasta esos momentos no habían sido representados, así como la inclusión de niños. Por todas estas características, esta es considerada como “una de las mejores galerías de la sociedad trabajadora de la época”, aunque para Patricia Messé Zendejas, citada por Aguilar Ochoa y Milán, sea “el estereotipo simpático de la mexicanidad y los pobres”.¹⁵⁹ Por su parte, Casanova sostiene que “[s]on representaciones en consonancia con el discurso liberal sobre los indios, quienes percibidos como lastre social, debían ser incorporados a las formas de agregación, gobierno y trabajo de la sociedad occidental.”¹⁶⁰ (Imagen 18).



Imagen 18. Cruces y Campa, *Vendedora de hortaliza en su chalupa*, ca.1870. Fototeca Nacional, Mediateca INAH.

¹⁵⁸ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 97.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, p. 18.

Después del trabajo de Cruces y Campa, la presencia de *tipos populares* tomó otras características. Por una parte, por el hecho de que el país entró en otra etapa política y social con el inicio del Porfiriato; por otro lado, el mismo desarrollo tecnológico de la fotografía que permitió salir del estudio y realizar tomas en exteriores (imagen 19). Así, Aguilar Ochoa y Milán afirman que, a pesar de “la continuidad y la copia de los tipos populares seguirá en la prensa o las publicaciones con grabados de la segunda mitad del siglo XIX, [...] al pasar de la etapa del estudio a la etapa mediática, los tipos populares toman otro rumbo.”¹⁶¹



Imagen 19. Alfred Briquet, *Tipos Mexicanos: Lechero (Milkman)*, 1897.

Como se habrá podido observar, el desarrollo de la representación de los *tipos populares* en México pasó por distintas etapas, principalmente a lo largo del siglo XIX, donde cada una respondió a distintas circunstancias históricas, sociales, culturales y, fundamentalmente, políticas, caracterizadas por una búsqueda por mostrar, describir y definir las características de lo mexicano. Como se verá en el siguiente capítulo, la representación gráfica se caracterizó por una continuidad en contraste con su contraparte literaria, lo que permitió que algunos *tipos* devinieran en estereotipos de la mexicanidad y, posteriormente, jugaran un papel muy importante en la conformación del imaginario y de lo “típico” mexicano.

¹⁶¹ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, p. 100.

CAPÍTULO 2

CASOS ICÓNICOS DE LA REPRESENTACIÓN DE *TIPOS POPULARES*

Con el objetivo de identificar los casos más icónicos de la representación de *tipos populares* durante el siglo XIX y principios del XX, en este capítulo se realiza, a través de una sucesión de imágenes, un análisis comparativo de las representaciones de cuatro personajes que devinieron en estereotipos y que formaron parte fundamental en la conformación del imaginario y de lo “típico” en México: el *aguador*, la *tortillera*, la *china* y el *ranchero*. Para esto, se ha tomado como base el análisis “cuadro de tipos y su tratamiento plástico” realizado por la investigadora María Esther Pérez Salas en su libro *Costumbrismo y litografía en México*.¹⁶² En este, la autora enlista a todos los *tipos populares* que han sido representados en las distintas etapas analizadas en su libro, desde los cuadros de castas, biombos y figuras de cera, hasta los realizados por los artistas viajeros y aquellos incluidos en *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

En dicho informe, la investigadora muestra que el *aguador* es el único personaje que ha sido representado en todas las etapas analizadas y, como se mostrará en este capítulo, también se representó con el advenimiento de la técnica fotográfica. Por otro lado, en el caso de la *tortillera*, si bien la autora sólo identifica su representación en las figuras de cera y en las realizadas por los artistas viajeros, no toma en cuenta su descripción literaria en el texto que acompaña al personaje de la *casera* en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, además que también es incluida en otras representaciones en conjunto con otros personajes en *México y sus alrededores* y, posteriormente, también es representado en fotografía. El caso de la *china* (o “mestiza”), también es otro personaje representado en casi todas etapas analizadas por la investigadora, incluso, junto con el *aguador* y el *ranchero*, es uno de los *tipos* incluidos y destacados en el frontis de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Este *tipo* resulta paradigmático puesto que, además de también haber sido representado por los fotógrafos decimonónicos, “se convirtió en un personaje folklórico y su indumentaria dejó de usarse como traje ordinario”.¹⁶³ Finalmente, el caso del *ranchero*, aunque no es identificado como uno de los más representados, es un personaje que, junto con la *china*, tomará un papel

¹⁶² María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, pp. 324-327.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 307.

protagónico en el imaginario y en la construcción de la identidad nacional a partir del siglo XX.

2.1. El *aguador*

Antes de la existencia de las redes de distribución de agua potable en las poblaciones, la transportación y venta del vital líquido era realizada por personas, generalmente pertenecientes a la clase social baja, conocidos como *aguadores*, un oficio muy antiguo presente en muchas partes del mundo. José Raúl Reyes Ibarra menciona que en España:

Las familias más acomodadas generalmente contaban con una fuente cercana a su domicilio o bien tenían una adentro de sus casas, asegurando con ello el pronto acceso al agua. Sin embargo, no todos tenían esa bondad, de ahí que, para obtener el líquido tenían que acudir a las fuentes públicas o contratar el servicio ofrecido por los aguadores, quienes tenían por cometido llevar el agua, en cubas o cántaros, desde las fuentes a los domicilios de los vecinos que podían pagar por ello.¹⁶⁴

El oficio del *aguador* en México también fue muy antiguo, presente desde la época prehispánica, cuando el agua proveniente de los manantiales se distribuía por canoas a través de los canales de la población. Posteriormente, durante el siglo XVI se realizó la construcción de acueductos y fuentes para proveer de agua a las nuevas poblaciones, y ante la demanda del líquido por parte de los habitantes, “los aguadores resultaron ser la solución al problema, a través de ellos se logró proporcionar el líquido de una forma constante y continua, sin la necesidad de acudir personalmente a los depósitos donde se localizaba, pues era frecuente que éstos se ubicaran lejos de las casa-habitación o de la misma ciudad.”¹⁶⁵ De esa forma, debido a ser un oficio muy común, el personaje del *aguador* fue representado en Europa desde el siglo XVII, tales son los casos de los grabados de Anibal Carracci (imagen 20) y de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (imagen 21). En México, su representación no fue la excepción, pues desde la época colonial este personaje estuvo presente tanto en la pintura de castas (imagen 22) como en las figuras de cera (figura 23).

¹⁶⁴ José Raúl Reyes Ibarra, *El sistema de abastecimiento de agua y el aguador de número en la ciudad de Zacatecas, 1889-1927*, p. 77.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 80-81.



Imagen 20. Annibale Carracci, “Acquarolo d’acqua del Reno”, en *Le Arti di Bologna*, 1646.



Imagen 21. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, “Aguador de compra”, en *Colección de Trajes de España*, 1777.

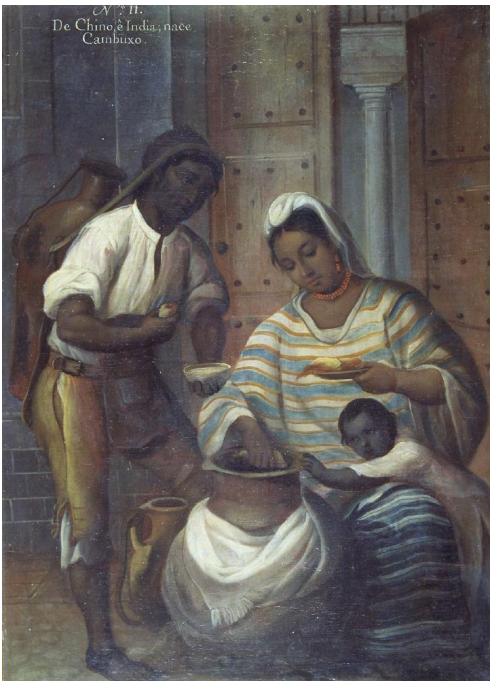


Imagen 22. Andrés de Islas, *De Chino e India, nace Cambuxo* (aguador y vendedora de tamales), 1774, Óleo, Museo de América, Madrid.



Imagen 23. Andrés García, *Aguador*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América, Madrid.

En el siglo XIX, gracias a la Independencia de México, se dio la llegada de artistas extranjeros que se interesaron en la vestimenta, las actividades y los oficios que desempeñaban las personas del país y representaron aquellos personajes que les resultaron particularmente peculiares. El primer caso en la producción litográfica y en la identificación de *tipos populares* en México fue la ya mencionada obra de Claudio Linati de 1828 en donde se incluye una representación del *Aguador* (imagen 24). El personaje es representado de cuerpo completo y de perfil, con el fin de mostrar con mayor claridad los grandes recipientes con los que transporta el agua y que fueron los elementos que más sorprendieron a los extranjeros al conocer a este personaje. Así mismo, el *aguador* es mostrado en la postura que adopta para poder sostener y equilibrar la carga, además de su indumentaria característica: el delantal y las correas con las que sostiene los cántaros. Llama especialmente la atención el hecho de ir descalzo, seguramente porque este oficio era desempeñado por las personas de las clases sociales más bajas, por lo que resulta lógico pensar que no les fuera posible costearse el calzado. En cuanto al espacio, destaca la fuente que el autor representa al fondo, donde los *aguadores* recolectan el agua, pues así lo destaca Linati al agregar a otro *aguador* en el momento de estar recogiendo el líquido de la fuente.



Imagen 24. Claudio Linati, “Aguador. Porteur d’eau”, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828.

Del mismo modo, al igual que con todos los demás *tipos* representados en su obra, Linati acompaña la ilustración del personaje con una breve descripción y, en este caso, destaca particularmente los elementos que causaron el asombro de los extranjeros y lo difícil de la actividad de transportar el agua de esa manera:

[...] El aguador de México es uno de los sujetos que más sorprende los ojos del extranjero, pues éste apenas si concibe cómo llevar 50 libras de agua no ha encontrado otro medio que echarlas en un recipiente de barro casi tan pesado como ella misma, y cuya forma esferoidal concentra el fardo sobre un solo punto. Ese cántaro no es suficiente para las necesidades de una sola familia y un peso tan incómodo no puede ser aumentado; una pequeña reserva suplementaria contenida en un cántaro amarrado a dos correas cruzadas sobre la cabeza y suspendidas por delante, sirve de contrapeso al primer fardo; los balanceos de este segundo cántaro son impedidos por el delantal que lo sujeta por medio de un gancho. El aguador “amordazado” así, o encuadrado en sus dobles correas, marcha de frente y derecho sin poder permitirse el menor movimiento de cabeza y lleva el líquido a su reparto de ese modo [...] Las correas que se cruzan sobre su cabeza le impiden llevar sombrero; el aguador es el único ser en México que lleva gorra.¹⁶⁶

Posteriormente, dentro de la producción de *tipos populares* realizada por artistas mexicanos destaca la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854 en donde se le dedica un apartado completo a este personaje. La litografía del *aguador* realizada por Hesiquio Iriarte (imagen 25), destaca por el gran detalle de todos los elementos que componen la imagen. El autor, al igual que en el caso de Linati, realiza la representación del personaje de cuerpo completo y de perfil, justamente para destacar los grandes cántaros de barro para transportar el agua tan característicos de este oficio. Sin embargo, a diferencia de la obra de Linati, en la de Iriarte se aprecia la vestimenta más limpia y cuidada del personaje, incluso calzando zapatos. Otra diferencia es el hecho de que el *aguador* no carga el peso en su cabeza, sino que lleva el mecapal sobre sus hombros. Por último, es destacable la representación del espacio para darle un mayor contexto visual del lugar en donde se desempeñaban sus actividades pues, al igual que Linati, muestra al fondo una fuente en donde otro *aguador* se encuentra abasteciéndose de agua.

¹⁶⁶ Claudio Linati. *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), p. 77.



Imagen 25. Hesiquio Iriarte, “El aguador”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 1854.

Aproximadamente en la misma década que la obra de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, destaca la obra de Édouard Pingret, pintor francés que estuvo en México entre 1850 y 1855, y que realizó algunas pinturas al óleo de temas costumbristas. Su pintura titulada *El aguador o tortugo* (imagen 26) resulta muy descriptiva y enriquecedora acerca de la labor de este *tipo*, pues ya no le representa aislado como los artistas previos, sino como una escena costumbrista en compañía de otros personajes, además que muestra la parte de su labor que ocurría al interior de las casas en donde entregaba el agua que vendía. En esta obra, el autor muestra al personaje en el patio de una casa mientras vacía el agua de uno de sus cántaros en un contenedor de barro mucho más grande mientras que, mediante un mecapal de cuero apoyado sobre su frente, sostiene a su espalda el cántaro más grande con agua. Junto a él, aparecen dos mujeres laborando en el patio mientras el *aguador* vacía el agua en el depósito. Una de ellas, portando un rebozo, se encuentra de pie frente a un lavadero mientras limpia un plato de loza. La otra mujer, arrodillada, también portando un rebozo, limpia con un cuchillo algunas verduras que se encuentran sobre el piso frente a ella.



Imagen 26. Édouard Pingret, *El aguador o tortugo*, siglo XIX, Museo Nacional de Historia.

En la siguiente década, gracias a la invención de los procesos fotográficos, también se realizó la representación de los *tipos populares* mediante esta técnica, lo que permitió la continuidad del género y el reforzamiento de estos imaginarios. La primera representación fotográfica del *aguador* la realizó el francés Claude Désiré de Charnay (imagen 27). En esta fotografía, realizada al interior de un estudio, el personaje aparece frente a un telón liso, sin ninguna decoración adicional. El *tipo* es fotografiado de cuerpo entero, nuevamente de perfil para destacar ambos cántaros de barro, en particular el más grande que lleva a su espalda. Se aprecia también su típica vestimenta, entre la que destaca el delantal de cuero y la gorra con la que cubre su cabeza, además de la típica forma de cargar con los recipientes con agua, sostenidos mediante el mecapal que el *aguador* carga y equilibra con la cabeza. Es interesante la postura del personaje casi idéntica a la del mismo *tipo* representada previamente por Iriarte en *Los mexicanos pintados por si mismos*, aunque en el caso de esta fotografía, el *aguador* se encuentra mirando hacia la cámara, un detalle muy particular en las representaciones fotográficas.



Imagen 27. Claude Désiré de Charnay, *Aguador*, ca. 1858, Fototeca Nacional.



Imagen 28. François Aubert, *Aguador*, ca. 1865, Getty Research Institute.

Unos años más tarde, durante la Segunda Intervención Francesa en México, el fotógrafo francés François Aubert realizó también una representación del *aguador* (imagen 28). En esta imagen también se aprecia el mismo patrón en la forma de colocar al personaje, aunque en esta ocasión, no totalmente de perfil, sino a 45 grados. Al igual que Charnay, Aubert también realiza su retrato en estudio, con un fondo liso y sólo con una tela desordenada a manera de piso. También se muestra al personaje de cuerpo completo, pero sin mirar a la cámara. Así mismo, el *aguador* aparece cargando sus utensilios de trabajo mediante mecapales sostenidos con su cabeza, con el jarro más grande y pesado a su espalda y el de menor tamaño al frente, equilibrando el peso. Su vestimenta característica conformada por el delantal de cuero y la gorra que le sirve de protección contra el roce de la piel del mecapal. También se aprecia una mayor nitidez en la fotografía de Aubert en comparación con la realizada por Charnay años antes, quizás porque contaba con una mejor lente pues es importante recordar que los avances en la óptica de las cámaras se desarrolló muy rápidamente en un breve periodo de tiempo.

Más adelante, ya durante la República Restaurada, los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa desempeñaron un papel importante en la continuación de estos imaginarios a través de la representación de varios *tipos populares* entre los que se encuentra el *aguador* (imagen 29). Esta fotografía muestra al personaje también de cuerpo completo, pero en una postura más relajada, incluso con los mecapales sobre sus hombros y no sobre su cabeza, seguramente los recipientes de barro estuvieran vacíos, y la persona fotografiada aparece mirando directamente a la cámara. Lo destacable en esta imagen es la ambientación del espacio en donde se encuentra el personaje, pues en este caso los fotógrafos hacen uso de un fondo decorado como la esquina de alguna casa, además de colocar en el piso tierra y algunas rocas con las que cubren la separación entre el piso y el fondo, además de ser utilizadas para simular mejor las características de una calle típica de la ciudad.



Imagen 29. Cruces y Campa, *Aguador*, ca. 1870. Fototeca Nacional.



Imagen 30. Cruces y Campa, *Aguador*, ca. 1870. Fototeca Nacional.

Cruces y Campa realizaron otra versión de la representación del *aguador* (imagen 30). En este caso el personaje es claramente un adolescente, con una vestimenta muy distinta al típico *aguador* de las representaciones anteriores, en este caso el joven porta un pantalón,

camisa y sombrero. Además, transporta el agua en dos recipientes de barro del mismo tamaño colocados sobre unos soportes de madera atados con cuerdas a un palo de madera que el personaje carga en equilibrio sobre unos de sus hombros. El joven se encuentra de cuerpo completo y de perfil, también mirando hacia la cámara. Además, a diferencia de la representación anterior, en este caso la ambientación no representa un espacio urbano, sino rural, pues el fondo tiene pintado un escenario que muestra algunos árboles y en el piso se tiene una más abundante yerba. Aún cuando este *aguador* evidentemente no es el mismo que el anterior, cuyo oficio era el de transportar y vender el agua en las ciudades, sí resulta interesante e importante destacar que esta actividad no era exclusiva de las zonas urbanas, sino que también en las poblaciones más alejadas de las ciudades, también se requería de la transportación del agua, y de hecho, este *aguador* junto con otros con distintas características, serán más evidentes en las fotografías realizadas a principios del siglo XX.



