

# Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel

MIRADAS 05 (2022)

Themenheft: Körper/Moden in den Américas 1

*Pintados por sí mismos. Visualisierungen von Moden in hispanoamerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive*

Eingangsdatum: 06.07.2021

Annahmedatum: 28.10.2021

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87790>

Lizenz: CC BY NC ND

Autor\*in: Dr. Florian Grafl, Heidelberg School of Education, Heidelberg, Deutschland

Mail: [florian.grafl@heiedu.ph-heidelberg.de](mailto:florian.grafl@heiedu.ph-heidelberg.de)

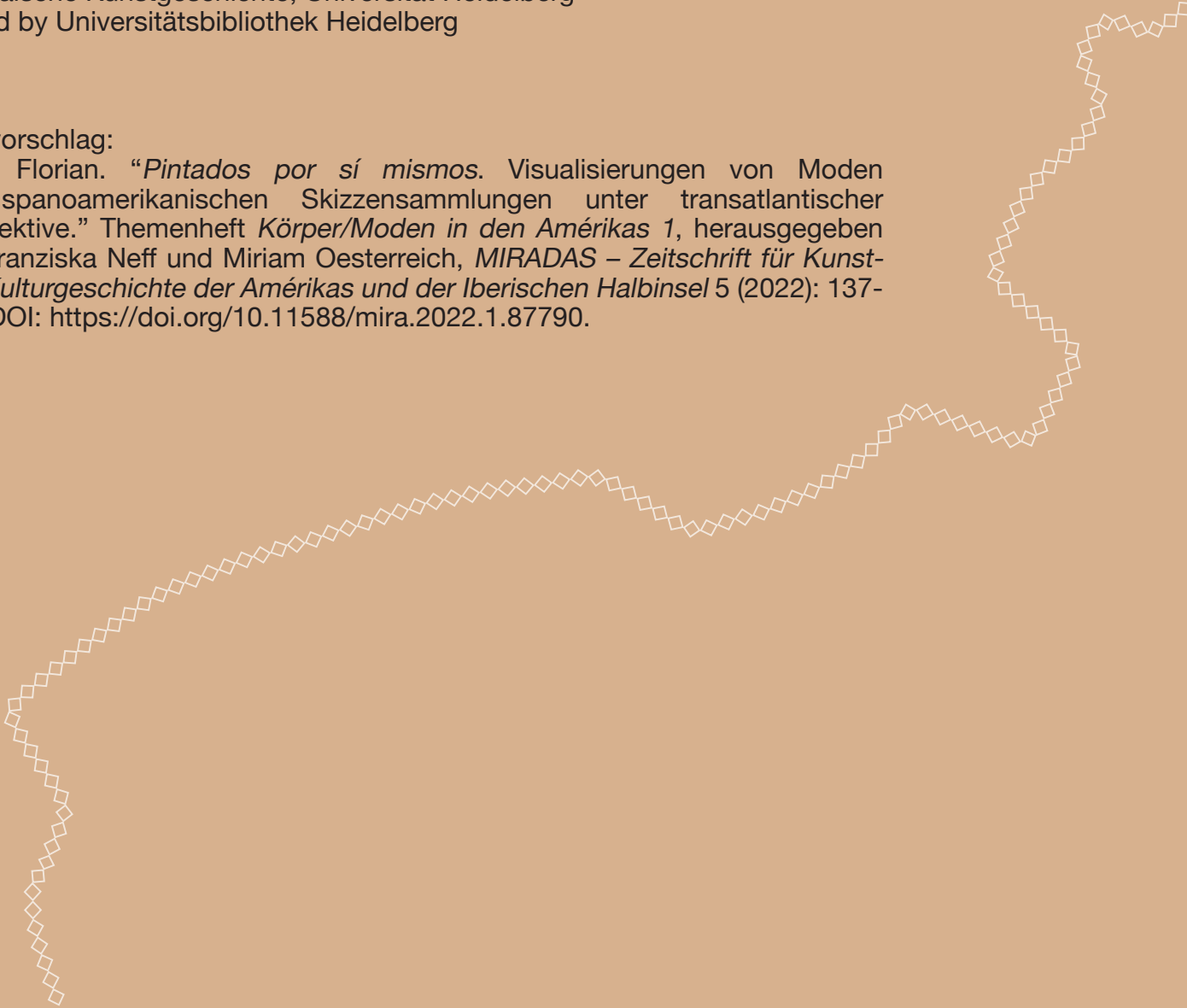
eISSN: 2363-8087

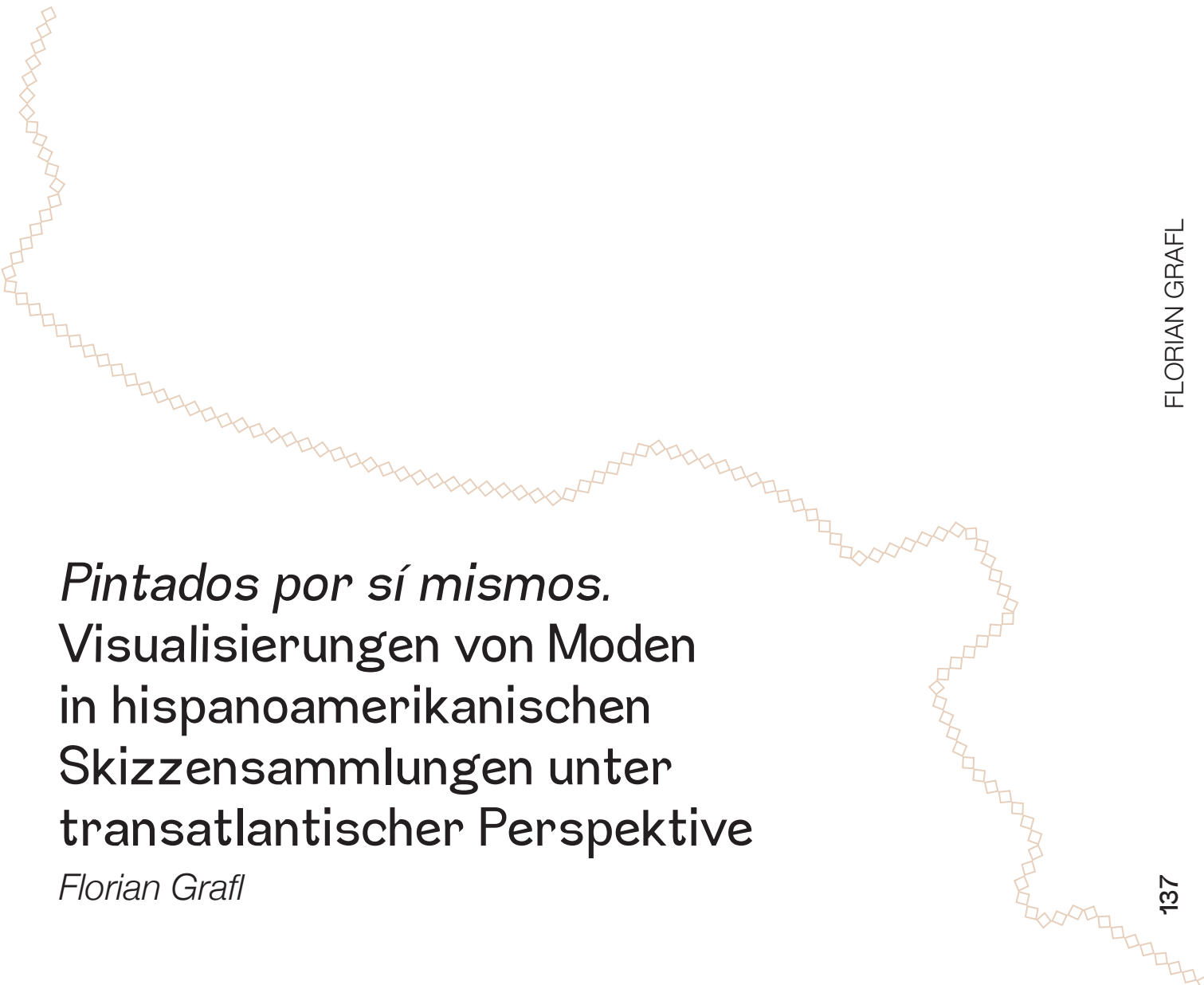
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

