



Revue

HISTOIRE(S) de l'Amérique latine

Vol. 6 (2011)

*Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía :
relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas
peruanas y francesas en el siglo XIX*

Pascal RIVIALE

www.hisal.org | décembre 2011

URI: <http://www.hisal.org/revue/article/Riviale2011-6-1>

Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía : relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX

Pascal RIVIALE*

Introducción

Los franceses entraron en contacto con el Perú por lo menos desde los inicios del siglo XVIII, pero es sobretudo a partir del siglo siguiente que se establecieron relaciones regulares y continuas. Se podría analizar la naturaleza de estos lazos según muy variados puntos de vista. Los artes gráficos pueden ser entendidos como un aspecto bastante marginal en esta historia, sin embargo el tema nos parece recelar elementos originales y hasta ahora menorizados para entender la naturaleza de la relación entre ambos países. Veremos así como, en contacto con los extranjeros, y notamente los franceses, se desarrolló en el Perú un arte singular y atractivo para los viajeros; a continuación analizaremos el papel crucial de los franceses para la conformación de una iconografía referente a los “usos y costumbres” peruanos; y finalmente asistiremos al desarrollo de un costumbrismo iconográfico, tanto en Francia como en el Perú, pero con objetivos muy diferentes.

I) La evolución del arte en el Perú y el desarrollo de nuevos temas iconográficos en el siglo XIX

Después de la Conquista, y con la imposición de un nuevo orden colonial, se trasladaron al Perú desde España los rasgos de un arte europeizado. Desde las primeras décadas de la Colonia, algunos pintores españoles llegaron al Perú, abrieron talleres y empezaron a formar a alumnos indígenas. Paralelamente a esta primera producción local, se importaron muchos cuadros y estampas desde España, Italia y los Países Bajos, y a partir del último cuarto del siglo XVI se difundió en el país una pintura manierista con una fuerte influencia italiana. En la mitad del siglo XVII, se fundaron los primeros gremios de pintores peruanos, y desde este periodo hasta el siglo siguiente, se desarrollaron escuelas barrocas locales, tanto en Lima como en el Cusco. La famosa escuela de pintura cusqueña ilustra de manera magistral como los artistas nativos

*Archives nationales, Paris y centro EREA (UMR 7186 del CNRS)

inventaron nuevas formas de creación pictural, incorporando rasgos indígenas a los aspectos más tradicionales del arte europeo: se agregan flora y fauna andina en los elementos decorativos y narrativos, y aparecen asuntos costumbristas en los temas tratados.

En los inicios del periodo colonial, la producción pictural peruana (que sea la pintura sobre lienzo o la pintura mural) corresponde mayormente a temas religiosos, o a la realización de retratos de los personajes de alto rango de origen español, ilustrando así el establecimiento de un nuevo orden colonial. Sin embargo, hay que apuntar el desarrollo de tradición iconográfica : la de los retratos de los Incas. Desde los primeros tiempos de su llegada en el suelo americano, los conquistadores empezaron a mandar a España relatos de su gesta guerrera y descripciones de este imperio tan impresionante y misterioso ; palabras no bastaban para evocar lo que los conquistadores descubrían, y de pronto los relatos fueron acompañados por dibujos de los monumentos y sobre todo de los Indios y de sus señoríos incas. Esta producción iconográfica siguió con el avance del tiempo una evidente evolución que no podemos analizar en el marco de este ensayo. Sólo cabe decir que en su obra de colonización y de apropiación del espacio andino, la Corona española tuvo que componer con la antigua nobleza indígena, concediéndole un *estatus* propio y privilegios en el marco de esta nueva sociedad, elementos que aparecen en la iconografía de la época. También se incorporaron en las representaciones del nuevo poder colonial varios símbolos del antiguo poder inca. Entre los más famosos retratos de estos Incas mencionaremos los que estaban insertos en los manuscritos de Martín de Murua o de Felipe Guaman Poma de Ayala, pero se podría señalar varios otros ejemplos ilustrando a la vez la evolución en las representaciones y la reproducción de modelos más antiguos¹. Hay que apuntar el hecho de que a fines del siglo XVII y sobre todo inicios del siglo XVIII se nota una evolución en esta iconografía, con la multiplicación de los retratos de miembros de la nobleza indígena y con la invención de una heráldica mestiza. Después de la rebelión de José Gabriel Tupac Amaru II (1780), la administración colonial analizó la situación y consideró que el hecho de hacer remontar su genealogía hasta los Incas constituía un peligro. Por este motivo exigió que se destruyeran todos los retratos de los señoríos incas, y que la nobleza cesara de usar su vestimenta tradicional en las ceremonias oficiales. Poco a poco, a fines del siglo XVIII, en los medios criollos, se empezó a considerar los elementos asociados a los Incas como un contrapunto a la imagen del poder español y, más tarde, durante las guerras de emancipación, los independantistas recuperaron el incaísmo como símbolo de la lucha contra el « yugo español », hasta tal punto que a veces en la simbólica iconográfica, Simon Bolivar fue presentado como el sucesor y el vengador de los Incas. Años después, en la década 1830, el retorno del incaísmo fue para los cusqueños una manera de apropiarse de nuevo de su gloria extinguida: los aficionados locales empezaron entonces a coleccionar antigüedades y retratos de los Incas. Uno de los más famosos

¹ Ver sobre este tema el libro *Los Incas, reyes del Perú*.

eruditos de este periodo, Justo Sahuaraura, coleccionaba cuadros y otros testimonios históricos, y escribió varios manuscritos sobre la historia incaica. En esos mismos años, algunos artistas del Cusco empezaron a ejecutar nuevas series de retratos de los Incas, que llamaron la atención de los viajeros que pasaban por esta región, hasta tal punto que en poco tiempo se desarrolló toda una industria de recuerdos históricos destinada estos viajeros². Esta nueva actividad pictural tendrá, como lo veremos más adelante, cierto impacto en la producción iconográfica francesa del siglo XIX.

El siglo XVIII en España es también marcado por el movimiento de la Ilustración, caracterizado notablemente por una nueva « conquista » del Nuevo mundo : exploración e interpretación de los diversos ambientes regionales ; evaluación de los recursos naturales ; estudio y clasificación de la flora y la fauna, así como de los seres humanos. Por eso se necesitaba observar, describir, recolectar especímenes naturales y materiales, y dibujar. Una de las manifestaciones las más extrañas de este movimiento en el marco pictórico de este periodo es la elaboración de numerosas series de las llamadas « pinturas de castas ». Se trata de cuadros pintados al óleo que ilustran los resultados de las diversas posibilidades del mestizaje humano observado en el contexto de las colonias españolas en las Américas, cada cuadro correspondiendo a un « tipo » dentro de la clasificación racial establecida y fijada por la administración colonial desde el siglo XVII. Al inicio esta clasificación tenía sobre todo el motivo de determinar el *estatus* social y jurídico de los habitantes de las colonias americanas según su origen racial; pero en este nuevo contexto intelectual de la Ilustración, esta clasificación cobra otra dimensión, siendo interpretada como un reflejo de las nuevas interrogaciones antropológicas desarrolladas en el siglo XVIII, particularmente en Francia, con la publicación de la obra del Conde de Buffon *Histoire naturelle*³. Además, la novedad era que esta clasificación racial tuvieran entonces una representación visual de cada término usado para identificar los diversos tipos de mestizaje : el mestizo, el cuarterón de mestizo, el mulato, el chino, el zambo, etc. La inmensa mayoría de los cuadros ahora conocidos fueron pintados en México; sin embargo existe por lo menos una serie similar procedente del Perú. Fue el propio virrey Amat quien la hizo mandar a España, como lo prueba un documento conservado en el Archivo General de Indias :

« Deseando con mi mayor anhelo contribuir a la formación del Gabinete de Historia Natural en que se halla empeñado nuestro Serenísimo Príncipe de las Asturias he creído que no conduce poco a la ilustración, por ser uno de

² Natalia Majluf, en *Los Incas, reyes del Perú*, p.281-293.

³ Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du Cabinet du roy*. Paris, Imprimerie royale, 1749-1804. 44 vol. La parte dedicada a la historia natural del hombre se encuentra en un suplemento publicado entre 1774 y 1789. Buffon fue uno de los primeros en determinar diversas razas humanas según criterios « científicos » ; insistió particularmente en el hecho de que los cambios físicos y morales de los seres humanos que se podía a veces observar eran debidos al ambiente donde aquellos vivían, más que a los cruces entre razas diferentes. Por eso la cuestión del mestizaje era entonces un tema de reflexión muy caudante.

los ramos principales de raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura y color, que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negros, a que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones y propiedades. Con esta idea mandé hacer copiar y remitir los veinte lienzos en ocasión, van en partida de Registro... »⁴

Fue Antonio de Ulloa quien en 1753 conformó el primer gabinete de historia natural en Madrid, para el Rey Fernando VI. Conviene recordar que Ulloa había participado con su compatriota Jorge Juan en una importante expedición científica en el Ecuador para medir un meridiano - la otra mitad del equipo siendo compuesta de científicos franceses (entre otros los Señores Bouguer, Godin, Lacondamine y Jussieu). De regreso a España obtuvo el cargo de director del gabinete y redactó una primera serie de instrucciones científicas para recolectar colecciones para este gabinete. Después de su renuncia, el gabinete cayó poco a poco en desherencia, y sólo en 1771 se fundó un nuevo gabinete de historia natural por la iniciativa de Pedro Franco Dávila, un ecuatoriano quien se había ilustrado por su famosa colección particular formada en Francia⁵. En 1776, Dávila mandó instrucciones para la recolecta de especímenes de historia natural para el gabinete real, y el año siguiente Antonio de Ulloa redactó también instrucciones para motivar el desarrollo de las investigaciones arqueológicas en las Américas⁶. Desde luego, ambos documentos solicitaban en prioridad la recolecta de artefactos para el gabinete de Carlos III, pero otro aspecto importante de este interés científico era la recolecta de imágenes que permitiesen visualizar y sintetizar la realidad y la diversidad del continente americano. Es en este marco como hay que entender las importantísimas series de acuarelas realizadas a pedido de Martínez Compañón, obispo de Trujillo. Baltasar Jaime Martínez Compañón, nacido en Navarra en 1738, fue ordenado sacerdote en 1761 y mandado a Lima en 1767. En 1778, es nombrado obispo de Trujillo; sin que sepamos cuáles fueron exactamente sus motivaciones, cabe subrayar que en el curso de sus visitas en su diócesis, entre 1782 et 1786 formó una inmensa documentación sobre aspectos muy diversos de su territorio. Mandó a cada cura de su diócesis un cuestionario sobre las cualidades físicas, políticas e higiénicas de cada pueblo, y con este material mandó realizar por varios artistas locales numerosas series de acuarelas con el fin de ilustrar un texto (que se ha perdido) compuesto a partir de las informaciones entregadas por los curas. De este modo, 1411 acuarelas fueron

⁴ Citado por Pilar Romero de Tejada en Romero de Tejada et. al 2004, p.17. Fue Francisco de las Barras de Aragón quien descubrió esta carta del virrey Amat y la publicó primero en 1930.

⁵ Su primera colección fue el objeto de una espectacular venta en subasta en París, entre 1767 y 1768; el material contenido en esta colección prueba la extensión y eficacia de sus redes de contactos entre los círculos de coleccionistas y científicos (Riviale 1993). Formó después otra colección que cedió al rey Carlos III a cambio del cargo de director de su gabinete de historia natural (Catalayud 1988).

⁶ Alcina Franch 1995.

reunidas en nueve volúmenes⁷, representando respectivamente la fauna, la flora, o los diferentes tipos de población (criollos, indios, mestizos, esclavos negros), las costumbres y la vestimenta local. Representa probablemente uno de los tempranos casos de producción iconográfica en serie en el registro de los « usos y costumbres », registro que será en el siglo siguiente un tema muy apreciado del público y, por eso, objeto de una producción mucha más masiva. No se sabe precisamente si los dibujantes eran artistas criollos o indígenas, pero por lo menos se puede deducir, por el número importante de láminas realizadas en poco tiempo, que se movilizó a varios artistas. Desde este periodo el recurso a dibujantes para acompañar a trabajos científicos de campo será una constante.