Imagen 31. Hugo Brehme, *Anciano aguador frente a la fuente de un parque*, ca. 1920. Fototeca Nacional.

El fotógrafo de origen alemán, Hugo Brehme, realizó la fotografía en exterior de una persona de edad avanzada frente a una fuente de agua (imagen 31). Como se puede apreciar, este personaje es similar al *aguador* adolescente que realizaron Cruces y Campa pues la forma de transportar el agua es la misma: dos recipientes de barro colocados sobre unas bases

de madera sujetas por unas cuerdas en un palo de madera que el personaje sostiene equilibradamente sobre uno de sus hombros. Así mismo, la vestimenta es semejante: pantalón, camisa y, particularmente, el sombrero.

2.2. La tortillera

El origen de la tortilla y su consumo se remonta a la época prehispánica, y no sólo a la zona geográfica que ahora es México, sino a las poblaciones mesoamericanas para quienes el maíz era la base de su alimentación al igual que lo es en la actual sociedad mexicana. Como ejemplo de ello, se puede apreciar su descripción en el Códice Mendoza, en la sección tercera, dedicada a los aspectos de la vida cotidiana de los mexicas (imagen 32).¹⁶⁷

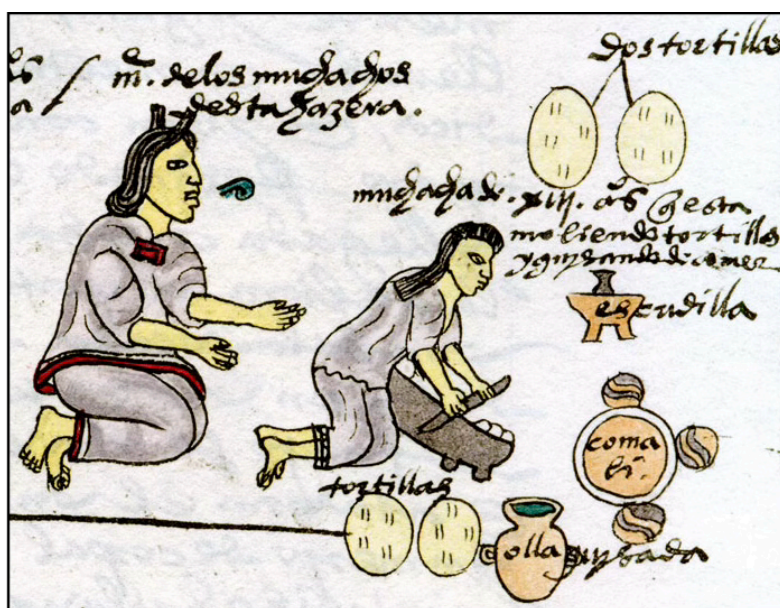


Imagen 32. Mujer mexicana y su hija preparando tortillas, detalle del Códice Mendoza, folio 60, 1542.

De esa manera, a su llegada y conforme aprendían de los usos y costumbres de los pueblos originarios, los colonizadores europeos dejaron las descripciones de todo ello, como es el caso de fray Bernardino de Sahagún que lo registra de la siguiente manera:

¹⁶⁷ Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Códice Mendoza”, en <https://www.codicemendoza.inah.gob.mx>

Las tortillas que cada día comían los señores se llamaban *totonqui tlaxcalli tlacuelpacholli*, que quiere decir “tortillas blancas y calientes dobladas” [...] comían también cada día que se llamaban *ueitlaxcalli*; quiere decir “tortillas grandes”, estas son muy blancas y muy delgadas y anchas, y muy blandas [...] otras tortillas que se llaman *cuahuhtlacualli*; son muy blancas y grandes, y gruesas y ásperas. Otra manera de tortillas se llamaban *tlaxcalpacholli*; eran blancas, y algo pardillas, de muy buen comer. [...] unos pancecillos, no redondos sino largos, que llaman *tlaxcalmimilli*; son rollizos y blancos, y del largor de un palmo.¹⁶⁸

La elaboración y consumo de tortillas es una costumbre que sobrevivió a la conquista española y a la posterior época colonial, de tal forma que el oficio de *tortillera* se convirtió en un elemento característico de estas tierras, al grado que se le representó en figuras de cera (imagen 33).



Imagen 33. Andrés García, *Tortillera*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América, Madrid.

Posteriormente, con la apertura que se dio gracias a la Independencia de México a inicios del siglo XIX, el oficio de las *tortilleras* llamaron la atención de los artistas viajeros

¹⁶⁸ Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 463.

que buscaron representar aquellos personajes que les resultaron peculiares o pintorescos, lo que fue muy apreciado por el mercado europeo. El primer caso en la producción litográfica y en la identificación de *tipos populares* en México fue la ya mencionada obra de Claudio Linati de 1828 en donde se incluye una representación de las *Tortilleras* (imagen 34). Su litografía, de composición piramidal, remite a un espacio abierto, posiblemente algún lugar de la urbe, donde dos mujeres con una clara coloración de piel morena hacen tortillas bajo un sencillo toldo. El autor les representa con los principales utensilios propios del oficio: un metate y un comal. Destaca el hecho de que una de las mujeres se muestra con los senos descubiertos y los pies descalzos, posiblemente como elemento exotizante del personaje. Linati no detalla más el lugar en donde se desarrolla la escena y sólo representa una porción de pared a lado de la cual se encuentran laborando ambas mujeres, una de ellas moliendo el nixtamal en el metate mientras que la otra da forma a las tortillas con sus manos.



Imagen 34. Claudio Linati, “Tortilleras”, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828.

En muchos de estos álbumes se acompañaban las imágenes con la descripción de los personajes y de sus actividades u oficios, tal como el que realiza Claudio Linati sobre su litografía de las *Tortilleras*:

[...] El maíz constituía y todavía hoy constituye el alimento más generalizado en la población. A falta de molinos o porque la harina de maíz es difícil de moler, las mujeres de cada matrimonio se encargan de la elaboración de este alimento cotidiano. [...] Las galletas de maíz, llamadas tortillas, exigen un trabajo que se parece al que se necesita para hacer el chocolate. Se meten los granos de maíz en agua, en infusión, y cuando están inflados, se muelen y se reducen a una masa, sobre el banquillo de piedra inclinado, en el metate. El agua y la parte fibrosa caen poco a poco en una cubeta que está colocada abajo, y ya que la masa está convenientemente remolida, se hacen bolas pequeñas que se pasan a una sirvienta, la que a fuerza de darles vueltas golpeándolas entre las palmas de las manos, hace unas galletas muy delgadas y circulares, que se cuecen en unos instantes en una sartén (comal) de fierro para darles un poco de consistencia. [...]¹⁶⁹

Las siguientes producciones del motivo de las *tortilleras* son las realizadas por Jean-Frédéric Waldeck de 1834 y por Carl Nebel de 1836, que guardan una notable semejanza. Ambos van más allá de la representación que hizo Linati y los dos artistas muestran una escena más envolvente y dinámica alrededor de la figura de la *tortillera*. Ya no sólo se representan a las dos mujeres como lo hizo Linati, sino que agregan más personajes con detalles de sus indumentarias así como del espacio en donde se desarrolla la escena que, a diferencia de las *Tortilleras* de Linati, la acción ya no transcurre en el exterior, sino en un espacio interior.¹⁷⁰

En el caso de la obra de Waldeck (imagen 35), además de las dos *tortilleras*, el autor agrega otros tres personajes. En primer lugar, un hombre de pie en aparente conversación con las *tortilleras*, con una vestimenta más abundante cubriendo su cuerpo, además de estar calzado y estar usando un sombrero y un anillo en su mano derecha, lo que en su conjunto da a entender que el personaje pertenece a una clase social más alta que las demás representadas en la imagen. El otro personaje, en un nivel secundario, un joven que duerme sobre un petate, cubierto tan solo con una manta, del que resalta particularmente su cabello rizado. Finalmente, un tercer personaje, un niño (¿o niña?) desnudo, sentado a la entrada de la habitación, de espaldas hacia el espectador, mirando hacia el exterior. La habitación destaca en sus materiales de construcción, pues, aunque el techo se aprecia de paja o palma,

¹⁶⁹ Claudio Linati. *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, p. 75.

¹⁷⁰ María Eugenia Costa, "Imágenes migrantes del siglo XIX en Argentina y México: Estampas, libros, álbumes litográficos", p. 38.

las paredes son de tabiques inmaculadamente alineados. El piso luce pulcro y liso, como si fuese piso *firme*. Además, el artista agrega detalles como una pequeña mesa sobre la cual hay una botella y vasos de aparente cristal, algunos platos de barro sobre el piso, recargados contra la pared a un lado de la mesa, un jarrón también de barro en el extremo inferior izquierdo de la imagen y, por último, unas imágenes religiosas en las paredes: una imagen de la Virgen de Guadalupe, un Cristo y dos dibujos o grabados a su lado. Finalmente, a través de la entrada sin puerta, Waldeck muestra el paisaje con una abundante naturaleza donde destaca un par de palmeras a lado de un árbol de tronco alto, un caudaloso río y al fondo, algunos cerros o montañas.



Imagen 35. Jean-Frédéric Waldeck, *Las tortilleras*, 1834.

Por su parte, Nebel es más detallado en su representación como en la vestimenta de las mujeres *tortilleras* y el arreglo de sus cabellos (imagen 36). En este caso, el artista agrega a dos personajes más, dos hombres, uno de ellos sentado en una especie de banquillo, de espaldas al espectador, que charla con las *tortilleras* mientras estas laboran. El otro, de pie frente al primero, consume una bebida en un cuenco. Ambos hombres están vestidos con

ropa humilde, con sombreros de palma y descalzos, lo que denota que son de la misma clase social que las *tortilleras*. La habitación, a diferencia de la representación que hace Waldeck, ahora es una humilde choza de paredes y techos de madera, con un piso con restos de ramas y leña que seguramente se ha utilizado para el fuego del comal. Nebel sólo agrega unos pocos detalles en las paredes: un rebozo colgando junto a la entrada, una imagen (seguramente religiosa), un sombrero colgando sobre la pared de la derecha, y finalmente, un cuenco colgando más abajo del sombrero. Por último, el artista sólo muestra en el exterior un esbozado paisaje arbolado de donde sólo destaca una alta palmera.



Imagen 36. Carl Nebel, *Las tortilleras*, 1836.

Como se puede apreciar, tanto Waldeck como Nebel siguen la representación de las *tortilleras* de Linati, mantienen sus posturas y acciones: una moliendo el nixtamal en el metate mientras que la otra prepara con sus manos las tortillas que posteriormente se colocan en el comal para su cocción. Lo importante a destacar es que mantienen la representación de la mujer que muele el nixtamal con sus senos descubiertos, seguramente para resaltar el exotismo de la escena que, a fin de cuentas, hay que recordar que estos productos estaban

pensados para el público extranjero, y no para el nacional, y fueron justamente estos elementos exóticos o pintorescos los que contribuyeron con su éxito comercial.

Más adelante, en la producción de *tipos populares* hechos por artistas mexicanos, destaca la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854, donde, como se mencionó previamente, no se incluyó una representación gráfica de la *tortillera*. Sin embargo, sí se incluyó una breve, pero muy interesante descripción del personaje y su contexto social en el capítulo dedicado al *tipo* de la *casera*, donde se describe las vecindades donde habitan tales personas, “la gente media y pobre de Méjico”, divididas en “cuartos al rededor del patio [...] que forma cada uno de ellos la habitación de las personas menos acomodadas.”

En uno se vé á algunas mugeres llamadas *tortilleras*, vestidas con una mala camisa que no basta á cubrir su seno, con enaguas de tela ordinaria, descalzas y mal peinado su negro, lacio y grueso pelo, puestas de rodillas para mayor comodidad, moliendo en el *metate* el maíz hervido que llaman en lengua mejicana *nixtamal*, con que hacen el pan de maíz llamado *tortilla*, regañando de vez en cuando á sus hijitos que, sin mas traje que el que sacaron del vientre de sus madres, aunque adornado con alguna mugre mas, tratan de ver como pueden sacar, sin ser vistos, de una canasta cubierta con una servilleta, una tortilla que acaban de sacar del *comal*, otras mugeres que están *tortillando* con ambas palmas de las manos la masa hecha en el *metate*; en tanto que los esposos de tan afanadas mugeres, que generalmente suelen ser aguadores ó albañiles, duermen tranquilamente, tirados sobre un petate poco limpio colocado en el suelo, sin acordarse del pasado y sin cuidado del porvenir, que siempre para esta clase de gente es igual y sereno.¹⁷¹

Años más tarde, gracias a la invención de los procesos fotográficos, también se realizó la representación de este personaje mediante esta técnica. Ejemplo de ello es la representación de las *tortilleras* realizada por el francés Claude Désiré Charnay (imagen 37). En esta fotografía se muestran a tres mujeres, en una clara composición triangular, preparando tortillas. La mujer de la izquierda de la imagen aparece de rodillas en ademán de colocar las tortillas que se cuecen en el *comal*. La mujer de la derecha, igualmente de rodillas, se encuentra en la posición típica para moler el *nixtamal* en el *metate*. Y por último, la tercera mujer, justo al centro de la imagen, resalta por estar de pie mientras prepara las tortillas con sus manos. El fotógrafo agrega sólo algunos utensilios más al escenario: un par de jarros de

¹⁷¹ *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, p. 230.

barro, un cesto, y un par de petates donde se encuentran colocados los personajes. Además, cabe destacar el fondo que aparenta ser una pared de tabiques o ladrillos de adobe.



Imagen 37. Claude Désiré Charnay, *Tortilleras*, ca. 1858, Fototeca Nacional INAH.

Posteriormente, el francés François Aubert también realiza una fotografía de las *tortilleras* (imagen 38) la cual muestra a cuatro personajes alineados, posando de frente, mirando hacia a la cámara. En esta muy sencilla puesta en escena, nuevamente se tiene a dos mujeres, ambas arrodilladas, haciendo las tortillas, una de ellas con sus manos en el metate en postura de moler el nixtamal, mientras que la otra mujer a su lado, en el extremo derecho de la fotografía, prepara las tortillas con sus manos, con un comal frente a ella. El autor agrega a dos niños junto a ellas. El más pequeño, al extremo izquierdo de la imagen, sentado, sostiene un jarro de barro con sus manos con un ademán de estar a punto de beber de su contenido. A su lado, el niño de mayor edad y estatura, también sentado, frente a una cazuela de barro, sosteniendo algo con su mano derecha que aparenta estar comiendo. En este caso, resulta claro que los personajes se encuentran en estudio y no en su lugar original de trabajo, por lo que no hay fuego en el comal, tan sólo son sus utensilios de trabajo en una improvisada puesta en escena para la cámara. El espacio no muestra más adorno que una imagen de la Virgen de Guadalupe al fondo colocada sobre una superficie de madera en improvisado altar.

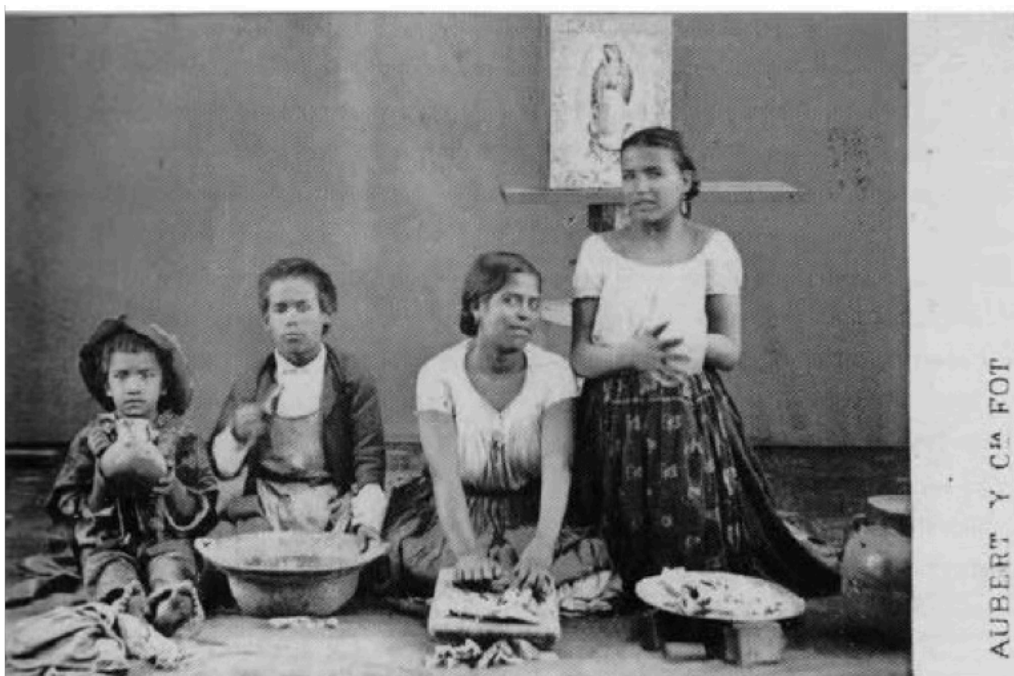


Imagen 38. François Aubert, *Tortilleras*, ca. 1864, Museo Real de la Armada, Bruselas.

