

# El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica

*Costumbrismo* of the american enlightenment: the peruvian case. Original images in the era of technical reproduction

**Fernando Villegas<sup>1</sup>**

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** En la presente investigación se analiza el origen del costumbrismo americano y especialmente el caso peruano. Se trabaja la construcción de la imagen costumbrista peruana, convertida en símbolo criollo, a través de la iconografía de la tapada limeña bajo la mirada de pintores viajeros. Se analizan las dos etapas del costumbrismo visual: la primera, formada en el espíritu científico ilustrado; y la segunda, con claras influencias del Romanticismo. Se alude al pintor Ignacio Merino por su participación activa en el desarrollo del costumbrismo. Además, se incluye un estudio de las imágenes en papel de arroz del Museo de América.

**Palabras clave:** Expediciones científicas, litografía, pinturas de castas, acuarelas, pintores viajeros, Romanticismo, caricaturas, tapada, Julián Dávila, Baltasar Jaime Martínez Compañón, Francisco Fierro, Ignacio Merino, José Agustín Arrieta, costumbrismo, identidad, Juan Mauricio Rugendas, Claudio Linati, Luis Paret y Alcázar.

**Abstract:** This study analyzes the origins of American *costumbrismo*, especially that of Peru. The *costumbrismo* image of Peru is constructed through the iconography of the *tapada limeña* (veiled woman) from the point of view of the travelling painters, which results in her becoming the Peruvian creole symbol. The two stages of visual *costumbrismo* are analyzed: the first is produced in the spirit of enlightened science and the second has clear influences of romanticism. The participation of the painter Ignacio Merino is included in the development of *costumbrismo*. Finally, this article ends with a study of images on pith paper of *Museo de América*.

**Keywords:** scientific expeditions, lithography, casta paintings, watercolors, traveller painters, Romanticism, caricature, veiled woman, Julián Dávila, Baltasar Jaime Martínez Compañón, Francisco Fierro, Ignacio Merino, José Agustín Arrieta, local customs, identity, Juan Mauricio Rugendas, Claudio Linati, Luis Paret y Alcázar.

---

<sup>1</sup> El autor del artículo es becario MAEC-AECID 2011-2012 para realizar estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. La investigación realizada sobre el costumbrismo americano formó parte de su periodo de prácticas en el Museo de América.

## I. Introducción

Siempre que se ha analizado un fenómeno como el costumbrismo americano, se ha cometido el error de verlo a través del inicio de los estados nacionales, que se fundan a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. La creación de imaginarios de las nuevas repúblicas, aunadas al espíritu romántico traído por los pintores viajeros del periodo, hace que cada país busque una diferenciación basada en sus peculiaridades. El presente artículo busca analizar los procesos históricos de construcción de la imagen que se dan en Latinoamérica, principalmente en Perú. Esta mirada no prioriza un solo punto de vista, sino que rescata las semejanzas y ahonda en las diferencias.

## II. El siglo XVIII: las pinturas de castas y las expediciones científicas

Desde el periodo de los Austrias existía la tradición de representar la realidad americana<sup>2</sup>, que un siglo después se desarrollaría de manera mucho más explícita. Por ello, no extraña que las primeras obras de pintura de castas precedan al fenómeno de la Ilustración en su afán clasificatorio. La serie de pinturas de castas<sup>3</sup> de origen mexicano responde al interés del europeo, en este caso español, por lo exótico, por conocer otras realidades. Es el primer género autónomo que se da en el continente americano (García Saiz, 1992: 78), el cual es complejo y problemático. Las obras que responden a este género superan el centenar, en su mayoría se encuentran sin fecha y son anónimas.

El predominio del número y el formato de tres cuerpos de la única serie peruana revelan la prevalencia del género en el virreinato de la Nueva España. La serie peruana fue un encargo del virrey Manuel Amat y Junient (1770), con el objetivo de contribuir al Gabinete de Historia Natural del Rey, y se atribuyó al círculo del pintor Cristóbal Lozano. Dos años después, el virrey peruano envió a España siete cuadros de frutas del Perú, guiado por el mismo interés que le llevó a enviar las castas.

La serie peruana y los lienzos sobre frutas del virrey Amat coinciden con los seis lienzos de Vicente Albán (1783), donde se representan la señora principal y su esclava, el indio y la india con trajes de gala, la llapanga de Quito y los indios yumbos. Todos acompañados de los frutos americanos. Si bien es cierto que se recoge una tradición que nace en el siglo XVII,

<sup>2</sup> Durante el siglo XVII muchos retratos vinculados a los grupos étnicos indio y negro se justificaron por la importancia del personaje representado. En el virreinato peruano se encuentran los cuatro cuadros que contenían los retratos de los incas y sus mujeres enviados por el virrey Toledo en 1572 y llevados al Alcázar de Madrid donde se quemaron en el incendio de 1734 (Estenssoro, 1994: 410-411). Para finales del siglo XVI contamos con la pinturas de Andrés Sánchez Galque, *Los mulatos de Esmeraldas* (1599). A medida que los sentimientos de pertenencia al lugar se desarrollan, aparecen en América pinturas de sus plazas principales. Ejemplos de ello son la pintura *Vista de la Plaza Mayor* (ca. 1690-1699) de Cristóbal de Villalpando, probablemente encargada por el virrey Gaspar de Sandoval y de la Cerda, y la *Plaza Mayor de Lima, Cabeza de los reinos del Perú* (1680). Se ha criticado la carencia de la pintura virreinal, abrumada por la pintura religiosa, incapaz de reconocer su entorno en una sociedad estamental y altamente jerarquizada (Salazar Bondy, 1990: 258-259). En Roma, durante el siglo XVII, el holandés Pieter Van Laer, *Il bamboccio*, se alejó de los temas históricos y religiosos y se concentró en los personajes humildes, los campesinos, escenas callejeras, soldados, locos y maleantes (Stastny, 2007: 29). En México, para este periodo se pueden mencionar las obras vinculadas con los personajes costumbristas en los biombos con vistas de la Ciudad de México.

<sup>3</sup> El conjunto más antiguo que se conoce de pinturas de castas es el de Manuel Arellano, fechada en 1711. Solo se han identificado cuatro obras de este conjunto. Se trata de tipos raciales individuales. Su obra se considera el prototipo de lo que sería el desarrollo posterior del género, aunque todavía no muestra la vinculación con la pareja y su descendencia (García Saiz, 1996).

tanto las series de casta mexicanas, como los lienzos de Albán representan dos proyectos distintos de abordaje del poblador americano. En México, el mestizaje integra los oficios como un proyecto de ordenamiento social, como un *blanqueamiento* en favor del grupo español. En el segundo caso, en América del Sur, los personajes de Albán representan grupos sociales más que retratos individuales. Estos lienzos forman parte de un proyecto ilustrado que busca categorizar a hombres, animales y plantas.

Entre las primeras series que asocian las castas con sus respectivos oficios tenemos la serie de José de Ibarra, de la que se conocen nueve obras (1725). Son escenas de familias comiendo tamales y buñuelos. Sin embargo, la mayoría de los conjuntos donde se aprecia esta característica pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII. En este periodo figura Ramón Torres, un pintor que creó varios conjuntos de castas hacia 1780; pintó al español como inicio de la serie y lo muestra dentro de un elevado estatus. Aparecen diversas ocupaciones de las castas: un curtidor, un vendedor de fruta, un aguador, un leñador, un sacamuelas y un sangrador<sup>4</sup>. Las castas mostradas en las series mexicanas ahondaban en el desempeño laboral, muchas veces vinculado a las labores artesanales y al comercio urbano.

¿Las pinturas de castas eran simples objetos turísticos o se trataba de una estrategia discursiva llevada a cabo por los españoles para establecer el orden social, jerarquizando y asimilando a los originarios del continente? Esta última opción parece la más cercana a la verdad, ya que muchos de sus dueños eran administradores españoles que buscaron establecer una sociedad virreinal ordenada como rasgo de la estructura estamental (García Saiz, 2008: 360-361).

En el manuscrito del español Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos* (1763), está muy presente, tanto en los textos como en la imagen, el retorno del indio a lo blanco después de las mezclas. En cambio, para los negros no existía esa posibilidad de *blanqueamiento*. Solo se buscó el *blanqueamiento* del indio como opción para incorporarlo a la sociedad. Las pinturas de castas no pueden representar el orgullo criollo (Katzew, 2004) porque no expresan a este grupo, sino al español. Un escritor anónimo en 1759 mostró su inquietud por la imagen que podían dar las castas a los europeos, ya que podían dar la falsa idea de que todos eran unos híbridos degradados (Katzew, 2004: 94).

El criollo, quien sustituyó en el poder político y social al grupo español después de la independencia, prefirió la invisibilidad de las mezclas. Esta mirada dicotómica entre lo indio frente a lo español, con la consiguiente invisibilidad de las castas, está mucho más presente en el virreinato peruano (Estensoro, 2000: 67-69). En el *Mercurio Peruano*, hacia 1794, se publicó una carta atribuida al peninsular Francisco de Paula de la Mata Linares, en la que se preguntaba sobre la conformación de una nación peruana unificada, a lo cual respondía: «Tenemos por imposible la unión y común sociedad del indio con el español» (De Paula de la Mata Linares, 1794: 257-258). Esto puede explicar la carencia de pinturas de castas en el virreinato peruano, donde la polarización entre indios y españoles estaba mucho más marcada que en el virreinato de Nueva España. No era que el proceso de castas no se hubiera dado en

<sup>4</sup> Varios ciclos estaban en manos de funcionarios de la Corona y de la Iglesia adeptos a las reformas iniciadas por Carlos III y continuadas por Carlos IV. Para consultar las referencias exactas de los poseedores de pinturas de castas véase Deans-Smith, 2005.

la América meridional, sino que la presencia de dos capitales en el reino (una política y otra simbólica: en la parte india, Cuzco, y en la española, Lima) motivó una polarización mucho más marcada y una invisibilidad de un grupo mayoritario. Lo mestizo era considerado indio y lo negro no existió en el imaginario de la identidad criolla peruana.

Los criollos siguieron los presupuestos de las escalas valorativas que las pinturas de castas habían construido. Es decir, para legitimar su poder había que asimilarse con el grupo originario nativo, pero hasta en este punto había que excluir a la gran masa indígena y emparentarse con la nobleza indígena, fuera azteca o inca. Alegando presupuestos republicanos de igualdad, se pensaba borrar todo tipo de diferencias. Con la invisibilidad de las castas, los criollos lograban su ausencia en el control político de las nuevas repúblicas americanas.

La desaparición del género en el siglo XIX está ligada al rechazo de la estructura social después de la Guerra de Independencia de México (1810) y de la abolición gremial (1813). No menos importantes fueron los temas de la Academia de San Carlos, de gusto neoclásico, centrados en los modelos de la Antigüedad (Katzew, 2004: 37) y los criollos, que después de la independencia borraron todo registro de las castas, un grupo, por lo demás, incómodo.

Las pinturas de castas evidenciaban el dominio político por parte de una reducida minoría blanca. Sin embargo, aunque ya no fueron pintadas, pervivió en el imaginario colectivo de las castas la idea de *blanquearse* para socialmente ser aceptadas en una sociedad que necesita, para ser occidental, ser blanca.

Sin duda, en el siglo XVIII ilustrado y rococó fue cuando se reconoció la existencia de un entorno contemporáneo. El costumbrismo visual, especialmente el peruano, se transmitió desde la corte ilustrada a través de los viajeros. No fue un fenómeno que perteneció exclusivamente al continente americano. Sus antecedentes se remontan a la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII.

### III. El rococó francés y el gusto por lo exótico

Tendría que llegar el siglo XVIII para que dentro de las cortes europeas se generara interés por lo sentimental y por las escenas del mundo cotidiano. Muestra de ello son los sucesos galantes representados por Watteau y los de género de Chardin y Fragonard. Se trata del rococó francés, que despierta el interés por lo cotidiano y por los paseos campestres. Es la realeza ilustrada que quiere ser otra, busca disfrazarse de un paradigma ajeno al suyo, se trata de una mascarada, como las que se apreciaban en los teatros. En el caso español tenemos los tipos populares de Lorenzo Tiepolo (1736-1776), hijo del pintor Giambattista Tiepolo, pintor de la corte de Carlos III. Esta serie, fechada hacia 1750, representa a los soldados, las vendedoras callejeras y tipos populares como los majos, colocados en tres cuartos.

Luis Paret y Alcázar (1746-1799) supo representar muy bien lo cotidiano dentro de la corte española a través de su obra. Estaría tres años en Puerto Rico (1775-1778) a causa de su participación en un incidente amoroso del infante Luis de Borbón. El artista, para conmovier los ojos del monarca, decide enviarle un autorretrato donde se representa vestido como un

campesino de la isla. Retorna a España en 1779, pero queda alejado de la corte en Bilbao. En esta época, su interés recae sobre personajes populares de la villa bilbaína: criadas, ciudadanas, aldeanas o aldeanos de las cercanías de Bilbao. A ellos se suman el guajiro y la esclava de Puerto Rico, quienes participan en *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios* (1777-1788), de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

De Paret provienen importantes obras costumbristas como *La puerta del Sol*, *Las Parejas Reales* y *Paseo en el Jardín Botánico*, pero la relevancia del pintor se debe a la traducción de *Disertación del holandés Pedro Camper sobre las variedades que constituyen la diferencia positiva de los rasgos del rostro en los hombres de diversas edades y distintos países*<sup>5</sup>.

La obra de Cano y Olmedilla *Colección de trajes de España...* sintetizó lo que antes se había producido: se representan los tipos característicos de las regiones de España (identificados por sus vestimentas), los vendedores urbanos de las distintas regiones y, además, los dominios ultramarinos, como las series de castas mexicanas, los ya mencionados pobladores de Puerto Rico, la limeña<sup>6</sup> y la india del Perú. *Colección de trajes de España...* estaban compuestos por siete cuadernos de doce figuras<sup>7</sup>. En varias obras se encuentra la participación de Manuel de la Cruz (1750-1792), conocido por *La plaza de la cebada en Madrid*, donde representa tipos pintorescos de la ciudad.

Durante los gobiernos de Carlos III y Carlos IV había una intensa actividad por parte de los pintores de corte, quienes se inspiraban en los aspectos populares para la decoración de los palacios de invierno<sup>8</sup>. Se hace evidente que dentro de la corte madrileña, en su despotismo ilustrado, había interés por lo popular y cotidiano, influencia que provenía del rococó francés. De esta forma, se pueden reconocer las influencias y la formación que tuvieron los artistas, dibujantes y pintores que acompañaron las expediciones científicas en el continente americano a partir del siglo XVIII, que será clave para el desarrollo del costumbrismo peruano, teniendo en cuenta la escasa tradición de la pintura de castas mexicanas en el sur americano.

<sup>5</sup> La viuda del pintor, Micaela Fourdinier, tras la muerte de su esposo, ofreció el manuscrito a la Academia de San Fernando para su posible impresión en 1802. La impresión fue desestimada. Pierre Camper (1722-1789) era conocido por sus aportes en la ciencia, la óptica, la obstetricia, la anatomía comparada y la botánica. En Bellas Artes propuso un estudio de la morfología craneal de las diversas razas humanas y animales. Esto le condujo a elaborar *una teoría del ángulo facial* donde, a través de las medidas del rostro, se podrían diferenciar a los hombres de los animales. Se sabe que en marzo de 1792, Paret presentó un informe donde solicitaba realizar un estudio de la cabeza humana en sus clases. Murió en Bilbao, dejando en su taller: *Estudios de cabezas y dibujos a lápiz*, como *Dos cabezas exóticas* (Martínez, 2008).

<sup>6</sup> De la dama limeña se conserva el dibujo original en la Biblioteca Nacional de Madrid. Valeriano Bozal lo atribuye a De la Cruz Cano y Olmedilla más que a Paret (Bozal, 1986).

<sup>7</sup> Se ha vinculado la obra a la colección de tipos comunes en el seiscientos en Francia, Italia y Alemania. Además, se menciona el origen francés y la influencia de De la Cruz Cano y Olmedilla en su aprendizaje en París a través de la publicación *Le cris de Paris* (1737) (Bozal, 1986: 12), entre otras. *Colección de trajes de España...* están vinculados a la obra de Bouchardon; el primer cuadernillo contenía doce figuras, pero al terminarlo en 1789 había alcanzado la cifra de setenta y seis.

<sup>8</sup> Eran cartones para ser trasladados al tapiz en La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Participaron Francisco Goya, que trabajó durante veinte años, José del Castillo (1737-1793), que se encargó de las estancias de vestir del príncipe, Francisco de Bayeu (1734-1735) y Ramón Bayeu (1746-1793). En el Palacio Real del Pardo, cuando el rey comía, sus principales diversiones eran ver cómo se recreaba el pueblo y las corridas de toros. Uno de los primeros trabajos de Goya fueron los tapices para el Palacio de La Granja, donde claramente ahondaba en el mundo cotidiano de los majos, los juegos y los paseos de los pobladores madrileños. Otros artistas interesados en los temas populares y artesanos fueron Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Zacarías González Velázquez (1763-1834).

La herencia que llegaba a Perú desde Europa consistía en pintores insertos en proyectos ilustrados cuya inspiración estaba asentada en el rococó que les hacía reconocer los tipos populares de cada lugar que visitaban. Así, el origen del costumbrismo visual peruano está asociado a la tradición empírica establecida por los ilustrados del siglo XVIII que conformaron las expediciones científicas (Staton, 1989: 63). Sin embargo, dentro de estas expediciones había que hacer una distinción entre los dibujantes especializados en el trabajo de gabinete de pintar plantas y los que representaban tipologías de retratos y animales.

Durante el siglo XVIII la Corona española realizó dos importantes expediciones. La primera fue perpetrada por José Celestino Mutis Bocio en los territorios de Nueva Granada. Mutis, en 1763, pidió permiso a la Corona para llevar a cabo su proyecto botánico en la América meridional. Tardó veinte años en hacerlo realidad (1783-1816)<sup>9</sup>. Mutis creó una escuela que difundía la utilización de colores a partir de pigmentos naturales. Se hacían dibujos a lápiz y tinta china y pintaban con una técnica denominada «temple sobre papel» que permitía colores brillantes. Posiblemente se basó en el tratado de Antonio de Palomino *El museo pictórico y escala óptica*, libro muy utilizado por los artistas hispanos del siglo XVIII<sup>10</sup>.

La segunda expedición (1789-1794), considerada la de mayor envergadura llevada a cabo en los territorios americanos, fue dirigida por Alejandro Malaspina. Sus integrantes fueron Juan Ravenet<sup>11</sup>, Felipe Bauza, Antonio Pineda, Tomás de Suría, José Cardero, José Guío, José del Pozo, Fernando Brambilla, Julián del Villar y Pardo, José Pulgar y Francisco Lindo. Las plantas, por lo general, fueron representadas por Guío, Pulgar y Lindo. Pozo, Cardero y Suria hicieron lo mismo con los animales, y Brambilla y Cardero se encargaron de las vistas panorámicas. Entre los pocos pintores que caracterizan a los personajes se puede citar a Ravenet y Pozo, quienes dejaron dibujos de personajes grupales y de dos tercios de tipos. Bauza, Ravenet, Cardero, Suria y Pineda realizaron paisajes, costumbres y tipos individuales.

Uno de los proyectos ilustrados que establecería un vínculo entre las representaciones visuales de las expediciones científicas de los viajeros y el costumbrismo que se desarrollaría a continuación es *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* (1799)<sup>12</sup>,

<sup>9</sup> El encargado de trasladar los primeros dibujos fue Pablo Antonio García del Campo (1744-1814). El propósito de la expedición fue registrar la flora y fauna. El arte estaba al servicio de este objetivo que se asumía científico, de acuerdo a los ideales de la Ilustración. El pintor permaneció en el servicio de Mutis hasta que fue nombrado pintor de cámara del virrey Antonio Caballero y Góngora. La expedición se concentró en Mariquita entre 1783 a 1790, porque la zona podía explotarse al ser rica en minas. A partir de 1791 se trasladó a Santa Fe por presión de la corte. Su metodología de trabajo fue la siguiente: una vez que llegaran los herbolarios con el material de campo, un dibujante hacía la planta en el folio mayor anotando los colores. Otro, generalmente Francisco Javier Cortés, hacía las disecciones de las plantas y dibuja la anatomía floral; una tercera persona repetía las disecciones hasta seis, en promedio, y las copiaba. Participaron además Pablo Antonio García, Pablo Caballero y Salvador Rizo Blanco. Este último llegó a ser considerado por Mutis como el mejor de los pintores y dirigió una escuela de dibujo y elaboró un escrito con las técnicas pictóricas utilizadas para pintar plantas. A lo largo de treinta y tres años la expedición contó con sesenta y tres miembros entre pintores profesionales y aprendices. Para 1816 la gran obra de Mutis fue enviada con urgencia hacia España en ciento cuatro cajones. Se conservan en la actualidad 6.619 láminas en el Real Jardín Botánico de Madrid (Londoño Vélez, 2001).

