

TIPOS DEL PERÚ  
La Lima criolla de Pancho Fierro

EDICIÓN ESPECIAL PARA



# TIPOS DEL PERÚ

## La Lima criolla de Pancho Fierro

Natalia Majluf

Marcus B. Burke

EDICIONES EL VISO

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA









«el mobiliario de la pieza principal es ordinariamente una cama, adornada con cierta afectación, una mesa en la que un ramo de flores, recién cortadas, ocupa el centro; un sofá cubierto por una funda de indiana estampada, luego, aquí y allá, banquitos toscos. A veces, una hamaca destinada a la siesta, une los ángulos opuestos de las paredes blanqueadas con cal, contra las cuales, se percibe siempre, colgada a un clavo, la indispensable vihuela destinada a encantar las horas de ocio.» [RADIGUET, P. 20]

## Pancho Fierro, entre el mito y la historia

Natalia Majluf DIRECTORA DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA

## Establecimientos de venta de acuarelas y estampas en Lima

Marcus B. Burke CONSERVADOR DE THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

### Tipos del Perú:

#### Acuarelas de Pancho Fierro en The Hispanic Society of America

La Lima criolla de Pancho Fierro

"Lindas hijas del Rímac": las tapadas limeñas

Voces de Lima: el comercio ambulante

De soldados, rabinos, policías y montoneros: vida militar y orden público

Escuelas, colegios y Universidad: la enseñanza en la antigua Lima

Iglesias y conventos: vida religiosa en la antigua Lima

Fiestas religiosas: las procesiones y el día de Cuasimodo

La procesión del Jueves Santo por la calle de san Agustín

Noche Buena, Carnaval y Payas: algunas fiestas profanas

Ver y dejarse ver: el paseo

Lima de amarillo por el día San Juan: la fiesta de Amancaes y la zamacueca

De veraneo: a la playa de Chorrillos

Al toque de la chirimía: convite a la lidia de gallos

"¡A los toros! ¡Al Achol!": clamores de una tarde de corrida

### Cronología

### Bibliografía



FIG. 1 Francisco Fierro (atribuida), *Tapada*, acuarela sobre papel. Nueva York The Hispanic Society of America [A3119].

Natalia Majluf

## Pancho Fierro, entre el mito y la historia<sup>1</sup>

*Hacemos muy bien en recordar, cada vez que podemos, a Pancho Fierro. Es una manera segura de no desaparecer como limeños.<sup>2</sup>*

Héctor Velarde, 1968

No es casual que Héctor Velarde haya sido uno de los principales promotores de la recuperación urbana de Lima. Como tantos otros autores dedicados a la ciudad tradicional, Velarde percibía en el proceso de destrucción de los monumentos arquitectónicos la disolución de una originalidad local y, al igual que muchos defensores de la tradición limeña, encontró en las acuarelas de Francisco Fierro (Lima, 1807-1879) una forma de establecer un vínculo con el pasado, de detener su desaparición. Los tipos de Fierro eran para él como presencias, figuras tangibles que permitían un acceso inmediato a la sociedad peruana del XIX. En la nostalgia de esta mirada hacia el pasado se encuentra también la añoranza por un carácter nacional perdido que, de diversas maneras, las obras de Fierro permiten recobrar. Sus acuarelas son, a la vez, símbolos de nacionalidad e ilustraciones del pasado.

Las narraciones que se han ido tejiendo en torno a la obra de Fierro se asientan sobre los términos de las bellas artes, pero su trabajo, compuesto por cientos de acuarelas de tipos y costumbres, se forma dentro de un género que escapa las categorías tradicionales de la historia del arte.<sup>3</sup> Desde México hasta Argentina, la imagen costumbrista sirvió para reproducir imaginarios nacionales bajo esquemas compartidos de representación. Así como el cuadro de costumbres literario encontró su lugar en diarios y revistas, el costumbrismo visual circuló a través de formas

de bajo costo como la acuarela y la litografía. Y en todos los casos también, el costumbrismo se estableció como el cimiento de discursos de diferenciación, que afirmaban la originalidad de las tradiciones locales.

En el Perú, el costumbrismo ha jugado un papel instrumental en la definición del criollismo. Si durante la época colonial la palabra «criollo» se utilizó principalmente para designar al español nacido en América, tras la independencia el término sirvió para definir una suerte de hispanismo nacionalizado. Pero lo criollo adquirió también otras connotaciones. Inserto dentro de un discurso dicotómico sobre la nación, el término se convirtió en sinónimo de costeño e incluso de limeño, en oposición a lo indígena y lo andino, constituyendo una subcultura autónoma, que otorga a Lima un lugar tan privilegiado como problemático en la formación de la nación.<sup>4</sup>

Fierro ha sido uno de los pilares de esta ideología criolla, que Sebastián Salazar Bondy describió como la «arcadía colonial».<sup>5</sup> El criollismo construyó la imagen de una ciudad étnicamente plural y a la vez armónica, que interiorizó lo popular como parte de su propia imagen. Juan Bautista de Lavalle, por ejemplo, incorporó la figura de Fierro a este pasado idealizado, planteando que los tipos del pintor, «animados con la alegría del colorido y de la vida», estarían formados por el «espíritu republicano», en el que «... las distinciones y los odios, legado de la Colonia, entre los aristócratas de sangre azul y la gente de medio pelo, entre el blanco y el cholo, el mulato y el negro, parecen haberse olvidado.»<sup>6</sup> Para los críticos progresistas, en cambio, la obra de Fierro permitió

rescatar una alternativa popular para un período que aun hoy es percibido como el inicio de la alienación y la colonización cultural.<sup>7</sup> Ambas posiciones no se contradicen en lo esencial; autores conservadores como Lavalle y críticos progresistas como Salazar Bondy coinciden en ver a Fierro como la manifestación de una expresión popular, casi instintiva, que logra captar los rasgos esenciales de un aspecto significativo de la cultura nacional.<sup>8</sup>

El criollismo formula una compleja mitología urbana a través de un repertorio simbólico de corte señorial; conservador y nostálgico, su discurso se asienta sobre la evocación y la añoranza.<sup>9</sup> Es revelador entonces que los narradores fundacionales de la tradición criolla -Ricardo Palma y José Antonio de Lavalle- figuren entre los primeros coleccionistas de la obra de Fierro, como lo es también que sus acuarelas hayan sido el soporte visual de la recuperación imaginaria del pasado limeño que domina la literatura peruana en el tránsito al siglo xx. El mérito de Fierro radicaría en haber sabido trasladar, por medio de trazos rápidos y certeros, imágenes captadas al azar del entorno inmediato. Sus obras serían la materialización de una realidad percibida, sentida y comunicada directamente, los documentos fieles de un pasado perdido, que mantienen «vivo el recuerdo de las personas y de los sucesos que él tuvo la dicha de contemplar y el acierto de copiar del propio original».<sup>10</sup>

Sus acuarelas sirvieron entonces como recurso mnemónico, como catalizadoras de una memoria inventada. Los textos más extensos sobre Fierro no hablan de las obras en sí, sino de los tipos y costumbres representados en ellas. A comienzos de siglo Teófilo Castillo redactaría una extensa evocación de la «Lima de antaño», inspirado en las acuarelas de la colección Palma. Sería seguido por autores como Emilio Gutiérrez de Quintanilla y Pablo Patrón, quien ilustra su *Lima antigua* con litografías basadas en imágenes de Fierro. José Sabogal también recurre al nombre del acuarelista para formular una sociología de la costa peruana: su libro sobre el pintor no es más que una larga evocación de la geografía de la costa y del carácter de la Lima criolla.<sup>11</sup> Fierro se convierte así en el ilustrador privilegiado del criollismo peruano, y sus acuarelas en los documentos que desencadenan una inacabable exégesis descriptiva.

En este ensayo quisiera resistir a la supuesta transparencia del género, a su propensión para evocar narraciones. Por eso no intentaré

describir los temas representados en las acuarelas. Recurrir a la imagen como documento o ilustración histórica es insertarse dentro del marco que el costumbrismo mismo propone, e intentar hablar del género sin describir lo que las imágenes muestran es transgredir uno de sus tópicos más difundidos. El reto se encuentra en proponer una lectura que no trate la imagen costumbrista como ventana hacia el pasado, sino más bien como la superficie densa y opaca de un complejo discurso visual.<sup>12</sup> Y en todo esto es fundamental entender las prácticas materiales por las que se constituye esta iconografía local, discernir con precisión el papel del artista, el lugar que su leyenda ocupa en la construcción del género y de su historia posterior.<sup>13</sup> Es indispensable entonces estudiar la figura de Fierro tal y como se va construyendo en el discurso criollo, intentando enfrentar la leyenda del artista con los datos que la propia historia nos ofrece. Pero este no es sólo un trabajo historiográfico, orientado a los textos que se han escrito sobre el pintor; pues la imagen de «Pancho Fierro» y el criollismo que su obra convalida se van forjando en paralelo, dentro de un mismo proceso de invención de una tradición.

#### FRANCISCO VS. PANCHO FIERRO

«... apelé Pancho (Francisco) Fierro», es la frase con la que el Cónsul y dibujante francés Léonce Angrand anotaba un álbum de acuarelas de Fierro que había compilado antes de su regreso definitivo a Francia, a fines de la década de 1840.<sup>14</sup> Ya en ésta referencia, una de las más antiguas que se conocen sobre el pintor, el sobrenombre antecede al nombre de pila, que solamente se incluye entre paréntesis, a modo de aclaración. En realidad, Fierro será «Francisco» sólo ante las exigencias de las fórmulas burocráticas en los registros oficiales y, ocasionalmente, como recurso irónico en algún texto literario. «Pancho Fierro» ha llegado a ser la designación común para identificar al autor.<sup>15</sup> Y si bien el importante ensayo de Acisclo Villarán, publicado en vida del pintor, lleva como título «Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada», el texto se refiere siempre en términos familiares a «Pancho», muchas veces sin mencionar su apellido.<sup>16</sup> Incluso el sentido y respetuoso obituario publicado por el diario *El Comercio* en 1879 llevaba el sencillo encabezado, «Pancho Fierro».<sup>17</sup> En el modo mismo de designar

al autor se encuentran ya los elementos centrales de la problemática construcción de la imagen de Fierro. El sobrenombre implica una cierta familiaridad, que identifica a los escritores del criollismo aristocrático con el artista plebeyo. Pero es una familiaridad cargada de condescendencia, que reafirma el lugar subalterno del pintor, mientras evoca al mismo tiempo la imagen complaciente de una sociedad plenamente armónica. Lo popular, representado por Fierro, pudo ser incorporado así al criollismo señorial sin desdibujar las diferencias que asientan la jerarquía social.

Pancho Fierro es el pintor popular erigido en mito por el criollismo limeño; Francisco Fierro no es más que el nombre de un personaje histórico casi desconocido. De él se conocían hasta hace poco sólo los datos biográficos más elementales: la fecha de defunción, los nombres de algunos parientes, su inscripción en registros civiles y una ocasional mención en las crónicas periodísticas. La prolija investigación genealógica de Gustavo León nos permite ahora precisar esa información biográfica. Nacido en Lima hacia octubre de 1807, Fierro habría sido hijo natural de la esclava María del Carmen y del sacerdote criollo Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y Robina, procedente de una familia acaudalada, doctor por la Universidad de San Marcos, maestro de la misma casa de estudios y cura de la doctrina de San Damián. Aunque no fuera formalmente reconocido por su padre, Fierro fue protegido por su familia paterna, con la cual parece haber mantenido una estrecha relación. Entre 1833 y 1853 figura como pintor en los padrones de contribuyentes y en algunos registros comerciales de Lima.<sup>18</sup> Una fotografía nos ha dejado el recuerdo de su fisonomía (fig. 1). Vestido con formalidad, confrontando la cámara con serena sobriedad, y sosteniendo en sus manos un libro como evidente signo de educación y cultura, su pose cuestiona la ingenua imagen que lo rodea, la de un hombre idéntico consigo mismo, arraigado en un mundo popular y ajeno a toda preocupación social.<sup>19</sup>

Pero, incluso en la narración evocadora de su nacimiento, «Pancho» Fierro se confunde con el mito. José Flores Araoz inicia su extenso ensayo sobre Fierro imaginando el momento fundante del nacimiento del «mulato artista, saldo de un momento de placer entre un blanco lascivo y una negra condescendiente.» Atendida por una comadrona supersticiosa, su madre no sólo habría dado a luz con un sombrero de pijipapa a la cabeza, sino que «para contribuir a un parto feliz»,



FIG. 2 Estudio Courret Hermanos, Francisco Fierro, década de 1870. Paradero desconocido.

habría sido sometida a una serie de sufrimientos inverosímiles, como saltar sobre un brasero ardiendo llevando una llave macho a la espalda.<sup>20</sup> Fierro ingresa así al mundo marcado por las características raciales de su «casta mulata» y por la cultura popular criolla, festiva y despreocupada, de la Lima plebeya imaginada por el costumbrismo criollista<sup>21</sup>.

Como encarnación de lo criollo, Pancho Fierro es a la vez autor y sujeto del costumbrismo. Resulta imposible deslindar, en la literatura sobre el tema, el lugar donde termina la narración biográfica y donde comienza el análisis de las acuarelas y de los motivos representados en ellas. El artista se funde con su entorno: el pintor, su obra y los temas que aborda se confunden en un sólo plano discursivo. La recuperación histórica de la figura del autor y del género que practica no puede ignorar estas interpretaciones. No se trata, entonces, de descubrir al hombre que se esconde tras el nombre, al sujeto histórico «Francisco Fierro», sino más bien a la personalidad que el criollismo construye como un efecto de su discurso, y como una construcción necesaria para el funcionamiento del género.



La figura del artista popular de hecho favoreció la instalación de una narrativa sobre el costumbrismo que sorprende por su vocación unitaria. Es un solo relato que se repite sin matices o fisuras, pero con insistencia y reiteración suficientes para forjar lo que no sería exagerado llamar el mito de Pancho Fierro. Todo el género se resume en el pintor, y el pintor resume todo lo que el género pretende afirmar sobre la supuesta esencia del nacionalismo criollo.

Fierro permitió así a los autores criollistas ignorar sistemáticamente la historia de la formación del costumbrismo. Llevaron la idea de la «Lima criolla» a un espacio atemporal: el género no se construye dentro de un proceso histórico, si no que nace de manera espontánea en Fierro, un «criollo genuino», como diría Lavalle. Escapando a toda sugerencia de formulación consciente, el costumbrismo se presenta como expresión natural del criollismo. El pintor aparece así en el escenario del arte peruano sin precedentes, ajeno a cualquier influencia, nutriéndose sólo del mundo que lo rodea. José Flores Araoz es definitivo en la defensa de su originalidad:

Este diálogo suyo sostenido con la ciudad natal lo realiza libre de influencias extrañas y perturbadoras. A nadie sigue y a nadie imita. Por eso nadie como él la define mejor.<sup>22</sup>

Incluso Manuel Cisneros Sánchez, uno de los pocos en haber comparado la obra de Fierro con los viajeros y otros costumbristas latinoamericanos, niega toda influencia que pudiera cuestionar la valoración del pintor como artista original.<sup>23</sup> Mientras en los estudios literarios la crítica se ha apresurado a señalar los antecedentes europeos del cuadro costumbres, en el caso de la tradición visual la historiografía ha realizado un esfuerzo concertado por ignorar —e incluso negar— las fuentes del costumbrismo y sus formas de producción.