Durante la década de 1870, destaca el trabajo fotográfico de Antíoco Cruces y Luis Campa, quienes también realizaron puestas en escena en estudio del personaje de la *tortillera*. En el archivo de la Fototeca Nacional se encuentran dos fotografías, ambas positivo en albúmina, con una composición similar. La primera de ellas, titulada como *Mujer muele nixtamal* (imagen 39), identificada con el número 578 en la parte superior izquierda, muestra una mujer inclinada sobre el metate en postura para moler el nixtamal, rodeada de sus utensilios de trabajo, con un comal a lado colocado sobre unos leños que, evidentemente, no están encendidos. En esta primera representación destaca la más rica y cuidadosa ambientación del espacio en que se encuentra el personaje, con un mueble de repisas repletas de diversos utensilios de cocina. A un lado, un pequeño altar con flores en donde se observan unas imágenes religiosas. Además, también se aprecian diversos elementos que complementan la ambientación del lugar como petates y canastos. En la segunda imagen, titulada como *Tortillera* (imagen 40), identificada con el número 598 en la parte superior izquierda, también se aprecia a una mujer en la misma posición que la anterior, con sus manos moliendo el nixtamal en el metate, rodeada por los utensilios propios de esta actividad. En esta representación, la decoración es ligeramente más austera que la anterior, desaparecen los elementos decorativos de la pared trasera, y sólo queda en la esquina un petate enrollado

junto a un mueble de madera, aparentemente una silla, con algunas telas encima. En ambas imágenes, a diferencia de la fotografía de Aubert, se aprecia una mejor iluminación de la escena y una composición más cuidada, con el personaje al centro de la imagen. Cruces y Campa fotografían al personaje solitario, sólo una mujer moliendo el nixtamal, sin la otra mujer que se representaba preparando las tortillas con sus manos.



Imagen 39. Cruces y Campa, *Mujer muele nixtamal*, ca. 1870. Fototeca Nacional INAH.



Imagen 40. Cruces y Campa, *Tortillera*, ca. 1870. Fototeca Nacional INAH.

A comienzos del siglo XX, con los avances técnicos, se pudieron realizar fotografías fuera del estudio, tal es el caso del estadounidense C. B. Waite con su fotografía titulada *Familia junto a la vía del tren preparan alimentos al aire libre* (imagen 41), en la que, además de otros personajes, aparecen dos mujeres realizando el proceso de preparación de tortillas. Cabe aclarar que esta es una fotografía de corte documental, y no una puesta en escena como las de los fotógrafos previos. En esta se aprecia a la mujer que muele el nixtamal sobre el metate y a otra que atiende las tortillas que se cuecen en el comal al fuego. Alrededor de ellas, aparecen otros tres personajes, una madre que amamanta a un bebé, una niña parada a su lado, y en el extremo derecho de la imagen, un hombre sentado con sombrero que voltea

hacia la cámara. Al igual que las representaciones anteriores, aparecen en la escena diversos utensilios, jarros y cuencos de barro, así como un par de cestas.



Imagen 41. C. B. Waite, *Familia junto a la vía del tren preparan alimentos al aire libre*, ca. 1908, Fototeca Nacional INAH.



Imagen 42. Hugo Brehme, *Mujer indígena hace tortillas*, ca. 1930, Fototeca Nacional INAH.

Finalmente, es importante incluir en este análisis la fotografía titulada *Mujer indígena hace tortillas* (imagen 42) del alemán Hugo Brehme y realizada alrededor de 1930. En esta fotografía, también de corte documental, se muestra a una mujer arrodillada sobre un petate, con sus manos dando forma a una tortilla con la masa de nixtamal hecha con el metate que tienen frente a ella. En este caso, la escena transcurre en un espacio interior en donde se puede apreciar al fondo la cocina de leña sobre la que se encuentra el comal en donde se cuecen las tortillas. En la fotografía se alcanzan a apreciar los brazos de otras dos personas, recortadas por el encuadre que realiza el fotógrafo que, evidentemente, intentaba incluir en la escena únicamente a la mujer que prepara las tortillas.



Imagen 43. Diego Rivera, *La molendera*, 1924, Museo Nacional de Arte, INBA.



Imagen 44. Diego Rivera, *La tortillera*, 1926, Hospital General de San Francisco, E.U.A.

Como se ha podido apreciar en esta sucesión de imágenes del personaje de la *tortillera*, la representación de su oficio continuó presente a lo largo del siglo XIX y principios del XX, debido principalmente a ser un elemento fundamental en la alimentación de México y que, hasta nuestros días, es un elemento icónico de la cultura mexicana. Estas representaciones reforzaron su presencia en el imaginario nacional, al grado que otros artistas tomaron a este *tipo popular* como uno de los modelos de la identidad nacional, de lo “típico” mexicano. Tal es el caso del pintor y muralista mexicano, Diego Rivera, que retoma este personaje y lo plasma en sus obras *La molendera* de 1924 (imagen 43) y *La tortillera* de 1926 (imagen 44), como una evolución de las representaciones decimonónicas de los *tipos*

populares, ahora insertas dentro del proyecto de modernidad en México y su intento por definir la “mexicanidad” a partir de los elementos de la cultura popular.¹⁷²

2.3. La *china*

Sin duda, uno de los *tipos populares* que mayor trascendencia tuvo en la conformación de lo “típico” mexicano es el caso de la *china*; personaje que fue representado en casi todas etapas analizadas en la investigación de Esther Pérez Salas, desde los cuadros de castas, las figuras de cera, las representaciones hechas por los diversos artistas extranjeros y nacionales, hasta los diversos fotografías decimonónicas. La *china* devino en un personaje paradigmático, “folklórico”, pese a que “su indumentaria dejó de usarse como traje ordinario”.¹⁷³ María del Carmen Vázquez Mantecón afirma que las *chinas*, “trascendieron en el imaginario mexicano, y desde entonces están presentes en el estereotipo de la *china poblana*, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad, y que [...] representa las gracias y virtudes de la mujer mexicana”.¹⁷⁴

Las primeras representaciones plásticas de la *china* se encuentra en los cuadros de castas elaborados en el siglo XVIII en los que se representan visualmente las distintas castas producto del mestizaje de las tres razas presentes en el México colonial: la española, la negra y la indígena. Un importante ejemplo de ello es el cuadro de castas anónimo ubicado en el Museo Nacional del Virreinato, el cual está conformado por una serie de pequeños recuadros en donde está representada una pareja junto a un hijo o hija con el fin de ilustrar el mestizaje que se dio entre los distintos grupos étnicos presentes en la sociedad novohispana. Cada recuadro muestra una leyenda con el nombre de cada casta representada que indica su origen étnico, en donde el marcado con el número seis muestra al *chino* como resultante de la unión de *morisco* con *española* (imagen 45). Lo anterior demuestra lo que Vázquez Mantecón, citando al francés Lucien Biart, afirmó que el origen del nombre de la *china* se debía a su cabellera rizada o “pelo chino” lo que aludía a la importante presencia de la raza africana en el mestizaje.¹⁷⁵ Lo anterior es más claro en el recuadro número nueve de la misma pintura de

¹⁷² Karen Cordero Reiman, “La nacionalización de la vanguardia y el arte mexicano moderno” en *Los Modernos*, p. 39.

¹⁷³ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 307.

¹⁷⁴ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 124.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 129.

castas que representa al *gibaro* como resultante de la unión de *lobo* con *china* (imagen 46). En este, es importante destacar la vestimenta con la que es representada la *china*: blusa y enagua blancas con detalles en color rojo, así como un chal o rebozo que cae sobre sus espaldas y brazos, además de calzado blanco de tacón y medias rojas. La *china* se encuentra acompañada del *lobo* vestido como ranchero, con machete a la cintura y sombrero de palma, y su hijo, el *gibaro*, que destaca por vestir muy sencillamente y descalzo.



Imagen 45. “Morisco con Española: Chino”, en *Cuadro de castas*, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, México.



Imagen 46. “Lobo con China: Gibaro”, en *Cuadro de castas*, anónimo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, México.

Al igual que a otros *tipos populares*, el personaje de la *china* también se le encuentra representada en las figuras de cera que fueron realizadas por artesanos mexicanos y muy apreciadas por los extranjeros, al grado que muchas de ellas se encuentran en colecciones y museos, entre las que destaca la colección “América virreinal” ubicada en el Museo de América, en España, la cual incluye una importante cantidad de figuras de cera del mexicano, Andrés García, entre las que destacan las figuras identificadas como “Mujer” (imagen 47) o

la identificada como “Mujer en traje de fiesta” (imagen 48) que Pérez Salas identifica como una clara representación de la *china*.¹⁷⁶



Imagen 47. Andrés García, *Mujer*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América, Madrid.



Imagen 48. Andrés García, *Mujer en traje de fiesta*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América.

En cuanto a las representaciones realizadas por los artistas viajeros, destaca el hecho de que Claudio Linati no haya incluido a este personaje en su obra de 1828, lo que seguramente se debió a que, como afirma Vázquez Mantecón, la “presencia física y apogeo [de la *china*] se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos”,¹⁷⁷ por lo este *tipo* aún no era tan *popular* en la época en que Linati estuvo en territorio mexicano. No fue sino hasta 1834 cuando el alemán Carl Nebel realizó una representación en su álbum *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, en el que aparece una litografía a color titulada *Poblanas* (imagen 49), pues como Nebel afirma en el texto que acompaña a la ilustración:

¹⁷⁶ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 141.

¹⁷⁷ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china pobлана”, p. 124.

Aunque este traje fue dibujado en Puebla, lo llevan puesto todas las mujeres criollas de la clase media y hasta las del pueblo bajo; con la diferencia de que estas últimas se contentan con un vestido de género común y barato, mientras que las otras gastan mucho dinero en el suyo, pero conservando el corte principal. Es tan cómodo y ligero este vestido, que aun las señoras de primer rango no desdeñan llevarlo en el interior de sus familias.¹⁷⁸



Imagen 49. Carl Nebel, “Poblanas”, 1836, en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*.

Otro ejemplo de la representación de la *china* realizada por un artista extranjero es la obra del francés Édouard Pingret que, a mediados del siglo XIX realizó algunas pinturas al óleo de temas costumbristas en donde se incluyen varios *tipos populares* entre los que aparece también la *china*. De sus obras, destaca la pintura titulada *China poblana* (imagen 50) en la que el pintor representa al personaje de cuerpo completo en un fondo neutro, sin ningún detalle del entorno. En la imagen se observa a la mujer con la vestimenta característica de las *chinas*, enagua ricamente decorada en colores vivos, en este caso principalmente de color rojo con detalles en plateado, además del rebozo con el que cubre su cabeza y hombros. Además, sólo un detalle adicional, Pingret la representa sosteniendo un jarro de barro sobre

¹⁷⁸ Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, s.p.

su hombro y mano izquierda. En una postura típica de un retrato clásico, el pintor permite contemplar claramente los detalles de su vestimenta: las telas y su decorado, sus colores; así como los rasgos del personaje representado. Por último, es importante puntualizar nuevamente el hecho de ubicar, con el título de la obra, a la ciudad de Puebla como lugar de origen de la *china*.



Imagen 50. Edouard Pingret, *China poblana*, siglo XIX, colección Banco Nacional de México, S.A.

También a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854, se incluye la representación de la *china* en un apartado completo dedicado a ella. La litografía que abre el apartado (imagen 51), obra de Hesiquio Iriarte, destaca por su el rico detalle de la vestimenta del personaje. En esta representación, el autor ofrece además, en segundo plano, algunos detalles del espacio en donde se encuentra el personaje, una cocina en donde aparecen una utensilios propios del lugar. La *china*, que en este caso no se le identifica como “poblana”, se muestra de cuerpo completo, en una postura más sugerente del carácter de estas mujeres, como bien describe José María Rivera, autor del artículo que acompaña a la litografía de Iriarte, “un garbo, soltura y desembarazo, (que bien

pueden llamarse la *sal-pimienta* de la china)".¹⁷⁹ En su representación se aprecia el típico vestuario de la *china* con su enagua abundantemente decorada y su rebozo que la rodea sobre sus hombros, además de alguna joyería. Resalta sobre todo el detalle de aparecer fumando, al igual que la representación de Nebel.



Imagen 51. Hesiquio Iriarte, “La china”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, 1854.

En esta obra, en su parte literaria, se le describe muy detalladamente y se destaca su carácter alegre, desenfadado, y de amor libre. Rivera se ocupa así “de hablar de la plebella *China*” que llamó su “tipo nacional y predilecto” en comparación con aquellas mujeres que “se han empeñado en parecer francesas, inglesas o rusas”. Así, Rivera describe a su personaje como “la legítima y hermosa hija de México, y un conjunto de tentaciones” que, con apenas un poco más de veinte años, ya cuenta con casi la misma cantidad de amantes. Además, continúa el autor, la “china en el baile es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile”. Finalmente, Rivera finaliza su artículo diciendo que el personaje de la *china* va desapareciendo de la vida cotidiana del México decimonónico. No obstante, José María Rivera pronostica acertadamente que “dentro de pocos años será un tipo que pertenecerá a la historia.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ José María Rivera en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, p. 91.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 89-98.

Posteriormente, en la producción hecha por artistas nacionales, la presencia de la *china* se incluye en obras en donde comparte el protagonismo con otros *tipos populares*, con es el caso de la litografía titulada “Trajes mexicanos, un Fandango” (imagen 52) realizada por Casimiro Castro y Juan Campillo para el álbum *México y sus alrededores*. Esta litografía es una conjunción de varios de los *tipos populares* de mitad del siglo XIX como la *tortillera*, el *ranchero*, el *aguador*, el *músico* y, por supuesto, la *china* que aparece como personaje principal de la composición pues, pese a estar rodeada de tantos *tipos*, ella es colocada al centro de la composición, bailando con el *aguador* que aparece de espaldas al espectador. La *china* se muestra con su “típica” vestimenta.



Imagen 52. Casimiro Castro y Juan Campillo, “Trajes mexicanos, un fandango”, en *México y sus alrededores*, 1855-1856.

Unos años más adelante, gracias a la llegada de la fotografía al país, se continuó con la representación de los *tipos populares*. El francés Claude Désiré de Charnay incluyó en su álbum *Ruines du Mexique et Types Mexicains* una fotografía de una mujer que, pese a estar identificada únicamente con la leyenda genérica de “Tipos mexicanos” y el número ocho, bien puede deducirse, por su vestimenta, que corresponde a una *china* (imagen 53), aunque en este caso, a diferencia de las previas representaciones, el rebozo lo usa atado al rededor

de su cintura. Al igual que el resto de las fotografías realizadas por este autor, esta es realizada al interior de un estudio, pese a que en esta versión, la imagen aparece con el fondo eliminado lo que deja al personaje aislado de cualquier contexto que pudiera haber existido en la toma original, únicamente se dejó un poco del piso en donde se aprecia lo que parece ser un decorado de alguna alfombra.



Imagen 53. Claude Désiré Charnay, “Tipos mexicanos N° 8”, en *Ruines du Mexique et Types Mexicains*, ca. 1862-1863.

La *china* también fue representado por los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa en la década de 1870 (imagen 54). En esta fotografía, en formato *carte de visite*, identificada con el número 647 en la esquina superior izquierda, se muestra a una mujer de cuerpo completo, vestida con enagua decorada, blusa blanca, rebozo sobre los hombros y al rededor de su cintura, y luciendo algunos collares, vestimenta característica de la *china*, tal como la identifica la ficha técnica proporcionada por la Mediateca del INAH: “Mujer con atuendo de China Poblana”, a pesar de que en la fotografía no hay ninguna leyenda que así lo indique. Sin embargo, no hay duda, es una representación de la *china*, que posa de pie a

medio perfil, con una mano en la cintura y la otra sosteniendo una de las trenzas de su cabello, y que con una leve sonrisa, mira directamente a la cámara. En este caso, no hay otros elementos que la acompañen más allá de su vestimenta y un fondo pintado que simula un espacio al exterior con árboles y arbustos.



Imagen 54. Cruces y Campa, *Mujer con atuendo de China Poblana*, ca. 1870, Fototeca Nacional INAH.

Hacia 1899, Joaquín García Icazbalceta, en su *Vocabulario de mexicanismos*, afirma que la *china* era “una mujer del pueblo que vivía sin servir a nadie y con cierta holgura a expensas de un esposo o de un amante, o bien de su propia industria. Pertenecía a la raza mestiza, y se distinguía generalmente por su aseo, por la belleza de sus formas, que realzaba con un traje pintoresco, harto ligero y provocativo, no menos que por su andar airoso y desenfadado.”¹⁸¹ Así mismo, aclara que la *china* ya había desaparecido de la vida cotidiana, es decir, la mujer que vestía y se comportaba como tal ya no se le encontraba en las calles, aunque se mantuvieron por algún tiempo en Puebla, por lo que también se les conoció como *poblanas*, y posteriormente como *chinas poblanas*. Aún así, de acuerdo a Vázquez Mantecón, “ya durante la segunda mitad del siglo XIX, se le consideraba representante de la

¹⁸¹ Joaquín García Icazbalceta, *Vocabulario de mexicanismos*, p. 152.

mexicanidad, y abre sus páginas hacia 1919, con el privilegio que los amantes de la danza clásica tuvieron, de haber visto a la famosa Ana Pávlova legitimar en baile de puntas un jarabe tapatío vestida de *china poblana*.”¹⁸² (Imagen 55).