<sup>10</sup> Según Palomino, para la pintura al temple se usó la goma o yema de huevo. También se emplearon pigmentos locales de origen vegetal y animal, como el achiote, el palo de mora (rojos), el azafrán (naranja), la uvilla con jugo de limón (rosado), la chilca y la gutigamba con azul de grita (verde) el añil y el árnica (azul) (Londoño Vélez, 2001).

<sup>11</sup> Juan Ravenet, originario de Parma, se unió a la expedición en México. Había llegado a ese país en noviembre de 1791. Este pintor tiene preferencia por el retrato; sus primeros representados fueron dos naturales de la isla Guam, perteneciente al archipiélago Mariano y uno de las Carolinas (Sotos Serrano, 1982: 88-89).

<sup>12</sup> La primera transcripción del contenido escrito del cuadro fue dado a conocer por Francisco de las Barras de Aragón en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (Barras de Aragón, 1912: 224-285).

realizado desde Madrid por el pintor francés Luis Thiebaut, y el escrito realizado por José Ignacio Lecuanda. Constaba de 194 imágenes. La obra estaba destinada a la Real Hacienda de Indias. Dentro del cuadro aparecían las *naciones civilizadas* representadas por dieciséis personajes correspondientes a las castas de la ciudad, (indios, mestizos, negros, mulatos y criollos) y otro grupo de igual número donde se exponían las naciones incivilizadas vinculadas a las tribus de la selva. Se ha establecido, por la relación de parejas de los representados y el número de los personajes, una vinculación con las pinturas de castas (Bleichmar, 2011: 6). Para este último grupo, Thiebaut copió literalmente textos e imágenes de las tribus de la Amazonía, atribuidos a Tadeo Haencke y a Felipe Bauza, miembros de la expedición Malaspina durante su viaje por Tarma y Huánuco, llegando hasta las fuentes del río Marañón entre junio y julio de 1790. Los dibujos que hicieron de los habitantes de los ríos Napo, Pisquil, Ucayali y Yupará tienen interés etnológico por la información que acompaña a las imágenes<sup>13</sup> (Peralta, 2006a), pero no se puede afirmar que los pintores viajeros hayan realizado los dibujos (Palau de Iglesias, 1980: 287).

En la *Relación de Gobierno del excelentísimo señor virrey del Perú Don Francisco Gil de Taboada y Lemus presentada a su sucesor Don Ambrosio O'Higgins Marqués de Osorno, Barón de Vallenari* (1796), donde las imágenes y textos también son reproducidos, este refiere que las imágenes de los indios de la selva fueron entregadas por el brigadier Francisco de Requena y por el misionero apostólico padre Girbal<sup>14</sup>. Se ha establecido un contacto entre los tres personajes, siendo la fuente original las imágenes de los viajeros de la expedición Malaspina (Peralta, 2006b: 156), aunque el poco tiempo que estuvieron los integrantes de Malaspina y la cantidad de tribus representadas y descritas en las imágenes permiten pensar que la autoría estuvo más vinculada al misionero y al brigadier, principales exploradores de la zona.

Otro elemento para diferenciar la autoría lo constituye el tipo de papel verjurado con filigrana utilizado por los viajeros en Perú, Ecuador, México, la zona norte de América y Filipinas<sup>15</sup>, diferente al papel empleado en los cinco dibujos de los pobladores de la selva. Además, el trazo suelto y sin profundidad de los dibujos de los pobladores de la selva contrasta con los realizados a continuación en Quito y Lima<sup>16</sup>. Los dibujos de los pobladores de la selva eran acuarelas dibujadas a lápiz que posteriormente se representaron en tinta china.

<sup>13</sup> Carmen Sotos Serrano adjudicó los dibujos de los indios de la selva como pertenecientes a Haencke o Bauza (Sotos Serrano, 1982: 39). Bleichmar, apoyándose en lo mencionado por Peralta, (2006b) adjudicó los dibujos a Tadeo Haencke (Bleichmar, 2011). El propio Peralta incluyó a Felipe Bauza en otro texto (Peralta, 2006a). Borderías refiere que las imágenes proceden de las realizadas por José Guío de la expedición Malaspina (Borderías, 2010: 28).

<sup>14</sup> «Assi aunque frustrada esta primera empresa no deajo de reportar las útiles noticias de la multitud de naciones, que habitan en aquellos sitios con la de muchos que residen en la pampa del sacramento tan ambicionada por la nación portuguesa. Me ha parecido conveniente dar â V.E un diseño en mapa de los trages de algunos Yndios infieles, ya de los que me remitió el brigadier Dn. Fran.co requerra, y ya de otros que me manifestó el misionero apostólico el P. Girbal, siendo este el que mas me ha instruido de sus colonias religión y costumbres y usos» (*Relación de gobierno del excelentísimo...*, 1796: 144b-145).

<sup>15</sup> Se han revisado las imágenes de tipos de la colección del Museo de América correspondientes a los siguientes códigos: 02201, 02202, 02204, 02205, 02206, 02209, 02210, 02211, 02217, 02219, 02220, 02224, 02224, 02225, 02229, 02230, 02232, 02233, 02239, 02240, 02241, 02242, 02243, 02245, 02246, 02254, 02255, 02259, 02265, 02266, 02267, 02268, 02284, 02286, 02291, 02292, 02297, 02305, 02311, 02316, 02319, 2359. Entre ellos la técnica utilizada es diversa: existen dibujos a lápiz, a la acuarela y dibujos donde utilizan el lápiz, tinta china y acuarela. En cuanto a la procedencia del papel, todos los dibujos de tipos están realizados sobre papel verjurado con filigrana. La excepción la constituyen los cinco tipos de la selva hechos en papel continuo: 02212, 02213, 02214, 02215, 02216. Se agradece a Nuria Moreau, Camino Barahona y Celia Diego, del Museo de América, las facilidades otorgadas para el desarrollo de la investigación.

<sup>16</sup> *La señora* (02205), *Mulata de Lima* (02206), *Indio Camuchiro* (02217), *Modo de cargar los indios a los que caminan* (02218), *Indio Iquito* (02219) e *Indio Capanaguas* (02220) presentan mucho mejor volumen en la construcción de las imágenes. También difieren en cuanto al material con que fueron hechas: papel verjurado.



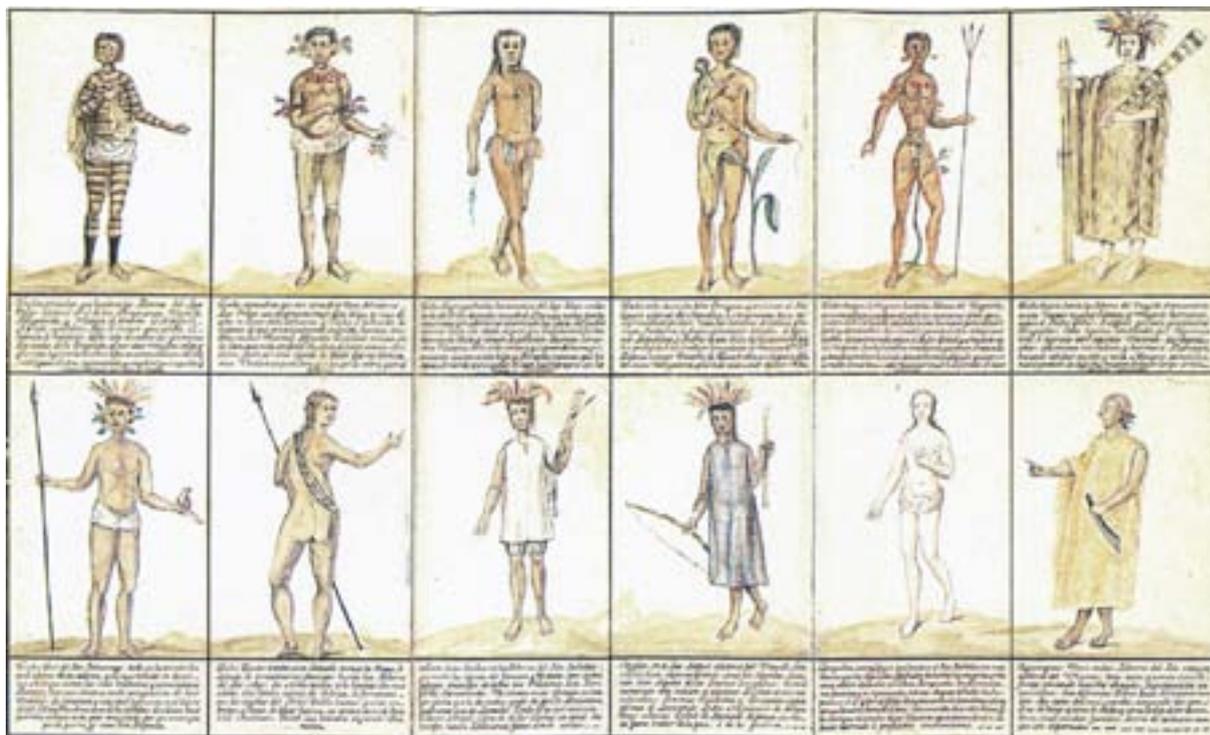
**Figura 1. Izquierda:** Anónimo, *Indio Yuri e indio Iquito* (detalle), aguada sepia y pluma sobre papel continuo, 18 x 24,5 cm. Código 02215, Museo de América. **Derecha:** Anónimo, *Indio Iquito*, código, aguada sepia y pluma sobre papel verjurado, 17 x 11 cm. Código 002219. Museo de América, Madrid.

En ellas se presenta un trabajo desigual en ejecución, los rostros de los indígenas eran idénticos, esquemáticos. Las dos versiones que se conservan sobre el indio capanaguas muestran características distintas: la primera es realizada en papel continuo y trazo sencillo en el dibujo (fig. 1, izq.) y la segunda se refiere a la presencia de papel verjurado, usando una técnica mucho más pulida, donde se nota el manejo de la profundidad (fig. 1, dcha.). La propia técnica de la acuarela es realizada de manera distinta en las dos obras. La de la izquierda, posiblemente realizada por pobladores de la selva, más acorde con el procedimiento habitual (diluír el color mezclándolo con el agua), en contraste con la segunda, en la que se observa un interés por redondear las formas y darles volumen y sombra. Esta segunda muestra un resultado final; el autor debió tener un aprendizaje previo en una academia de pintura, esto se evidencia en el conocimiento técnico de su obra (fig. 1).

Martha Penhos concluye que la característica general de la expedición Malaspina es que los territorios se avistan desde los barcos. Sus escritos e imágenes ficcionales de América y Filipinas son vistos desde esa perspectiva. Los viajes al interior realizados por Haenke, Née, Bauzá y Espinosa solo fueron incorporados de manera parcial al corpus oficial. No obstante, comenta la posibilidad de que un estudio del material recabado en el interior pueda dar mayor información sobre el tema (Penhos, 2005: 354). En la *Relación de gobierno del virrey del Perú don Francisco Gil de Taboada y Lemus...* se incluyeron las imágenes de los indígenas de la selva, como se ha podido comprobar en los dos ejemplares que se conservan en España (fig. 2). Tanto los textos como las imágenes fueron tomados de los dibujos de la expedición Malaspina. En el caso del cuadro de Thiebaut, las imágenes de los pobladores de la selva aparecen con variantes en el texto y en las imágenes que las diferencian de las que figuran en la *Memoria*.

Un personaje importante que nos puede ayudar a entender el origen de las fuentes costumbristas correspondientes a las naciones civilizadas es el médico Hipólito Unanue, colaborador del virrey Gil de Taboada y Lemos quien, junto con Lecuanda, ayudó en la elaboración de la memoria que presentó cuando terminó su gobierno. Su participación es decisiva para entender la segunda parte, que corresponde a las naciones civilizadas (fig. 3).

Se ha mencionado que este grupo tiene como fuente de inspiración (es decir, no se trata de copias, sino de adaptaciones) las acuarelas de Martínez Compañón (Borderías, 2010: 28). Si se admite esto, se debe tener en cuenta que Thiebaut utilizó dos propuestas distintas cuando



**Figura 2.** Anónimo, *Indígenas del Perú*. En *Relación de Gobierno que el Exmo. Señor Frey Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, virrey del Perú, entrega a su sucesor el Exmo. Señor Varón de Valleraní, año de 1796*, tintas de colores sobre papel, 39 x 26 cm. Universidad de Granada, Biblioteca del Hospital Real.



**Figura 3.** Luis Thiebaut, *Pueblos civilizados*, *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* (detalle), 1799, óleo sobre lienzo, 331 x 118 cm. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

representó a los pobladores americanos. A los indios de la selva los copió casi literalmente con el objetivo de ser veraz. Sin embargo, las naciones civilizadas no fueron vistas con los mismos ojos. ¿Por qué el trato diferente? No descartamos la posibilidad de que hayan sido pintados teniendo como referentes otros registros visuales, como en el caso del aguador, claramente inspirado en el aguador mexicano de la expedición Malaspina o algunas acuarelas de Compañón tomadas con variantes, como el caso de *Española con traje a lo antiguo (sic)*.

Sin embargo, se debe incluir como posible fuente de inspiración la primera serie costumbrista que tenía el médico Hipólito Unanue, vinculado con los viajeros de la expedición Malaspina y el virrey. Este pudo ser el referente que tomó Thiebaut para realizar a sus naciones civilizadas. A esto se debe agregar que en el propio cuadro se menciona que se escogieron diecinueve animales y algunos pájaros y plantas de la colección de Martínez Compañón (Bleichmar, 2011). ¿Por qué no aclarar que se hizo lo mismo con los personajes costumbristas de las *naciones civilizadas*? No se considera que Thiebaut haya tenido distintas maneras de representar a los pobladores, cuando el cuadro muestra un claro sentido documental y explicativo. La inclusión de textos pretende acentuar la veracidad histórica de los representados, aunque hace un *collage* de imágenes del siglo XVIII y esclarece, por primera vez, la vinculación entre los viajeros y el costumbrismo peruano.

Su contacto con las expediciones científicas familiarizó a Unanue, con la documentación gráfica para la difusión del conocimiento. Se animó a formar una colección de dibujos, desaparecidos en la actualidad: *Costumbres y trajes del Perú*. No se sabe quién trabajó en los dibujos de Unanue y tampoco está determinada su fecha de ejecución. Con su muerte en 1833, el álbum se inscribió con cuarenta años de retraso, alrededor de 1793. Se ignora si fue hecho por un solo maestro o realizado por varios dibujantes en un periodo de tiempo. Se piensa que tuvieron participación en el mismo José del Pozo, que en 1790 abandonó en Lima la expedición Malaspina y Juan Ravenet, quien en 1793 permaneció seis meses en la capital virreinal y cuyo estilo se adecua al modelo documental de pocas figuras (Stastny, 2007: 32).

Se ha dicho que Francisco Javier Cortés fue quien realizó la primera serie costumbrista que se conserva de tipos peruanos. Este llamado costumbrismo, anterior a Francisco Fierro, ha sido vinculado con los ocho *gouaches* denominados con el nombre de serie *Barber* y fechados hacia 1825. Natalia Majluf adjudica esta obra al pintor ecuatoriano. Para afirmarlo se basa en el pedido de uno de los tripulantes del Ontario, barco estadounidense anclado en el Callao (1818). Jeremy Robinson encargó a Cortés dibujar unos indios de la costa (Majluf, 2001: 18). Esta atribución carece de un estudio formal de la propia obra de Cortés. Francisco Stastny la descartó al determinar que el pintor era un académico de perfecto delineado y de buen trazo, incapaz de haber realizado esta primera serie. Aunque el autor desestimó la utilización del temple en los pintores viajeros (Stastny, 2007: 33), se tiene constancia de su utilización entre los dibujantes de Mutis. Sin embargo, otro argumento en contra es la especialización inicial que tenía Cortés en su aprendizaje. Dedicado a pintar plantas y sus disecciones, tenía una preferencia por el dibujo científico que le permitió enseñar anatomía y dibujo en el Colegio de Medicina de Lima. Los veinte dibujos de la expedición Mutis y los ciento cincuenta de la expedición al virreinato del Perú<sup>17</sup>, cuya autoría no tiene dudas por encontrarse su firma, dejan claro el tipo de trabajo que realizó en sus dibujos de plantas: una búsqueda en el detalle preciosista, la creación de profundidad y volumen que contrasta con la serie *Barber* y, sobre todo, el interés

<sup>17</sup> Actualmente se conservan en el Real Jardín Botánico de Madrid.

por dejar la firma *Xavier Cortes Americ.pinx*. Proveniente de una familia de pintores de Quito, fue el último de la familia en unirse a la expedición Mutis en Mariquita en octubre de 1790; sus hermanos Antonio y Nicolás lo habían hecho antes en 1787 (Sotos Serrano, 2008: 145). Los tres pintores se sentían orgullosos de firmar sus obras como artistas americanos y parece extraño que esta primera serie, si fuese de Cortés, no tuviese su rúbrica.

Stastny vinculó la obra de Fierro a los talleres virreinales donde pudo haber aprendido el oficio de la mano del pintor mulato Pablo Rojas. Este enunciado sigue siendo problemático, debido a las características técnicas y formales del pintor, que claramente lo hacen heredero de los pintores viajeros que conformaron las expediciones científicas. Esta primera serie, al igual que las obras de Fierro, adopta a un personaje individualizado con ausencia de fondo y además utiliza la técnica del temple. Ambos elementos están presentes en los pintores que conformaron la segunda expedición significativa del siglo XVIII, la de Alejandro Malaspina. Es probable una breve enseñanza a Fierro en este tipo de trabajo –manejo del temple y composición formal– de la mano de alguno de los pintores de la expedición. Tres pintores presentan una característica similar a la obra de Fierro: Juan Ravenet, Felipe Bauza, y José del Pozo. Este último se quedó en Lima y abrió un taller en la última década del siglo XVIII. Pozo fue miembro de la Academia de Sevilla y en un primer momento realizó dibujos de animales que revelaron su grado de perfección. Además, en su recorrido por el sur de América, pintó un encuentro de grupos de indios patagones y sus respectivos retratos en busto. Por haber permanecido en Lima, pudo transmitir sus enseñanzas de las técnicas del pintor viajero a Fierro, aunque de manera circunstancial y por una corta temporada.

El trabajo del pintor peruano de alguna manera prescinde de una enseñanza en taller. Su obra combina el aspecto documental del pintor viajero con la sátira social nacida del rococó francés. Este aspecto es muy común en el desarrollo de la caricatura política para años posteriores, que el propio Fierro practicó (Mujica, 2006). Solo uno de los artistas en la expedición Malaspina manifestaba interés tanto por la tipología como por la sátira: Juan Ravenet, quien a lo largo de la expedición ha dado ejemplo de su afán documental al personificar al tipo tanto por su vestimenta como por la ausencia de fondos. Además, combinó ese ingrediente rococó y cortesano que tiende a la sátira. *Mujer tendida en una hamaca* y *Malaspina acompañado de dos indias* (fig. 4) son muestras de esta tendencia. La sátira se hace más presente en el último, donde las dos mujeres, con el pecho descubierto, rodean a un complaciente Malaspina. Se ignora si esta obra produjo la cólera del jefe de la expedición o si fue producto de la censura, como años después le ocurrió a Fierro cuando fue enviado a la cárcel por pintar *Monja bailando con un militar*.