herausgegeben von: Franziska Neff; Miriam Oesterreich; Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg  
hosted by Universitätsbibliothek Heidelberg

Zitiervorschlag:

Grafl, Florian. "*Pintados por sí mismos. Visualisierungen von Moden in hispanoamerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive.*" Themenheft *Körper/Moden in den Américas 1*, herausgegeben von Franziska Neff und Miriam Oesterreich, *MIRADAS – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel* 5 (2022): 137-154, DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87790>.





# *Pintados por sí mismos.* Visualisierungen von Moden in hispanoamerikanischen Skizzensammlungen unter transatlantischer Perspektive

Florian Grafl

137

## Abstract

Der Beitrag befasst sich mit Visualisierungen von Kleidung Mitte des 19. Jahrhunderts in den Skizzensammlungen *Los Cubanos pintados por sí mismos*, *Los Mexicanos pintados por sí mismos* und *Los Españoles pintados por sí mismos*. Dies geschieht unter dem Aspekt, inwieweit sich eine Ausrichtung an bzw. eine Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt und inwiefern diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche neuer, postkolonialer Identitäten eigene ‚Typen‘ zu kreieren. Dazu wird zunächst ausgeführt, wie nationale Skizzensammlungen anfangs in Europa und später in Hispanoamerika zu einem populären Medium der Selbstdarstellung wurden. Anschließend wird anhand der visuellen Repräsentation ausgewählter nationaler ‚Typen‘ herausgestellt, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es zwischen den spanischen, kubanischen und mexikanischen Skizzensammlungen gab. Insgesamt möchte diese Untersuchung damit unter transatlantischer Perspektive einen Beitrag zur Geschichte der Bekleidung in den Américas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leisten.

**Schlagwörter:** *Globalgeschichte* • *Gesellschaftsskizzen* • *Kostumbrismus* • *Postkolonialismus* • *19. Jahrhundert*

## Einleitung

Mit den Nationen ist es ähnlich wie mit den Individuen: selbst das geringste Gespött aus fremdem Mund verletzt unseren Nationalstolz schwer. Jemandem, der nicht auf unserem Boden geboren ist, verzeihen wir weder berechnete noch unangemessene Kritik, selbst wenn es sich dabei um einen Ratschlag handelt. Aus dieser allgemeinen Neigung ist vermutlich die Idee einiger Völker hervorgegangen, sich selbst durch die eigene Hand zu malen und so der Welt nicht nur die eigenen Vorzüge und Tugenden, sondern auch Schwächen und Laster zu präsentieren [...]. Die Franzosen etwa wären schlecht gemalt, wenn man dabei einfach die Bräuche und Gewohnheiten der Engländer oder der Spanier kopieren oder Neigungen und Erscheinungen portraituren würde, die die Menschheit im Allgemeinen ausmachen und nicht eine Nation im Besonderen. In Wahrheit nehmen diese generellen menschlichen Eigenarten und Gefühle in jedem Einzelnen individuelle Züge an. Daher ist es von höchstem Interesse und größter philosophischer Bedeutung, herauszufinden, ob etwa die kubanische „Coqueta“, auf diesen Gesellschaftstypen bezogen, anderen „Coquetas“ entspricht bzw. was ihre Eigenarten sind.<sup>1</sup> [...] Sicherlich hatten die Kubaner aus den gleichen Gründen wie die bereits erwähnten Franzosen und Spanier den Wunsch, sich selbst zu zeichnen und so zum Ausdruck zu bringen, was sie ausmacht – im Guten wie im Schlechten. Nicht Karikaturen sollen erschaffen werden, sondern Portraits realer und exakter Typen, wobei es nicht darum geht, Individualitäten abzubilden, sondern allgemeine Charakteristika jeder Gesellschaftsschicht der Bevölkerung und deren Gewohnheiten (Millán 1852, 3-4).<sup>2</sup>

Der zitierte Textauszug entstammt der Einleitung des 1852 erschienenen Werkes *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*. Dem Titel entsprechend sollte die kubanische Gesellschaft anhand der Beschreibung bestimmter sozialer ‚Typen‘ dargestellt werden. Darunter sind Personen zu verstehen, die in einer Gesellschaft einen klar definierten Beruf ausüben oder eine bestimmte soziale Rolle verkörpern (vgl. Cuvardic García 2008, 37). Die Darstellung dieser ‚Typen‘ erfolgte in der überwiegenden Mehrzahl der insgesamt 38 Beiträge entsprechend der gewählten Metaphorik des ‚Malens‘ in Form einer Kombination aus einem kurzen, deskriptiven Text und einer visuellen Darstellung.

---

1 „Coqueta“ bezeichnet im Spanischen eine Frau, die größten Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt, um sich und anderen zu gefallen.

2 Die etwas freie, aber sinngemäße Übersetzung der zitierten Textpassage geht auf den Verfasser dieses Beitrags zurück.

Wie im Zitat von José Agustín Millán, einem der Herausgeber von *Los Cubanos*, sehr anschaulich dargelegt, war bereits den Zeitgenoss\*innen bewusst, dass es sich bei diesem Bild- und Textformat um ein transnationales Medienphänomen handelte. Die ersten nationalen Skizzensammlungen waren in London und Paris, den damaligen kulturellen Zentren, entstanden. Ähnlich wie in anderen europäischen Ländern und Regionen wurde dieses Format auch in Spanien imitiert. An dem Werk *Los Españoles pintados por sí mismos* wiederum orientierten sich die hispanoamerikanischen Skizzensammlungen, die in den (ehemaligen) spanischen Kolonien in der Karibik und in den Américas erschienen. Wie im Eingangszitat am Beispiel der „Coqueta“ angedeutet, nahmen die Autor\*innen und Illustrator\*innen bei ihrem Vorhaben, eigene nationale ‚Typen‘ zu erschaffen, sehr oft auch Bezug auf die europäischen Vorlagen, weshalb der costa-ricanische Literaturwissenschaftler Dorde Cuvaradic García dieses Bild-Text-Format als eines der prägnantesten Beispiele für Intermedialität bezeichnete (vgl. Cuvaradic García 2014, 242).