Imagen 55. Anna Pávlova, bailarina rusa, acompañada de su esposo y otros bailarines en un teatro, ca. 1924, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional.

De ese modo, se da una mayor producción fotográfica de las *chinas poblanas*, tal es el caso del fotógrafo mexicano Sabino Osuna, que realiza una fotografía de Helene Saxova (imagen 56), una de las bailarinas rusas que acompañaron a Anna Pávlova en su representación del jarabe tapatío en México. En dicha imagen, se aprecia a la bailarina vestida con el traje “típico” de *china*, con su enagua ricamente adornada, blusa blanca también con decorados, y un rebozo que lleva enredado entre sus brazos. La mujer aparece de cuerpo completo, en una pose que inmediatamente remite a la realizada por Iriarte para *Los mexicanos pintados por sí mismos*, mira directamente a la cámara con sus brazos extendidos permitiendo así apreciar la riqueza en el decorado de su traje. Por su parte, el fotógrafo alemán Hugo Brehme, también aprovechó la ocasión para realizar una fotografía a una pareja de bailarines que acompañaban a Pávlova (imagen 57). En su caso, coloca a ambos en pose

¹⁸² María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 141.

de estar bailando el *Jarabe tapatío*, obteniendo una imagen más dinámica en la que la *china* aparenta estar zapateando sobre un sombrero, mientras que su pareja, un bailarín vestido de charro, también zapatea a su lado.



Imagen 56. Sabino Osuna, *Helene Saxova*, ca. 1920.

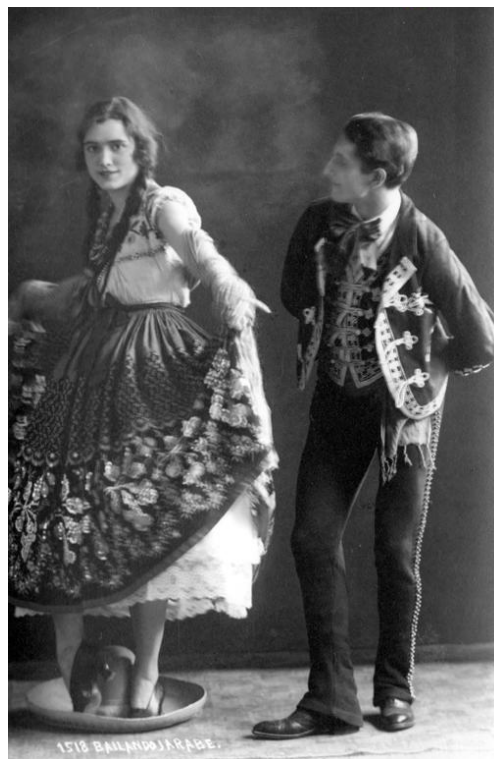


Imagen 57. Hugo Brehme, *Bailando el Jarabe*, ca. 1920.

Por último, es importante destacar que, en las primeras décadas del siglo XX, la representación de la china fue muy amplia, pues ya se había constituido en un símbolo de la mexicanidad y, particularmente, de la identidad femenina, lo cual fue destacado sobre todo en el cine mexicano, en donde destaca la película de 1944, *China poblana*, protagonizada por la actriz mexicana María Félix, y aunque no se conserva copia alguna de dicho filme, sí quedó como testimonio la portada que se realizó para la *Revista de Revistas* de ese mismo año (imagen 58). En dicha portada se aprecia a la actriz “vestida como las *chinas* de la primera mitad del siglo XIX. Se trata de una síntesis de las distintas versiones que alimentaron el imaginario mexicano durante los siglos XIX y XX sobre la *china poblana* y sobre Catarina de San Juan”.¹⁸³

¹⁸³ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 143.



Imagen 58. María Félix caracterizada para la película *China poblana* de Fernando A. Palacios, 1944, en *Revista de Revistas*.

Finalmente, es importante señalar que, como bien menciona Vázquez Mantecón, las *chinas* mexicanas “han trascendido a su propia historia” porque “la ideología oficial se apropió de su figura”, además porque “en su ropa lleva los tres colores de la bandera mexicana [...] en atuendos en los que suele ondear desde finales del siglo XIX el águila nacional bordada con lentejuelas, entre picos verdes y puntas enchiladas”, y también porque “era la compañera imaginaria del charro”, por lo que este personaje “se resiste a morir en la cultura popular de los mexicanos.”¹⁸⁴

2.4. El *ranchero*

Junto con la *china*, la figura del *ranchero*, o también conocido como *charro*, es uno de los *tipos populares* que se conformó como modelo prototípico de la identidad mexicana. Si bien este personaje no fue representado en todas las técnicas analizadas por Pérez Salas tal como lo señala en su “Cuadro de tipos y su tratamiento plástico”, sí lo fue en figuras de cera, en la producción de los artistas viajeros y en la producción realizada por nacionales.¹⁸⁵ Al igual

¹⁸⁴ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, pp. 149-150.

¹⁸⁵ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 325.

que la *china*, el *ranchero* se convirtió en un personaje paradigmático, folklórico, y juntos, afirma Vázquez Mantecón, “trascendieron en el imaginario mexicano [...] convirtiéndose en un símbolo de identidad”.¹⁸⁶

El *ranchero* es un personaje que tiene como origen de su oficio la cultura ganadera traída a América por los españoles durante la época colonial y que fue adquiriendo sus características particulares. Cabe aclarar que, el nombre del *ranchero* es una forma genérica para referirse a la gente del campo, en particular aquellos que poseen un rancho o laboran en él. En lo general, la denominación de *ranchero* así como la de *charro* llegan a ser sinónimos que refieren al mismo personaje, aunque con el tiempo van adquiriendo algunas diferencias. En ese sentido, a finales del siglo, Joaquín García Icazbalceta, define al *charro* como “Hombre de a caballo: campirano”, y especifica que los charros “usan traje especial, a veces muy lujoso.” Además, aclara que existe la expresión “charro de agua dulce” que refiere a “el que en el traje y trato imita á los hombres de á caballo ó cambrianos sin serlo él.”¹⁸⁷ Entonces, es claro que el traje de *ranchero* era el que se utilizaba para las faenas en el campo, mientras que el de *charro*, al ser “muy lujoso”, estaba más destinado para su uso en ocasiones especiales, incluso siendo usado por personas que no precisamente vivían o laboraban en el campo, sino que simplemente disfrutaban de vestir de esa manera.

Por otro lado, Tania Carreño menciona que había “ciertas categorías sociales en las que debemos ubicar a la figura del charro”, lo que se reflejaba también en su vestimenta pues el traje “que utilizaba un hacendado era distinto del que vestía un caporal o un administrador; lo campesinos o peones —aún cuando practicasen las suertes charras— no se distinguían por el uso del traje de charro.”¹⁸⁸ Así pues, entre las distintas personas que laboraban en un *rancho*, existían diversas posiciones o puestos, donde el *hacendado* era quien ocupaba la posición más elevada al ser el propietario de la tierra y los medios de producción, es decir, el dueño del *rancho*. Después de él estaban otras figuras como el *capataz*, el *mayordomo*, el *caporal*, los vaqueros, etcétera.

Las primeras representaciones plásticas del *ranchero* se encuentran en las figuras de cera elaboradas por artesanos mexicanos. Ejemplos de ello son las figuras que se conservan en el Museo de América entre las que destacan la pieza de Andrés García titulada “Charro

¹⁸⁶ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 124.

¹⁸⁷ Joaquín García Icazbalceta, *Vocabulario de mexicanismos*, p. 145.

¹⁸⁸ Tania Carreño King, *El charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, p. 23.

montando a caballo” (imagen 59) y la pieza de Juan Hidalgo identificada como “Charro” (imagen 60) en las que se aprecia la relación del personaje con el caballo, así como su vestimenta que más adelante se convertiría, junto con el de la *china*, en el traje nacional mexicano.



Imagen 59. Andrés García, *Charro montando a caballo*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América, Madrid.



Imagen 60. Juan Hidalgo, *Charro*, siglo XIX, figura de cera, Museo de América, Madrid.

El *ranchero* también fue representado por los artistas viajeros y el primero que lo hizo fue Claudio Linati que realizó dos litografías relacionadas a este personaje en su álbum publicado en 1828: la lámina 4 titulada “Hacendado: criollo propietario” (imagen 61) y la lámina 21 titulada “Criollo a caballo tirando el lazo” (imagen 62). En el texto que acompaña a la primera, Linati describe al hacendado, denominación dada a los dueños de las haciendas, hombres “opulentos” que se beneficiaban del trabajo de los indígenas “para vivir en el lujo y en el ocio” por lo que eran una especie de “opulento campesino, descendiente de algún conquistador de México”, es decir, un criollo. Aunque por un lado Linati hace una crítica abierta a este *tipo mexicano*, por el otro también lo alaba como hombre “ágil y valiente” que debido a los “excesos del despotismo y una larga humillación han acabado por sublevarlo, y su arma, heredada quizás de alguno de los audaces compañeros de Fernando Cortés, ha

acabado por espantar al malhechor, al brillar contra los opresores de su patria.” Así, el autor resalta la valentía del hacendado, del “criollo mexicano” que “ha entregado valientemente su sangre por la independencia de su país [...] y merece la admiración de su siglo.” La agilidad y valentía serán características fundamentales del estereotipo del *ranchero* o *charro* mexicano. En la imagen, Linati muestra al personaje de cuerpo completo siguiendo la misma composición que la mayoría de sus litografías. En ella se aprecia la vestimenta típica del hacendado que guarda una extraordinaria similitud con la de la figura de cera de Andrés García descrita previamente (imagen 59), y que Linati describe en una nota a pié de página de tu texto:

Su capa, llamada *manga*, es una pieza de paño azul o verde, cortada en óvalo y forrada de percal pintado; en medio tiene una abertura, por la cual pasa la cabeza, que está rodeada de terciopelo galoneado con franjas y que le cubre la espalda. Su sombrero es de vicuña galoneado por dentro; su chaquetilla de gamuza está cerrada como una camisola. Por delante enseña su camisa de tela muy fina y bien plisada; sus botas están abiertas y dobladas por los lados.¹⁸⁹

Por otro lado, en la lámina identificada con el número 21 (imagen 62), Linati representa a un “Ranchero Mexicano” tal como lo indica en la leyenda en la parte inferior de la imagen, donde también describe la acción que el personaje lleva a cabo, pues se le representa mientras “retira a un oficial del frente de su batallón con el lazo”. En esta, a diferencia de las representaciones de otros personajes, representa al *tipo* en plena lucha contra “los soldados extranjeros”, aunque sin restarle importancia a su característica vestimenta, la que también muestra importantes similitudes con la figura de cera de Juan Hidalgo analizada previamente (imagen 60), tanto por el hecho de representar al personaje montando a caballo, como por su vestimenta.

Nuevamente, en el texto que acompaña a esta lámina, el autor realza la agilidad, arrojo y patriotismo del *criollo* “que desafía a la muerte para dar libertad a su país”. En su texto, que de hecho lo titula como “Criollo a caballo tirando el lazo”, Linati describe a este personaje como libre de egoísmo:

¹⁸⁹ Claudio Linati. *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, p. 74.

El sentimiento del yugo que le oprime es su aguijón y el deseo de libertad le da alas. Este criollo mexicano, este sencillo habitante del campo, lleno de ideas naturales, ve a los soldados extranjeros pisar el suelo de su país para avasallarlo, su corazón se hincha y se inflama de una justa indignación, no cuenta el número de sus enemigos, ni consulta la bondad de sus armas: la misma reata que tira a los toros salvajes al lazarlos le servirá gustosa. [...] Su valor temerario recibe el premio de su hazaña. Es lo único que ambiciona. Satisfecho de haber pagado su deuda a la patria, se retira a su humilde rancho y anima a los jóvenes a escuchar sus relatos e imitar su ejemplo.¹⁹⁰



Imagen 61. Claudio Linati, “Hacendado: criollo propietario”, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828.



Imagen 62. Claudio Linati, “Criollo a caballo tirando el lazo”, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1828.

Otro de los artistas viajeros que representó al *ranchero* fue el alemán Carl Nebel que incluyó a este *tipo popular* en varias de las láminas incluidas en su álbum con el fin de ambientar el espacio representado, tal es el caso de sus litografías *Veracruz*, *Interior de México*, *Plaza Mayo de Guanajuato*, *Interior de Aguas Calientes* e *Interior de Zacatecas*. En estas se observa al *ranchero* participando de la vida cotidiana en las poblaciones

¹⁹⁰ Claudio Linati. *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), p. 91.

representadas junto con otros *tipos* incluidos. También resulta destacable el hecho de que Nebel incluye a este personaje en su litografía “Poblanas”, analizada previamente (imagen 49). Con todo, el *ranchero* resulta de tal interés para Nebel que comienza su álbum con una lámina y un breve texto dedicado a éste personaje, y justamente bajo el título de *Rancheros* (imagen 63).



Imagen 63. Carl Nebel, “Rancheros”, 1836, en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*.

En esta litografía, el autor representa a un grupo de *rancheros* en un espacio rural. Uno de ellos a caballo, conversando con otro de a pie frente al primero. De igual manera, en segundo plano, otros dos personajes conversando entre ellos, uno de espaldas al espectador, de pie, con el sombrero en la mano, mientras el otro aparece sentado sobre un pequeño montículo de tierra recargada su cabeza sobre una de sus manos. En cada personaje se aprecia una similitud en sus vestimentas, unos más ricamente adornados que los otros. Así mismo, el autor incluye un breve texto, aunque a diferencia de Linati, Nebel se limita a describir principalmente la vestimenta del *ranchero* y aclara que “[e]l traje aquí representado no es exclusivamente el de los Rancheros; todo hombre del pueblo, tanto de la ciudad como del campo, y aún los que tiene proporciones y comodidades, se visten de este modo cuando tienen

que montar a caballo para hacer un viaje o paseo largo.” Y el autor continúa con la descripción y bondades de tal vestimenta:

No hay duda que este traje está perfectamente calculado para la comodidad del jinete: el sombrero grande para los rayos del sol, la manga ó zarape que cubre las espaldas, las pieles que caen por delante de la silla, y que se despegan á discrecion para preservar las piernas del agua, las botas en fin y hasta los estribos de madera cubiertos de cuero, que caen de una silla comoda (imitacion moresca), todo, digo, llena perfectamente su destino.¹⁹¹

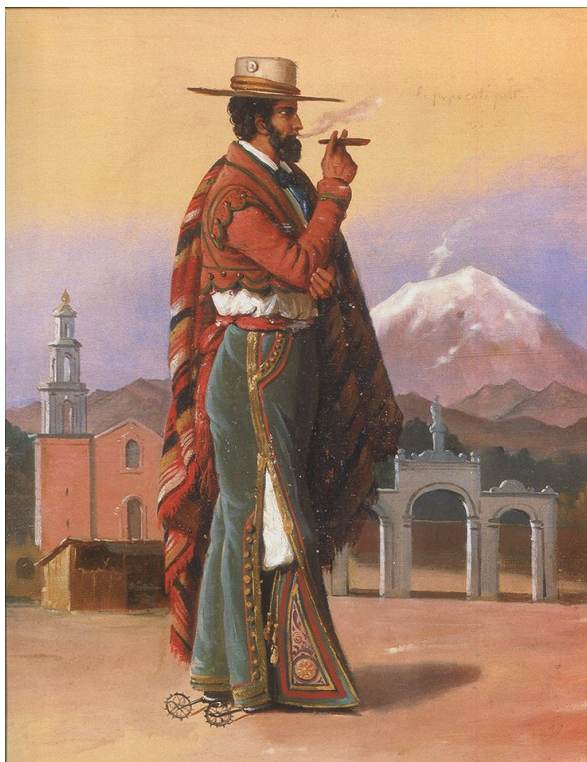


Imagen 64. Edouard Pingret, *Charro*, siglo XIX, colección Banco Nacional de México, S.A.

Otro de los artistas extranjeros que realizó representaciones del *ranchero* fue el francés Édouard Pingret que, dentro de sus diversas pinturas costumbristas que incluyen a este *tipo*, destaca su obra titulada “Charro” (imagen 64) en la que muestra al personaje de cuerpo completo, de perfil, lo que permite apreciar con mayor detalle su vestimenta característica: sombrero amplio, chaquetilla, colorido sarape sobre el hombro, y chaparreras

¹⁹¹ Carl Nebel. *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, s.p.

decoradas que ocultan las botas, de las que sólo asoman sus espuelas. El personaje barbado y fumando un puro, no representa a un hombre humilde, sino a un *ranchero* con una buena posición económica, lo que también se aprecia en su vestimenta. A diferencia de la pintura de la *china poblana* en la que representa al personaje en un fondo neutro, en este caso el autor sí incorpora detalles del contexto: unos portales de entrada a la población, una iglesia y un pequeño jacal frente a esta. Al fondo del pueblo, Pingret también agrega una arboleda y algunos cerros de donde sobresale, al fondo de la imagen, un volcán nevado con una ligera humareda.



Imagen 65. Hesiquio Iriarte, “El ranchero”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 1854.

