

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100052892>

229-242

## ENTRE LO PINTORESCO Y LO DOCUMENTAL: LOS TIPOS POPULARES EN LA CULTURA VISUAL DE CHILE Y PERÚ DURANTE EL SIGLO XIX

*Between the aesthetics of picturesque and the documentary uses: the images of popular types and customs in Chile and Peru's 19th century visual culture*

MARÍA JOSÉ DELPIANO KAEMPFER  
*Universidad de Santiago de Chile (Chile)*  
*mj.delpiano.k@gmail.com*

### Resumen

Las imágenes de tipos populares se erigieron como repertorios angulares en la conformación de los imaginarios de nación en América Latina, de ahí la importancia de su estudio para comprender la cultura visual decimonónica de territorios como Chile y Perú. Estas representaciones se desarrollaron fundamentalmente a partir de medios manuales (pintura y estampa), y en ellas se debaten cuestiones de gusto, asociadas a una estética de lo pintoresco, y se evidencian las tensiones y convergencias de varias funciones y demandas de la imagen modélica. Sin embargo, durante la segunda parte del siglo XIX, esta tradición se enfrentará al advenimiento del medio fotográfico. Las repercusiones y transformaciones que esto implicó serán discutidas en el presente artículo, considerando el componente documental e informativo que la fotografía habría potenciado en un repertorio constituido particularmente, aunque no exclusivamente, en una estética de lo pintoresco. De esta manera, el ensayo propone una lectura historiográfica que analiza la constitución de esta tradición mediante casos particulares referidos al contexto chileno y peruano, para luego pensar su reformulación tras la incursión del aparato fotográfico.

Palabras clave: Tipos populares; estética pintoresca; viajes de exploración; medios visuales tradicionales; fotografía documental temprana.

### Abstract

Images of popular types and customs were set up as fundamental repertoires in the structure of nation imaginaries in Latin America, hence the importance of its study in order to understand nineteenth-century visual culture in territories such as Chile and Peru. These representations were mainly developed from manual media, in which are discussed matters of taste, associated to an aesthetic of the picturesque; this shows the tensions and convergences of various functions and demands of the model image. However, during the second half of the nineteenth century, this tradition will confront the emergence of the photographic medium. The repercussions and transformations which this implied will be discuss in the present article, considering both the documentary and the informative component that photography would have boost into a repertoire which was mostly constituted, though not exclusively, by an aesthetic of the picturesque. In this way, this paper proposes a historiographic reading that analyses the setting-up of this tradition through particular cases refer to the Chilean and Peruvian context, to think afterwards its reformulation following the incursion of the technical device.

Recibido: 7 junio, 2019

Aceptado: 6 enero, 2020

Key words: Images of types and customs; picturesque aesthetics; voyage of discovery; traditional visual media; early documentary photography.

Las representaciones de tipos populares revisten un especial interés para comprender la complejidad de los entramados culturales, visuales e ideológicos que participaron en la constitución de repertorios iconográficos relativos a los territorios latinoamericanos durante el siglo XIX. Estas imágenes presentan un rendimiento reflexivo particular debido a que allí convergieron medios y discursos de naturaleza múltiple, provenientes del arte, la ciencia y la industria; conformando una categoría específica hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, que logró erigirse como una tradición visual consistente y de gran difusión social.

Y 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. Las repercusiones, interferencias y transformaciones que esto implicó en la representación del tipo popular para el contexto chileno y peruano serán discutidas en este artículo, analizando el componente documental e informativo que la fotografía habría potenciado en un repertorio constituido particularmente, aunque no exclusivamente, en una estética de lo pintoresco.

La entrada al problema se efectuará desde una perspectiva más bien histórica, atendiendo al modo en que esta tradición se perfiló, especialmente, a partir de los viajes de exploración y su recuento en productos editoriales ilustrados durante el siglo XIX. De este modo, tomando como insumo principal imágenes y motivos específicos referidos a los contextos estudiados, el ensayo expondrá los modos en que, por medio de la pintura y la estampa, artistas y artífices de distintos sistemas productivos y territorios concibieron estas figuras modélicas, tensionando y haciendo converger diferentes usos y demandas. Y si bien entre ellas se aprecian discrepancias, su raigambre pintoresca resulta, como se verá, transversal a todo el repertorio.

Creemos necesario detenemos en este proceso histórico para luego reflexionar, con conocimiento de causa, sobre los efectos que enfrentará esta tradición visual con el advenimiento de la técnica y el medio fotográficos durante el siglo XIX: ¿fue capaz de refundarse esta tradición dentro de los códigos visuales y estéticos que supuso la fotografía del último tercio del siglo XIX o simplemente dejó de existir? ¿Qué documentó la imagen técnica en relación con el mundo popular durante el siglo XIX: la extinción de sus usos y costumbres o el agotamiento de una tradición que hasta ese momento lo visualizaba? El siguiente ensayo intentará disponer las condiciones para pensar inicialmente estas interrogantes.