La estadía de Ravenet por solo seis meses en Lima en 1793 descarta una vinculación directa con Fierro, pero no con la primera serie documentada de que se tiene noticia. La serie de Unanue debía tener las características de una tipología burlesca de la sociedad virreinal basada en los principios ilustrados de satirizar a la plebe causante del atraso del país. Lamentablemente, no se tienen noticias de las imágenes representadas, portadoras de un costumbrismo inicial que carece de representación<sup>18</sup>. La serie *Barber* de ocho *gouaches* y fechada en 1825, confirma esa desproporción a la hora de construir a sus personajes. Uno de ellos, el velero,

<sup>18</sup> En las tres publicaciones de Natalia Majluf sobre el costumbrismo se presenta la denominada serie *barber* como la primera serie costumbrista peruana conocida. De los ocho *gouaches* solo se han reproducido dos imágenes. Resulta contradictorio hablar de un costumbrismo generador de imágenes y no colocar las seis restantes y demostrar las diferencias y similitudes de las que le anteceden y de las que le precederán (Majluf, 2001, 2006 y 2008).



**Figura 4.** Juan Ravenet, *Malaspina obsequiado por mujeres de Vavao*, lápiz, aguada y pluma sobre papel verjurado, 15,5 x 22,5 cm. Código 02360. Museo de América, Madrid.

tiene los pies sobredimensionados, y la representación de la tapada, personaje femenino que se convertiría en símbolo criollo del Perú, mantiene un tocado que resalta a la hora de cubrirse con el manto, ausente en las posteriores representaciones del personaje.

No se está lejos de satirizar la obra de la plebe urbana, vinculada a los oficios y heredera de las castas virreinales, al asociarla al proyecto ilustrado como sinónimo de atraso. Esta sería la mirada del italiano Claudio Linati, quien introdujo la litografía en México (1826). Después de permanecer dos años en este país, publicó en Bruselas *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique dessinés d'après nature* (1828). Se hizo por entregas y logró relacionar las famosas colecciones de trajes y las de tipos representativos de personajes, costumbres y trajes mexicanos con un breve texto en francés. Sus opiniones, publicadas en *El Iris*, criticaban las costumbres mexicanas como causantes del atraso del país; quizás esta fue la causa de que tuviera que abandonar el país en 1826. Su éxito parece estar en el exterior. Linati hizo una segunda edición inglesa con treinta y tres láminas en 1830. Sin embargo, su obra en México no llegó a ser conocida durante el siglo XIX<sup>19</sup>. Se refiere a que pudo ofender a la sociedad mexicana por su sátira contra la Iglesia, y a los liberales por la reproducción de tipos vulgares que desprestigiaban al país mostrándolo como atrasado (Toussaint, 1956: 7).

El inglés Emeric Essex Vidal, en *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* (1820), al referirse a los gauchos, los calificó «de maneras torpes y toscas de estos

<sup>19</sup> Pérez Salas, que ha estudiado en profundidad la relación entre costumbrismo y litografía, no piensa que la obra de Linati sea un antecedente de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, error en el que incurren varios trabajos sobre historia del arte mexicano del siglo XIX. La obra de Linati, publicada en Europa, no fue conocida por los costumbristas mexicanos de mediados de este siglo (Pérez Salas, 2005: 319-320).

rústicos [...] en otros aspectos se asemejan al resto de los paisanos, más que nada en su suciedad» (Vidal, 1943: 25). Con el devenir del siglo este tipo se convertiría en uno de los principales símbolos del imaginario criollo argentino.

Esta mirada ilustrada que ve con recelo a la gente urbana de origen indio, negro o a sus castas constituye la característica del primer costumbrismo que se desarrolla en las primeras tres décadas del siglo XIX<sup>20</sup>. Posteriormente, el espíritu romántico haría ver con nuevos ojos la tipología costumbrista basada en lo pintoresco y exótico que se desarrolla entre los años cuarenta y cincuenta. Se buscó caracterizar cada lugar bajo sus tipos, que constituían el elemento diferenciador.

Esta falta de interés de las tapadas por parte de Fierro –que prefiere a los oficios artesanales y a los vendedores ciudadanos–, marcó una diferencia con los románticos como Merino y Rugendas, en años posteriores (Porrás Barnechea, 1959: 30). Fierro tomará el aspecto de la sátira de su sociedad (Castillo, 1919). La deformidad de sus personajes se debe al aspecto de la burla hacia la política y la sociedad, su particular manera de abordar sus personajes (Bayly, 1959: 63).

Lo cierto es que Francisco Fierro fue un personaje completamente desconocido, no hubo una vinculación entre su obra y los literatos costumbristas en vida (Bayly y Porrás Barnechea, 1959). Solo cuenta con la publicación de un artículo tomado del periódico satírico *La Broma*, y una escueta nota necrológica en *El Comercio*. En torno a él se construyó el discurso criollo basado en la identidad costumbrista. Como personaje anónimo, fue rebautizado como *Pancho* Fierro y su producción aglutinó lo criollo y la identidad limeña que pretendió ser la mirada del Perú. La creación de este discurso no se forma con el pintor mulato ni con la circulación de sus imágenes, que dialogan con varios artistas locales y extranjeros del periodo. Fue en el siglo XX cuando su trabajo llamó la atención de uno de sus coleccionistas: destacó que «todos nuestros tipos sociales desaparecidos viven en sus acuarelas, las tizaneras, las mistureras, las tapadas...» (Bautista Lavalle, 1907: 25). A esto siguieron los artículos del pintor Teófilo Castillo, que lo denominó como el creador del humorismo gráfico peruano y convirtió sus acuarelas en soporte gráfico para ilustrar temas virreinales como la tapada, los saraos de las casas, la Semana Santa, la Inquisición, las corridas de toros y los tipos populares en *Variedades* (Castillo, 1918 y 1919). Sin embargo, no lo tomó como referente en la construcción de su nacionalismo (Villegas, 2006: 94). Quien sí lo incorporaría en su propuesta de un arte mestizo sería José Sabogal (Sabogal, 1945). De acuerdo con el pintor de Cajamarca, Fierro era el resultado de un proceso denominado *planteles acriollados*; que constituía la fusión de las etnias que integraban lo peruano (Villegas, 2008: 109).

Esta propuesta disidente convivió con los encargados de idealizar a Fierro en el prototipo de identidad basado no en su persona, sino en el temario de sus acuarelas. Si bien se ha conseguido separar al pintor y sus representaciones del discurso costumbrista criollo<sup>21</sup> (Majluf, 2001) es importante recalcar que el personaje *Pancho* Fierro no apareció en el

<sup>20</sup>Para 1818, Cândido Gillobel produce escenas caricaturizadas de personajes de Río de Janeiro: *Usos e Costumes dos Abitantes (sic) da Cidade do Maranhão*.

<sup>21</sup>Curioso es que todavía la última publicación sobre el pintor se llame *Tipos del Perú: La Lima criolla de Pancho Fierro* cuando la misma autora fue la encargada de evidenciar la problemática del nombre (Majluf, 2001). Se opta en este artículo por llamarle Francisco Fierro, como fue mencionado en su único artículo escrito en vida; decirle *Pancho* significaría integrar parte del discurso criollo que lo mitificó y que al mismo tiempo lo desnaturalizó.

discurso costumbrista hasta la primera mitad del siglo xx. Antes, al parecer, no lo habían descubierto. Solo la nostalgia del pasado perdido de inicios del xx ayudó a esclarecer la miopía de su anonimato al recrear ese imaginario y sustentarlo. Sin embargo, se ha cometido el error de individualizar el fenómeno costumbrista en un solo artista, sin verlo de manera integral al entender que fueron varios pintores los que construyeron el costumbrismo visual en Latinoamérica, siendo fundamental entender las relaciones que presentan los pintores locales y viajeros (Peralta, 2006).

Para establecer el proceso de construcción de la imagen desde la mirada del viajero al arquetipo costumbrista de identidad local peruana, hay que centrarse en el estudio de la figura emblemática de la tapada limeña, es decir, de la mujer criolla que vestía un traje compuesto por la saya y el manto, para salir al espacio público sin ser reconocida. Solo mostraba un ojo. La creación del costumbrismo peruano fue el primer intento de construcción del discurso de identidad llevado a cabo por la élite criolla, poseedora del poder político desde el siglo xix.

Este discurso se focalizó en la imagen del Perú basada en Lima, y singularizada en la tapada. Además de tener como principal figura al pintor Francisco Fierro, conviene citar al historiador Porras Barnechea, cuando termina su discurso reivindicativo sobre Fierro: «acervo de originalidad, síntesis de lo nuevo y lo añejo [...] con la misma intensidad que él la sintió: el que nos impidan amar Lima, síntesis y suma del Perú, como él la amó, sobre todas las cosas» (Porras Barnechea, 1959: 37). Estrella de Diego, en su estudio de Romero de Torres, propone la construcción del imaginario de identidad española, limitado a la zona de Andalucía como icono de lo español, visto por los viajeros en esa búsqueda oriental del otro. Esto fue llevado a cabo por los países hegemónicos, quienes reconocieron en sus periferias Rusia y España el reverso de occidente (De Diego, 2003: 176). Desde el discurso criollo costumbrista se puede decir que lo peruano estuvo representado por Lima hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx<sup>22</sup>. Su principal característica fue darnos una ciudad muerta como Roma en el siglo xix, donde claramente la nostalgia haría imaginar su grandeza en tiempos pasados. Lima fue definida como el centro del país y esta propuesta estuvo apoyada por sujetos cuya condición oligárquica empezó a descender (Ortega, 1986: 22). Curiosamente, fueron sus elementos orientales los que la hicieron única, es decir, lo mudéjar de su arquitectura y la presencia de las tapadas.

No es de extrañar que los primeros en rescatar del olvido a *Pancho* Fierro fueran Juan Bautista de Lavalle y Teófilo Castillo, en las dos primeras décadas del siglo xx. Ambos se destacaron por generar en la prensa ilustrada los sentimientos de nostalgia por un pasado perdido (Villegas, 2006: 47-66). A Lima le ocurrió lo mismo que al discurso sobre América: ya estaba construido por la literatura de los viajeros antes que por las identidades locales. Juan de Ulloa, viajero español, en su *Viaje a la América Meridional* (1748) se propone describir a Lima como la vio antes del terremoto del 28 de octubre de 1746 que la dejó en ruinas. Se plantea narrar Lima «no como un estrago de los terremotos, sino como emporio de aquella América y, dexando las lastimosas memorias de sus ruinas [...] diré lo que fueron sus yá eclipsadas glorias, su magestad, sus riquezas y todo aquello que la hacía célebre en el mundo» (Ulloa, 1990: 40). Se inauguraba el discurso nostálgico de Lima que con el transcurrir del tiempo pretendería definir lo peruano<sup>23</sup>.

<sup>22</sup>Los cuadros donde se representan tapadas de Teófilo Castillo, José Sabogal, Enrique Camino Brent, Julia Codesido y Carlos Quizpez Asín evidencian la permanencia del discurso costumbrista criollo hasta bien entrado el siglo xx.

<sup>23</sup>Sobre el proceso de cambio moderno asumido por las élites latinoamericanas, quienes miraron a Europa como sinónimo de progreso consultar (Romero, 1984) y sobre la naturaleza de nostalgia al pasado ver (Rama, 1984).

En cuanto a la presencia de la tapada limeña en la literatura de los viajeros, la primera imagen aparece más temprano en *Relation du voyage de la Mer du Sud* (1714), del francés Amédée Frézier, donde puso dos imágenes que representan a las limeñas. El viajero francés refiere que hacen uso del manto para visitas nada decentes durante la noche y agrega que «con este equipo van a las iglesias con paso grave, la cara velada, de manera que solo se les puede ver un ojo, de este porte se les podría tomar como vestales» (Vila Vilar, 1991: 143). En la primera figura de Frézier aparecen tres limeñas en un interior tomando la hierba mate del Paraguay. La imagen de Frézier que mostraría a las mujeres en un interior (fig. 5) sería retomada por el pintor peruano Julián Dávila en un grabado realizado en París en 1774, dedicado a don Joseph Perfecto de Salas, fiscal de la Real Audiencia de Chile y consejero del virrey del Perú. La imagen tenía escrito, en francés y en español, el título: *Dame Créole du Pérou vêtue felon l'usage de Lima / Señora criolla de Lima*<sup>24</sup>.



Figura 5. Un bello interior, grabado. En Amédée Frézier, *Relation du voyage de la Mer du Sud*, 1714.

<sup>24</sup>En la estampa figura lo siguiente *Dedicado al Sor drn Joseph perfecto de Salas del consejo de S.M. fiscal del Real Audiencia de Chile, Assesor de S.M. fiscal de la Real Audiencia de Chile, asesor general del Virrey del Perú.*

Dávila tomó de Frézier una de sus figuras femeninas: la que se encuentra de pie con una mano en la cintura y la otra próxima a la boca. La singularizó estructurando los detalles de la vestimenta y el rostro, además de tomar la tetera de plata en forma de pava y el ventanal de madera que figura en el fondo. La importancia de esta estampa encontrada en la Biblioteca Nacional de España establece por primera vez una vinculación de un artista peruano con el proyecto ilustrado llevado a cabo por el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. La acuarela *Española con traje à lo antiguo* es igual a la realizada por Dávila, solo difiere en algunos detalles<sup>25</sup> (fig. 6): se abandonaron los objetos utilizados por Frézier y se hizo una distinción de la imagen femenina donde dista solo en detalles menores<sup>26</sup>. Sin embargo, la imagen de la limeña criolla estaría preferentemente asociada a la ausencia del manto durante el siglo XVIII; fue así como la tomó Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en *Española Criolla de Lima* (fig. 7) en su *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos, que comprenden todos los de sus dominios* (1777-1778). De Frézier tomó la tetera de plata en forma de pava, que también figuraba en Dávila. Además, agregó el recipiente de plata donde se bebe el mate del Paraguay y otra vasija que se encontraba en el suelo. Se cree que más que Frézier fue Dávila la principal



**Figura 6. Izquierda:** Julián Dávila, *Dame Créole du Pérou vêtue felon l'usage de Lima o Señora criolla de Lima*, 1774, grabado. Biblioteca Nacional de España, Madrid. **Derecha:** *Española con traje à lo antiguo*, acuarela sobre papel. En Baltasar Jaime Martínez Compañón, *Trujillo del Perú*, 1782-1785, álbum de acuarelas.

<sup>25</sup>Se debe agregar que *Española con solo volador* y *Española con mantilla y volador*, que figuran en los folios 1 y 2 del segundo tomo (Martínez Compañón, 1985), representan variantes de la realizada por Dávila.

<sup>26</sup>La acuarela, de Compañón, no lleva brazaletes en la mano, ni anillo en su mano izquierda, ni reloj colgante, y le falta el rosario del cuello. Entre las similitudes aparecen los aretes, el collar, la rosa, y el vestido es igual con excepción de las flores colocadas en el fondo celeste.



Figura 7. Española Criolla de Lima, litografía. En Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos, que comprenden todos los de sus dominios, 1777-1778.

fuentes para la limeña de De la Cruz Cano y Olmedilla, debido a la participación del peruano en su *Colección de Trajes...* en la estampa *India del Perú / Indienne du Pérou*. Por otra parte, las dos limeñas presentan similitudes en los detalles de su vestimenta<sup>27</sup>. Como se puede apreciar hasta ahora, la imagen se reconstruye y se transforma, y recrea otra que puede ser similar pero a veces se vuelve completamente diferente a la que le dio origen. La imagen costumbrista se realiza a partir de distintas fuentes, puede ser idéntica<sup>28</sup> o transformar sus precedentes, no tiene el estigma del ejemplar único que tanto atormentó a la gran obra de arte de las academias. La otra imagen de Frézier claramente aludiría a la tapada limeña con la denominación de *A espagnole enveloppée de sa mantille avant le visage a moitié couvert* (fig. 8). La primera imagen de la que sería tapada limeña tiene la denominación de española y se presenta en un aire que recuerda una vestal romana. Precisamente esos fueron los términos que utilizó Frézier para definirla, una imagen ficcional, más recreada que realista. La segunda representación gráfica que se conoce de este tipo costumbrista es la acuarela que aparece en el folio 5 como *Española con manto*, en la colección de trajes (1782-1785) que encargó Martínez Compañón a la Diócesis de Trujillo (fig. 9). Curiosamente, la representación escrita de su imagen fue mucho más abundante durante el periodo virreinal, producto de los bandos que dictaban los monarcas españoles con el fin de prohibir el uso<sup>29</sup>. No fue una vestimenta exclusiva de Lima, su uso viene de al-Ándalus, tiene origen en la presencia árabe en la península ibérica y se propagó por todas las ciudades españolas<sup>30</sup>. Sin embargo, fue proscrita y al transcurrir los siglos abandonada en varias ciudades (De la Cruz, 1993: 227). Llegó a emplearse en las islas Canarias y también existen fotografías del siglo xx dejadas por el fotógrafo José Ortiz Echagüe que prueban su usanza. Para inicios del siglo xix, en el *Telégrafo Mercantil* se daba noticia del abandono en La Paz del aro y falde-lín plegado del Perú; el artículo reflejaba de manera positiva la extinción del traje con la consiguiente uniformidad en todas las ciudades de la América meridional (Verdevoye, 1994: 318).

<sup>27</sup>Ambas llevan el reloj colgante de la falda, el rosario y el collar de perlas; este último rodea el cuello de ambas limeñas. La acuarela original atribuida a Luis Paret y Alcázar se conserva en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Además, existe un grabado en cobre, reproducido en *Platería Sudamericana* (Taullard, 1941) donde, a diferencia de la De la Cruz Cano y Olmedilla, no figura el recipiente que se encuentra al costado de la tetera en forma de plata en primer plato. Fue este grabado que motivó la errónea adjudicación de Oberti vinculando la imagen de la limeña a Frézier (Oberti, 1955).

<sup>28</sup>La reproducción de la imagen durante el siglo xix americano no solo se limita al campo costumbrista. Los préstamos y copias se encuentran en terrenos como la caricatura política (Mujica, 2006: 340-344) o las exploraciones arqueológicas realizadas en ruinas precolombinas, como el caso de la expedición realizada en 1787 por el capitán Antonio Del Río a las ruinas de la ciudad maya de Palenque. Las imágenes tomadas por el dibujante guatemalteco Ricardo Almendáriz fueron reproducidas en varias publicaciones posteriores, no respetando su autoría (García Saiz, 1994: 100). Y volviendo al costumbrismo las tapadas fueron reproducidas con el uso de la fotografía en las publicaciones del periodo (McElroy, 1981: 146-147).

<sup>29</sup>En 1561 se dictó la primera ordenanza prohibiendo a las mujeres el uso del manto, el tema se trató en el III Concilio Limense (1582-1583) presidido por Santo Toribio. Se dice que es una costumbre practicada no solo en Lima sino en varias ciudades de los reinos de Perú como Cuzco, Chile, Tucumán y el Río de la Plata. El marqués de Montesclaro, príncipe de Esquilache (1607-1615), prohibió el uso del traje. Middendorf recoge una nueva ordenanza del 4 de diciembre de 1624 del virrey Marqués de Guadalcazar, donde se estipula el develamiento de la tapada. En caso de pertenecer a la nobleza, por el incumplimiento de la orden se impondría una multa de 60 pesos y diez días de prisión en la casa del alguacil. Las negras, mulatas y mestizas debían pagar la misma multa y 30 días de prisión. Los hombres que hablaran con las tapadas serían multados con cien pesos. (Rodríguez de Tembleque, 2000). Antonio León Pinelo asume una posición disidente en favor del uso del manto en 1642 cuando escribe *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres sus conveniencias y daño* (León Pinelo, 1641).