Más adelante, también los artistas nacionales continuaron con la representación del *ranchero* y, a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* se incluyó una litografía junto con un texto dedicado a este *tipo popular*. El apartado abre con la obra de Hesiquio Iriarte (imagen 65) que, como el resto de sus litografías, resalta por lo detallado de la vestimenta del personaje, además de incluir en segundo plano otros elementos del espacio en donde lo ubica que, en este caso, es un espacio rural. En la imagen se aprecia, como ya se mencionó, al *ranchero* en primer plano y de cuerpo completo, en una pose relajada, portando toda su vestimenta característica como su sombrero, sarape al

hombro, chaparreras, botas con espuelas, además de un lazo que sostiene en una de sus manos como una de sus principales herramientas de trabajo. En segundo plano, Iriarte proporciona algunos detalles del entorno, un pequeño nopal detrás del personaje, y al fondo un árbol donde espera atado su caballo mientras detrás se acerca una mujer montando otro caballo: la mujer *ranchera*.

Por su parte, el texto que acompaña la litografía, José María Rivera expresa su intención de escribir sobre el *ranchero*: “los usos y costumbres de la gente del campo [para] que conozcan la vida pacífica y tranquila que [...] gozan en el campo.”¹⁹² Rivera describe el gusto del *ranchero* por acompañar sus largos trayectos a caballo silbando o cantando canciones populares, las viandas apetitosas de la vida campesina, la costumbre de dormirse y levantarse temprano, y así, declara el autor, “comencé a comprender las delicias del campo, y conocí que nadie es más feliz en el mundo que el *ranchero*”, y describe a estos *tipos* como hombres laboriosos, filántropos, ingenuos, cándidos y sencillos. Además, el autor expresa que los peligros inherentes al estilo de vida del *ranchero* en el campo no son “bárbaros” ni mayores a los peligros existentes en las ciudades.¹⁹³

Dentro de la producción realizada por artistas nacionales, también destaca el álbum *México y sus alrededores*. En esta obra, también se aborda al *ranchero* y, aunque su representación se incluye en varias de las litografías que componen el álbum, hay una en particular que sobresale debido a que representa a este personaje en particular. La obra titulada “Trajes mexicanos, Rancheros y Campesinos” (imagen 66), realizada por Casimiro Castro y Juan Campillo, ilustra el artículo escrito por Niceto de Zamacois sobre estos mismos personajes. La imagen muestra, en primer plano, a un par de *rancheros*, uno de ellos a caballo y otro de pie, junto con otro hombre con vestimenta más humilde, un indígena que sujeta las riendas de un caballo, seguramente propiedad del segundo *ranchero*. En segundo plano, a la derecha de los *rancheros*, se observa a una familia indígena recolectando tunas de un nopal, y al fondo, otro par de *rancheros* sobre sus caballos que se acercan a trote y algunas personas que se alejan de la escena rumbo al poblado. Los artistas también ilustran con gran detalle el entorno en donde acontece la escena: un camino de tierra que desemboca al fondo con el pueblo del que sólo se aprecia una porción de una construcción detrás de los nopales y al

¹⁹² José María Rivera en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, p. 192.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 198.

fondo, la iglesia con su cúpula y sus torres. El resto del escenario queda cubierto por una arboleda frondosa.



Imagen 66. Casimiro Castro y Juan Campillo, “Trajes mexicanos, Rancheros y Campesinos”, en *México y sus alrededores*, 1855-1856.

La vestimenta de los personajes es muy clara y detallada, guarda gran similitud a la realizada por los otros artistas analizados previamente, y Niceto de Zamacois, en su artículo sobre este personaje, con profundo detalle lo describe:

vestido al uso enteramente nacional del campo, con calzoneras abiertas con botonaduras de plata, dejando ver un ancho calzón blanco, sujetado éste un poco más abajo de la rodilla, por la *bota campanera*, bordada de colores, que cae hasta cubrir casi enteramente el pie y asegurada por una hermosa liga, entre la cual y la bota, lleva un cuchillo en vaina de acero para cortar la reata; su airosa *cotana*, especie de chaqueta que participa de la hechura del jubon y de la chaquetilla que usan los andaluces, de cuero café, y sobre cuyos hombros y espalda cuelgan porción de alamares de plata; su redondo sombrero *jarano* de anchas alas, galoneadas con cinta de oro, grandes *chapetas* de plata, gruesa *toquilla* de oro con *amarres* de plata, su encarnado ceñidor de seda con borlas de oro caídas hacia atrás, una riquísima *manga* de paño morado, galoneadas del mismo metal, y colocada sobre la cabeza de la silla, guarnecida también de plata; figurémosle antes de apearse, sentado sobre un arrogante caballo obediente

a la brida, cubierta la redonda anca del brioso animal, con una vistosa *anquera*, como la que manifiesta el corcel del que está montado, llevando la temible reata en los *tientos*, y a la espalda colgada en la cabeza de la silla y colocada debajo de la pierna para que no vaya molestando con el movimiento del caballo, y tendremos una idea exacta de lo que es el *ranchero* mexicano.¹⁹⁴

Zamacois afirma que el “*ranchero* mexicano es hombre franco, sencillo, valiente y hospitalario; sus costumbres son puras, sus necesidades pocas, su ambición ninguna, su diversión favorita el caballo, su arma temible el lazo, y a nadie cede en nobles sentimientos.” Además, el autor aclara que a los campesinos de México se les conoce como *rancheros*, nombre “derivado de la palabra *rancho*, aplicada [...] a todo lugar en que hay algunas casuchas habitadas por los que se ocupan en todo aquello que pertenece al campo”, y afirma que “son los que forman verdaderamente el tipo nacional, tanto por las costumbres originales que los distinguen, cuanto por el agradable y pintoresco traje que visten.”¹⁹⁵

Un par de años más tarde, gracias a la llegada de la técnica fotográfica al país, se continuó con la representación de los *tipos populares* a través de este medio. La primera fue realizada por el francés Claude Désiré de Charnay que, alrededor de 1858, realizó una serie de retratos en estudio de “tipos mexicanos”. Dentro de esta serie se incluyó la fotografía de un personaje ataviado con la vestimenta de *ranchero*, titulada “Capataz” (imagen 67). En este retrato se aprecia a un hombre de pié, con sombrero de ala ancha, camisa, chaquetilla y chaparreras adornados de manera similar, y botas. En su mano izquierda sostiene lo que seguramente es su inseparable lazo. En esta imagen, la vestimenta de este personaje no es tan decorada como la de los personajes representados previamente en litografías, lo que pone de manifiesta la diferencia en la vestimenta entre los distintas categorías sociales de los *rancheros* pues, como ya se mencionó previamente, el traje de un *capataz* no es igual al de un *hacendado*.

¹⁹⁴ Niceto de Zamacois en *México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes*, p. 30.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 30.



Imagen 67. Claude Désiré Charnay, *Capataz*, ca. 1858, Fototeca Nacional INAH.



Imagen 68. Cruces y Campa, *Charros del interior*, ca. 1870, Fototeca Nacional INAH.

Por otro lado, los fotógrafos mexicanos, Antíoco Cruces y Luis Campa, también realizaron una serie de fotografías en estudio de distintos *tipos populares*, alrededor de 1870, y en una de estas imágenes titulada “Charros del interior” (imagen 68), representaron al personaje del *ranchero*. En ella se observa a una pareja de hombres, de cuerpo completo, ataviados con el atuendo de *rancheros*, con su chaquetilla y pantalón decorados, ambos sin sombrero, pero uno de ellos con el suyo en la mano. Los dos personajes se encuentran de pie, uno de ellos de frente y mirando a la cámara, mientras que el otro se encuentra de perfil. Al igual que el resto de las fotografías de esta serie, Cruces y Campa agregan algunos elementos para ambientar el espacio para dar una ilusión de estar en un ambiente rural, por lo que se observa un pilar decorado con la apariencia de ladrillos sobre el cual está el sombrero de uno de los personajes, algunos troncos delgados a manera de reja o barandal, además de algunas piedras colocadas en el suelo así como algunas ramas de árbol.

A diferencia de la *china*, durante la Revolución Mexicana, la figura del *ranchero* o *charro* adquirió un enorme protagonismo al ser el campesino el grueso del movimiento

armado, sobre todo por la figura de algunos hombres que devinieron en iconos de la Revolución, tal fue el caso de Emiliano Zapata. Durante el conflicto armado, y gracias al desarrollo de la técnica fotográfica, se dio una amplia cobertura de los acontecimientos de esa etapa social y política. Muchos fotógrafos, tanto nacionales como extranjeros, realizaron captaron los hechos en imágenes, tanto en el campo de batalla, como en momentos de relativa tranquilidad, incluso algunas imágenes se realizaron en estudio. Un ejemplo de ello es la fotografía realizada por el alemán, Hugo Brehme, en la que retrata a los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata en la población de Cuernavaca, Morelos (imagen 69). En esta imagen se aprecia a los dos revolucionarios vestidos con su atuendo *charro* y acompañados de dos mujeres, ya no como la típica *china*, sino ahora como la *adelita*. Al fondo de la imagen, se observan a otras personas, hombres y mujeres, también vestidos como campesinos, además de un niño vestido con traje, corbata y sombrero.



Imagen 69. Hugo Brehme, *Emiliano y Eufemio Zapata acompañados por dos mujeres*, Cuernavaca, ca. 1911, Fototeca Nacional INAH.

Una vez finalizada la Revolución, se inicia una nueva etapa para el *charro* y la *china* como personajes representativos de la identidad mexicana, y su vestimenta se adopta como

lo “típico” mexicano, sobre todo después de la presentación realizada por la bailarina rusa Anna Pávlova en 1919, donde “legítima en baile de puntas un jarabe tapatío vestida de *china poblana*” y acompañada por su esposo y otros bailarines vestidos de *charro*. En tal evento, algunos fotógrafos estuvieron presentes y realizaron algunos retratos de Pávlova así como de sus bailarines. Tal fue el caso del mexicano Sabino Osuna que realizó un retrato de uno de los bailarines vestido de charro (imagen 70). En este retrato de cuerpo completo, se observa al bailarín de pie, ligeramente de perfil, vestido en un más estilizado traje de *charro*. La imagen está hecha en un espacio interior iluminado aparentemente por sólo una entrada de luz lateral y con un fondo oscuro y liso que permite aislar al personaje.

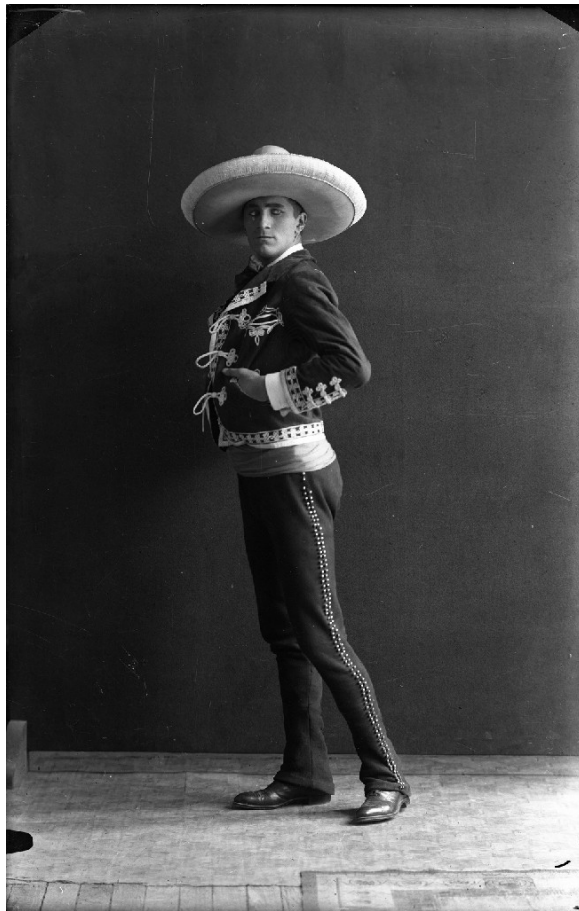


Imagen 70. Sabino Osuna, *Un hombre en traje de charro tradicional de caballero posando en el estudio*, ca. 1920.

En este capítulo se ha podido apreciar, a partir de cuatro ejemplos, la continuidad en la representación gráfica de los *tipos populares* a través de las distintas etapas de su

desarrollo. De igual manera, se ha podido mostrar cómo algunos *tipos* devinieron en estereotipos de lo mexicano gracias, en parte, al haber sido representados en cada una de las etapas del desarrollo del subgénero, mientras que otros no lo fueron tanto debido a variadas circunstancias, principalmente a que la actividad u oficio que realizaban, cambió o desapareció. Así, personajes como el *aguador*, a pesar de la desaparición de su oficio en las grandes urbes, han permanecido en la historia de los antiguos oficios del país. En cambio, personajes como las *tortilleras*, gracias a ser un oficio aún vigente y parte de la cultura mexicana desde tiempos prehispánicos, se han mantenido como representantes de dicha mexicanidad. Finalmente, los otros dos personajes analizados, la *china* y el *ranchero*, gracias a sus características particulares, sus actividades y oficios, se constituyeron en la representación prototípica del mexicano y, como se verá en el siguiente capítulo, formarán parte hegemónica en la invención y contrucción de lo “típico” en México durante las primeras décadas del siglo XX.

CAPÍTULO 3

LOS TIPOS POPULARES EN LA INVENCION DE LA IDENTIDAD NACIONAL

(SIGLO XX)

Una vez revisada la genealogía y la evolución del subgénero de los *tipos populares* en México a lo largo del siglo XIX en el primer capítulo, y después de haber mostrado y analizado, en el segundo capítulo, la continuidad en la representación de cuatro de los *tipos* más icónicos, en el presente capítulo se analizará la importancia que tuvieron las representaciones de los *tipos populares* en el proceso de construcción de la identidad nacional durante el siglo XIX así como su consolidación durante las primeras décadas del siglo XX con la invención de lo “típico” mexicano.

Para ello, se abordarán las representaciones de *tipos populares* como una idealización de la imagen del pueblo mexicano que, hacia finales de la primera mitad del siglo XX, se reproducen como algo “típico” sin cuestionar sus orígenes; un conjunto de estereotipos que se sedimentaron y pasaron a formar parte de la cultura y del imaginario del país, pero que fueron un requisito indispensable para la construcción de la identidad nacional. Para ello se intenta responder a una pregunta fundamental, ¿cómo se configuran las naciones desde sus propios imaginarios? Es decir, se busca mostrar cómo se construye la identidad nacional mediante el establecimiento de ciertos imaginarios y estereotipos en un país en donde existía una evidente ausencia de identidad propia. Es, por lo tanto, un proyecto político el que está de por medio en todo ello, la invención de lo “típico” es una obra de la nación, donde la obra plástica y literaria es un pretexto para abordar lo político, donde los artistas también tienen intereses y donde está de por medio la voluntad de la élite gobernante que apuesta por la construcción de una identidad nacional.

3.1. Los albores de una nueva nación

Como es sabido, el origen de la nación mexicana tiene sus raíces en los conflictos de intereses políticos existentes entre los españoles criollos y los peninsulares durante la época colonial: el patriotismo o nacionalismo criollo. Al respecto, Ilona Katzew afirma que “[e]l sentimiento de autonomía y de orgullo patriótico de los criollos, aunado al desdén que los españoles de

la Península continuamente exhibían hacia éstos, fomentó la discordia entre ambos grupos, acrecentando paulatinamente su conciencia respecto a sus rasgos distintivos”, por lo que, “[a] finales del siglo XVII, en la Nueva España ya había cristalizado un sentimiento claramente definido de identidad criolla”; de ese modo, para Katzew, los cuadros de castas, más allá de una representación de lo exótico o una tendencia clasificatoria propias de la época, muestran “una especial preocupación por la construcción de una imagen propia y diferenciada” por lo que “el impulso inicial que subyace en la creación de la pintura de castas corre parejo con un marcado sentimiento de criollismo que surgió en la Nueva España a finales del siglo XVII.”¹⁹⁶

Este “sentimiento de criollismo” se comprende claramente al considerar el concepto de nacionalismo que Ernest Gellner define como “un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política”, donde el “sentimiento nacionalista es el estado de enojo que suscita la violación al principio o el de satisfacción que acompaña su realización”. Al respecto, Gellner destaca una “forma concreta de violación del principio nacionalista que afecta muy especialmente al sentimiento que le es propio: para los nacionalistas constituye un desafuero político completamente inadmisibles el que los dirigentes de la unidad política pertenezcan a una nación diferente de la de la mayoría de los gobernados.”¹⁹⁷ Por lo tanto, a pesar de estar en una colonia hispana, entre criollos y peninsulares existía una clara diferencia en su relación e identificación con el gobierno y su territorio, por lo que ya comenzaba a configurarse una separación, un nacionalismo que pronto devendría en una nueva nación, la mexicana, pues como afirma Gellner, “[el] nacionalismo engendra las naciones, no a la inversa.”¹⁹⁸ Así pues, Katzew afirma que había un “creciente sentimiento de identificación con lo local por parte de quienes vivían en la Nueva España” que era compartido incluso por españoles y extranjeros que, después de pasar “un tiempo considerable [...] desarrollaban un sentimiento análogo de pertenencia a la tierra.”¹⁹⁹ Por lo anterior, Katzew descarta la idea de que la pintura de castas fuera “un simple reflejo de la realidad”, sino que encierra “una fuerte carga ideológica” por lo que “estas obras son también imágenes cuidadosamente construidas de lo propio”, pues “construyen la

¹⁹⁶ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, pp. 1-2.