Der Aufsatz greift die unter anderem von der Ethnologin Christiane Schwab vertretene These auf, dass Gesellschaftsskizzen als frühe Repräsentationsformen ethnografischen Wissens einzuordnen sind, mittels derer Erkenntnisse über die kulturellen Praxen jener Epoche gewonnen werden können (vgl. Schwab 2016, 52-53). Der Fokus ist dabei auf nationale Skizzensammlungen gerichtet, die – so die dem vorliegenden Text zugrunde liegende Annahme – Einblicke in die jeweils geltenden Kleidungsstile bestimmter Berufs- und Personengruppen einer Gesellschaft zur damaligen Zeit bieten können. Dabei wird unter vergleichender Perspektive herausgearbeitet, inwieweit sich in den hispanoamerikanischen Skizzensammlungen einerseits bei der Bekleidung die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt. Andererseits wird dargelegt, inwieweit diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche neuer, postkolonialer Identitäten eigene soziale ‚Typen‘ zu kreieren. Insgesamt möchte diese Untersuchung einen Beitrag zur Geschichte der Bekleidung in den Américas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter transatlantischer Perspektive leisten.

## Nationale Skizzensammlungen als europäisches Medienphänomen Mitte des 19. Jahrhunderts

Abbildung 1 zeigt das Einband-Bild von *Heads of the People: or, Portraits of the English*. Im Vordergrund ist ein Mann dargestellt, der breitbeinig auf einem Stuhl sitzt. Das Zeichenwerkzeug in der rechten Hand weist ihn als Künstler aus. Mit



Abb. 1. Kenny Meadows / Orrin Smith, Einband von *Heads of the People; or Portraits of the English*, Band 1, London: Robert Tyas, 1840, VI.

der linken Hand scheint er den Kopf des neben ihm sitzenden Kleinkindes zu vermessen. Die vorgezogene Brille des Künstlers und der Stift, den er im Mund trägt, deuten darauf hin, dass er seiner Arbeit mit großer Akribie nachgeht. Am rechten Bildrand schauen ein Mann und eine Frau – vermutlich die Eltern des Kindes – dem Künstler neugierig über die Schulter, um zu erfahren, wie er das Kind zeichnen wird. Im Hintergrund drängt sich eine Menschenmenge, darauf wartend, ebenfalls vom Künstler portraitiert zu werden. Tatsächlich finden sich in *Heads of the People* unter dem Titel *The Spoilt Child* nicht nur ein illustrierter Text über das portraitierte Kleinkind, sondern auch Beiträge über die Personen, die in der Abbildung als Wartende dargestellt werden, wie etwa „The Landlady“ (Abb. 2).

Insgesamt werden in *Heads of the People*, verteilt auf zwei Bände, die in den Jahren 1840 und 1841 erschienen, 101 englische Charaktere beschrieben. Ähnlich wie auch bei der Darstellung der „Landlady“ bleibt deren visuelle Repräsentation entsprechend dem Titel des Werkes meist auf den Oberkörper beschränkt. Das große Interesse an der Kopfform, das sich auch in der auf dem Einband von *Heads of the People* dargestellten Illustration widerspiegelt, zeigt, dass die an diesem Werk mitwirkenden Autor\*innen sehr stark von den damals weit verbreiteten Thesen der Phrenologie beeinflusst waren. In dieser von dem deutschen Anatomen Franz Joseph Gall (1758-1828) begründeten Lehre, ging man – an die Physiognomietraktate seit Giovanni Battista della Porta (1535-1615) anknüpfend – davon aus, aufgrund der Schädelform Rückschlüsse auf den Charakter und das Wesen von Menschen ziehen zu können.



Abb. 2. Kenny Meadows / Orrin Smith, „The Landlady“, *Heads of the People; or Portraits of the English*, Band 1, London: Robert Tyas, 1840, 113.

Bereits unmittelbar nach seiner Veröffentlichung wurde *Heads of the People* zunächst ins Französische und später auch in andere

Sprachen wie etwa ins Deutsche übertragen. Daran zeigt sich, dass dieses Werk nicht nur in England selbst, sondern auch über dessen Landesgrenzen hinaus sehr schnell einen hohen Verbreitungsgrad erreichte. In Frankreich wurde das Werk unter dem Titel *Les anglais peints par eux-mêmes* publiziert. Durch diese sehr freie Übersetzung des Originaltitels sollte akzentuiert werden, dass die Darstellung der Engländer durch diese selbst erfolgt war.

Daran angelehnt wurde bald unter dem Titel *Les Français peints par eux-mêmes* ein großangelegtes Projekt ins Leben gerufen, bei dem französische Autor\*innen und Illustrator\*innen ihre eigenen Landsleute ‚zeichnen‘ sollten. Daraus resultierten insgesamt neun Bände, von denen die ersten fünf Darstellungen von Bewohner\*innen von Paris enthielten, und in den weiteren Bänden Personen portraitiert wurden, welche die Herausgeber\*innen für charakteristisch für die



Abb 3. Paul Gavarni / Jacques Adrien Lavieille, „La grisette“, *Les Français peints par eux-mêmes*, Band 1, Paris: Léon Curmer, 1840, 9.



Abb. 4. Hippolyte-Louis-Émile Pauquet / Jacques Adrien Lavieille, „Le porteur d'eau“, *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Band 4, Paris: Léon Curmer, 1841, 225.

verschiedenen Regionen Frankreichs und die französischen Kolonien erachteten. Abgesehen davon, dass sich das französische Werk somit wesentlich umfangreicher gestaltete als sein englischer Vorgänger, bezog sich die wichtigste Neuerung auf die Darstellung der darin beschriebenen und illustrierten Personen. Hatten sich die Illustrator\*innen im englischen Original dem Titel entsprechend auf die Darstellung der Oberkörper der einzelnen Charaktere beschränkt, wurden nun in dem französischen Werk die Körper vollständig abgebildet wie die Darstellungen von „La grisette“ und „Le porteur d'eau“ zeigen (Abb. 3 und 4).

Laut der Literaturwissenschaftlerin Martina Lauster zeigt sich darin, dass sich die beiden Skizzensammlungen konzeptionell deutlich unterschieden. Hatte in *Heads of the People* die Identifikation des moralischen Charakters aufgrund des äußeren Erscheinungsbildes in Form der Physiognomie im Vordergrund gestanden, wurde in *Les Français* stattdessen eine „soziale Physiologie“ angestrebt, anhand derer den einzelnen ‚Typen‘ ihre Rolle in der Gesellschaft zugewiesen werden sollte (vgl. Lauster 2007, 277-279).

