

PROGRAMA DE ILUSTRACIONES Y PLAN ICONOGRÁFICO DE LAS COLECCIONES COSTUMBRISTAS DE TIPOS SOCIALES EN LOS ESPAÑOLES, LOS CUBANOS Y LOS MEXICANOS ...PINTADOS POR SÍ MISMOS

Social types collections illustrations programs and iconographic plan: Los españoles..., Los cubanos... and Los mexicanos... pintados por sí mismos

*Dorde Cuvardic García**

RESUMEN

La iconografía costumbrista utiliza procedimientos comunes en los países donde esta corriente estética estuvo vigente. En particular, las modalidades de ilustración utilizadas en las colecciones de tipos sociales tienen por modelo *Los franceses pintados por sí mismos*. El objetivo del presente artículo es comparar iconográficamente los frontispicios de *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos pintados por sí mismos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*. La colección española incorpora todas las modalidades de la colección francesa. Cada artículo-dedicado a un tipo social específico- se ubica una estampa en página independiente (retrato de cuerpo entero), ilustraciones de inicio de capítulo y de final de capítulo (escenas y naturalezas muertas de objetos asociados al tipo social), una viñeta de letra capitular y, en ocasiones, una ilustración en el cuerpo del texto. La colección cubana, en cambio, carece de las viñetas de inicio y de final de artículo, aunque conserva la lámina o estampa de página independiente y la viñeta de la letra capitular, y contiene, como en el caso español, ocasionales ilustraciones en el interior del texto. Similar organización se presenta en el caso mexicano: conserva la lámina y la viñeta de la letra capitular y carece de las viñetas de inicio y de final de artículo, así como de cualquier imagen insertada en el interior del texto.

Palabras clave: Comparatismo interartístico, relaciones texto-imagen, colecciones costumbristas de tipos sociales, estampas, viñetas, letra capitular

ABSTRACT

The 'costumbrista' iconography utilizes common procedures among the countries where this aesthetic movement was present. In particular, the modalities of illustration utilized in social type collections have *Les Français peints par eux-mêmes* as a model. The goal of this article is to compare iconographically *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos pintados por sí mismos* and *Los mexicanos pintados por sí mismos* frontispieces. The Spanish collection contains all the modalities of the French collection. Each article -dedicated to one specific social type- contains a full-page imprint (full body portrait), illustrations at the beginning and at the end of the chapter (scenes and objects -dead nature- associated with social types), a vignette of capitulary letter and, on occasions, one illustration among the text. The Cuban collection, on the other hand, lacks the vignettes at the beginning and at the end of the chapter, although it preserves the imprint and the capitulary letter vignette; it contains as well, as in the Spanish case, occasional illustrations. Similar organization is presented for the Mexican case: it preserves the imprint and the capitulary letter vignette but lacks the vignettes at the beginning and at the end of the article, as well as the images inserted in the text.

Key Words: Interartistic comparatism, text-image relations, social type 'costumbrista' collections, imprints, vignettes, capitulary letter.

* Universidad de Costa Rica, Escuela de Filología y Lingüística, Costa Rica.

Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

Recepción: 19/02/13. Aceptación: 07/10/13.

1. Introducción

Las colecciones costumbristas de tipos sociales nos ofrecen uno de los casos más conocidos de *intermedialidad* –junto con los emblemas barrocos– de la historia literaria. Es uno de los primeros casos de popularización de la imagen en la cultura impresa, con el abaratamiento de los costos de impresión a partir de la década de 1830. Sobre este proceso, Lauster (2007: 110) ve en la serialización verbal-visual de las colecciones mencionadas una de las razones del éxito editorial de *Los ingleses pintados por sí mismos*¹, que a su vez llevaría a la rápida planificación y publicación de *Los franceses pintados por sí mismos* (1840-1842), la más famosa de todas ellas. Esta correlación entre los procesos económico-tecnológicos y la difusión popular de los productos culturales se dio en las colecciones europeas y latinoamericanas durante las décadas siguientes.

¿Qué funciones cumple esta serialización verbal-visual? Tanto la *visibilidad* de las imágenes como la *legibilidad* de las descripciones verbales, en la galería de tipos de las colecciones de tipos sociales, permitieron al público reconocer en estos textos su propia cotidianidad, su propio espacio nacional (Sieburth, 1985: 41), tal como era representado por sus editores.

La propuesta visual y la iconografía de *Los españoles pintados por sí mismos* (primer volumen, 1843, y segundo volumen, 1844²), *Los cubanos pintados por sí mismos* (1853³) y *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854⁴), que se analizará en el presente artículo, siguen el modelo o prototipo visual de uno de los más importantes proyectos del ‘libro ilustrado romántico’⁵, *Los franceses pintados por sí mismos* (1840-1842).

En todo caso, las colecciones publicadas en español también contaron con precursores visuales autóctonos. La iconografía de *Los españoles pintados por sí mismos*, por ejemplo, asumió en los retratos de cuerpo entero de sus láminas independientes (situadas antes del inicio de los artículos verbales) modelos de carácter hispánico, no sólo de aquellos importados de la industria editorial europea del periodo 1830-

1850. Las colecciones españolas de estampas o láminas de tipos sociales y trajes regionales, vigentes desde finales del siglo XVIII también en el resto de Europa y en América Latina y que ofrecen retratos de cuerpo entero semejantes a los ofrecidos en las láminas costumbristas, han sido señaladas por Pérez Salas (2005: 86) como un precedente iconográfico de la colección *Los españoles pintados por sí mismos*.

También han sido identificadas las prácticas culturales visuales precursoras de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Segre (2007: 13 y 22) las ubica en las figuras de cera, la pintura de castas, los biombos, los bodegones y los retablos barrocos. Las figuras de cera (populares a finales del periodo colonial y en los primeros años de vida independiente) y las pinturas de castas (en boga en el siglo XVIII) son prácticas precursoras porque, al igual que las láminas independientes de las colecciones costumbristas, tienen carácter descriptivo y sitúan al tipo social, desde el esquema compositivo del retrato de cuerpo entero, en un contexto social o escena. Los bodegones o naturalezas muertas, por su parte, son prácticas precursoras de las pequeñas viñetas, al inicio y al final de los artículos de las colecciones costumbristas, que representan objetos -acumulados sobre una superficie- asociados a un tipo social. No son naturalezas muertas de productos perecederos (como en el caso de los bodegones), sino del mundo objetual.

Las colecciones que analizamos en el presente artículo cuentan un estilo visual homogéneo. En *Los españoles pintados por sí mismos*, esto último procede de la regular participación de un mismo dibujante o de un mismo grabador en la planificación visual de varios artículos. De un conjunto de casi cien artículos, en la preparación del conjunto de las ilustraciones participaron 10 dibujantes y 3 grabadores, en el primero de los volúmenes, y 15 dibujantes y 4 grabadores, en el segundo (Pérez Salas, 2005: 84⁶). Intervinieron como dibujantes de las láminas (es decir, de los retratos de cuerpo entero en página independiente) ilustradores como Leonardo Alenza y Nieto (el más importante pintor e ilustrador del Romanticismo español), Antonio Gómez y Cros, Fernando de

Miranda y José Vallejo y Galeazo, entre otros. Lo mismo ocurrió en los artículos: algunos escritores se encargaron de redactar dos o más.

La mayor coherencia o unidad estilística de los dibujos de las colecciones cubana y mexicana estriba en la intervención de sólo uno o dos dibujantes o grabadores, frente al proyecto español, factor que determinó su mayor heterogeneidad visual. En *Los cubanos pintados por sí mismos* participó un solo dibujante, Víctor Patricio de Landaluze, y un solo grabador, José Robles. Los autores conocidos de las ilustraciones de las láminas independientes de *Los mexicanos pintados por sí mismos* son dos: Hesiquio Iriarte intervino en veintiuna litografías identificadas, y Andrés Campillo, en cinco; por su parte, nueve aparecen sin identificación (Pérez Salas, 2005: 298).

En las ilustraciones de las colecciones que analizamos en el presente artículo se utilizaron diversas técnicas de impresión. En *Los españoles pintados por sí mismos*, todas se prepararon mediante la técnica de la xilografía. Afirma Pérez Salas (2005: 84) que, aunque la prensa costumbrista española ya empleaba la litografía en las ilustraciones a inicios de la década de 1840, en la colección mencionada el editor se decidió por el grabado en madera, siguiendo el modelo francés. Esta última también se empleó en *Los cubanos pintados por sí mismos*. Exigía una división del trabajo: un ilustrador dibujaba un tipo social que después era grabado en madera. Se utilizó tanto en los retratos de cuerpo entero en lámina independiente como en las ilustraciones incorporadas dentro de los artículos. En cambio, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* se empleó la técnica de la litografía en los retratos de la lámina independiente y la xilografía en el resto.

Recordemos que el mundo cultural español y latinoamericano (y particularmente el editorial) se encontraba en el área de influencia del francés. La sociedad gala se consideraba como un paradigma a seguir, en sus prácticas y costumbres, en el resto de los países occidentales. Los exitosos proyectos editoriales franceses eran rápidamente traducidos o adaptados. Las colecciones costumbristas de América Latina

y España buscaban describir tipos sociales autóctonos, aunque desde la formulación de un ideal nacional originado en Francia: en la propuesta de esta escritura se presupone un modelo de sociedad altamente jerarquizado. Las clases populares son consideradas una Otrredad peligrosa por la burguesía de la época y, en estas colecciones, quedan despojadas de estas connotaciones: en algunos casos, los oficios de la calle quedan estetizados (como el traperero, convertido en alegoría del escritor); en otros casos, el pueblo queda representado como un sujeto ignorante, motivo para la burla del articulista y de su público lector. Este modelo ideal de sociedad de la ideología burguesa queda, asimismo, representado en los proyectos editoriales latinoamericanos, eurocéntricamente orientados.