En el último cuarto del siglo XVIII y en los primeros años del siglo XIX, España organizó o supervisó numerosas expediciones científicas a sus colonias de las Américas y del Pacífico. En los Andes cabe mencionar la expedición botánica de Hipólito Ruiz y José Pavón al Perú y Chile entre 1777 y 1785 (con la colaboración notable del botanista francés Joseph Dombey), la comisión botánica de José Celestino Mutis a la Nueva Grenada a partir de 1793 y la expedición marítima dirigida por Alejandro Malaspina entre 1789 et 1795. A menudo se incorporó desde el inicio a dibujantes en los equipos, pero también en algunos casos los científicos contrataron a artistas locales formados para ejecutar trabajos gráficos muy específicos⁸. Tal parece haber sido el caso de Cortés, un joven artista ecuatoriano quien trabajó para Ruiz y Pavón y después para Mutis, antes de radicarse en Lima donde se ilustrará en temas que nos interesan en este ensayo. También algunos miembros de estos equipos se establecieron en el país para vivir de su arte⁹. Este fue el contexto al cual los artistas, tantos metropolitanos como locales tuvieron que adaptarse y que seguramente influyó en su manera de dibujar o en la orientación de sus temas. El interés nuevo por la antropología dio inicio a toda una serie de representaciones gráficas de los habitantes indígenas con sus trajes y utensilios. El estilo se difundió igualmente al ambiente urbano, donde se representó también a la gente criolla y mestiza¹⁰, figuras incorporadas más tarde en las relaciones de viajes publicadas o en las colecciones específicamente dedicadas a los trajes y otras galerías de usos y costumbres muy apreciados por el público europeo. Esta tradición editorial ya muy activa desde el siglo XVII culminará en el curso del siglo XIX, a la vez con el desarrollo de los viajes y con el uso de nuevas técnicas de estampas.

⁷ Estos volúmenes fueron acabados hacia 1790, pero se mandaron a España sólo en 1803, después del fallecimiento de Martínez Compañón (Alcina Franch 1995). Se publicó una edición en fac-similar en Madrid en 1991.

⁸ Por ejemplo para el dibujo de láminas de plantas o de animales.

⁹ Como fue el caso de José del Pozo, miembro de la expedición de Malaspina, quien dejó a sus compatriotas para establecerse en Lima, donde fundó una escuela de dibujo.

¹⁰ Entre los dibujos relativos a la expedición Malaspina hay algunas vistas generales de la ciudad y de edificios de Lima por el pintor Brambilla, y algunos personajes de pie por Ravenet (Sotos Serrano 1982, fig.234-243).

Con la emancipación y el inicio de la era republicana, asistimos a la llegada al Perú de un número creciente de extranjeros : viajeros de paso, comerciantes itinerantes, pero también y sobre todo individuos deseosos de radicarse en el país y de ganarse una mejor situación que en su tierra natal. Si muchos de ellos eran artesanos humildes o comerciantes al menor, también vinieron muchos individuos ya con una profesión notable ó con una especialización reconocida : un país « nuevo » como el Perú ofrecía buenas oportunidades para aquellos que podían contar con su suerte. Entre ellos se puede identificar a varios pintores, grabadores, litógrafos franceses, a veces establecidos desde las primeras décadas del siglo XIX. Mencionaremos por ejemplo a los pintores y pastelistas François Amédée Gras, Louis Quinsac Monvoisin, Léonard Casidanus, Achille Bigot, Jean-François Alluys, Ernest Charton, a los grabadores Midroit, Audefroy, Hébert, Contour, y a los litógrafos Dédé, Ducasse, Prugue, Fenouil¹¹. Algunos de ellos, además de trabajos propios, vivían de lecciones para particulares o dadas en escuelas. Con la influencia de todos esos artistas europeos radicados en el Perú, la producción pictural académica quedó muy clásica en sus formas y en sus temas (retratos de las familias económica y socialmente acomodadas, paisajes, escenas de género ó pintorescas).

Sin embargo va apareciendo desde las primeras décadas del siglo XIX, al mismo tiempo que este clasicismo pictural, un nuevo estilo artístico que se distingue claramente del anterior. Su primera especificidad es el uso sistemático de la acuarela o de la aguada - técnicas más sencillas y menos costosas que la pintura al óleo – asociado a una técnica gráfica bastante rudimentaria que se puede notar en la gran mayoría de los dibujos de esta época conservados ahora en colecciones públicas ó privadas. Otra especificidad notable de este movimiento artístico radica en la selección de los temas ilustrados, privilegiando el registro popular y pintoresco : estampas en la calle, representación de los oficios más humildes (vendedores ambulantes, pequeños artesanos) o de personajes típicos del ambiente urbano de la época (los curas y las monjas, los militares, etc.), caricaturas de individuos (cuya identidad o cuya ocupación nos resulta ahora a menudo desconocida y misteriosa). Fuera de las cualidades artísticas innegables – pero muy irregulares según las obras analizadas -, estos dibujos son generalmente muy apreciados por los historiadores, porque representan una fuente documentaria excepcional para el estudio de los inicios de la era republicana peruana. A través de esos centenares de láminas podemos divisar la parte más modesta del pueblo, la cual aparece muy poco - ó generalizada - en los documentos escritos de la época. Vemos así desfilar sucesivamente al velero, al heladero, a la frutera, a la tisanera, al aguador, etc. Por otro lado se puede reconocer también a los curas, monjes y monjas de los diferentes órdenes establecidos en Lima (el fraile beletmita, la beata mercedaria, la carmelita, el fraile agustino, el franciscano), testimonios de la preponderancia de las instituciones eclesiásticas en la Lima de la primera mitad del siglo XIX, antes de que reformas sucesivas causaran la

¹¹ Sobre este aspecto particular de la inmigración francesa en el Perú, ver Riviale 2008, pp.155-160.

decadencia de su poder y su relativa desaparición del paisaje de la ciudad.¹² Otro personaje central y recurrente en estos dibujos es la famosa « tapada », esta mujer de la buena sociedad quien lleva la saya y el manto, para salir a pasear por las calles, conversar con los hombres – y tal vez coquetear -, observando a la gente sin ser reconocida. Este personaje típico del periodo inicial de la República fascinó a los viajeros extranjeros, quienes casi todos lo evocaron y lo ilustraron en sus relatos y recuerdos.

Podemos interrogarnos sobre los orígenes de este movimiento artístico todavía muy mal documentado desde un punto de vista histórico. Tal vez tenga sus raíces en las representaciones de los pequeños oficios, de los cuales se conocen ejemplos en Europa por lo menos desde el siglo XVII, y que fueron el objeto de numerosas versiones en estampas en Inglaterra, Francia y España¹³, o en las numerosas colecciones de estampas que ilustran los trajes de los pueblos del mundo¹⁴. La aparición de los temas acerca del registro genérico « trajes, usos y costumbres » en la producción peruana podría así ser interpretada como la respuesta a pedidos desde afuera: primero tal vez desde la metrópoli española, y después con la llegada creciente de viajeros y migrantes europeos o norteamericanos. En un ensayo sobre el contexto del desarrollo de la pintura costumbrista en el Perú, Natalia Majulf aporta datos muy contundentes. La directora del Museo de Arte de Lima cuenta como, en 1818, Santiago Távara y Andrade, entonces joven alumno del Real Colegio de Medicina de San Fernando, estableció contacto con Jeremy Robinson, agente comercial norteamericano a bordo del *Ontario* (nave de la marina de guerra estadounidense). En algunas de sus cartas, Távara mencionó las pinturas que el marinero americano había mandado hacer por Francisco Javier Cortés, pintor ecuatoriano establecido en Lima como profesor de dibujo en la Escuela de Medicina; estas pinturas pertenecían sin ambigüedad a un registro « proto etnográfico »¹⁵. Este es el dato histórico más temprano que tenemos ahora para documentar los inicios de este movimiento gráfico. Lamentablemente, por el momento no se puede identificar con toda seguridad obras de la mano de Cortés; sólo se puede hacer hipótesis acerca de la atribución de dibujos anónimos de las primeras décadas del siglo XIX existentes en algunas colecciones públicas y privadas. Sin embargo, el artista

¹² Cabe notar la presencia de temas muy parecidos (pequeños oficios de la calle, artesanos, religiosos y escenas pintorescas) en las acuarelas producidas en Ecuador en esos mismos años. Ver *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*.

¹³ Por ejemplo las estampas *Cris de Paris* (circa 1635), *Les vrais cris de Paris* (1710-1711), *Petits métiers et cris de Paris* (fines del siglo XVIII), *Los gritos de Madrid* (1809-1817). Sobre este registro de ilustraciones y su probable influencia sobre la iconografía en Iberoamérica ver Pérez Salas 2005.

¹⁴ Este tipo de estampas y de publicaciones se desarrolló desde el siglo XVI y siguió con un éxito creciente hasta fines del siglo XIX (Majulf 2008, p.20).

¹⁵ Távara mencionaba en sus cartas la representación de « un hombre y una mujer indios de la costa » encomendada por Robinson, y después otras « pinturas de indios » para un teniente de la tripulación norteamericana (Majulf 2008, pp.24-25).

más famoso en ese registro popular es sin duda alguna Francisco Fierro, más conocido bajo el nombre de Pancho Fierro.

Pancho Fierro era un mulato, hijo natural de un miembro de la buena sociedad criolla y de una esclava negra. A pesar de no tener ninguna educación artística, se dedicó a la profesión de pintor y logró vivir más o menos comodamente de sus pinceles. Seguramente existieron otros artistas activos en este registro temático, sin que se les pueda identificar – el gran número de acuarelas que sobrevivieron al paso del tiempo y que se conservan ahora en museos y colecciones particulares lo deja suponer –, pues nunca firmaron sus obras y el estilo de todas estas láminas tiene mucho en común. Nos parece verosímil pensar que varios dibujos atribuidos a Pancho Fierro sean en realidad de otra mano¹⁶. Es también lo que aparece en los estudios realizados por Cisneros Sánchez (1975) o Natalia Majluf (Majluf y Burke 2008). Otra incertidumbre queda: ¿son los demás artistas contemporáneos quienes siguieron a Pancho Fierro, copiando su manera de dibujar o, al contrario, fue Fierro quien se adaptó a un estilo ya casi conformado al empezar su carrera artística? También uno puede preguntarse si esta producción gráfica no se limitó a Lima, o bien si existió otros focos de actividad artística en esta índole. Nos parece plausible suponer que Lima no tuvo la exclusividad de esta actividad, a pesar de que la importancia de la ciudad, como capital de la república y capital comercial y administrativa, hiciera de ésta el centro de encuentro de todos los extranjeros de paso. Algunas otras ciudades del país ya eran centros regionales significativos por sus actividades económicas, su población y sus colonias extranjeras: Trujillo, Cerro de Pasco, Tacna/Arica, Cusco. En este sentido, algunos indicios sugieren esta actividad artística local. Por ejemplo, Manuel Cisneros Sánchez hace referencia a un álbum de acuarelas hechas por Eustaquio y Teodoro Rebollares, fechadas en Cusco, 1823, ilustrando personajes “típicos” de Cusco¹⁷; también el mismo autor cuenta que Pancho Fierro habría sido invitado por el presidente José Balta en su hacienda Lurifico, cerca de Pacasmayo, para llevar allí algunas de sus obras; sin embargo no se sabe si el artista realizó algunas pinturas en este lugar y lo que advino de estas obras (Cisneros 1975: 29). Por otro lado se conservan en diversas colecciones dibujos que representan sujetos de esta misma costa norte por los cuales no se puede identificar el autor (pero indudablemente no se los puede atribuir a Pancho Fierro). La biblioteca del Museo nacional de Historia natural en París tiene varios álbumes de dibujos que pertenecieron al naturalista viajero Alcide d’Orbigny, entre los cuales hay un volumen titulado “Voyage dans l’Amérique méridionale. Vues. Costumes. Antiquités. Vases” con dibujos que retratan a individuos con sus trajes específicos de partes del Perú donde él nunca estuvo: entre los títulos leemos “Cacique de los Indios pescadores de Huacho”, “Indios

¹⁶ Además, como Pancho Fierro fue activo durante casi medio siglo, su manera de dibujar conoció seguramente cierta evolución que es todavía difícil de evaluar, porque sus obras tienen muy raramente un contexto histórico preciso y por lo cual no se las puede fechar con precisión.