Y en realidad, estas fuentes son tan evidentes, que cuesta creer que hayan sido omitidas con tanta facilidad. Habría que partir por señalar que la representación de tipos y costumbres en colecciones de láminas fue un fenómeno internacional tan difundido que resultaría imposible encontrar un solo país hacia mediados del XIX que no haya constituido un ideario nacional sobre la base de estas colecciones. El formato que definió el repertorio costumbrista fue el medio comercial privilegiado de

una pujante industria internacional de estampas y grabados, que floreció desde fines del XVIII sobre la base de tres rubros editoriales: el recuento ilustrado de viajes, los libros de trajes y las series dedicadas a los oficios del comercio ambulatorio.

Las fronteras entre estos géneros nunca fueron del todo claras. Surgidos en el siglo XVI, los grabados deregoneros ambulantes alcanzan su más amplia difusión a fines del XVIII, cuando se asocian a la tradición del libro de viajes para convertirse en el formato privilegiado para la representación de diversas ciudades del mundo.<sup>24</sup> Los libros de trajes, a su vez, se consolidan también con la expansión europea en el siglo XVI, a través de obras clásicas como *De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo* de Cesare Vecellio (1590) y ediciones posteriores, que conocieron su mayor auge hacia 1800. Entre ellas destaca los *Costumes civils actuels de tous les peuples connus* de Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810), originalmente publicada entre 1784 y 1787, y reeditada bajo distintos títulos hasta bien entrado el siglo XIX (fig. 2).<sup>25</sup> Sería seguida por una extensa secuencia de ediciones similares, como *De mensch* de Martinus Stuart (1802-1807) o el conocido *Il costume antico e moderno di tutti i popoli* de Giulio Ferrario (1817-26), ediciones que prosperaron gracias a la fascinación popular por los adelantos científicos de la época. La diferencia entre las series tempranas y sus derivaciones no se encuentra en las características formales de sus imágenes, sino en las formas de circulación y, fundamentalmente, en la intensidad de su producción. Efectivamente, estas ediciones se extendieron como la pólvora; allí donde florecía el comercio de estampas, los editores se volcaron a la producción de libros que describían todas las regiones conocidas, abarcando por igual tanto los sitios más distantes y exóticos, como los más cercanos y familiares. La producción de imágenes en estos géneros es tan vasta, que estudiarla se convierte en una tarea prácticamente inabarcable.<sup>26</sup>

Un muestreo de los títulos publicados entre 1780 y 1860 confirma la amplia difusión de esta nueva conciencia geográfica a través de la imagen grabada y sus ilimitadas reproducciones: *Gallerie der Nationen*, *Voyages pittoresques dans les quatre parties du monde*, *Costumi dei popoli antichi e moderni*, *A Geographical Present*, *Le monde en estampes*, *La géographie en estampes*, *L'univers illustré*, *Geografía en láminas*, *Musée cosmopolite*, *Die Trachten der Völker*, *Les nations...* El libro de trajes de hecho generó una especie de «parageografía»,<sup>27</sup>

las versiones populares de los compendios del conocimiento producidos por los dos grandes proyectos sistemáticos de la época: la enciclopedia y el viaje de exploración. A través de estos libros, los recientes descubrimientos del Capitán Cook y de La Pérouse en el Pacífico, así como las nuevas que traían de América otros viajeros científicos, se hicieron accesibles a un público amplio. Fueron quizá uno de los sopores más eficaces para la difusión de esa nueva «conciencia planetaria» europea descrita por Mary Louise Pratt.<sup>28</sup> Mientras pirateaban, transformaban y subvertían las pretensiones científicas de sus fuentes, llegaron a divulgar por todo el mundo una versión simplificada de los discursos que empezaban a organizar el conocimiento moderno.<sup>29</sup>

El impulso clasificatorio de la ciencia ilustrada de hecho proveyó el marco para estas ambiciosas enciclopedias visuales, organizadas por continentes y luego por «naciones». Al igual que los herbarios, catálogos y colecciones de la época clásica, el libro de trajes operó como una matriz que permitía contener y describir el mundo.<sup>30</sup> Si la historia natural ofrecía la promesa de establecer un sistema de la naturaleza, el libro de trajes hacía posible ahora imaginar la fundación de un sistema de la cultura; postulaba la existencia de grupos culturales diferenciados, que podían ser identificados y representados por medios visuales. Esta estructura planteaba una diferencia immanente, que podía ser vista, dibujada y clasificada. Se podría argumentar que los supuestos de posteriores nacionalismos etno-lingüísticos ya habían sido imaginados por el libro de trajes, incluso antes de que la historia y la filosofía les dieran forma teórica.<sup>31</sup>

El libro de trajes ofrecía a los editores una estructura organizativa. Cada tipo llenaba un lugar en una larga serie formada por unidades similares, que componían la familiar secuencia de figuras que se suceden unas a otras en las páginas del álbum o del libro ilustrado. La selección de tipos podía dar forma a la imagen de un grupo, de una ciudad, una región o una nación; agrupados, podían llegar a representar el mundo. Como el género en la historia natural, el tipo se convirtió en la unidad básica que permitía construir variaciones sin fin. Todo dependía de la ambición del editor y de las posibilidades del mercado. Así, las ediciones enciclopédicas dieron lugar a series monográficas, dedicadas a lugares tan diversos como Austria, China, Egipto, Francia, Holanda o Rusia. De esta forma, 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. Es esta matriz, más que los tipos específicos que podía contener, lo que determina



FIG. 3 *Paysannes du Pérou*, grabado al buril, iluminado a mano, de Labrousse, sobre dibujo de Jacques Grasset de Saint-Sauveur, en Jacques Grasset de Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des moeurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes, supplices, funérailles, sciences, arts, commerce de tous les peuples; et la collection complete de leurs habillements civils, militaires, religieux et dignitaires, dessinés d'après nature, gravés avec soin et coloriés à l'aquarelle*. Paris: Deroy, 1795-1796. Colección privada.

el funcionamiento del género; se había convertido en una suerte de patrón, el formato que estructuraba esa serie de diferencias equivalentes con las que ahora se empezaba a ordenar el mundo.

Los tipos y costumbres de América Latina se irían incorporando gradualmente a estos repertorios. Incluso antes de que las unidades administrativas de las colonias españolas se convirtieran en naciones,



FIG. 4 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, «Española Criolla de Lima», grabado al buril en Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios, dividida en dos volúmenes con ocho quadernos de doce estampas cada uno. Madrid: Casa de M. Copin, 1777-1788, lám.36. Nueva York: The Hispanic Society of America.

fueron previamente definidas como culturas regionales diferenciadas en los libros de trajes. Imágenes peruanas, por ejemplo, aparecieron en casi todas las colecciones enciclopédicas, así como también en ediciones dedicadas a regiones concretas, como la más temprana de las series españolas, la *Colección de Trajes de España* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, publicada en 1777 (fig. 3).<sup>32</sup> Como era usual en este tipo de ediciones, el ilustrador debió construir su imagen de los trajes peruanos sobre la base de las escasas estampas que entonces circulaban, la mayor parte de las cuales derivaban de dos fuentes esenciales: la *Relation du voyage de la Mer du Sud* (1716) de Amédée Frézier y la *Relación histórica del viage a la América Meridional* (1748) de Jorge Juan y Antonio de Ulloa.<sup>33</sup> América Latina, en efecto, permanecía como una región inaccesible, cerrada al mundo por las políticas restrictivas de la corona española. De allí el enorme éxito que alcanzaron las láminas peruanas de Joseph Skinner, publicadas en Londres como ilustraciones a *The Present State of Peru* en 1805, libro que intentaba echar luces sobre esa «terra incognita». El autor reprodujo textos tomados de *El Mercurio Peruano*, que había obtenido de la captura de un barco español en 1793. Para sus imágenes, se basó en una pintura, «producto de un indígena autodidacta», que mostraba una «celebración indígena en la plaza de Lima con ocasión del ascenso al trono de Carlos IV».<sup>34</sup> Las veinte estampas que derivó de esta imagen se publicaron también de forma independiente, y luego como ilustraciones para las ediciones francesas y alemanas de su libro (fig. 4).<sup>35</sup> Estas serían por mucho tiempo de las pocas imágenes de la región andina que se agregaron al viejo repertorio de los viajeros del siglo xviii.

Esta situación cambiaría drásticamente con las guerras de independencia, que abrieron la región al comercio y a la inmigración europea. La incorporación de América Latina a los mercados internacionales fue una de las principales motivaciones de la independencia, como también una de sus consecuencias más significativas. Contribuyó a crear un mercado ampliado para la economía europea y sus manufacturas. Y si bien el volumen de libros y grabados debe haber sido reducido en relación al comercio de tejidos y otras manufacturas, su impacto no fue menor. Entre 1823 y 1829, por ejemplo, el editor británico Rudolph Ackermann publicó más de cien libros y revistas en castellano, destinadas al mercado latinoamericano; y hacia fines de 1825, el mismo editor había abierto ya sucursales en Argentina, Chile, Colombia, Guatemala, Perú, y Venezuela.<sup>36</sup> Esta industria editorial se convertiría en



FIG. 5 «Two Female Domestics of Lima. Natives who have adopted the Spanish Dress», grabado de autor desconocido en *Costumes of the Inhabitants of Perú*, Londres, 1820, lám. IX, tomado de una lám. en Joseph Skinner, *The Present State of Peru...*, Londres, 1805. Nueva York, The Hispanic Society of America.

una de las vías para la expansión del libro de trajes y sus variantes americanas, así como en el soporte de nuevas narrativas literarias y visuales sobre la región.

La apertura de América Latina permitió la llegada de miles de diplomáticos, comerciantes, marinos y artesanos extranjeros que arribaron a la región en busca de nuevas oportunidades y mercados. Los viajeros de esta «vanguardia capitalista», según la definición de Mary Louise Pratt,<sup>37</sup> fueron ávidos consumidores de estampas y libros sobre los países que visitaron, pero también fueron quienes formaron algunas de las primeras colecciones de imágenes americanas destinadas al mercado europeo. A partir de la aparición de *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* del marino británico Emeric Essex Vidal, editada en 1820 por Ackermann en Londres, se inició una larga secuencia de publicaciones similares —entre las cuales destacan *Views and Costumes of the City*



FIG. 6 Cesar Hipólito Bacle, «Durasnero» (sic), litografía iluminada a mano, en César Hipólito Bacle, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Ayres*, Buenos Aires: Bacle y C<sup>o</sup>, Impresores Litógrafos del Estado, 1833-[1835], tomo 2, lám. 4. Nueva York, The Hispanic Society of America [0608]

and *Neighborhood of Rio de Janeiro* de Henry Chamberlain (Londres, 1822) y *Civilian, Military, and Religious Dress of Mexico* de Claudio Linati (Bélgica en 1828)- que llegarían a ejercer una enorme influencia. Y estas ediciones también, entraron a dialogar con variantes locales que, como veremos, surgieron paralelamente en todos los países de la región (fig. 5). La homogeneidad de gran parte de este cuerpo de imágenes obliga a repensar esta tradición visual. Los tópicos de la excepción local, o las lecturas de imágenes específicas se ven cuestionadas cuando reconocemos que los formatos comerciales impulsaron un grado de uniformidad sobre la producción de imágenes en todo el mundo.<sup>38</sup>

Vista así, la tradición americana de tipos y costumbres no fue más que la derivación particular de un poderoso sistema de imágenes, de un formato editorial que prefiguró la nación, que permitió imaginarla y hacerla visible. Se formó en el cruce de la apertura regional a un circuito globalizado de consumo, las demandas del mercado y las necesidades de representación de naciones emergentes. En este contexto, el costumbrismo peruano debe ser considerado como la concreción local de una modalidad internacional, y la obra de Fierro como una variante más en una extensa y compleja cadena de imágenes.

#### UNA HISTORIA SIN COMIENZO: LA FORMACIÓN DEL COSTUMBRISMO PERUANO

Si la historiografía del costumbrismo peruano optó por ignorar las fuentes del género, eludió también todo análisis que pudiera explicar el proceso histórico preciso en que se formó el trabajo de Fierro. El caso del pintor limeño fue en realidad sólo un capítulo — si bien el más importante e influyente — en una historia bastante más larga y compleja, que ni empieza ni termina con él. Por todo ello, fijar un punto de partida para narrar esa historia arriesga sugerir la idea del origen único, como también de un momento histórico fundacional, conceptos que contradicen la cargada sobredeterminación del género. Si empezamos entonces aquí por la primera referencia documental sobre la producción de tipos y costumbres en Lima, no es para establecerla como el punto de inicio del costumbrismo, sino sólo como una estrategia que permite entender la evidente posterioridad de la obra de Fierro.

En 1818, Santiago Távora y Andrade (1796-1874), alumno del Real Colegio de Medicina de San Fernando, impulsado por su deseo de aprender inglés, estableció contacto con los tripulantes del *Ontario*, embarcación norteamericana que había anclado en el Callao.<sup>39</sup> El principal interlocutor de Távora en el *Ontario* era Jeremy Robinson (1787-1834), agente comercial de los Estados Unidos, de quien el gobierno virreinal sospechaba por sus simpatías revolucionarias. Confinado por el virrey Pezuela al puerto del Callao, Robinson recurrió a Távora como enlace para sus contactos y comunicaciones con Lima.<sup>40</sup> En las pocas cartas que hoy se conocen, escritas a fines de 1818, Távora rinde cuenta de varios encargos de Robinson, entre los que se menciona con recurrencia unos

dibujos que el pintor Francisco Javier Cortés (Quito, 1775- Lima, 1839), profesor de dibujo en la Escuela de Medicina de San Fernando, le estaba haciendo y que representaban «un hombre y una mujer indios de la costa.»<sup>41</sup> En otra misiva Távora menciona que Cortés seguía adelante con «las pinturas de indios para el teniente», lo cual indica que otros tripulantes del *Ontario* también habrían comisionado obras similares.<sup>42</sup> Aunque conocemos del encargo sólo a través de las escuetas cartas de Távora, sabemos que Robinson tuvo contacto directo con Cortés, a quien nombró entre los más destacados intelectuales del país.<sup>43</sup>

El menor de una importante familia de pintores de Quito, Francisco Javier Cortés había servido como dibujante en dos de las principales expediciones científicas de la Ilustración. Entre 1790 y 1798 había trabajado a órdenes de José Celestino Mutis en la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783-1816)<sup>44</sup> y fue luego contratado en Guayaquil por Juan José Tafalla para la extensión local de la *Flora Peruiana* de Hipólito Ruiz y José Pavón (1800-1807). En 1808 Cortés se establece en Lima, donde al año siguiente es nombrado, bajo recomendación de Tafalla, profesor de la nueva cátedra de dibujo botánico abierta en la Escuela de San Fernando.<sup>45</sup> Para 1818 la comunicación con los botánicos en Madrid empezaba a romperse, varios agregados a la expedición habían fallecido y el impulso inicial de las expediciones científicas se iba extinguendo. Pero la experiencia de Cortés sin duda le prestó una ubicación especial en la escena artística limeña.<sup>46</sup> Desde San Fernando encontraría la posibilidad de abarcar alternativas profesionales que no estaban al alcance de otros pintores de la época. Cortés fue responsable de dibujar el primer escudo del Perú, además de retratista, instructor de dibujo y asesor de la Casa de Moneda. Encargos como los que le hizo Robinson sin duda contribuyeron a abrirle nuevas posibilidades económicas.

Cortés se constituye así en una figura clave, que sirve de bisagra entre la tradición ilustrada de fines del XVIII y el costumbrismo republicano.<sup>47</sup> Desde San Fernando, daría continuidad a la tradición descriptiva que había popularizado el uso de la acuarela como medio para la representación del entorno inmediato. En ese contexto es probable que haya conocido lo que quizás sea el antecedente local más significativo del costumbrismo, la colección de acuarelas comisionada y dirigida por el Obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón (1735-1797) durante la visita eclesial que realizó a la diócesis de Trujillo entre 1780 y 1785.