#### ANTECEDENTES VISUALES DE LOS TIPOS POPULARES: LA ESTAMPA DE LO PINTORESCO

Los tipos populares pueden definirse como 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. Fueron clasificados de acuerdo con su función y singularizados visualmente por sus atributos, indumentarias y rasgos fenotípicos.

Un antecedente innegable de lo que más tarde se conocerá como “tipos populares” fueron los denominados *Cris de Paris*. Colecciones de estampas producidas durante el segundo tercio del siglo XVIII (Pérez Salas, 2005, p. 56) que representaban a personajes populares de París (también proliferaron los relativos a otras ciudades como Madrid y Londres), cuyo oficio o venta era anunciado con “un pregón característico, de ahí el nombre genérico de *Gritos*” (Pérez Salas, 2005, p. 55). 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.

Es importante añadir que en la configuración de los tipos acá estudiados también tuvieron incidencia los denominados álbumes de trajes, los que, como plantea Vicente Plá Vivas, introducían la idea de límites o fronteras regionales al tipificar las indumentarias que, influenciados por su ambiente natural y cultural, utilizaban los habitantes de un territorio particular y gracias a estas era posible reconocerlos y diferenciarlos. Con estas figuras-moldes se articulaba “una identidad que podía extenderse virtualmente a la totalidad de las imágenes de los pobladores” (Plá Vivas, 2011, p. 252). Así, “el libro de trajes se constituyó en el medio más importante para la reproducción de una idea moderna de las diferencias culturales alrededor del globo” (Majluf, 2008, p. 21).

Se suma a aquello otro antecedente que participó en la formalización iconográfica y estética de los tipos populares americanos: la pintura y la estética costumbrista europea del siglo XVIII y algunas variantes de la estética romántica.<sup>1</sup> Artistas viajeros, vinculados a las expediciones en el continente durante el siglo XIX, habrían entrado en contacto con estas tendencias pictóricas (o incluso adscrito a ese género) considerándolas referentes a la hora de abordar tópicos con los que no estaban familiarizados.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Para el investigador Pablo Diener sería justamente el concepto estético de lo pintoresco un factor clave para que motivos costumbristas o vinculados al mundo popular y rural adquirieran en Europa un estatuto e interés artístico y no solamente etnográfico o histórico (2007, p. 290)

<sup>2</sup> A esto se refieren Pascal Riviale en su artículo referente a la etnografía pintoresca de los viajeros a las Américas (2009, p. 189-190) y el investigador español Fernando Villegas, quien ha estudiado el caso peruano para abordar la temprana relación entre costumbrismo europeo y artistas viajeros (2011, p. 11).

En esta misma línea, los viajes de exploración hacia sitios apartados y exóticos como América y Oriente, y sus respectivos productos editoriales,<sup>3</sup> son un marco importante para comprender las imágenes aquí presentadas. Estas travesías exploratorias, según la periodización efectuada por el investigador francés Pascal Riviale, corresponderán a una tercera y última fase de lo que se conoció como viajes pintorescos (2009, p. 185), cuya finalidad era la contemplación estética de ciertos parajes de la naturaleza.<sup>4</sup>

Y aunque los viajes de la última fase serán movilizados por el saber científico y el anhelo de explorar y clasificar territorios desconocidos, el componente estético de lo pintoresco, motor originario de estas travesías, seguirá ostentando un lugar gravitante. Brevemente, lo pintoresco fue una categoría estética elaborada teóricamente en el siglo XVIII por William Gilpin –a lo que siguieron las contribuciones de Uvedale Price y Richard Payne Knight, entre otros– para dar cuenta de las mediaciones entre sujeto y naturaleza (Hussey, 2013, p. 43). Pintoresco refería al “punto de vista de los pintores”, es decir, a la elaboración de una mirada pictoricista y por esta razón esteticista acerca del entorno natural. Pese a todas las derivas que tuvo, en términos generales, el concepto quedará asociado a elementos como la variedad, la riqueza, la irregularidad e incluso lo accidentado, apelando eso sí, a la armonía y fluidez de las formas. Lo pintoresco ponderará el carácter ameno y anecdótico de las imágenes elaboradas sobre América, haciéndolas agradables y complacientes a la mirada. Y fue este punto de vista pintoresco el que debió negociar con el afán descriptivo y documental que se instituía en el saber científico, bajo la voluntad positivista de “inventariar el mundo” (Riviale, 2009, p. 185). A esa elaboración que conjugó la estética de lo pintoresco con saber científico se le conoció como *etnografía pintoresca* (Riviale, 2009, p. 182).