¹⁹⁷ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 13-14.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹⁹ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, p. 2.

identidad racial por medio de la representación visual” y de esa forma “representan el complejo proceso de mestizaje entre los tres principales grupos de habitantes ese territorio español: indígenas, españoles y africanos.”²⁰⁰

El género de las pinturas de castas prácticamente desapareció en el siglo XIX debido, entre otros factores, “al rechazo de la estructuración jerárquica de la sociedad de castas después de la Guerra de Independencia de México en 1810”,²⁰¹ es decir, a la nueva realidad social y política del país. Pese a ello, Pérez Salas afirma que, “[d]e una manera casi imperceptible, en las postrimerías de la Colonia se empezó a gestar el manejo plástico de los elementos que más tarde se identificarían con lo mexicano. [Personajes que] fueron considerados [...] como característicos de la sociedad novohispana, debido a su indumentaria específica, determinada por su actividad, [...] oficio, [...] o por el producto que expendían”,²⁰² personajes que más adelante serían ampliamente representados “aunque respondiendo a un interés diferente”²⁰³ y que en el siglo XIX formarían parte de los *tipos populares*.

3.2. Lo mexicano desde la perspectiva del extranjero

Una vez culminada la independencia de México en 1821, los conflictos armados en el país no cesaron; después del movimiento independentista, continuaron los enfrentamientos tanto internos como externos: intentos españoles de reconquista, conflictos con pueblos del norte del país, movimientos independentistas y separatistas, grupos republicanos en contra del gobierno imperial y grupos imperialistas en favor, conflictos con los Estados Unidos y Francia, etcétera. Así, la primera mitad del siglo XIX estuvo marcado por una serie de conflictos armados que no permitían alcanzar una estabilidad en el país y, por lo mismo, impedían la conformación de una clara identidad nacional mexicana. Gellner señala que, el tener una nacionalidad, aún cuando así lo pareciera, “no es un atributo inherente al ser humano”, pues las personas “son de la misma nación si y sólo si comparten la misma cultura, [...] un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y

²⁰⁰ Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, pp. 4-5.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 37.

²⁰² María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 121.

²⁰³ *Ibidem*, p. 126.

comunicación”.²⁰⁴ En el México naciente, lo que prevalecía era justamente la diferencia política e ideológica; distintos nacionalismos y proyectos de nación en contraposición y conflicto. Esto es comprensible al considerar que, de acuerdo con Gellner, “en la tierra hay una gran cantidad de naciones potenciales”, aunque “[n]o todos los nacionalismos pueden verse realizados en todos los casos y al mismo tiempo. La realización de unos significa la frustración de otros.”²⁰⁵ Por lo tanto, si bien ya se había consumado la independencia del país, aún no existía una nacionalidad mexicana conformada como tal; ya se había hecho México, ahora era necesario hacer a los mexicanos.²⁰⁶

En ese contexto político, la producción artística nacional estuvo más enfocada en atender los asuntos que el país atravesaba. Aún así, esta misma situación política también favoreció una importante llegada de extranjeros procedentes de otras naciones con el fin de conocer el país. Perla Ibarra menciona que, a pesar de que había evidentes intereses económicos y políticos de por medio, también los había culturales, los que darían “un giro hacia la exaltación de ciertos rasgos sensibles, destacando un lenguaje estético y espiritual.”²⁰⁷ Al respecto, Pérez Salas resalta:

Dos fenómenos interesantes que no se pueden soslayar relacionados con la valoración de lo mexicano, tanto lo prehispánico como lo popular y pintoresco, son las figuras de cera y la presencia de los artistas viajeros durante la primera mitad del siglo XIX. [...] Precisamente a través de las obras de los extranjeros, producto de su estancia en nuestro país, se trataron los temas costumbristas mexicanos dentro y fuera de la nación. Dicha temática, aunada a la trabajada internamente en México, significó un punto importante de arranque en la valoración de lo propio desde una perspectiva regional.²⁰⁸

De ese modo, estos “artistas viajeros”, principalmente provenientes de Europa, llegaron con el influjo del movimiento artístico y literario romántico que prevalecía durante el siglo XIX, lo que estableció las condiciones que reforzaron el individualismo y el

²⁰⁴ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 19-20.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

²⁰⁶ Pérez Vejo cita lo dicho por Massimo d’Azeglio en la primera reunión del parlamento de la Italia unificada: “Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer los italianos”. Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, p. 14.

²⁰⁷ Perla Ibarra, *La mirada de Charnay sobre México, en la obra: Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo, viajes por México y la América Central*, pp. 86-87.

²⁰⁸ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 133.

nacionalismo que, como afirma Pérez Salas, motivó el rescate de lo propio y característico del país. En ese sentido, derivado del romanticismo, el costumbrismo fue el género que mejor se adaptó a la tendencia de reforzamiento nacional.²⁰⁹ A su vez, derivado del costumbrismo, el subgénero de los *tipos populares* como el “relato de 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”,²¹⁰ jugó un papel fundamental en la conformación de imaginarios nacionales a lo largo del siglo XIX. Delpiano Kaempffer destaca que los tipos populares son “representaciones modélicas de sujetos cuyos orígenes estuvieron en las capas más modestas de las sociedades latinoamericanas y que cumplieron un rol importante en el pequeño comercio de urbes locales, desarrollando oficios o venta de distintos productos”, con lo que se pretendió dar una imagen de la sociedad, ligada a lo pintoresco y, al mismo tiempo, “el interés por generar un documento visual que diera cuenta de aspectos y costumbres de la vida cotidiana” del país.²¹¹ Por su parte, Aguilar Ochoa afirma que los artistas viajeros “practicaron géneros hasta entonces poco conocidos en nuestra patria [como] el paisaje y el tema arqueológico, los cuales se difunden especialmente en Europa y en los Estados Unidos.”²¹² Gracias a esto, desempeñaron un papel fundamental en la creación de un imaginario de México en el extranjero. Tal fue el caso del italiano Claudio Linati que realizó el álbum *Trajes civiles, militares y religiosos de México* en 1828 y que es considerado como el primer inventario de “tipos mexicanos” hechos por un extranjero. Otro importante ejemplo es el del alemán Carl Nebel y su álbum *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*, obra que alcanzó una gran difusión y gozó de muy buena aceptación por parte del público europeo y del mexicano.²¹³

Evidentemente, la llegada de extranjeros a México trajo importantes beneficios para el desarrollo cultural del país, como la introducción de la técnica litográfica por parte de Linati, la cual, como Daniel Santillana menciona, estuvo vinculada al “proceso de

²⁰⁹ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 168.

²¹⁰ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 53.

²¹¹ María José Delpiano Kaempffer, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, p. 231.

²¹² Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 113.

²¹³ *Ibidem*, pp. 127-128.

construcción del perfil de México y lo mexicano”, pues “[l]a litografía nacional decimonónica jugó un papel fundamental en el proceso de construcción del cuerpo del mexicano [...] todo lo concerniente al tipo individual del mexicano se definió a través de su representación gráfica.”²¹⁴ No obstante, es importante señalar que la producción realizada por tales artistas extranjeros no fue realizada para el público nacional, sino para el extranjero. Además, se trató de un intento de definición de la identidad nacional desde la mirada del extranjero, no del nacional. Santillana también lo señala al hablar de *El Iris* de Linati, en donde

destaca la mirada colonialista del europeo que vuelve, una vez más, a descubrir nuestro continente y desde ella nos define como ajenos a los valores de la civilización. [...] A través de *El Iris*, Linati nos enseñó a mirarnos desde la perspectiva del extranjero, en consecuencia, surgió un modelo de autocomprensión en el cual los mexicanos nos aparecíamos (y aún sucede así) como seres extraños a nosotros mismos. Esa imagen inquietantemente extraña a nosotros mismos ha constituido una parte fundamental del ser nacional.²¹⁵

Con todo, el trabajo de los artistas extranjeros fue importante para el posterior trabajo nacional pues, como Pérez Salas menciona,

[a] pesar de la postura de la crítica hacia el costumbrismo, éste empezó a proliferar dentro y fuera de la Academia de forma paulatina, convirtiéndose en un género que satisfacía la necesidad de identificarse plásticamente desde un punto de vista nacionalista. La representación de todos esos temas, que para los extranjeros constituían estudios de culturas diferentes, brindaba a los mexicanos la oportunidad de reflejar su idiosincracia.²¹⁶

Así pues, gracias a la presencia de estos artistas extranjeros en el país, se promovió un intercambio cultural y artístico enriquecedor debido a que se establecieron relaciones con la comunidad artística local y se compartieron técnicas y estilos, lo que fomentó un ambiente artístico dinámico en el México independiente. Aguilar Ochoa afirma que, durante los siguientes años, se recurrió poco a la obra de los artistas viajeros, pero fueron entonces los

²¹⁴ Daniel Santillana, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, p. 69.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 73.

²¹⁶ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, p. 160.

mismos artistas mexicanos quienes realizaron su propia producción, principalmente enmarcada dentro del costumbrismo.²¹⁷

3.3. Los mexicanos en busca de su propia identidad

Al comienzo de *México y sus alrededores*, en el texto de “La fuente del Salto del Agua”, Francisco Zarco plantea con mucha claridad la ausencia de una identidad nacional mexicana que prevalecía en el país a mediados del siglo XIX:

No somos aztecas, no somos españoles; raza bastarda de las dos, tenemos la indolencia de la una, la arrogancia de la otra; pero aun no constituimos una raza propia, distinta a las demás, con cualidades peculiares, buenas ó malas. Pueblo de ayer, sin tradiciones, sin grandes recuerdos, nuestra historia de pocos años es la crónica de la inesperienza [sic], de la locura y de la discordia, y falta á nuestros acontecimientos mas notables ese prestigio fascinador de la distancia que dan á los hombres y á las cosas los montones de siglos que se interponen entre las generaciones. [...] En nuestra historia no puede haber prestigio, no puede haber fascinación. La noche de los tiempos, más oscurecida por la nublazon de la ignorancia y la preocupacion de los conquistadores, envuelve en el misterio el origen de los pobladores del Nuevo-Mundo.²¹⁸

Esta situación era así debido a que aún no se había conformado una nacionalidad mexicana, pues aún persistían ideologías políticas en contraposición, además de las diferencias culturales entre los habitantes. Pese a que el país ya se había constituido como un estado independiente, aún no se había construido un nacionalismo mexicano. Esto es así porque, como afirma Carlton Hayes, si bien la palabra “nacionalidad” deriva del latín *natio*, que significa “ascendencia racial común, [...] pocas o ninguna de las nacionalidades modernas pueden constituir una ‘raza’ distintiva, en el sentido biológico de la palabra”²¹⁹ y tal era la situación del recién independizado país que, aunque dirigido por una élite criolla, estaba conformado por una población en donde confluían otras razas, principalmente indígenas y africanos, y que fue ampliamente representado en los cuadros de castas del siglo XVIII. Así mismo, Hayes señala que “[t]ampoco se determina la nacionalidad sencillamente

²¹⁷ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, p. 139.

²¹⁸ Francisco Zarco, “La fuente del Salto del Agua” en *México y sus alrededores*, p. 4.

²¹⁹ Carlton J. H. Hayes, “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*, p. 3.

por medio de la geografía física”, a pesar de que el país tuviera un territorio claramente definido, sino que “la nacionalidad recibe su carácter, su signo distintivo, su individualidad, más frecuentemente de fuerzas culturales e históricas que de su estirpe biológica o de su geografía física.”²²⁰ Entre estas fuerzas culturales e históricas que señala Hayes se encuentra en primer lugar el lenguaje como uno de los elementos en común para las personas del país y que les distingue de otros, y en segundo lugar, se encuentran las tradiciones históricas como el conjunto de experiencias compartidas, ya sean realmente vividas o imaginadas: el pasado religioso, el territorial, el político, el industrial y económico, y muy particularmente, el pasado cultural. Todos esos elementos constituyen las “bases culturales de la nacionalidad” pues, como Hayes define, “la nacionalidad es un grupo cultural de personas que hablan una lengua común [...] y que tienen cierta comunidad de tradiciones históricas”, por lo que, cuando este grupo o nacionalidad “aprecia y ensalza en grado sumo su lenguaje y sus tradiciones comunes, el resultado es un nacionalismo cultural.”²²¹ Hayes indica que “desde el momento en que la gente se siente consciente de la nacionalidad y la considera como primer objeto de su patriotismo, comienza a generar nacionalismo cultural o político” siendo el patriotismo el “amor a la patria” y, como el amor es una emoción, “implica apego, simpatía, fidelidad y lealtad.”²²² Con esto, queda claro que en la primera mitad del siglo XIX, aún no existía un sentimiento nacionalista generalizado, y por lo tanto, no existía el sentimiento apego, simpatía, fidelidad o lealtad hacia el país. Benedict Anderson afirma que “[l]a nacionalidad, o la ‘calidad de nación’ [...], al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales” que una vez creados, se vuelven “modulares, capaces de ser trasplantados, con grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas”, por lo que estos artefactos culturales generan “apegos muy profundos”.²²³ Entonces, en el país era necesario construir una idea de nación homogénea con la que todos los habitantes del territorio se identificara como una comunidad pese a las enormes diferencias. Anderson propone que la nación es “una comunidad política imaginada” porque “aún los miembros de

²²⁰ Carlton J. H. Hayes, “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*, pp. 3-4.

²²¹ *Ibidem*, pp. 6-7.

²²² *Ibidem*, p. 12.

²²³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 21.

la nación más pequeña no conocerían jamás a la mayoría de sus compatriotas, [...] pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión,”²²⁴ lo que es muy importante porque, como continúa el autor, “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.”²²⁵ Por su parte, Pérez Vejo afirma que no se trata de concebir la nación como una realidad objetiva, sino como “una representación simbólica e imaginaria, como algo perteneciente, fundamentalmente, al mundo de la conciencia de los actores sociales,” donde la eficacia de tales ideas y representaciones, así como su capacidad para influir en el comportamiento de los miembros de la nación, “no depende, o no tiene por qué depender, de su ‘realidad’ u objetividad científica, sino del grado de consenso social existente sobre ellas”.²²⁶ Para ello, Gellner afirma que la voluntad es un factor fundamental para la formación de grupos que implica identificación, lealtad y solidaridad, en contraposición con la coacción, pues “la mayoría de los grupos que perduran se basan en mezcla de lealtad e identificación.”²²⁷ Y esto es así porque, como afirma Hayes, la lealtad a personas y sitios familiares es natural y lógica, “pero hacer que el hombre sea leal a todos los lugares, familiares y extraños, del país habitado por su nacionalidad, requiere esfuerzo elaborado”, es decir, un proceso formativo; “un grupo de personas adquiere plena conciencia de su total nacionalidad y es absolutamente leal a ésta, únicamente cuando ha estado sujeto a un intenso y extenso programa educativo.”²²⁸

En ese sentido, Amores García enfatiza que, precisamente en las primeras décadas del proceso de construcción de la nueva nación mexicana, la élite criolla, al ser consciente de la fragmentación en la que se encontraba el país, aprovechó la prensa ilustrada para construir una imagen nacional en la que sus ciudadanos se reconocieran como miembros de tal comunidad, aunque inicialmente sin un plan preestablecido, pero que posteriormente se convertiría en un “programa de construcción de la nación” en donde, afirma la autora, “la prensa ilustrada jugó un papel sustancial como repositorio de esa ‘comunidad imaginada’ [citando a Anderson] en la que textos e imágenes intentaban reproducir una serie de

²²⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 23.

²²⁵ *Ibidem*, p. 25.

²²⁶ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, pp. 12-13.

²²⁷ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 77-78.

²²⁸ Carlton J. H. Hayes, “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*, pp. 12-14.

referencias del país ordenados e integrados, al tiempo que se representaba la heterogeneidad del territorio y de sus habitantes”.²²⁹ La autora se refiere a *El Museo Mexicano* y la *Revista Científica y Literaria*, dirigidas por Guillermo Prieto y Manuel Payno respectivamente, con las que “llamaban la atención sobre las costumbres nocivas para la república [...], discriminan los tipos sociales que debieran desaparecer [...] frente a las costumbres genuinamente mexicanas o los tipos mexicanos originales [...], y erradicar la herencia colonial [...] con el propósito de luchar contra la imagen que los extranjeros tenían de las costumbres nacionales.”²³⁰ De esa forma, Colosio García afirma que se formó una mancuerna entre escritores y litógrafos que extendieron su labor más allá del trabajo editorial y buscaron reunir y fijar una postura ideológica, con lo que “la formulación ética y estética del ser mexicano” adquirió una mayor importancia, lo que “giró en torno a la creación cultural y política del Estado” con el fin de “articular una *imagen propia* como parte del constructor ideológico del país.” De esa manera, la “literatura mexicana decimonónica se valió de la gráfica [...] como apoyo para difundir y construir una imagen identitaria desde la representación de costumbres y paisajes”, lo que a su vez “tuvo como resultado la fijación de representaciones pictóricas en el imaginario [...] del público receptor del país en la época, y que en algunos casos aún se conservan.”²³¹ Así, continúa la autora, el papel del “binomio texto-imagen” funcionó como “arma discursiva” a través de la identificación de los elementos sociales más representativos, con lo que se formaron motivos (estereotipos), que permanecerían en “el imaginario colectivo como analogías de la mexicanidad”, es decir, se respondía a una “búsqueda estética de definición mexicana”.²³² Amores García afirma que “el costumbrismo como categoría estética jugó un papel sustancial en la selección y creación de una colección de tipos sociales representativos de la heterogénea sociedad mexicana, así como de un inventario de costumbres de la época”.²³³ Y es justo en ese contexto es que aparecieron *Los mexicanos pintados por sí mismos* entre 1854 y 1855, y *México y sus*

²²⁹ Montserrat, Amores García, “El costumbrismo en El Museo Mexicano y Revista Científica y Literaria: representar e imaginar a los mexicanos” en *Revista Chilena de Literatura*, p. 274.