FIG. 7 *Cuarterona*, acuarela sobre papel de autor desconocido, en Baltasar Jaime Martínez de Compañón, compilador, *Trujillo del Perú*, h.1782-1785, álbum de acuarelas, lám. 48. Lima, Banco BBVA Continental.

Inspirado por el empirismo de la Ilustración, el proyecto del obispo se sustentaba en el valor otorgado a la descripción visual.<sup>48</sup> Un vasto conjunto de cerca de mil quinientas acuarelas, que incluía mapas y planos de ciudades, iglesias y sitios precolombinos, dibujos de artefactos, trajes y costumbres, y detalladas pinturas de la flora y la fauna de la región, dio forma a lo que sin duda es el proyecto visual más sistemático y ambicioso del período (fig. 6).

Un similar interés de coleccionismo científico parece haber motivado el encargo de Robinson a Cortés. A diferencia de otros residentes en América Latina en el período de la independencia, los intereses



FIG. 8 *Tapada*, 1826, acuarela sobre papel de artista desconocido (¿Cortés?). Lima, Colección privada.

FIG. 9 *Vendedor de velas*, h. 1825-1835, acuarela sobre papel de artista desconocido (¿Cortés?). New Haven, Yale University Art Gallery.

de Robison no eran exclusivamente políticos o comerciales. Se trataba de un viajero incansable y aficionado científico, que había recorrido África y Europa antes de partir hacia Sudamérica. Tal como lo había hecho durante su estancia en Chile, al llegar a Lima se relacionó con los principales intelectuales del país, buscando forjar un intercambio intelectual a través de colaboraciones para revistas y de la recolección de materiales para el Liceo de Ciencias Naturales y la Sociedad Histórica de Nueva York.<sup>49</sup> Gracias en gran parte al empeño de Távora, Robison obtuvo para esas entidades especímenes de historia natural, bibliografía científica y otros documentos. Debió ser también el destino último de los dibujos comisionados a Cortés.

Hasta aquí las referencias documentales. Pero, ¿cuáles son las obras de este primer costumbrismo? El problema está en que no existe obra alguna en este género firmada por Cortés que nos permita identificar las imágenes que creó. Si carecemos de piezas que nos den a conocer su trabajo, no existen tampoco documentos que permitan contextualizar la serie más antigua de tipos peruanos que se conoce hasta

hoy. Se trata de una colección de ocho pequeñas gouaches sobre papel que representan tipos limeños (fig. 7). Las inscripciones en inglés, hechas por el teniente de la real marina británica James Barber, el primer propietario de las láminas, nos permite fechar la serie entre julio de 1825 y setiembre de 1826.<sup>50</sup> No sabemos quién las dibujó, pero no sería improbable pensar que se relacionan estrechamente con el trabajo costumbrista de Cortés — si no son de su propia mano. La precisión técnica de estas gouaches, así como la delicadeza de su trazo, nos recuerdan el obsesivo detallismo que caracteriza la tradición de ilustración científica en la que Cortés se había formado.

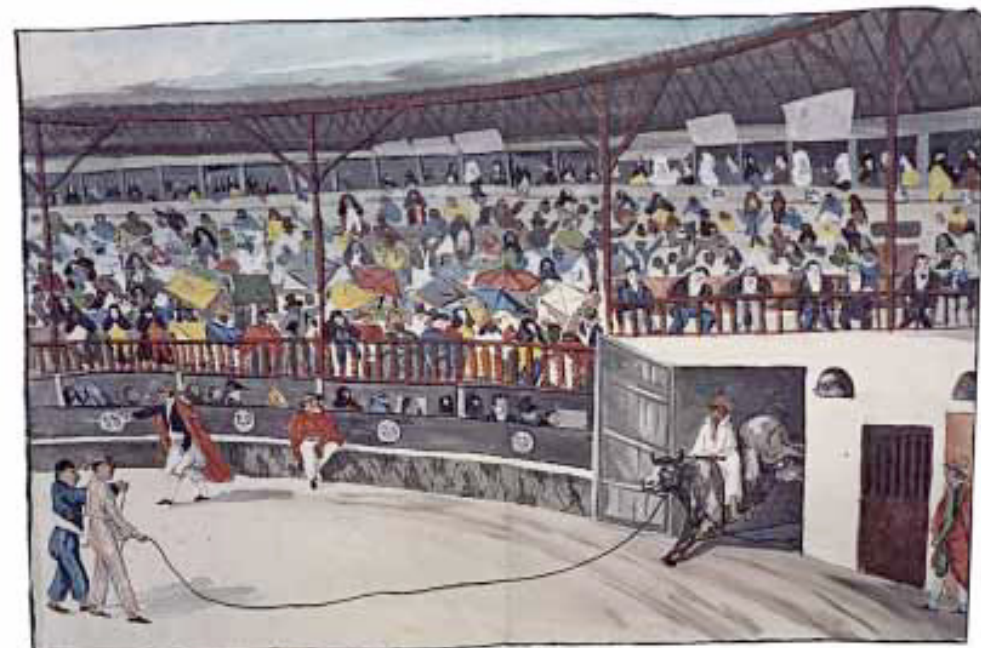
Estas obras constituyen el eslabón perdido del costumbrismo peruano. En ellas vemos consolidarse por primera vez un repertorio de tipos comparable al que será desarrollado luego por Fierro. La serie demuestra claramente que al momento de la fundación de la república estaban plenamente definidos los temas y esquemas de representación que identifican su obra. Incluso es evidente que varias de las figuras consideradas típicas del acuarelista se encuentran previamente definidas en las

láminas que componen esta serie temprana. Estos antecedentes cuestionan la tradición crítica que describe a Fierro como artista autodidacta y generador espontáneo del costumbrismo, y permiten comprobar que la tradición antecede claramente a la aparición de Fierro como figura representativa del género.

Las acuarelas costumbristas debieron ser una novedad para un público desacostumbrado a ver imágenes de temas locales. La técnica misma había sido aplicada principalmente a la cartografía y la ilustración científica, pero hacia 1820 las acuarelas de tipos y costumbres llegaron a convertirse en un elemento común en el escenario limeño. Así lo confirma una serie temprana, fechable a la década de 1820, que se conserva en la colección de la Universidad de Yale.<sup>51</sup> Aunque la colección

incluye imágenes de Trujillo, la mayoría se refiere a escenas urbanas y tipos limeños. Algunas son prácticamente idénticas a aquellas que integran la serie Barber, lo que demuestra una tendencia temprana hacia la repetición (fig. 8). Pero otras imágenes de la colección revelan un estilo más suelto, que puede asociarse claramente con la manera de Fierro (fig. 9). Estas serían las obras más tempranas que se conocen del pintor, el punto de inicio de una carrera que abarcaría cerca de cinco décadas. El hecho de que estas obras atribuidas a Fierro se encuentren mezcladas con imágenes atribuibles a Cortés permite sugerir una relación entre ambos artistas. Es enteramente posible, e incluso probable, que el acuarelista haya tenido contacto directo con Cortés. Habría que pensar incluso en la posibilidad de que Fierro haya participado en los cursos

FIG. 10 Francisco Fierro (atribuida), *Corrida de toros*, h. 1825-1835, acuarela sobre papel. New Haven, Yale University Art Gallery [1967.36.43]



libres que Cortés dictaba en la Escuela Nacional de Dibujo, institución republicana que se desarrolló sobre la base de la cátedra de dibujo científico en el colegio de San Fernando.

Estas piezas tempranas se asocian con otra obra excepcional, un largo rollo de papel de cerca de cinco metros de largo, en la colección de la Hispanic Society de Nueva York, que representa la procesión de Semana Santa en Lima hacia la década de 1830 (ver pp. 123-126, fig. 116)<sup>52</sup>. Puede percibirse en obras como esta una cierta fascinación con las posibilidades que parecían abrirse con el nuevo modo descriptivo. Pero la complejidad de las composiciones y el rango y la variedad de temas que registran son mayores que los que aparecen en imágenes posteriores. Salvo contadas excepciones, las escenas narrativas desaparecerán del repertorio costumbrista en las décadas siguientes, para ser reemplazadas por la composición de figuras individuales, que siguieron los formatos establecidos en la prensa popular.<sup>53</sup>

Las acuarelas creadas por Cortés y Fierro señalan una ruptura con el proyecto descriptivo surgido con la Ilustración. Las evidentes semejanzas formales que comparten con las imágenes de Martínez de Compañón son sólo aparentes. Tras ellas se definen proyectos esencialmente diferentes, guiados por funciones y formas distintas de producción. Las acuarelas de Martínez Compañón se integraron a un discurso científico, estrechamente vinculado a políticas más amplias del Estado virreinal; como reconocimiento visual de un territorio, buscaban satisfacer las necesidades de información de la burocracia española. Fueron ofrecidas para enriquecer las colecciones reales y así, finalmente, estuvieron destinadas a la mirada del monarca. Con el costumbrismo republicano vemos surgir en cambio obras hechas a pedido, definidas por la demanda de un mercado incipiente, en las que la historia natural gradualmente cede paso a la representación de las costumbres. Aisladas de un contexto intelectual, las acuarelas adquieren una función distinta, regida más por una lógica comercial que por las motivaciones de la investigación científica o del reconocimiento territorial. El costumbrismo surge precisamente en el momento en que la descripción deja de ser privilegio del botanista y del científico, cuando abandona el ámbito cerrado de los círculos intelectuales para ser apropiado por el comercio de imágenes populares.

Esta producción estuvo dirigida, en un primer momento, al mercado de exportación. Ello explica que se haya desarrollado principalmente

en Lima, sede de un puerto dinámico como el Callao, y centro de confluencia de viajeros y comerciantes extranjeros. Angrand menciona que Fierro hacía «muy buenas ganancias vendiendo a los extranjeros sus trabajos»,<sup>54</sup> y gran parte de sus acuarelas se conservan hasta hoy en colecciones fuera del Perú. Aunque fueron vendidas inicialmente como piezas sueltas, pronto empezaron a ser compiladas en álbumes, -en grupos de cincuenta o sesenta imágenes- en tomos con títulos como *Recuerdos del Perú*, o *Trajes de Lima*, que eran por lo general vendidos en tiendas limeñas, principalmente en el almacén de música de Inocente Ricordi.<sup>55</sup> Fueron adquiridos por los viajeros que emprendían el viaje de retorno, o por expatriados que enviaban imágenes de su ciudad adoptiva a familiares y amigos en el país de origen.<sup>56</sup>

Es el caso de un conjunto de acuarelas atribuibles a Fierro, reunidas en el álbum del diplomático chileno José Miguel de la Barra (1799-1851), quien llegó a Lima en 1838 como secretario del General Manuel Bulnes en la campaña contra la Confederación Perú-Boliviana. En las páginas de ese álbum, compilado poco antes de su regreso a Chile en 1839, de la Barra pegó recortes periodísticos relativos a la campaña militar, anotó observaciones sobre Lima, y guardó acuarelas y estampas que había comprado durante su estancia en el Perú.<sup>57</sup> Aunque las acuarelas aportan poco al repertorio ya conocido de Fierro,<sup>58</sup> el álbum contiene una serie escasamente conocida de litografías pertenecientes a series publicadas en 1838 y 1839, firmadas por dos pintores peruanos: Francisco Fierro e Ignacio Merino. Las estampas fueron editadas por los franceses Dedé y Ducasse, empresarios que operaron bajo protección del Estado Nor-Peruano, recibiendo en diciembre de 1838 el nombramiento de «litógrafos del museo de historia natural de Lima». Habían asumido el compromiso de trabajar a costo para el Estado, y de enseñar su profesión a un joven peruano. Sin embargo, los litógrafos no perdieron la libertad de realizar proyectos propios, y la serie de estampas que nos ocupa parece haber sido ejecutada al margen de sus obligaciones oficiales.<sup>59</sup>

Es interesante la colaboración de Fierro en esta empresa comercial, pero aun más la del aristocrático Ignacio Merino, joven pintor peruano recién llegado de Europa, quien tendría luego un papel protagónico en la pintura académica local. Su participación en esta serie, así como en otros proyectos editoriales durante la década de 1840, permite vincularlo de manera definitiva al desarrollo del costumbrismo limeño (fig. 10).

Merino abandonaría el país para establecerse en Francia en 1850. A partir de esa fecha, el artista inició una carrera medianamente exitosa como pintor académico en los salones parisinos. No volvería al género costumbrista, y tras su trabajo de ilustración para la edición de *Lima por dentro y fuera* de Esteban de Terralla y Landa en 1854, desaparece del registro costumbrista local. Fierro, en cambio, permanecerá como el principal representante del costumbrismo peruano hasta su muerte en 1879.

Pero el trabajo conjunto de estos pintores contribuye a entender de forma más precisa el lugar de Fierro en el medio artístico limeño, así como el tipo de asociación que forjaría con varios artistas locales y extranjeros. La anécdota narrada por un dibujante francés, llegado a Lima en 1837 con la expedición francesa de la fragata *La Bonite*, nos permite imaginar el escenario de uno de esos encuentros:

Me detuve algún tiempo en ese lugar para dibujar la vista del puente. Esto me dio la ocasión de conocer a un joven peruano que cultivaba el arte del dibujo con un gusto bastante raro en su país, y aún más admirable, cuando no podía recibir ninguna ayuda de lecciones de un buen maestro. Admiraba mucho mis dibujos, que él tomaba muy por encima de su valor, y pude a mi vez alabar sin adulación sus dibujos de trajes, la única cosa en la que me parecía poder exceder. No tenía por demás idea alguna de la perspectiva.<sup>60</sup>

Aunque es imposible asegurarlo, todo indica que el interlocutor del francés pudo haber sido Fierro. En todo caso, la anécdota permite vislumbrar formas concretas de diálogo entre artistas locales y visitantes extranjeros. A diferencia del turista actual, el viajero del XIX residía largas temporadas en los puntos que tocaba y con frecuencia se asociaba con intelectuales y artistas locales.<sup>61</sup> A fines de la década de 1830, por ejemplo, Juan Espinosa, liberal uruguayo radicado en el Perú, sirvió como guía del alemán Juan Mauricio Rugendas en su recorrido por Chile y Perú. Espinosa no sólo le recomendaba lugares donde dibujar, sino que le sugería directamente temas para sus obras, describiendo y explicando las costumbres locales. Durante su estancia en Lima, Rugendas también trabajó en colaboración con Merino, a quien retrató en un dibujo realizado durante una de las excursiones que ambos hicieron a las



FIG. 11 «Saya ajustada», h. 1840-1845, litografía iluminada a mano de Julian y Ca., Lima, según dibujo atribuido a Ignacio Merino. Museo de Arte de Lima [2.0-1606]

afueras de Lima.<sup>62</sup> Las acuarelas que hizo de tapadas y otros tipos limeños durante su estancia en Lima dejan ver claramente que recurrió a fórmulas pictóricas establecidas por los artistas locales (fig. 11). No sorprende entonces que las obras de Fierro se encuentren con frecuencia entre los papeles de otros artistas. El acuarelista boliviano Melchor María Mercado incluyó en su álbum varios tipos de costumbres peruanas, copiados de acuarelas de Fierro.<sup>63</sup> Merino guardó también varias acuarelas del pintor limeño entre sus cuadernos de dibujo<sup>64</sup> y Léonce Angrand adquirió en Lima una colección de acuarelas de Fierro, que conservó al lado de sus propios bocetos de viaje.<sup>65</sup>



FIG. 12 Juan Mauricio Rugendas, *Tapada*. Nueva York, The Hispanic Society of America.