De este modo, los álbumes referidos a los viajes de exploración con esta variante *etnográfica pintoresca* proporcionaban información verosímil y acreditable de los parajes visitados, sin embargo, sus contenidos apelaban al entretenimiento y deleite de un público europeo no experto, pero suficientemente instruido. Como plantea Pablo Diener en

---

<sup>3</sup> Natalia Majluf aduce que el repertorio costumbrista –incluyendo, por supuesto, las imágenes de tipos– no se configuró tanto en el medio pictórico o pintura de caballete, sino sobre todo al interior de la industria editorial y, específicamente, de tres de sus rubros de gran difusión y consumo: “el recuento de viajes, los libros de trajes y las series dedicadas a los oficios del comercio ambulatorio” (2008, p. 20).

<sup>4</sup> Para el autor, el relato de viajes pintorescos se desarrolló aproximadamente en tres fases, la primera, a fines del siglo XVIII, donde se produjeron cambios en la valoración estética de los viajes. La segunda, a inicios del siglo XIX, en que se manifestó un especial interés por el patrimonio cultural e histórico (promovido por el patrocinio estatal), lo que incluyó no solo el registro del paisaje natural y la arquitectura de un territorio-nación, sino también temas *etnográficos* y *costumbrismo*: oficios o actividades específicos de una región o localidad. Y finalmente, una tercera fase, en que se fomentarán, desde iniciativas estatales y privadas, los viajes hacia lugares lejanos, lo que incluirá por supuesto, las exploraciones hacia el continente americano en casi toda su extensión (2009, p. 183-185).

cuanto a este género editorial: “los viajes pintorescos eran misceláneas amenas, repletas de asociaciones cultas, que facilitaban al lector enlazar lo desconocido con lo familiar” (2007, p. 287).

Según ha consignado Riviale (2009), al interior de la mirada etnográfico-pintoresca que encarna esta doble vocación visual (lo científico y lo pintoresco), la representación específica de tipos populares se iniciaría hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

#### LOS TIPOS POPULARES EN LOS VIAJES DE EXPLORACIÓN A AMÉRICA: NEGOCIACIONES ENTRE SINGULARIDAD Y ESTANDARIZACIÓN

El interés singular que tiene la representación de tipos en el marco de las imágenes producidas a partir de los viajes de exploración es que en ellas –a diferencia de lo que ocurre con las estampas de historia natural, paisaje, arquitectura y etnografía material– el componente pintoresco se ve intensificado. Esto es así porque la exigencia de veracidad o fidelidad podía dialogar más desenvueltamente con las licencias que los propios artistas viajeros –o sus traductores visuales en el medio editorial– se tomaban para aderezar ciertas escenas o figuras y hacerlas más llamativas al ojo europeo. Bajo esta idea, los componentes pintorescos de las imágenes tenían más bien la función de “evocar aquello que entretiene la vista” y “estimula los sentidos del espectador” (Diener, 2007, p. 290).

Sin embargo, y pese a la plasticidad que ofrecía la categoría estética de lo pintoresco, las imágenes de tipos populares fueron igualmente productos de una estandarización de códigos visuales de representación favorecida, en parte, por su difusión y circulación en la cultura impresa decimonónica.<sup>5</sup> De ahí la tipificación o generalización de los sujetos, contrariamente a la particularización que ofrece, por ejemplo, el retrato. Esto implicó que muchos motivos, aspectos iconográficos, poses y composiciones se vieran replicados en sujetos modélicos que aludían, incluso, a coordenadas espacio temporales distintas.

Por otra parte, el tipo es también un motivo que debe responder a una demanda informativa. De este modo, estas imágenes vehiculizaron saberes válidos y fidedignos de los territorios americanos, siendo percibidas por los propios estudiosos de la época “como

---

<sup>5</sup> Que desde una óptica ilustrada tendió a formalizar experiencia y saberes en un sistema de conocimiento homogeneizador y de alcance universal. La historiadora estadounidense Elizabeth Eisenstein, quien impulsó lo que se conoce como los *Print Culture Studies*, señala como características distintivas de la cultura impresa europea (tras su asentamiento en el siglo XVI) tanto el incremento sustancial en la capacidad de diseminar el conocimiento como la estandarización, es decir, la uniformidad en el modo en que se disponía la información textual y visual en los impresos. Sin embargo, para la autora, la constitución de lo estándar al interior de la cultura impresa revelaba asimismo su otra cara: la búsqueda de lo único y el reconocimiento de lo diverso (2010 [1979], p. 80).

documento científico auténtico, necesario para el conocimiento de los pueblos y de las civilizaciones” (Riviale, 2009, p. 190).