2. Planificación de las imágenes en las colecciones costumbristas: modalidades de ilustración

Las “Introducciones” de las colecciones costumbristas nombran la contribución de los escritores de los artículos desde la metáfora pictórica (designan su desempeño descriptivo como una ‘pintura’). Pero, además, también incorporan comentarios sobre la importancia que cobran las imágenes propiamente dichas en el conjunto de estos proyectos editoriales. Hacia el final de la “Introducción” de *Los españoles pintados por sí mismos* encontramos un comentario de este tipo:

“Nos ha parecido asimismo conveniente no dejar ocioso el buril en tan importante asunto [en el de no dejar sin representar ninguno de los tipos originales que conserva España]. Con efecto, cuando todo se ilustra, cuando no hay publicación literaria que no contenga trescientas o cuatrocientas viñetas repartidas por el texto, sería retroceder a los buenos tiempos de las primeras ediciones del Bertoldo y de los Romances del Cid Campeador el pintar a los ESPAÑOLES desnudos de tan brillantes atavíos. No será así, pues gracias a sus propios esfuerzos, contamos con buenos sastres, que saben vestir en madera a sus compatriotas con su pobre, pero nacional traje, y que gustosos han emprendido la noble tarea de ayudarnos en la

exposición de tan interesante galería.” (en mayúscula en el original) (vii-viii).

La figura del enunciador es la del equipo editorial (el *nosotros grupal*), en el que participa el *grabador en madera*. En tono jocoso, se mencionan las innovaciones de la industria de la imprenta: la proliferación de las imágenes en los proyectos literarios alude a la consolidación de esta simbiosis inter-semiótica en la cultura editorial española de la época. Su incorporación se menciona mediante una metonimia del instrumento (buril), en lugar de su ejecutor (grabador). Este último queda definido como un sastre que ‘viste en madera’ (materializa, visualiza) a los tipos sociales que aparecen en las páginas de la colección. El resultado final será una *galería* de retratos y escenas, es decir, el conjunto de las imágenes publicadas.

Los mexicanos pintados por sí mismos, por su parte, carece de una “Introducción” que indique la importancia otorgada a la imagen por el equipo editorial. Parte importante de este tipo de información se puede extraer, en todo caso, de algunos de los artículos de la colección, que aluden a las láminas en página independiente que preceden a los artículos. Por su parte, en el caso de *Los cubanos pintados por sí mismos*, aunque San Millán (1852: 3-5) utiliza la metáfora pictórica en la “Introducción” para aludir a la escritura costumbrista, no realiza ninguna mención sobre el diseño o planificación de las ilustraciones incorporadas en esta colección.

La española es la más diversificada de las colecciones desde el punto de vista del plan visual. Podemos identificar cinco tipos de ilustraciones. En primer lugar, los frontispicios (en ambos volúmenes); en segundo lugar, el retrato de cuerpo entero, en lámina independiente, antes del artículo dedicado al tipo social; en tercer lugar, las ilustraciones o viñetas de inicio de capítulo; en cuarto lugar, las ilustraciones o viñetas de la letra capitular; y, en quinto lugar, las ilustraciones o viñetas de final de artículo. Sólo ocasionalmente se utilizan imágenes durante el desarrollo de los artículos.

Este plan iconográfico se toma explícitamente de *Los franceses pintados por*

sí mismos, donde, además del frontispicio, se distingue en cada artículo el resto de la misma propuesta que hemos visto en el caso español, y que en francés se designa con los términos *type*, *tête de page*, *lettre* y *cul-de-lampe* (Le Men, 1993: 6), es decir, el retrato de cuerpo entero en lámina independiente y las ilustraciones o viñetas de inicio de artículo, de la letra capitular y de final de artículo, respectivamente⁷.

Le Men (1993: 9) explica este plan general desde la metáfora teatral en *Los franceses pintados por sí mismos*, que también permite acercarnos al caso español: el retrato de cuerpo entero en lámina de página independiente (*type*) ofrece al lector-espectador la vestimenta del tipo social, la ilustración de inicio de capítulo (*tête de page*) el lugar escénico o escena, y la viñeta de la letra capitular (*lettre*) y la ilustración de final de capítulo *cul-de-lampe* la acumulación de los accesorios u objetos vinculados a su proceder, conocida como ‘naturaleza muerta’.

También realiza una equiparación entre los géneros pictóricos (y la jerarquización que tuvieron en Occidente antes de la llegada del impresionismo) y el programa visual de las ilustraciones de la colección francesa. Del retrato como género pictórico, según Le Men (1993: 9): el género del retrato queda situado en la lámina independiente («type»), la naturaleza muerta en la letra capitular («lettre») y la ilustración de final de artículo («cul-de-lampe»), y el decorado anecdótico en la ilustración de inicio («tête de page»). Pérez Salas (2005: 87-88), para el caso español, precisa que las tres viñetas del artículo (a saber, la de inicio de capítulo, la adosada a la letra capitular y la del final del texto), al igual que su precursora francesa, muestran la ambientación –escena- donde el tipo social desarrolla sus actividades y los instrumentos de su oficio.

La francesa es la primera colección que ofrece este sistema de imágenes, pues los artículos de la previa miscelánea *Paris o el libro del ciento y uno* (1831-1834) carecían de ilustraciones, mientras que la colección *Heads of the people* sólo contaba con la ilustración de los *bustos* de los tipos sociales en lámina separada, haciendo honor al título de la colección.

Mientras que en *Los franceses pintados por sí mismos* es común que se incorporen ilustraciones en el transcurso del artículo, sólo en escasos artículos se emplea esta táctica en la colección española (la *posadera*, una mesa servida; el *cómico*, un grupo de bustos de actores; la *colegiala*, un grupo de pequeños retratos de cuerpo entero de otras tantas 'subespecies' de este tipo).

De las tres colecciones analizadas en este artículo, *Los cubanos pintados por sí mismos* tiene el plan de ilustraciones más modesto. Aunque desconocemos su número, el número de suscriptores no debió ser alto, lo que determinaría la dotación económica destinada a este proyecto editorial y, en consecuencia, el nivel de complejidad de la colección, tanto por el número de los tipos sociales representados como por las modalidades y cantidad de ilustraciones incorporadas. Alrededor de la mitad de los artículos cuenta con retratos de cuerpo entero en láminas independientes. Carece de las ilustraciones de inicio y de final de artículo, aunque ofrece casi siempre la viñeta o ilustración de la letra capital. Incorpora ocasionales ilustraciones (por lo general, escenas) en el interior de algunos artículos, como en el dedicado al *tabaquero*, donde se ilustra el diálogo circundante entre dos de ellos (intercambio mencionado en el texto del artículo); o en el dedicado a la *suegra*, que discute con el marido, en presencia de su esposa.

Los mexicanos pintados por sí mismos incorpora la lámina independiente, que ofrece un retrato de cuerpo entero del tipo social, y la viñeta de la letra capitular. Carece, al igual que la colección cubana, de las ilustraciones de inicio y de final de artículo. En lugar de estas últimas, aparecen arabescos y motivos ornamentales, de larga tradición en la práctica editorial occidental. Pérez Salas (2005: 304-305) llama la atención sobre el hecho de que, en gran medida, las láminas de página independiente no sólo muestran el retrato de cuerpo entero, sino además el contexto espacial donde el tipo social desarrollaba su actividad (la escena) o los objetos vinculados a su desempeño (la naturaleza muerta de objetos), que en las colecciones europeas aparecían en las ilustraciones de inicio o de final de artículo. Lo que en las colecciones

europeas aparecía separado (tipo social y contexto social circundante), aparece junto en las láminas de la colección mexicana.

Como procedimiento que no vemos en el caso español ni en el cubano, el *efecto de realidad* queda reforzado en algunos artículos de la colección mexicana con la reproducción icónica de diversos tipos de documentos, como en los artículos dedicados al *cajista* (la prueba de una *esquela* -su diseño y su tipografía- y una *tarjeta*) y al *maestro de escuela* (un balance de ingresos y egresos). Por su parte, el *barbero*, al instalar su local, coloca el siguiente letrero: "BÁRBARO VERDUGO DE LA QUIJADA. FLEBOTOMIANO" (25). Con este procedimiento, el de incorporar modalidades de comunicación escrita manejadas en la cotidianidad mexicana (esquelas, letreros, tarjetas), la ficcionalidad de los artículos se oculta mediante la *simulación* de su presunta referencialidad.

LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	101
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	102
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	103
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	104
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	105
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	106
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	107
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	108
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	109
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	110
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	111
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	112
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	113
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	114
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	115
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	116
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	117
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	118
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	119
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	120
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	121
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	122
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	123
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	124
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	125
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	126
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	127
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	128
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	129
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	130
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	131
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	132
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	133
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	134
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	135
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	136
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	137
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	138
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	139
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	140
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	141
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	142
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	143
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	144
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	145
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	146
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	147
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	148
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	149
LA MORA PASTORA... par M. de LA BODOLLE	150

Imagen 1. Ejemplo de índice o tabla de contenidos de *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Vol. I. Paris: L. Curmier Éditeur, 1840.*

IMAGEN 1.

Ejemplo de índice o tabla de contenidos de *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. Vol. I. Paris: L. Curmier Éditeur, 1840.*

Las ilustraciones de inicio y de final de capítulo y las viñetas de la letra capitular, en las colecciones que analizamos en este artículo, se imprimen en las páginas de los artículos. Las condiciones tecnológicas lo permitieron a partir de la década de 1830. La técnica de la xilografía, nos recuerda Lauster (2007: 33-39) permite que el diseño sea manipulado de la misma manera que

los tipos o letras en una misma página, con lo que se logra una gran compatibilidad entre ambos lenguajes en el mismo espacio.