Estos intercambios contribuyen a entender el costumbrismo como producto de una compleja red de relaciones y tradiciones de representación. No parece pertinente apelar aquí a la influencia artística, como tampoco a una «confrontación de miradas»,<sup>66</sup> frase que contrapone una visión extranjera a otra local, al asumir que las fronteras nacionales fijan, necesariamente, tradiciones culturales o intelectuales diferenciadas. Sería quizás más apropiado hablar de un marco cultural común, que permite la utilización de esquemas similares de representación. La idea ofrece un paradigma distinto para pensar las relaciones que se van estableciendo entre los artistas locales y extranjeros en América Latina. Impone olvidar las narrativas nacionalistas que definen el costumbrismo como una manifestación natural de la identidad, del surgimiento autónomo y espontáneo de una «consciencia de sí». Implica también cuestionar las narraciones que imaginan una mirada extranjera, tan autosuficiente como omnipotente, que se instala sin obstáculos o resistencias en los distintos países de la región.<sup>67</sup> Como ha demostrado Pratt, las representaciones de los viajeros estuvieron determinadas tanto por discursos establecidos como por elaboraciones definidas previamente por los intelectuales americanos; pero la autora persiste en describir el diálogo como parte de un proceso de «transculturación», definiendo así el intercambio como un encuentro entre culturas esencialmente diferentes.<sup>68</sup> Es la continuación de un esquema interpretativo en que los artistas latinoamericanos siguen siendo «otros» frente a sus contrapartes extranjeras.<sup>69</sup>

Es indispensable entonces admitir la idea de que las fronteras culturales del Estado-nación se levantan en el momento preciso de una radical apertura internacional, y que la diferencia se construye también como parte de un intenso proceso de cambio y de transformaciones sociales. La obra de Fierro, como la de tantos otros pintores costumbristas americanos, es producto de estos desarrollos. Resulta ya imposible imaginarlo como un pintor aislado, inmerso en el mundo popular que supuestamente retrata. Encontró interlocutores en los artistas extranjeros; en los viajeros europeos y americanos, un mercado. Aparece ahora como un autor necesariamente informado, íntimamente relacionado con un género en proceso de constitución y en contacto estrecho con otros artistas e intelectuales. Y su obra se constituyó sobre la base de formatos y de mercados que sólo son posibles de imaginar en el contexto de un comercio globalizado.

DE BUENOS AIRES A CANTÓN:

LA MULTIPLICACION DE LA IMAGEN COSTUMBRISTA

«Las costumbres no se inventan, se copian».  
Eugenio Díaz (Soacha 1803 - Bogotá 1865)<sup>70</sup>

Sobredeterminado por la multiplicidad de fuentes, autores y canales de circulación, el costumbrismo peruano nace así en un contexto internacional ampliado. Su desarrollo de una tipología costumbrista local tampoco

FIG. 13 C. Rosenberg, litógrafo, *A Lady of Lima in her Walking Dress*, litografía en Charles Brand, R. N., *Journal of a Voyage to Peru: a passage across the Cordillera of the Andes in the winter of 1827, performed on foot in the snow, and a journey across the Pampas*. Londres: Henry Colburn, 1828, frente a la página 185. Imagen basada en una acuarela de autor peruano desconocido (¿Cortés?). Inscripción: «Drawn by Lieut. Brand, R.N. / C. Rosenberg sculpt.» Nueva York, The Hispanic Society of America.



permanecería aislada. Los grabados y acuarelas de tipos limeños ingresaron rápidamente al flujo globalizado de circulación de imágenes a través del movimiento de los viajeros, comerciantes y marinos que las adquirirían, pasando pronto a convertirse en fuente importante para la industria internacional.

Los autores de libros de viaje recurrieron desde temprano a las imágenes que habían adquirido en los países que visitaron para la ilustración de sus obras, aunque rara vez dieran crédito a sus autores.<sup>71</sup> La imagen de una tapada, claramente asociada a la tradición limeña de la serie Barber, aparece como ilustración litográfica en el libro *Journal of a Voyage to Peru*, editado en Londres por Charles Brand en 1828. La leyenda al pie «Drawn by Lieut. Brand, R.N.», sin embargo, atribuye la autoría de la imagen al escritor británico.<sup>72</sup> La imagen avalaba la veracidad de la narración, como prueba de la presencia del autor en el lugar de los hechos, y como señal tangible de una experiencia directamente captada y transmitida al lector (fig. 12).

Cada imagen incorporada así al comercio editorial se convertía en fuente potencial para otros editores; el reciclaje y el plagio marcaron siempre la pauta del comercio de imágenes populares.<sup>73</sup> Los ejemplos abundan. La estampa aparecida en 1841 en el recuento del británico Thomas Sutcliffe muestra la escena de una plaza limeña compuesta por un grabador inglés, que utilizó tipos tomados del repertorio de Fierro para crear la imagen de una intensa escena callejera.<sup>74</sup> Acuarelas peruanas fueron usadas también para ilustrar la edición en inglés del relato de J. J. von Tschudi, aparecido en 1854.<sup>75</sup> Pero uno de los casos más significativos sería el uso de acuarelas peruanas para la edición en Buenos Aires de una serie de veintidos litografías aparecidas bajo el título *Modes de Lima (Fashions of Lima)*, publicadas por «La Litografía Argentina», casa fundada en 1833 por el francés Antide Hilaire Bernard. Aunque las estampas llevan la firma de Jules Daufresne, un marinero francés establecido en Buenos Aires y formado como litógrafo en el taller de José Hipólito Bacle, resulta evidente que se basan en el tipo de acuarelas asociadas



FIG. 14 «Modes de Lima. Indienne Campagnarde, Chola Chacarera, An Indian Woman of the Indian Cast / Fillette, Muguersilla, A pretty plain girl», 1836, litografía argentina de A. H. Bernard iluminada a mano, según dibujo de Jules Daufresne, basada en una acuarela de autor peruano desconocido (¿Cortés?). Lima, Colección privada.



FIG. 15 Autor desconocido, China «Chola del campo, a Caballo», h. 1830-1840, acuarela sobre papel de médula, basada en una acuarela de autor peruano desconocido (¿Cortés?). Nueva York The Hispanic Society of America [A2333]



FIG. 16 «Mozita blanca de paseo», h. 1830-1840, acuarela sobre papel de médula, según una acuarela de autor peruano desconocido (¿Cortés?). Nueva York, The Hispanic Society of America [A2334]

a Cortés (fig. 13).<sup>76</sup> Las leyendas en inglés, castellano y francés al pie de cada imagen revelan la intención del editor de alcanzar un mercado internacional más amplio. Bacle había proyectado ya una serie similar. Un año antes, probablemente motivado por el éxito de sus libros de trajes argentinos, había anunciado la edición de una serie de litografías dedicada a los trajes y costumbres de Bolivia, Chile, México y Perú.<sup>77</sup> Evidentemente preocupado por la competencia, Bacle enjuició a Daufresne en 1836, acusándolo de haberse robado las acuarelas que sirvieron de base a su serie.<sup>78</sup> Su victoria legal contra los propietarios de «La Litografía Argentina» condujo al cierre de la imprenta y limitó la circulación de la serie limeña de Bernard, que es hoy bastante rara.

Este tipo de apropiación fue en realidad la regla antes que la excepción en ediciones comerciales. Bacle había protestado anteriormente contra el uso ilegal de sus imágenes por editores británicos, y sus litografías serían parcialmente reimprimadas bajo el mismo título por el impresor Gregorio Ibarra en 1839.<sup>79</sup> Alejo González Garaño ha seguido el uso de las imágenes que Emeric Essex Vidal hizo de Buenos Aires y Montevideo en libros populares impresos en Barcelona, París, Florencia y Venecia, y Alexandra

Kennedy ha hecho un mapa similar del uso de las acuarelas costumbristas ecuatorianas en libros de viajes y de trajes a lo largo del siglo XIX.<sup>80</sup> Copiadas, redibujadas o reproducidas por medio de procesos mecánicos, su impacto potencial se incrementaba cada vez que eran reutilizadas. Pero no fue sólo por medio de la reproducción técnica como las imágenes costumbristas americanas habrían de circular en el mundo. Formaron también la base de una industria distinta, que reprodujo a mano tipos costumbristas para el mercado internacional.

El caso ejemplar en esta historia es la producción, hasta hace poco ignorada, de la industria china de acuarelas de tema peruano. En efecto, hacia mediados de la década de 1830, las acuarelas costumbristas limeñas llegaron a China, donde, siguiendo el curso comercial que marcó el género desde el inicio, serían copiadas por los artistas de Cantón y convertidas en un producto regular de su industria de exportación. Y aunque pueda parecer improbable que el comercio de imágenes transportadas a través del océano en un viaje que podía tomar ocho meses fuera rentable, para inicios del siglo XIX el rango de objetos de exportación hechos en China se había ampliado y la pintura hecha a la manera

occidental se sumó a la oferta regular de productos suntuarios como porcelanas, lacas, sedas y abanicos. Los talleres chinos se dedicaron a la copia sistemática —principalmente a la acuarela, pero también al óleo de todo tipo de pinturas, desde retratos de George Washington y obras de Ingres hasta paisajes e ilustraciones botánicas. Las colecciones de trajes de diversos países y regiones —que incluyó imágenes de Buenos Aires, Lima y Manila— se convirtió pronto en uno de los ejes centrales de esta verdadera industria de exportación.<sup>81</sup>

Una serie temprana de acuarelas chinas de tipos peruanos, hoy en la colección de la Lilly Library de Indiana, fue adquirida por el oficial naval norteamericano Thomas Harman Patterson (New Orleans 1820 —Washington 1889) en el puerto del Callao el 25 de agosto de 1838.<sup>82</sup> La serie de más de sesenta acuarelas inspiradas en modelos peruanos, está pintada sobre el mal denominado «papel de arroz»,<sup>83</sup> un soporte común en los talleres chinos, pero cuyo uso no está documentado en la región andina. El USS *Falmouth*, barco de la marina norteamericana al que estuvo destacado Patterson entre 1837 y 1840, formaba parte del escuadrón destinado a proteger los navíos norteamericanos en el Pacífico, y no se tiene noticias de que haya estado en la China.<sup>84</sup> Confrontados con obras similares, los autores sobre el costumbrismo peruano asumieron que las acuarelas fueron obra de artistas chinos residentes en el Perú, utilizando papel importado.<sup>85</sup> No hay duda, sin embargo, que las acuarelas fueron producidas en China, algo que puede verificarse no sólo por el hecho de estar trazadas sobre papel de arroz, sino también por la existencia de numerosas colecciones parecidas que llevan sello de artistas activos en Cantón.

Si bien el tráfico comercial entre China y Perú a inicios del siglo XIX no ha sido aún debidamente estudiado, los registros aduaneros dan señas de una intensa actividad. En vísperas de la independencia, comerciantes británicos y norteamericanos intuyeron la importancia que el Callao y Valparaíso tendrían como puertos de enlace para el comercio asiático.<sup>86</sup> En abril de 1817 el barco norteamericano *Rambler* importó un cargamento de productos alemanes y cantoneses a Valparaíso, y en los siguientes años, barcos norteamericanos cargados de cobre salieron regularmente para Cantón.<sup>87</sup> Existen numerosos registros de navíos británicos y norteamericanos que llevan cargamentos de plata del Callao a Manila, las islas Sandwich y Cantón entre las décadas de 1820 y 1830, así como asientos de entrada a los puertos peruanos de barcos

cargados de productos chinos.<sup>88</sup> Esta actividad debió incrementarse en las décadas siguientes y con toda probabilidad aumentó después de 1849, con el surgimiento del tráfico de coolies chinos, contratados para trabajar en las haciendas de la costa peruana.

Heinrich Witt, alemán establecido en Lima, narra a grandes rasgos aspectos del viaje del Callao a Cantón hecho por el comerciante peruano Juan von Lotten Sierra, que salió a bordo del *Lambayeque* en noviembre de 1846 y regresó a Lima sólo en julio del año siguiente. El viaje a Cantón tomaba dos meses; los comerciantes peruanos se detenían en Manila para cambiar la carga de oro por los dólares españoles que circulaban en China. Una vez en Cantón, pasaban por lo general varios meses seleccionando y comisionando sus productos. Dependiendo de la ruta escogida, el viaje de regreso podía tomar entre tres y cuatro meses. Witt describió la expectativa de los comerciantes de Lima esperando ansiosamente que llegaran del Callao las muestras de la mercancía china.<sup>89</sup> Como demuestra el álbum de la Lilly Library, las acuarelas de tipos peruanos fueron uno de los productos que llegaron en esos barcos.

Resulta imposible calcular el volumen de acuarelas de tipos peruanos producidas en Cantón, pero el número de piezas existentes hechas sobre el frágil papel chino sugiere que fue una producción considerable.<sup>90</sup> Pinturas inspiradas en modelos asociados al trabajo de Cortés predominan en la década de 1830,<sup>91</sup> mientras que aquellas hechas en el estilo de Fierro se hacen más frecuentes en las décadas siguientes (figs. 14-15). Resulta difícil atribuir estas acuarelas, pero sabemos que varios talleres participaron en su producción. Una de las series más tempranas, fechada en 1839, lleva el sello de Sunqua, pintor al óleo y a la acuarela que trabajó para el mercado de exportación.<sup>92</sup> Otro juego, en la colección de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C., lleva el sello de Tingqua (Guan Lianchang), uno de los talleres más prolíficos de Cantón a mediados del siglo XIX (fig. 16-17).<sup>93</sup> Estos tres álbumes fueron hechos hacia la década de 1840 para la esposa de William Wheelwright, fundador de la Pacific Steam Navigation Company, usando modelos enviados desde el Perú. Cada álbum, encuadernado en un rico brocado de seda roja, contiene doce acuarelas sobre papel de arroz hechas en el estilo de Fierro. Las acuarelas están fijadas a un soporte de papel europeo por medio de cintas de seda celeste, un método bastante común en los talleres chinos.<sup>94</sup> El hecho de que cada álbum repite parcialmente el contenido de los demás sugiere que no fueron hechos para ser conservados en



FIG. 17 Guan Lianchang, conocido como Tingqua, *Limeña poniéndose la saya*, h. 1855. Washington, D.C., División de Grabados y Fotografías, Biblioteca del Congreso [PR 13 (AA)-DLC/PP 1921: 46353]



FIG. 18 Guan Lianchang, conocido como Tingqua, *Sello en un álbum de acuarelas de tema peruano*, h. 1855. Washington, D.C., División de Grabados y Fotografías, Biblioteca del Congreso [PR 13 (AA)-DLC/PP 1921: 46353]

conjunto, y confirma, al mismo tiempo, la naturaleza industrial del proceso de producción en los talleres chinos.