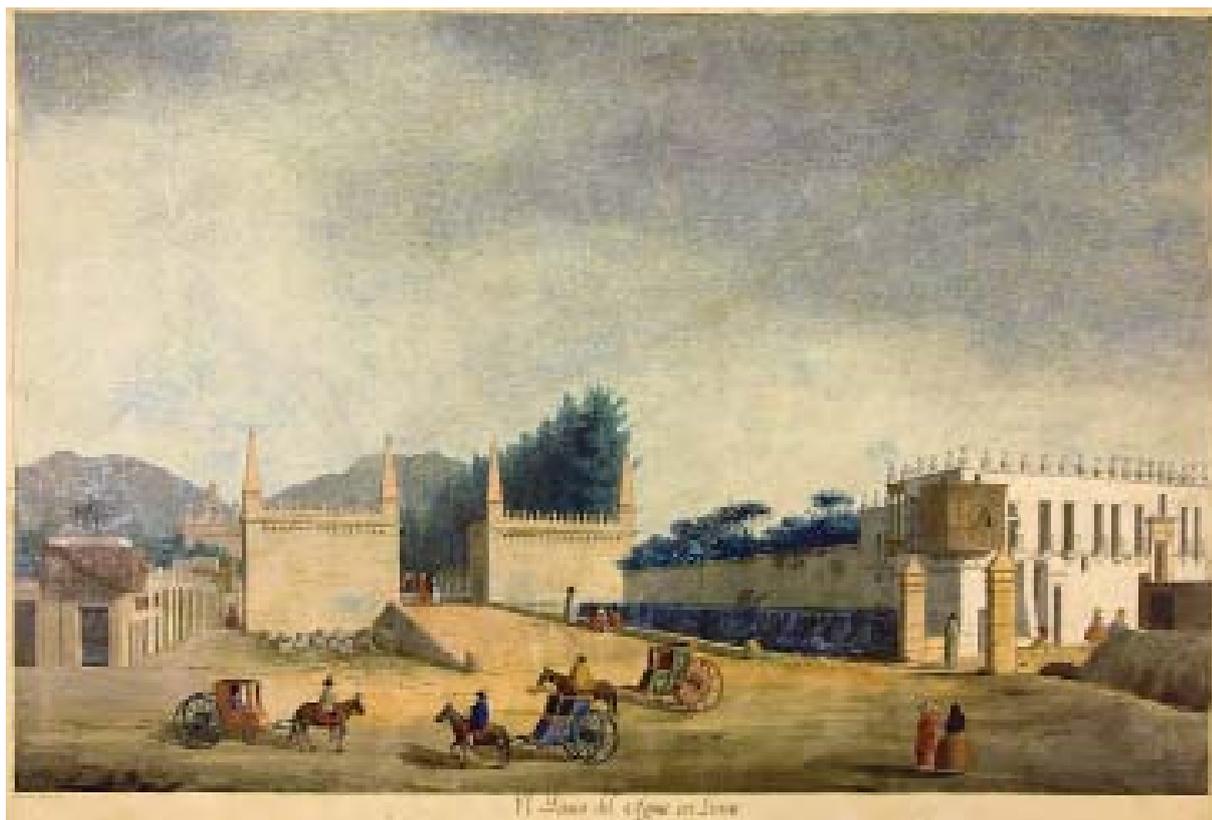
<sup>30</sup>En ciudades menos importantes se mantuvo. Ejemplos: las cobijadas o tapadas de Mojácar (Almería), Morón, Arcos y Véjer de la Frontera (Cádiz) o Pueblo de Guzmán en Huelva. También recuerda esta costumbre la manera en que las mujeres de Sepúlveda (Segovia) y Guisando (Ávila) se echan el refajo sobre la cabeza. Las ansotanas, lagarteranas y albercazas continuaron con el uso del manto. En el norte en Ochogavía (Navarra) existían los llamados trajes de agua de aspecto semejante a las cobijadas andaluzas. En Canarias la costumbre perduró; existieron las mantillas blancas guarnecidas con seda a cuyas portadoras se las conocía como tapadas y con el manto sujeto a la cintura y subido por la cabeza en cuyo caso iban de manto y saya (De la Cruz, 1993: 227). Laura Bass y Amanda Wunder estudian a la tapada en Sevilla, Madrid y Lima presente en la literatura, las artes visuales, la vida política y social entorno al siglo xvi y xvii. Se diferencia el tipo de tapada: a las moriscas se les puede ver ambos ojos como se puede ver en *Mujer morisca en almalafa* en Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1529), fol. 97 de Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg; en cambio las españolas solo muestran un ojo como es representada en Cesare Vecellio, *De gli habitii antichi et moderni di diuerse parti del mondo* (Venecia, 1590). Las autoras revisan otras fuentes visuales tanto en libros como en pinturas en los siglos mencionados (Bass y Wunder, 2009:97-146).



**Figura 8.** *A* española envuelta de su mantilla con el rostro a medio cubierto, grabado. En Amédée Frézier, *Relation du voyage de la Mer du Sud*, 1714.



**Figura 9.** *Española con manto*, acuarela sobre papel. En Baltazar Jaime Martínez Compañón, *Trujillo del Perú*, 1782-1785, álbum de acuarelas.



**Figura 10.** Fernando Brambilla, *El Paseo de Agua de Lima*, 1790, tinta y aguada sobre papel, 40,5 x 63,5 cm. Museo Naval de Madrid.

La tercera vez que se representa su imagen es en la panorámica *Paseo de Aguas de Lima* que pinta Brambilla (1793), donde aparece de espaldas (fig. 10). Esta forma sería la adoptada por el francés Léonce Angrand, quien la representa de la misma manera en sus acuarelas en los años treinta, y por Francisco Fierro. El vínculo de ambos artistas está probado con las cuarenta acuarelas del peruano que el cónsul francés se llevó para su país y que actualmente se conservan en el álbum *Costumes Peruvians*, en la Biblioteca Nacional de París (Rivera Martínez, 1972: 27). En ambos pintores, el personaje no adquiere la importancia que cobraría con el desarrollo del costumbrismo local, sino que forma parte de los distintos tipos urbanos que circulan por la ciudad. Se puede notar en la obra de Angrand una preferencia por deformar e incluso ahombrar a la tapada<sup>31</sup>.

La cuarta imagen sería colocada bajo el epígrafe de dos criadas que han adoptado el traje español (fig. 11). Aunque muestran el rostro, llevan el manto y la saya en *The Present State of Peru* (1805), escrito por Joseph Skinner; con imágenes idealizadas de tipos peruanos<sup>32</sup>. Se observan veinte láminas con personajes disfrazados y otros con trajes típicos inspirados en

<sup>31</sup> Rivera Martínez hace referencia a la poca importancia que tiene para Angrand la figura humana: «Como ya se ha señalado anteriormente, el aspecto menos logrado es el de la realización de los personajes, en quienes Angrand vio, antes que nada, portadores de atavíos exóticos, salvo algunas excepciones. Los rostros carecen de convicción figurativa y sus rasgos suelen ser borrosos. La caracterización racial es sumaria, casi estereotipada. Las manos son, con frecuencia, excesivamente pequeñas y finas. Las proporciones corporales son inciertas. La coordinación racial de los miembros en las actitudes o en el movimiento es a menudo deficiente (Rivera, Martínez, 1972: 26).

<sup>32</sup> Representación de una india con los vestidos del inca y su reina, un contraamaestre de una mina peruana, un personaje con su caballo, una guerrera de la tribu Yurimaguas, una habitante india como la minerva del Perú, indios varones y hembras con disfraces festivos, una dama de Lima con su amplio vestido, una mujer y un hombre de la clase media limeña, un guerrero indio de una tribu bárbara y un negro residente en Lima.

lienzos que fueron pintados por las celebraciones de la subida al trono de Carlos IV. La celebración está documentada en Terralla y Landa, en *El Sol en el medio día* (1790) (Estabridis, 1997: 17-18). Bartolomé de Mesa fue el comisario de las fiestas el día 8 de mayo; Terralla y Landa refiere en su libro que para perpetuar el recuerdo de la fiesta con sus carros, desfiles y danzas se reprodujera en dos lienzos de cuatro varas de ancho: uno para Madrid y otro para que quedara en Lima. Menciona que todavía la pintura no había sido enviada a Madrid en el navío *La Mejicana*. Porras Barnechea atribuye estos lienzos desaparecidos a Julián Dávila, aunque no indica la fuente (Estabridis, 2004: 121-122). Skinner tomó los textos del *Mercurio Peruano*, los cuales habían sido obtenidos de la captura de un barco español en 1793. Además, aunque no cita las fuentes anteriores, Majluf menciona que el creador de la pintura fue un autodidacta que mostraba una celebración autóctona en la plaza de Armas de Lima (Majluf, 2006: 31). La participación del pintor Julián Dávila adquiere importancia en el desarrollo del costumbrismo, no solo por su probable participación en el proyecto ilustrado de mayor envergadura del siglo XVIII, llevado a cabo por Martínez Compañón –mostrado a través de la estampa *Criolla de Lima*–, sino por la representación de las primeras imágenes dicotómicas femeninas de la india y la criolla limeña realizadas por un artista local que aparecen en el siglo XVIII. A lo anterior se debe agregar que un lienzo realizado por el artista le sirvió de inspiración a Skinner (1805) para escribir su libro, una publicación de tipos vinculados a personajes en Lima.



**Figura 11.** Two female Domestic of Lima. Natives who have adopted the Spanish Dress, grabado. En Joseph Skinner, *The Present State of Peru*, 1805.



Figura 12. Jean-Baptiste Debret, *Mujeres de Lima*, ca. 1821, acuarela, 10,7 x 18,2 cm. Museo Castro Maya, Río de Janeiro.

La quinta imagen, que representa a un grupo de mujeres limeñas con una niña, fue realizada por el pintor académico francés Jean-Baptiste Debret en 1821. Esta obra se incluyó en el catálogo razonado de la obra del artista. Teniendo en cuenta que Debret nunca estuvo en Lima, se piensa que pudo haber tomado la imagen de alguna acuarela o grabado para su futuro álbum de viajes (Bandeira y Corrêa, 2009). Las cinco mujeres y la niña usan la saya plegada al cuerpo, común para el periodo (fig. 12), pero dos de los personajes representados hacen dudar de la fidelidad histórica de la obra y de la autenticidad de la fuente tomada por el pintor. Por un lado, la mujer del centro presenta un sombrero poco común para el clima templado de Lima y un manto claro, usado por las mujeres que se dedicaban a la prostitución, poco usual para una mujer que lleva un rosario y acompaña a una menor. Además, la niña tiene una saya plegada, atributo usado por las mujeres de Lima para resaltar las formas de su cuerpo, algo inútil para ser representado en una niña.

La sexta imagen es la conformada en la serie *Barber* (1825), donde aparece un *gouache* que muestra a la tapada con el traje ceñido al cuerpo, común en los años treinta, pero abandonado en los cuarenta (fig. 13). Ya se ha mencionado la preferencia por la burla del personaje al colocar una peineta desproporcionada que se evidencia sobre el manto. Las diferentes imágenes de la tapada vistas desde el siglo XVIII en adelante cuestionan la posibilidad de analizar los objetos costumbristas bajo la idea de la convención<sup>33</sup> (Majluf, 2008: 42). Si bien es cierto que hay tipos que se repiten tanto en México como en Perú. Tanto para Angrand como para Fierro la tapada conforma un personaje más, que circula al igual que el aguador, la vendedora de frutas y los demás tipos populares de la ciudad. El estudio de los tipos costumbristas tiene que estar sujeto a los cambios históricos que tuvo en su representación y las distintas miradas

<sup>33</sup>La autora, al analizar la obra de Francisco Fierro, confirma el carácter convencional de su producción, es decir, creó un repertorio durante los años treinta que repitió con variantes durante los siguientes cuarenta años. Sin embargo, asume la característica de Fierro para describir el género costumbrista. Si bien no podemos negar la naturaleza de las copias y variantes que circularon y crearon el repertorio costumbrista, estas responden a distintas épocas y perspectivas de los viajeros. No es lo mismo lo creado por Fierro y Angrand en los años treinta que lo realizado por Merino y Rugendas en los cuarenta.



Figura 13. Anónimo, *Tapada*, 1826, acuarela sobre papel. Colección privada.

de quienes lo pintaron. Pero, a partir de 1838, con la publicación *Les pregrinations d'une paria*, escrito por Flora Tristán, las opiniones hacia la tapada cambiarían. La feminista francesa viajó al Perú en 1833 a la búsqueda del reconocimiento familiar por vía paterna. Lamentablemente no lo obtuvo. Cinco años después publicó su libro donde ataca con dureza a la sociedad peruana. Pero, cuando se refiere a la tapada, habla de la libertad de la mujer limeña gracias al uso del manto y la saya, frente a la europea, sujeta a las normas de moda y sociales (Tristán, 2003: 497). Sin embargo, para los años treinta la imagen de la tapada entre los extranjeros parecía dividida. El naturalista francés Alcide d'Orbigny viajó a América del Sur entre 1826 y 1833 y publicó su *Voyage dans L'Amérique meridional* (1835), una condena a las tapadas a partir de consideraciones éticas. Para el estudioso era una manifestación de la decadencia del país; se mostraba en contra de que ellas pudieran intrigar a sus anchas, incluso contra sus propios maridos. Melville nos habla en *Benito Cereno* de la posibilidad de que detrás del manto se encuentre una india (Diener, 1997: 53). El chileno Víctor Lastarria, a mediados del siglo XIX, describía su temor a encontrar detrás del manto a una *chola*. Este miedo ya estaba presente desde finales del siglo XVIII en la obra satírica de Terralla y Landa, *Lima por dentro y por fuera* (1797): el autor advertía de no meterse con las enmantadas, ya que detrás del incógnito podía encontrarse una negra (Majluf, 1995: 102-103).

Tendría que llegar la década de los cuarenta para que la tapada adquiriera, de manos del alemán Juan Mauricio Rugendas, y bajo los ideales románticos, el prototipo de imagen simbólica del nacionalismo criollo. Fue él quien convirtió esta imagen en un paradigma de belleza y misterio, al definir elementos como la delicadeza de la figura femenina, la coquetería de pasar desapercibida y los pies pequeños (fig. 14).

En el apogeo del costumbrismo, la tapada ocupa un lugar preferente. Muestra de ello son las pinturas de Rugendas. La inserción de este tipo en el imaginario de identidad criolla se debe al pintor Ignacio Merino. El primer académico peruano fue sorprendentemente olvidado en el estudio del costumbrismo peruano en favor de Fierro. Mary Louise Pratt ha estudiado el diálogo entre los viajeros europeos y americanos y refiere que la mirada del viajero estuvo condicionada por un conocimiento previo del imaginario local. La autora utilizó el término *transculturación* como la diferencia de significados culturales entre observadores europeos y artistas locales. Además, establece como «zona de contacto» el lugar común entre viajeros y locales (Pratt, 2010). En el caso de la tapada ocurrió de esa manera. La importancia de su tipología surgió desde un pintor local: Merino, quien influyó a un viajero extranjero, en este caso Rugendas. La mirada del pintor alemán dista de la opinión de la mayoría de viajeros que escribieron sobre este tipo, con excepción de Flora Tristán. Merino, involucrado en el costumbrismo desde 1838, influyó en Rugendas para que este asumiera como propio el repertorio local sobre la tapada. Es curioso que, cuando Merino la presenta en los salones de París como símbolo del Perú, la tapada ya había desaparecido de las calles y se había convertido en un recuerdo nostálgico presente en la literatura y gráfica criollas. Se dice que los pueblos ocultan la construcción de sus imaginarios nacionales, porque el mito se vuelve verdad y porque su carácter ficcional se hace histórico. Merino sería completamente olvidado como partícipe del costumbrismo y como principal representante de encumbrar a la tapada como emblema criollo.

Cisneros Sánchez fue el primero en reconocer el retrato de Fierro en el mulato que toca la guitarra en *La Jarana*, de Merino; de esta manera, pudo establecer una temprana vinculación entre ambos. En su segundo viaje a Europa, Merino llevó varias acuarelas del mulato. Se cita una carta escrita desde París por el poeta Carlos Augusto Salaverry, donde se menciona el éxito que tuvieron en la ciudad las acuarelas de Fierro mostradas por Merino (Cisneros Sánchez, 1975: 25-26).



Figura 14. Juan Mauricio Rugendas, *Estudio de Tapada*, 1843. The Hispanic Society of America, Nueva York.

Merino es el gran ausente en el costumbrismo peruano en favor de Fierro<sup>34</sup>. Sin embargo, mantiene las características de un pintor viajero. Al ser educado en París desde los cuatro años, en un colegio de españoles liberales a cargo de Manuel Silvela, mira con cierto extrañamiento su tierra. En su obra, con gran influencia romántica y orientalista, asoció como suya la mirada de Fierro, al punto que retomó su propuesta y la llevó como proyecto artístico peruano a París. Merino, al ser un pintor formado en Europa, a veces resultaba extranjero en su propio país y al mismo tiempo pertenecía al sector criollo peruano, por lo que podía ser el otro en sí mismo. Merino sintetizará lo que dijo Homi Bhabha: «el otro está en nosotros mismos» (Bhabha, 1997).

La primera vinculación que establece Merino con el costumbrismo es el álbum del diplomático chileno José Miguel de la Barra –quien llegó a Lima en 1838– donde guardó acuarelas y estampas de su visita. Contiene litografías publicadas firmadas por dos pintores: Francisco Fierro e Ignacio Merino. Este último ya estaba incursionando en el tema costumbrista, lo que se evidencia en la realización de dibujos locales, tanto de Trujillo como de Lima.

Tomando uno de sus apuntes, conoce a Juan Mauricio Rugendas en 1842, quien lo representó en un boceto. Los dibujos de Merino ilustraron *Lima por fuera y por dentro* (1855), de Esteban de Terralla y Landa, escritor del siglo XVIII que había realizado una suerte de sátira de la sociedad limeña y que escribía bajo el seudónimo de Simón Ayanque. El hecho de que esta obra, fechada en el siglo anterior, fuera ilustrada con dibujos del joven pintor peruano, flamante director de la Academia de Pintura, demostraba que las costumbres virreinales se mantenían durante la primera mitad del siglo XIX sin propiciar ninguna aberración histórica. Uno de los grabados, en el que se representaba a una vendedora de piñas, fue llevado al óleo (fig. 15), lo que demostraría que el artista tomó dibujos de su periodo limeño (1838-1850) que posteriormente llevaría a la litografía y al óleo.



**Figura 15.** Izquierda: Ignacio Merino, *Frutera*, París, 1850, óleo sobre tela, 1,70 x 1,18 cm. Colección privada. Derecha: *Vendedora de frutas*, grabado según pintura de Ignacio Merino. En Esteban de Terralla y Landa (Simón Ayanque), *Lima por dentro y por fuera*, 1854.

<sup>34</sup>Los trabajos costumbristas de Merino son expuestos por primera vez en el año 2011 en una muestra monográfica comisariada por Luis Eduardo Wuffarden (Planas, 2011: C11).

Otro cuadro, en colección privada limeña, muestra a la tapada acompañada de su empleada que le lleva la alfombra donde se arrodillará durante la misa. Este costumbrismo significó el primer rasgo de identidad peruana, forjado en interacción con los pintores viajeros, pero iría más lejos todavía. A través de Merino fue mostrado en los salones franceses, la cuna del arte universal en ese entonces. En el salón de París de 1850, Merino exhibió *Mujeres de Lima en la Iglesia* y *Mujeres de Lima en vestido de calle*. Un grabado encontrado en la Biblioteca Nacional de España reproduce este último. La estampa fue tomada de la revista *L'Artiste* y apareció con el nombre *Femmes de Lima* (fig. 16).



**Figura 16.** Ignacio Merino (pintor) y M. Lefman (grabador), *Femmes de Lima*. En *L'Artiste; Revue de Paris*, Aout, Septembre, Octobre, Novembre, Decembre. 1851 janvier 1852. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

El texto que iba ligado a la imagen presentó a Merino como un artista peruano que traía a las bellas hijas de su país del oro y del sol, aunque aclaraba que habían sido traducidas para los ojos franceses por M. Lefman con su estilo habitual<sup>35</sup>. Se había producido la construcción de la imagen de un tipo popular que ejemplificaba desde el punto de vista orientalizante, la mirada que se iba a tener de Lima, y por ende del Perú, como emblema de identidad criolla del discurso costumbrista peruano. La tapada representaba a la ciudad de Lima. Ocurrió lo que años después haría el pintor español Romero de Torres con Córdoba y sus mujeres, quien juntó las distintas partes «de las cordobesas anónimas: al ser de todas no le pertenecen por completo a ninguna. O quizás sí: le pertenecen a la ciudad, a sus calles» (De Diego, 2003). Las tapadas eran mujeres envueltas en un manto que encarnaban la ciudad de Lima vista desde el filtro de un viajero como Rugendas e incorporadas en el discurso criollo por su primer pintor: Merino. De aspecto oriental, podían ser receptoras de seducción, pero al mismo tiempo el misterio del rostro oculto provocaba en los viajeros el temor de encontrar detrás a una mulata en lugar de la criolla de ojos almendrados (Poole, 2000: 121). Curioso es que el prototipo de emblema de identidad costumbrista limeño solo responde a la mujer blanca, una imagen excluyente de los demás tipos raciales femeninos peruanos que estaban en Lima, pero que fueron omitidos tanto de las miradas criollas como de la de los viajeros cuando se trataron de construir sus emblemas. Viene a cuenta mencionar lo que Sarmiento dijo de Rugendas, quien, de acuerdo con él, estaba interesado en representar los cambios producidos por los españoles al habitar el continente americano, principal objeto de interés en sus obras<sup>36</sup>.