¹⁷ Este álbum hacía parte de la colección de Hernando de Lavalle Vargas (Cisneros 1975, p.201).

y cholas de la costa de Trujillo” (fig.1), “Cholitas de la costa de Paita”, “Los Indios y el cura del Cerro de Pasco” (Riviale 2009: 187); muchos de esos dibujos no están acabados y podría uno suponer que fueron realizados en Francia a partir de modelos originales ahora perdidos que algún viajero habrá comprado en el Perú y llevado con sí a Francia. Asimismo notamos que la antigua colección del diplomático francés Chaumette des Fossés contaba con varias láminas con temas provinciales: en el catálogo de la venta se mencionan varios dibujos que representan trajes peruanos y específicamente de Trujillo¹⁸. Finalmente cabe señalar los dibujos con temas igualmente asociados a Trujillo y Huacho, conservados en la Galería de arte de la Universidad de Yale, mencionados por Cisneros Sánchez (1975: 29). Volveremos a hablar de ambas colecciones en la parte siguiente de este ensayo.

¿Cómo era apreciado en el Perú este estilo de dibujos y de acuarelas con temas pintorescos o etnográficos? Se conocen pocos textos publicados, contemporáneos del periodo de actividad de Pancho Fierro que comentan su trabajo, y mucho menos el de sus homólogos anónimos. Esta clase de obras era probablemente considerada como perteneciente a un arte menor, más destinado a los “turistas” de entonces¹⁹. Su producción pictural se encontraba de venta sobre todo en la calle y en pequeñas tiendas no especializadas en este género de producto: se menciona el estancillo de tabacos del portal de Escribanos regentado por J. Allegues, así como un establecimiento del portal de Botoneros del Señor Urrutia, otro amigo de Fierro (Cisneros 1975: 72). Así mismo, varias acuarelas de Pancho Fierro llevan el sello del “deposito general de música” de Inocente Ricordi; igualmente existe una litografía que representa la tienda del Señor Williez²⁰ en el Portal de Botoneros (fig.2), donde se vendían también las obras del mulato y probablemente de los demás artistas de la calle.

Por otro lado, algunos testimonios nos dejan pensar que esta clase de ilustración era muy apreciada por los viajeros extranjeros. Recordemos la anécdota citada por Majluf a propósito del pintor Cortés. Léonce Angrand, Consul de Francia en Lima entre 1833 y

¹⁸ « Costumes des cavaliers à Lima, Truxillo et Buenos Ayres », Ansart. *Notice des dessins coloriés et des livres provenant de la bibliothèque de feu M. A. Chaumette des Fossés*. Paris, Henri Labitte, 1854, p.4.

¹⁹ Sin embargo Manuel Cisneros Sánchez menciona a algunos aficionados peruanos quienes compraron varias acuarelas al propio Fierro en la segunda parte del siglo XIX : Agustín de La Rosa Toro tenía una colección de dibujos realizados según sus indicaciones precisas, con el objeto de mantener el recuerdo « de los trajes, usos, costumbres e instituciones de la época » (citado por Cisneros 1975, p.155). Se puede también mencionar a otros coleccionistas contemporáneos como José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra, ó Francisco García Calderon quienes compraron obras a Fierro (Ibid, p.156-158).

²⁰ Se trata de L. Williez, súbdito francés, nacido en Besançon (departamento del Doubs) hacia 1827, matriculado en el consulado de Francia en Lima el 2 de enero de 1856 bajo la profesión de “comerciante, vendedor de música, portal de Botoneros, 12”. Para tener una idea de la fecha de esta litografía cabe señalar que entre los avisos colgados sobre su tienda se puede leer uno diciendo “La fiebre amarilla. Gran polka por A.Weygand”: Alphonse Weygand era un profesor de música francés, llegado al Perú en 1852; la fiebre amarilla evocada aquí podría hacer referencia a la primera epidemia sobrevenida en la costa peruana entre 1852 y 1856. Sobre las tiendas donde se vendían estas acuarelas, ver también Burke 2008, p.51-52.

1837, pionero de los estudios americanistas y él mismo artista aficionado, conservó de su estadía en el Perú un interés cariñoso. Entre los recuerdos llevados a su regreso a Francia tuvo en sus colecciones unas cincuentas acuarelas del registro pintoresco cuyo autor es sin ninguna ambigüedad Pancho Fierro; una nota de la mano de Angrand adjuntada al conjunto de láminas lo aclara:

«Todos estos dibujos desde el n°2, inclusive, hasta aquel que precede al n°50 son productos de un arte o más bien de una industria local. Ellos han sido ejecutados por un hombre de color [Angrand insertó ahí una nota adicional: «llamado Pancho (Francisco) Fierro»] que jamás había aprendido a dibujar, pero, que, a pesar de esto, hizo, durante un largo tiempo, muy buenas ganancias vendiendo a los extranjeros sus trabajos que tenían, al menos, el mérito de reflejar con una gran exactitud a tipos y particularidades»²¹.

Como se nota, se hace más referencia al papel documental (ilustrar los diferentes “tipos” de la población local) de estos dibujos que a sus cualidades estéticas; estas cualidades serán reconocidas mucho más tarde, sólo a inicios del siglo XX. Como acabamos de verlo, los viajeros de paso y los residentes extranjeros radicados en el Perú fueron los primeros en interesarse por esta clase de arte, sea por su dimensión etnográfica, sea como un recuerdo de su estadía o un testimonio gracioso mandado a familiares para evocar el nuevo país de adopción. Pancho Fierro se hizo una especialidad de este género de ilustraciones, y parece verosímil pensar que otros artistas peruanos de este periodo aprovecharon del gusto por este registro artístico para asegurarse ganancias regulares produciendo obras del mismo estilo. Esos artistas quedaron en su gran mayoría anónimos, pero la obra atribuida hoy en día a Pancho Fierro es tan abundante y tan diversa que uno puede preguntarse si todas las acuarelas conservadas en museos, en colecciones privadas o en circulación en librerías y galerías, son realmente de su mano. La imitación de sus temas y de sus personajes favoritos por otros artistas nacionales nos parece muy probable, tanto más cuanto que sabe que estas imágenes fueron, en los años 1830-1850, el objeto de una verdadera industria, totalmente desconocida hasta hace poco. La revelación en varias colecciones de acuarelas sobre papel de arroz (fig.3), producidas por diversas manos dejó suponer que aquellas fueron pintadas en talleres especializados en China, tal vez particularmente en Cantón. El proceso era el siguiente: el envío a China de modelos pintados por Fierro o uno de sus homólogos, su copia en series por numerosos artistas chinos, y su reimportación al Perú para venderlas a viajeros o aficionados poco conocedores del estilo auténtico de Pancho Fierro. ¿Porqué organizar tal tráfico a larga distancia? Porque allá se podía recurrir a excelentes talleres empleando a numerosos artistas y artesanos muy competentes, porque en aquellos años se estaba desarrollando un tráfico comercial

²¹ Traducción de Manuel Cisneros Sánchez (1975 : 224). Estos dibujos de Fierro, como los de Angrand, se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia, en el departamento de Fotografía y estampas.

regular entre Perú y China²², y porque de este modo se podía aprovechar la salida de un barco para llevar allá los modelos peruanos o traer a Lima las copias chinas. Barbara Anderson menciona dos álbumes puestos en venta por subasta por la casa Sotheby's en Londres, que llevan un comentario de la época que atestigian el proceso: «Costumes de Lima, 1839. Peints en Chine sur des [modèles?] qui [avaient été] envoyés de Lima»²³. Para que tal tráfico fuera rentable, se debe haber producido gran número de acuarelas. Hasta ahora se ha identificado²⁴ varios ejemplares de esas copias chinas en colecciones públicas en Nueva York, Washington, Santa Fé, Madrid y en colecciones privadas.

Artistas peruanos más o menos anónimos, artistas chinos escondidos... Vemos que este registro pictural fue compartido por un número insospechable de actores hasta hace poco. Los franceses fueron también comprometidos, a su propia manera, en este movimiento artístico-etnográfico.

II) Viajeros y residentes franceses en el Perú: producción y recolecta de imágenes con temáticas exóticas

Salvo unas oportunidades en el siglo XVIII fue sobre todo a partir de los inicios del siglo XIX, con la Emancipación, cuando la presencia francesa en el Perú se hizo más notable. Migrantes llegaron en número creciente durante el periodo republicano, así como numerosos viajeros. Estos viajeros eran muy diversos, tanto por su personalidad como por sus motivos para viajar: marineros, diplomáticos, científicos, artistas y turistas. Varios de ellos, por gozar de un talento más o menos elevado en el arte de dibujar, tuvieron la oportunidad de realizar esbozos sencillos, dibujos más acabados y acuarelas, captando así sus impresiones de viaje, escenas anecdóticas o que les parecían típicas del ambiente local, paisajes exóticos, etc. De este modo contribuyeron también a esta producción iconográfica con temas pintorescos o etnográficos (según la posición y los motivos del artista) que participó a la conformación de la imagen del Perú.

Entre los primeros viajeros franceses llegados a las costas peruanas encontramos a los marineros. Después de las guerras napoleónicas Francia inició la reconstrucción de su marina y entró en una nueva competencia con los Británicos con el fin de llegar a una supremacía tanto militar, como económica y diplomática. De este modo naves francesas empezaron a abordar las costas peruanas desde las primeras décadas del siglo XIX. A

²² Además hay que señalar que a partir de los años 1840 se desarrolló un tráfico intenso de manos de obra con la importación de miles de culies chinos para trabajar en las haciendas de la costa peruana y en las construcciones de ferrocarriles.

²³ Anderson 2011, p.49. Además, el comentario escrito en francés sugiere que el propietario era de nacionalidad francesa. Los dos álbumes fueron vendidos en Londres el 20 de julio de 2001.

²⁴ Sobre este aspecto, ver *Figuras transparentes...*, Anderson 2011, y sobre todo Majluf y Burke 2008. Cabe precisar que Natalia Majluf fue una de las primeras en poner a luz este fenómeno artístico-comercial muy curioso.

partir de los años 1825 el Ministerio francés de Marina decidió de la creación de lo que llamó la “estación naval del Pacífico”, es decir, una pequeña escuadra encargada de patrullar en el océano, con el fin de ayudar los barcos civiles en peligro, de mostrar la presencia de la fuerza francesa y de intervenir en caso de problema diplomático con uno de los países que bordaban el océano. Entre los tripulantes de la marina francesa algunos poseían un talento cierto para el dibujo. Uno de los más famosos fue Max Radiguet, quien tuvo la oportunidad de quedarse un buen tiempo en Lima cuando formaba parte de *La Reine Blanche*, como secretario del almirante Abel Aubert Dupetit-Thouars, comandante de la estación naval francesa del Pacífico entre 1841 y 1845. Durante su permanencia en el país, Radiguet tomó numerosos apuntes de lo que consideraba más sorprendente y pintoresco y los utilizó para su libro *Souvenirs de l'Amérique espagnole*²⁵. Realizó además un buen número de bocetos y acuarelas que se publicaron en forma de grabados para acompañar una serie de artículos²⁶ en la revista parisina *L'Illustration*. En estos mismos años otros marineros intentaron fijar sobre el papel lo que más les llamaba la atención. Tal fue el caso de René Guillotin, oficial de marina entre 1832 y 1856. Las bellas acuarelas que pintó fueron realizadas entre 1845 y 1847 cuando era oficial a bordo de la fragata *La Virginie* (nave del contralmirante Hamelin, entonces nuevo comandante de la estación naval del Pacífico), e ilustran varios temas pintorescos: vistas del Callao, campesinos en las afueras de Lima, tapadas, embarcaciones de pescadores, etc. (Jacquin 1997). Algunos años más tarde, otro viajero aprovechará de su presencia sobre una embarcación de la Marina nacional para producir imágenes fascinantes de la costa peruana. Jean-René-Maurice du Kerret, miembro de la vieja nobleza bretona, obtuvo en su juventud el permiso de embarcarse como dibujante en una nave de la marina del Emperador Napoleón III, *La Forte*. Las numerosas acuarelas que se conservan de su viaje al Perú (El Callao, Lima, Paita) fueron realizadas en 1853 y pertenecen igualmente al registro pintoresco²⁷. Seguramente quedan otras obras similares por descubrir en archivos públicos o privados...