En 1845 un viajero francés describió los métodos utilizados en el taller de Lam Oa, hermano mayor de Tingqua y uno de los fundadores de la pintura china a la manera europea: «Los contornos en tinta china se transfieren primero al papel humedeciéndolo y presionando hasta que el papel coja la tinta suficiente como para permitir al obrero rellenar el bosquejo. Una matriz sirve para producir varias copias y en los grandes establecimientos cada color es aplicado por un obrero distinto.»<sup>95</sup> Las figuras podían ser calcadas o estampadas por diversos procesos. Imágenes de la tienda de Tingqua hacia mediados de siglo, muestran a algunos pintores haciendo copias diligentemente en un taller pulcro y ordenado. Craig Clunas advierte sin embargo que se trata probablemente de representaciones idealizadas, que no transmiten la realidad de los talleres de Cantón.<sup>96</sup> Un visitante francés describió en 1849 el taller de Lam Qua, donde pudo ver:

...veinte jóvenes copiando dibujos sobre grandes rollos de papel blanco y amarillo... Es aquí que se pintan esos pequeños álbumes cubiertos de seda que se envían a Inglaterra, Estados Unidos e incluso a Francia (...) No hay arte alguno en esto. Es una operación puramente mecánica, en que el sistema de la división del trabajo es fielmente practicada. Un pintor hace árboles toda su vida —otro figuras; este dibuja pies y manos —aquél casas (...) Lam-qua puede en realidad pasar por artista, pero sus pupilos son poco más que obreros.<sup>97</sup>

La operación era de tal magnitud que, según un observador, la industria ocupaba entre dos mil y tres mil pintores en Cantón.<sup>98</sup> Poco separa este tipo de manufactura en serie, estos múltiples hechos a mano, de formas de reproducción mecánica como la litografía; pero la acuarela hecha a mano tenía una ventaja importante sobre los grabados: permitía evocar la retórica de la descripción en la que se sostenía el género de tipos y costumbres. Las pinturas chinas de exportación fueron, en efecto, vendidas como «dibujos originales», y la prolijidad de sus detalles, así como sus pinceladas cortas y finas, evocaban directamente la producción manual, que se iba imponiendo como un rasgo diferencial importante en un mundo crecientemente dominado por la producción mecánica.





FIG. 19 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, h. 1840-1850, acuarela sobre papel, en el álbum titulado *Costumes de Lima*, que contiene 36 acuarelas y grabados. Museo de Arte de Lima [2.0-1524.9]



FIG. 20 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, 1858, acuarela sobre papel. Museo de Arte de Lima [2.0-1578]



FIG. 21 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, h. 1850-1870, acuarela sobre papel. Nueva York, The Hispanic Society of America [A2180]



FIG. 22 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, h. 1860, acuarela sobre papel. Los Angeles, Getty Research Institute [950062]

#### DESCRIPCIÓN Y CONVENCION

Este capítulo en la historia de la reproducción de la imagen costumbrista es el que mejor contribuye a entender el proceso de producción de la obra de Pancho Fierro. Como lo demuestran las series tempranas, resulta evidente que para la década de 1830 el repertorio del pintor había cobrado su forma final: había logrado constituir su catálogo de tipos, el mismo que sería repetido y reproducido, casi sin variaciones, durante el resto del siglo. Este proceso de reproducción y copia incesante se verifica en la existencia de numerosas versiones de una misma imagen, que generan uno de los problemas centrales para el estudio de la obra de Fierro.

Tomemos uno entre muchos ejemplos similares, el de la tapada poniéndose la saya, una composición que figura ya en el álbum de la Barra, uno de los conjuntos más antiguos que se conocen. La misma figura, dibujada en idéntico estilo, aparece en al menos doce otras colecciones de acuarelas de diverso origen y procedencia (figs. 18-23).<sup>99</sup> Las diferencias entre una y otra versión se reducen a variaciones de color o a pequeños cambios en los detalles del dibujo. No se trata de un caso aislado, pues para cada tipo de Fierro se pueden encontrar numerosas variantes en álbumes producidos entre las décadas de 1830 y 1870.

Los críticos de comienzos de siglo fueron plenamente conscientes de estos casos, pero se resistieron a aceptar que el pintor se hubiera

repetido. Admitiendo sólo un original, Mercedes Gallagher de Parks atribuyó las variantes a copistas o seguidores, haciendo alusión directa a los problemas generados por la atribución de las obras de los grandes maestros europeos. La autora percibió la existencia de una «verdadera industria» de imágenes, similar a la de las tarjetas postales, pero la atribuyó a la demanda extranjera, que habría estimulado «el afán de lucro de los comerciantes».<sup>100</sup> Para resolver el problema de la repetición de las obras, inventó la idea del «panchoferrismo». El nombre convertido en sustantivo le permitió invocar la existencia de otros autores que habrían hecho obras en el estilo del pintor; pero esta producción se habría desarrollado sólo «a impulsos o imitación de la fuerza creadora de Fierro.» De esta manera, la crítica pudo mantener a Fierro como origen y fuente

principal de la tradición y atribuir las «copias» a imitadores o seguidores. Al discutir el tipo de la tapada poniéndose la saya, por ejemplo, Gallagher de Parks escribió que esa imagen habría sido «copiada por todos los panchoferristas» y que «la versión original» sería la de la colección del Hispanic Society de Nueva York. La autora también desautorizó la versión del Museo de la Cultura Peruana (antes Museo Nacional), diciendo que parecía ser una «réplica o copia muy buena de aquella.»<sup>101</sup> La argumentación de Gallagher de Parks se basa en el supuesto de que el pintor sólo pudo haber producido un original de cada imagen y que, en consecuencia, un experto debidamente informado podía distinguir sin mayor problema las obras del pintor de las de sus supuestos imitadores.



FIG. 23 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, h. 1850-1870, acuarela sobre papel. Nueva York, The Hispanic Society of America [LA1752]

Igualmente, a comienzos de siglo XX Teófilo Castillo podía afirmar que «la mayoría de las acuarelas de Pancho Fierro en Lima son falsificadas.»<sup>102</sup> Es cierto que fue justamente a fines del siglo pasado la demanda por obras de Fierro llevó a varios coleccionistas a comisionar copias de la colección de Ricardo Palma. Se pueden encontrar también en algunos álbumes antiguos acuarelas y gouaches evidentemente tomadas del repertorio costumbrista del pintor, pero realizadas con marcadas diferencias estilísticas.<sup>103</sup> Pero si descontamos estas obras, fácilmente identificables, quedan centenares de acuarelas que ningún experto podría atribuir de manera conclusiva a un copista. ¿Se trata de obras de Fierro? La manera en que respondamos a esta pregunta depende en gran medida de cómo concibamos la actividad del pintor.

Para Gallagher de Parks, como para la mayor parte de quienes han escrito sobre Fierro, el acuarelista podía ser estudiado con los mismos métodos aplicados a la tradición de la gran pintura europea. La escritora usaría términos como «maestro», «escuela» y «obra maestra», tomados del lenguaje de la historia del arte, para describir la actividad del pintor. Gallagher construye la imagen del «maestro criollo» sobre la base de la imagen idealizada del artista que se consolida en el siglo XIX, la del creador autónomo que expresa una individualidad única. Frente a esta idea del artista resulta imposible concebir a un pintor que produce obras en serie para un mercado.

La imagen del artista-creador contrasta con los datos que nos ofrece la biografía de Fierro. Sabemos que trabajó como «pintor de brocha gorda», pintando fachadas de edificios y casas particulares de la ciudad,<sup>104</sup> y que realizó murales, carteles y anuncios para las corridas de toros.<sup>105</sup> Sin propiedades u otras fuentes conocidas de ingresos, es seguro que su subsistencia dependiera de su actividad pictórica. Si consideramos que Fierro trabajó para el mercado limeño, sin duda significativo mas no lo suficiente como para suponer la existencia de un taller, podemos imaginar que debió producir un número elevado de acuarelas. Basta hacer un cálculo simple y algo conservador: si Fierro trabajó casi medio siglo, y dibujó como promedio unas cien acuarelas por año, tendrían que existir cerca de cinco mil obras de su mano. La cifra es difícil de aprehender bajo las concepciones modernas del trabajo artístico. Pero todo parece indicar que el propio Fierro es el autor de una gran parte de las láminas repetidas. En todas las colecciones adquiridas o comisionadas directamente al pintor, y cuya atribución no puede ser puesta en duda, aparecen variantes de los mismos tipos. Pero resulta finalmente irrelevante que las acuarelas se atribuyan o no a Fierro; estaríamos ante múltiples hechos a mano, una producción en todo semejante a la industria china de exportación, que imita incansablemente sus modelos, pero también sus formas de fabricación.

En realidad, la copia manual de acuarelas fue una forma generalizada de producción de tipos costumbristas en toda la región. Fue una práctica usual en Quito, donde el éxito de Ramón Salas generó una larga lista de imitadores y competidores.<sup>106</sup> Tempranamente en Río de Janeiro, Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) creó imágenes estandarizadas de pregoneros y tipos urbanos<sup>107</sup> y en Colombia, José Manuel Groot (1800-1878) y Ramón Torres Méndez (1809-1885) repitieron



FIG. 24 Francisco Fierro (atribuida), *Limeña poniéndose la saya*, h. 1850-1870, acuarela sobre papel Nueva York, The Hispanic Society of America [A3109]



FIG. 25 Editado por Inocente Ricordi, según acuarela de Francisco Fierro, *Tapadas*, h. 1850-1860, litografía. Nueva York, The Hispanic Society of America [A2485/79]

frecuentemente sus imágenes costumbristas. Incluso en Filipinas, Florina Capistrano-Baker ha llamado la atención recientemente sobre la producción serial de imágenes de tipos y costumbres de Manila.<sup>108</sup> La creciente conciencia y aceptación de estos «originales múltiples», como los ha llamado Capistrano-Baker, surge de nuestra inmersión en una cultura dominada por la serialidad y la repetición, una en la cual, como señala Umberto Eco, se hace cada vez más difícil «distinguir entre la repetición de los medios y la repetición de las llamadas artes mayores», y en la que «las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular se hacen cada vez difusas».<sup>109</sup>

Admitido esto, no deja de sorprender la persistencia de esta forma de fabricación manual en plena era de la reproducción técnica. Sabemos que Fierro conoció desde temprano la técnica de impresión en litografía. ¿No sería ésta acaso la mejor manera de producir numerosos ejemplares de un mismo dibujo? En efecto, las acuarelas de Fierro sirvieron de modelo para varias series de estampas de tipos y costumbres que siguen de cerca no sólo los motivos típicos del repertorio del pintor sino también su estilo, lo cual indica que posiblemente hayan sido trazadas sobre la piedra por el propio Fierro (fig. 24). Pero lo sorprendente es que, a diferencia de las acuarelas, estas estampas sean tan raras, que en muchos casos se conozcan sólo en ejemplares únicos.<sup>110</sup>

Se puede ofrecer una explicación técnica a este problema. La litografía a color aparece tardíamente, y se populariza en Europa sólo a fines de la década de 1850, por lo cual hasta esa fecha la aplicación del color debía hacerse a mano. La técnica litográfica sólo permitía delinear los contornos de las figuras, por lo que iluminarlas manualmente debió ser tanto o más trabajoso que realizarlas directamente a la acuarela. Pero también habría que pensar que se otorgaba un valor al hecho de que las acuarelas fueran pintadas a mano y, más aún, que debió haber existido una demanda por obras de Fierro. No cabe duda de que, para los coleccionistas, la idea de la obra original de mano del artista fue un elemento central para la valoración de su obra.

Esto permite explicar por qué la fotografía no pudo formular una tipología costumbrista perdurable. A partir de la década de 1860 los estudios fotográficos produjeron imágenes de tipos que siguen de cerca los esquemas establecidos en las obras de Fierro (fig. 25). Pero la especificidad de la fotografía potenciaba un exceso de información, permitiendo la intrusión de elementos de la realidad que perturban la imagen esquemática e idealizada de las acuarelas de Fierro. El mercado para



FIG. 26 Estudio Courret Hermanos, *Tapadas*, h.1863-1873, página de un álbum muestrario de tarjetas de visita, titulado *Recuerdos del Perú*. Lima, Colección Luis Eduardo Wuffarden.

la fotografía de tipos no tuvo continuidad, y los estudios fotográficos ayudaron más bien a perpetuar y difundir las litografías y acuarelas costumbristas, reproduciéndolas en el formato de la tarjeta de visita. Es sintomático que el interés por la obra de Fierro no se haya disipado con la llegada de este nuevo medio de reproducción visual: mientras el retratista en miniatura desapareció con el advenimiento de la fotografía, el mercado para la obra de Fierro se fortaleció. Finalmente, con el progreso de las técnicas fotomecánicas de impresión, la fotografía sirvió para difundir los «originales» del autor en libros, revistas, postales y calendarios.

De hecho, el repertorio de tipos costumbristas creados en la década de 1830 se mantuvo durante todo el XIX sin mayores cambios o transformaciones. La inmovilidad del género permitió fijar una imagen estereotípica de la ciudad, crear elementos reconocibles y puntos de identificación. El comercio de imágenes en la segunda mitad de siglo siguió de cerca este repertorio sin renovar o transformar significativamente los tipos. Los editores aprovecharon las imágenes de Fierro para preparar ediciones propias, basadas en sus obras, pero redefiniendo su estilo. André Auguste Bonnaffé, francés radicado en Lima, editó entre 1856 y 1857 dos series comercialmente exitosas, dibujadas por él pero

siguiendo de cerca los modelos de Fierro.<sup>111</sup> Los mismos tipos, tanto a través de las acuarelas de Fierro como de las versiones de Bonnafé, fueron retomados por el editor Manuel Atanasio Fuentes para ilustrar la edición de su célebre *Lima* en 1866, que sirvió a su vez de fuente principal para posteriores ediciones, incluyendo la *Lima Antigua* del editor Carlos Prince, aparecida en 1890.<sup>102</sup>

Así como la postal vendría a imponer sobre el mundo la norma de su matriz reguladora, el libro de trajes y sus variantes dio forma a una imagen de la nación. La difusión de acuarelas y grabados convirtió un conjunto estable de tipos en elementos reconocibles de identificación. Hacia fines del *xix*, cada país había destilado de esta masa de imágenes algunas figuras emblemáticas, que adquirieron una poderosa carga simbólica. En el caso peruano, la tapada, una imagen frecuente en las series tempranas, llegó a adquirir el peso de símbolo nacional. Tras haber sido uno entre muchos otros tipos, llegó a ser la imagen privilegiada de Lima,<sup>103</sup> de la misma forma en que el gaucho en Argentina, el huaso en Chile y el charro en México se consolidaron como figuras emblemáticas de sus respectivas identidades nacionales. Eran fruto de un largo proceso, iniciado en las primeras décadas del siglo, que exigió la reproducción interminable de imágenes similares en acuarelas, grabados, libros y revistas.

El reciclaje de las imágenes de Fierro a lo largo del *xix* permite vislumbrar la manera en que el género se constituye a través de la repetición. Pero también nos indica que se trata de representaciones necesariamente esquemáticas, lo que lleva a preguntarnos finalmente sobre la realidad que representan. ¿De qué manera y de qué son documentos? ¿Cómo se relacionan con la realidad que supuestamente retratan? Son imágenes de imágenes, que perdieron tempranamente cualquier relación con el entorno visible. Como hemos visto, los orígenes del género están sobredeterminados por tradiciones previas de representación. Los pintores de comienzos del siglo *xix* acomodaron estos esquemas visuales para representar la sociedad local, y Fierro construyó sus motivos sobre la base de las imágenes de sus predecesores. Una vez formulado su repertorio, el pintor lo mantuvo casi intacto por cerca de medio siglo.

Todo ello no hace sino poner en evidencia la problemática apueta de los historiadores criollistas, quienes creyeron encontrar en las obras de Fierro documentos fieles del pasado limeño. La idea se

encuentra en el origen de una de las series más célebres de Fierro, comisionada directamente por el historiador Agustín de la Rosa Toro, conocido autor de libros de divulgación escolar. En una carta dirigida a Ricardo Palma hacia 1885, por la cual le regalaba su extensa colección de acuarelas, el historiador explicaba el valor histórico y documental de esas obras:

Mi afición a las antigüedades históricas me determinó desde hace algunos años a formar una colección de cuadritos a la aguada, que a indicación mía iba produciendo el conocido Pancho Fierro, para con ellos avivar el recuerdo de los trajes, usos, costumbres e instituciones de la época colonial de nuestro país, a fin de que pudieran servir para ilustrar los estudios etnográficos y sobre todo para comenzar algún día entre nosotros la pintura histórica.<sup>114</sup>

Más allá de las contradicciones que encierra el comisionar escenas del pasado a un pintor contemporáneo, para que sirvan luego como documentos históricos, es necesario señalar que la mayor parte de las acuarelas representaban modos y costumbres que habían desaparecido de la vida limeña hacia largo tiempo. Y esto puede aplicarse no sólo a aquellas obras que Fierro realizó en los últimos años de su vida, sino también a gran parte de su producción anterior.