Im Laufe weniger Jahre entstanden auch in anderen Ländern wie Belgien (*Les Belges peints par eux-mêmes*), den Niederlanden (*Nederlanders door Nederlanders geschetst*), Spanien (*Los Españoles pintados por sí mismos*) und Russland (*Nashi, spisannye s natury russkimi*) ähnliche Werke, die – wie bereits ihre Titel vermuten lassen – sich inhaltlich wie konzeptionell eng an die französische Vorlage anlehnten. Bereits im vorangegangenen Jahrhundert hatten die bildliche Darstellung von Marktschreier\*innen und die Publikation von sogenannten ‚Kostumbüchern‘ europaweit große Verbreitung gefunden. Besonders in letzteren manifestierte sich das zu dieser Zeit vorherrschende Verständnis von Kleidung. Diese war weniger Ausdruck von modischem Bewusstsein, sondern diente vielmehr der Repräsentation von Geschlecht, Alter, Heiratsstatus, der beruflichen Tätigkeit und des sozialen Ranges (vgl. Vecellio 2008, 16-19). Anhand dieser Kostumbücher wurden Standardisierungen und Klassifizierungen von Kleidung vorangetrieben, die es ermöglichten, Personen aufgrund ihres Aussehens, ihres Berufsstandes und ihres sozialen Status zuzuordnen (vgl. Ilg 2004, 42). Während in den Kostumbüchern die Personen lediglich visuell dargestellt wurden, sind die nationalen Skizzensammlungen insofern als eine bedeutende Fortentwicklung zu betrachten, weil dort die bildlichen Darstellungen durch kurze, essayistische Texte ergänzt wurden, um die jeweiligen ‚Typen‘ nun auch verbal zu beschreiben.

Die enorme Popularität, die dieses Medienformat ab 1840 für mehrere Jahrzehnte weltweit erfuhr, ist zunächst ganz allgemein auf das gesteigerte Interesse an der eigenen Lebenswelt zurückzuführen, das Jürgen Osterhammel in seiner Globalgeschichte des 19. Jahrhunderts als zentrales Charakteristikum dieser Epoche bezeichnet hat (vgl. Osterhammel 2009, 13-14). Darin manifestierte sich zum einen das Bewusstsein der Zeitgenoss\*innen, in einer Zeit des Übergangs zu leben, die durch visuelle und verbale Darstellungen konserviert werden sollte, zum anderen kommt darin das mit dem Aufstieg der Sozialwissenschaften verbundene Interesse an wissenschaftlichen Zusammenhängen zum Ausdruck (vgl. Cuvaradic García 2008, 39). Auch die starke Fokussierung auf das Nationale ist zunächst einmal dem damaligen Zeitgeist geschuldet. Man kann darin aber auch eine Bestätigung der These von Benedict Anderson sehen, der die in jener Epoche einsetzende Fusion von Kapitalismus und Printtechnologie als Voraussetzung zur Bildung von „imaginierten Gemeinschaften“ als Vorreiter moderner Nationen interpretierte (vgl. Anderson 2006, 46).

## **Spanien und seine (ehemaligen) Kolonien gemalt von sich selbst**

Die drei gegenübergestellten Darstellungen finden sich auf den Einbänden von *Los Españoles pintados por sí mismos* (Abb. 5), *Los Cubanos pintados por sí*

*mismos* (Abb. 6) und *Los Mexicanos pintados por sí mismos* (Abb. 7). Bei diesen Werken handelte es sich um die ersten nationalen Skizzensammlungen, die in Spanien, Kuba bzw. Mexiko publiziert wurden. Nicht nur die jeweiligen Titel, sondern auch die Darstellungen der beiden in Hispanoamerika erschienenen Skizzensammlungen weisen starke Bezüge zu dem spanischen Vorbild auf. Das legt die Vermutung nahe, dass dieses Medienformat von Europa über Spanien in die ‚Neue Welt‘ gelangte.

Während die den nationalen Skizzensammlungen zugrundeliegende Form der Darstellung in anderen europäischen Ländern bald wieder außer Mode kam, prägte sie in Spanien als ‚Kostumbrismus‘ die Kunst und Literatur einer ganzen Epoche. Der Kostumbrismus war in der Zeit der französischen Besetzung von 1808 bis 1814 und damit im Zuge einer weitreichenden nationalen Krise entstanden (vgl. Montesinos 1983, 32). In dieser künstlerischen und literarischen Strömung manifestierte sich das kollektive Bedürfnis, die Normen des Traditionellen gegen alles auf fremde Einflüsse zurückgehende Moderne zu verteidigen. Mithilfe des Kostumbrismus ließen sich die nationalistischen Ideen am besten mit den zur damaligen Zeit verfügbaren Kommunikationsmitteln in Verbindung bringen. Seine Anhänger\*innen störte dabei offenbar wenig, dass der Kostumbrismus selbst aus fremdem Einfluss hervorgegangen war (Correa Calderón 1989, 180).

Diese Ambivalenz wird in *Los Españoles*, deren erste Auflage in zwei Bänden in den Jahren 1843 und 1844 erschien, bereits in der Darstellung sehr deutlich, die den Einband des ersten Bandes ziert. Sie zeigt eine Gruppe von Passant\*innen, die sich um eine Art Tuch versammelt hat, auf dem der Titel des Werkes zu sehen ist. Dieser ist – genau wie die graphische Darstellung – sehr stark am französischen Vorbild orientiert. Eine männliche Person am rechten, oberen Bildrand weist mit ihrer rechten Hand auf die ohnehin schon graphisch deutlich hervorgehobenen Wörter „por sí mismos“ hin und betont damit zusätzlich, dass



Abb. 5. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, Einband von *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, I.



Abb. 6. Victor Patricio de Landaluz / José Robles, Einband von *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos, Havanna: Barcina, 1852, 1.



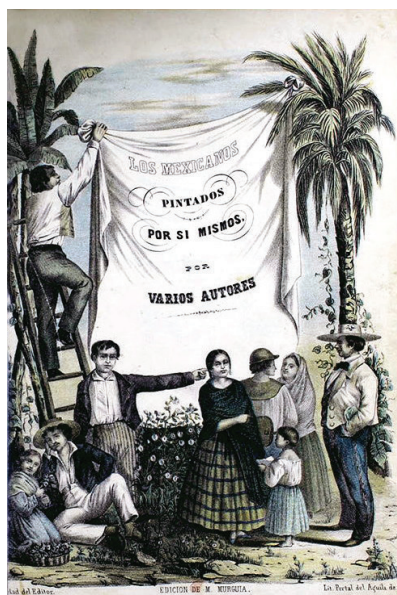


Abb. 7. Hesiquio Iriarte, Einband von *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, I.

die Spanier\*innen sich selbst darstellten. Auch bei der Konzeption des Werkes und seinem Inhalt lassen sich starke Bezüge zu *Les Français* erkennen. Dagegen betonten die Herausgeber\*innen von *Los Españoles* sowohl in der Einleitung des ersten als auch des zweiten Bandes, dass sie die Einzigartigkeit Spaniens durch die Beschreibung typischer Charaktere wie „La maja“, „La gitana“ und „El torero“ hervorheben wollten. Ihnen ging es dabei vor allem um die Konservierung von traditionellen spanischen Bräuchen, die sie durch die Assimilation an andere Kulturen als gefährdet ansahen. Die hohe Beliebtheit dieses Werkes verdeutlicht schon die Tatsache, dass es knapp zehn Jahre später noch einmal neu aufgelegt wurde. Während die Texte in der zweiten Auflage von *Los Españoles* identisch blieben, wurden die einzelnen spanischen ‚Typen‘ jeweils neu illustriert. Darüber hinaus erschienen in Spanien mehr

als ein Dutzend weitere Typensammlungen, von denen die überwiegende Mehrheit wie etwa *Los valencianos pintados por sí mismos* die Menschen in bestimmten Regionen Spaniens in den Fokus rückten.