²³⁰ *Ibidem*, p. 294.

²³¹ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, en *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, pp. 37-38.

²³² *Ibidem*, pp. 39-40.

²³³ Montserrat Amores García, “El costumbrismo en El Museo Mexicano y Revista Científica y Literaria: representar e imaginar a los mexicanos” en *Revista Chilena de Literatura*, p. 275.

alrededores entre 1855 y 1856, que intentaron representar y describir un conjunto de características mexicanas con un profundo nivel de complejidad ideológica.²³⁴ En ambas obras existía un abierto rechazo a la herencia hispánica como consecuencia de la necesidad de una construcción de la nacionalidad mexicana: la “mexicanidad” compuesta por una identidad cultural, histórica y geográfica. Es decir, se buscaba identificar y delimitar qué se consideraba como “lo mexicano” a nivel nacional desde un proyecto liberal de nación que pretendía que la concepción del público receptor asimilara la amplia y compleja heterogeneidad cultural del país y condujera así a una unidad nacional y “patriótica”.²³⁵ Particularmente, *Los mexicanos pintados por sí mismos* resultó muy relevante, un parteaguas en la producción nacional. Santillana afirma que “su carácter de síntesis entre narración y representación gráfica en torno a un punto tan importante como la identidad del mexicano, señala el momento en el que se puede vislumbrar ya un acuerdo, siquiera provisional, acerca del perfil que pueden asumir los protagonistas de esta nación.”²³⁶ Además, fue una producción fundamental no sólo por haber sido el primer álbum de *tipos* realizado por mexicanos, sino porque “por primera ocasión, son los mexicanos en busca de identidad, los que proponen una etopeya de sí mismos [...] que implica un conocimiento más profundo del personaje en cuestión, [...] es la culminación de un largo proceso interno de reflexión y autoconocimiento.”²³⁷ Sin embargo, esto también debe ser matizado y señalar que, al igual lo ocurrido con la producción realizada por los extranjeros, no se trató de la mirada del pueblo sobre su identidad, sino una mirada desde el intelectual y el académico. Santillana señala que,

[a] través de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la élite intelectual criolla liberal mexicana observó y plasmó gráficamente su programa político, al que concretó en un imaginario físico del cuerpo del ‘mexicano’ [...]. El grupo de intelectuales [...] definió, desde su muy singular visión de élite, lo que habría de entenderse bajo el rubro ‘pueblo de México’. La voluntad de clasificar y conocer al otro, al pobre, al que ‘no soy yo’ [...]. Lo que importa,

²³⁴ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, en *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, pp. 42-43.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 48-56.

²³⁶ Daniel Santillana, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, p. 75.

²³⁷ *Ibidem*, p. 76.

entonces, en esta definición de roles es establecer quién debe dirigir a quién. Quién puede hablar. Quién puede establecer el rumbo del país.²³⁸

Entonces, queda claro que, como menciona Amores García, se trataba de un “proceso de construcción de la nación mexicana”, aunque inicialmente “sin plan y sin premeditación”, pero que con el paso del tiempo “se convirtió en un verdadero programa de construcción de la nación”,²³⁹ y así como la nación, fue una “fuente de legitimación del poder político.”²⁴⁰ Por ello, Anderson sugiere que “el nacionalismo debe entenderse alineándolo, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron.”²⁴¹

Más adelante, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, Aguilar Ochoa y Milán afirman que la Intervención Francesa en México estableció las condiciones que propiciaron un “bombardeo” de “imágenes mexicanas”, sobre todo gracias a la llegada de la fotografía en manos de autores franceses que vieron la necesidad de registrar lo característico del país. Así, tanto antes como después de la intervención, se realizaron fotografías en las que no faltaron los retratos de los personajes pintorescos del pueblo mexicano, los “tipos populares”, con lo que esta temática se continuó y se difundió aún más gracias a la técnica fotográfica. Ejemplo de ello es la obra del fotógrafo francés, Claude Désiré de Charnay (1828-1915), que fue el primero en realizar e incluir fotografías de tipos mexicanos en su álbum *Ruines du Mexique et types mexicains*.²⁴² Así mismo, en el contexto posterior al Segundo Imperio, en el tiempo de la República Restaurada, donde se dio un fuerte impulso a los temas nacionales, destaca el trabajo de la asociación establecida por los mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa quienes también continuaron con la realización de fotografías de tipos populares y que, Aguilar Ochoa y Milán afirman que es considerada como “una de las mejores galerías de la clase trabajadora de la época”, aunque para Patricia Messé Zendejas, citada por los

²³⁸ Daniel Santillana, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, pp. 78-79.

²³⁹ Montserrat Amores García, “El costumbrismo en El Museo Mexicano y Revista Científica y Literaria: representar e imaginar a los mexicanos” en *Revista Chilena de Literatura*, pp. 274-275.

²⁴⁰ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, p. 7.

²⁴¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 30.

²⁴² Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 75-78.

autores, sea “el estereotipo simpático de la mexicanidad y los pobres”.²⁴³ En esta etapa del país, también se caracterizó por los constantes conflictos, tanto internos como externos, y también, así como en la primera mitad del siglo XIX, en esta segunda mitad se tuvo la misma dinámica con la llegada de los fotógrafos de otros países que buscaron mostrar la identidad del país desde la mirada del extranjero y donde sus obras fueron realizadas para la élite, principalmente europea y estadounidense. En el caso de los fotógrafos Cruces y Campa, pese a que eran mexicanos, pertenecían a la élite cultural y su producción estuvo enfocada en el comercio de retratos y postales. Santillana afirma que, incluso desde *El Iris* de Linati, “se construye una imagen inquietante y singularmente dividida de nosotros que ha constituido una parte fundamental del ser nacional. A los autores de estas obras les llamaba la atención la vida de los ‘otros’ mexicanos” y, de ese modo, en todos estos autores, tanto nacionales como extranjeros, “existe la voluntad de establecer la identidad del mexicano.”²⁴⁴

3.4. La consolidación de lo “típico” mexicano

Después del Porfiriato —donde la idea del “pueblo mexicano” estuvo más vinculado con la burguesía—, al triunfo de la Revolución Mexicana, surgió el “nacionalismo revolucionario” que, de acuerdo con Pérez Montfort, fue un discurso generado desde los gobiernos posrevolucionarios como una “corriente ideológica unificadora y homogeneizadora que tendió a replantear la diversidad de la sociedad mexicana, sus usos y costumbres, su historia e identidad” y, aún cuando el nacionalismo era parte del importante bagaje cultural heredado del México decimonónico, “un fuerte impulso introspectivo, con aires renovadores, permeó tanto al periodo de la Revolución armada como a los años que la siguieron”. Así pues, el nacionalismo mexicano, “en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, creó entre 1920 y 2940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo ‘típicamente mexicano’.”²⁴⁵

De acuerdo con Ramírez Rodríguez, “el arquetipo es una imagen cultural que se convierte en un símbolo que constituye la base para la formación de una identidad propia.

²⁴³ Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, pp. 95-97.

²⁴⁴ Daniel Santillana, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, p. 80.

²⁴⁵ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, p. 178.

Pero si algunas de esas imágenes culturales son disociadas de su realidad o de su contexto y llegan a servir como identificadores de una sociedad determinada, por medio de la divulgación, se convierten en *estereotipos*.”²⁴⁶ En ese sentido, Pérez Montfort afirma que “[e]l estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional.”²⁴⁷ Esto es importante puntualizarlo porque, como bien afirma Ramírez Rodríguez:

Esta tipificación cultural implica un conocimiento de la compleja estructura social, por lo que se debe resaltar la importancia de la relación entre el contenido de los estereotipos (atributos percibidos) y los arquetipos (atributos asumidos) de una sociedad, pues ambos “tipos” son definiciones culturales constituidas en un imaginario común y que ayudan a la comprensión de la socialización, ya que son “altamente efectivos, al proveer a la gente de explicaciones y definiciones de sí misma y de los demás”, lo cual contribuye a la construcción de una imagen de una sociedad.²⁴⁸

De esa forma, el nacionalismo revolucionario —no ausente de intereses políticos y culturales— tuvo como eje la definición de “una entelequia a la que la mayoría se refería como ‘pueblo mexicano’”, identificándolo como “el protagonista esencial de la Revolución, y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento.” Así, en contraposición con el Porfiriato que vinculó la idea del “pueblo mexicano” con la burguesía nacida en México, el nacionalismo revolucionario lo identificó con los sectores mayoritarios y marginados: “El ‘pueblo’ se concibió entonces como el territorio de ‘los humildes’, de ‘los pobres’, de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos.”²⁴⁹ Esto es comprensible pues, como Gellner señala, aunque en un estado pueden existir distintos “nacionalismos”, no todos pueden verse realizados simultáneamente para lograr una unidad política; ésta sólo puede conseguirse a través de la eliminación o asimilación de toda

²⁴⁶ Rodolfo Ramírez Rodríguez, “La representación de ‘lo indígena’ entre los viajeros extranjeros en México, 1824-1867”, p. 64.

²⁴⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, p. 178.

²⁴⁸ Rodolfo Ramírez Rodríguez, “La representación de ‘lo indígena’ entre los viajeros extranjeros en México, 1824-1867”, pp. 64-65.

²⁴⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, pp. 179-180.

diferencia con respecto a aquello definido como “nacional”.²⁵⁰ Así, el nacionalismo revolucionario, creó una serie de estereotipos con el fin de replantear la amplia diversidad de la sociedad mexicana (usos, costumbres, historia e identidad), y de este modo, sintetizar y representar lo “típico” mexicano, para lo que se dio una mayor valoración de lo propio, marcando distancia respecto a la perspectiva que se tenía en el extranjero del país.

Por otro lado, también es importante señalar que, al igual que en las etapas anteriores del proceso de construcción de la nación mexicana, el trabajo de definir al “pueblo mexicano”, si bien unió a artistas e intelectuales a través del proyecto educativo oficial — proyecto iniciado por Vasconcelos en el que se instauraron los nacionalismos culturales—, “[l]a identificación de lo popular, lo mexicano y lo nacional, estuvo en manos de una élite centralista y con no pocos vínculos con el poder económico y político del país.”²⁵¹ Pérez Vejo afirma que, “[a]unque la nación sea una invención colectiva, no toda la sociedad se ve implicada de igual forma en ella [...] el nacionalismo es siempre dirigido por grupos minoritarios, instruidos, que necesitan apoyarse en otros grupos sociales”, por lo que “[l]a nación es siempre una codificación de las clases cultivadas, nunca una emanación espontánea de las clases populares.”²⁵² De esa manera, “el arte creado por estas élites educadas en Europa o en los centros de estudios superiores urbanos, abrevaba orgullosamente en la vertiente popular e indígena mexicana, y afirmaba su condición ‘nacionalista’”, por lo que la cultura popular, pese a que había sido desdeñada por la Academia, tomó “una fuerza inusitada en los derroteros del arte y la literatura mexicanos”, aunque, puntualiza Pérez Montfort, “más que un saber se estableció un ‘deber ser’ para ese pueblo mexicano que rápidamente se separó de las esferas de lo real para pasar al espacio de lo ideal.”²⁵³ Gellner explica que “el nacionalismo suele conquistar en nombre de una supuesta cultura popular”, en donde las élites dirigentes ensalzan “mediante la música y la danza que toman (estilizándolas en el proceso) de culturas populares a las que ingenuamente creen estar perpetuando, defendiendo y reafirmando.”²⁵⁴ A fin de cuentas, “de lo que se trataba era que la producción cultural

²⁵⁰ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 15.

²⁵¹ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, p. 181.

²⁵² Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, p. 35.

²⁵³ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, p. 182.

²⁵⁴ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 82-83.

promovida por el gobierno sirviera [...] para la generación de una unidad nacional basada en un discurso nacionalista”.²⁵⁵

El resultado de ello, indica Pérez Montfort, fue la reducción del amplio abanico cultural de México a unos pocos *tipos populares* ya configurados para entonces como estereotipos de la “mexicanidad”: el *charro*, la *china poblana* y el *indio*. “A pesar del variadísimo mosaico que presentaban las manifestaciones culturales regionales tanto indígenas como mestizas, la tendencia de las políticas oficiales así como de las corrientes artísticas más relevantes consistía en la aplicación de estos estereotipos”.²⁵⁶ Sus representaciones se convirtieron en elementos muy arraigados en el discurso nacionalista pues, como afirma Anderson, son “artefactos culturales” que, una vez creados, generan apegos muy profundos, por lo que esa asociación entre México y esos estereotipos se impuso con el tiempo y constituyó un elemento muy arraigado en el discurso nacionalista. Precisamente, los charros y las chinas fueron los elementos que ya formaban parte del imaginario creado en el siglo XIX, fueron *tipos populares* muy representados en la gráfica y la literatura mexicanos. En *México y sus alrededores* se le dedica todo un artículo a la figura del “ranchero” y, su autor Niceto de Zamacois lo define como aquel que forma “verdaderamente el tipo nacional”.²⁵⁷ De igual manera, el personaje de “la china” proviene del imaginario decimonónico, y como Pérez Salas menciona, “la china se convirtió en un personaje de carácter folklórico [aún cuando] su indumentaria dejó de usarse como traje ordinario.”²⁵⁸ Vázquez Mantecón concuerda y afirma que, aunque las chinas “desaparecieron hacia la segunda mitad del siglo XIX, trascendieron en el imaginario mexicano, y desde entonces están presentes en el estereotipo de la *china poblana*, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad”.²⁵⁹ Esto no es de sorprender pues Gellner lo señala al afirmar que el nacionalismo “aprovecha —si bien de forma muy selectiva, y a menudo transformándolas radicalmente— la multiplicidad de culturas, o riqueza cultural preexistente, heredada históricamente. [...] Las culturas cuya resurrección y defensa se arrogan son

²⁵⁵ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, p. 183.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 183.

²⁵⁷ Claudia Colosio García, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, pp. 58-59.

²⁵⁸ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 199.

²⁵⁹ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 124.

frecuentemente de su propia invención, cuando no son culturas modificadas hasta llegar a ser completamente irreconocibles.”²⁶⁰

Uno de los factores que contribuyó al establecimiento de dichos estereotipos nacionales fue el rápido crecimiento de los medios de comunicación masiva —fotografía, cine, radio y más adelante, la televisión—, en los que “los intereses comerciales y de justificación política estuvieron muy por encima de los culturales” por lo que “se creó una imagen del mexicano que se impuso tanto en el mercado interno como en el exterior, ayudado, desde luego, por los intereses políticos del momento. La invención de lo ‘típico mexicano’ [...] entraba en una de sus etapas más intensas” lo que dio el impulso definitivo al establecimiento de estereotipos y a la definición de la “mexicanidad” o lo “típico mexicano”.²⁶¹ El impulso de los medios fue fundamental, pues, como afirma Anderson sobre la novela y el periódico, “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación.”²⁶² Así mismo, Fabelo Corzo afirma que la “reproducción masificada tiende a homogeneizar imaginarios.”²⁶³ De esa forma, se estableció una preponderancia del “charro” y la “china poblana” como la típica representación de la “mexicanidad”, dejando de lado a otros personajes regionales que, como afirma Pérez Montfort, “sucumbieron ante la homogeneidad de los charros y chinas”, lo que se reafirmó a través de sus representaciones en el cine mexicano y, sobre todo, a través de la imagen de México que formaron autores y artistas de otros países en su tendencia por definir “la esencia” de lo mexicano, lo que condujo a reforzar su representación simplificada o estereotípica del mexicano.²⁶⁴ Pérez Vejo afirma que este proceso implica “la desaparición de las culturas tradicionales y su sustitución por una cultura homogénea, basada en supuestos valores universales [...] la imposición de los valores de las clases altas sobre los de las clases bajas”, por lo que de forma paradójica, “la nación sería resultado de un proceso de universalización de valores, y no de particularización.”²⁶⁵

²⁶⁰ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, pp. 80-81.

²⁶¹ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, pp. 183-184.

²⁶² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, pp. 46-47.

²⁶³ José Ramón Fabelo Corzo, “La encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, p. 235.

²⁶⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, pp. 184-186.

²⁶⁵ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, pp. 35-36.