Cualquier intento por utilizar las imágenes costumbristas como ilustraciones del pasado o como documentos históricos debe partir, entonces, de un reconocimiento de su carácter convencional. Tendríamos que hablar de un esquema o fórmula visual, en el sentido definido por Ernst Gombrich, que no dialoga con el entorno inmediato sino con otros esquemas y tradiciones visuales.<sup>115</sup> Pero este proceso de creación de imágenes no estaría sujeto a las correcciones, adaptaciones y adiciones que, en el recuento de Gombrich, producen un desarrollo hacia el naturalismo. Funcionan como plantillas, como esquemas visuales que gradualmente cristalizan en una matriz fija, cada vez más distante de la realidad que supuestamente registran.

La evidencia del carácter convencional del género, sin duda patente para quienes se ocuparon de historiarlo, contradice las expectativas que el nacionalismo volcó sobre la tradición de tipos y costumbres. La fuerza con la que se construyó el mito de Pancho Fierro sólo se explica

como un intento por ocultar estas evidencias. Es por esto por lo que su manera pictórica y su pincelada suelta, interpretadas como signo de inmediatez, llegaron a convertirse en uno de los tópicos más difundidos en la literatura sobre el tema. El costumbrismo sería un género sin modelos, y las acuarelas de Fierro obras sin precedentes, sin otro origen que la experiencia inmediata del pintor. Su estilo, el del testigo presencial y espontáneo, era la mejor arma para convalidar cierta idea de autenticidad, que a su vez sustentaba la construcción de una tradición local. Los copistas de finales del siglo *xix* sabían bien que lo que importaba era captar el estilo libre de Fierro y no sólo los tipos que representó. El impacto del costumbrismo derivó precisamente de esta combinación de una retórica descriptiva, sustentada por la figura del artista, y la repetición de tipos ideales.

#### LA FUNCIÓN DEL AUTOR

La temprana aceptación de Fierro en la historia del arte de fines del siglo *xix* revela la prontitud con la que fue incorporado a la narrativa de los grandes hombres de la nacionalidad. Su retrato póstumo fue comisionado en 1888 al pintor Nicolás Palas para que integrara la serie de intelectuales y artistas peruanos que se instaló en la Biblioteca Nacional. La efigie de Fierro se ubicaría sin mayor discusión al lado de la de intelectuales liberales como Francisco de Paula González Vigil o Mariano Felipe Paz Soldán y de maestros académicos como Francisco Laso y Luis Montero.<sup>116</sup> Y sin embargo, su evaluación como artista y autor no dejaría por ello de ser problemática. Según Flores Araoz, el «Goya peruano» se convertiría en el «mayor glorificador de la Lima del ochocientos», pero «... sin quererlo ni proponérselo, ni aun vislumbrarlo siquiera...»<sup>117</sup>:

Llevado más de su sensibilidad que su aptitud intelectual fue realizando casi negligentemente una obra artística. Y pudo hacerlo con un mínimo de materia y conocimientos pictóricos y un máximo de intuición.<sup>118</sup>

El acto de pintar es aquí imaginado de manera análoga a la concepción surrealista de la escritura automática, en que el valor de la obra se

establece en la medida en que escapa a cualquier control consciente o racional. En este esquema, Fierro termina siendo un autor sin autoridad sobre su propia obra.

Esta valoración de Fierro se basa en uno de los tópicos más difundidos en las discusiones sobre el arte latinoamericano del *xix*, la idea de la «originalidad en la incompetencia», frase con la que Eugenio Barney Cabrera fundamenta su historia del arte colombiano de ese siglo. La falta de aprendizaje, acompañada por una cierta ingenuidad, permiten la expresión libre de un arte auténtico que no se somete a los valores adquiridos y foráneos representados por la pintura académica. Barney Cabrera, por ejemplo, diría respecto del arte colombiano que:

Solo la medianía de la materia, la ignorancia del oficio, la ingenuidad y el candor de la provincia le dieron toque de originalidad y de gracia, de rara expresión al arte durante la centuria pasada (...) Lo demás, vana pretensión, academia fría, simiescas imitaciones, oleadas que llegan periódicamente a bañar la tierra colombiana con modas ya olvidadas en el lugar de origen.<sup>119</sup>

Gunnar Mendoza explica de forma similar la obra del acuarelista boliviano Melchor María Mercado, cuyo mérito radicaría en la ausencia de una «formación convencional» que le permite evadir la «de-formación de la realidad sacrificada al precepto.»<sup>120</sup> Y volviendo al caso de Fierro, Gallagher de Parks diría que su estilo es «tanto más personal cuanto que es más completa su ignorancia de la técnica, la cual se aprende en la escuela de arte y según reglas que en su mayor parte son las mismas en el mundo entero.»<sup>121</sup>

En la figura de Fierro, entonces, se entrecruzan dos paradigmas contrapuestos del artista. De un lado, el pintor es caracterizado como un artista popular que expresa intuitivamente los valores culturales de una colectividad. Su arte sería una creación ingenua, desprovista de racionalidad pero autenticada por la pertenencia del artista a una clase social. De otro lado, se va construyendo la imagen de una individualidad artística, la de un creador original que produce su obra dentro de los valores asignados tradicionalmente al artista en la historia del arte europeo. Al narrar la historia del costumbrismo peruano,



FIG. 27 *Costumbres nacionales, El Correo del Perú, Lima, julio de 1872. Lima, Colección Luis Eduardo Wuffarden.*

entonces, los escritores criollistas crearon una paradoja singular, la de un autor anónimo con nombre propio.

Esta forma de pensar al autor no es una construcción póstuma sino que más bien parece haberse constituido ya en vida del pintor. Las acuarelas que Fierro creó durante los últimos años de su vida, aquellas que realizó por encargo de coleccionistas peruanos como Max Jacoby y Agustín de la Rosa Toro, muestran una mayor libertad en el trazo y presentan mayores indicios narrativos de los que aparecen en su obra temprana. El pintor enfatiza precisamente aquellos elementos estilísticos que lo identifican y que sirven para diferenciarlo de la producción paralela de tipos costumbristas a través del grabado y de la fotografía (fig. 26). Pero incluso en sus años finales, Fierro seguiría recurriendo al repertorio que había creado a fines de la década de 1830. Siguen apareciendo, sin mayores cambios, los tipos de la tapada, el heladero, la zamacueca y el aguador. Todo indica que existía ya una imagen

consolidada acerca de lo que era un «Pancho Fierro», imagen que el pintor, aparentemente, supo manejar.

La importancia desmedida de la figura del autor en el costumbrismo peruano se debe a la compleja retórica descriptiva, de la presencia y la inmediatez, que sustenta su valor documental. No cabe duda de que el pintor incorporó estas ideas a la mecánica de su producción, fabricando a mano, una y otra vez, los mismos tipos y las mismas imágenes. Su estilo tan característico no sería, entonces, la expresión de una «visión natural», sino un efecto buscado conscientemente. El hecho de que Fierro haya podido mantener su actividad a lo largo de casi cinco décadas es quizás el mejor indicio de su competencia artística y más aún, de un manejo inteligente de su carrera profesional. Y si aceptamos esto, tendríamos entonces que aceptar también la posibilidad de pensar a Fierro como un autor consciente en la elaboración de su propio mito.

## CONCLUSIÓN

Ese mito es el que hemos intentado cuestionar narrando una historia distinta, la de un género que sorprende por su complejidad, por su extensión y por la enorme influencia que ejerció. Podemos resumir la densa trama que hemos ido tejendo en torno a la imagen costumbrista imaginando cualquiera de los tipos de Fierro, tomado al azar de su extenso repertorio. Encontraremos que la mayor parte estuvieron prefigurados por la obra de los pintores que lo precedieron en la década de 1820. Podríamos hilar hacia atrás, a los precedentes establecidos en la tradición europea de pregoneros del comercio ambulatorio y al libro de trajes, o hacia adelante, a las numerosas versiones de Fierro y a las copias cantonesas de sus imágenes. Podríamos además encontrar paralelos en la obra de pintores costumbristas de otros países, o rastrear la reutilización de las imágenes a través de la fotografía y de la prensa ilustrada. Es de hecho imposible decir de qué forma estas imágenes podrían llamarse «originales», tanto en relación con los temas que representan, como con la idea de invención. En más de un sentido, este sería un género cuya existencia misma dependió de la multiplicación de originales, o, finalmente, de la ausencia de cualquier original. Y en este contexto, la figura mítica de Pancho Fierro se deshace irremediablemente, y su imagen se recompone en algo enteramente distinto, aunque no por ello menos importante o influyente.

Frente al mito del artista nacional, hemos intentado oponer las formas de producción de un sistema de imágenes que desborda las fronteras nacionales que el propio género se encargó de construir. Al relevar las formas de reproducción de la imagen costumbrista, el lenguaje de la producción comercial se impone sobre los términos de la historia del arte: la intención autoral y el estilo personal del pintor ceden paso a la neutralidad de los mercados y a los circuitos de consumo, nociones de influencia y tradición son reemplazadas por la estandarización y la producción serial, y la imagen original única se abre irremediablemente a sus múltiples. Cambiar la forma de pensar estas imágenes produce la desmitificación de narrativas de la identidad nacional y de la originalidad artística, destruye los límites de la «obra» y la plenitud del «autor», pero permite al mismo tiempo comprender la verdadera naturaleza de un género que se convirtió en uno de los principales vehículos para la definición del concepto de nación en América Latina.

Al igual que otras ficciones modernas, las naciones se forman a través de ideas compartidas por conjuntos amplios de la sociedad. El costumbrismo creó modelos de identidad, formatos que permitieron construir las diferencias nacionales a través de la serialidad y la comparación. En este sentido, operó de forma similar a la constitución misma de la idea de nación, que Benedict Anderson ha descrito como un modelo que, como las imágenes populares que hemos estudiado, estaba disponible para el pirateo.<sup>122</sup> Para Anderson, las naciones son artefactos culturales, «la destilación espontánea de un «cruce» complejo de fuerzas históricas discretas; pero que, una vez creados, se volvieron «modulares», capaces de ser trasplantados con grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas.»<sup>123</sup> Su definición del carácter modular de la nación sirve perfectamente para describir el funcionamiento de la tradición de tipos y costumbres.

El género presta así nueva relevancia al argumento de Anderson sobre la prioridad del capitalismo impreso en la difusión del nacionalismo. Su dependencia de circuitos internacionales de producción, circulación y consumo también extiende esos argumentos: como hemos visto, el comercio de imágenes costumbristas fue un negocio definido por el mercado. Hasta donde sabemos, ninguna de las series costumbristas recibió protección oficial, como tampoco fueron comisionadas por gobiernos nacionales. Florecieron a partir de la especulación de productores y editores individuales, de empresarios aventureros, y de artesanos y artistas independientes. Las ideas voluntaristas sobre la formación de la nación, o sobre la participación de intelectuales en la constitución de narrativas nacionales ceden paso a procesos más amplios, en los que las decisiones no tienen una ubicación fija, y en los que los formatos establecidos por la industria editorial fluyen libremente a través de circuitos internacionales. Las fronteras que definen el adentro y el afuera de las representaciones nacionales se diluyen, y tanto las narrativas de la dependencia, que proponen una omnipresente «mirada Europea», como los relatos nacionalistas, que describen el surgimiento espontáneo de identidades innatas, se ven irremediablemente cuestionadas. Los formatos estandarizados internacionales y la repetición incesante creó una cultura común de imágenes. Cuando ya el furor del costumbrismo había pasado al olvido, los tipos nacionales que el género produjo permanecieron firmemente anclados en el imaginario colectivo. Sólo la incesante reproducción de imágenes lo había hecho posible.

1 Este ensayo recoge dos trabajos anteriores, «Convención y descripción: Francisco «Pancho» Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano», *Hueso Húmero*, 39 (septiembre de 2001), pp. 3-44, y «Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860», en *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, Nueva York: Americas Society, 2006, pp. 15-56. Agradezco a Gabriela Rangel por la oportunidad que me dio de ampliar mi trabajo sobre Fierro, como también el apoyo y las sugerencias de Marcus Burke, Carlos Rodríguez Saavedra, Luis Eduardo Wuffarden y los participantes del seminario «Historia del arte desde América Latina. Temas y problemáticas», llevado a cabo en Querétaro en noviembre de 1997. Parte de esta investigación fue posible gracias a una beca del Banco Interamericano de Desarrollo y Ailsa Mellon Bruce del Centro para Estudios Avanzados en Historia del Arte, National Gallery of Art, Washington D. C.

2 Héctor Velarde, «Los Pancho Fierros de hoy», *El Comercio*, Lima, 28 de febrero de 1968, p. 2.

3 En un estudio reciente, Francisco Stastny intenta insertar la obra de Fierro en la tradición de pintura culta local, pero las relaciones que establece no resultan del todo convincentes. Véase «Pancho Fierro y la pintura *bambocciata*», en *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores. Colección Ricardo Palma*, Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, 2006, pp. 18-47.

4 Natalia Majluf, «The Creation of the Image of the Indian in Nineteenth-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso, 1823-1869», tesis doctoral, universidad de Texas, Austin, 1995.

5 Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Lima: Populibros, 1964.

6 Juan Bautista de Lavalle y García, «Pancho Fierro, pintor de tipos populares», *Prisma*, Año III, n.º 30 (16 de enero de 1907), p. 25.

7 Pablo Macera, «Pancho Fierro y la imagen disculpada de Lima», en *Diccionario histórico y biográfico del Perú* VII. Lima: Editorial Milla Batres, 1986, pp. 53-57.

8 Es el tenor de muchas de las más tempranas discusiones sobre Fierro. Véase, por ejemplo, Teófilo Castillo, «De arte nacional. Pancho Fierro», *Varietades* XIV, n.º 564 (21 de diciembre de 1918), p. 1200.

9 Julio Ortega, «Mediación criollista y cultura popular», en *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1986, pp. 96-119.

10 Ismael Portal, *Del pasado limeño*, Lima: Librería e Imprenta Gil, 1932, p. 183.

11 Pablo Patrón, *Lima antigua*, prólogo y litografías de Evaristo San Cristóval, Lima: Librería e Imprenta Gil, 1935; José Sabogal, *Pancho Fierro*, Colección Mar Dulce, Buenos Aires: Ed. Nova, 1945. Los trabajos de Cisneros Sánchez y Flores Araoz explotan también esta veta anecdótica.

12 La opción por estudiar las formas de producción y de circulación del costumbrismo responde a un intento por demostrar que el comercio de imágenes pudo constituir un verdadero discurso visual, en todo parecido a las formaciones discursivas textuales que estudió Michel Foucault en *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, Nueva York: Pantheon Books, 1972.

13 Uso aquí el concepto de la «función de autor» que propone Michel Foucault, «What is an author?», en *The Foucault Reader*, Paul Rabinow, ed. Nueva York: Pantheon Books, 1984, pp. 107ss.