Podemos ver, entonces, que en la imagen del tipo convergen y se tensan varias funciones y demandas: por un lado, se trata de producciones con un nivel artístico, asociados a un gusto específico (lo pintoresco), que ofrecen una generalización o estandarización formal, la que, al mismo tiempo, debe negociar con la singularidad de cada personaje.

#### LA CONSTITUCIÓN DE UNA TRADICIÓN VISUAL DEL TIPO POPULAR AMERICANO POR LOS MEDIOS TRADICIONALES. EL CASO DEL AGUATERO

Entre los tipos populares americanos que se constituyeron a partir de las transferencias visuales entre América y Europa propiciados principalmente por los viajes de exploración, una referencia insoslayable es la obra de Francisco “Pancho” Fierro (1809-1879).<sup>6</sup> Este artista peruano y mulato desarrolló en Lima un prolífico trabajo de representación de tipos populares y escenas de costumbre durante el segundo tercio del siglo XIX, que tuvo una gran circulación internacional.<sup>7</sup>

Sus acuarelas lograron consumir la doble vocación visual en la representación del tipo popular (fig. 1): sin dejar de ser arquetipos, producidos incluso en series, son imágenes amenas, animadas y variopintas, de una desenvoltura manual y técnica que contravenía a la pintura tradicional y académica, y que seguramente era lo que más seducía al ojo del burgués europeo, principal consumidor de su trabajo. Sus tipos populares se ajustan a ciertas convenciones descriptivas del género que él mismo está contribuyendo a formar en América Latina. Por ejemplo, en sus aguateros (sujetos muy comunes en países como Chile y Perú, que ofrecían el agua por las calles montados en sus asnos o mulas) podemos notar ya una formalización de códigos visuales como el perfil en tres cuartos del personaje o su brazo en alto con el chicote en la mano. Aunque la estandarización es indiscutible, igualmente en ellos se insuflarán y sazonzarán ciertos rasgos para hacerlos más atractivos, invocando, incluso, cierto registro caricaturesco.

---

<sup>6</sup> De orígenes populares, Francisco Fierro fue un pintor eminentemente autodidacta, aunque se cree que tuvo contacto con artistas locales y extranjeros en Lima y que debió asistir, aunque fuera esporádicamente, a algún taller de dibujo o pintura. Es considerado una figura angular del costumbrismo del Perú republicano. Acerca del autor pueden encontrarse estudios monográficos y otros dedicados a pensar su posición en la constitución de una cultura visual del siglo XIX peruano: Cisneros Sánchez, Manuel (1975); Stastny, Francisco (2006); Majluf, Natalia y Burke, Marcus (2008); Villegas, Fernando (2011); Majluf, Natalia (ed.) (2016), entre otros.

<sup>7</sup> De la circulación nacional e internacional de las pinturas y motivos elaborados por Fierro ver: Majluf, Natalia y Burke, Marcus (2008), Majluf (2006) y Majluf, Natalia (ed.) (2016).



Fig. 1 *Aguador*  
Francisco “Pancho” Fierro  
c. 1850-60  
Acuarela sobre papel  
Colección Museo de Arte de Lima

Pese a todos los retoques pintoresquistas, y como ha sugerido Fernando Villegas (2011), las acuarelas de tipos de Fierro cumplieron igualmente un rol informativo para el mundo europeo en la época de su producción, imágenes que, bajo la óptica ilustrada, daban cuenta de un sector de la sociedad limeña y americana que se veía marginalmente representado desde otros aparatos visuales y discursivos. En efecto, su trabajo fue recuperado e instrumentalizado por intelectuales peruanos en el siglo XX, quienes, desde una trasnochada ideología ilustrada, inscribieron su trabajo como “documentos fieles de un pasado perdido” (Majluf, 2008, p. 8).

De manera muy distinta, en Chile la representación de tipos populares durante el siglo XIX no tuvo el impulso y el nivel de desarrollo que sí se dio en el contexto peruano y menos aún, existió la participación de los sectores populares en la constitución de una tradición visual. Lo que se encuentra, en cambio, son principalmente estampas (litografías) realizadas a partir de los registros de artistas viajeros o naturalistas europeos que recalaron en el país, como el alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) y el francés Claudio Gay (1800-1873).

