

“ACUARELAS DESCONOCIDAS DE PANCHO FIERRO”

J. Edgardo Rivera Martínez

Introducción.

La mayor parte de las acuarelas de Pancho Fierro se halla, actualmente, en colecciones que se han hecho famosas, como la de Ricardo Palma (hoy propiedad de la Municipalidad de Lima, y exhibida en el Museo de Arte), la colección Lavalle, la que perteneció a Max Jacoby. Otras colecciones, como la de la Hispanic Society, de Nueva York, han reunido estampas que se estima son obra de imitadores del artista limeño. Tenemos noticia reciente de que en Rusia, y también en Mendoza, Argentina⁽¹⁾, se conservan acuarelas hasta hoy ignoradas entre nosotros. A estas series debemos agregar, ahora, la que se guarda en el *Cabinet des Estampes* de la *Bibliothèque Nationale*, en París. No hemos encontrado ninguna información o referencia escrita sobre las acuarelas que la componen. Creemos, por lo tanto, que ésta es la primera vez que son dadas a conocer⁽²⁾, y que quienes han estudiado y estudian la persona y la obra de Pancho Fierro, dispondrán en adelante de un nuevo conjunto de sus estampas, excepcionalmente importante por su calidad, por su autenticidad, por su interés documental e iconográfico, y por los problemas que plantea y las nuevas perspectivas que exige.

La circunstancia que nos ha permitido entrar en inesperado contacto con esa serie ha sido el estudio que, desde hace unos años, en forma discontinua, venimos realizando sobre la obra inédita, fundamentalmente gráfica, que dejó Léonce Angrand, vice-cónsul de Francia en Lima, ciudad donde residió entre 1834 y 1839. Angrand legó a la *Bibliothèque Nationale*, además de una invalorable colección de libros, mapas y documentos sobre América, un extraordinario conjunto de dibujos, notas, trabajos arqueológicos, fotografías⁽³⁾, en su gran mayoría

1 Debemos esta información al Dr. Estuardo Núñez. Dicha colección se encuentra en el local del Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo, con sede en Mendoza.

2 Una versión muy resumida de este trabajo se ha publicado con carácter más bien informativo, en el diario *El Comercio*, del 28 de Mayo de 1968.

3 Esperamos publicar en breve nuestro estudio sobre la obra peruanista de Léonce Angrand, así como la mayor parte, o la totalidad, de sus documentos gráficos concernientes al Perú.

sobre el Perú, que fueron producto de estudios y observaciones paciente y cuidadosamente realizados, en cuanto se refiere a nuestro país, durante su estancia en la capital y durante los viajes que realizó por el interior y la costa, y, posteriormente, con ocasión de breves visitas que tuvieron lugar en 1847 y 1849. Forma también parte de ese legado sobre el Perú una serie de acuarelas, de intención a la vez documental y artística, que recoge aspectos de la vida limeña en aquellos años. Justamente cuando examinábamos estas acuarelas, nos dimos con la sorpresa de hallar, junto a las de Angrand, cuarentinueve acuarelas de nuestro más célebre artista popular.

Las acuarelas, tanto de Angrand como de Pancho Fierro, se hallan reunidas en dos grandes álbumes, bajo el título genérico, manuscrito, de *COSTUMES PERUVIENS. Scènes de la vie religieuse et populaire à Lima*. El primero, descrito como *petit in-fol, demi-reliure en maroquin rouge* (4), es anterior a la donación de la colección a la *Bibliothèque Nationale*, habiendo sido el mismo diplomático francés quien ordenó y seguramente colocó, en el álbum, las imágenes. Posteriormente, se adhirió al pie de las estampas, o se intercaló entre las páginas, las descripciones explicativas que Angrand había escrito en un cuaderno, y a las que, con tal fin, se recortó convenientemente. En el frontispicio de este primer volumen, al pie del título mencionado, se lee: *Iere. Partie, 1834-1837*, anotación que es exacta en relación con las fechas de las acuarelas del propio Angrand allí recogidas, mas no así en lo que se refiere a las que figuran en las de Pancho Fierro. El álbum contiene, en orden sucesivo, una litografía de Merino, las cuarentinueve acuarelas de Fierro, y diez de Angrand.