14 Un facsímil de la anotación hecha por Angrand en su álbum se reproduce en Manuel Cisneros Sánchez, *Pancho Fierro y la Lima del 800*, prólogo de J. M. Ugarte Eléspuru, Lima: García Ribeyro, 1975, p. 224.

15 Al extremo que en un diccionario biográfico Fierro no es listado bajo su apellido, sino que se encuentra en la «P», bajo «Pancho», entre «Pallarés» y «Pando». Véase *Diccionario histórico y biográfico del Perú*, Lima: Editorial Milla Batres, 1986, VII, pp. 53-57.

16 Acisclo Villarán, «Don Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada», *La Broma*, I, n.º 13, 12 de enero de 1878, p. 101.

17 «Gacetilla. Pancho Fierro», *El Comercio*, Lima, 2 de agosto de 1879, p. 2.

18 Gustavo León y León Durán, *Apuntes histórico genealógicos de Francisco Fierro: Pancho Fierro*, Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú, 2004.

19 Quizás por esto, la fotografía del pintor no ha tenido éxito entre los editores, quienes rara vez la han vuelto a utilizar desde que fuera publicada como ilustración al artículo de Macera en el *Diccionario histórico y biográfico del Perú*, op. cit.

20 José Flores Araoz, «Pancho Fierro, pintor mulato limeño» *Cultura peruana* V, nos. 20-21 (mayo de 1945), p. [8]. En otro punto de su ensayo, el autor pone en evidencia sus ideas acerca de la determinación racial: «Y la travesura de la alegre vena animadora de sus láminas ¿no es, acaso, en sus fuertes contrastes de color la nostalgia de su primitiva alma de negro hacia ese gusto bárbaro por la violencia cromática del plumaje de los pájaros de la jungla africana? ¿Y toda su obra no es acaso, también, sino expresión de un matiz racial en donde pирetea juguetonamente su entrecruzada alegría de mulato?». *Ibid.*, p. [32].

21 Según Flores Araoz, la obra de Fierro sería la expresión intuitiva «de esa gruesa esencia de limeñismo anidando en su espíritu». Véase «Pancho Fierro, pintor mulato limeño», p. [31].

22 *Ibid.*, p. [14]. La insistencia de Flores Araoz llega a ser obsesiva. «Es preciso hacer hincapié,» escribe «una y mil veces, en el personalismo carácter de la obra de Pancho Fierro, hecha sin influencia de ninguna especie (...) Y todas aquellas analogías, por extraordinarias que parezcan, que se crean descubrir con tal o cual artista, no son productos ni de la influencia ni de la imitación sino simplemente resultado de la pura coincidencia». *Ibid.*, p. [16].

23 Cisneros Sánchez, *Pancho Fierro y la Lima del 800*, Lima: García Ribeyro, 1975, p. 42.

24 Véase el repertorio de Karen F. Beall, *Cries and Itinerant Trades: a Bibliography, / Kaufleute und Straßenhändler: Eine Bibliographie*, traducido por Sabine Solf, Hamburgo: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1975; Massin, *Les cris de la ville: commerces ambulants et petit métiers de la rue*, París: Gallimard, 1978.

25 La precisión sobre las diversas ediciones se encuentra en René Colas, *Bibliographie générale du costume et de la mode*, II, París: Librairie René Colas, 1933, pp. 486-498.

26 Por lo mismo, hasta los inventarios más exhaustivos suelen tener serios vacíos, en especial en lo que respecta a la producción de países no-europeos. Véase los repertorios de Colas, *Bibliographie générale du costume et de la mode* y de Hilaire y Meyer Hiller, *Bibliography of Costume: a Dictionary Catalog of About Eight Thousand Books and Periodicals*, Nueva York: The H. W. Wilson Company, 1939.

27 El término es de Michel Chevalier, «Géographie et paragéographies», *L'Espace géographique* 1 (1989), pp. 5-17.

28 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 1992, cap. 2.

29 Véase Rüdiger Joppien, «The Artistic Bequest of Captain Cook's Voyages: Popular Imagery in European Costume Books of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries», *Captain James Cook and his Times*, eds. Robin Fisher y Hugh Johnston, Seattle: University of Washington Press, 1979, pp. 187-210.

30 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York: Vintage Books, 1994, p. 131.

31 Al explorar la influencia de los libros de viajes sobre la emergente antropología europea, Joppien evoca el llamado de J. G. Herder a crear una «historia pictórica del hombre». Joppien, «The Artistic Bequest of Captain Cook's Voyages», p. 188.

32 Valeriano Bozal, «El grabado popular en el siglo XIX», *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, 2.ª ed. rev., *Suma Artis: Historia General del Arte*, 32, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

33 Sobre las imágenes de Lima en los libros de viaje del XVIII véase Jean-Paul Duviols, *L'Amérique espagnole vue et revêue: les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, París: Éditions Promodis, 1985, p. 301ss.

34 Joseph Skinner, *The Present State of Peru: comprising its geography, topography, natural history, mineralogy, commerce, the customs and manners of its inhabitants...* Londres: Printed for Richard Phillips..., 1805, pp. v-vi, ix-xx.

35 *The Costume of the Inhabitants of Peru*. Londres: J. Edington, 1805. La edición alemana apareció en Hamburgo en 1806 y la francesa en París en 1809.

36 John Ford, «Rudolph Ackermann: Culture and Commerce in Latin America, 1822-1828», en *Andrés Bello: The London Years*, s.l.: Casa de Bello Foundation y The Richmond Publishing Co., 1982, pp. 137-151; John Ford, *Ackermann, 1783-1983: The Business of Art*, Londres: Ackermann, 1983, pp. 84-88.

37 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York: Routledge, 1992.

38 Véase la aguda crítica de Craig Clunas, sobre el excepcionalismo que domina en discusiones de categorías y procesos históricos: «Modernity Global and Local: Consumption and the Rise of the West», *The American Historical Review* 104, n.º 5 (diciembre 1999), pp. 1497-1511.

39 Véase Félix Denegri Luna, «Noticia biográfica de don Santiago Távora y Andrade», en Santiago Távora, *Historia de los partidos*, Lima: Editorial Huascarán, 1951.

40 Aunque la designación de Robinson como agente comercial de los Estados Unidos no llegó a ser aprobada, el diplomático cumplió con el cargo extraoficialmente durante su permanencia en Argentina, Chile y Perú. Véase Eugenio Pereira Salas, *Jeremías Robinson, agente norteamericano en Chile (1818-1823)*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1939.

41 Távora escribió: «Cortés told me last night that he has made tow (sic) drawings for in the case you like they represent a indian (sic) man and woman of the country». En la siguiente carta Távora menciona: «I spoke with Cortés he will mend the drawings and follow making a man and woman inidan (sic) of the coast». Santiago Távora a Jeremy Robinson, cartas sin fecha, nos. 587-538, Jeremy Robinson Papers, División

de Manuscritos de la Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Estas cartas se encuentran traducidas al español y publicadas por Mariana Mould de Pease, «Una faceta de don Santiago Távora y Andrade», *Revista del Archivo General de la Nación* 8, 2a época (1985), pp. 111-122. Véase especialmente: pp. 115-116, notas 537-539.

42 Távora escribió: «Cortés goes on with the indians paints (sic) for the lieutenant». Cortés cobró diez dólares por las dos pinturas. Santiago Távora a Jeremy Robinson, carta sin fecha n.º 540, Jeremy Robinson Papers, División de Manuscritos de la Biblioteca del Congreso, Washington D.C.

43 El diario personal de Robinson incluso menciona visitas de Cortés el 24 de octubre, y el 5 y 10 de noviembre de 1818. Véase «Diary, September 22 – December 2, 1818», ms. en «Jeremy Robinson Papers», colección Peter Force, serie 8D, n.º 148, División de Manuscritos de la Biblioteca del Congreso, Washington, D.C.

44 Joaquín H. Ugarte y Ugarte, «El pintor Francisco Javier Cortés, uno de los autores del Escudo Nacional», *El Comercio*, Lima, 17 de diciembre de 1955, ed. de la mañana, pp. 2, 16.

45 Eduardo Estrella, «Introducción histórica: La expedición de Juan Tafalla a la Real Audiencia de Quito (1799-1808) y la *Flora Huayaquilensis*», en *Flora Huayaquilensis*, ed. facs. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988, pp. xxxi-xxxv, lv-lvii. También el documento de 9 de mayo de 1815, «Expediente con el dictamen de la Junta Superior de Medicina y Cirugía de España y Real Cédula para que se rectifiquen las instituciones y plan de estudios de la Escuela de Medicina de San Fernando de Lima». La fotocopia de este manuscrito del archivo de la Universidad de San Marcos se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lima, n. D-12930. Sobre Ruiz y Pavón véase Arthur Robert Steele, *Flowers for the King: the Expedition of Ruiz and Pavón and the Flora of Peru*, Durham: Duke University Press, 1964.

46 Quizá el único caso comparable sea el de José del Pozo, artista español llegado a América con Alejandro Malaspina, quien abandonó la expedición para establecerse en Lima en la década de 1790. Al igual que Cortés, Pozo se dedicó a la enseñanza del dibujo y llevó a cabo importantes comisiones eclesíásticas y otras obras en el campo de la pintura.

47 La compleja relación entre la ilustración científica y el costumbrismo requiere ser profundizada. No parece ser casual que la difusión de imágenes de tipos y costumbres se haya desarrollado con mayor vigor en países como Colombia, Ecuador y Perú, que habían contado con importantes expediciones científicas a fines del XVIII.

48 Véase la edición facsimilar de los tomos conservados en la Biblioteca Real de Madrid: Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, *Trujillo del Perú*, ed. facs., 9 vols. Madrid: Ediciones Cultural Hispánica, 1978-1994. Las imágenes de los dos tomos de la colección del Banco BBVA Continental en Lima se publican en Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, *Trujillo del Perú: Baltazar Jaime Martínez Compañón, acuarelas, siglo XVII*, Lima: Fundación del Banco Continental, 1997.

49 Pereira Salas, *Jeremías Robinson*, p. 11. Véase también las instrucciones para la recolección de materiales científicos firmada por Samuel Mitchell en junio de 1817, que le fue entregada por la Historical Society de Nueva York, Colección Peter Force, División de Manuscritos de la Biblioteca del Congreso, Washington, D.C. Gracias a la intervención de Robinson, la revista *Medical Repository* publicó un artículo del médico peruano José Pezet, «Original Essays: Description of the Epidemic which prevailed in the City and Suburbs of Lima, during the Summer months of January and February of 1818; by Joseph Pezet, M.D. Professor of Anatomy of the royal College of St. Ferdinand, Communicated to the Editors by Jeremy Robinson Esq.

and translated from the Spanish for the Medical Repository by Dr. Felix Pascalis», *The Medical Repository* 5, n.º 2 (Febrero 1, 1820).

**50** Las ocho figuras que componen esta serie, antes en la colección Raúl Apeste-guía, se encuentran hoy en otra colección privada limeña. Una de ellas lleva la inscripción «J. Barber / July 1825» al reverso, mientras otras están fechadas en agosto y setiembre de 1826. Algunas llevan las iniciales «JA» bajo las leyendas en inglés. Dado que las inscripciones están escritas con la misma tinta y letra que las leyendas, deben corresponder al primer propietario de las obras, James Barber, quien sabemos estuvo en Sudamérica entre 1824 y 1826 a bordo del HMS *Cambridge*, bajo el mando del Capitán Thomas Maling. Véase *The Navy List, corrected to the 25th of September 1825*. Londres: Published by John Murray, [1825], p. 55. Para marzo de 1826 Barber ya no figura en los registros del barco, que aún se encontraba en Sudamérica. Véase *The Navy List, corrected to the 25th of March 1826*. Londres: Published by John Murray, [1826], p. 54. Existen noticias de la presencia del *Cambridge* en el Callao entre julio y setiembre de 1824. Véase el diario de Thomas Reed Stavers (1798-1867), transcrito en el sitio: <http://mysite.du.edu/~tlyler/plough-boy/trs1staversjournal.htm>.

**51** El sello de agua que figura en varias de estas acuaresas indica que el papel que les sirvió de soporte fue producido por J. Whatman en 1823, lo que nos da un *terminus post quem* para la serie. Otros elementos permiten suponer que fueron creadas antes de la década de 1830.

**52** Sobre esta pieza véase el artículo de Marcus Burke en este mismo libro.

**53** En este contexto resulta excepcional la serie más conocida y difundida de Fierro, hoy en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, de Lima. Como se explica en este mismo ensayo, el sentido narrativo de sus imágenes se explica por el hecho de que fueron comisionadas por el historiador Agustín de la Rosa Toro, quien sugirió los temas que Fierro debía representar.

**54** En Cisneros Sánchez, *Pancho Fierro y la Lima del 800*, p. 224.

**55** Muchas acuaresas de Fierro llevan el sello de la tienda de Ricordi, abierta en agosto de 1848, que se mantuvo en operación a lo largo de la década siguiente. Véase el anuncio de apertura de la tienda en *El Comercio*, Lima, 15 de agosto de 1848, f. 2v.

**56** El uso de las acuaresas y estampas costumbristas como recuerdos de viaje se generalizó en toda la región. Sobre la venta de figuras costumbristas de cera a extranjeros en México véase María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005, pp. 134-143.

**57** Album de producción industrial con el título «Scrapbook» en la cubierta, 28.5 x 20 cm. Sala José Toribio Medina de la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. En la primera página lleva el titular «Album / pintoresco / para Athenais de la / Barra / 1839», y en la segunda otro titular: «Perú: / Recuerdos / de la / Expedición Restauradora / Guía / enero de / 1839». Sobre José Miguel de la Barra véase José Domingo Cortés, *Diccionario biográfico americano*, París: Tipografía Lahure, 1875, p. 54.

**58** Dadas a conocer en 1934 como obras del propio de la Barra, las acuaresas pasaron desapercibidas para los investigadores peruanos. Véase Mariano Picón Salas, «Romanticismo menor», *Revista de arte*, Santiago, I, n.º 3 (octubre-noviembre de 1934), s.p.

**59** «Análisis de los decretos, órdenes y resoluciones de los Gobiernos Protectoral y Nor-Peruano, publicadas en el *Eco*, desde 10 de Noviembre a 23 de Enero de 1839», *El Tribuno del Pueblo*, Lima, n.º 35, 23 de marzo de 1839, p. [3]. Existe poca información documental sobre Dedé y Ducasse, pero sabemos que siguieron activos en Lima hasta mediados de la década de 1840.

**60** Mi traducción. Auguste-Nicolas Vaillant, *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 et 1837 sur la corvette «La Bonite» commandée par M. Vaillant. Publié par ordre du Roi sous les auspices du département de la Marine*, 14 vols, Paris: Arthus Bertrand, 1845-1852, vol. 2, p. 50.

**61** En este sentido es de interés el caso del viajero británico Joseph Brown (1802-1874), quien trabajó con José Manuel Groot, José S. Castillo y José María del Castillo para la documentación e ilustración de sus recorridos por Colombia. Véase Malcom Deas, Efraín Sánchez, y Aida Martínez, *Tipos y costumbres de la Nueva Granada: la colección de pinturas formada en Colombia por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión a Girón, 1834*, ed. bilingüe, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1989, p. 21.

**62** José Flores Araoz publica este dibujo e identifica al artista en Juan Mauricio Rugendas. *El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1975, 134, lám. p. 54. El hecho de que Rugendas aparezca también en un dibujo aún inédito de Merino confirma esta amistad. La correspondencia entre Espinosa y Rugendas se publica en *ibid.*, pp. 253-272.

**63** Gunnar Mendoza L., «Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: El pintor Melchor María Mercado (1816-1871): un precursor», en *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, La Paz: Banco Central, Archivo Nacional y Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991.