Los dibujos que acabamos de evocar tenían para sus autores una vocación de recuerdo personal o de testimonio para sus familiares. Sin embargo, estos bocetos podían en ciertas ocasiones ser entendidos como documentos etnográficos útiles para los estudios científicos. Tomando en cuenta las dificultades y el costo de las expediciones hacia las Américas, las instituciones científicas francesas vieron el interés

²⁵ Max Radiguet. *Souvenirs de l'Amérique espagnole*. Paris, Lévy frères, 1856.

²⁶ Max Radiguet. « Scènes et croquis de voyages », *L'Illustration*, 2do semestre de 1852, pp.359-362 ; pp.407-409 ; 2do semestre de 1853, pp.167-170 ; pp.199-202. Algunas de sus acuarelas originales se conservan en el Servicio histórico de la Marina, en Vincennes (Riviale 2008 : 150). Sin embargo, sería difícil decir hasta que punto los grabadores que trabajaron para la revista utilizaron realmente los esbozos de Radiguet, y si se inspiraron de otras ilustraciones disponibles.

²⁷ Una selección importante de estas acuarelas fue publicada en 2004. Desgraciadamente, estos álbumes fueron vendidos en subasta en París (Hotel Drouot) el 24 de junio de 2009, y no se conoce su paradero actual.

de aprovechar de la benevolencia de los tripulantes, solicitándoles en muchas ocasiones para participar en sus investigaciones, y pidiéndoles recolectar datos en campos muy diversos, tales como especímenes de la flora, de la fauna, artefactos etnográficos o arqueológicos. En las primeras décadas del siglo XIX la “historia natural del hombre” había tomando un nuevo giro, y los sabios necesitaban cada vez más informaciones para intentar entender el origen de los diferentes pueblos humanos del mundo, identificarlos y clasificarlos. Por eso el Museum nacional de Historia natural publicó varias ediciones sucesivas de sus instrucciones para los viajeros, según el avance de sus investigaciones. En la edición de 1829 los profesores del Museo escribieron lo siguiente:

« Terminamos indicando [...] el gran apoyo que representaría para el estudio de la especie humana (como lo es desde hace ya mucho tiempo para el estudio de los demás ramos de la historia natural) una serie de dibujos exactos, que representen con fidelidad todos los caracteres específicos: la apertura del ángulo facial, el color de la piel, el del cabello...»²⁸

De este modo, suponemos que varios marineros deben de haberse animado a esbozar los diferentes tipos de pueblo que podían encontrar durante sus viajes. Por otro lado, la frontera entre el dibujo con propósito etnográfico y el dibujo pintoresco no resulta muy clara. Lo podemos observar con mucha evidencia con las expediciones científicas hasta la mitad del siglo XIX.

Después de una primera serie de viajes de circunnavegación que había asegurado el prestigio de la marina francesa a finales del siglo XVIII, el Ministerio de Marina promovió en las décadas 1820-1840 una nueva serie de viajes alrededor del mundo, que mezclaban los objetivos geopolíticos y científicos²⁹: citaremos los viajes de *La coquille* (1822-1825), *La Favorite* (1829-1832), *La Bonite* (1836-1837), *La Vénus* (1836-1839), *L'Artémise* (1837- 1840), *La Danaïde* (1839-1843). La mayoría de estas expediciones dieron lugar a publicaciones muy prestigiosas y costosas, donde el relato del viaje y los resultados científicos estaban acompañados de varios atlas incluyendo mapas, láminas de historia natural, cuadros de observaciones, así como a veces de lo que se llamaba “atlas pintorescos” o “atlas históricos”, es decir una ilustración más anecdótica y divertida del viaje. Algunas láminas litografiadas eran realizadas a partir de bocetos hechos por los miembros de la tripulación, pero otras parecen haberse inspirado de dibujos pertenecientes obviamente al estilo de Pancho Fierro o de los demás artistas peruanos anónimos activos en este periodo. La asociación parece evidente al observar una de las acuarelas atribuidas a Fierro (fig.6) y una litografía dibujada por Pharamond Blanchard (fig.7) para el atlas del viaje de *La Vénus* al mando del capitán Dupetit-

²⁸ Muséum d'Histoire naturelle. *Instructions pour les voyageurs et les employés des colonies*. Supplément « Histoire naturelle de l'Homme ». Paris, Belin, 1829 [3a ed.], p.66.

²⁹ Sobre estas expediciones marítimas y sus aportes científicos e iconográficos con relación al Perú ver Riviale 1996, pp.225 y siguientes ; 2009, pp.182-183.

Thouars. El probable encuentro entre miembros de las tripulaciones francesas y Pancho Fierro es atestigada por una anécdota narrada por un dibujante llegado al Callao con *La Bonite*:

« Me detuve algún tiempo en ese lugar para dibujar la vista del puente. Esto me dio la ocasión de conocer a un joven peruano que cultivaba el arte del dibujo con un gusto bastante raro en su país, y aún más admirable, cuando no podía recibir ninguna ayuda de lecciones de un buen maestro. Admiraba mucho mis dibujos, que él tomaba muy por encima de su valor, y pude a mi vez alabar sin adulación sus dibujos de trajes, la única cosa en la que me parecía poder exceder. »³⁰

Mientras tanto, el gobierno francés organizó diversas expediciones científicas oficiales (por tierra esta vez). La primera, supervisada por el Museo nacional de Historia natural, permitió que el naturalista Alcide Dessalines d'Orbigny recorriese varios países de América del Sur entre 1826 y 1834, sus investigaciones en el Perú siendo sin embargo mucho más superficiales que en otras partes del continente. La monumental publicación que realizó después de su regreso a Francia, entre 1835 y 1845, incluyó varios atlas, específicamente un atlas histórico con muchas vistas de monumentos prehispánicos, antigüedades, paisajes urbanos y rurales, así como representaciones pintorescas de diversos tipos de habitantes de la regiones exploradas. En el álbum original de d'Orbigny, conservado en el Museo nacional de Historia natural, se ven algunos esbozos que sirvieron para la publicación definitiva, así como para una obra de divulgación popular *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* (1836); pero no se sabe quien dibujó a los que representaban a los habitantes con sus trajes locales: ¿fue el naturalista él mismo o otra persona? En las décadas siguientes el Ministerio de Instrucción pública comisionó una serie de expediciones: Francis de Castelnau (1843-1847), los hermanos Ernest y Alfred Grandidier (1857-1859), Emile Colpaert (1858-1865), Charles Wiener (1876-1877), Théodore Ber (1876, 1879), Léon de Cessac (1877), etc. El primero (Castelnau) publicó una obra monumental como sus predecesores de la marina o como d'Orbigny, con varias láminas pintorescas; se supone que fue uno de sus acompañantes (Weddell) quien realizó los esbozos iniciales, pero no se puede excluir la posibilidad de otras colaboraciones desconocidas. La documentación resulta demasiado escasa como para aclarar el asunto. El relato de Charles Wiener, con sus muy numerosos grabados, ilustra un cambio total en el modo de representación con el uso casi sistemático de la fotografía como fuente inicial en el último cuarto del siglo XIX.

³⁰ Auguste-Nicolas Vaillant. *Voyage autour du monde exécutée pendant les années 1836 et 1837 sur la corvette La Bonite commandée par M. Vaillant*. Paris, Arthus Bertrand. Vol.2, p.50 Traducción de Natalia Majluf, citada en Majluf y Burke 2008, p. 29.

Paralelamente a estas misiones oficiales, varios individuos desarrollaron investigaciones por iniciativa propia. Tal fue el caso de Léonce Angrand quien, aprovechando sus funciones diplomáticas, efectuó varios viajes y exploraciones en el Perú, tanto en la costa como en la sierra. Llevó a Francia importantes colecciones arqueológicas y etnográficas, apuntes de campo, así como una gran cantidad de bocetos y acuarelas de su propia mano. De hecho, era un artista fino y un observador atento de la vida cotidiana, y sus álbumes están llenos de escenas pintorescas sacadas de las calles de Lima, de Trujillo, de Arequipa, del Cusco, esbozos de vendedores ambulantes costeños o de indígenas de varias regiones de la sierra peruana. Por este motivo no nos estraña su interés por la producción artística local, como lo prueba su recolecta de acuarelas de Pancho Fierro. Como ya lo apuntamos en la parte precedente Angrand tenía en su colección personal unas cincuenta acuarelas, para las cuales escribió una nota que identificara su autor. El hecho es interesante porque nos indica que seguramente se encontraron, conversaron y posiblemente intercambiaron puntos de vista sobre aspectos técnicos o sobre la manera de representar este ambiente popular que le parece haber tanto atraído al diplomático francés; así podemos identificar numerosos temas comunes en la obra de ambos artistas (fig. 8a y 8b, 9a y 9b). Otro viajero merece que nos detengamos: Laurent de Saint-Cricq. Este joven francés, oriundo de Burdeos, parece haber llegado al Perú entre 1835 y 1840, donde permaneció algunos años, viviendo una vida de bohemia. No se sabe de qué vivía y qué hizo realmente en el país, pues sus relatos de viajes son probablemente reformulados y en parte inventados, como lo apunta Jean-Pierre Chaumeil (2005): primero pareció tener el deseo de realizar una auténtica obra científica, pero decepcionado por lo que consideró como una mala recepción de su trabajo por parte de los medios académicos, produjo una serie de relatos burlescos donde es ahora bastante difícil de distinguir la verdad de la invención. Su obra mayor, *Voyage à travers l'Amérique du Sud*, se publicó (bajo el seudónimo de Paul Marcoy) primero en la famosa revista ilustrada *Le Tour du Monde* a partir de 1862, antes de publicarse en la casa Hachette en 1869, como libro en dos gruesos volúmenes. Este libro tuvo un gran éxito, gracias a su texto muy vivo y gracioso, pero también gracias a sus ilustraciones muy expresivas. Se sabe que, como artista aficionado realizó numerosos dibujos durante sus viajes por el Perú; sin embargo desgraciadamente toda esta documentación se perdió después de su fallecimiento. Las ilustraciones del libro tienen en muchos casos una relación muy estrecha, en su concepción, con los dibujos dejados por Pancho Fierro: la manera es muy diferente, pero el enfoque, el tratamiento a veces burlesco y caricatural nos parecen recordar la obra del mulato (fig.10). Desde luego, es bastante difícil imaginar como estuvieron los dibujos originales de Saint-Cricq, pues los grabados producidos a partir de las creaciones del famoso ilustrador Riou acentuaron sin duda la dimensión burlesca de las ilustraciones (fig.11). Hasta tal punto que se sabe que varios lectores peruanos se sintieron muy ofendidos con su publicación. No podríamos sostener la hipótesis de una eventual influencia por parte de artistas peruanos; sin

embargo parece muy probable que Saint-Cricq haya llevado con él una documentación local, o que se haya inspirado de documentos peruanos encontrados en Francia. Por eso merece evocar el caso de los retratos de los Incas. El lector recordará que los retratos de los señorios incas fueron el objeto de una tradición pictural muy antigua que se mantuvo en el siglo XIX. Justo Sahuaraura, erudito cusqueño, había reunido una importante documentación histórica acerca del pasado prehispánico y poseía en su casa una notable colección de retratos de los Incas, admirada por numeroso viajeros. Laurent de Saint-Cricq tuvo la oportunidad de conocer a Sahuaraura (y lo evoca en su relato de viaje) y resultó probablemente impresionado por estas pinturas: Natalia Majluf afirma que la serie de retratos incas publicada en el relato del francés esta basada en una de las genealogías pintadas propiedad del coleccionista cusqueño³¹. Sin embargo no sabemos si Saint-Cricq sacó copia de estas durante su estadía en Cusco o si se inspiró de retratos vistos en París (recordemos que, en 1848, Juan Centeno, amigo de Sahuaraura, llevó una copia de su manuscrito y material gráfico a Francia para preparar su publicación, la cual se finalizó en 1850³²). Cuando el libro del viajero francés llegó hasta el Perú las reacciones fueron inmediatas y muy críticas. Uno de los comentarios se refería precisamente a los retratos de los Incas publicados por Saint-Cricq (alias Marcoy):