Se trataba del mismo trabajo que había hecho Rugendas para representar mujeres delicadas envueltas en el manto y que levemente mostraban el pie como señal de coquetería. Creemos que la obra costumbrista de Rugendas tuvo que validarse a través de la influencia de Merino para la realización de sus obras y para que adoptara esta propuesta durante su visita al Perú en la década de 1840. En 1855, Merino presentó *Halte d'Indiens Péruviens*, un tema costumbrista andino que sería tiempos después ampliamente difundido por su discípulo Francisco Laso. Toma nuevas luces el horizonte costumbrista en que se movieron los primeros académicos peruanos. Se asoció el *Habitante de las cordilleras o indio alfarero* con la influencia de su maestro, Charles Gleyre, respecto a su contenido alegórico. La alegoría era un camino para enfatizar un arte de ideas en oposición al tópico del arte por el arte; esto podría elevar la naturaleza de la pintura sin tomar temas académicos tradicionales (Majluf, 1995: 163). La autora prefirió enfatizar el contenido dicotómico del *Habitante...*, al ser colocado junto al *Retrato de Gonzalo Pizarro*, si bien refiere que tanto Merino como Laso tienen una participación significativa en el desarrollo del género costumbrista (Majluf, 1995: 81). Se minimiza el trabajo costumbrista de Laso, al señalar que en sus inicios solo realizó *Las bañistas de Chorrillos*. Nunca Laso dio al tema de la tapada la importancia con la que representó al indio. Siempre la realizó en géneros menores, en dos dibujos y un *gouache* (Majluf, 1995: 109). Resulta insólito que Laso se encontrara en Lima entre 1836 y 1843, durante el apogeo del género costumbrista y que no lo haya desarrollado. También es extraño que su maestro

<sup>35</sup>«Un artiste péruvien, M. Merino, a envoyé à l'Artiste ces deux apparitions de belles filles du pays de l'Or et du Soleil. C'est la vérité prise dans la poésie. M. Lefman a traduit cela en français avec son style habituel (*L'Artiste*, 1851-1852).

<sup>36</sup>«Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos, en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América. El chileno no es semejante al argentino que es más árabe que español, como el caballo de la pampa se distingue de a leguas del caballo del otro lado de los andes» (Diener, 1997: 38).

Merino tenga tema costumbrista en litografías, dibujos y pinturas. Debemos entender que el *Habitante...*, además de su contenido alegórico tiene un trasfondo costumbrista, al que le sigue la serie de pascanas, la lavandera, el Yahuar fiesta, el dibujo de tapadas y el boceto de la pascana, que curiosamente figuran juntos en la fotografía tomada por Abraham Guillén (fig. 17).



**Figura 17.** Francisco Laso, *Tapadas e indios descansando en las montañas*, dibujos a lápiz sobre papel, fotografía del Archivo de Abraham Guillén. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

Lo anterior evidencia el desarrollo del género costumbrista en el pintor peruano. Estudios posteriores de su participación en la construcción de este género podrían dar mayores luces sobre el tema. La construcción visual del imaginario costumbrista peruano requería contar con la acreditación del centro artístico europeo para su validación. Al no obtenerla en el salón francés, Merino cambió su obra costumbrista por la pintura histórica inspirada en temas españoles. No obstante, en su viaje por la península entre 1855 y 1860 realizó tipos populares españoles. Se había construido en el imaginario criollo peruano la imagen de la tapada como símbolo de la identidad local, claro que había una diferencia con los demás tipos populares representados por Francisco Fierro: las castas no eran emblemas de identidad para un grupo criollo que lo que buscaba era su invisibilidad.

En torno a la importancia simbólica que tuvo la tapada en Perú como elemento de identidad criolla, habría que investigar si existía en México una figura similar. En este caso, los personajes femeninos que destacan son la «chiera», que constituyó un tipo nacional y fue representada en *Puesto de Chía en Semana Santa*, y la «china». Un artículo de autora extranjera, publicado en el semanario *La Mexicana* (1841), incluía una litografía que representaba a una joven vestida con un traje de china sin rebozo, donde se distinguen unas frutas y una servilleta, similar a las representaciones gráficas y las figuras de cera de chinas o mestizas de la década de los cuarenta. No obstante, la blusa, el corpiño, el castor, así como la tradicional cigarrera pendiente de la cintura, responden a la indumentaria de las chinas. «Se reproduce el traje de la china como el símbolo de lo mexicano» (Pérez Salas, 2005: 229). Este tipo sobrevivió al siglo XIX, pero con una connotación folclórica. Fue también representada por el pintor poblano José Agustín Arrieta. Sin embargo, no representó una equivalencia con la tapada limeña.

Los tipos mexicanos representados tendían a la presentación de varios de estos; no hubo uno exclusivo; lo mencionado antes sobre la china fue más la singularidad que la exclusividad de la gráfica mexicana. En el costumbrismo se puede apreciar que, en muchas ocasiones, México, Perú y España tienen esquemas de representación comunes en torno a la percepción del cuerpo femenino, tanto a nivel gráfico como escrito. Es el caso de los pies pequeños como atributo de belleza femenina. Así lo demuestra *La Coqueta*, mostrando su diminuto pie en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (fig. 18). Al igual que *La tapada limeña*, el texto que la acompaña habla «sobre esa muchacha tan hermosa como engalanada, al levantar su ropaje, intenta lucir su pie o su calzado [...] es porque teme que no juzguemos su pie extraordinariamente pequeño» (*Los mexicanos pintados...*, 1935: 140). Edmundo de Amicis presenta en su diario de viaje por España, *Spagna. Diario di viaggio di un turista scrittore*, a las andaluzas como «muchachas rellenitas, flexibles, dulcísimas, dueñas de unos pies delicados y pequeños, con miradas intensas y profundas que retan a los ojos del interlocutor» (Diego, 2003: 175).

A diferencia de Perú, México contó desde mediados del siglo XIX con el desarrollo de la prensa gráfica ilustrada. Será a través de la litografía que el costumbrismo mexicano se desarrollaría en comunicación directa con las obras literarias producidas en Europa. Dentro de las publicaciones destacaron *El Mosaico Mexicano* (1837), con obras costumbristas entre 1840-1842 y *Costumbres y trajes nacionales* (1843). La falta de suscriptores impidió que la colección de trajes se publicara, pero como la impresión de las estampas ya estaba concluida, las incluyeron en *El Museo Mexicano* (1844), en la sección «Costumbres y trajes nacionales» (1843-1846).



Figura 18. H. Iriarte, *La Coqueta*, litografía. En *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 1855.

Se representó al *Aguador*, la *Jarochita*, *Cocheros*, *Rancharos* y *El Puesto de Chía en Semana Santa*, los tres últimos realizados por Joaquín Heredia. *Los Mexicanos pintados por sí mismos* (1855) fue uno de los principales ejemplos americanos de las colecciones de tipos. Se exhibieron treinta y cinco personajes (Pérez Salas, 2005: 238-239). Los temas escogidos para las publicaciones eran los tipos urbanos de Ciudad México, trabajados por primera vez a manera de las publicaciones extranjeras. Predominaba la tendencia a considerar como personajes típicos a los provenientes de la ciudad, aquellos que tenían una función específica que los obligaba a llevar una indumentaria determinada por su oficio. El aguador es uno de los más sobresalientes. Este personaje antes de ser descrito literariamente ya había aparecido en la pintura de castas, así como en los biombos. Igualmente, los vendedores de aguas frescas, los rancharos, los cocheros e inclusive los léperos estaban en la iconografía de México del siglo XVIII, además de ser representados como figuras de cera en la década de 1840. Los artistas viajeros también los habían incorporado en sus trabajos.

El apogeo del costumbrismo mexicano en la litografía coincide con la segunda etapa del costumbrismo peruano, cuando Merino y Rugendas están produciendo sus mejores obras con un claro contenido romántico. En el campo de la litografía, con excepción del singular álbum del diplomático chileno José Miguel de la Barra, (1838) no se conocen publicaciones peruanas que se comparen con las mexicanas en el periodo de los años treinta del siglo XIX. A partir de la segunda mitad del siglo destacan los dos álbumes *Recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres* (el primero publicado en 1856 y el segundo en 1857) realizados por el francés A. A. Bonaffe. Ambos contenían doce litografías; en el primer álbum aparecían tipos urbanos y vendedores<sup>37</sup> y en el segundo distintos tipos<sup>38</sup>. La impresión de las mismas se realizó en la imprenta parisina Lemercier, iluminadas a la acuarela, y grabadas en dicha ciudad por los litógrafos Julián, F. Marin, V. Adam, J. Gaildreau, Didier y E. Morin. El de mayor trayectoria, V. Adam, firma *El Capeador y la Calesa* (Estabridis, 1997). Esta producción indica la consolidación del género costumbrista, donde muchas de sus fuentes visuales derivan de Fierro. Los tipos serían retomados en la fotografía en los años sesenta del XIX, principalmente la tapada, cuando ya esta vestimenta se encontraba en desuso (McElroy, 1981: 146). La publicación *Lima. Apuntes Históricos, Estadísticos, Administrativos, Comerciales y de Costumbres* (1867), de Manuel Atanasio Fuentes, sería la versión peruana de las series europeas y mexicanas, aunque no toma literalmente el imaginario costumbrista, sino que lo alterna con imágenes del Perú moderno. Para 1873, *El Correo del Perú* publicó dos páginas de tipos (aguadores, tapadas, zahumadoras, vendedores ambulantes y clérigos) tomados de Manuel Atanasio Fuentes. El editor Carlos Prince, en 1890, también incluyó el tema en sus fascículos de la Biblioteca Popular de Lima Antigua (Majluf y Wuffarden, 2001: 72).

Uno de los personajes presentes en ambos países es el aguador, aunque con tipologías completamente distintas. En México este personaje había sido descrito por los pintores viajeros Carl Sartorius, Claudio Linati y Mayer Brantz (fig. 19). En Perú, sería representado por Fierro y Angrand. Por otro lado, el origen étnico del norte es la raza india, a diferencia de los negros del sur. La misma representación cambia, pero se prefiere al personaje individual cargando sobre sus espaldas las tinajas de agua. El aguador peruano es representado con un burro que lo acompaña y que carga las tinajas sobre el animal (fig. 20).

<sup>37</sup>El cholo costeño, la chola quesera, el heladero, la chola frutera, el bizcochero, la chola rabona, la tapada (de noche), el indio de la sierra, la tapada azul y blanca, la chola de la sierra con una manta y dos tapadas con saya y manto (Estabridis, 1997).

<sup>38</sup>*La zamacueca, La zamba a la procesión, El capeador Estaban Arredondo, Chorrillos en traje de baño, El panadero, La placera, El arriero, La chichera, El aguador, La lechera, El velero y La calesa.*



**Figura 19. Superior izquierda:** Claudio Linati, *El aguador*. En *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique dessinés d'après nature*; Bruselas, 1828. **Superior derecha:** Lukas Vische, *Cargador de Agua*, lápiz y acuarela sobre papel, 18,6 x 14,6cm. En *Carnet de voyage en México* (1828-1832), colección Anthony Guy Vischer, Basilea, Suiza. **Inferior izquierda:** William Bullock, *Cargador de Agua y hombre con abrigo de hojas* (detalle), 1823, lápiz y acuarela sobre papel, 13,5 x 18,6 cm. The British Museum. Department of Ethnography, Museum of Mankind, Londres. **Inferior derecha:** Anónimo, *Aguador*, 1789-1794, Expedición Malaspina, aguada sobre papel verjurado, 17 x 10 cm. Código 02244. Museo de América, Madrid.



**Figura 20. Superior izquierda:** Anónimo, *Aguador*, ca. 1850-1866, acuarela sobre papel de arroz. Código 1999/01/11. Museo de América, Madrid. **Superior derecha:** Francisco Fierro, *Aguador*, ca. 1830-1840, acuarela sobre papel, colección privada en Lima, fotografía tomada del Archivo Abraham Guillén del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima. **Centro izquierda:** Francisco Fierro (atribución), *Aguador*, ca. 1850-1866, acuarela sobre papel. The Hispanic Society of America, Nueva York. **Centro derecha:** Francisco Fierro, *Aguador*, ca. 1830-1840, acuarela sobre papel. Colección Manuel Cisneros Sánchez. **Inferior izquierda:** Francisco Fierro, *Aguador*, 1850, acuarela sobre lienzo, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. **Inferior derecha:** Francisco Fierro, *Aguador*, ca. 1850, acuarela sobre papel, Museo Etnográfico en Leningrado.

Otro elemento comparativo que llama la atención entre los grupos litográficos mexicanos y peruanos es la ausencia en México de representaciones de militares y religiosos, a diferencia de las acuarelas de Fierro, donde están ampliamente pintados, no solo por ser personajes ciudadanos, sino por la diferencia de sus trajes. A ellos debemos agregar los estudiantes, las fiestas de la ciudad, los saraos y los personajes representativos como doctores y profesores a manera de caricaturas. Esto muestra la no dependencia de los modelos europeos, en donde raramente aparecen representados en las acuarelas.

Un factor que diferencia el trabajo de México del de Perú es la creación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781). La mirada ilustrada académica terminaría por abandonar la pintura de castas a favor de temas morales acordes con los ideales del neoclasicismo imperante en la época. Esto sería decisivo para que el costumbrismo mexicano se desarrollara preferentemente en la prensa ilustrada, en los pintores viajeros y en los objetos de *souvenir* turístico como las figuras de cera. Algunos pintores de provincia incursionarán en el tema, como Agustín Arrieta (1803-1874), poblano que pintó varias obras de carácter costumbrista. Su obra tenía claras referencias a la pintura de castas que se había desarrollado en su ciudad<sup>39</sup>. Sus temas fueron las chinas, los soldados, los puestos callejeros y en general la gente del pueblo, que ocupó un lugar destacado. En el caso peruano, después de la exposición Universal de París de 1855, Merino abandonó la pintura costumbrista. Fierro seguiría pintando acuarelas hasta su muerte, en 1879<sup>40</sup>.

A la litografía en la prensa ilustrada y a los pintores viajeros se deben sumar las figuras de cera: pequeñas esculturas de tipos costumbristas locales. Fueron los propios viajeros quienes coleccionaron estas obras. Es el caso de Bullock y Nebel. Las obras destinadas al consumo extranjero eran las de carácter popular. Muchas están actualmente disponibles en museos de España<sup>41</sup>, Francia<sup>42</sup> y Suiza. En ellas estaban todos los oficios que había en Ciudad de México. También se incluyeron los indios del norte, que habían sido representados en los cuadros de castas porque no formaban parte de los tipos populares que circulaban en la ciudad (Pérez Salas, 2005: 140). Esta representación de indios de otras partes del territorio mexicano marca una diferencia substancial con el costumbrismo peruano representado por las acuarelas de Fierro y los óleos de Merino. Ambos artistas centraron su tema en los tipos urbanos de la ciudad de Lima, a diferencia de viajeros como Angrand o Rugendas, que pintaron otras zonas del Perú. Tanto Merino como Fierro limitan su producción de tipos urbanos

<sup>39</sup>En Puebla, segunda ciudad en importancia del virreinato de Nueva España, también se desarrolló la pintura de castas durante la segunda mitad del siglo XVIII, aunque se tiene muy poca información sobre los artistas. El primer conjunto documentado fue ejecutado por Luis Berrueco, por encargo del obispo de Puebla, Juan Francisco Loaiza. Esta serie no se ha encontrado, pero en cambio se localizó una compuesta por dieciséis parejas, perteneciente al mismo autor y en un mismo soporte. La pintura de castas terminó arraigándose en Puebla; figura en los inventarios de la época por lo menos desde 1752. Hay dos series que siguen el modelo de Berrueco; incluye una serie que muestra las castas en un mismo lienzo, temática que continuó pintándose hasta principios del siglo XIX.

<sup>40</sup>La siguiente generación de académicos peruanos estuvieron vinculados, preferentemente, a temas predominantes europeos: escenas de género, retratos y paisajes. Ninguno mostró interés por lo local. En lugar de la temática costumbrista e indígena/incaísta prefirieron los temas cosmopolitas de moda en los centros artísticos europeos. A este grupo pertenecen: Federico del Campo, Francisco Masías, Abelardo Álvarez Calderón y María Rebeca Oquendo Díaz.

<sup>41</sup>La colección más importante se encuentra en el Museo de América de Madrid, y cuenta con ciento cincuenta piezas, ejecutadas por Andrés García alrededor de los años cuarenta.

<sup>42</sup>El Museo del Hombre de París posee unas figuras realizadas por Zeferino Hidalgo (1829-1834), en ellas está presente el aguador, un cargador, un arriero y una monja.

limeños; al poco tiempo de abandonar el tema costumbrista, Merino incluyó la temática de pascanas andinas en la Exposición Universal de París de 1855. El discurso criollo se nutre del repertorio costumbrista preferentemente ciudadano limeño y basado en Fierro como artista mudo y ficcional, para crear el imaginario de nación peruana. No obstante, se debe precisar que el fenómeno costumbrista se superpone al legado dicotómico virreinal que había dividido al Perú en una república de indios y españoles.

El costumbrismo, liderado por los criollos, se presenta como un aglutinante de ambas miradas. A partir de mediados del siglo XIX, la propuesta costumbrista de tipos limeños urbanos cedería paso a las primeras aproximaciones del indio de las montañas rurales, expresado en las pascanas de Merino y Laso. Uno no se superpone al otro, ambos coexisten como una dualidad que se construye y, de alguna manera, se legitiman mutuamente como parte del discurso dicotómico criollo de construcción de la identidad peruana. A fin de cuentas, tanto los aguadores como las tapadas y los pobladores indígenas de la sierra son tipos costumbristas. El legado costumbrista *mestizo* será retomado en la segunda década del siglo XX por José Sabogal y sus discípulos. Este pintor y su grupo realizaron acuarelas de tipos de varias regiones del Perú en el Instituto de Arte Peruano a mediados del XX (Villegas, 2006).

La construcción dicotómica proviene del legado español creado durante el virreinato peruano, donde se busca sistematizar una república de indios y españoles separados entre sí. El primer ejemplo visual impreso es la publicación del español Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, donde representó a una limeña y a una india al referirse al Perú. Esta mirada fue asumida en el discurso criollo al construir un estado nacional peruano. Sin embargo, existe una diferencia en torno al primer intento de construcción de la nación en lo que concierne al costumbrismo visual. La parte india está ausente en Lima, y sus tipos que se encumbran como el principal referente del discurso de la nación. Una arcadia donde blancos, negros y mulatos viven pacíficamente con un indio que no tiene un lugar (Majluf, 1995: 103-104). Mientras más lejano, ausente, incaico o emblema, mucho mejor, para no cuestionar el poder político criollo en el presente (Méndez, 2000: 19). Así se obvió al grupo humano mayoritario del país: el indio, principal interés de *El habitante de las cordilleras* de Francisco Laso. Con ello se inauguraba el nuevo abordaje del costumbrismo criollo como definición de la nación<sup>43</sup>. No se debe olvidar que aunque el costumbrismo visual se origina en Lima tendría un desarrollo temático andino posterior con Merino y Laso, y sería retomado en el siglo XX por Sabogal y sus discípulos.

Para inicios del siglo XX la pintura de Teófilo Castillo fue asociada a las tradiciones peruanas de Ricardo Palma, ilustrador del tiempo virreinal en sus cuadros evocativos. El discurso criollo evadió la representación de sus paisajes (1906), anteriores al tema evocativo virreinal plasmado por el pintor solo a partir de 1910. Sin embargo, a Castillo es difícil separarlo del tema virreinal y de las tradiciones de Ricardo Palma (Villegas, 2006). Lo mismo ocurrió en la segunda década del siglo XX, cuando en la exposición Brandes (1919) José Sabogal sería visto por ese mismo discurso como el pintor de los indios, el pintor de lo feo. Se soslayó la propuesta mestiza que desarrollaría durante las siguientes décadas en torno al Instituto de Arte Peruano (Villegas, 2008). Así, tanto Castillo como Sabogal fueron presentados

<sup>43</sup>«His painting constitutes one of the earliest examples of a new kind of creole indianism, one which works not only through commiseration but now also through idealization» (Majluf, 1995: 148).

dentro de la construcción dicotómica. En este sentido, se debe separar la construcción del discurso criollo, que pone en un molde preestablecido la propuesta artística de los pintores peruanos, cuando estos propusieron su visión sobre el Perú. Solo así se podrá comprender a los artistas en su compleja mirada sobre lo que definieron como lo peruano. Llama la atención el catálogo *Perú indígena y virreinal* presentado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona (de mayo a agosto 2004) y en la Biblioteca Nacional de Madrid (octubre de 2004 a enero de 2005). Fiel al discurso dicotómico, en él están presentes ambos legados, obviando al Perú contemporáneo, su arte popular y su diversidad.