La invención de lo “típico” mexicano fue parte necesaria del proceso de construcción del nacionalismo mexicano, pues a fin de cuentas, se trata de lograr una “legitimidad política”²⁶⁶ a través de la generación del “amor a la patria”, lo que sólo se consigue, de acuerdo con Hayes, mediante un “adiestramiento” puesto que “[u]n grupo de personas adquiere plena consciencia de su total nacionalidad y es absolutamente leal a ésta, únicamente cuando ha estado sujeto a un intenso y extenso programa educativo” porque cuando las tradiciones históricas comunes “se transforman, por medio de cualquier procedimiento educativo, en objeto de patriotismo popular emocional, dan por resultado el nacionalismo.”²⁶⁷ Por tanto, fue necesario inventar tradiciones que, de acuerdo con Eric Hobsbawm, “las tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas”; una tradición inventada “implica un grupo de prácticas [...] que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado”²⁶⁸ por lo que “inventar tradiciones, [...] es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición”,²⁶⁹ y es ahí donde se echó mano de todo el bagaje artístico y cultural generado a lo largo del siglo XIX, en particular la continuidad en las representaciones de los *tipos populares* pues, “[t]odas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo.”²⁷⁰ Además, como afirma Pérez Vejo,

el proceso de creación de una identidad nacional, de una conciencia nacional, es prioritariamente un proceso mental cuyo funcionamiento tiene más que ver con el desarrollo de modelos culturales que con la actividad política propiamente dicha. La nación como concepto no es un asunto de teoría política sino de estética. [...] Son las rutinas, las costumbres y las formas artísticas las que expresan la nación y las que la dibujan en el imaginario colectivo. Es en éstas donde se lleva a cabo el proceso de invención nacional.²⁷¹

²⁶⁶ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, p. 14.

²⁶⁷ Carlton J. H. Hayes, “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*, pp. 13-14.

²⁶⁸ Eric Hobsbawm, “Introducción: la invención de la tradición”, en *La invención de la tradición*, pp. 7-8.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 10.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 19.

²⁷¹ Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, pp. 18-19.

Pérez Vejo también advierte sobre el uso del término “invención” como la oposición entre identidades inventadas y naturales, pues “el que la caracterización de una colectividad como nación sea el resultado de una decisión nacionalista no supone, por supuesto, que la nación sea una colectividad ficticia. Hay siempre en toda comunidad nacional rasgos objetivos [...] Lo ficticio sería la elevación de alguno de estos principios a elemento de diferenciación absoluto, a determinante de la nacionalidad.”²⁷² Tal el caso de la reducción estereotípica de lo “típico” mexicano en la imagen hegemónica del *charro* y la *china poblana* (imagen 71). A fin de cuentas, “las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas [...] Las naciones se inventan, pero no a partir de decretos y normas políticas, sino de valores simbólicos y culturales. [...] la construcción de una nación es un asunto político sólo en segundo término.”²⁷³



Imagen 71. *China poblana y charro*, ca. 1932. Colección Casasola. Fototeca Nacional INAH.

²⁷² Tomás Pérez Vejo, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, pp. 15.

²⁷³ *Ibidem*, pp. 17.

Finalmente, a manera de cierre preliminar, en este capítulo se ha podido apreciar la importancia de la representación gráfica de los *tipos populares* en el proceso de construcción de la identidad nacional durante el siglo XIX y su consolidación durante las primeras décadas del XX, lo que devino en la invención de lo “típico” en México; una idealización del pueblo mexicano homogeneizada en unos pocos estereotipos que, a costa de la invisibilización de gran parte de la abundante riqueza cultural del país, fue necesaria para consituir, como proyecto político de nación, una clara y fuerte identidad nacional, en donde el trabajo de artistas, en conjunto con la élite intelectual y política, fue muy importante para tal fin.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación tuvo como objetivo analizar el importante papel que tuvieron las representaciones de los *tipos populares* en la invención de lo “típico” mexicano dentro del proceso de construcción de la identidad nacional. Para ello, se realizó un recorrido historiográfico para establecer los antecedentes y las circunstancias que dieron origen al tema en el país, así como su desarrollo a lo largo del siglo XIX. Posteriormente, se realizó un análisis comparativo de los cuatro *tipos populares* más representados por los artistas decimonónicos, cuya continuidad gráfica permitió que devinieran en estereotipos de lo “mexicano”. Finalmente, se analizó la influencia que tuvieron los *tipos populares* en el proceso de invención de lo “típico” mexicano durante las primeras décadas del siglo XX como parte de las políticas culturales que buscaban construir una identidad nacional mexicana para así fortalecer la unidad nacional.

En el primer capítulo se pudo establecer que el tema de los *tipos populares* en México fue resultado de un proceso interno y otro externo. Por un lado, desde la época colonial se desarrollaron los cuadros de castas caracterizadas por la presencia de *tipos* que, pese a un claro interés por mostrar la multiplicidad racial existente, tales representaciones constituyeron un importante antecedente interno de la temática debido a las características en que fueron representados a los personajes, realizando actividades a las que normalmente se dedicaban. Aunado a ello, también se desarrollaron los biombos que, aún cuando fueron trabajos principalmente decorativos, se caracterizaron por incluir escenas cotidianas donde la presencia de *tipos*, como representantes de la sociedad novohispana, también fue muy importante. Ya entrado el siglo XIX, otro elemento interno fue el importante trabajo en cera realizado por artesanos nacionales, caracterizado por la representación de los principales *tipos* o personajes característicos de la época. Por otro lado, el proceso externo estuvo caracterizado por la presencia de artistas extranjeros que arribaron al país gracias a la apertura que tuvo el país posterior al proceso de independencia de España. Estos artistas, principalmente europeos, aunque también atraídos por intereses políticos y económicos, introdujeron y desarrollaron obras en las que la representación de los personajes o *tipos* pintorescos nacionales eran los protagonistas, obras que ya se habían desarrollado y eran

populares en Europa. Finalmente, otro elemento externo lo constituyó el movimiento romántico europeo que favoreció el desarrollo del costumbrismo e influyó en la producción gráfica y literaria del país. Gracias a todo lo anterior, los artistas nacionales, dentro de la Academia, pero principalmente en el ámbito editorial, adoptaron y desarrollaron los temas costumbristas nacionales, entre los que se destacó la producción de obras en las que los *tipos populares* fueron protagonistas, alcanzando su culmen a principios de la segunda mitad del siglo XIX con el álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854. Después de ello, los *tipos populares* siguieron siendo representados, pero como parte de escenas costumbristas y paisajes, tanto urbanos como rurales, lo cual se apreció fundamentalmente en la obra *México y sus alrededores*. Por último, la aparición de la técnica fotográfica, despertó el interés por representar también a los personajes que ya comenzaban a distinguirse como “típicos” del país. Debido a los altos costos de los equipos y materiales, si bien los primeros trabajos fueron realizados por fotógrafos extranjeros, posteriormente también fueron realizados por fotógrafos mexicanos. Quizás la última producción específica de *tipos populares* mexicanos con las características establecidas a lo largo del siglo, fueron las fotografías realizadas por los mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa alrededor de 1870. Posteriormente, el interés por el tema y la forma de abordarlo cambiaron; el inicio del Porfiriato colocó el estilo de vida burgués y europeo como el ideal por alcanzar, por lo que los temas costumbristas perdieron protagonismo en las artes. Además, la fotografía se desarrolló de tal manera que la realización de fotografías en exteriores fue mucho más fácil, por lo que los fotógrafos continuaron registrando escenas costumbristas y *tipos populares* fuera del estudio, *in situ*.

Con base en lo anterior, en el segundo capítulo se seleccionaron cuatro de los *tipos populares* más representados a lo largo del siglo XIX con el objetivo de mostrar la persistencia y continuidad visual que tuvieron en contraposición con su contraparte literaria, lo que permitió que devinieran en estereotipos que formaron parte fundamental en la conformación del imaginario nacional y, posteriormente, en la invención de lo “típico” en México. El *aguador* fue el personaje más representado, debido principalmente a que su oficio de abastecimiento de agua fue muy importante en las urbes; sin embargo su presencia perdió fuerza con la introducción de las redes de distribución de agua. Por su parte, la *tortillera* también fue muy representado por los artistas, principalmente debido a ser un personaje presente desde la época prehispánica y, cuyo producto, la tortilla, fue (y es hasta la fecha)

parte fundamental en la alimentación del país. La *tortillera*, a diferencia del *aguador*, no perdió fuerza ni vigencia, y su presencia continuó también en el siglo XX. Por otro lado, los otros dos personajes, la *china* y el *ranchero*, fueron personajes cuya imagen se constituyó como el estereotipo de lo mexicano por antonomasia. El caso de la *china*, más conocida como *china poblana*, resulta paradigmático porque, a pesar de que su vestimenta dejó de usarse como traje ordinario, se convirtió en un personaje prototípico de la mexicanidad. El caso del *ranchero*, aunque no fue uno de los más representados, junto con la *china*, también se convirtió en un personaje paradigmático, folklórico, y juntos trascendieron en el imaginario nacional del siglo XX, con lo que se constituyeron en símbolo de la identidad mexicana.

Una vez revisada la genealogía y la evolución del tema de los *tipos populares* en México a lo largo del siglo XIX, y después de haber mostrado y analizado la continuidad en la representación de cuatro de los *tipos* más icónicos, en el tercer capítulo se analizó la importancia que tuvieron los *tipos populares* en el proceso de construcción de la identidad nacional durante el siglo XIX así como su consolidación durante las primeras décadas del siglo XX con la invención de lo “típico” mexicano. Para ello se consideraron las representaciones de *tipos populares* como una idealización de la imagen del pueblo mexicano que, hacia finales de la primera mitad del siglo XX, se reproducen como algo “típico” sin cuestionar sus orígenes; un conjunto de estereotipos que se sedimentaron y pasaron a formar parte de la cultura y del imaginario del país, pero que fueron un requisito indispensable para la construcción de la identidad nacional. Para ello se recurrió a los conceptos de nación, nacionalidad, nacionalismo, comunidad y tradición, abordados por autores como Benedict Anderson, Carlton Hayes, Ernest Gellner, Eric Hobsbawm y Tomás Pérez Vejo, con lo que se buscó mostrar cómo se construye la identidad nacional a través del establecimiento de ciertos imaginarios y estereotipos en un país en donde existía una evidente ausencia de identidad. Por lo tanto, se trató de un proyecto político en el que la invención de lo “típico” fue una obra de la nación, donde la obra plástica y literaria fue un pretexto para abordar lo político que apostó por la construcción de la unidad nacional, y donde los artistas también estuvieron atravesados por intereses e ideologías políticas, y donde estuvo de por medio la voluntad de la élite gobernante por construir una identidad nacional.

Con la realización de este trabajo, se ha descubierto que la investigación podría haber ahondado en el vínculo entre las ideologías políticas, los procesos de construcción de una

nación y el trabajo artístico; la relación entre *tipos populares* y la construcción de la nación es un enfoque que puede ser más ampliamente investigado, pues a fin de cuentas, lo que muestra esta tesis es que los imaginarios identitarios construidos a lo largo del siglo XIX, con o sin la intención expresa, fueron fundamentales en la conformación de la “mexicanidad”. Distintos fueron los lugares de enunciación de tales discursos definitorios, tanto extranjeros como nacionales, pero todos coadyuvaron en la construcción de la identidad nacional. La nación mexicana necesitaba de unidad política y cultural, y esta sólo podía conseguirse mediante la construcción y fortalecimiento de su identidad, sobre todo después de un siglo XIX convulso que desembocó en la ya mítica Revolución Mexicana. Era por tanto fundamental imaginar una nación, construir o inventar la identidad de su “pueblo” y definir lo “típico” mexicano.

Este proyecto de investigación ha generado nuevos cuestionamientos en torno al vínculo entre las representaciones de los *tipos populares* y el proceso de construcción de la identidad nacional. Este trabajo constituye apenas una aproximación al tema, pero también invita a investigar el fenómeno desde otras perspectivas como desde la teoría de la colonialidad/decolonialidad, donde la invención de lo “típico” mexicano constituye una particular forma de colonialidad interna del ver. En suma, muchos han sido los beneficios y muchas las consecuencias de la construcción de la identidad nacional, lo que invita a profundizar más en el proceso que llevó a la construcción o invención de lo “típico” en México, particularmente al considerar que el interés por los *tipos populares*, aún cuando ya no se les conozca bajo esa denominación, aún persiste en el ámbito político, cultural y artístico nacional actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 22, núm. 76, UNAM, 2000, pp. 113-142.
- Aguilar Ochoa, Arturo, “Los tipos populares en México entre 1859-1866”, en *Alquimia*, núm. 51, México, INAH, mayo-agosto, 2014, pp. 6-21.
- Aguilar Ochoa, Arturo y Alfonso Milán, “La otra intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870”, en *Dimensión Antropológica*, año 22, vol. 64, México, INAH, mayo-agosto, 2015, pp. 73-103.
- Amores García, Montserrat, “El costumbrismo en El Museo Mexicano y Revista Científica y Literaria: representar e imaginar a los mexicanos” en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, núm. 105, 2022, pp. 273- 298.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la meztizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a las colecciones de paisajes y monumentos en México”, en *Itinerarios*, núm. 32, Polonia, Universidad de Varsovia, 2020, pp. 157-180.
- Brintrup, Lilianet, “El libro móvil: Viaje y escritura en algunos viajeros chilenos del siglo XIX”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1993, pp. 57-64.
- Carreño King, Tania, *El charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, México, D.F., 1995, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia.

- Casanova, Rosa, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg Editores - CONACULTA, 2005, pp. 3-58.
- Cervera, Francesc, “Sociedad colonial. La pintura de castas mexicana”, en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pintura-castas-mexicana_17164 (último acceso: 2 de diciembre de 2023).
- Charnay, Désiré y Julio Michaud, “Ruines du Mexique et types mexicains”, en <https://www.loc.gov/item/2006700054/> (último acceso: 12 de junio de 2014).
- Chávez Jiménez, Daniar, “Viajeros del siglo XIX: El linaje mexicano y las 11 mil leguas de Francisco Bulnes por el hemisferio norte”, en *Estudios*, núm. 108, ITAM, 2014, pp. 53-72.
- Checa Cremades, Fernando y José Miguel Morán Turina, *El Barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 2001.
- Colosio García, Claudia, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*”, *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, Hermosillo, División de Humanidades y Bellas Artes, Universidad de Sonora, 2019, pp. 37- 65.
- Cordero Reiman, Karen, “La nacionalización de la vanguardia y el arte mexicano moderno”, en *Los Modernos*, México, INBA Museo Nacional de Arte, 2015, pp. 37–53.
- Costa, María Eugenia, “Imágenes migrantes del siglo XIX en Argentina y México: Estampas, libros, álbumes litográficos”, en *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)*, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2015, pp. 29-41.
- Delpiano Kaempffer, María José, “Entre lo pintoresco y lo documental: los tipos populares en la cultura visual de Chile y Perú durante el Siglo XIX”, en *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 52, 2001, pp. 229-242.
- Dorotinsky, Deborah, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, núm. 21, México, INAH, 2004, pp. 14-26.

- Fabelo Corzo, José Ramón, “La encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, en Sánchez Medina, Mayra y José Ramón Fabelo Corzo (Coord.), *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, Colección La Fuente, BUAP, Instituto de Filosofía de La Habana, 2019, pp. 227-244.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Vocabulario de mexicanismos comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos*, México, Tipografía y Litografía La Europea, 1899.
- Gellner, Ernest Adrián, *Naciones y nacionalismo*. Versión española de Javier Seto, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Gómez Marin, Javier. *Tipos Mexicanos del siglo XIX. Colección de fotografías del Museo Regional Casa del Alfeñique*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2021.
- Hayes, Carlton J. H., “Qué es el nacionalismo”, en *El Nacionalismo. Una religión*. Traducción de M. Luisa L. del Real. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1966.
- Hobsbawm, Eric, “Introducción: la invención de la tradición”, en Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- Ibarra Montes de Oca, Perla, *La mirada de Charnay sobre México, en la obra: Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo, viajes por México y la América Central (1857-1882)*, Puebla, 2017, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia, “Códice Mendoza”, en <https://www.codicemendoza.inah.gob.mx> (último acceso: 23 de octubre de 2024).
- Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, TURNER, 2004.
- Lerner, Jesse, “La exportación de lo mexicano: Hugo Brehme en casa y en el extranjero”, en *Alquimia*, núm. 16, México, INAH, invierno 2002-2003, 2002, pp. 30-38.
- Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*. México, UNAM, 1956.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, México, Imprenta de M. Murgia y Comp., 1854.
- México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento litográfico de Decaen, editor, 1855 y 1856.

- Nebel, Carlos, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, París y México, Impr. de P. Renouard, 1840.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo ‘típico’ mexicano 1920-1950)”, en *Política y Cultura*, núm. 12, México, UAM, 1999, pp. 177-193.
- Pérez Salas, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Pérez Salas, María Esther, “Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, en *Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, 1998, pp. 167–207.
- Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, España, Ediciones Nóbel, 1999.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo, “La representación de ‘lo indígena’ entre los viajeros extranjeros en México, 1824-1867”, en *Letras Históricas*, núm. 12, 1015, pp. 59-90.
- Reyes Ibarra, José Raúl, *El sistema de abastecimiento de agua y el aguador de número en la ciudad de Zacatecas, 1889-1927*, San Luis Potosí, 2018, Tesis, El Colegio de San Luis A.C.
- Rodero Oliván, Lydia, *Artistas viajeros europeos en el México del siglo XIX (1821-1846)*, Zaragoza, España, Universidad de Zaragoza, 2018.
- Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa, 1989.
- Santillana, Daniel, “Sobre *El Iris* de Linati y *Los mexicanos pintados por sí mismos*”, en *Fuentes Humanísticas*, vol. 22, núm. 41, 2010, pp. 69-81.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 22 núm. 77, 2000, pp. 123-150.