**64** José Flores Araoz, «A cien años de su muerte, Pancho Fierro. Lima de antaño tuvo su pintor», *La jornada comunera*, Lima, 23 de setiembre de 1979, pp. 11-13.

**65** J. Edgardo Rivera Martínez, «Acuaresas desconocidas de Pancho Fierro», *Fénix* 19 (1969), pp. 169-192.

**66** Citado por Beatriz González, *Una confrontación de miradas: Ramón Torres Méndez y Edward Walhouse Marck*, Cali: Banco de la República, 1990.

**67** Beatriz González, por ejemplo, percibe que «los viajeros determinaron la mirada» de los artistas locales. Véase Ramón Torres Méndez. *Entre lo pintoresco y la picaresca 2.ª* ed. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1986, p. 12. Sobre este punto también Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. de Maruja Martínez, Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2000, pp. 111-134.

**68** Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York: Routledge, 1992.

**69** Véase Natalia Majluf, «*Ce n'est pas le Pérou*», or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855», *Critical Inquiry* 23, n.º 4 (verano de 1997), pp. 868-893.

**70** Citado por Beatriz González, *Una confrontación de miradas*, p. 18.

**71** Ana María de Moraes Belluzzo ha demostrado que Henry Chamberlain utilizó imágenes del pintor brasileño Joaquim Cândido Guillobel para ilustrar su libro: *O Brasil dos viajantes*, 3 vols. en uno. São Paulo: Metalivos; Rio de Janeiro: Odebrecht, 1994, vol. 3, p. 90. Hay también excepciones, como la del italiano Gaetano Osculati, quien

reconoció al ecuatoriano Ramón Salas como autor de las imágenes que ilustraban su libro. Véase Alexandra Kennedy-Troya, «Formas de construir la nación ecuatoriana: Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes.» *Imágenes de identidad: Acuarelas queñanas del siglo XIX*, ed. Alfonso Ortiz Crespo, Quito: Fondo de Salvamento y Patrimonio Cultural de Quito, 2005, p. 33.

**72** Charles Brand, *Journal of a Voyage to Peru: A Passage Across the Cordillera of the Andes, in the Winter of 1827...* Londres: Henry Colburn, 1828, frente a la p. 185.

**73** Tempranamente, Cano de Olmedilla se llega a quejar de las ediciones «piratas» de su obra hechas en Francia y Alemania, asegurando que eran vendidas también en «los Puertos de Mar». Citado en Valeriano Bozal, «Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y su Colección de Trajes de España», en *Juan de la Cruz Cano y Olmedilla: Colección de Trajes de España...* Madrid: Turner, 1981, p. 25, nota 2. Para el caso colombiano véase Beatriz González, *Una confrontación de miradas*, p. 23. Existe una conciencia creciente sobre la circulación y el reciclaje internacional de imágenes en América Latina. Para el caso de la caricatura véase Emma Bonilla Reyna, «*El Telégrafo* y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 81 (2002), pp. 53-121.

**74** «Costumes of Lima» en Thomas Sutcliffe, *Sixteen Years in Chile and Peru from 1822 to 1839 by the Retired Governor of Juan Fernández*. Londres y Paris: Fisher, Son & Co. (1841): frente a la p. 76. Este caso es citado por Mercedes Gallagher de Parks en «La farándula criolla del panchoferrismo», *Mentira Azul*, Lima: Editorial Lumen, 1948, p. 241.

**75** J. J. von Tschudi, *Travels in Peru, on the Coast, in the Sierra, Across the Cordilleras and the Andes, into the Primeval Forests*, trad. del alemán por Thomasina Ross, Nueva York: A. S. Barnes & Co; Cincinnati: H.W. Derby, 1854.

**76** Existen referencias aisladas a esta serie en historias sobre la litografía argentina. Véase Alejo González Garaño, «La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)», *Contribuciones para el estudio de la Historia de América: Homenaje al Doctor Emilio Ravignani*. Buenos Aires: Peuser, 1941, p. 300, y Bacle. *Litógrafo del Estado, 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933, p. 18. La serie comentada por el autor formaba parte de su colección personal y se desconoce su actual paradero. Para otro juego, sin iluminar, véase *Catálogo del Museo Histórico Nacional*: 2 vols. Buenos Aires: República Argentina, 1951, vol. 2, p. 558, nos. 10337-10342.

**77** González Garaño, Bacle, p. 18.

**78** Bacle dijo haber adquirido las acuaresas al pintor Carlos Enrique Pellegrini. Véase González Garaño, «La litografía argentina...», p. 300; Anibal G. Aguirre Saravia, notas biográficas a Banificio del Carril, *Monumenta iconographica: Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1964), p. 165.

**79** Aguirre Saravia, op. cit., p. 157. Sobre la serie de Ibarra véase González Garaño, «La litografía argentina...», pp. 310-311.

**80** Alejo B. González Garaño, *Acuaresas de E. E. Vidal: Buenos Aires en 1816, 1817, 1818 y 1819*. Buenos Aires: Exposición Amigos del Arte, 1933, pp. 57-59; Kennedy, «Formas de construir la nación...».

**81** Carl L. Crossman, *The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings, and Exotic Curiosities*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1991. Sobre las imágenes

filipinas véase Florina H. Capistrano-Baker, *Multiple Originals, Original Multiples: 19th-Century Images of Philippine Costumes*. Makati City: Ayala Foundation, 2005. En la colección de tipos peruanos, que se conserva en la colección de Lilly Library en Bloomington se encuentra una imagen argentina de la vendedora de leche, copiada de la estampa de Bacle.

**82** Así lo indica una inscripción manuscrita en el álbum.

**83** El término es equívoco pues no se refiere al origen de la materia prima utilizado para producir este tipo de soporte, hecho de la médula de la planta *Tetrapanax papyrifer*, originaria del sudeste chino. En inglés se prefiere *pith paper* para referirse al material, pero en español las alternativas (papel de médula) no han logrado imponerse sobre la denominación tradicional. Véase Francisco de Santos Moro, *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*, Madrid: Museo Nacional de Antropología, 2006, p. 13.

**84** Dumas Malone, ed., *Dictionary of American Biography*. Nueva York: Scribner's Sons, 1942, pp. 307-308. Sobre el *Falmouth*, véase *Dictionary of American Naval Fighting Ships*. vol. 2, Washington D.C.: Navy Department, Naval History Division, 1963, pp. 387-388.

**85** Sobre la serie de acuaresas chinas en el Museo de América de Madrid, atribuidos a Pancho Fierro o a un seguidor, consúltese el ensayo de Carmen Rodríguez de Tembleque en *Figuras transparentes: Tipos y estereotipos del Perú decimonónico*. Madrid: Museo de América, 2002. Véase también mi reseña de esa publicación en *Histórica*, Lima, XXVIII, n.º 1 (julio de 2004), p. 253-255.

**86** Según Robinson, una de las consecuencias de la independencia de Chile sería el acceso que tendrían los comerciantes norteamericanos al oro y plata necesarios para el comercio con China. Véase las anotaciones al diario de Robinson del 13 de junio de 1818, transcrito por Eugenio Pereira Salas en *Jeremías Robinson, agente norteamericano en Chile 1818-1823*, pp. 62, 69.

**87** Dorothy Burne Goebel, «British-American Rivalry in the Chilean Trade, 1817-1820», *The Journal of Economic History* 2, n.º 2 (noviembre de 1942), pp. 194, 196.

**88** En los años que siguieron a la independencia, se registran cerca de cinco barcos por año haciendo el viaje de Lima a Cantón. Véase Archivo General de la Nación, Lima, O.L. 151, O.L. 166, O.L. 177, O.L. 188 para los años 1826-1829. Para la década de 1830 véase, por ejemplo, las listas de barcos saliendo del Callao hacia Cantón, *El Eco del Protectorado*, n.º 29, 26 de noviembre 26 de 1836, p. [4] y *El Eco del Norte*, n.º 7, 18 de marzo de 1837, p. [4]; n.º 30, 11 de octubre de 1837, p. [4]; n.º 38, 8 de noviembre de 1837, p. [4]. Sobre los barcos que ingresan en el Callao con productos chinos véase *El Eco del Norte*, n.º 30, 12 de mayo de 1838, p. [4].

**89** Heinrich Witt, *Un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX: Diario 1824-1890*, vol. 2 (1843-1847), Lima: Banco Mercantil, 1992, pp. 262-263, 364.

**90** Véase Eva Nienholdt y Gretel Wagner-Neumann, *Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek*, ed. rev., 2 vols., cat. n.º Md20, Berlin: Mann, 1965, p. 392. Un juego de once acuaresas en la colección de Frank Iklé (Albuquerque), antes de propiedad de su abuelo, Leopold Iklé, coleccionista y productor suizo de encajes fallecido en 1922, fue publicada por José Flores Araoz, «Curiosas estampas de la Lima del siglo XIX», *Cultura Peruana* 9, nos. 36-37 (julio de 1949). Agradezco a Frank Iklé por la gentileza que tuvo en mostrarme su colección.

**91** Vease la serie de acuaresas sobre papel de arroz en la Hispanic Society of America, Nueva York [nos. A2332-A2348].

- 92 «Twenty-two watercolors of Peruvian types in two blue silk albums with applied Sunqua labels». Los álbumes llevan la inscripción «Costumes de Lima (Peru) 1839, Paints in Chine sur des qui envoyés de Lima.» Sotheby's, archivo de lotes subastados, lote 260, venta LO1260, 20 de junio de 2001, New Bond Street, Londres, ([http://search.sothebys.com/jsp/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=ORL9](http://search.sothebys.com/jsp/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=ORL9)). Agradezco a Barbara Anderson por la referencia a esta serie.
- 93 Carl L. Crossman, *The Decorative Arts of the China Trade*, pp. 189-197; John Warner, *Tingqua: Paintings from his Studio*. Hong Kong: Hong Kong Museum of Art, 1976.
- 94 Prints and Photographs Division, Biblioteca del Congreso, Washington D.C., n.º PR 13 (AA)-DLC/PP 1921: 46353. La información sobre la procedencia, fijada sobre la contratapa de cada álbum, fue aparentemente proporcionada por Martha Atkinson, quien presentó los álbumes a la biblioteca en 1940. Estos álbumes fueron comentados por primera vez por Gallagher de Parks, «La farándula criolla del panchoferrismo», p. 237.
- 95 Citado por Craig Clunas, *Chinese Export Watercolours*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1984, p. 76. La traducción al castellano es mía.
- 96 *Ibid.*, 81.
- 97 Citado en Albert Ten Eyck Gardner, «Cantonese Chinnerys: Portraits of How-Qua and Other China Trade Paintings», *Art Quarterly* 16, n.º 4 (invierno de 1953), pp. 317-318. La traducción al castellano es mía.
- 98 Clunas, *Chinese Export Watercolours*, p. 81.
- 99 Basta mencionar dos acuarelas atribuidas a Fierro en la colección del Museo de Arte de Lima (2.0-1524.9 y 2.0-1578), otras dos versiones en la colección de la Hispanic Society de Nueva York (A-3109 y A-2180), además de versiones en el Museo de la Cultura Peruana y en los álbumes conocidos como «Praetoria» (p. 23) y del «Falso Vidal» (p. 37) de la Biblioteca Nacional de Lima.
- 100 Mercedes Gallagher de Parks en «La farándula criolla del panchoferrismo», *Mentira Azul*, Lima: Editorial Lumen, 1948, p. 221.
- 101 *Ibid.*, pp. 221, 224.
- 102 Teófilo Castillo, «De arte nacional. Pancho Fierro», *Varietades XIV*, n.º 565 (28 de diciembre de 1918), p. 1226.
- 103 Por ejemplo, las láminas contenidas en el álbum titulado «Souvenirs de Lima, 1840», en la Biblioteca Nacional de Lima.
- 104 Así lo comprueba una nota periodística, en que aparecen unos versos satíricos sobre el color rojo con que Fierro había pintado los balcones de la familia Astete: «Gaceta. Nos asusta», *El Mercurio*, Lima, 3 de junio de 1865, p. [3].
- 105 Según Ismael Portal, quien conoció al artista hacia 1874. Véase *Cosas limeñas. Historia y costumbres*, Lima: Emp. Tip. Unión, 1919, pp. 178-189.
- 106 Patricia Londoño Vega, *América exótica: Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX, Obras sobre papel. Colecciones de la Banca Central, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*, Bogotá y Quito: Banco de la República y Banco Central del Ecuador, 2005, p. 36.
- 107 El reconocimiento del carácter serial de la producción de Guillobel es reciente. Comunicación personal de Ana María Moraes de Belluzzo. Véase también, de esta misma autora, *O Brazil dos viajantes*, vol. 3, p. 90.
- 108 Beatriz González, «La otra cara de José Manuel Groot», *José Manuel Groot (1800-1878)*. Bogotá: Biblioteca Luis-Ángel Arango, 1991, pp. 26-39; González, Ramón Torres Méndez: *Entre lo pintoresco y la picaresca*; Capistrano-Baker, *Multiple Originals*. Véase también Deas et. al., *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989, p. 21.
- 109 Umberto Eco, «Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics», *Daedalus* 14 (1985), p. 166.
- 110 Existe una serie de doce litografías iluminadas en el Museo de Arte de Lima (nos. V 2.0-297 a 303, 305 a 307, 310 y 312). Las estampas no llevan información alguna relativa a la impresión. Otra serie en la Biblioteca Nacional, compuesta por cuarenta y ocho litografías iluminadas, se encuentra en un álbum dedicado y fechado en Lima en abril de 1858. Posiblemente se trate de la serie de 1858 que menciona Juan de Arona [Pedro Paz Soldán y Unánue, 1839-1895]. *Diccionario de peruanismos*, Biblioteca de Cultura Peruana, n.º 10, París: Desclée, de Brouwer, 1938, p. 28.
- 111 Tanto la primera serie, publicada en Lima en 1856, como la segunda, publicada en París en 1857, fueron editadas bajo el título *Recuerdos de Lima. Album. Tipos, trajes y costumbres, dibujados y publicados por A. A. Bonnaffé*.
- 112 Carlos Prince, ed., *Lima Antigua. Tipos de Antaño con numerosas viñetas; Lima Antigua. Fiestas religiosas y profanas con numerosas viñetas; Lima Antigua. La Limeña y más tipos de antaño con numerosas viñetas*, Biblioteca Popular, series 1-3, Lima: Imprenta del Universo, de Carlos Prince, 1890.
- 113 La compleja historia de la tapada y de su aparición como símbolo nacional escapa los límites de este ensayo. Puede consultarse Poole, *Visión, raza y modernidad*, pp. 111-134.
- 114 Citado en Flores Araoz, «Pancho Fierro, pintor mulato limeño», p. [31].
- 115 E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2.ª ed. rev., Bollingen XXXV.5, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- 116 Ricardo Palma, *Memoria que presenta el Director de la Nueva Biblioteca Nacional en la que compendia 25 años...* Lima: Imp. de San Pedro, 1908, p. 23. No es casual tampoco que el único pintor peruano del XIX al que se le haya dedicado más de un libro sea Fierro, mientras que Laso, Montero, Merino y Gil de Castro no han merecido estudios parecidos.
- 117 Flores Araoz, «Pancho Fierro, pintor mulato limeño», p.[3].
- 118 *Ibid.*, p. [30].
- 119 «Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX», en Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970, p. 108.
- 120 Mercado, *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia...*, op. cit.
- 121 Mercedes Gallagher de Parks en «La farándula criolla del panchoferrismo», *Mentira Azul*, Lima: Editorial Lumen, 1948, p. 223.
- 122 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de L. Suárez, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 21.
- 123 *Ibid.*, p. 4.