Tanto las acuarelas de Fierro, originales o copias, como las figuras de cera mexicanas, eran parte del consumo turístico. Eran *souvenirs* de carácter popular, compradas por los viajeros para llevarlos a sus países como recuerdo de los lugares que habían visitado. La curiosidad por lo exótico que se había producido en el siglo XVIII estaba presente en estos objetos. Superada la idea de que el costumbrismo representa los primeros intentos de identidad local, se le tiene que ver desde una perspectiva mucho más amplia que rebasa las fronteras locales con un interés comercial y un mercado extranjero donde las imágenes representan objetos intercambiables. Francisco Stastny, al comparar acuarelas y murales, refiere que las obras de Fierro tuvieron dos públicos distintos: uno local representado por la gente de clase media acomodada, comerciantes de éxito y dueños de negocios públicos como las pulperías; y otro foráneo, como artistas, científicos y viajeros<sup>44</sup>. El autor no comparte la idea de que haya existido tal consumo interno de la obra costumbrista de Fierro; si la obra fue mostrada en los escaparates de las tiendas de Lima (Majluf, 1995: 93) no fue para el consumo local sino para el externo. Cisneros Sánchez refiere que la gran mayoría de sus acuarelas fueron sacadas del país por extranjeros que residieron algún tiempo en la capital peruana o pasaron en ella algunos días. El autor lamenta que «fueron pocos los limeños, contemporáneos de Fierro que sintieron interés por su obra» (Cisneros Sánchez, 1975: 155)<sup>45</sup>.

Con esta idea, Fierro hizo varias acuarelas, cuyos prototipos fueron repetidos en varios ejemplares, no solo por su propia mano, sino incluso por los lejanos talleres de china. Hechos en papel de arroz y basados en prototipos del pintor. No obstante, no se tiene la certeza de que todas las acuarelas fueran realizadas por el pintor en vida; después de muerto, la tipología que representó acrecentó la copia de sus originales, lo que se comprueba por los mismos ejemplares chinos en papel de arroz.

<sup>44</sup>«Está claro, entonces, que murales y acuarelas representaron dos mundos sociales diferentes y dos ámbitos iconográficos distintos. Uno, el de las viejas familias limeñas o el de los comerciantes enriquecidos, para quienes tendría poco interés ver representados los mercados de siempre y los vendedores ambulantes que solían pasar a diario delante de sus casas. Otro el de los visitantes foráneos, para quienes la vida de la ciudad tenía un aura de misterio y de exotismo a cuyo encanto sucumbían» (Stastny, 2007: 41).

<sup>45</sup>Entre las principales colecciones de obra costumbrista de Fierro que se encuentran en el extranjero, y que no se tiene dudas sobre su autenticidad, pueden mencionarse la del diplomático francés Leonce Angrand con 49 acuarelas que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia; la del científico ruso Leopoldo Shrenk con 78 acuarelas llevadas a Rusia de su visita al Perú entre 1853-1854; y la colección que perteneció al presidente Francisco García Calderón de las 227 acuarelas, 89 fueron compradas en París. Entre las colecciones de Fierro en Perú se pueden citar la del historiador Agustín De la Rosa y Toro (237 acuarelas, ingresaron a la Municipalidad de Lima no todas pertenecen al pincel de Fierro); la colección Segismundo Jacoby (206 acuarelas) y la de José Antonio de Lavalle Arias de Saavedra (59 acuarelas). Cisneros Sánchez da una completa relación de las obras adjudicadas a Fierro, tanto en colecciones privadas peruanas como extranjeras. No obstante, concluye que la gran mayoría de las obras están vinculadas al mercado exterior siendo minoría las de consumo interno (Cisneros Sánchez, 1975: 155-184).

Nunca antes han sido las obras de arte,  
en tan gran medida y con tan amplio alcance,  
técnicamente reproducibles como hoy.

(Benjamin, 2008: 23)

#### IV. ¿Fierro sospechoso?

«Tomaba el pincel y con una facilidad extraordinaria dibujaba un retrato, que más de una vez ha dado gran trabajo a otros pintores para copiarlo» («Pancho Fierro», *El Comercio*, 1879). Se retoma este pequeño extracto de la nota necrológica publicada en *El Comercio* para ingresar en el terreno de las copias producidas por Francisco Fierro y por el denominado «panchofierismo». Los recientes estudios sobre el pintor restan importancia a la originalidad de la obra producida por Fierro en favor de un mercado masivo que producía imágenes costumbristas que lograban integrarse en el conocimiento colectivo dentro de los imaginarios de nación (Majluf, 2008: 45). Da la impresión de que desde la esfera del discurso criollo, en el cual fue construida la imagen del pintor, se ha pasado al otro extremo, aquel donde se le reconoce como un artesano que multiplicó sus originales frente a un mercado externo con el fin de sustentar su supervivencia. Al contemplar sus acuarelas, presentes en varias colecciones, tanto peruanas como extranjeras, se puede advertir que no todas pertenecen a Fierro. Todo artista presenta en su obra una huella –antes decían *maniera*–, pero es su propio lenguaje artístico el que reconoce su obra y la distancia de la copia. En el caso de Fierro tenemos seguidores que, influenciados por un éxito turístico, lo imitaron, pero también existen copistas de sus acuarelas que quisieron pasar copias por originales<sup>46</sup>.

El mismo Fierro copió variantes de algunos de los temas más pedidos por su clientela. Corresponde al historiador del arte determinar el lenguaje artístico del pintor y reconocer los originales de las copias. Al parecer, después de más de doscientos años de su nacimiento, Fierro sufre del mismo problema: se construyó su discurso centrado más en el entorno que pintó, obviando al personaje y a su propia obra artística e influencia. Fierro sigue siendo mulato y autodidacta y, a diferencia de Gil de Castro, que retrató a los nuevos patricios republicanos, él solo fue el primero en pintar a los personajes que transitaban por su ciudad, el primero en reconocer su entorno después de trescientos años donde dominó la pintura religiosa y los personajes jerárquicos. No es del todo cierto que Fierro no tenga obras originales únicas, ni reproducidas ni copiadas con variantes; un buen ejemplo es *El Paseo de los Alcaldes*, de la colección de Manuel Cisneros Sánchez. Sin embargo, la obra *Las tapadas sacándose el vestido* aparece en varias colecciones. Algunas tienen variantes, otras son copias de Fierro o de los llamados «panchofieristas», y las demás pertenecen a vulgares plagiarios.

El tema de la tapada se reconoce que no fue importante en la producción del pintor y que se hizo por distintas manos (Bayly, 1957: 79). Pese a todo, este modelo es utilizado como ejemplo para sostener la convención en la obra de Fierro (Majluf, 2008: 36). Uno de los primeros en advertir las falsificaciones señaló que «las acuarelas existentes de Pancho Fierro en Lima son falsificadas. Sobre todo las Tapadas, que por el hecho de solicitarlas con

<sup>46</sup>Cisneros Sánchez menciona a una joven que a finales de la segunda década del siglo XX copiaba acuarelas de Fierro en papeles antiguos o en trozos de pergamino, luego las soleaba y sin decir que eran de su autoría las vendía a los anticuarios y prestamistas (Cisneros Sánchez, 1975: 196).

algún afán los turistas extranjeros han tentado al engaño y a la copia» (Castillo, 1918: 1226). Entre estos dos límites figura la construcción escrita en torno al personaje, entre un artista original o un artesano copiado.

Se pretende analizar algunas obras de Fierro reconociendo sus características formales, para después hacer un estudio de sus acuarelas y sus copias, haciendo énfasis en la colección de papel de arroz inspirada en el pintor y que se conserva en el Museo de América<sup>47</sup>. Uno de los aportes en los aspectos formales del artista es el realizado por Manuel Cisneros Sánchez, quien pudo reconocer en su obra el intento de movimiento, la preferencia de los exteriores frente al limitado número de interiores y la utilización de determinados colores. Francisco Stastny intentó ordenar las acuarelas de Fierro a partir de los temas representados<sup>48</sup>. Ahora se propone una clasificación basada en la disposición de las figuras; en primer lugar estarían los individuales con ausencia de fondo, clara herencia de los pintores viajeros, de los que pudo conocer su oficio. Le seguirían los que tengan un fondo sugerido. A continuación, escenas donde se representen parejas, para seguir con los que contengan animales. En otro conjunto estarían las obras donde aparezcan grupos, siendo los exteriores mayoritarios en comparación con los inmersos en los interiores. Estas tipologías permiten reconocer la obra del artista con variantes en la ejecución de su obra y confrontarlas con las copias.

A través de la comparación con otras colecciones<sup>49</sup>, se han identificado dieciséis acuarelas iguales y seis que presentan variantes en la serie de papel de arroz del Museo de América. La adquisición del conjunto por parte del Museo de América motivó una muestra denominada *Imágenes transparentes* (de diciembre de 2002 a marzo de 2003). Las obras, por el material poco usual en que fueron realizadas –papel de arroz<sup>50</sup>–, pronto despertaron la polémica sobre su origen, hasta llegar a la conclusión de que fueron hechas en talleres chinos, como producto destinado a la exportación (Majluf, 2004: 254). En realidad, el primero que dio a conocer las

<sup>47</sup>En el Museo de América existe, en papel de arroz, otra serie de treinta y tres acuarelas de tipos costumbristas peruanos encuadradas en un álbum. Las acuarelas están adosadas por medio de una cinta de seda verde al volumen. Teniendo en cuenta las diferencias técnicas y las fuentes de origen utilizadas, todo indica que se trata de una obra realizada por distintos artistas, juntadas por el coleccionista y luego empastadas. Se pudieron reconocer cuatro formas distintas de técnicas y origen. La primera: un dibujo con trazo cruzado y puntos que recuerda el trabajo de una litografía. La segunda: dibujos en blanco y negro tomados de la fotografía. La tercera: figuras en formato grande, con ausencia de fondo, leve sombra en los pies y utilización de la ténpera; y, por último, una imagen con fondo completo pintado con acuarela.

<sup>48</sup>De acuerdo con Stastny, los ámbitos que Francisco Fierro exploró fueron: mercados callejeros y vendedores ambulantes que recorrían la ciudad, los negocios de comida y chicha, las vestimentas y costumbres originales de las tapadas, todo lo referente a las diversiones públicas (danza de diablada, cuadrilla de indios, corrido de toros, pelea de gallos), las fiestas y las danzas domésticas, la vida de los soldados y sus rabonas, las actividades de los religiosos en la ciudad (aunque no en su recinto religioso), algunas escenas de la vida de salón, los indios y el culto a los muertos, los barrios populares y el trabajo de la lavandera al lado de la acequias, personajes notables y locos mansos de la calle.

<sup>49</sup>Se han podido estudiar la colección del Museo de América (España); la colección de Ricardo Palma –anteriormente del historiador Agustín de la Rosa y Toro–, que se conserva en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino; la colección de Manuel Cisneros Sánchez que perteneció al presidente peruano Francisco García Calderón, adquirida en París; la de la Pinacoteca del Banco Central de Reserva; la del Museo Nacional de la Cultura Peruana; la del Museo de Arte de Lima, todas estas instituciones localizadas en Lima (Perú); la colección de la Hispanic Society de Nueva York (EE. UU.); la de la Biblioteca de Río de Janeiro (Brasil) y la de la Biblioteca de Santiago (Chile).

<sup>50</sup>Cuando se habla de papel de arroz, se hace referencia a la pintura china de exportación, elaborado con la médula de la planta conocida en latín como *tetrapanax papyrifera*, *aralia papyrifera* o *Ftsia papyrifera*. El nombre común de la planta de papel de arroz es 'Aralia gigante', conocido en chino como 'Tongcao' y en Filipinas como 'Tin'. Al no existir un nombre de uso habitual en los documentos de registro de las colecciones de diferentes museos, se utilizó el nombre de papel de médula (De Santos Moro, 2006).

acuarelas en este material fue Cisneros Sánchez en su libro (Cisneros Sánchez, 1975), hasta ahora, un estudio integral por el número de colecciones sobre las acuarelas de Fierro que pudo conocer y analizar<sup>51</sup>.

Las obras del Museo de América fueron realizadas entre 1842<sup>52</sup> y 1880<sup>53</sup> en los lejanos talleres de China, y representan una sumatoria del costumbrismo peruano producido por varios artistas durante la primera mitad del siglo XIX, no exclusivo de Fierro. En primer lugar, permite la intervención del pintor peruano académico Ignacio Merino como un integrante importante en el desarrollo y difusión del costumbrismo. Una pregunta no resuelta hasta ahora es cómo la imagen costumbrista llegó a China, qué medio permitió la difusión masiva de la imagen. Este interrogante puede ser aclarado a través de la litografía *Capeadora a caballo*, firmada por Francisco Fierro, en el álbum de José Miguel de la Barra (1839) de la Biblioteca Nacional de Chile<sup>54</sup>. Esa misma imagen también se encuentra en la colección de la Hispanic Society de Nueva York y, con muy pocas variantes con respecto a la posición de la cabeza del caballo, en la Biblioteca de Río de Janeiro y en el Museo de América. Las tres primeras están realizadas en papel y la última en papel de arroz (fig. 21). Las litografías del álbum donde participaron Fierro y Merino fueron editadas por los franceses Dedé y Ducasse, quienes fueron contratados por el Estado Norperuano en diciembre de 1838 como litógrafos del Museo de Historia Natural de Lima (Majluf, 2001: 21).

Los originales de Fierro y otros artistas del costumbrismo americano fueron llevados al grabado<sup>55</sup> y la fotografía a través de las tarjetas de visita<sup>56</sup>. Este fue el recurso visual que tuvieron los artistas del lejano Cantón para reproducir estos pseudo-originales hechos a mano.

<sup>51</sup>La Biblioteca del Congreso de Washington tiene treinta y seis acuarelas distribuidas en tres álbumes de doce estampas realizadas en papel de arroz por un artista chino para Mrs. William Wheelwright. La señorita estadounidense, Martha W. Atkinson de Newburg, donó el conjunto a la Biblioteca en 1921. William Wheelwright, esposo de la primera dueña del conjunto de acuarelas y vinculado al Perú desde 1829 por sus actividades navieras, fundó hacia 1838 la Pacific Steam Navigation Company. En noviembre de 1840 arribó al Callao con el vapor Perú. El presidente Agustín Gamarra le concedió un contrato de navegación para las costas y puertos peruanos. Cisneros Sánchez refiere que la señora Wheelwright hizo copiar a un artista chino las acuarelas de Fierro y supone que los originales fueron a dar a Inglaterra. También dice haber visto en la Hispanic Society de Nueva York unas veinte acuarelas en papel de arroz denominada como una serie de tipos y trajes filipinos adquiridos por Huntington en la librería Hiersemann en Leipzig en 1911. En ellas figura que son obras a la aguada de un chino Sanglei de Manila pintadas hacia 1845 (Cisneros Sánchez, 1975: 174-176). Una serie temprana de sesenta acuarelas chinas de tipos peruanos, adquirida por el oficial naval Thomas Haman Patterson, en el puerto del Callao el 25 de agosto de 1838, se encuentran en la colección de la Lilly Library de Indiana. No se tiene noticia de que el USS Falmouth donde estuvo destacado Patterson entre 1837 y 1840 haya estado en China. (Majluf, 2008: 34). En Alemania, en Staatliche Museen de Berlín se localizan doce acuarelas en papel de arroz inspiradas en motivos costumbristas peruanos.

<sup>52</sup>Cuando el tratado de Nanking, entre chinos y británicos, puso fin a la Primera Guerra del Opio, los chinos fueron obligados a conceder apertura de tráfico comercial de cuatro nuevos puertos: Xiamen, Fuzhou, Ningbo y Hanhai. Además, tuvieron que abolir la limitación de la temporada comercial en Cantón (De Santos Moro, 2006).

<sup>53</sup>A partir de 1880 existían muy pocos artistas chinos que trabajaran a la manera tradicional. La demanda había disminuido con la introducción de la cámara fotográfica; de hecho, muchos pintores chinos se convirtieron en fotógrafos. Las únicas pinturas que se conservan de esa época son pequeños dibujos con una sola figura, que fueron vendidas como objetos turísticos en pequeñas cajas de cristal (De Santos Moro, 2006).

<sup>54</sup>El álbum perteneció al diplomático chileno De la Barra, llegado a Lima en 1838, secretario general de Manuel Bulnes en la campaña contra la confederación Perú-Boliviana. Fue dado a conocer por primera vez por Mariano Picón Salas en 1934, pero atribuido a un pintor chileno. El mérito de vincularlo a Fierro y Merino corresponde a Natalia Majluf (Majluf, 2001: 20).

<sup>55</sup>En la Biblioteca Nacional del Perú existe una serie de cuarenta y ocho litografías iluminadas, fechadas en Lima en 1858 y doce litografías iluminadas a mano en el Museo de Arte de Lima.

<sup>56</sup>En la década de 1860 los estudios fotográficos de Lima produjeron imágenes de tipos que siguen los esquemas de Fierro. El mercado de fotografías costumbristas no tuvo éxito debido al exceso de información visual; fueron los propios estudios los que se encargaron de difundir las acuarelas y litografías costumbristas, reproduciéndolas en formato de tarjeta de visita (Majluf, 2008: 40-41).



**Figura 21.** **Izquierda:** Anónimo, *La capeadora Juanita Breña*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Museo de América, Madrid. **Derecha superior:** Francisco Fierro, *Mujer capeadora a caballo*, litografiada por Dedé y Ducasse, ca. 1839, litografía sobre papel, 19,7 x 27,5 cm. En Miguel de la Barra (compilador), *Álbum pintoresco para Athenais Lira*. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile. **Derecha inferior:** Francisco Fierro (atribuido), *Capeadora a caballo*. Colección de la Biblioteca de Río de Janeiro, tomado de Manuel Cisneros Sánchez, *Pancho Fierro y la Lima del 800*.

Otro motivo que permite validar esta hipótesis es la presencia de acuarelas en la colección del Museo de América, que son el revés de otras que figuran en distintas colecciones. Este procedimiento es propio de los grabados, ya que al estampar el original la imagen sale el revés. En este caso se pueden citar tres obras: *El Notario Público* de la Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú y *Caballero a caballo* de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, que mantienen al mismo personaje y el caballo en la misma posición, y *Soldado negro a caballo* del Museo de América, que cambia de personaje y tiene el caballo al revés (fig. 22). Ocurre lo mismo con el caballo de la obra *Montonero a Caballo* del Banco Central de Reserva del Perú, que tiene su revés con *Jinete*, de la colección del Museo de América.

El trabajo de los talleres chinos tiene la característica de ser premoderno y de utilizar lo que Walter Benjamin ha denominado como «la reproductibilidad de la imagen en las sociedades modernas». Sin embargo, a diferencia de la economía visual que propone Benjamin con el concepto de aura que hace de la obra de arte un objeto único, estos ejemplares de originales múltiples aspiraban a conservar su aura<sup>57</sup>. Por un lado está la creación de un pseudo-original hecho a mano, pintado y distanciado de una reproducción técnica, pero, por otro lado, vemos que su origen es una litografía o fotografía<sup>58</sup>. Las acuarelas en papel de arroz están basadas en una copia del original litográfico donde el artesano chino cambia a los personajes pero mantiene invariable la forma de representación de los caballos.

<sup>57</sup>El aura es definida como una trama particular de espacio y tiempo, lo irreplicable es idéntico a su integración en el contexto de la tradición (Benjamin, 2008: 16-17).