Además, en la colección francesa, española y cubana las láminas se imprimieron con la técnica del grabado en madera. Sólo la colección mexicana imprime sus láminas de página completa en litografía.

2.1. Los índices de contenidos de las colecciones costumbristas

El *índice de contenidos* [*la table de matières*] de *Los franceses por sí mismos* es un complejo sistema de colaboración entre texto e imagen. No sólo indica el título de los artículos de cada volumen (que generalmente se corresponde con el nombre de los tipos sociales) y de sus respectivos autores. También detalla el nombre de los diseñadores o dibujantes y de los grabadores de cada una de las modalidades de ilustración de cada artículo⁸, como se puede distinguir en la Imagen 1, donde se visualiza parte del índice del Primer Volumen de *Los franceses pintados por sí mismos*. Cuando se realiza una lectura horizontal de las autorías participantes en cada artículo (autor del texto verbal y dibujantes y grabadores de las ilustraciones), aparece a la izquierda, dominando el conjunto, una reproducción pequeña del retrato de cuerpo entero del tipo social. Inmediatamente a la derecha de esta reproducción, a la altura de la cabeza de estas figuras, se ofrece el título del artículo verbal y su respectivo autor. Asimismo, la incorporación de la imagen y el nombre de dibujantes y grabadores indican la alta valoración concedida a la imagen⁹.

Los índices de contenidos de las colecciones española, cubana y mexicana no muestran un listado de los autores de las ilustraciones, aunque sigan, parcial o totalmente, el diseño iconográfico general de la colección francesa. Sólo indican el título del artículo escrito (por lo general, definido a partir de la identidad nominal del tipo social) y su autor (en ocasiones, con pseudónimo). Tomando en cuenta que estas colecciones fueron ‘influidas’

directamente por el proyecto galo, como empresa editorial modélica, y que la imagen es igual de relevante que el texto, a la hora de definir al tipo social, la ausencia de un índice para las ilustraciones se explicaría, más que todo, por la modestia financiera de los proyectos editoriales en lengua española, que llevaría a ‘descuidar’, en el paratexto del índice, la autoría de las imágenes.

2.2. Los retratos de cuerpo entero en las láminas independientes

Los retratos de cuerpo entero representan en términos visuales la versión icónica de la descripción prosopográfica (físico, vestimenta y conducta) que, en muchos casos, se hará del tipo social en el artículo ubicado a continuación. La lámina independiente se ofrece en una colección costumbrista por primera vez en *Heads of the people*, aunque no empleaba el retrato de cuerpo entero, sino el busto (el retrato de medio cuerpo), como indica el mismo título de la colección. Añade Pérez Salas (2007: 63) que, además, se utilizaba un pie de ilustración debajo del busto y un pequeño texto que indicaba su situación o manera de ser.

En *Los franceses pintados por sí mismos*, las láminas no ofrecen bustos, sino retratos de cuerpo entero. La inserción del tipo en un ambiente social apenas queda insinuada por perfiles y sombras. Casi siempre son figuras aisladas de pie, masculinas y femeninas, identificadas por su vestimenta y accesorios; surgen en silueta de la página en blanco, en un espacio abstracto e indeterminado que excepcionalmente cuenta con sombreados y ligeros decorados (Le Men, 1993: 10-11). Dado que el espacio social sólo queda sugerido en segundo plano, la pertenencia del tipo a un oficio, profesión o esfera social se infiere más que todo a partir de su vestimenta y accesorios.

Lauster (2007: 279 y 277), apoyándose en Le Men¹⁰, explica que el *type* o lámina en página independiente es una innovación de la colección francesa (con el precedente del género de los Gritos urbanos), que además logró

introducir este término técnico, el de *type*, en el lenguaje de la impresión, mientras que las viñetas de inicio y final de artículo y de la letra capitular contaban con una gran tradición, como procedimientos típicos de embellecimiento de las ediciones¹¹.

Representar en la lámina al tipo social en busto o en retrato de cuerpo entero tiene consecuencias en la clase de pertenencia social que se desea promover. Precisa Lauster (2007: 277-278) que los retratos de cuerpo entero de la colección francesa enfatizan la *fisiología social*, es decir, la función profesional del tipo en el conjunto de la sociedad, mientras que la inglesa se centra en su *fisiognomía*, es decir, en la identificación del carácter moral a partir de los rasgos físicos, con la cabeza y el rostro, más particularmente- como la parte más representativa¹²). Las láminas de *Heads of the people*, al ofrecer bustos de tipos sociales, los muestra como representativos de actitudes morales, mientras que la colección francesa, al exhibirlos con su vestimenta y sus herramientas, los identifica en un oficio o profesión.

Las láminas, al quedar visualmente identificados por el lector como frontispicios de los artículos que siguen, según Le Men (1993: 9), hacen “inútil la leyenda”. Existe otro motivo: son tipos claramente reconocibles, seleccionados de la cotidianidad nacional. Las láminas de la colección española también carecen de esta leyenda. El mismo autor de la “Introducción” de *Los españoles pintados por sí mismos* razona la ausencia de la leyenda en razón de la inferencia que hará el lector:

“[P]intar hombres [es decir, individuos singulares] exigiría al pie de cada cuadro [es decir, de la lámina] una nota que expresase el tipo a que cada uno corresponde. Nosotros hemos echado por el atajo colocando por nota el tipo al principio de los artículos; [...] el lector no necesitará de un Cicerone, para conocer que el cesante es el *cesante*, la criada la *criada*, y el que antes llamábamos fraile el *exclaustrado*.” (en cursiva en el original) (viii).

En cambio, en la colección cubana y en la mexicana, las estampas o láminas en página independiente cuentan con la leyenda que designa al tipo social, debajo de su retrato.

La pose asumida por los tipos sociales en los retratos de cuerpo entero también nos habla de la intencionalidad de estas colecciones. En *Los franceses pintados por sí mismos*, la pose evoca, por lo general, una instantánea, un instante en la vida de los personajes representados, y juega informalmente, en este sentido, con la solemnidad del retrato oficial: los tipos se dedican a ocupaciones cotidianas y casi en la mitad de las ocasiones son captados en la calle mientras se desenvuelven como transeúntes (Le Men, 1993: 12). Como harán posteriormente la colección española y las latinoamericanas, se resignifica la típica pose de los retratos oficiales, donde el personaje aparece erguido de pie en cuerpo entero junto a un atributo de poder social (un caballo, un escritorio). En pose más distendida, el tipo social es captado como si un dibujante le hubiera pedido que, por un momento, dejara sus quehaceres y posara ante él, como ocurre en la lámina de “La criada¹³”. En algún caso mira frontalmente, como si hubiera sido sorprendido por el articulista.

La identificación por el oficio u otra adscripción identitaria queda asegurada en la española, la cubana y la mexicana por la vestimenta o los objetos utilizados. Como señala Pérez Salas (2005: 91) algunos retratos de la colección española sólo aluden a la actividad del tipo social a partir de su indumentaria (“El Sacristán”, “El calesero”, “El Canónigo”, “El Seise de la Catedral de Sevilla”), mientras que en otros se añade, además, un objeto iconográfico que lo identifique (“La cantinera” al lado del mostrador, o “El aguador”, al lado de un tonel y unos jarros).

En la mayor parte de los casos, en las láminas de la colección española¹⁴, el tipo social no queda identificado por el ambiente social, ya que, o sólo aparece un sombreado alrededor de su figura o, alternativamente, una parte muy fragmentaria de un escenario mucho mayor, perfilado con líneas (tenue o claramente, según sea el caso). También en *Los franceses pintados por sí mismos* se representa a los tipos sociales aislados del contexto ambiental (Pérez Salas, 2005: 88).

Se utiliza un simple sombreado adosado al tipo social en “La nodriza” (viste el traje tradicional cántabro, lo que indica que las nodrizas quedaban asociadas, por antonomasia, a esta región), en “El indiano” (el que llega enriquecido de América), en “La nodriza”, en “El ciego”, en “El clérigo de misa y olla”, en “El sacristán”, en “La lavandera”, en “El charrán”, en “El guerrillero”, en “El torero”, en “El choricero” o en “La patrona de huéspedes”.

En algunas situaciones se sugiere un muro o un piso, sin que el observador llegue a discriminar si el tipo social está situado en un espacio abierto o cerrado, como ocurre en las ilustraciones de “El alguacil” y el “El diputado a cortes” (Pérez Salas, 2005: 93). En “La criada” se utiliza un sombreado y, además, se sugiere un muro (se reconoce el tipo por la cesta llena de la compra que lleva bajo el brazo). En “La coqueta” aparece este tipo social frente a unas paredes tenuemente perfiladas, que sólo muy vagamente sugieren un espacio exterior.

En otras ocasiones, alrededor de la mitad de los tipos de toda la colección, se sugiere un fondo espacial fragmentario –interior o exterior– reconocible detrás del tipo social retratado. En palabras de Pérez Salas (2005: 93), se ubica sutilmente a los tipos en espacios determinados. Por ejemplo, en la lámina dedicada al alcalde de Monterilla, este último se encuentra sentado en una banca, con su bastón de mando, y una campanilla y un tintero en una mesa, a su derecha (el espacio del Ayuntamiento queda esbozado mediante la pintura ecuestre de un militar en la pared del fondo); en la del exclaustro, se esboza un espacio callejero; y en la del estudiante, aparece en pose de pedir limosna, mientras que en el fondo sólo aparece esbozado el espacio público¹⁵.