*Los Cubanos* war 1852 die erste spanischsprachige Skizzensammlung, die außerhalb des spanischen Mutterlandes publiziert wurde. Im Gegensatz zu Mexiko, das sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bereits von Spanien hatte lösen können, gehörte Kuba noch bis 1898 zum spanischen Imperium. Wie schon der Vergleich der jeweiligen Darstellungen auf den Einbänden der drei Skizzensammlungen erahnen lässt, weist *Los Cubanos* insgesamt deutlich weniger Gemeinsamkeiten mit der spanischen Vorlage auf. Gemäß der Analyse der Kunsthistorikerin Mary Coffey hatten dort nur etwa vierzig Prozent der dargestellten ‚Typen‘ eine Entsprechung in *Los Españoles*, während es in *Los Mexicanos pintados por sí mismos* fast achtzig Prozent sind. Coffey leitet aus dieser Erkenntnis die These ab, dass die Herausgeber der kubanischen Skizzensammlung damit die Eigenständigkeit der Kolonie noch stärker unterstreichen wollten, als das in der mexikanischen Sammlung der Fall war (vgl. Coffey 2016, 139). Ein weiterer Grund, warum sich das spanische Werk leichter mit seinem mexikanischen als seinem kubanischen Pendant vergleichen lässt, besteht darin, dass im Gegensatz zu *Los Españoles* und *Los Mexicanos* in *Los Cubanos* bei weitem nicht alle beschriebenen ‚Typen‘ auch graphisch dargestellt sind.

Oberflächlich betrachtet weist die Darstellung auf dem Einband von *Los Mexicanos* viele Parallelen zur gegenübergestellten Darstellung in *Los Españoles* auf. Bei

genauerem Hinsehen sind aber mit dem „Aguador“, dem „Ranchero“ und der „China“ drei Figuren zu erkennen, die von den Herausgebern offenbar als typisch mexikanisch angesehen und deshalb in ihre Skizzensammlung aufgenommen wurden. Das lässt bereits darauf schließen, dass das wichtigste Ziel dieses Werkes vermutlich darin bestand, eigene nationale ‚Typen‘ für die sich neu konstituierende Nation Mexiko zu entwickeln, ohne sich dabei aber zu weit von den durch die europäischen Skizzensammlungen vorgegebenen Normen zu entfernen.

Im Gegensatz zu Kuba war Mexiko wie die allermeisten anderen ehemaligen Besitzungen Spaniens in América zum Zeitpunkt der Publikation von *Los Mexicanos* schon seit mehreren Jahrzehnten unabhängig. Dennoch bestanden weiterhin starke kulturelle Bindungen nach Europa, die sich auf der Personenebene etwa dadurch äußerten, dass viele führende hispanoamerikanische Schriftsteller und Verleger ihre literarische Ausbildung in Europa erhalten hatten und anschließend in ihre Heimatländer zurückgekehrt waren. Da *Los Mexicanos* nur kurze Zeit nach der zweiten Auflage von *Los Españoles* erschienen war, liegt die Vermutung nahe, dass die mexikanischen Autor\*innen und Illustrator\*innen vor allem von diesem Werk beeinflusst waren. Wie die Ausgaben der Zeitung *El Siglo XIX* vom 30. März und vom 18. Juni 1843 belegen, konnten in Mexiko-Stadt aber bereits im Jahr 1843 die ersten acht Bände von *Les Français*, der französischen Version von *Heads of the People*, sowie auch Teile der ersten Auflage von *Los Españoles* käuflich erworben werden. Im selben Jahr begann die Literaturzeitschrift *El Museo Mexicano* mit der Veröffentlichung der Serie „Costumbres y trajes nacionales“. In dieser wurden zum ersten Mal nationale ‚Typen‘ wie der „Aguador“ und der „Ranchero“ dargestellt, die dann später auch in *Los Mexicanos* aufgenommen wurden. In der Serie sollten insgesamt sechzehn Artikel über mexikanische ‚Typen‘ erscheinen, doch konnte sie aus finanziellen Gründen schließlich nur in sehr begrenztem Umfang realisiert werden (vgl. Pérez Salas 2005, 4). Somit stellte *Los Mexicanos* die erste mexikanische Skizzensammlung dar, in der insgesamt 35 ‚Typen‘ beschrieben wurden. Allerdings fällt auf, dass im Gegensatz zu den europäischen Vorbildern in der mexikanischen Skizzensammlung einige Gesellschaftsgruppen bewusst ausgegrenzt werden. So entstammt keiner der in *Los Mexicanos* beschriebenen ‚Typen‘ dem Klerus, dem Militär oder der oberen Gesellschaftsschicht. Auch wird auf die Darstellung afrikanischer Einwander\*innen, die im kolonialen Mexiko neben den Spanier\*innen und den Indigenen die dritte große Bevölkerungsgruppe gebildet hatten, vollständig verzichtet. Ein weiterer großer Unterschied zu den europäischen Skizzensammlungen lässt sich hinsichtlich der graphischen Darstellungen feststellen. Diese wurden in *Los Mexicanos* als Lithografien realisiert. Diese Drucktechnik hatte 1819 über die USA und Brasilien den amerikanischen Kontinent erreicht und wurde etwa ein Jahrzehnt später dann auch in Hispanoamerika eingeführt (vgl. Londoña Vega 2004, 26).

Nicht nur in der Karibik und in Mexiko, sondern auch in den ehemaligen spanischen Kolonien in Südamerika wie Argentinien, Peru und Kolumbien wurden zur selben Zeit vergleichbare Projekte begonnen, um die ‚Bevölkerungstypen‘ der jeweils neu entstanden Nationen entsprechend in Bild und Text festzuhalten. Während viele dieser Initiativen auf einzelne Schriftsteller\*innen und Herausgeber\*innen zurückgingen, weist das 1866 in Bogotá veröffentlichte Werk *El Museo de cuadros de costumbres* die meisten Ähnlichkeiten mit den beiden zuvor erwähnten hispanoamerikanischen Skizzensammlungen auf. Dass dessen Herausgeber an die vorliegenden Werke anknüpfen wollten, zeigt sich bereits daran, dass als Titel zunächst *Los Granadinos pintados por sí mismos* und dann *Los Colombianos pintados por sí mismos* vorgesehen waren. Insgesamt umfasste *El Museo de cuadros de costumbres* mehr als hundert Beschreibungen von kolumbianischen ‚Typen‘, wobei allerdings auf graphische Darstellungen vollkommen verzichtet wurde (vgl. Cortés Guerrero 2013, 18).

Daher erfolgt bei der Betrachtung der Fallbeispiele eine Fokussierung auf die kubanische und die mexikanische Skizzensammlung. Dabei soll zunächst gezeigt werden, inwieweit sich bei der Bekleidung die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern erkennen lässt. Dafür eignen sich besonders Beispiele aus *Los Mexicanos*, weil diese Skizzensammlung, wie bereits dargelegt, die meisten Beschreibungen von ‚Typen‘ enthält, die auch schon in *Los Españoles* enthalten sind. Anschließend wird gezeigt, inwieweit diese Darstellungsform dazu genutzt wurde, im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen und der damit verbundenen Suche postkolonialer Identitäten eigene soziale ‚Typen‘ zu kreieren. Dies lässt sich den bisherigen Ausführungen zufolge am besten anhand von einzelnen Fallbeispielen aus *Los Cubanos* demonstrieren.