<sup>58</sup>La fotografía llegó a China (Cantón) en 1846. En los talleres chinos pintaban el reverso de la hoja de papel de arroz con un color más denso utilizando el blanco y el negro. La peculiaridad del papel de arroz contribuía a este estilo de pintura que no se hacía con las acuarelas de producción europea. En las siluetas de figuras negras en el reverso utilizaban un sello de madera para estampar las líneas básicas del dibujo, luego los trabajadores aplicaban los colores, esto evidenciaba cómo un mismo boceto permitía realizar diferentes copias sin mucha variación de una pintura a otra. Los colores utilizados en las acuarelas eran colores primarios (azul, rojo, amarillo, blanco) tomados de pigmentos minerales y orgánicos. Otro uso es el estilete, técnica de punta seca, se trabaja con un punzón que deja una ligera marca sobre el papel que sirve de guía para delimitar los colores. Su finalidad era la producción en serie ante la demanda occidental (De Santos Moro, 2006: 36-37).



**Figura 22. Superior:** Francisco Fierro, *El notario Público*, s. f., acuarela sobre papel, 31 x 24 cm. Colección del Banco Central de Reserva del Perú, Lima. **Inferior izquierda:** Anónimo, *Soldado negro a caballo*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5cm. Código 1999/01/41, Museo de América, Madrid. **Inferior derecha:** Anónimo, *Caballero a caballo*, acuarela sobre papel, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

En la Pinacoteca Municipal de Lima existen cinco acuarelas atribuidas a Fierro que no pertenecen al conjunto de acuarelas de Fierro del historiador Agustín de la Rosa Toro, dado al literato Ricardo Palma (1885). En el catálogo de la colección de Fierro se dice que pertenecieron a la norteamericana Eileen Cunningham, quien, a través del doctor Eugene Campbell en 1959, las entregó a la Pinacoteca. Estas habían sido adquiridas por su antepasado James Henry Ferguson ciento veinte años atrás, es decir, alrededor del año 1839, aunque en el mismo catálogo se reconoce que su autoría está por determinar. De las cinco, dos representan a la tapada con la saya desplegada, una parada y otra sentada (figs. 23 y 24). Ambas son casi idénticas a las del Museo de América, solo difieren en el color de los trajes. Las otras muestran variantes formales en la representación del personaje que cambia al caballero (Pinacoteca) por el soldado (Museo de América); y la última trata de la misma dama representada en distintos momentos aunque con el mismo traje, tanto la de la Pinacoteca como la del Museo. Está claro que por sus características formales no fueron realizadas por Fierro.

En el Museo de Arte de Lima se encuentran ocho litografías coloreadas atribuidas a Ignacio Merino e impresas por Jullian y Cia. Las imágenes litografiadas tienen el membrete de Lima en la parte superior y la designación del tipo costumbrista que representan, lo cual indica que son productos exportables. Ellas representan una postal del siglo XIX; un *souvenir* turístico para un viajero que quiere tener un recuerdo de la ciudad que ha visitado.



**Figura 23.** Izquierda: Anónimo, *Tapada con saya desplegada y mantón*, ca. 1850-1866, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Código 1999/01/33. Museo de América, Madrid. Derecha: Anónimo, *Tapada*, acuarela sobre papel. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.



**Figura 24. Izquierda:** Anónimo, *Tapada sentada*, ca. 1850-1866, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Código 1999/01/64. Museo de América, Madrid. **Derecha:** Anónimo, *Tapada sentada*, acuarela sobre papel. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

*Saya Ajustada* está reproducida literalmente en tres colecciones con mínimas variantes en relación con los colores utilizados: The Hispanic Society de Nueva York, Cisneros Sánchez y Museo de América (fig. 25); y *Tapada de noche* aparece igual en la serie de papel de arroz del Museo (fig. 26).

Pero, sin duda, las obras que evidencian el diálogo artístico que entablaron Fierro y Merino en la creación del costumbrismo peruano es la litografía *Tisanera* de Merino y la acuarela del mismo nombre de Fierro en la colección Cisneros Sánchez. Ambas han representado a una mujer negra en la misma posición.



**Figura 25. De izquierda a derecha:** Ignacio Merino (atribución), *Saya ajustada*, litografía iluminada a mano de Jullian y Cía, ca. 1840-1845, Museo de Arte de Lima; Francisco Fierro, *Saya ajustada*, ca. 1830-1840, acuarela sobre papel, 21,5 x 15 cm. Colección Manuel Cisneros Sánchez; Francisco Fierro (atribuido), *Saya ajustada*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel, The Hispanic Society of America, Nueva York; Anónimo, *Tapada con falda encanutada de espaldas*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Código 1999/01/20. Museo de América, Madrid.



**Figura 26. Izquierda:** Anónimo, *Tapada con saya encanutada*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Código 1999/01/34. Museo de América, Madrid. **Derecha:** Ignacio Merino (atribuido), *Saya de listas*, ca. 1840-1845, litografía sobre papel iluminada a mano de Jullian y Cía., 21,4 x 15 cm. Museo de Arte de Lima.

El brazo izquierdo levantado lleva un recipiente sobre la cabeza. Un niño en la espalda amarrado con un manto. La diferencia se encuentra en el vestido, las canastas, la cerámica que portan ambas y en la posición del niño: en uno casi no se observa, a diferencia del otro. ¿Quién imitó a quién? Se cree que Merino, al llegar a Perú en 1838 se vio influenciado por la obra de Fierro, que ya venía desarrollándose desde mediados del veinte. Por tanto, se piensa que el joven pintor académico, a diferencia de hacer una copia, propone una versión distinta del mismo tema. La versión que conserva el Museo de América copia fielmente la realizada por Fierro (fig. 27). Además, la litografía *En la Alameda*, atribuida a Merino, representa a una dama limeña con el manto en la cabeza. El mismo personaje con ligeras variantes aparece reproducido en *Tapada* del Museo de América (fig. 28). Es cierto, pueden apreciarse los rastros costumbristas de Merino a través de un producto finalizado no realizado por él, sino por un pintor chino, pero las similitudes de las litografías de Merino del Museo de Arte de Lima con la colección de papel de arroz del Museo de América permiten desligar estas obras de Francisco Fierro, por no tener semejanzas formales y reconocer la intervención de



**Figura 27. De izquierda a derecha:** Francisco Fierro, *Chichera*, acuarela sobre papel, ca. 1830-1840, colección Manuel Cisneros Sánchez; Anónimo, *Tisanera con niño*, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18, 5 cm. Código 1999/01/09, Museo de América, Madrid; Ignacio Merino (atribución), *Tisanera*, litografía sobre papel iluminada a mano de Jullian y Cía, 21,4 x 15 cm. Museo de Arte de Lima.



**Figura 28. Izquierda:** Anónimo, *Tapada*, acuarela sobre papel de arroz, 27,5 x 18, 5 cm. Código 1999/01/07. Museo de América, Madrid. **Derecha:** Ignacio Merino (atribución), *En la Alameda*, litografía sobre papel iluminada a mano de Jullian y Cía, ca. 1840-45, 21,3 x 15 cm. Museo de Arte de Lima.

Ignacio Merino en el mercado internacional de obra costumbrista realizado en Cantón. En la producción costumbrista de Merino se encuentran diferencias entre sus pinturas al óleo, sus dibujos y litografías. Destacan en su producción *La Frutera* (1850) y *La Jarana* (1850-1855), que difieren de *Tapada con negrita* (1846), *Tapadas* (1846-1853) y *La copla criolla* (1846) (fig. 29) en el acabado.



Figura 29. Ignacio Merino, *La copla criolla*, óleo sobre lienzo, ca. 1838-1855, tomado de *Mundial*, n.º 182, portada, 9 noviembre de 1922.

Lo mismo ocurre con los dibujos al comparar el esquemático *Poncho del Perú* (1838) (fig. 30) con la delicadeza en detalles del *Aguador* (1845) (fig. 31). En cuanto a las litografías, al estar basadas en los dibujos del pintor pasados a la plancha litográfica por un grabador, el problema se complica y el resultado es desigual. Basta comparar la versión litográfica de la frutera publicada en *Lima por dentro y por fuera* para entender de lo que se habla. Este desigual trabajo de ejecución es evidente en la serie litográfica del Museo de Arte de Lima recientemente atribuida a él. No se puede descartar la posibilidad de que dentro del conjunto de ocho litografías del Museo de Arte de Lima no todas pertenezcan a Merino y que otro u otros artistas hayan intervenido en su realización. La producción costumbrista de Merino, como objeto único, perdió su *aura* al ser reproducido por otros artistas como litografía y luego en papel de arroz en China. Los rastros de su obra se pueden percibir levemente en copias de su producción. Lo que Benjamin denomina trazos de la obra de arte<sup>59</sup> nos viene de la producción gráfica de Merino, por ello resulta tan difícil su estudio.



**Figura 30.** Ignacio Merino, *Poncho del Perú*, 1838, lápiz sobre papel, Archivo Abraham Guillén. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

Manuel Cisneros Sánchez en su estudio sobre Fierro colocó una acuarela que fue la que inspiró *El Capeador Esteban Arredondo*, que se conserva en el Museo de América (fig. 32). El autor refiere como fuente de la imagen las *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* (1820) del viajero inglés Emerix Essex Vidal.

<sup>59</sup>Benjamin, cuando analiza el trabajo creativo del pintor con la cámara fotográfica, no dice que la imagen que capta el artista es total, a diferencia de la cámara fotográfica que es troceada (Benjamin, 2008: 36). En este contexto se puede entender la producción costumbrista de Merino frente a los residuos o trazos que quedan de su obra en la producción de papel de arroz chino.



**Figura 31.** Ignacio Merino, *Aguador*, ca. 1845, lápiz sobre papel, 34,4 x 25,5 cm. Colección Museo de Arte de Lima.



**Figura 32.** Izquierda: E. Vidal, *Mujer con poncho a caballo*, acuarela sobre papel. En Manuel Cisneros Sánchez, *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Derecha: Anónimo, *El capeador Esteban Arredondo*, acuarela en papel de arroz, 27,5 x 18,5 cm. Código 1999/01/44. Museo de América, Madrid.

Sin embargo, al revisar la publicación mencionada no se encuentra ninguna referencia a la imagen. La diferencia de los fondos apaisados y la tendencia a colocar a los personajes en escenas grupales, apartan las veinticuatro litografías del libro de Vidal del formato utilizado por los viajeros y por el propio Fierro (Vidal, 1943). El tipo representado en la acuarela es ajeno a la iconografía costumbrista peruana; está mucho más cerca de la tipología argentina, por la presencia del personaje a caballo y por la vestimenta, común en las representaciones del Río de la Plata para este periodo. Vidal era marino y pintor, contador de la Real Armada Británica. Nunca estuvo en Lima, pero a bordo de la fragata *Hyasinth* estuvo en Río de Janeiro y en Buenos Aires entre 1816 y 1818.

Mercedes Gallager de Park estudió el álbum de cuarenta y cuatro acuarelas firmadas a pluma por «E. Vidal», la misma firma que aparece en la imagen mostrada por Cisneros. Este conjunto se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú. Dicha autora llegó a la conclusión de que se trataba de obras falsificadas, algunas copias de Fierro y otras originales tomadas por el autor (Cisneros Sánchez, 1975: 199). Cisneros Sánchez da a conocer la denominada por él «industria Vidal de copias». Identifica veinticuatro acuarelas pertenecientes a Hernando de Lavalle, compradas en Buenos Aires y ofrecidas como de E. E. Vidal. Además, menciona tener cinco acuarelas con igual firma, compradas en la misma ciudad en 1942. Concluye que se trata de falsificaciones<sup>60</sup> (Cisneros Sánchez, 1975: 201), pero ¿a quién pertenecen estas obras? ¿Son falsificaciones o podría tratarse de otros pintores activos en la época que no firmaron su

<sup>60</sup>«El crecimiento de la mencionada industria, reafirma la falsificación de que se trata; porque no habiendo venido Vidal al Perú, tal vez por haberle gustado alguna estampa de tapada, por decir un tema, pudo haberla reproducido en una acuarela, pero no se concibe que a la distancia, y sin conocer nuestro país, un artista de su calidad se decidiese a reproducir en cantidades motivos limeños de los que, ya a la mano, tenemos 73 entre los pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Lima, al Dr. Lavalle y a nosotros» (Cisneros Sánchez, 1975: 201).

trabajo por no considerarlo un objeto artístico sino un *souvenir* turístico? Las relaciones comerciales entre Argentina y Perú están pendientes de investigación y bien podrían aportar nuevas fuentes para ahondar en este primer costumbrismo que no solo muestra la presencia de Fierro, sino de otros artistas. Antes de Fierro, el costumbrismo peruano empieza a desarrollarse en la última década del siglo XVIII, son treinta años que merecen ser estudiados con profundidad.

## V. Consumo exterior de la obra costumbrista

En el caso mexicano, el costumbrismo visual se manifiesta con la participación de pintores extranjeros en la Academia de San Carlos y la edición de publicaciones ilustradas que favorecieron la circulación de un gran número de obras sobre México con un enfoque más identificado con el Romanticismo (a diferencia de los cuadros de castas y pintura urbana virreinal donde permaneció un sistema clasificatorio). En esta segunda etapa del costumbrismo mexicano, al igual que en Perú, el carácter artístico y romántico se impuso frente al afán documental científico. Se buscó idealizar la ciudad y existió una preferencia por determinados tipos. Ningún extranjero representó el Parián, que ocupaba un área de la plaza mayor de México. Su preferencia estaba en los aguadores, arrieros y los vendedores ambulantes, sobre todo si eran indígenas. En general, se sentía un interés especial por aquellos personajes cuya actividad o indumentaria resultaban novedosas o exóticas, lo cual justificaba el predominio de los tipos señalados, en especial el aguador (Pérez Salas, 2005: 163).

Para identificar qué público no consumía la obra costumbrista podemos señalar el mercado que tuvieron las pinturas del poblano Arrieta. Sus trabajos no tuvieron aceptación entre la burguesía de la ciudad –asombrada de ver representados aquellos personajes– y menos posible aún era colgarlos en sus casas. El hecho de que el pintor hubiese optado por retratar a borrachos, pordioseros, chinas poblanas, locos, criadas y vendedores callejeros, lo alejó de las preferencias de quienes tenían recursos económicos para comprar obras plásticas. Arrieta vivió ejerciendo de profesor en la Academia de Puebla; además, llegó a ser portero en el congreso. Desarrolló el tema costumbrista a la par que los bodegones, para consumo estos últimos de la burguesía y clase media de Puebla (Moyssén, 1994: 24). Este interés por representar lo distinto, de alguna manera atrajo a un público consumidor foráneo en su mayoría. El costumbrismo producido en América no era consumido por sus pobladores; lo prueba que muchas de las obras de Rugendas fueran llevadas con él a Alemania, y no hayan permanecido en poder de algún criollo peruano o mexicano. Para 1838, Rugendas publicó un cuadernillo con cinco litografías bajo el título de *Álbum de trajes chilenos*<sup>61</sup>. Era una publicación por entregas en la que colaboró el editor francés Jean Baptiste Lebas, pero jamás pasó del primer cuadernillo. A diferencia de otros viajeros que preferían a los pobladores urbanos, en su *Álbum* mostraba una marcada preferencia por representar el mundo rural. El *Álbum* chileno no tuvo éxito editorial; su aporte en la creación de una iconografía chilena pasó desapercibido<sup>62</sup>.

<sup>61</sup>En la primera hoja había dos jinetes en combate lúdico; en la segunda un campesino a caballo, con un poncho y sombrero de punta; en la tercera un arriero de la región del río Maule; en la cuarta lámina colocó a un joven jinete endomingado; y la última era una imagen del carretero. En la portada aparece un santero.

<sup>62</sup>«La conciencia republicana, culturalmente volcada hacia París, no podía sentirse identificada con la ilustración de tipos populares. Sí se sintió, en cambio, interpretada por la pintura de gusto aristocrático que, poco después, llegó a Chile con el francés Raymond Quinsac Monvoisin» (Diener, 1997: 49).

De acuerdo con Majluf, los criollos quisieron distanciarse de la sociedad peruana a través de un proceso de sistemática negación; buscaron representar la diferencia (Majluf, 1995: 108-109). Resulta contradictorio indicar a la élite criolla tradicional como distante de sus propias costumbres, al definirse como irresponsable y de una moral aprensiva. Se puede entender que hay una autocrítica del criollo por sus defectos, pero ¿cómo se explica que reproduzca en su literatura a los tipos costumbristas? Fanni Muñoz, a principios de siglo, pudo reconocer una élite modernizadora que fue la contraparte del proyecto conservador de la élite tradicional. Lo criollo es asociado a lo negativo: faltos de ideales, de voluntad, débiles de carácter, ociosos, amantes de fiestas, derrochadores y con costumbres cortesanías. Esta era la visión recogida por los viajeros europeos de 1810 a 1920 sobre la cultura criolla, considerada un elemento de atraso. A fines del siglo XIX, el discurso mantuvo un nexo con el proyecto borbónico de finales del siglo XVIII y las ideas liberales de mediados del XIX en la búsqueda centrada por el progreso, la salud individual y la importancia del ejercicio físico para el desarrollo moral e intelectual (Muñoz, 2001). Todo hace indicar que se trataba de etapas diferentes.

En 1803, el viajero alemán Alexander von Humboldt señalaba: «Lima está[ba] más lejos del Perú que de Londres» (Mujica, 2001: X); es decir, una élite más propensa a mirar al exterior que a su propio entorno. Por ello, el costumbrismo se considera como primer género cosmopolita, de carácter internacional, y pudo desarrollarse no solo en Perú sino en varios países de América. En esta primera etapa del género (aprox. 1800-1850) la élite criolla limeña fue tradicional porque para ser cosmopolita se requería ser costumbrista. Está probada la dependencia en literatura del cuadro de costumbres como desarrollo del género<sup>63</sup>. En el caso del costumbrismo visual peruano, la vinculación hacia las imágenes preestablecidas de los viajeros desde el siglo XVIII condiciona un determinado tipo, como la tapada. Esta solo se construye en interacción entre viajeros y pintores locales. No existen otros tipos, salvo la tapada, que sean emblemas de identidad en el imaginario costumbrista criollo. Sin embargo, esa élite, tan propensa a los cambios vistos hacia al exterior, en una segunda etapa (1850-1879), cuando el costumbrismo ya no era cosmopolita, abandonó ese paradigma. Entre ser *modernos europeos* o *tradicionales limeños* siempre optó por lo primero<sup>64</sup>. Esa misma conciencia criolla abandonó el uso del manto y la saya a mediados de la década de 1850 en Perú. La moda francesa pudo más que todos los bandos publicados durante trescientos años del periodo virreinal. El traje nacional peruano fue visto como sinónimo de decadencia y atraso. Y es en la primera mitad del siglo XIX cuando se encuentra en proceso de desaparición para ser rescatada por la literatura y la gráfica. El proceso de nostalgia que bien ha descrito Ángel Rama antes de que algo desaparezca es trasladado al mundo letrado (Rama, 1984: 97). El chileno Lastarria se quejaba de que las mujeres limeñas habían abandonado el único traje nacional que las hacía singulares y que solo lo usaban ya en las procesiones.

<sup>63</sup>El costumbrismo literario se define como cualquier obra literaria que describa usos y costumbres. Se trata de la utilización del cuadro o artículo de costumbres. Es un texto breve escrito en prosa que cuenta una anécdota, la cual retrata en tono satírico una costumbre de la sociedad. Tiene origen en la Francia de fines del siglo XVIII (Cornejo Polar, 2001: 14). Se manifestó en la poesía, el teatro, la novela y el ensayo satírico. *El Espejo de mi tierra*, donde escribió Felipe Pardo y Aliaga fue el primer periódico en Lima dedicado a las costumbres locales. Otro literato importante fue Manuel Ascencio Segura. El costumbrismo literario se centró en Lima con la excepción de *El Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui. Ningún otro centro regional produjo literatura costumbrista hasta finales de siglo XIX (Majluf, 1995: 94).

<sup>64</sup>La publicación de Manuel Atanasio Fuentes, *Lima, apuntes históricos, estadísticos, administrativos, comerciales y de costumbres* (1867) es un buen ejemplo de incorporar en el imaginario criollo el sentido moderno de Lima, como centro del Perú (Poole, 2000). Lo mismo ocurre con *El Atlas del Perú* (1865) de Felipe Paz Soldán. En ambos el tema costumbrista forma una parte de un todo que enfatiza la modernidad de la ciudad. En cuanto a la gráfica las dos series litografiadas de tipos peruanos del francés A. A. Bonaffe, *Álbum de recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres* (1856 y 1857), indican que el género costumbrista ya se encuentra consolidado en la representación de sus tipos.