A veces, la ilustración de página completa sigue perteneciendo al género del retrato en encuadre general (que logra mostrar al individuo y parte de su entorno), pero el tipo social realiza, además, una acción (con la que suele quedar identificado en el imaginario popular). Por ejemplo, en la lámina del cazador, este último camina con sigilo en el campo, a la espera

de una prensa; en la del alguacil, toca la aldaba de una vivienda; y en la del ejecutor, se dispone a entrar en una casa para hacer cumplir la orden judicial¹⁶.

Se presenta el grado más alto de representación realista cuando, aparte de la acción realizada por el tipo social, y de la visualización clara del contexto social, aparecen, además, en segundo plano, otros personajes que emprenden actividades consustanciales a su identidad u oficio, como sucede en “El aguador” (Pérez Salas, 2005: 94). En estos casos, el retrato se incorpora a una *escena* (en la que actúan diversos personajes).

Es evidente la parquedad en la representación de escenarios. La identidad del tipo social se rastrea casi exclusivamente a partir de la vestimenta o del objeto que maneja. El realismo costumbrista es *metonímico* y esta intencionalidad guía la planificación de la imagen de los retratos de cuerpo entero de las láminas: los utensilios (contigüidad existencial más cercana), y no el espacio social en el que se desenvuelve (la contigüidad más lejana), contribuyen a perfilar la identidad del tipo social.



EL LECHERO.

IMAGEN 2

Ilustración de la lámina de “El lechero” en Los cubanos pintados por sí mismos (sin número de página). La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcelona, 1852.

En *Los cubanos pintados por sí mismos*, 18 de los 38 artículos incorporan láminas de página completa¹⁷. Según sean los casos, el tipo social puede encontrarse acompañado de un simple sombreado, de un sombreado yuxtapuesto a un espacio fragmentario (alguna pared, por ejemplo) o quedar ubicado en un ambiente perfilado con precisión. En la mayor parte de los casos se representan en plena ejecución de una alguna acción, coherencia visual que procede, con toda probabilidad, de la participación de un único dibujante en este proyecto editorial: Víctor Patricio de Landaluce, muy conocido en la Cuba de mediados del siglo XIX. En la lámina dedicada al *lechero* se le representa en la distribución de la leche y conversa con una mujer en la puerta de una casa (Imagen 2); en la dedicada a la *suegra*, esta última discute con el marido; en la del *estudiante*, dos jóvenes caminan por la calle con libros bajo el brazo¹⁸.

La representación iconográfica de otros tipos sociales, en cambio, se circunscribe a las convenciones del retrato de cuerpo entero. Muestran su vestimenta y sus instrumentos cotidianos¹⁹, sin que se realice alguna acción. El tipo social aparece de pie, en pose estática, como es el caso del *tabaquero*. La *vieja verde*, detenida, sostiene un chal, una flor y un abanico. En la lámina del *gallero* (Imagen 3), este último, en posición a medio camino entre el tres cuartos y el perfil, tiene en su mano izquierda un gallo y en su derecha un pañuelo. Aún cuando esta acción, la de descubrir este animal,



EL GALLERO.

IMAGEN 3.

Ilustración de la lámina de “El gallero”, de *Los cubanos pintados por sí mismos* (sin número de página). La Habana: Imprenta y Papelería de Barcelona, 1852.

se puede apreciar en las escenas de peleas de gallos, la pose de esta lámina permite concluir que el retrato es estático (como si el tipo social se hubiera detenido en medio de la acción, dispuesto a ser retratado por el dibujante que tiene enfrente). También asume esta pose de retrato estático la representación de la *vieja curandera*, que sostiene un pañuelo con ambas manos, casi frontalmente²⁰.



IMAGEN 4.

Ilustración de la lámina de “El tocinero”, de *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Imprenta de M. Murgía y Ca, 1854.

Los mexicanos pintados por sí mismos ofrece 33 artículos con sus respectivas láminas. Dos de ellas carecen del artículo respectivo. Los retratos representan al tipo social en escena, en su ambiente típico. Su detallado nivel descriptivo queda favorecido por el empleo de la litografía, que permite un nivel mayor de precisión que el grabado. Un adelanto técnico de la época, por consiguiente, se encuentra al servicio de la intencionalidad ‘realista’ costumbrista²¹, ya que el detalle, en una litografía, es mayor que en el grabado en madera.

Iconográficamente, la mayor parte de los tipos sociales aparecen en el ejercicio de su oficio. Como ya dijimos previamente, las láminas en página independiente, en esta colección, no son sólo retratos, al representar al tipo social en medio de una acción, en el manejo de sus instrumentos, en un contexto social claro. Las escenas y las naturalezas muertas de objetos,

que suelen estar en las viñetas de inicio y de final de artículo, al carecer la colección mexicana de este tipo de imágenes, quedan integradas en las láminas. En el artículo dedicado al *aguador*, este último va a recoger agua a una fuente (o ya la ha recogido), mientras que en segundo plano aparece otro aguador, en el momento mismo de tomar agua de la fuente. El *tocinero* (Imagen 4), sostiene un cuenco en su cabeza, en el que transporta por media calle la sal con la que adobará los cerdos que ha matado. El *cargador* anda encorvado por la calle con los incontables objetos que lleva. La *costurera* se representa en el acto de coser. El *cajista* aparece en la imprenta mientras coloca los tipos en sus cajas²².



IMAGEN 5.

Ilustración de la lámina de artículo “El ranchero”. Los mexicanos pintados por sí mismos. México: Imprenta de M. Murguía y Ca, 1854.

En otras pocas láminas, el tipo social aparece en posición frontal, en tres cuartos o en perfil sin que realice ninguna actividad. De aquellos que se encuentran en posición frontal o en tres cuartos, algunos dirigen una mirada al espectador; otros, no. Son retratos de cuerpo entero, donde el sujeto sostiene algún objeto. El *cajero*, en tres cuartos, se encuentra en la tienda, rodeado de ultramarinos. El *sereno* se muestra de pie en la calle, en tres cuartos, con un bastón y una linterna. El *ranchero* (Imagen 5), con la hacienda al fondo, aparece de pie en tres cuartos²³.

Algunos de los tipos sociales indican al lector, con el dedo índice, el instrumento típico que manejan, o lo sostienen con la mano levantada. En estos casos, no ejecutan acciones típicas ni se

encuentran en pleno desempeño de su oficio o actividad. Muestran al lector extradiegético los instrumentos que usan cotidianamente. El sentido es ‘he aquí’ o ‘quiero enseñarles...’. Este procedimiento también es típico de la publicidad visual del siglo XIX, donde la mano levantada del modelo o de la modelo muestra el objeto publicitado. El *pulquero*, en tres cuartos, eleva un vaso de pulque con la mano izquierda, después de recogerlo de un tonel con una jarra, que sostiene en la mano derecha. También es el caso del *arriero*, que muestra en tres cuartos un *arnés* con su mano izquierda. El *cochero* también exhibe el mismo signo indicativo con su mano izquierda, de la que pende una cuerda. En ocasiones, este gesto mostrativo está acompañado de la mirada interpelativa del tipo social al observador extradiegético, es decir, al lector, como en la *chiera* (Imagen 6), la versión femenina del *aguador*, que alza la mano para mostrar un cuenco lleno de agua. La *china*, que acaba de encender el fuego de la cocina, sostiene un fósforo con la mano alzada²⁴. El procedimiento *indicativo* de la mano levantada, en cambio, no se utiliza en las colecciones cubana y española.



IMAGEN 6.

Ilustración de la lámina de “La chiera”. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Imprenta de M. Murguía y Ca, 1854 (sin número de página).

2.1. Relaciones intratextuales: la mención de la lámina independiente en el texto de los artículos de *Los mexicanos pintados por sí mismos*

En *Los mexicanos pintados por sí mismos*, a diferencia de las colecciones española y cubana,

son numerosas las declaraciones de los escritores que, en los artículos, comentan los retratos de las láminas en página independiente.

Cuando la litografía se incorpora al proyecto editorial mexicano, publicado en 1854, hacía pocos años que se había introducido en el país. Londoño Vega (2004: 26) informa que la litografía llegó en 1819 a Estados Unidos y a Brasil y diez años después a Chile, México y Argentina. Y Pérez Salas (2005: 297) señala que comienza a cobrar auge en México a partir de la década de 1840. La novedad de la técnica es, posiblemente, uno de los motivos por los que se menciona la lámina independiente en algunos artículos de la colección. Otro posible motivo puede radicar en el hecho de que la ‘veracidad’ de la imagen permitía ‘contaminar’ con esta intención al texto escrito. El discurso verbal tiene un papel referencialmente subordinado frente al visual, y se propone que el primero deba recurrir al segundo para legitimarse. Ambas hipótesis, en todo caso, no explican la ausencia de este tipo de menciones en las colecciones española y cubana.

A diferencia de estas últimas, se textualiza en el caso mexicano la colaboración conjunta del escritor y del litógrafo durante la preparación del proyecto editorial. Este es un recurso ficcional que refuerza, paradójicamente, el tono documental de los artículos: en el texto del artículo se afirma que ambos profesionales realizan un trabajo de campo y que representan lo que han visto, uno por medio del lenguaje icónico y el otro por medio del escrito, como en “La estanquillera”: “El tipo de las estanquilleras es la vecina del señor litógrafo: ayer [...] cuando fue nuestro amigo a retratarla y yo a tomar notas para hacer su biografía, acababa de cerrar su casa de comercio, y pudo descansadamente favorecernos con sus interesantes confidencias” (179-180). Se resalta, así, la intención de retratar tipos sociales existentes en la Nación. El escritor busca al sujeto para entrevistarle, y el litógrafo con el fin de dibujarlo. Más adelante, el articulista, en el mismo artículo, describe el trabajo del litógrafo: “Mientras estas reflexiones me ocupaban [sobre la estanquillera], y las trazaba taquigráficamente en mi cartera, el buen litógrafo sobre la hoja de un Álbum, formaba un bosquejo de la

heroína” (182). El autor de este artículo define los preparativos del litógrafo con el término *bosquejar*, término que, recordemos, los propios escritores costumbristas utilizaron metafóricamente para describir el proceso de preparación de sus artículos verbales. También destaca en el ejemplo mencionado el uso que hace el escritor de un *block* de notas, con el fin de recoger anotaciones (‘trazaba taquigráficamente estas reflexiones en mi cartera’), su instrumento típico.