### **Ausrichtung an und Abgrenzung von europäischen Vorbildern in *Los Mexicanos pintados por sí mismos***

Zwei Graphiken zeigen „Aguadores“, was man mit Wasserträgern übersetzen könnte. Abbildung 8 zeigt das spanische Original aus der Skizzensammlung *Los Españoles*, Abbildung 9 die mexikanische Version. Außer in der spanischen und der mexikanischen Skizzensammlung wird der Wasserträger auch in *Les Français* beschrieben, was zeigt, dass dieser Beruf, der darin bestand, Wasser an Brunnen zu schöpfen und dieses gegen Bezahlung zu wohlhabenden Personen zu bringen, nicht nur in Hispanoamerika, sondern auch in Europa in jener Epoche noch sehr gebräuchlich war. Im Allgemeinen galten Wasserträger als schlechtbezahlt und arm, da sie einer Tätigkeit nachgingen, für die außer körperlicher Kraft keine höheren Fähigkeiten erforderlich waren.



Abb. 8. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, „El Aguador“, *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, 139.

Der spanische „Aguador“ ist als dunkler Hauttyp und mit kleiner Statur dargestellt. Er trägt einen dreieckigen Hut, eine kurze Jacke, Hosen und Arbeitsstiefel. Durch seine einfache Kleidung und starre Haltung wirkt er insgesamt eher grobschlächtig. Weiterhin fällt auf, dass seine beiden Hände verdeckt sind und er nicht bei der Ausübung seiner Tätigkeit, sondern im Stillstand portraitiert ist. Dagegen ist hinter ihm andeutungsweise ein anderer Wasserträger skizziert, der ein großes Holzfass auf dem Rücken trägt.

In der mexikanischen Skizzensammlung ist der Wasserträger der erste ‚Typ‘, der beschrieben wird, obwohl dieser Text vom 27. September, der zweite Beitrag dagegen bereits vom 26. August 1854 datiert. Die Bedeutung, die der Beschreibung des Wasserträgers für die mexikanischen Herausgeber\*innen zukam, wird

noch einmal dadurch erhöht, dass die mexikanische im Gegensatz zu den anderen erwähnten Skizzensammlungen über keine Einleitung verfügte und direkt mit der Beschreibung des Wasserträgers begann. In Mexiko war diese Tätigkeit als Beruf anerkannt, und seine Ausübung wurde in einem offiziellen Erlass vom Dezember 1850 genau geregelt. Während dieser Beruf in den folgenden Jahrzehnten aufgrund der Modernisierung immer mehr an Bedeutung verlor – so gab es etwa im Jahr 1895 in Mexiko-Stadt nur noch 266 registrierte Wasserträger – prägte er zu der Zeit, als die mexikanische Skizzensammlung erschien, noch das Bild vor allem auf den Straßen der Hauptstadt. Dies hatten auch Europäer\*innen wie Bratz Mayer, Claudio Linati, Édouard Pingret und Carl Christian Wilhelm Sartorius, die den amerikanischen Kontinent bereisten, bemerkt, die diese Figur dann ausführlich in ihren Reiseberichten beschrieben (vgl. Soriano Salkjelsvik/Castro 2018, 29-32).

Explizit gegen diese Fremddarstellung richtet sich der Beitrag in *Los Mexicanos*. So weist seine Beschreibung merkbare Unterschiede zum spanischen Wasserträger auf. Als ‚Mestizo‘ mit schwarzem Haar und dunklen Augen wird der mexikanische „Aguador“ in weißem Hemd mit über den Ellenbogen hochgerollten Ärmeln und in durch Knöpfe an den Seiten zusammengehaltenen Hosen dargestellt. Durch die runde Mütze und die



Abb. 9. Hesiquio Iriarte, „El Aguador“, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, 1.



Abb. 10. Leonardo Alenza / Calixto Ortega, „La Coqueta“, *Los españoles pintados por sí mismos*, Band 1, Madrid: I. Boix., 1843, 69.

beiden Tonbehälter, die er trägt, wird sein Beruf illustriert. Dieser scheint ihm keine Mühe zu bereiten, denn er steht stolz wartend vor dem Brunnen, während ein Kollege gerade seinen Behälter füllt. Insgesamt lassen ihn seine aufrechte Position, seine saubere Kleidung und sein gepflegtes Aussehen wesentlich anmutiger erscheinen als sein spanisches Pendant.

Die Unterschiede in der graphischen Darstellung spiegeln sich auch in den beiden Texten wider. Der Text über den spanischen „Aguador“ ist in der dritten Person verfasst und erklärt die Aufgabe des Wasserträgers als unvermeidliche Konsequenz der gesellschaftlichen Hierarchie. Der Wasserträger wird als jemand beschrieben, der aus Asturien oder Galizien – also den ärmlicheren Provinzen im Norden Spaniens – stammt und nach Madrid zieht um dort die Wohlhabenden gegen Bezahlung mit Wasser zu beliefern. Was dagegen den

mexikanischen Text anbetrifft, lassen sich bereits stilistisch deutliche Unterschiede erkennen. So beschreibt der Autor hier aus der Ich-Perspektive eine direkte Begegnung mit einem Wasserträger, der gerade Wasser zu seinem Haus bringt. Der anschließende, wörtlich wiedergegebene Dialog zwischen Autor und Wasserträger zeugt vom Stolz, mit dem der mexikanische Autor für sich beansprucht, über seine Landsleute zu schreiben und es nicht länger hinzunehmen, dass deren Darstellung stattdessen von Fremden geprägt wird.

In den Abbildungen 10 und 11 ist ein als „La Coqueta“ beschriebener Frauentyp dargestellt. Damit wird eine Frau bezeichnet, die großen Wert auf ihr äußeres Erscheinungsbild legt, um sich selbst und auch anderen zu gefallen. „La Coqueta“ ist der einzige Frauentyp, der in den drei untersuchten Skizzensammlungen beschrieben wird. Obwohl „La Coqueta“ in der kubanischen Skizzensammlung bereits in der Einleitung erwähnt wird, bleibt ihre Beschreibung ohne eine graphische Darstellung, sodass auch bei diesem ‚Typ‘ der Vergleich auf die spanische und die mexikanische Skizzensammlung beschränkt bleiben muss.

Die spanische „Coqueta“ wird auf einem Stuhl sitzend dargestellt. Ihre Hände liegen verschränkt auf ihrem Schoß. Sie hat kurze, schwarze Haare und trägt ein Kleid sowie Halsschmuck, wodurch eine gewisse Eleganz zum Ausdruck kommt. Im Hintergrund ist eine Wanduhr zu sehen. Die mexikanische „La Coqueta“ ist in aufrechter Position zu sehen. Ihre Hände hat sie an ihren Umhang und an ihr Kleid angelegt, um ihre modischen Accessoires zu betonen. Dadurch, dass sie

mit der rechten Hand ihr Kleid leicht anhebt, wird für den Betrachter bzw. die Betrachterin auch sichtbar, dass sie einen eleganten Schuh trägt, den sie auf einen kleinen Schemel gestellt hat. Auch sie hat kurze, schwarze Haare und ihr Kopf ist nach links geneigt, wo sie sich in einem großen Spiegel betrachtet. Rechts hinter ihr ist ein kleiner Hund zu sehen.