« El Sr Raimondi ha emitido un ligero juicio con su moderación habitual, sobre el viajero Marcoy. Permitásenos insertar en seguida otro suscito que habíamos formado sobre sus viajes desde 1864. Es realmente notable que casi todos los viajeros franceses, con pocas excepciones sean ligeros y poco benévolo al juzgar los países que recorren. Al consultar el viaje de M. Marcoy nos sorprende no sólo la falta de verdad sino el gran número de anécdotas y cuentos que son más propios para divertir, que para dar al lector una idea del país que quiere hacer conocer [...]. Los retratos, o mejor dicho las caricaturas que da de los Incas, los supone inéditos, cuando se encuentran en el museo de Lima, en la obra de Sahuaraura y otras. En sus vistas sí es verdad que hay algunas que son muy bien sacadas, hay otras que no tienen la menor semejanza con lo que representan. »³³

Es interesante notar la gran diferencia de *estatus* de estos retratos de los Incas: mientras que para los peruanos estos lienzos constituían parte de su patrimonio nacional y ocupaban cierta función simbólica en la historiografía, los europeos vieron sobretodo en ellos elementos útiles para la historia y la etnografía. Al respecto es muy reveladora

³¹ Natalia Majluf. « De la rebelión al museo : genealogías y retratos de los Incas, 1781-1900 », en *Los Incas, reyes del Perú*, p.293.

³² Ibid, p.281. Justo Sahuaraura. *Recuerdos de la monarquía peruana, ó Bosquejo de la historia de los Incas, por O. Justo Sahuaraura*. Paris, Rosa, Bouret y Cia, 1850.

³³ Manuel Rouaud y Paz Soldán. *El Nacional*, 28 de enero de 1869. Esta carta de Rouaud y Paz Soldán se publicó justo después de una serie de artículos del naturalista Antonio Raimondi en ese mismo periódico, quien criticó los datos geográficos proporcionados por Marcoy en su libro. Rouaud y Paz Soldán dice que ya con anterioridad, en 1864, había formulado algunas críticas acerca de los escritos de Marcoy, lo que implica que él había leído también la primera versión del relato de viaje en la revista *Le Tour du Monde*.

la anécdota del “descubrimiento” por el Dr Hamy de una serie de esas pinturas en un salón de una casa de la ciudad de Rochefort. Ernest-Thodore Hamy fue el primer director del Museo de etnografía del Trocadero, fundado en París en 1878. En 1879, mientras se finalizaba la preparación del museo antes de su apertura al público, se señaló al Dr Hamy el hallazgo casual en una sala del hotel de La Rochelle, en Rochefort, de una serie de seis pinturas que representaban algunos de los señoríos incas. Nadié sabía desde cuándo estos cuadros se encontraban ahí ni quien los había traído a Rochefort; sin embargo Hamy, convencido de su valor etnográfico, los compró para su museo:

« La pequeña serie del Trocadero muestra seis de los Incas de pié y restituye, por primera vez con fidelidad, el traje completo y magnífico de los soberanos más ricos del mundo. »³⁴

Hamy estaba convencido de la antigüedad de estos cuadros: comparándolos con la obra de Murua, estimó que bien podían remontar al siglo XVII. Ahora, se piensa que fueron ejecutados más bien a mediados del siglo XIX³⁵, y forman parte de esta producción casi industrial destinada a los turistas de la época...

Para terminar con los viajeros, tenemos que evocar a los artistas. La vida de la gente humilde, los diversos oficios de la calle, los usos y las costumbres tradicionales, los trajes locales, son tantos elementos que sin duda fascinaron a los artistas en busca continua de nuevos temas de inspiración. Jóvenes artistas, deseosos de descubrir nuevos paisajes, otros ambientes, y gente diferente de su propio país, emprendieron el largo viaje hasta las tierras peruanas. Mientras que muchos pintores decidieron viajar a Africa del Norte o al Oriente Cercano, otros eligieron a las Américas, aunque todos tuvieron en común una fascinación por lo exótico, como lo manifestaron sus homólogos pertenecientes a la corriente “orientalista” que se desarrolló con tanto éxito en el transcurso del siglo XIX. La mayoría de estos artistas no estuvieron en un sólo país, pasaron de una región a otra según las oportunidades que se les ofrecían, o según la evolución de su inspiración. Por eso no resulta siempre fácil seguir sus pasos. Auguste Borget fue uno de estos artistas bohemios. Después de estadías sucesivas en los Estados Unidos, Brasil y Argentina, Borget se detuvo en 1837 en Chile, donde trabó amistad con el famoso pintor alemán Johann Moritz Rugendas – otro artista que se sintió atraído por los aspectos pintorescos de las culturas latinoamericanas; pasó por Arica en febrero de 1838 y recorrió la costa peruana hasta Lima, para salir del país unos meses mas tarde con destino a China y a las Indias. Algunos años después de su regreso a Francia,

³⁴ Ernest-Théodore Hamy. « Note sur six anciens portraits d’Incas du Pérou, conservés au Musée d’ethnographie du Trocadéro », *Compte rendu de l’Institut de France*, 41^e année, 1897, 1, p.11. La traducción es nuestra.

³⁵ Ver Natalia Majluf. « De la rebelión al museo : genealogías y retratos de los Incas, 1781-1900 », en *Los Incas, reyes del Perú*.

publicó en 1846-1847 un artículo en la bella revista *L'Illustration* acompañado de un grabado (« Carnaval à Lima »). Si publicó pocas imágenes que ilustrasen su trabajo en el Perú, se identificaron casi 30 dibujos con temas peruanos³⁶. Otro pintor merece igualmente el término de artista viajero, Ernest Charton. Llegado a Chile a inicios de 1847, se embarcó a fines de 1848 para la California pero por casualidad se detuvo en Ecuador donde se quedó algunos, para pasar después al Perú en 1851 donde parece haber enseñado el dibujo. A su regreso a Francia publicó algunos artículos sobre Ecuador y el Perú en revistas ilustradas: citemos por ejemplo un texto acompañado de una ilustración perteneciente al registro pintoresco, «El aguador, acarreador de agua en Lima »³⁷ (fig.12). Volvió a América del Sur en 1855, radicándose en varios países. Su presencia en el Perú esta documentada entre 1864 y 1866, pero no se conocen las obras de este periodo. Sin embargo parece probable que siguiera interesado por la temática costumbrista³⁸.

En Francia se desarrolló en el siglo XIX una industria editorial basada en la publicación de libros de divulgación y de manuales para niños. Entre los temas muy apreciados del público se encontraban libros de geografía y de viajes, describiendo a los diversos pueblos del mundo, sus trajes, sus costumbres, etc. Así podríamos evocar las series *L'Univers pittoresque*, *Le Monde*, *Album de costumes*, *La Géographie en estampes*, *Le monde en estampes*, o las diversas revistas ilustradas (*Le Magasin Pittoresque*, *L'Illustration*, *Le Monde Illustré*, *L'Univers Illustré*, *Le Tour du Monde*), y compendios de viajes (*Voyage pittoresque dans les deux Amériques*³⁹, *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*⁴⁰). Estas ediciones solían reutilizar ilustraciones sacadas de libros antiguos, pero también se encargó a los grabadores y litógrafos la producción de nuevas imágenes; por lo cual ellos tuvieron que buscar en la documentación iconográfica disponible en Francia: no sólo esbozos realizados por diversos viajeros, sino también, probablemente, dibujos peruanos comprados por estos mismos viajeros. La presencia de varios de estos álbumes de dibujos peruanos en Francia esta bien documentada en el siglo XIX, y tenemos indicios para otros más.

³⁶ Riviale 2008, p.156. En su libro consagrado a Pancho Fierro, Manuel Cisneros Sánchez publicó varios dibujos de Borget de su colección personal, donde se ven varios esbozos de « tapadas » limeñas (Cisneros 1975).

³⁷ *Le Magasin Pittoresque*, 1854, p.105.

³⁸ En Ecuador se la ha atribuido una serie de acuarelas del registro “usos y costumbres”, a pesar de que no se pueda asegurar que sean realmente de su mano.

³⁹ Alcide d'Orbigny. *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Paris, L. Tenré, 1836. En esta primera edición reconocemos varios de los dibujos presentes en el álbum de dibujos originales de d'Orbigny ahora conservado en el Museo nacional de Historia natural, en París: tal es el caso de una acuarela (« Paysanne », fig.13) que sirvió de modelo para un grabado incluido en el libro (fig.14); se identifica los demás personajes de este mismo grabado en otros esbozos del álbum. Notamos la similitud con otra acuarela de la colección de la Hispanic Society en Nueva York atribuida a Pancho Fierro (fig.15).

⁴⁰ Gabriel Lafond de Lurcy. *Voyages autour du monde et naufrages célèbres*. Paris : Pourrat frères, 1843-1844. 8 vol.

La más temprana colección que conocemos es la de Amédée-François Chaumette des Fossés. Este diplomático llegó al Perú en 1826 como Inspector general del comercio francés, siendo nombrado Cónsul de Francia en 1827. A pesar de estar relevado de sus funciones diplomáticas en 1829, se quedó en el Perú para seguir con sus investigaciones geográficas y etnográficas hasta su salida definitiva del país en 1841. Desgraciadamente, falleció durante su viaje de retorno. Ese mismo año un notario parisino fue encargado de proceder a un inventario de su casa⁴¹. Este documento notarial es fascinante, porque se menciona exhaustivamente su colección de libros antiguos y de dibujos. Su biblioteca fue vendida en 1842 y su colección de dibujos sólo en 1854. El catálogo de esta última venta nos da una idea muy sugestiva de los dibujos que circulaban en el Perú durante la primera mitad del siglo XIX. Se mencionan varias representaciones de procesiones en Lima, así como varias series de dibujos con los títulos siguientes: « Trajes de los incas, reyes del Perú »; « Trajes de los eclesiásticos, de los monjes y de los religiosos del Perú »; « Trajes de caballeros en Lima, Trujillo y Buenos Aires »; « Trajes militares del Perú »; « Danza de los diabólicos »; « Lidias de toros en Lima »; « Señoritas limeñas. Trajes de las mujeres de Lima, desde 1827 hasta 1841 »; « Señoritas limeñas. Usos y costumbres de las las mujeres de Lima, desde 1827 hasta 1841 »; « Indios ladinos y bravos »; « Oficios de los Indios en el Perú »; « Oficios de las mujeres indias en el Perú »; « Lima, sus calles. Monumentos de Lima y escenas en las calles de esta ciudad »⁴². Más de trescientos dibujos con temas andinos que se pusieron así en venta en 1854 y se difundieron entre varios coleccionistas y aficionados. Otra gran sorpresa fue la de darse cuenta de que muchos años después de esta primera venta, Hiram Bingham, el famoso explorador, compró muy probablemente algunos de estos dibujos! En su libro dedicado a Pancho Fierro, Manuel Cisneros Sánchez evoca los dibujos relacionados con el “panchofierrismo”, mencionando la colección hoy conservada en la Galería de Arte de la Universidad de Yale. Ahí se encuentran 48 dibujos con temas peruanos, legados por Hiram Bingham; Cisneros Sánchez cuenta que Bingham habría comprado estos dibujos en la librería “Chardenat” [sic], quai des Grands Augustins en París en 1913, y cita algunos títulos que aparecen en un catálogo de este mismo año de aquel librería: « Professions des Indiens du Pérou. 21 dessins coloriés; Monuments de Lima et scènes prises dans les rues de cette ville. 9 dessins

⁴¹ Inventario hecho por el notario Léon Gambier y empezado el 15 de abril de 1842. Archives nationales, Paris. ET/LXIV/976.