Más allá de esta colaboración mutua, es más común que se mencione en los artículos la anterior elaboración de la litografía y la posterior preparación del artículo. Pero no sólo es un tópico textual, sino que también responde a la realidad del proceso productivo de las colecciones, ya que las láminas se confeccionaban antes que los artículos verbales propiamente dichos. Lauster (2007: 31), con ejemplos como *Heads of the people, Viena y los vieneses y Gavarni en Londres*, demuestra que este proceso también se daba en las colecciones europeas; temporal y espacialmente hablando, el *sketch* visual, que deja de ser propiamente una ilustración (imagen que ilustra un discurso verbal previo), precede al escrito, que vendría a ser una especie de comentario del primero. En el proyecto editorial mexicano también sucede lo mismo, como declara el articulista al ocuparse de la *estanquillera*: “La piedra de un litógrafo la ha cantado, y procurará retratarla nuestra pluma.” (177). El articulista también confiesa esta precedencia en el artículo dedicado al *ranchero*. Al inicio, un *ranchero* observa una litografía que lleva el escritor, y este último le informa que la imagen representa a su compadre Don Chano. El *ranchero* pregunta: “Oiga, amo, ¿qué va a hacer la buena persona de su merced con esa estampa?” (192). En el dedicado al *aguador*, el escritor costumbrista le dice al tipo social, con el que conversa, que “hasta una estampa se ha hecho adonde estás pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan” (2), y en el dedicado al *vendutero*, otorga a la estampa o lámina la potestad de decir “quién es el personaje, como viste, y bajo qué gallarda apostura desempeña sus funciones. De esta suerte la responsabilidad será del Sr.

Litógrafo, que no parece sino que ha sido del arte, según la exactitud con que ha retratado al personaje” (en cursiva en el original) (131). En este último caso, se respalda, además, la *veracidad ontológica de la litografía*. Por último, al inicio de *El cómico de la legua*, el articulista elogia al litógrafo por haber logrado un *fac-simile* del tipo social (40).

Interesa destacar una función que reviste la litografía, implícita en los ejemplos que hemos ofrecido: si el escritor no ha tenido la posibilidad, hasta el momento de recibir el encargo editorial, de conocer al tipo social cara a cara, la litografía de este último, que ofrece el físico, la vestimenta y los objetos vinculados a la cotidianeidad del tipo, será suficiente para confeccionar el artículo. El escritor hará el resto: situarlo en escena (en plano acción o diálogo con otros personajes), planificar su biografía, etc. La función realista de la litografía también se menciona en el dedicado al *cajista* (que coloca las letras de la imprenta), donde el articulista le pide al lector que dirija su atención a la mal llamada *ilustración*:

“Antes de todo, fija un momento los ojos en la estampa, y examina al gallardo bípido que representa. El picaresco litógrafo me ahorra el trabajo de describirte al personaje y su vestido. Evítame también la molestia de explicarte como el *Cajista* desempeña sus funciones, porque precisamente se encuentra en el ejercicio de ellas.” (en cursiva en el original) (168).

Se parte del siguiente presupuesto: la litografía es una reproducción ‘objetiva’ del tipo social. El texto verbal se revela, cuando se lo compara con el icónico, como un discurso subsidiario y redundante, mientras que la imagen se explicaría por sí sola, al mostrar el referente social.

Un indicador textual de la precedencia temporal de las litografías en *Los mexicanos pintados por sí mismos* se puede obtener del hecho de que dos de estas últimas, al final de la colección, carecen del artículo respectivo. La anónima “Nota” explicativa de la edición facsimilar de 1935 (sin número de página), a la hora de explicar la presencia de dos láminas, dedicadas a la *lavandera* y al *panadero*, que carecen de artículo, argumenta lo siguiente:

“Sin duda el escritor o escritores señalados para elaborar los artículos que faltan en la colección, no entregaron a tiempo sus trabajos o éstos no se hicieron nunca. Lo evidente es que el editor Murguía tuvo hechas y tiradas las estampas antes de poseer el texto correlativo y que las repartió, previamente, entre los colaboradores de la obra, según se colige por las frecuentes alusiones que los mismos hacen a peculiaridades de dibujo y composición de las láminas. Ya hecho el tipo general de estampación, acaso oneroso, Murguía debe de haberse dedicado a aprovechar, sin texto, las litografías citadas²⁵”

No sólo se llega a mencionarse en algunos artículos la precedencia temporal del trabajo del *litógrafo* y de la producción de la *litografía*. En ocasiones se describe en el artículo verbal parte del retrato de la lámina confeccionada previamente: el escritor, en estos casos, realiza una *écfrasis* de una imagen previa. Así, en el artículo dedicado al *vendutero* se menciona que este tipo social subasta un reloj (129), y asimismo, en la estampa o lámina aparece con este objeto en la mano, en el momento de subastarlo. En el artículo dedicado a la *casera*, su retrato verbal presenta esta última dependencia intersemiótica: “provista de las llaves de los cuartos que están sin alquilarse, [...] conserva con escrupuloso cuidado alguno de sus antiguos vestidos [...], y una peineta en la raquílica trenza, restos únicos de su pasada opulencia; ni mas ni menos que como se ve en la estampa que acompaña al presente artículo.”(230).

Sin que el artículo aluda explícitamente a una imagen previamente producida, se ofrece en ocasiones una identidad entre la lámina independiente y el texto: tanto la descripción verbal como la icónica detallan la misma vestimenta, objeto o situación. En el artículo sobre el *cómico de la legua* se describe el método de trabajo que tiene este tipo social durante las mañanas: “solo para tranquilizar en algo su conciencia, se deja caer sobre una silla, saca su papel, y entre bostezos y esperezamientos le da un repaso” (47). Esta escena es la que, asimismo, aparece representada en la lámina que antecede al artículo. Al inicio del artículo sobre el *poetastro* se dice que, un día, permaneció “algunas horas inclinado en el mostrador sobre un cuarterón de papel, con la pluma en la

mano” (120), y en la misma actitud le vemos en la litografía. Asimismo, en el artículo dedicado al *mercero*, este último dice: “Al día siguiente convertí mis cinco pesos en una canasta poblada de mil pequeñas chucherías y baratijas” (256-7), precisamente el objeto que sostiene en la litografía²⁶.

En todos estos casos, es impropio llamar *ilustraciones* a las láminas, en el sentido restringido de imágenes que ‘ilustran’ un texto previo. Si los articulistas llegan a describir imágenes previas, son casos de *écfrasis*: el discurso verbal nos ofrece una descripción del tipo social mostrado en la litografía.

2.3. Ilustraciones de inicio de artículo, de letra capitular y de término de artículo en las colecciones costumbristas

Además de la ilustración de retrato de cuerpo entero de las láminas independientes, las colecciones costumbristas cuentan con otras modalidades de imágenes, cada una de ellas con sus propias funciones.



IMAGEN 7.

Plano panorámico o ‘vista’ de la ilustración de inicio de artículo de “El grumete”. Madrid: I. Boix. Imagen

IMAGEN 8.

Plano general de una escena de la ilustración de inicio de artículo de “El elegante”. Madrid: I. Boix.

2.3.1. Ilustraciones de inicio de artículo

La primera modalidad que vamos a analizar es la ilustración o viñeta de inicio de artículo (en francés, «tête de page»). Los analistas coinciden en señalar que muestra,

por lo general, el contexto social en el que se desenvuelve el tipo social. Según Le Men (1993: 9), “indica el medio social familiar del «tipo», más a menudo mediante una «escena», y ocasionalmente mediante una «vista»”. Sobre la colección francesa, Pérez Salas (2005: 76) dice, con menos precisión que Le Men, que generalmente al inicio del texto del artículo “hay una viñeta relacionada con el ambiente en que se mueve el tipo”. Y Lauster (2007: 278), asimismo, señala que esta modalidad de ilustración ofrece la ambientación cotidiana [*environment*] del tipo social. Las escenas ofrecidas tienen una semántica iterativa: el lector infiere que pertenecen a la cotidianidad del tipo social representado. Por lo general en encuadre general, consiste en una acción protagonizada por un grupo de personajes en una unidad espacio-temporal.

La colección española cuenta con ilustraciones de inicio de artículo. Algunas ofrecen escenas. En “El elegante” (Imagen 8), aparece este tipo social en una reunión social. En “El senador” se representa una sesión plenaria. En “El médico”, este profesional atiende a un enfermo en la habitación de un hogar. En “El barbero” rasura a los clientes. En “La celestina”, aparece la entrevista de la alcahueta con una joven. En “El cartero”, el jefe de los mismos distribuye a los subordinados las cartas que repartirán durante el día. También se usan las ‘vistas’ o paisajes, ya sean naturales o humanos. En Las ‘vistas’, el plano no es general, sino panorámico. Así, la ilustración de “El grumete” (Imagen 7) ofrece el panorama de un puerto.

En algunos casos, la escena de la ilustración de inicio de artículo muestra visualmente una escena descrita en parte del artículo, en un nuevo caso de redundancia intersemiótica. En la colección española sucede en “El exclaustrado”, donde se muestra el encuentro entre el escritor y este tipo social, relatado al inicio del artículo. En “La casera de un corral” se reproduce una fiesta, celebrada en el patio, que se describe hacia el final del texto. En “El alguacil” se visualiza una escena, descrita en el artículo, donde el alguacil dirime un altercado en la calle a raíz del robo de un raterillo.