Im Vergleich zu den beiden Darstellungen des Wasserträgers weisen die spanische und die mexikanische „Coqueta“ in ihrer Kleidung viele Ähnlichkeiten auf. Diese setzten sich auch in den beiden textuellen Beschreibungen dieser beiden ‚Typen‘ fort. Beide werden sehr positiv dargestellt und als anmutige Frauengestalten charakterisiert, die eine Bereicherung für die Gesellschaft darstellten.



Abb. 11: Hesiquio Iriarte, „La Coqueta“, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Mexiko-Stadt: Murguía, 1854, 135.

Dagegen ist die Darstellung der kubanischen „Coqueta“ äußerst negativ. Sie wird als eine Person beschrieben, die ihre Freundin hintergeht, indem sie ihr den Ehemann ausspannt, nur um diesen dann zu verlassen. Anschließend wird sie von Pocken befallen und verliert dadurch das, was sie bislang ausgezeichnet hat, nämlich ihre Schönheit. Auch andere Frauentypen werden in der kubanischen Skizzensammlung auffallend abwertend dargestellt, wie im folgenden Abschnitt noch genauer gezeigt wird.

## Unabhängigkeitsbestrebungen und die Konstruktion von eigenen nationalen ‚Typen‘ in *Los Cubanos pintados por sí mismos*

Abbildung 12 zeigt einen weiblichen ‚Typen‘ der kubanischen Skizzensammlung, der dort als „Vieja curandera“ bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um eine ältere Frau in aufrechter Position. In ihren Armen hält sie einen Verband, was auf ihre zentrale Aufgabe, das Heilen von Menschen, verweist. Ihr Haar ist hinter dem Kopf zu einem Zopf zusammengebunden. Sie trägt eine schlichte Bluse und einen einfachen Rock. Rechts neben ihr steht ein Tisch, auf dem sich verschiedene Utensilien befinden, die vermutlich ebenfalls mit ihrer Tätigkeit als Heilkundige in Verbindung stehen.

Wie etwa die Literaturwissenschaftlerin Kristine Seljemoen am Beispiel Costa Ricas gezeigt hat, waren Heilkundige ein beliebtes Thema im hispanoamerikanischen



Abb. 12. Victor Patricio de Landaluze / José Robles, „La vieja curandera“, *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, Havanna: Barcina, 1852, 209.

Kostumbrismus (vgl. Seljemoen 2019). Seljemoen führt diese Tatsache darauf zurück, dass in jener Epoche mit dem Aufkommen der Schulmedizin diese Art der Populärmedizin immer stärker hinterfragt und in den Hintergrund gedrängt wurde. Die in den von Seljemoen analysierten Texten geäußerte Kritik an der Populärmedizin findet sich auch in der Beschreibung der alten Heilpraktikerin in *Los Cubanos*. So wird dargelegt, wie die Heilkundige durch unangemessene medizinische Maßnahmen der Gesundheit ihrer Patient\*innen eher schade als deren Genesungsprozess zu fördern.

Die negative Darstellung von weiblichen ‚Typen‘ zeigt sich in der kubanischen Skizzensammlung nicht nur anhand der bisher erwähnten „Coqueta“ und der alten Heilkundigen, sondern kommt auch bei der überwiegenden Mehrheit der in diesem Werk portraitierten Frauen zum Tragen. So weist etwa der

Typ der „Vieja verde“ gewisse Ähnlichkeiten zur Darstellung der „Coqueta“ auf und wird als eine Frau dargestellt, die trotz ihres fortgeschrittenen Alters zahlreiche Affären mit verschiedenen Liebhabern pflege und diese sexuell ausnutze. Selbst die Schwiegermutter wird in der kubanischen Skizzensammlung als eine Frau typisiert, die vom Geld ihres Schwiegersohns lebe und Männer somit ökonomisch ausbeute.

Im Allgemeinen sind Frauen in den drei hier ausführlich beschriebenen Skizzensammlungen stark unterrepräsentiert und machen in *Los Cubanos* nur etwa ein Fünftel, in *Los Españoles* und *Los Mexicanos* circa ein Viertel aller dargestellten ‚Typen‘ aus. Dies ist dadurch zu erklären, dass der Kostumbrismus generell eher auf die Darstellung des öffentlichen Lebens abzielte, wo männliche ‚Typen‘ wesentlich präsenter waren als Frauen, deren Lebenswelt in jener Epoche oft auf den häuslichen Bereich beschränkt blieb (vgl. Pozzo 1996, 255).

Im Gegensatz zu *Los Cubanos* erscheinen Frauen in der spanischen und der mexikanischen Skizzensammlung allerdings wesentlich positiver. In *Los Mexicanos* zeigt sich das besonders deutlich an der Darstellung von „La China“, dem Pendant zu der Frauenfigur „La Maja“ in *Los Españoles* (vgl. Moriuchi 2013, 69-70). Die Tatsache, dass Frauenfiguren in der kubanischen Skizzensammlung in ein derart negatives Licht gerückt werden, deutet Mary Coffey dahingehend, dass diese stellvertretend für das Mutterland Spanien stehen, welches das kubanische Volk systematisch ausbeute. Nach Coffey handelt es sich dabei um die allegorische Ausgestaltung

des linguistischen Konzepts des Ausdrucks „madre-patria“, der in Hispanoamerika mit Bezug auf das koloniale Spanien gebraucht wird (vgl. Coffey 2016, 142-144).

Männliche ‚Typen‘ werden dagegen sehr viel positiver gesehen, wie das folgende Beispiel verdeutlicht. Abbildung 13 zeigt einen Tabakwarenhändler, der als typisch kubanische Figur in *Los Cubanos* portraitiert wird. Er steht aufrecht und seine Hände sind in die Hüften gestützt. Er hat dunkles, lockiges Haar und trägt einen hellen Hut. Durch seine Hose und das über dem Hemd getragene Jackett wirkt er sehr elegant gekleidet. Im Text wird der Tabakwarenhändler als „unvergänglicher“ Typ in Kuba beschrieben. Er habe bereits als Kind davon geträumt, später einmal im Zigarrenhandel tätig zu sein. Dies gelingt ihm später vor allem dadurch, dass er sich als Lehrling in der Fabrik mit großem Fleiß langsam emporarbeite. Nebenbei umsorge er seine Mutter und komme für den Unterhalt seiner Familie auf (vgl. Martínez-Pinzón, 239-241). Diese Art der Beschreibung ist durchaus vergleichbar mit männlichen ‚Typen‘, die in der mexikanischen Skizzensammlung als typisch mexikanisch dargestellt werden wie etwa der „Ranchero“ (vgl. Moriuchi 2013, 68).



Abb. 13. Victor Patricio de Landaluze / José Robles, „El Tabaquero“, *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos, Havanna: Barcina, 1852, 41.