## VI. Epílogo

Se entiende la formación del costumbrismo hispanoamericano como la interacción del conocimiento del centro con la periferia, un diálogo que se inicia con la serie de pinturas de castas, mayoritariamente mexicanas, donde se estableció por primera vez la representación de los distintos pobladores americanos. México representó a los tipos urbanos, preferentemente comerciantes, que estaban en las calles de la ciudad como parejas en los cuadros de castas. En el caso de Perú, las expediciones científicas propiciaron el interés por los tipos de cada ciudad; destaca la representación de las acuarelas de Martínez Compañón y la expedición Malaspina (1790), con la obra de José del Pozo y Juan Ravanet. Ambos proyectos estaban insertos en la búsqueda del conocimiento científico ilustrado y su objetivo era ilustrar al centro sobre las vicisitudes de sus reinos. Es a inicios del siglo XIX cuando la obra realizada por Alexander von Humboldt (1801) marcaría las diferencias en torno al paisaje americano y sus gentes. Sin embargo, convivió con las críticas realizadas por Linati a los tipos citados, a quienes acusó del atraso del pueblo mexicano en su obra y representación (1828). Esta primera mirada de los viajeros se puede ver en la obra del pintor Francisco Fierro, quien tomó de estos la acuarela y la tipología. La obra costumbrista tuvo un mercado internacional que con el desarrollo de la prensa ilustrada se difundió en varias partes del mundo. Sus instrumentos, para la difusión masiva, fueron la litografía y la fotografía. Este mercado permitió llegar a las copias en papel de arroz. Fierro realizó variantes de una misma obra y estas fueron copiadas en Cantón. Un ejemplo lo vemos en *Anuncio de Pelea de Gallos* (fig. 33).



**Figura 33. De izquierda a derecha:** Francisco Fierro, *Convite al coliseo de gallos*, 1830, acuarela sobre papel. Colección Manuel Cisneros Sánchez; Anónimo, *Anuncio lidia de gallos*, ca. 1850-1866, código (1999/01/02), acuarela sobre papel de arroz. Museo de América, Madrid; Francisco Fierro (atribución), *El anuncio de la lidia de Gallos*, ca. 1850-1860, acuarela sobre papel. The Hispanic Society of America, Nueva York.

Esta primera mirada, plasmada en la obra de Léonce Angrand, todavía no establece diferencias substanciales en la representación de la tapada (mujer vestida con saya y manto), que se convertirá en el transcurrir de la centuria en el elemento identificador de la identidad criolla peruana. Sus tapadas son seres deformes, nada exóticos ni orientalizantes. Con ello se distancia de la mirada romántica que los propios franceses darían a Oriente durante el siglo XIX. Este primer costumbrismo prefiere, tanto en México como en Perú, a indios, negros y a sus mezclas; a los comerciantes urbanos, a los oficios menores y a los tipos que recorren las calles de las ciudades y que pueden ser objeto de curiosidad por el viajero que las visita.

Una diferencia que marcaría ambos países sería la fundación de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en México y la ausencia de ella en Perú. Esto haría que en el caso mexicano el costumbrismo fuera considerado un género menor circunscrito a las imágenes de cera y a la difusión de su imagen en periódicos y revistas. En el caso peruano, la no existencia de una academia y la vinculación de los pintores locales como Fierro con pintores emigrados como Ignacio Merino hicieron que el género fuera revalidado. Esta segunda etapa del costumbrismo romántico coincidió con la construcción de los estados nacionales y fue donde se establecieron los elementos paradigmáticos que definirían la identidad visual. Un ejemplo es la tapada limeña.

Para mediados del siglo XIX Ignacio Merino presentó en los salones franceses los tipos que había pintado en Lima. El artista, frente a la falta de interés suscitado, cambió este tópico por la pintura de historia de tema preferentemente español. El costumbrismo originado en la interacción entre centro y periferia llegaba a su máximo apogeo al ser presentado en las muestras de París como un género construido en América, pero fue rápidamente eliminado ante los ojos restrictivos de la pintura oficial de entonces.

El costumbrismo se presenta como un género formado en la interacción entre Europa (pintores viajeros) y América (pintores locales académicos y autodidactas). Presenta dos etapas: una primera de origen ilustrado y una segunda etapa que coincide con el espíritu romántico. Estas distintas etapas del costumbrismo americano cuestionan la posibilidad de encontrar el horizonte de «una cultura común» de imágenes definido por la convención (Majluf, 2008: 45). Si bien la imagen costumbrista mantiene un diálogo entre artistas europeos y americanos, se puede establecer una primera etapa en que la imagen está condicionada por los ojos foráneos, hasta pasar a una segunda donde se pueden identificar repertorios locales asumidos como propios. No es un diálogo, sino un traspaso de conceptos que, al igual que la imagen, cambia, toma lo que le conviene y construye el repertorio costumbrista. La convención de la imagen que existió en el costumbrismo fue parte del proceso, más que un horizonte común muestra las variantes y las distintas etapas en las que se desarrolló un fenómeno complejo de interacción entre dos formas de percibir a los pobladores americanos.

En cuanto al desarrollo del costumbrismo peruano, se ha tendido a singularizar la producción visual de Fierro con la evolución del género; se admite que Fierro fue parte de un proceso mayor de un mercado en expansión. Sin embargo, resulta imprescindible identificar prototipos similares adjudicados a Fierro, reconocer sus originales y diferenciarlos de otros artistas viajeros y locales que contribuyeron a desarrollar el género. Solo así se podrá entender el alcance del fenómeno. Cisneros Sánchez, al descubrir una acuarela de Rugendas entre varias de Fierro en la Hispanic Society de Nueva York, arriba a una conclusión importante: «no todas las acuarelas que adquirirían los residentes extranjeros, y los turistas de aquellas épocas, provenían de los pinceles de Fierro» (Cisneros Sánchez, 1975: 195). Cobran especial interés las series de papel de arroz, pues como producto terminado de un mercado masivo, en sus imágenes se capta la participación de varios artistas que dieron vida al género costumbrista y que se mantienen en el anonimato eclipsados por Fierro. La imagen costumbrista no puede ser vista desde la mirada individual de un artista ya que conforma un circuito visual sustentado en sus precedentes vinculadas a pintores viajeros.

Al analizar la obra costumbrista hay que diferenciar el trabajo visual que produce el género de la construcción del discurso en sí mismo. La imagen tiene como receptora a la prensa ilustrada, y los formatos van desde el dibujo y el óleo a la fotografía, la litografía y las acuarelas.

Por otro lado, existió una separación entre el costumbrismo literario y los pintores que abordaron el género. Esto reconoce un desarrollo paralelo. Es posible un diálogo entre la obra de costumbristas como Segura y Pardo y Aliaga con la de Fierro y Merino, especialmente con los pintores de la primera generación de académicos peruanos, como Merino y Laso, vinculados al mismo sector social, aunque aparentemente distante de Fierro, que estaba alejado de los círculos literarios. En este sentido sería interesante la realización de un estudio que analizara la vinculación de la prensa costumbrista de entonces con las imágenes visuales que produjo.

La imagen costumbrista se reproduce en distintos formatos. Su multiplicidad arraiga en el inconsciente grupal; lo que antes resultaba ajeno, ahora se reconoce como propio; lo que permite identificar diferencias con los otros y así construir sus imágenes simbólicas de identidad. No se puede avalar un horizonte compartido cuando la imagen de los viajeros precede a la construcción de un discurso visual de los tipos. Por otro lado, ¿cuándo surgió la nostalgia al pasado y su consecuente construcción del discurso? A mediados del siglo XIX los que se quejaban de la desaparición de la tapada no son precisamente los criollos peruanos, sino los extranjeros. El criollo liberal Manuel Atanacio Fuentes pretende avalar en su libro un discurso moderno, pero al mismo tiempo tradicional; se inclina por lo primero, pero no prescinde de lo segundo. Este comportamiento deja en evidencia que la imagen visual costumbrista precede a la construcción del discurso nostálgico de Lima que tuvo como punto de quiebre la fractura nacional que provocó la Guerra del Pacífico. Solo en ese momento de ruptura del discurso nacional criollo se empezó a idealizar el pasado. Un ejemplo lo constituye *Las tradiciones*, de Palma, que satirizan a la sociedad virreinal y sus discípulos se encargarían de convertirlo en emblema (Villegas, 2006).

La construcción del imaginario visual de identidad de los estados hispanoamericanos está determinado por cómo nos dijeron que éramos los pintores viajeros. Sin embargo, a la hora de construir a sus tipos costumbristas, los criollos seleccionan alguno del temario de imágenes propuesto por los viajeros, el que es reconocido como propio, es decir, se identifican con él. En México tuvieron gran aceptación los tipos populares, al ser obras destinadas a un mercado exterior. Este es el caso de las figuras de cera y los modelos gráficos de las publicaciones ilustradas dependientes de sus pares europeos. En Perú, si bien las obras costumbristas estaban destinadas a un público foráneo, los criollos revalidaron entre los personajes populares de las calles propuestos por los pintores viajeros la figura emblemática de la tapada, al encumbrarla como su símbolo nacional.

## Bibliografía

- ANÓNIMO (1851-1852): «Un artiste péruvien, M. Merino». *L'Artiste, Revue de Paris*.
- BENJAMIN, W. (2008): «Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo, Sobre el concepto de Historia. En *Obras. Libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Abada Editores, Madrid.
- BHABHA, H. K. (ed.) (1997): *Nation and Narration*. Routledge, Londres y Nueva York.
- BLEICHMAR, D. (2011): «Imágenes viajeras: La cultura visual y la historia natural ilustrada». Texto inédito.
- BORDERÍAS, R. (2010): «Arte-Ciencia. ¿Expresión o instrumento?». *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario: 23-29.
- BOZAL, V. (1981): «Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y su colección de trajes de España», en J. de la CRUZ CANO y OLMEDILLA: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*. Turner, Madrid.
- CASTILLO, T. (1918): «De arte nacional Pancho Fierro». *Varietades*, 21 de diciembre, 564: 1199-1202.
- (1918): «De Arte Nacional Pancho Fierro II». *Varietades*, 28 de diciembre, 565: 1226-1228.
- (1919a): «De Arte Nacional Pancho Fierro». *Varietades*, 11 de enero, 567: 31-33.
- (1919b): «Pancho Fierro IV». *Varietades*, 1 de febrero, 570: 94-96.
- (1919c): «Pancho Fierro V». *Varietades*, 5 de abril, 579: 287-289.
- CISNEROS SÁNCHEZ, M. (1975): *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Seix y Barral Hermanos, Barcelona.
- CRUZ, J. de la (1993): «Las tapadas en Canarias, correspondencia con la península ibérica y América». En *Conferencia internacional de colecciones y museos de indumentaria*: 225-228. Ministerio de Cultura, Madrid.
- DEANS-SMITH, S. (2005): «Creating colonial subject casta painting, collectors and critics in Eighteenth Century Mexico and Spain». *Colonial Latin America Review* 14, (2): 169-204.
- BARRAS DE ARAGÓN, F. de las (1912): «Notas y comunicaciones Una historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799». *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, t. XII: 224-285.
- DIEGO, E. de (2003): «Cartografiando el mapa de «Oriente», otra vez», en *Julio Romero de Torres símbolo, materia y obsesión*: 171-184. TF Editores, Madrid.
- DIENER, P. (1996): «El perfil del artista viajero en el siglo XIX». En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*: 63-87. Fomento Cultural Banamex, México D. F.
- (1997): *Rugendas 1802-1858*. Wisner, Augsburg.

ESTABRIDIS, R. (2004): «La Fiesta y el Arte del siglo XVIII en la ciudad de los Reyes», en *Perú Indígena y Virreinal*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, (SEACEX), Madrid.  
 – (1997): «Lima a través de los viajeros extranjeros». En *Redescubramos Lima Colección de Grabados de Antonio Lulli*, Banco de Crédito del Perú, Lima.

ESTENSSORO, J. C. (1994): «Los incas del Cardenal: Las acuarelas del cardenal Massimo», *Revista Andina*, 2: 403-426.  
 – (2000): «Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial». En *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: Representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de Arte de Lima.

GARCÍA SAIZ, M. C. (1992): «Nuevas precisiones sobre la pintura de castas». *Cuadernos de Arte Colonial*, 8: 77-104.  
 – (1994): «Antonio del Río y Guillermo Dupaix. El reconocimiento de una deuda histórica». *Anales del Museo de América*, 2: 99-119.  
 – (1996): «The artistic development of Casta Painting», en *New World Orders Casta painting and colonial Latin America*. Americas Society Art Gallery, New York.  
 – (2008): «Que se tenga por blanco. El mestizaje americano y la pintura de castas», en *José Pérez de Barradas (1897-1981) Arqueología América Antropología*: 351-367. Ayuntamiento de Madrid. Museo de los Orígenes, Madrid.

KATZEW, I. (2004): *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Turner. Conaculta, cop., Madrid.

LAVALLE y GARCÍA, J. B. de (1907): «Pancho Fierro, pintor de tipos populares». *Prisma*, 16 enero, 30: 25-27.

LEÓN PINELO, A. de (1641), *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres sus conveniencias y daños*. Ilustración de la Real Premática de las tapadas, Madrid.

LONDOÑO VÉLEZ, S. (2001): *Arte colombiano. 3500 años de historia*. Villegas Editores, Bogotá.

LÓPEZ BELTRÁN, C. (en prensa): «Sangre y temperamento pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas», en *Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*: 289-330, El Colegio de Michoacán, México D. F.  
 Disponible en: <<http://www.filosoficas.unam.mx/~lbeltran/articulos.html>>.

*LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS. POR UNA SOCIEDAD DE LITERATOS* (1835): obra escrita por una sociedad de literatos, la edición original fue hecha en la Casa de M. Murguía y Cía, en 1855. Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho, México.

MAJLUF, N. (1995): *The Creation of the image of the Indian in 19th century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. University of Texas, Austin.  
 – (2001): «Convención y descripción: Francisco Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano». *Hueso Húmero*, 39: 3-44.  
 – (2004): «Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico. Textos de María Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez de Tembleque. Madrid: Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, 165 páginas», *Histórica*, XVIII: 253-255.

– (2006): *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca 1800-1960*, Americas Society, Nueva York.

– (2008): *Tipos del Perú: La Lima criolla de Pancho Fierro*. El Viso. The Hispanic Society of America, Madrid.

MAJLUF, N. y WUFFARDEN, L. E. (2001): «El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942». En *La recuperación de la memoria*. El Umbral, Madrid.

MARTÍNEZ DE COMPAÑON, B. J., (comp.) (1998): *Trujillo del Perú*. IX tomos, III apéndices. Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

MARTÍNEZ PEREZ, A. (2008): «Camper y Paret: Sobre una traducción del pintor y un manuscrito inédito en la Biblioteca Nacional». Congreso Internacional de Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia.

Disponible en <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/981/951>>.

MATA LINARES, F. de P. de la (1794): «Carta remitida a la Sociedad en la que tocan puntos de mucha importancia, y la publica con sus respectivas notas». *Mercurio Peruano*, X, 344-346: 257-267, 271-274.

McELROY, K. (1981): «La Tapada Limeña The iconology of the Veiled Woman in 19th Century Peru». *History of photography*, 2: 133-149.

MÉNDEZ, C. (2000): «Incas sí, Indios no: apuntes para el nacionalismo criollo del Perú» Instituto de Estudios Peruanos, (Documento de Trabajo 56, serie Historia 10), Lima.

MOYSSÉN, X. (1994): «Una introducción a la obra de José Agustín Arrieta». En *Homenaje Nacional José Agustín Arrieta (1803-1874)*: 19-33. Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F.

MUJICA, R. (2006): «La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX». En *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*: 275-349. Banco de Crédito del Perú, Lima.

– (2001): «Arte peruano la pintura republicana en el siglo XIX». En *Enciclopedia Tauro del Pino*, I-XII. El Comercio editorial, Lima.

MUÑOZ, F. (2001): *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad*. PUCP. Universidad del Pacífico, IEP. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, Lima.

OBERTI, F. (1955): «El mate peruano» Separata de *Historia*, agosto-octubre, 1: 3-16.

ORTEGA, J. (1986): *Cultura y Modernización en la Lima del 900*. Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima.

PALAU DE IGLESIAS, M. (1980): *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la Expedición Malaspina. 1789-1794*. Patronato Nacional de Museos, Madrid.

PANCHO FIERRO (1879): «Pancho Fierro», *El Comercio*, 2 de agosto.

MATA LINARES, F. de P. de la (1794): «Carta remitida a la Sociedad en la que tocan puntos de mucha importancia, y la publica con sus respectivas notas». *Mercurio Peruano*, X, 344-346: 257-267, 271-274.

PLANAS, E. (2011): «Un pintor de historias». *El Comercio*, 27 abril, C11.

PENHOS, M. (2005): *Ver, conocer, dominar imágenes de Sudamérica a fines del siglo xviii*. Siglo XXI, Buenos Aires.

PERALTA RUIZ, V. (2006a): «Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos xviii y xix) ». En *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*: 243-273. Banco de Crédito del Perú, Lima.

– (2006b): «La frontera amazónica en el Perú del siglo xviii. Una representación desde la ilustración». *BROCAR*, 30: 139-158.

PÉREZ SALAS, M. (2005): *Costumbrismo y Litografía en México: un Nuevo modo de ver*. UNAM IIE, México D. F.

POOLE, D. (2000): *Visión, Raza y Modernidad, Una economía visual del mundo andino de Imágenes*. Sur, Casa de Estudios del Socialismo, Lima.

PORRAS BARNECHEA, R. y BAYLY J. (1959): *Pancho Fierro*. Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.

PRATT, M. L. (2010): *Ojos Imperiales Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, México.

RAMA, Á. (1984): *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, Hanover.

RELACIÓN DE GOBIERNO DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR VIRREY DEL PERÚ FRAY DON FRANCISCO GIL DE TABOADA Y LEMUS PRESENTADA A SU SUCESOR EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR VARÓN DE VALLERANI (1796, 6 de junio). Red Académica de la Historia, Lima.

RIVERA MARTÍNEZ, J. E. (1972): *Léonce Angrand, Imagen del Perú en el siglo xix*. Editor Carlos Milla Batres, España.

ROMERO, J. L. (1984): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI, México D. F.

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, C. (2000): «Costumbrismo en el Museo de América: Tipos Populares limeños». En *Anales del Museo de América*, 8: 147-160.

SABOGAL, J. (1945): *Pancho Fierro, estampas del pintor peruano*, Colección Mar Dulce Editorial, Buenos Aires.

SALAZAR BONDY, S. (1990): *Una voz libre en el caos ensayo y crítica de arte*, Jaime Campodónico editor, talleres de industrial gráfica S.A, Lima.

SANTOS MORO, F. de (2006): *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*. Museo Nacional de Antropología, Madrid.

SOTOS SERRANO, C. (2008): «Aspectos Artísticos de la Real Expedición Botánica». En *Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*: 117-153, CSIC, Lunwerg, España.

– (1982): *Los pintores de la expedición Alejandro Malaspina*, Raycar S. A., Madrid.

STASTNY, F. (2007): «Pancho Fierro y la pintura bambocciata». En *Acuarelas de Pancho Fierro Colección Ricardo Palma*: 19-47. Editora Argentina, Lima.

STATON, L. C. (1989): «La naturaleza, la ciencia y lo pintoresco». En DAWN y ADES, *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Turner, Madrid.

TAULLARD, A. (1941): *Platería Sudamericana*. Peuser. Espasa Calpe, Buenos Aires.

TOUSSAINT, M. (pro.) (1956). En LINATI y CLAUDIO, *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, introducción, estudio y traducción de Justino Fernández. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D. F.

TRISTÁN, F. (2003): *Peregrinaciones de una paria*. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

ULLOA, A. de (1990): *Viaje a la América Meridional, segunda parte del viage al reyno del Perú*. Historia 16, Madrid.

VERDEVOYE, P. (1994): *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.

VIDAL, E. E. (1943): *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video: consisting of twenty-four views, accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, &c of the inhabitants of those cities and their environs* Viau, Buenos Aires.

VILA VILAR, L. (1991): *El viaje de Amedée Frezier por la América Meridional*. Diputación Provincial de Sevilla.

VILLEGAS, F. (2006): *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)*. Asamblea Nacional de Rectores, Lima.

– (2008): *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis para optar el grado de Historia del Arte, UNMSM, Lima.