IMAGEN 9.

Ilustración de la “Introducción” del Tomo I de *Los franceses pintados por sí mismos*. París: León Curmer, 1843 (xilografía).



IMAGEN 10.

Ilustración de la “Introducción” del Tomo I de *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix, 1843 (xilografía).

Tanto la colección cubana como la mexicana carecen de la ilustración de inicio de artículo. En esta última, queda sustituida por arabescos y ornamentaciones, mientras que en la cubana sólo se encuentra un espacio en blanco antes del titular.

Atención especial ha de otorgarse a las ilustraciones de las “Introducciones” de las colecciones, que se distinguen, iconográficamente hablando, de las ilustraciones de inicio de los artículos. Aunque no tan ‘completos’ como los frontispicios, también son programadores de la lectura visual de estos proyectos editoriales. Por lo general, son retratos colectivos en cuerpo entero. Son compendios de algunos de los tipos sociales que aparecerán, seguidamente, en las distintas láminas independientes de los artículos. Parecen estar organizados en una especie de arco, situado encima y a los lados de la palabra “Introducción”. Se encuentran colocados en una compleja estructura de arabescos, en una curiosa manifestación de interpenetración entre la imagen figurativa y decorativa. Es una exacerbación –con tipos icónicos incluidos– de aquellas líneas de arabescos que, en el siglo XIX, aparecían encima de los títulos de los capítulos de los libros. La ilustración de inicio de la “Introducción” de *Los españoles pintados por sí mismos* (Imagen 9), en la

edición de 1843, constituye evidentemente una adaptación del esquema compositivo de la “Introducción” de *Los franceses pintados por sí mismos* (Imagen 10).



IMAGEN 13.

Ilustración de la “Introducción” de *Los cubanos pintados por sí mismos* (xilografía). La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcina, 1852.

Una excepción lo ofrece la ilustración de la “Introducción” de *Los cubanos pintados por sí mismos* (Imagen 11), que emplea el retrato colectivo de bustos (entresacados de las viñetas de la letra capitular de esta colección), más en sintonía con la práctica iconográfica de la colección inglesa *Heads of the people*, que en sus retratos de tipos sociales en lámina independiente sólo representaba la cabeza y el pecho²⁷.

2.3.2. La viñeta de la letra capitular



IMAGEN 12.

Letra-imagen capitular del artículo “El elegante” (xilografía). En: *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol. 1. Madrid: I. Boix, p. 397.



IMAGEN 13.

Imagen y letra capitular del artículo “La mujer del mundo” (xilografía). En: *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol. 1. Madrid: I. Boix, p. 238.



IMAGEN 14.

Arabescos y letra capitular del artículo “El sacristán” (xilografía). En: *Los españoles pintados por sí mismos*. Vol. I. Madrid: I. Boix, p 153.

La ilustración o viñeta de la letra capitular (en francés, *lettre*; en inglés, *ornate first letter*) presenta una fuerte relación con el inicio del discurso verbal de los artículos. Este es un indicador de las ‘elevadas’ relaciones de complementariedad que se dan en estas colecciones entre la imagen y el texto. La colección española imita procedimientos de la francesa. Como señala Le Men (1993: 9), en esta última colección se “ofrece una naturaleza muerta, que evoca los atributos del tipo social, o un calambur visual”. Ya no hablamos de una ‘naturaleza muerta’ de frutas, vegetales o animales de caza, sino de objetos, dispuestos desde un cuidado desorden en una superficie. La ‘naturaleza muerta costumbrista’, como la podemos llamar, guarda con la tradicional (frutas, pescado, carnes) la pertenencia de los referentes descritos a un mismo campo semántico. En el costumbrismo, pasan a ser objetos pertenecientes a un tipo social específico. El calambur visual nombrado por Le Men, por otra parte, debe referirse a las letras que han sido formadas a partir de signos icónicos de objetos, en lo que llamaremos *interpenetración fundente*.

En la colección española no sólo se presentan estas modalidades visuales: a veces aparecen también retratos y escenas. Se ofrecen diversos procedimientos iconográficos. A veces, la viñeta consiste en ornamentación, más particularmente arabescos, en los que se ha insertado la letra capitular, como ocurre en “La celestina”, “El colegial” o “El cómico” o “El sacristán” (Imagen 14). Estas son las únicas viñetas de las letras capitulares que no se asocian al tipo social del artículo en el que se ubican (no muestran su retrato, ni objetos o ambientes

relacionados con su cotidianeidad).

En algunos casos de integración de la letra capitular al mundo ficcional se presenta la *interpenetración fundente entre imagen y texto*. En el caso de “El senador”, aparecen unos documentos (entre ellos, una Constitución) y unos anteojos junto a la letra capitular, una “H”, que está formada por dos bujías. En “El jugador”, las cartas de la baraja y las bolas de la ruleta forman la letra “E”. En “El patriota”, la “S” es una serpiente que sostiene un indígena entre las manos. En la viñeta de “El elegante”, unos espejuelos forman una “V” (Imagen 12). En estos casos se procede a la verbalización de lo icónico.

En otras oportunidades, se muestran en la viñeta objetos o escenas asociados al tipo social y se inserta la letra capitular, sin que se integre en el mundo ficcional. Es el caso de “El grumete” (una L gigante al lado de un muchacho ocupado en los aparejos), de “El baratero” (una A al lado de las herramientas que utiliza este tipo social), de “El poeta” (la C aparece al lado del escritor frente al escritorio, mientras imagina una escena, que se visualiza desde la convención –de larga tradición– de la ‘nube’ sobre su cabeza²⁸).

Pero la letra capitular también puede quedar integrada en el mundo ficcional, junto a objetos o personajes, como sucede en “La político-mana”, donde una letra L se ubica al lado de un sombrero de señora y un espejo. La “U” de “La mujer de mundo” parece estar incorporada en la pared de la vivienda en cuya puerta se encuentra el tipo social, ya que participa de la perspectiva de la imagen (Imagen 13). Este esquema compositivo han sido analizado por Lauster (2007: 52-3) en la apertura del capítulo “Los Arthurs”, de la monografía *Fisiología de la loreta* (1841), donde una letra “C”, perfectamente integrada en el espacio ficcional visualizado, se encuentra sobre una tabla al lado de tres sombreros de copa, los mismos que llevan los pretendientes de la loreta (llamados, precisamente, Arthurs). Lauster (2012: 69), asimismo, analiza la letra capitular del artículo “El cajista” –*Le compositeur typographe*–, de *Los franceses pintados por sí mismos*. Este último,

mientras observa directamente al lector, sostiene en la viñeta una A gigante (integrada en el mundo ficcional), precisamente la primera letra del artículo verbal.



IMAGEN 15.

Viñeta de la letra capitular de “El amante de ventana”. En: *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcina, 1852, p. 239.



IMAGEN 16.

Viñeta de la letra capitular de “El peón de ganados”. En: *Los cubanos pintados por sí mismos*. La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcina, 1852, p. 119.

En otras ocasiones, el artículo verbal, en estos casos, se inicia con una letra mayúscula convencional, fuera del diseño visual (escena, retrato en cuerpo entero o busto del tipo social). El retrato se da en “El canónigo” (dormita durante un oficio religioso), “El bandolero” (mira al espectador en tres cuartos), “El torero” (retrato de cuerpo entero del picador) o en “La casera de corral” (retrato de cuerpo entero; al fondo, un corral). Una pequeña escena aparece en “La maja” (participa de un baile popular) o en “La doncella...de labor” (cose un calcetín).

En la colección cubana también se utilizan los esquemas compositivos que hemos discernido en la española. La ilustración de la letra capitular utiliza la ‘naturaleza muerta’ de objetos asociados al tipo social (la coqueta, espejos, perfumes y joyas; el *tabaquero*, cajas de tabacos; el *localista*, la pluma y el tintero²⁹).

Asimismo, se emplea la escena. En el caso del *lechero*, se representa el reparto; en

el de la *suegra*, el descanso en la mecedora al lado de la pareja; en el del *estudiante*, este último se encuentra inmerso en la lectura, en su escritorio; el *pica-pleitos* baja las escaleras, al igual que el *litigante* -se aprovecha el mismo dibujo, al estar dedicados los dos artículos a dos especies de abogados³⁰.

Otro esquema compositivo es el *retrato en busto*. En dos ocasiones, en “La casamentera” y “La vecina pobre”, la viñeta ofrece el mismo dibujo, indicador de la modestia financiera de la colección cubana. La viñeta de “El empleado” se utiliza, asimismo, en la “Introducción”. Este rostro queda asociado, en consecuencia, a Blas San Millán, quien firma este paratexto.

Sólo ocasionalmente se confecciona una *vista o panorama* (en el dedicado al administrador de un ingenio, se muestra este lugar). En pocos casos se emplea la *letra capitular* exclusivamente aderezada con motivos ornamentales o arabescos, alrededor de la letra capitular, como en los artículos dedicados a la *madre casamentera*, el *médico*, el *director de escolitas* o el *amante de ventana* (Imagen 15). Como también es el caso de la colección española, se usa la interpenetración fundente en algunos casos de la cubana (en el artículo dedicado al *acredor refaccionista*, una pila de libros forman una “L”; en el del *gurrupíe*, las barajas forman una “V” en una mesa de juego; en el del *escritor novel*, un tronco talado y una cercana espiga forman una “A”).