⁴² Ansart. *Notice des dessins coloriés et des livres provenant de la bibliothèque de Feu M. A. Chaumette des Fossés*. Paris, Henri Labitte, 1854.

coloriés »⁴³. Los títulos y el número de dibujos para cada tema son exactamente los mismos que los del catálogo de 1854⁴⁴.

Otro coleccionista famoso es Léonce Angrand quien, ya lo hemos visto, compró varios dibujos durante su estadía en Lima como Cónsul de Francia. El papel de coleccionista (de material arqueológico, de documentos históricos o de obras de arte) entre los diplomáticos era muy corriente, pues sus responsabilidades les facilitaban el acceso a todo tipo de círculos sociales, proporcionándoles un conocimiento más profundo del país como para apreciar sus usos, costumbres y cultura. Tenemos indicios que nos permiten pensar que otros álbumes de Pancho Fierro, ahora conservados en colecciones públicas o privadas, pertenecieron con anterioridad a propietarios franceses. En la Biblioteca pública de Nueva York existe un álbum con diez láminas del registro costumbrista peruano, las cuales tienen todos comentarios redactados en francés⁴⁵; en la Biblioteca nacional de Lima se encuentra otro álbum titulado « Souvenirs du Pérou, 1840 », que incluye varias representaciones de tapadas limeñas⁴⁶; también Barbara Anderson señala la venta ocurrida en 2001 en Londres de un álbum « Costumes de Lima, 1839 »⁴⁷.

Finalmente, tuvimos la suerte de ver⁴⁸ dos álbumes más que corresponden al registro iconográfico analizado en nuestro ensayo, dos álbumes totalmente desconocidos hasta hoy en día. El primero es heterogéneo, pero muy interesante en la medida en que lo podemos considerar como un “surtido” de los diferentes avatares de la producción iconográfica del registro “tipos y costumbres del Perú”: contiene acuarelas clásicas del estilo de Pancho Fierro (fig.4) – y opinamos que realmente pueden ser de su mano –, acuarelas (¿sobre papel de arroz?) muy probablemente hechas por un artista chino⁴⁹

⁴³ Citado por Cisneros 1975, p.177. El autor escribió “Chardenat”, pero en realidad se trata de Charles Chadenat, famoso librero parisino especializado en temáticas americanas. El catálogo de la venta total de su librería entre 1942 y 1956 es todavía una referencia para los libreros. Podemos suponer que Cisneros leyó los títulos de estas acuarelas en uno de los catálogos periódicos publicados por Chadenat entre 1885 y 1913 bajo el título *Bibliophile américain* (Cisneros se refiere probablemente a un número del primer semestre de 1913), desgraciadamente la colección conservada en la Biblioteca nacional de Francia es incompleta, y no pudimos averiguar su información.

⁴⁴ Hemos contactado la Galería de Arte en Yale, la que nos confirmó la presencia de estos dibujos en sus colecciones, sin poder darnos más detalles sobre el origen de estos dibujos. Un dato más reafirma nuestra hipótesis: en la colección de Yale se encuentra también un largo dibujo ilustrando una procesión en Lima; y sabemos que en la colección que perteneció al Sr Chaumette des Fossés había varios dibujos sobre este tema.

⁴⁵ Álbum titulado « Le Pérou ». New York Public Library. Arents 97-82.

⁴⁶ Natalia Majluf en Majluf y Burke 2008, p.42 y nota 103.

⁴⁷ Se trata en realidad de acuarelas pintadas en China después de modelos peruanos : ya mencionamos en nuestra primera parte este ejemplo curioso (Anderson 2011, p.48).

⁴⁸ Agradecemos Bruno Sepulchre (propietario de la librería parisina Sepulchre) por dejarnos estudiar y fotografiar estos dos álbumes.

⁴⁹ No se podría decir que todas son copias de acuarelas peruanas : se trata más de acuarelas muy vagamente inspiradas de modelos peruanos; sin embargo la que damos en ilustración nos parece muy

(fig.16), litografías coloreadas producidas en Lima⁵⁰ (fig.17), y por fin litografías sacadas del atlas pintoresco del viaje de la nave *La Vénus* comandada por el Capitán Dupetit-Thouars⁵¹. Este álbum perteneció a un tal Henri-Camille Carville, médico activo entre 1850 y 1880. Se ignoran las eventuales relaciones con el Perú que expliquen la posesión de este álbum. El segundo álbum retoma en su totalidad el estilo de Pancho Fierro, resulta más coherente tanto por los temas representados como por la forma de dibujar (fig.9). Consta de veinticuatro acuarelas, siendo la primera página una litografía que representa la tienda de L. Williez (fig.2), uno de los puestos donde se vendían las obras de Pancho Fierro. Por una indicación manuscrita sabemos que el álbum perteneció a Adolphe-André Porée, cura de la ciudad de Bournainville⁵² (en Normandia), pero ignoramos en que circunstancias obtuvo este álbum⁵³.

Como lo hemos visto en esta segunda parte, obras costumbristas peruanas inspiraron netamente estampas publicadas en Francia. Nos parece verosímil que las influencias también hubiesen operado en el sentido contrario: Pancho Fierro y sus contemporáneos sacaban sus obras de un repertorio temático popular – determinado más tarde con el término de “costumbrismo” –, con todo sus estilos y modos de representación ciertamente evolucionaron y se modificaron, al tomar en cuenta los gustos de la clientela europea. Simultáneamente, varios proyectos editoriales peruanos se realizaron tanto en el Perú como en Francia, teniendo que adaptarse a contextos culturales y técnicos particulares, como lo analiza esta tercera parte.

III) El desarrollo del costumbrismo: una mirada cruzada franco-peruana

En el siglo XIX Francia era frecuentemente vista (y se veía a sí misma) como un modelo de la modernidad, de la intelectualidad y del buen gusto: Francia, país de la Libertad y de las Luces; París, foco de las artes y de la diversión! Los superlativos no faltaban en el imaginario común para expresar esta supremacía y esta fascinación; un

cerca de una acuarela peruana anónima y de una litografía publicada en el relato de viaje de Charles Brand *Journal of a voyage to Peru...* (Londres, 1828). Ver Majluf y Burke 2010, pp. 26 y 31.

⁵⁰ Una de ellas lleva la indicación « lit. Jullian y ca » : se trataría entonces de esta serie publicada en Lima hacia 1840-1845 según dibujos del pintor peruano Ignacio Merino.

⁵¹ Al inicio de esta parte evocamos la clara influencia de las acuarelas de Fierro sobre las litografías dibujadas por Blanchard, es interesante notar su coexistencia física en este álbum.

⁵² La mención manuscrita es « Porée, curé de Bournainville »: fue nombrado cura de esta ciudad en 1875 donde permaneció casi toda su vida. Fue un reconocido historiador de su región de Normandia, su biblioteca especializada en la historia local era muy famosa.

⁵³ Hay un otro elemento útil para fechar tal vez el álbum : sobre una de las hojas usadas por Fierro se encuentra el sello de la tienda de Inocente Ricordi (el lector se recordará que era uno de los otros lugares donde se podían comprar acuarelas costumbristas), pero no es el sello con tinta que se encuentra sobre otras acuarelas (por ejemplo de la colección de la Hispanic Society), es un sello seco diciendo « Inocente Ricordi. Antiguo establecimiento de música y útiles de escritorio. Calle de L...[ilegible : no es Mercaderes, ni Mantas : dos de los locales que ocupó sucesivamente] ».

imaginario que atrajo a muchos intelectuales y artistas latinoamericanos desde muy temprano. Fueron muchos los artistas mayores en la historia del arte peruano en hacer el viaje hasta Francia para estudiar las técnicas, descubrir nuevos modos de ver y de representar a los sujetos y, finalmente, intentar vivir como artista reconocido por sus pares y por el público. Ignacio Merino (1817-1876) fue uno de ellos. Sus padres lo habían mandado desde muy joven a Francia para hacer allí toda su educación escolar y universitaria. Finalmente descubrió la pintura y empezó su aprendizaje artístico con los pintores Gros y Quinsac de Monvoisin. De regreso a Lima en 1838, fundó una academia de pintura y de dibujo, invitando a su maestro Quinsac de Monvoisin para dirigirla; se dice que también habría establecido en Lima un taller litográfico. Finalmente, volvió a Francia en 1850 para seguir con su carrera artística. Merino llevó en sus maletas un álbum de acuarelas con numerosos temas costumbristas. Manuel Cisneros Sánchez afirma que eran acuarelas hechas por Pancho Fierro, y cita una carta de Augusto Salaverry mandada desde París, relatando que las acuarelas mostradas por Merino en los salones parisinos y en los talleres de sus amigos pintores tuvieron mucho éxito (Cisneros 1975: 26) ; otra fuente afirma que las acuarelas fueron pintadas por el mismo Merino. Sin embargo, parece más seguro que el pintor haya pensado usar estos dibujos para algún proyecto editorial. Llevó a cabo un primer proyecto en 1852, a raíz de una colaboración fructuosa con un entonces joven escritor: Jules Verne. El preámbulo a la novela de Verne nos proporciona una buena idea del contexto de creación y de sus objetivos:

« ... Nuestros lectores apreciarán una vez más, sin duda alguna, el trabajo de un género tan diferente, en el cual el Perú entero – historia, razas, usos, paisajes, trajes, etc. – les será revelado por el Sr Jules Verne a través de las peripecias de un drama a la manera de [Fenimore] Cooper. [...] El Sr Merino no sólo ejecutó cuadros brillantes, también trajo y terminó un álbum de acuarelas inestimables, que incluyen todos los tipos y todos los trajes peruanos, dibujados de la naturaleza, con un carácter de verdad nunca igualado o reemplazado. Este álbum es un tesoro único en el mundo. Cuando el eminente artista lo entregará a los editores, todos los aficionados se disputarán las hojas grabadas, para hacer, sin abandonar su silla, un viaje completo al Perú. En la espera de ese día, y para agardarles a nuestros lectores el Sr Merino autorizó los dibujantes del *Musée des Familles* que copiaran las páginas más características de su álbum inédito. Al ver el palpitante del Perú entero en nuestros grabados, el Sr Verne, después de haberse documentado con todos los viajes a ultramar y de haberse minuciosamente sido informado por los turistas limeños, escribió la novela histórica y pintoresca «Martín Paz», en la cual deja actuar y hablar todos a los tipos creados por el Sr Merino. ¿Con qué interés y con qué energía? Eso lo juzgarán nuestros lectores. En cuanto a la exactitud y a la verdad, los mismos que vivieron en Lima creerán estar viviendo ahí de nuevo con los

heroes del Sr Verne. Ningun otro país merece que uno pase en él algunas horas con la imaginación. »⁵⁴

La novela era ilustrada con nueve grabados (por los Sres Forest y Breton), según los dibujos proporcionados por Merino: representan a varios personajes típicos del Perú (damas de Lima que pasean (fig.18), un pastor indio, una vendedora negra, un cura, una yerbera, arrieros, lanceros), escenas pintorescas (la fiesta en Amancaes, Sarah en la iglesia, la zamacueca) (fig.19) y vistas de Lima.

Poco después Merino Participó a otro proyecto: una nueva edición de una obra clásica de la literatura peruana. A fines del siglo XVIII se había publicado en Lima una compilación de poesías de Esteban de Teralla y Landa *Lima por dentro y fuera*. Le libro se editó de nuevo en Lima en 1829, y luego en Madrid en 1842. Fue en París donde Merino realizó en 1854 una edición más moderna del texto, ilustrada por numerosos grabados hechos por el grabador A. Jourdain según los dibujos del pintor peruano. Las ilustraciones pertenecen totalmente al registro costumbrista: vemos varias representaciones de las tapadas, una vendedora sobre su burro (fig.20), vendedores en la calle, una frutera, una corrida, la zamacueca, una escena en el confesional (que nos recuerda un grabado publicado por un artículo de Max Radiguet en *L'Illustration* en 1852), una escena con un guitarrista que evoca al cuadro de Merino *La Jarana*⁵⁵, y una vista del balneario de Chorillos⁵⁶ (fig.21).