La estampa de tipos populares producida por Claudio Gay (fig. 2), e incluida en su *Atlas de la historia física y política de Chile* (1854), un compendio visual del territorio chileno,<sup>8</sup> denota un importante grado de idealización y un refinamiento técnico ausentes en la acuarela “autóctona” de Pancho Fierro. Siguiendo con el ejemplo del aguatero, en la imagen del francés las distintas figuras ya no aparecen de manera aislada, sino que se integran a una sola composición, en un espacio concreto que los vincula. La idea de una escena contribuye al registro narrativo de la imagen, pero también a imprimir variedad y variación de formas, escorzos, puntos de vista, movimientos, gestos y poses: elementos

---

<sup>8</sup> Este *Atlas* de imágenes, con dos volúmenes, es parte del proyecto científico que Gay desarrolló en Chile por encargo del Estado para el conocimiento y difusión de la historia, la botánica, la zoología, la geografía y la historia cultural del territorio nacional, y cuyos hallazgos fueron publicados en 29 volúmenes entre 1844 y 1871.

propios de una estética pintoresca. Gracias al cuidado colorido, se genera una atmósfera de tintes bucólicos, que la hace más familiar a la experiencia visiva europea.<sup>9</sup> Si las pinturas de Fierro se valoraban por su exotismo, las estampas de Gay se reconocían como parte de un régimen estético legible y legitimado que conjugaba la estética pintoresca y el saber científico mediados por las formas productivas de un sistema industrial como fue la imprenta europea del siglo XIX. Al interior de la ideología del desarrollo civilizatorio que animó la publicación del *Atlas* de Gay, la mano que maneja con pericia los tratos de la industria informata y describe el mundo popular con una mirada detenida y distanciada. Una mirada que logra, por ejemplo, captar y tipificar el aspecto fisionómico y el semblante del sujeto popular (cabello y barba hirsutos, mejillas sonrojadas), pero que, asimismo, denota la voluntad de sublimarlo, maquillarlo y retocarlo (fig. 3).

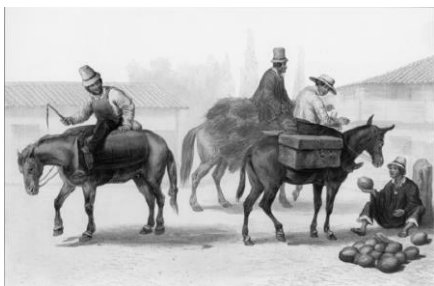


Fig. 2 *Vendedores en las calles*

Dibujo de Claudio Gay litografiado por F. Lehnert 1854

Litografía policroma

*Atlas de la historia física y política de Chile*, tomo I, lámina 41



Fig. 3 *Vendedores en las calles* (detalle)

Este afán de intervenir retóricamente el motivo, con miras a hacerlo más agradable a la vista, se observa también, y quizás de manera más evidente, en los grabados de usos y costumbres que aparecen al interior del libro *Chile Ilustrado* (Santos Tornero, 1872), un álbum descriptivo del territorio nacional, profusamente ilustrado con grabados al boj y litografías que fueron encargados a la prestigiosa imprenta Lemerrier en París.<sup>10</sup> A diferencia de Gay, los grabadores del libro jamás visitaron Chile y solo obtuvieron noticias del país mediante fuentes de segunda mano, específicamente, fotografías y

<sup>9</sup> Hay que decir que la estética romántica tendrá también un lugar importante en esta vertiente de lo pintoresco.

<sup>10</sup> Fue pensado por su editor Recaredo Santos Tornero como una completa guía ilustrada de los diversos aspectos económicos, políticos, culturales del país. Con más de 500 páginas, cerca de 200 grabados al boj y 10 litografías, el libro se divide en tres partes: la primera y la segunda dan cuenta de los aspectos geográficos, geológicos, climatológicos e históricos de las distintas provincias de Chile, así como de las edificaciones de diversa índole y obras públicas que informaban del avance del progreso en los terruños locales. La tercera y última sección se titula “Usos i Costumbres Nacionales”, en ella se ofrecen descripciones de las costumbres, fiestas, usos cotidianos y tipos populares más representativos del territorio.



estampas de diversa procedencia. El libro incluye varios grabados de tipos populares y culturales que tuvieron como referentes, en algunos casos, a otros grabados. Así, esta publicación puede ser entendida como una última deriva de los álbumes de viajes pintorescos (Risco, 2017), y es precisamente en relación con las imágenes de tipos que esto podría verificarse. En ellas, el pintoresquismo aún sobrevive como contrapunto a la imagen moderna y de progreso que la publicación busca proyectar. No obstante, dicho contrapunto es elaborado recursivamente para evitar un cortocircuito visual con los códigos visivos que dominan el libro, que son los de la fina estampa. En este caso la voluntad de saneamiento del motivo se encuentra determinada no tanto por la acción del grabador como por el sistema industrial del que participa: el refinamiento técnico de la estampa eleva la estirpe del motivo.<sup>11</sup>