Otra variante consiste en incorporar la letra capitular al mundo ficcional de una escena. En el artículo dedicado al *peón de ganados*, este tipo social está sentado en una letra “E” gigante (Imagen 16); en el artículo sobre el *maestro de escuela*, un alumno se encuentra sentado en la concavidad formada por una “V”. También se puede incorporar la letra capitular al espacio ficcional de una *naturaleza muerta*: en “El poetastro”, se observan una lira, apoyada sobre una “D” gigante, y un tintero al lado; en “El músico aficionado”, una trompeta y un violín se apoyan sobre una “B” gigante; en “El educado en casa”, se muestran unos libros y, en segundo plano, una “E” gigante –el otro objeto no se puede identificar-. En sólo dos ocasiones se utiliza una letra capitular sin imagen añadida, en “El testaferra” y en “El mataperros³¹”.

Frente a la diversidad de esquemas compositivos de las viñetas de las letras capitulares de las colecciones española y cubana, creadas ex profeso por los dibujantes que participaron en estos proyectos, el esfuerzo otorgado por la colección mexicana a este tipo de ilustración es mucho menor. No participaron en su confección ilustradores locales. Se aprecia fácilmente que pertenecen a proyectos editoriales previos de origen europeo, reutilizados en la colección mexicana. Muchas de estas viñetas muestran letras capitulares superpuestas a ‘vistas’ de paisajes, por lo general arquitectónicos (en estilo gótico, recurrentemente) donde el sujeto humano se encuentra empequeñecido.

2.3.3. *Ilustraciones de final de artículo*

Lauster (2007: 278) precisa que al final de los artículos de la colección francesa, que casi siempre cuentan con ilustración (en francés, ‘cul-de-lampe’), se describe una escena de la vida cotidiana del tipo social. Asimismo, en la colección española casi todos los artículos cuentan con este último tipo de ilustración. Sólo carecen de este recurso los dedicados a “La monja”, “La colegiala” y “La posadera”. Pero no sólo se utilizan escenas, como consigna Lauster de la colección francesa, sino también ‘naturalezas muertas’ de objetos vinculados a la cotidianidad del tipo social. En “La viuda de militar” aparece el féretro de este último; en “El ratero”, instrumentos como la navaja, el cuchillo y la baraja de naipes; en “La celestina”, la carta de amor y las monedas que recibe toda alcahueta³².

Algunas de estas ilustraciones también ofrecen escenas. En “El torero” aparece en primer plano, tendido en el ruedo, un torero que ha recibido una cogida; en “El senador”, el político está subido a un estrado, en el momento de emitir su discurso; en “El avisador”, subido a unas escaleras, alguien pega un cartel en una pared (en plena calle transitada, atestada de carteles), donde se anuncia una función teatral, entre cuyos participantes se encuentra el avisador (que se ocupa de recordar el texto teatral a los

actores); en “El grumete”, un marinero recoge del mar a un grumete ahogado; en “El patriota”, este último encabeza un levantamiento urbano³³.

En ocasiones, las escenas de estas ilustraciones finales reproducen, con algunas diferencias, una escena mencionada o descrita en el artículo. En el artículo “El ciego” se dice: “Con la guitarra o el violín en la mano, da los días a cierta parroquia que tiene, improvisando una coplilla.” (482). Escena semejante aparece en la viñeta de final de artículo, donde un ciego toca el violín ante un grupo de personas (sólo una niña le presta atención). En “El agente de bolsa” simplemente se menciona que, en su hora del paseo, va en carruaje, situación que se muestra en la viñeta del final. En “La cigarrera” se sintetiza en la imagen la escena de un altercado que, en el texto del artículo, protagonizan dos cigarreras y estas últimas con un guarda.

Las ilustraciones de final de artículo que exhiben el procedimiento de la escena cumplen una importante función descriptivo-narrativa. Frente a las ilustraciones de página completa, que sólo ofrecen retratos, y donde el escenario social sólo aparece insinuado, muchas ilustraciones de final de artículo, en cambio, sitúan al tipo social claramente situado en su contexto, en escenas de encuadre general, como también es el caso de las que se ofrecen en las viñetas de inicio, que permiten al lector extraer inferencias narrativas.

En alguna ocasión la escena de final de artículo es, en toda regla, un epílogo visual que nos relata la ‘continuación’ de la historia del tipo social. La función es complementar el artículo descriptiva o narrativamente. En la ilustración final de “El aprendiz de literato”, este último aparece firmando un pacto con el diablo. Al final del artículo se dijo que, tras su desengaño, al fracasar en comercializar su tragedia, sólo le quedaron dos alternativas, o arrepentirse de su pasado literario o malvivir con la venta de poemas destinados a los oficios callejeros. De la conexión narrativa que el lector pueda establecer entre el final del artículo y la ilustración o viñeta se infiere la continuación de la historia: eligió una tercera alternativa. Con la firma del pacto con el diablo, el aprendiz de literato hizo realidad su sueño de fama y fortuna.

3. Conclusiones

Se ha demostrado que las modalidades de ilustración de las colecciones de tipos sociales costumbristas, en el caso de *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los cubanos pintados por sí mismos* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*, siguen el modelo de *Los franceses pintados por sí mismos*. Se trata de un caso de ‘influencia verificable’, no de una manifestación de convergencia estética o afinidad cultural: el referente explícito de los editores es el francés. En todo caso, hemos demostrado que estos proyectos editoriales también desarrollan prácticas visuales autónomas, fundamentadas tanto en la tradición cultural local como en las posibilidades y limitaciones económicas y tecnológicas de cada proyecto.

Consecuencia de la disponibilidad de importantes medios económicos, aunque sin alcanzar la magnitud financiera del precedente francés, la colección española cuenta con las mismas modalidades de ilustración que su modelo, con la excepción de la tabla de contenidos visual o índice de dibujantes y grabadores. Ofrece la lámina de página independiente y las viñetas de inicio y de final de artículo y de la letra capitular, con ocasionales viñetas en el interior de algunos textos. La colección cubana, en cambio, carece de las viñetas de inicio y de final de artículo, aunque conserva la lámina de página independiente y la viñeta de la letra capitular, y contiene, como en el caso español, ocasionales viñetas al interior del texto. Similar organización se presenta en el caso mexicano: conserva la lámina y la viñeta de la letra capitular y carece de las viñetas de inicio y de final de artículo, así como de cualquier imagen insertada al interior del texto. En este último proyecto, la ausencia de algunas modalidades se compensa con una mayor riqueza contextual o referencial en las láminas en página independiente, que no sólo presentan retratos de cuerpo entero en un espacio social claramente reconocible, a diferencia de las colecciones española y cubana, sino también escenas propiamente dichas.

Las diferencias entre los distintos proyectos editoriales remiten al distinto

desarrollo de la industria editorial y del diverso grado de integración de los artistas (dibujantes, grabadores y litógrafos) en la cultura de masas impresa a mediados del siglo XIX en Europa y América Latina.

Las láminas de página independiente de las tres colecciones analizadas muestran ciertas diferencias, aunque en todos los casos ofrecen el retrato en cuerpo entero del tipo social. En *Los españoles pintados por sí mismos* muestran al tipo social tanto en pose estática como en el cumplimiento de una acción, así como en *Los cubanos pintados por sí mismos*. En cambio, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, los tipos representados aparecen en la mayor parte de los casos en el ejercicio de su oficio: no sólo se ofrece el retrato del tipo social, sino también, como ya queda dicho, la escena que protagoniza.

Las ilustraciones de inicio y de final de artículo muestran un mundo referencial complejo: según sean los casos, ofrecen escenas, naturalezas muertas de objetos o vistas panorámicas. Las viñetas de la letra capitular de la colección española, al igual que la francesa, presentan diversas y complejas relaciones texto-imagen. Se juega con diversos grados de continuidad o transformación semiótica de los lenguajes verbal e icónico. Es un ‘gozne’ semiótico, una mixtura, que demuestra la importancia que ambos discursos, según las intenciones del proyecto editorial, deben disfrutar en el proceso de recepción-interpretación.

No todo ha quedado investigado sobre el sistema visual de estas colecciones. En posteriores contribuciones se pueden estudiar más profundamente, por ejemplo, las inferencias narrativas de las ilustraciones de estas colecciones, sobre todo en el caso de las escenas.

Notas

1. Esta última es la traducción francesa de la inglesa *Heads of the people* (1840-1841), la primera colección dedicada exclusivamente a tipos sociales.
2. Siempre que se cite directamente la colección española se utiliza la siguiente edición: Varios