A mediados del siglo XIX París era uno de los mayores centros para las técnicas de imprenta; sus estampas (grabados y litografías) se vendían por todos los rincones del mundo “moderno”. Es probablemente por eso que el gobierno peruano eligió la capital francesa para llevar a cabo varios proyectos editoriales y oficiales: es ahí donde se realizará la *Geografía del Perú* de Paz Soldán, así como el lindísimo *Atlas del Perú* en seguida publicado. En 1866 Manuel Atanasio Fuentes mandó también publicar en París su *Estadística de Lima*, un complemento lujoso de su *Guía de Lima*⁵⁷. Este libro puede ser entendido como una obra de promoción de la capital peruana para el público y los empresarios europeos, con el fin de demostrar que es una ciudad con un pasado histórico notable, edificios prestigiosos, un ambiente pintoresco, agradable, pero también que esta capital está en un pleno desarrollo y modernizándose. Esta obra era igualmente una respuesta a la percepción a veces caricatural que daban de Lima algunos viajeros,.Fuente refiriéndose directamente a los artículos recién publicados por Paul Marcoy en la revista *Le Tour du Monde*. Las ilustraciones, muy abundantes en la

⁵⁴ Preámbulo a la novela « Martín Paz », *Musée des Familles*, 2a serie, tomo 9, 1851-1852, p.301.

⁵⁵ En el cuadro de Marino, Manuel Cisneros Sánchez supone que el guitarrista es Pancho Fierro (Cisneros 1875, p.23).

⁵⁶ La representación de una bañista al primer plano nos evoca las numerosas acuarelas que Pancho Fierro produjo sobre este mismo tema.

⁵⁷ Manuel A. Fuentes. *Guía de Lima*. Publicada por Felipe Bailly. Lima, Librería central, 1860.

Estadística de Lima, presagian una evolución en comparación con los libros de la primera mitad del siglo: los grabados, insertos como viñetas en el mismo texto, fueron hechos según dibujos, mientras que las litografías en láminas fuera del texto, lo fueron según fotografías realizadas por algunos de los más famosos nombres de la fotografía peruana: Courret, Garreaud, Richardson, Villalba, etc. En este caso, son principalmente los grabados que nos interesan, y más precisamente los que aparecen en la última parte titulada « Brochazos y pincelados (¿Cuántos colores?) » : se inspiraron directamente de dibujos de Pancho Fierro (y en algunos casos de litografías de Bonnaffé). Como lo subraya Deborah Poole, se nota una clara distinción entre los dos tipos de imágenes: la láminas litografiadas en plena página fuera del texto y muy fiel a su representación gracias a modelos fotográficos, ilustran miembros de la élite limeña o vistas notables de la ciudad, mientras los grabados en madera, más pequeñas, presentan a varios personajes pintorescos de la ciudad, representados en tono más gracioso o caricatural (Poole 1997). Sabiendo que los grabadores eran artistas franceses, cabe preguntarse muy concretamente: ¿Cuál fue el proceso de producción de estas ilustraciones? ¿Acaso se mandaron a Francia acuarelas originales para que los dibujantes y grabadores hicieran el trabajo de reinterpretación de los dibujos a su manera, o, al contrario, se les proporcionaron dibujos preparatorios al grabado para que sólo propusieran una transposición exacta sobre las placas de madera? No es sólo una cuestión de técnica, sino también de interpretación y de adaptación al gusto europeo. Cabe señalar que son ilustraciones muy similares a las que se publicaron en la revista peruana *El Correo del Perú*. Precisamente, observemos la evolución de la producción impresa peruana relativa a los temas costumbristas.

En la primera parte de este ensayo indicamos que varios artistas franceses se radicaron en el Perú. Pintores, dibujantes intentaron vivir de su arte, o enseñaron en las escuelas y academias, o dieron clases particulares a los jóvenes miembros de la élite local. Faltan los documentos para determinar en qué medida los artistas peruanos dedicados a los temas costumbristas beneficiaron de una formación académica o por lo menos de algunos consejos por parte de estos artistas franceses. Con todo, podemos imaginar que se produjeron contactos informales o amistosos, conversaciones, encuentros en los talleres, intercambios de ideas. Estas oportunidades les permitieron descubrir sus respectivas técnicas, apreciar sus temas de predilección y su manera de representarlos. Recordemos lo que contó este dibujante francés a bordo de *La Bonite* cuando conoció en Lima a un artista peruano autodidacto, que bien podría ser Fierro... Se sabe que varios grabadores y litógrafos franceses llegaron también al Perú, estableciendo los primeros talleres de la República. Tal fue el caso de Jean Dedé y de Gustave Ducasse quienes abrieron un taller litográfico en Lima, gracias a un decreto del 22 de diciembre de 1838 firmado por el Mariscal Santa Cruz, en el cual autorizaba su instalación en la ciudad pero con la condición de enseñar la litografía a los jóvenes peruanos (Riviale 2008: 172). Natalia Majluf señala que en un álbum de acuarelas

costumbristas que perteneció al diplomático chileno José Miguel de la Barra, se encuentra una serie de estampas realizadas por Dedé y Ducasse según dibujos de Fierro y Merino⁵⁸; estas litografías habrían sido publicadas entre 1838 y 1839, es decir muy poco después del regreso de Merino al Perú desde Francia. Majluf indica también que Dedé y Ducasse siguieron activos en la década de 1840, pero no se sabe precisamente lo que realizaron durante este periodo. A mediados del siglo otro francés se ilustró en este mismo registro: un tal A.A. Bonnaffé quien publicó en Lima en 1856 una primera serie de estampas (fig.5). con temáticas costumbristas fuertemente inspiradas por las acuarelas de Pancho Fierro (fig.4). Se le puede identificar como André Auguste Bonnaffé, comerciante oriundo de Burdeos, llegado a Lima a inicios de 1848. No sabemos en qué ramo comercial estuvo activo, aunque era muy común que los impresarios se invirtieran en varios proyectos según las oportunidades. Manuel Cisneros Sánchez menciona una serie de acuarelas costumbristas existentes en la colección Berckmeyer que se atribuía a Bonnaffé, y evoca también una producción litográfica de él en los Estados Unidos en 1852⁵⁹. Esta identificación sigue siendo poco seguro; sin embargo consta que Bonnaffé publicó una primera serie de sus *Recuerdos del Perú* en Lima en 1856 (el trabajo litográfico siendo realizado por el taller de Emile Prugue) y una segunda serie publicada en París en 1857, con litografías producidas por artistas franceses. Durante este mismo periodo otro francés, Léon Williez publicó una serie litográfica de caricaturas con temas políticos : se trata de un álbum titulado *Adefesios, colección por un cándido* (Lima, 1855). No conocemos ningún documento que compruebe que Williez tuviera un taller de litografía; sin embargo recordemos que fue uno de los comerciantes quien vendía las acuarelas de Pancho Fierro y tal vez de otros artistas peruanos. Más allá de la publicación de Williez (que pertenece a otro registro iconográfico), la mayoría de las obras impresas que mencionamos, se integran totalmente en el registro costumbrista. Desde luego, al inicio estas publicaciones fueron ciertamente destinadas en prioridad a los extranjeros de paso en Lima⁶⁰. Pero progresivamente, los peruanos empezaron a ver esta forma de arte con otra mirada, considerándola como una faceta innegable de su cultura.

A inicios de la década 1870, un conjunto de intelectuales se reunieron para animar una nueva revista específicamente dedicada a temas culturales. *El Correo del Perú* fue oficialmente fundado por los hermanos Isidro Mariano y Trinidad Manuel

⁵⁸ Majluf y Burke 2008, p.28 y nota 59.

⁵⁹ Cisneros 1975, pp. 72 y 162. Cisneros dudaba de la atribución a Bonnaffé de las acuarelas de la colección Berckmeyer porque serían fechadas de 1846. El hecho es que André Auguste Bonnaffé (el único francés que conozcamos con este apellido en el Perú) llegó a Lima en la década de 1840. El registro de inmatriculación del Consulado de Francia en Lima indica que habría llegado en enero de 1848 desde Chile, pero en otro documento se dice que estaba en Lima desde 1846 (« Etat nominatif des Français de passage ou résidant au Pérou, depuis le 1^{er} janvier 1848 jusqu'au 28 février 1849 », Archivo del Ministerio de Asuntos exteriores, La Courneuve). Este último documento señala además que Bonnaffé trabajaba entonces para una casa comercial inglesa.

⁶⁰ El título elegido por Bonnaffé (*Recuerdos de Lima*) nos parece elocuente.

Pérez el 16 de setiembre de 1871, y contó durante sus años de vida (hasta 1878) con varios colaboradores famosos en los círculos literarios : Ricardo Palma, Francisco de Paula González Vijil, Eugenio Larrabure y Unanue, Manuel Odriozola, etc. El propósito del periodico semanal era publicar noticias sobre los eventos culturales, crónicas literarias y artísticas, así como artículos de fondo sobre temas muy diversos, que pueden ser vistos como tribunas de expresión de intelectuales deseosos de dar al exterior otra imagen del país. Por eso, además del mismo contenido de los textos, se prestó gran atención a la forma : « buen papel, novedoso logotipo y grabados hechos por A. Dreux, L. Dumont y J. Gaildreau », la tipografía estando a cargo del francés Charles Prince⁶¹. La idea era mostrar a Europa « ilustraciones nacionales, que penetren en sus talleres de manufactura, un manantial fecundo de riqueza y de trabajo », e irrizar « tanto al nuevo mundo como al viejo mundo, un monumento de la literatura nacional »⁶². Artículos y grabados debían identificar, valorizar y proteger lo que se empezaba a pensar como un « patrimonio cultural nacional ». En este sentido es interesante notar la publicación en la edición de julio de 1872 de láminas de grabados bajo el título « costumbres nacionales », donde se podía ver una galería de personajes « típicos » del Perú tradicional : las tapadas, el arriero, el panadero, el cargador, las campesinas con su niño, los bailadores de la zamacueca, etc. Muchas viñetas venían grabadas según fotografías, pero también se puede reconocer modelos « panchofierristas » (así como un modelo tomado de Bonnaffé)⁶³.

Estos grabados al referirse al repertorio costumbrista tradicional contribuyeron a dar a las acuarelas originales un *estatus* patrimonial : estaban reconocidas como parte de la identidad nacional. El aprecio de algunos intelectuales peruanos por estos dibujos era más fuerte porque consideraban estas imagenes como un reflejo de una época y de un modo de vivir al punto de desaparecer para siempre. Esta convicción y estas temáticas inspiraron a Ricardo Palma la escritura de sus famosas *Tradiciones peruanas*. Se sabe que fue Agustin de la Rosa Toro quien en 1885 le obsequió al escritor su colección de acuarelas específicamente encomendadas a Pancho Fierro, « para que pudiera utilizarla en las preciosas colecciones de su bien cortada pluma »⁶⁴. No queda muy claro si Palma se inspiró realmente de las acuarelas de Fierro; con todo el ambiente, los personajes ilustran perfectamente su obra literaria. Finalmente, este propósito de evocar

⁶¹ Manuel Zanutelli Rosas *Periodistas peruanos del siglo XIX. Itinerario biográfico*. Lima, Universidad San Martín de Porres, 2006, p.288, citado por Vilca 2009, p.166.

⁶² Citado por Vilca 2009, p.168.

⁶³ La selección de los personajes ilustrados y su modo de representación sugiere una influencia del libro de Fuentes *Estadística de Lima*. Cabe precisar que en nuestra biblioteca personal tenemos otro ejemplar del año 1873, el cual incluye un « número extraordinario de 1873 » (31 de diciembre de 1873) donde aparece de nuevo parte de estas viñetas : la « pescadora de Mercado », la « Melonera criolla » muy inspirada de dibujos de Fierro y « La moza mala del pueblo » directamente sacada de una litografía de Bonnaffé.