Acerca de esto último, es importante tener en consideración el modo en que la calidad del medio impreso determinaba el tratamiento del tema o motivo. Si nos concentramos en esta figura del aguatero (fig. 4), podemos constatar que su referente se encuentra en la litografía de tipos de un singular producto editorial para el contexto chileno como fue *La Enciclopedia de la Infancia* (1857) del pedagogo español Enrique María de Santa Olalla.<sup>12</sup> La publicación impresa en Valparaíso contaba con varias secciones misceláneas, entre ellas una de tipos chilenos<sup>13</sup> (fig. 5). Es evidente que en sus imágenes no se ve la mano ni la destreza del artífice asentado en la industria europea.<sup>14</sup> Y aunque la litografía no alcanza, quizás, el esplendor visual de la fina estampa parisina es justamente la espontaneidad del trazo, la incorrección de la mano no adiestrada, lo que le imprime mayor vitalidad a la imagen. Aquello resuena plenamente en la forma en que el personaje popular es representado: en su dimensión más rudimentaria, marginal y tosca. Este mismo aguatero será sometido en el álbum de Tornero –mucho más elaborado en términos de aparato impresor– al tratamiento de limpieza visual del que habitualmente

---

<sup>11</sup> Ver el análisis de William Ivins a la industria de imprenta y la producción de estampas durante el siglo XIX en Europa (1975).

<sup>12</sup> Se radicó en Chile durante la década de 1850, fue director de la Escuela Normal Mercantil y participó de la Sociedad de Instrucción Primaria de Santiago (fundada en 1856), iniciativa que buscaba revertir los índices de analfabetismo y desescolarización entre los sectores más marginales de la sociedad chilena.

<sup>13</sup> Salieron a la luz 23 números, luego el semanario se editaría bajo el título *El Instructor del Pueblo*. Sirvieron de modelo a su editor algunos impresos facturados en España –como *El Museo de la Infancia* (1849) o *El Álbum de la Niñez* (1853)– que ofrecían similar estructura y objetivos: aficionar a niños/as a la lectura, dándoles un pasatiempo y, a la vez, educación e instrucción moral. Jorge Rojas describe así los contenidos y secciones de la versión chilena: “incluía extractos de poesías, temas educativos (geología, historia, biografías), crónicas de costumbres (había una sección, “Tipos chilenos”, dedicada a retratar ciertos oficios característicos), así como colaboraciones de los propios lectores” (2010, p. 147).

<sup>14</sup> Al parecer, sería el propio Santa Olalla el autor de las ilustraciones de tipos chilenos. Esto porque varias estampas están firmadas con las letras E.M., suerte de monograma que podría remitir a sus iniciales. La historiadora chilena Regina Claro Tocornal afirma que Santa Olalla es efectivamente el autor de las estampas, aunque no exhibe fuentes suficientemente explícitas que permitan corroborar ese dato (2007, p. 437-438).

fue blanco el tipo popular americano en la cultura gráfica europea. Se trata de un tipo de saneamiento que se produce en virtud del grado de elaboración manual del medio tradicional que no será posible con el advenimiento de la fotografía, o al menos con el estado de su desarrollo técnico temprano.

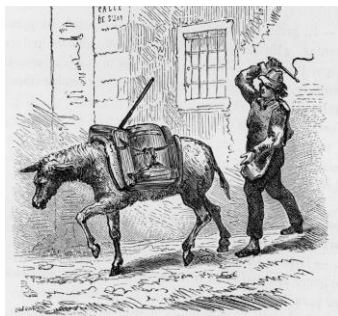


Fig. 4 *El aguatero*  
Autor n/í  
Grabado en madera al boj, 1872  
*Chile Ilustrado*, p. 469



Fig. 5 *Otro aguatero*  
Autor n/í (De Santa Olalla, Enrique M. ¿)  
Litografía Monocrama, 1957  
*La Enciclopedia de la Infancia*, Valparaíso, 5 de  
septiembre de 1857, p. 60

#### LA FOTOGRAFÍA DE TIPOS: TENSIONES ENTRE LOS ANTIGUOS Y LOS NUEVOS ÓRDENES DE LO VISUAL

La fotografía que representó tipos populares americanos en las últimas décadas del siglo XIX y en el tránsito hacia el siglo XX, estuvo ligada, por una parte, a la dimensión científica y documental,<sup>15</sup> pero también al giro comercial de esta práctica. La foto recogió los motivos que la pintura y la estampa habían constituido en torno a los usos y oficios del mundo popular y replicó cuestiones de la cultura material como atributos e indumentarias. Sin embargo, en el proceso de adecuación al medio mecánico se produjo –como veníamos anunciando– una transformación sustantiva de modos constructivos y recursos formales implicados en esta tradición.