- autores. *Los españoles pintados por sí mismos*. Volumen 1. Madrid: Ignacio Boix, 1843 y 1844. Además, cuando cite de las ediciones originales de las colecciones costumbristas se ha procedido siempre a modernizar la grafía del texto.
3. Siempre que se cite la colección cubana se recurrirá a la siguiente edición: Varios autores. 1852. *Los cubanos pintados por sí mismos*: colección de tipos cubanos (Ilustrada por Lanzaluce; Grabados de José Robles). La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcina.
 4. Siempre que se cite la colección mexicana se recurre a la siguiente edición: Varios Autores. 1854. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Imprenta de M. Murguía y Ca.
 5. Tomo este término del artículo de Le Men (1993: 4), parte del catálogo del Musée d'Orsay dedicado a los tipos sociales de *Los franceses pintados por sí mismos*.
 6. En el "Apéndice III" del libro de Margarita de Ucelay (1951: 249-258) se encuentra una exhaustiva lista, que tampoco pretende ser definitiva (debido a la dificultad para decodificar pseudónimos y a la ausencia ocasional de firmas, cuando se trata de identificar a los dibujantes y grabadores de la colección). En cierta medida, podemos afirmar que el inventario realizado en la tabla de contenidos de *Los franceses pintados por sí mismos* por los editores de este mismo proyecto editorial, donde se presta igual importancia a la autoría del discurso verbal que a la del visual, y que no fue realizada en el índice de *Los españoles pintados por sí mismos*, es llevada a cabo por una investigadora literaria, Margarita de Ucelay, aunque sin la reproducción en miniatura de los tipos sociales.
 7. Le Men (en Lauster, 2007: 278) considera que la regularidad con que se presentan este tipo de ilustraciones es característico del llamado 'libro ordenado' ('livre ordonné'), de las colecciones de tipos sociales, al estilo de *Los franceses pintados por sí mismos* (1840-1842), frente al libro macedonia o mixto ('libre-macédoine'), aquellas misceláneas que no sólo incorporan artículos de tipos sociales, sino también escenas, relatos y otros tipos de textos, al estilo de *El diablo en París* (1845-1846).
 8. Análisis detenidos de la organización de las tablas de contenidos en *Los franceses pintados por sí mismos* se encuentran en Le Men (1993: 5) y en Lauster (2007: 279-283).
 9. Lauster (2007: 281) incluso afirma que esta tabla de contenidos, cuando es leída verticalmente, se asemeja a la sucesión de las diapositivas que se proyectan en los espectáculos de linterna mágica.
 10. Ségolène Le men, "La Vignette et la lettre". En: *Histoire de l'édition française*, ed. by Henry-Jean Martin and Roger Chartier, 3 vols ([Paris]: Promodis, 1983-7), III (1985): *Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, 362-7.
 11. Además, Le Men (1993: 9) ve semejanzas icónicas en tres prácticas pictóricas que excluyen la escenografía en el retrato de cuerpo entero, como es el caso de las láminas en página independiente de las colecciones costumbristas: la pintura española barroca (Velázquez) y la pintura impresionista (Manet). Le Men explica que en los tres casos el retrato visual en cuerpo entero del tipo social carece del entorno social en segundo plano. Son personajes que se encuentran solos, aislados, con un fondo sin referente reconocible. Se destaca, así, al personaje, y se omite la situación o escena. Su pertenencia social se infiere sólo a partir de su vestimenta. Es el caso, en Velázquez, de *Pablo de Valladolid* o de *Juan de Pareja*, y en Manet, de *El píjano*.
 12. La fisiología es la rama de la medicina que se dedica a la identificar la función de los órganos en el conjunto del cuerpo humano. *La fisiología social*, de manera paralela, a la que están suscritas las colecciones costumbristas a partir de *Los franceses pintados por sí mismos*, identifica la función del tipo (por ejemplo, perfilado profesionalmente) en el conjunto del cuerpo social.
 13. Por otra parte, en pocas ocasiones el tipo social aparece sentado, como ocurre con las láminas de "El escritor público", "El ventero", "El usurero", "La señora mayor" o "El retirado".
 14. En pocos casos la ilustración de página completa se inserta dentro del artículo (en las primeras páginas), y no antes del mismo, como ocurre en "El canónigo" o "En el diplomático".
 15. Hemos decidido preparar un listado, donde se describe el espacio o ubicación de los restantes 45 tipos sociales en las estampas o láminas de página independiente de *Los españoles pintados por sí mismos*:
 1. *La mujer de mundo*. Sólo se esboza al fondo un carruaje.

2. *La gitana*. Aparece en pose de retrato en tres cuartos, mientras se sugiere, apenas insinuado, un arrabal como trasfondo.
3. *El cochero*. Una calle empedrada, mientras en segundo plano se sugiere tenuemente un carruaje.
4. *El calesero*. Se sugiere una calesa y un edificio en segundo plano.
5. *El presidiario*. Se sugiere un paisaje montañoso al fondo, en una pausa de los trabajos forzados.
6. *El hospedador de provincia*. Se sugiere un tonel a su izquierda.
7. *El aprendiz de literato*. Se sugiere una calle.
8. *El contrabandista*. Se sugiere una montaña y otro contrabandista al fondo.
9. *El médico*. Se sugiere una diligencia al fondo.
10. *El elegante*. Se sugiere un jinete y un bosque al fondo.
11. *La celestina*. Se perfilan escaleras detrás del tipo social.
12. *El senador*. Se esbozan las bases de un edificio y un coche de caballos.
13. *La casera de un corral*. Se muestran los travesaños de un edificio.
14. *El avisador*. Se aprecia el hueco en el escenario desde el que recita a los actores.
15. *El canónigo*. Se delinear las columnas del interior de una iglesia.
16. *La maja*. Se sugiere un exterior boscoso.
17. *El bandolero*. Se sugiere un exterior boscoso.
18. *El baratero*. Se sugiere una pared en la que se apoya, y el pueblo al fondo.
19. *El ventero*. Se dibuja parte de un arcón y parte de los travesaños de la venta.
20. *La comadre*. Se insinúa un mueble detrás del tipo social.
21. *El diplomático*. Se perfilan unos suntuosos cortinajes detrás del tipo social.
22. *El sereno*. Se encuentra al lado de una puerta, en un entorno nocturno.
23. *La actriz*. Se sugiere la mampostería de una pared.
24. *La viuda del militar*. Una banca del Ministerio de Guerra, sólo sugerida por la leyenda correspondiente.
25. *La monja*. Queda retratada delante de un retrato colgado de la Virgen y de un mueble, apenas sugeridos.
26. *El ratero*. Una multitud callejera se sugiere mediante un perfil y un sombreado.
27. *El usurero*. Aparece con un saco bajo un brazo, cuenta el dinero, sentado en unos arcones.
28. *El emigrado*. Apoyado delante de un árbol, a la salida de un pueblo.
29. *La cigarrera*. Detenida delante de una fábrica.
30. *El celador de barrio*. Detenido en la calle. Al fondo de perfilan unos edificios.
31. *El español fuera de España*. Sólo se infiere que está en un lugar exterior, no reconocible.
32. *El escribano*. En un despacho, apoyado sobre un escritorio.
33. *El patrón de barco*. Ambientación de un muelle portuario.
34. *El demanda o santero*. Un molino de viento y una edificación manchega.

35. *La político-mana*. Detrás del tipo social se dibuja una chimenea. Lauster, Martina. (2012). “Black Art’ in the service of enlightenment: Portraits of the nineteenth-century print trade in sketches of the 1830 and 40s’.
36. *El grumete*. Detrás del tipo social se perfila un barco atracado en el muelle. Le Men, Ségolène. (1993). “« Peints par eux-mêmes... »”. En: *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIXe siècle*, catalogue de l’exposition au Musée d’Orsay du 23 mars au 13 juin 1993, établi par Ségolène Le Men et Luce Abélès avec la participation de Nathalie Preiss-Basset, Paris, Réunion des musées nationaux, 4-46.
37. *El segador*. Detrás del tipo social se observa un cultivo que ha alcanzado alta altura y una casa campesina.
38. *La posadera*. Se dibuja una mesa con utensilios en un interior. Londoño-Vega, Patricia. (2004). “El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”. En: *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX (Obras sobre papel. Colecciones de la Banca Central. Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela)*. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango, 15-46.
39. *La señora mayor*. Descansa en el sillón, frente a un aparador. Peñas-Ruiz, Ana. (2012). “Aproximación a la literatura panorámica española”, *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n. 8, 77-108.
40. *El agente de bolsa*. Ha detenido la escritura de una nota y mira al lector, en el interior de una Bolsa. Pérez-Salas, María Esther. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*.
41. *El diputado a cortes*. Detrás del tipo social se perfila un edificio público. Segre, Erica. (2007). *Intersected Identities. Strategies of Visualization in Nineteenth and Twentieth-century Mexican Culture*. New York: Berhahn Books.
42. *El retirado*. Sentado en una banca pública, con su perro y su bastón. Detrás se perfila un bosque. Sieburth, Richard. (1985). “Une idéologie du lisible: le phénomène des Physiologies”, *Romantisme*, 47, 39-60.
44. *El portero*. Se descubre un banco de piedra. Varios Autores. (1840-1841). *Heads of the people*. London: Willowghby and co.; Lane and Smithfield.
45. *El escritor público*. Sentado frente a un escritorio y una biblioteca.
46. *El pastor trashumante*. Detrás se encuentran dos animales.
47. *La viuda de militar*. Sentada en un banco del Ministerio de la Guerra, en actitud de espera.
48. *La prendera*. Detrás del tipo social aparece el depósito de las prendas que recibe a cambio de los préstamos.

4. Bibliografía

Lauster, Martina. (2007). *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. Houndmills: Palgrave MacMillan.

- Varios autores. (1845-1846). *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Moeurs et coutumes, caracteres et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.* (2 vols). Paris: Hetzel.
- Varios autores. (1852). *Los cubanos pintados por sí mismos: colección de tipos cubanos* (Ilustrada por Lanzaluce; Grabados de José Robles). La Habana, Cuba: Imprenta y Papelería de Barcina.
- Varios autores. (1843). *Los españoles pintados por sí mismos*. Volumen 1. Madrid: Ignacio Boix.
- Varios autores. (1844). *Los españoles pintados por sí mismos*. Volumen 2. Madrid: Ignacio Boix.
- Varios Autores. (1840). *Les français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morales du dix-neuvième siècle*. Vol. I. Paris: L. Curmier Éditeur.
- Varios Autores. (1854). *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Imprenta de M. Murguía y Ca.
- Varios Autores. (1831-1834). *Paris, ou Le Livre des Cent-et-un*. (15 vols). Paris: Ladvoat.
- Wechsler, Judith. (1982). *A Human Comedy: Physiognomy and caricature in 19th century Paris* (Foreword by Richard Sennet). London: Thames and Hudson.
- Ucelay, Margarita de. (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44). Estudio de un género costumbrista*. México: Colegio de México.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.