## Fazit

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden nationale Skizzensammlungen zu einem transnationalen Medienformat, welches sich ausgehend von den kulturellen Zentren jener Epoche, London und Paris, zunächst in Europa und anschließend über Spanien auch in dessen (ehemaligen) Kolonien in der Karibik, sowie in Zentral- und Südamerika verbreitete. In diesem globalen Phänomen manifestierte sich das Bewusstsein der Zeitgenoss\*innen, in einer Zeit des Umbruchs zu leben. Die von den Herausgeber\*innen postulierte Intention der Skizzensammlungen sollte sein, alte, im Verschwinden begriffene Traditionen und Bräuche möglichst präzise in Bild und Schrift festzuhalten. Inwieweit diese aber tatsächlich auch den realen Gegebenheiten entsprachen oder ob darin nicht mit Anderson und Hobsbawm eher das Bedürfnis zum Ausdruck kam, „Traditionen zu erfinden“ (Hobsbawm 1992) und nationale Gemeinschaften zu „imaginieren“ (Anderson 2006) um den als traumatisch erlebten sozialen und politischen Umwälzungen etwas vermeintlich Konstantes gegenüberzustellen und die neuen Nationen zu legitimieren, bleibt fraglich.

Während graphische Darstellungen von bestimmten Berufsgruppen und



Gesellschaftsschichten in Westeuropa bereits im 18. Jahrhundert durch die bildlichen Repräsentationen von Marktschreier\*innen und die Publikation von Kostumbüchern weite Verbreitung gefunden hatten, stellen die nationalen Skizzensammlung in Hispanoamerika das erste Medium dar, in denen bestimmte Gesellschafts-, Typen‘ portraitiert wurden. Dabei ist allerdings kritisch anzumerken, dass es nur sehr bedingt naturalistisch darstellende Werke waren, sondern eher Einheit stiftende Visualisierungen, die mit der Intention verbunden waren, bestimmte, scheinbar national-eigene und legitimierte Bekleidungstraditionen zu schaffen.

Während in nahezu allen (ehemaligen) spanischen Kolonien in der Karibik und den Américas nationale, regionale und urbane Skizzensammlungen erschienen, lässt sich die Ausrichtung an bzw. die Abgrenzung von europäischen Vorbildern in Bezug auf Kleidung am anschaulichsten anhand der kubanischen und der mexikanischen Skizzensammlung zeigen. Bereits ihre Titel deuten darauf hin, dass beide Werke sich eng an der spanischen Skizzensammlung *Los Españoles* orientierten, dessen erste Auflage etwa zehn Jahre vor Erscheinen seiner kubanischen bzw. mexikanischen Pendanten publiziert worden war. In der mexikanischen Skizzensammlung haben etwa achtzig Prozent der dargestellten ‚Typen‘ eine Entsprechung in dem spanischen Vorbild, sodass dort die Darstellung von Kleidung – wie am Beispiel des Wasserträgers und der „Coqueta“ gezeigt – hauptsächlich in Anlehnung an bzw. der Abgrenzung von imperialen Vorbildern erfolgt. Dagegen wird in *Los Cubanos* – wie anhand der Darstellung des Tabakwarenhändlers veranschaulicht – eher versucht, eigene nationale ‚Typen‘ ohne jeglichen Bezug zu europäischen Vorbildern zu kreieren, worin der starke Unabhängigkeitswunsch der damals im Gegensatz zu Mexiko noch zum spanischen Imperium gehörenden Kolonie zum Ausdruck kommt.

Die Fülle der in den beiden betrachteten Skizzensammlungen enthaltenen graphischen Darstellungen vermittelt einen Einblick in die damaligen sozial bedingten Kleidungsstile in Mexiko und Kuba. Dennoch müssen diesbezüglich einige Einschränkungen gemacht werden. So werden in *Los Mexicanos* einige Gesellschaftsgruppen offenbar ganz bewusst ausgeklammert. In *Los Cubanos* fällt dagegen besonders die negative Darstellung von Frauenbildern auf, die darüber hinaus in den drei betrachteten Skizzensammlungen ohnehin stark unterrepräsentiert sind und nur ein Viertel bis ein Fünftel der dargestellten ‚Typen‘ ausmachen. Insgesamt haben die hier analysierten Fallbeispiele aber gezeigt, dass hispanoamerikanische Skizzensammlungen – aller Einschränkungen zum Trotz – faszinierende Quellen zur Bekleidung in den Américas in der Mitte des 19. Jahrhunderts darstellen und deshalb bei weiteren Forschungen zu diesem Thema unter vergleichender Perspektive noch eingehender in den Blick genommen werden sollten.

## Literatur

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 2006.

Coffey, Mary. „El imperio pintado por sí mismo. El costumbrismo transatlántico.” In *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, herausgegeben von Leonardo Funes, 139-150. Buenos Aires: Miño y Davila, 2016.

Correa Calderón, Evaristo. „Los costumbristas españoles del siglo XIX”. In *El romanticismo*, herausgegeben von David T. Gies, 174-198. Madrid: Taurus 1989.

Cortés Guerrero, José David. „Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia. Los mexicanos pintados por sí mismos y el Museo de cuadros de costumbres”. *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 13-36.

Cuvardic García, Dorde. „La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. *Filología y Lingüística* (2008): 37–51.

Cuvardic García, Dorde. „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”. *Káñina. Revista de Artes y Letras* 38/2 (2014): 241-262.

Hobsbawm, Eric. „Introduction: Inventing Traditions”. In *The Invention of Tradition*, herausgegeben von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 1-14. Cambridge: University Press, 1992.

Ilg, Ulrike. „The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century-Europe”. In *Clothing Culture, 1350-1650*, herausgegeben von Catherine Richardson, 29-48. Hampshire: Asghate, 2004.

Lauster, Martina. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2007.

Londoña Vega, Patricia. „El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”. In *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*, herausgegeben von Patricia Londoña Vega, 115-46. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango 2004.

Martínez Pinzón, Felipe. „El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX”. In *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, herausgegeben von Kari Soriano Salkjelsvik und Felipe Martínez Pinzón, 231-250. Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2016.

Millán, José Agustín. „Introducción”. In *Los Cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, herausgegeben von José Agustín Millán, 3-5. Havanna: Barcina, 1852.

Montesinos, José. *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia, 1983.

Moriuchi, Mey-Yen. „From ‘Les types populaires’ to ‘Los tipos populares’. Nineteenth-Century Mexican Costumbrismo”. *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 12/1 (2013), 58-81.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck, 2009.

Pérez Salas, Esther. „Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX”. *Histoire(s) de l'Amérique latine* 1 (2005): 1-10.

Pozzi, Gabriela. „Imágenes de la mujer en el costumbrismo”. *Romanticismo. Actas del VI Congreso*, 249-257. Rom: Bulzoni.

Schwab, Christiane. „Sketches of manners, esquisses des moeurs. Die journalistische Gesellschaftsskizze (1830-1860) als ethnographisches Wissensformat”. *Zeitschrift für Volkskunde* 112/1 (2016), 37-56.

Seljemoen, Kristine. *Médicos, curanderos, boticarios y dentistas. Representaciones de la medicina en el costumbrismo costrarricense*, Bergen: University of Bergen, 2019.

Soriano Salkjelsvik, Kari und Andrea Castro. „Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX”. *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production* 15/2 (2018): 29-47.

Vecellio, Cesare. *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, the Americas*. London: Thames & Hudson, 2008.