Primero que todo, a diferencia de la imagen manualmente producida, la foto implicará la selección de un individuo para convertirlo en modelo; haciendo converger un sujeto modélico con un individuo particular y existente, que se consideraba representativo del conjunto.

Otro de los cambios más evidentes entre medios tradicionales y mecánicos, y el que más nos interesa acá, puede verificarse en los recursos formales utilizados en la

<sup>15</sup> Como la obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo de la Comisión Científica del Pacífico, exploración española que visitó Chile a mediados de la década de 1860 (Sagredo, 2007).

representación de estos tipos: composición, formato y ciertos elementos iconográficos sufrirán variaciones importantes en comparación con la pintura y estampas precedentes. Quizás donde mejor puede apreciarse aquello es, nuevamente, en la representación de oficios que vinculan sujeto y animal de carga. Esto, porque caballos y mulas impusieron al aparato fotográfico desafíos técnicos que aún no era capaz de resolver, por ejemplo, la captura del movimiento. En el caso de las imágenes realizadas por dos fotógrafos vinculados al mundo comercial pero situados en contextos distintos: Rafael Castillo (1844-1887)<sup>16</sup> en Lima (fig. 6), y posteriormente, Harry Grant Olds (1869-1943)<sup>17</sup> en Valparaíso (fig. 7), puede notarse cómo los modelos son representados de perfil, perdiendo de vista la variedad del escorzo que se apreciaba en la estampa y la pintura de tipos. En ese mismo registro, los elementos iconográficos que introducen la idea de una acción animada y que son constitutivos de este motivo, como la pata levantada de la mula y los gestos corporales del aguador, son totalmente suprimidos en la imagen fotográfica y reemplazados por poses rígidas y estáticas. Además, la inclusión del animal requirió muchas veces de tomas en exteriores, cuestión que permitía un menor grado del control de la luminosidad por parte del fotógrafo.



Fig. 6 *Aguador*  
Rafael Castillo c. 1870-1875  
Impresión sobre papel aluminado  
Colección Museo de Arte de Lima



Fig. 7 *El burrero*  
Harry Grant Olds, c. 1900  
Negativo sobre vidrio  
Colección Museo Histórico Nacional, Chile

La supresión de la acción para evitar el fallo técnico, o sea, los elementos difusos

<sup>16</sup> Oriundo de Piura, trabajó como fotógrafo de estudio en Lima y hacia 1875 abrió su propio establecimiento que llamó “Fotografía Nacional”. Durante la guerra con Chile (1879-1883), a diferencia de muchos de sus colegas locales y extranjeros, permaneció en la capital peruana ejerciendo su oficio, posicionándose como el único rival del prestigioso e influyente Estudio Courret. Sin embargo, en 1882 la casa fotográfica de Castillo debió cerrar sus puertas en Lima.

<sup>17</sup> De origen estadounidense, recaló en el puerto de Valparaíso en 1899. Allí trabajó para el estudio de Obde W. Heffer y tras 206 días en Chile, no alcanzando el reconocimiento esperado, cruzó la cordillera y se estableció en Buenos Aires, donde su fotografía tuvo una excelente acogida. Falleció en esa ciudad en 1943.

en la imagen, y la recurrencia a un tipo similar de encuadre, ángulo de mirada y formato frenaron los índices de variación estética que, pese a su estandarización, el tipo popular presentaba en la tradición manual. El carácter inanimado de muchas de estas imágenes ubicó a la fotografía de sujetos populares en las antípodas de lo pintoresco, contraviniendo, además, uno de los principios motores de esta categoría estética: su versatilidad. Y ¿qué ocurrió con la imagen del tipo popular cuando se desactivó lo pintoresco, factor esencial para entender su constitución y perpetuación en la cultura visual decimonónica?