⁶⁴ Citado por Cisneros Sánchez en su libro dedicado a Fierro (Cisneros 1975, p.155).

un « mundo que se va » también animó al empresario francés Charles Prince, radicado en Lima desde hacía varias décadas, a publicar una serie de tres pequeños volúmenes dedicados a la Lima antigua⁶⁵. Estos libritos incluían textos que evocaban una galería de personajes típicos de la ciudad representativos de una época casi concluida : los pequeños oficios de la calle con sus gritos particulares y sus trajes ; las procesiones de sus diferentes comunidades religiosas, las fiestas y espectáculos populares, etc. Estos textos eran acompañados de viñetas sacadas de dibujos de Pancho Fierro (o mejor dicho, inspiradas de los grabados realizados en los años anteriores para el libro de Manuel Fuentes o para *El Correo del Perú*). Así observamos que a finales del siglo XIX y sobre todo a inicios del siglo XX, la obra gráfica de Pancho Fierro será más y más apreciada por los coleccionistas y por los historiadores, para progresivamente convertirse en un símbolo del costumbrismo, y llegar a ser considerado como un elemento esencial de la cultura peruana del periodo republicano.

Conclusión

Este ensayo procura demostrar la importancia de los intercambios entre Francia y el Perú en el campo de las artes gráficas del siglo XIX. Estos contactos se observan a través de una gran diversidad de elementos. Que fuesen individuos de paso o radicados más o menos definitivamente en el país por motivos profesionales, numerosos franceses (así como italianos, alemanes, británicos o norteamericanos) viajaron al Perú desde los primeros tiempos de la República. La llegada de esos extranjeros provocó seguramente una evolución en la actividad artística local, con lo cual se desarrolló una producción gráfica privilegiando los temas relativos a los usos, costumbres, trajes, etc. Estos dibujos, percibidos sea como simples recuerdos de viaje, sea como verdadero testimonios etnográficos, fueron muy apreciados por los extranjeros. Los artistas peruanos se adaptaron al gusto de este nuevo público: la presencia de numerosos dibujos similares en varios museos y colecciones del mundo comprueba que a mediados del siglo XIX esta actividad artesanal se convirtió en una verdadera pequeña industria. Hasta tal punto que no podemos ahora estar seguro de que las obras hasta hoy atribuidas a Pancho Fierro, sean realmente de él o bien de seguidores en su manera de pintar. Por otro lado, desde hace algunos años se empieza a identificar numerosas copias producidas en China. Igualmente, fueron varios los viajeros franceses quienes nos dejaron huellas gráficas de su visita al Perú (Angrand, Borget, Charton, Gauthier, Saint-Cricq, Kerret, Alluys, Radiguet) ; la proximidad entre los temas tratados por esos artistas y sus homólogos peruanos merece nuestra atención. Numerosos de esos viajeros

⁶⁵ Carlos Prince. *Lima antigua*. Lima, imprenta del universo, 1890. 3 vol. Prince llegó al Perú en 1862 y falleció en Lima 1919. Tuvo una carrera muy activa como impresor: se encargó de numerosos proyectos editoriales, tanto públicos como privados, trabajó para varios periódicos y estableció una famosa imprenta (la imprenta del Universo).

publicaron relatos de viaje sin que sepamos exactamente en cuales documentos se apoyaron los grabadores y litógrafos para producir sus estampas. Con todo, tenemos diversos indicios que nos dejan suponer que los talleres parisinos tenían a su disposición dibujos ejecutados por Fierro y sus contemporáneos para sostener su inspiración. El desarrollo de una industria editorial dedicada a las obras de divulgación (de geografía, historia, etnografía, viajes) aumentó aún más la necesidad de contar con material gráfico nuevo e inédito. La venida de algunos artistas peruanos, como Merino, ofreció la posibilidad de intercambios según un modelo un poco diferente, pero que también permitió la publicación de nuevas obras en el género costumbrista « a la francesa ».

Este fenómeno de intercambios funcionó también en el Perú. Proyectos editoriales prestigiosos, como los emprendidos por Manuel Fuentes, tenían – por motivos técnicos y tal vez con cierto esnobismo – que realizarse en Francia. Las estampas de un libro como la *Estadística de Lima*, producidas a partir de dibujos originales de Fierro o de los demás artistas peruanos, fueron probablemente redibujadas con ojos franceses. Estas imágenes sirvieron, en las décadas siguientes de modelo para varios trabajos editoriales (para el semanal *El Correo del Perú*, o para la *Lima antigua* de Carlos Prince), publicaciones destinadas a celebrar lo que empezaba a considerarse como una componente esencial del patrimonio criollo del Perú republicano.

De este modo, consideramos que la producción gráfica de ambos países, en el registro iconográfico de los « usos y costumbres », fue mucho más imbricada que lo que podría parecer vacilando según las manos que trazaron los dibujos y los ojos que los miraban, entre lo pintoresco, lo costumbrista y lo etnográfico.

Bibliografía

Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

Anderson, Barbara. « From Lima to Canton and back. Nineteenth-Century Chinese Watercolors for Peru », *El Palacio Magazine*, spring 2001, vol 116, n°1, pp.44-51.

Catalayud, María de los Angeles. *Pedro Franco Dávila y el real gabinete de historia natural*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1988.

Chaumeil, Jean-Pierre. « Un viajero sin prisa amediados del siglo XIX. Laurent Saint-Cricq (Paul Marcoy), en Paul Marcoy. Viaje a través de América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico [traducción al castellano de la edición original en francés de 1869]. Lima, IFEA-PUCP-Banco Central de Reserva del Perú-Centro Amazónico de Antropología Aplicada, 2001, pp.15-45.

Cisneros Sánchez, Manuel. *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima, Librería García Ribeyro, 1975.

Cummins, Thomas, et. al. *Los Incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito. Colección “Arte y tesoros del Perú”, 2005.

Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico. Madrid, Museo de América, Ministerio de Educación, cultura y deporte, 2002.

Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX. Quito, Fonsal, 2005.

Jacquín, François. *De Constantinople à Tahiti. Seize ans d'aquarelles autour du monde, 1840-1856. En suivant René Guillotin*. Paris, Karthala, 1997.

De Kerret, Jean-René-Maurice. *Journal de mes voyages autour du monde, 1852-1856*. Sélection des textes et des images et introduction par T. de Kerros. Saint-Thonan, Cloître éditions, 2004.

Majluf, Natalia ; Burke, Marcus B. *Tipos del Perú. La lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, Ediciones El Viso, 2008.

Martínez Compañón, Baltasar Jaime. *Trujillo del Perú*. Manuscrito de la Biblioteca del Real Palacio. Tomo IX. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1991.

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Pintura en el virreinato del Perú. Lima, Banco de Crédito. Colección “Arte y tesoros del Perú”, 1989.

Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press, 1997.

Riviale, Pascal. « Les antiquités péruviennes et la curiosité américaine en France sous l'ancien Régime », *Histoire de l'Art*, n° 21-22 (« collections et collectionneurs »), 1993, pp.37-45.

Riviale, Pascal. *Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914)*. Paris, L'Harmattan, 1996.

Riviale, Pascal. *Una historia de la presencia francesa en el Perú, de las Luces a los años locos*. Lima, Institut Français d'Etudes Andines, Instituto de Estudios Peruanos, Fondo editorial del Congreso de la República, 2008.

Riviale, Pascal. « La etnografía pintoresca de los viajeros a las Américas, durante la primera mitad del Siglo XIX », in Fermin del Pino, Pascal Riviale y Juan José Villarías (coord.). *Entre textos e imágenes. La representación antropológica del indio americano*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (colección “De acá y de allá”), 2009, pp.181-191.

Romero de Tejada, Pilar (coord.) *Frutas y castas ilustradas*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2004.

Sotos Serrano, Carmen. *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982. 2 vol.

Vilca M. Elizabeth. La imagen femenina: una visión contradictoria en el discurso del sujeto ilustrado en El Correo del Perú (1872), en Marcel Velázquez Castro (comp.). *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades Fondo Editorial, 2009, pp.165-192.

Lista de figuras⁶⁶

Fig.1: “Indios y cholos de la costa de Trujillo” (artista anónimo). Lápiz y acuarela. Álbum Alcide d’Orbigny “Voyage dans l’Amérique méridionale”. Vues. Costumes. Antiquités. Vases. Muséum national d’Histoire naturelle, Paris.....	32
Fig.2: “Portal de Botoneros”. Litografía coloreada. Colección particular.....	33
Fig.3: “Heladero” (atribuido a Pancho Fierro). Acuarela. Colección particular.....	34
Fig.4: “Heladero” (artista anónimo). Acuarela sobre papel de arroz. Museo de América, Madrid.....	35
Fig.5: “Heladero” (AA. Bonnaffé). Litografía coloreada, publicada en <i>Recuerdos del Perú</i> . Lima, imprenta de Emile Prugue, 1856.....	36
Fig.6: “Zamba criada en procesión” (atribuido a Pancho Fierro). Acuarela. Col. Hispanic Society, New York.....	37
Fig.7: “Domestique zamba de Lima” (Pharamond Blanchard). Litografía coloreada, publicada en Abel Aubert Dupetit-Thouars <i>Voyage autour du monde de la fégate La Vénus pendant les années 1836-1839</i> . Paris, Gide, 1840-1844. Atlas pittoresque.....	38
Fig.8a: Anuncio de un juego de gallos (Léonce Angrand). Acuarela. Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie.....	39
Fig.8b: “El convite del gallo” (atribuido a Pancho Fierro). Colección particular.....	40
Fig.9a: Chichera (Léonce Angrand). Acuarela. Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie.....	41
Fig.9b: “Morena congo” (atribuido a Pancho Fierro). Colección particular.....	42
Fig.10: “Les tueurs de chiens”. Grabado de Riou después un dibujo de Laurent de Saint-Cricq, publicado en Paul Marcoy “Voyage du Pacifique à l’Atlantique”, <i>Le Tour du Monde</i> , 1863, p.302.....	43

⁶⁶ Agradezco al Muséum national d’Histoire naturelle (París), La Bibliothèque nationale de France (París), el Museo de América (Madrid), la Hispanic Society (Nueva York), así como la librería Sepulchre (París) por su amable autorización de reproducción de las imágenes aquí mencionadas.

Fig.11: “Combat de taureaux à Cuzco”. Grabado de Riou después un dibujo de Laurent de Saint-Cricq, publicado en Paul Marcoy “Voyage du Pacifique à l’Atlantique”, <i>Le Tour du Monde</i> , 1863, p.289.....	44
Fig.12: “Porteur d’eau à Lima”. Grabado después un dibujo de Ernest Charton, publicado en <i>Le Magasin Pittoresque</i> , 1854, p.105.....	45
Fig.13: “Femme des environs de Chorillos” (artista anónimo). Acuarela. Albúm Alcide d’orbigny “Voyage dans l’Amérique méridionale”. Vues. Costumes. Antiquités. Vases. Muséum national d’Histoire naturelle, Paris.....	46
Fig.14: “Indienne; prêtre; propriétaire des environs de Lima”. Grabado publicado en Alcide d’Orbigny <i>Voyage pittoresque dans les deux Amériques</i> . Paris, Tenré, 1836.....	47
Fig.15: “Sandiyera” (atribuido a Pancho Fierro). Acuarela. Col. Hispanic Society, New York.....	48
Fig.16: Tapada (artista anónimo). Colección particular.....	49
Fig.17: “Tapada de noche”. (Merino) Litografía coloreada. Lima, Lit. Jullian y Cia.....	50
Fig.18: Damas de Lima que pasean. Grabado después un dibujo de Ignacio Merino, « Martín Paz », <i>Musée des Familles</i> , 2a serie, tomo 9, 1851-1852.....	51
Fig.19: La zamacueca. Grabado después un dibujo de Ignacio Merino, « Martín Paz », <i>Musée des Familles</i> , 2a serie, tomo 9, 1851-1852.....	52
Fig.20: Una vendedora sobre su burro. Grabado después un dibujo de Ignacio Merino, <i>Lima por dentro y fuera</i> . Paris, A. Mézin, 1854.....	53
Fig.21: Vista de Chorillos. Grabado después un dibujo de Ignacio Merino, <i>Lima por dentro y fuera</i> . Paris, A. Mézin, 1854.....	54