Frente a la retirada de lo pintoresco, podríamos decir que se producirá un reforzamiento del componente documental, inclusive en aquella fotografía que no lo buscaba, como era la comercial. Lo documental, en el marco del pensamiento positivista del siglo XIX, se entendía ya no como una mera descripción visual con valor informativo, sino como un registro objetivo de la realidad. Como ha planteado el filósofo de la imagen Dieter Mersch, el carácter objetivo de la imagen para la mentalidad positivista de la época no radicaba tanto en la semejanza del registro mecánico con la realidad, sino ante todo en la no intervención o no mediación subjetiva de la representación (2011, p. 270-271). La automatización del registro informativo, su pretendida neutralidad gracias a la inscripción o escritura directa de la realidad en el soporte fotográfico, introdujeron el ideal de una imagen “desestetizada” (Mersch, 2011, p. 270-271). Sin embargo, el componente estético nunca llegó a neutralizarse por completo en la representación fotográfica de tipos. Lo que ocurrió fue su reformulación y reorientación radical. En cierto sentido, la foto liberó al tipo popular de la ideología que encarnaba en lo pintoresco y que, por los medios manuales, lo retocaba e higienizaba para hacerlo consumible, aceptable, familiar al código visivo civilizatorio. Sin siempre buscarlo, las fotos filtraron lo rudimentario, lo tosco, quedando en ellas inscrita y documentada la trastienda de una modernidad pretendida, impostada y efectista.

Probablemente por esa razón, la fotografía de tipos populares producida en Chile y Perú en el intersiglo no tuvo buena acogida en los mercados locales. Como ha demostrado Majluf para el contexto peruano, la fotografía temprana en ese país se dedicó más a difundir las acuarelas de Fierro que a constituir repertorios inéditos (2008, p. 40-41). Lo cierto es que el tipo ya no saciaba la mirada ni el deseo frutivo de sus consumidores. Así, la imagen fotográfica impulsó la reorientación de una nueva estética en relación con el mundo popular que por esta época recién comenzaba a explorarse. A partir de ello, proponemos, resulta fundamental centrar el interés de investigaciones futuras en comprender los modos en que la fotografía documentó y participó de este nuevo proceso.

---

Este texto tiene su origen en el proyecto “Espectros de otras artes en la fotografía. Medios e intermedialidades en los procesos de modernización de la cultura visual chilena finisecular”. Investigadora responsable: Ana María Risco. Fondart Nacional 2016, línea Fomento de las Artes Visuales, n° 224203. Sobre los resultados de la investigación ver: [www.fotointermedialidad.cl](http://www.fotointermedialidad.cl). Agradezco especialmente a Ana María Risco y a Nicole Iroumé por sus atentos comentarios al borrador de este ensayo.

#### OBRAS CITADAS

- Cisneros, Manuel (1975). *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.
- Claro Tocomal, Regina (2007). “La representación de la pobreza en el arte chileno, una primera aproximación”. *Anales del Instituto de Chile*. Instituto de Chile (Vol. XXVI): 433-524.
- De Santa Olalla, Enrique María (1857). *La enciclopedia de la infancia*, Valparaíso: Imprenta J.B. Lebas.
- Diener, Pablo (2007). “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. *Historia*, (julio-diciembre): 285-309.
- Eisenstein, Elizabeth (2010 [1979]). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gay, Claudio (1854). *Atlas de la historia física y política de Chile*. París: Imprenta de E. Thunot y Cie.
- Hussey, Christopher (2013). *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ivins, William (1975). *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Majluf, Natalia (ed.) (2016). *La creación del costumbrismo. Las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme*. Lima: Museo de Arte de Lima e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- (2008). “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”. Majluf, Natalia y Burke, Marcus. *Tipos del Perú: la Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: El Viso y Nueva York: Hispanic Society of America.
- (2006). “Pattern Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860”. *Reproducing Nation: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York: Americas Society.
- Mersch, Dieter (2011). “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”. Varas, Ana García (ed.). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Plá Vivas, Vicente (2011). *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València.
- Risco, Ana María (2017). “El álbum ilustrado nacional en la última deriva del libro de viaje pintoresco”. *A la luz de la fotografía* [en línea]. [Consulta: 20 de mayo de 2019]. Disponible en: [www.fotointermedialidad.cl](http://www.fotointermedialidad.cl)
- Riviale, Pascal (2009). “La etnografía pintoresca de los viajeros a las Américas durante la primera mitad del siglo XIX”. Fermín del Pino et al. (eds.). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rojas, Jorge (2010). *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, Santiago de Chile: JUNJI.
- Sagredo, Rafael et al. (2007). *Imágenes de la Comisión Científica del Pacífico en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Stastny, Francisco (2006). “Pancho Fierro y la pintura bambocciata”. *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores. Colección Ricardo Palma*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.
- Tomero, Recaredo Santos (1872). *Chile ilustrado*. París: Imprenta hispanoamericana de Rouge, Dunon y Fresne.
- Villegas, Fernando (2011). “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”. *Anales del Museo de América* (Nº 19): 7-67.