La reunión de todas estas imágenes, de distinto autor, por parte de Angrand, en un solo conjunto —el del álbum—, se debió, a nuestro juicio, por una parte a motivaciones puramente personales —conservar un bello y coloreado recuerdo de los años pasados en Lima—, y, por otra, a propósitos objetivamente documentales. Quizás hacia la misma época, o más probablemente después, Angrand decidió constituir una segunda serie de acuarelas, exclusivamente suya, de una mayor calidad y unidad tanto iconográficas como estilísticas. No sabemos con precisión en qué medida se cumplió tal deseo; en todo caso, a la muerte del diplomático, sólo quedó como señal de su propósito, un cartapacio con cuarentiocho acuarelas sueltas, que más tarde fueron recogidas, por los servicios del *Cabinet des Estampes*, en un segundo álbum, de dimensiones y características sensiblemente semejantes a las del primero.

La falta de toda información, en la carátula del volumen, sobre la identidad del autor de las cuarentinueve primeras acuarelas que aquél contiene, y, por otro lado, la afinidad que las vincula —por lo menos en cuanto a los temas— con las del propio Angrand, son circunstancias que explican, sin duda, que aquellas imágenes hubiesen pasado, durante mucho tiempo, como obra también del antiguo vice-cónsul francés. Porras Barrenechea examinó la colección

4 *Inventaire des Livres et Documents relatifs à l'Amérique, recueillis et legués à la Bibliothèque Nationale par M. Angrand, Paris, 1887.*

Angrand, incluidos los álbumes de acuarelas, pero, al parecer, lo hizo con prisa o superficialmente, pues no hemos hallado, en sus estudios y artículos, ninguna alusión a ese nuevo y desconocido conjunto de obras de Fierro, cuya importancia no se le habría escapado.

La atribución

La identificación de Pancho Fierro como autor de esas cuarentinueve acuarelas se funda en una evidencia documental —el claro testimonio de Angrand—, y en el examen iconográfico y estilístico.

En la página que separa las imágenes que damos a conocer de las diez últimas que figuran en el álbum descrito, Léonce Angrand escribió:

Tous les dessins depuis le N^o 2 inclus jusqu'à celui qui precede (N^o 50) sont les produits d'un art ou plutôt d'une industrie locale. Ils ont été exécutés par un homme de couleur qui n'avait jamais appris à dessiner mais qui, malgré cela, s'est fait, pendant longtemps, un très bon revenu en vendant aux étrangers ces produits de son travail qui avaient au moins le mérite d'une grande exactitude comme types et comme détails.

(Todos los dibujos ⁽⁵⁾, desde el N^o 2 hasta el que precede (N^o 50) son los productos de un arte, o, más bien, de una industria local. Han sido realizados por un hombre de color que no había aprendido nunca a dibujar, pero que, a pesar de ello, se ha procurado, durante largo tiempo, muy buenos ingresos, vendiendo a los extranjeros estos productos de su trabajo, que tenían al menos el mérito de una gran exactitud como tipos y como detalles).

Al margen, una anotación escrita verticalmente, dice: *appelé Pancho (Francisco) Fierro*. La letra es de Angrand, y la atribución, por tanto, es terminante. Sin embargo, en atención a leves y casi imperceptibles diferencias caligráficas (quizás esa línea fue escrita con posterioridad al texto al que acompañan marginalmente), desearíamos aceptar y fundamentar la atribución de las acuarelas a Pancho Fierro no sólo en esa anotación, sino además en razones que, al menos para nosotros, son suficientemente claras e indiscutibles.

Angrand, como se habrá podido ver, no menciona en el texto horizontal transcrito, el nombre del autor de las acuarelas, pero lo que nos dice acerca de él es suficiente. Sabemos bien que Pancho Fierro era hombre de color (mulato o cuarterón), que no había estudiado nunca el arte que practicaba (o, en otras palabras, que no tenía ninguna formación académica), y que los extranjeros se contaban entre sus mejores clientes. La alusión es, pues, inequívoca. Acon-

5 La palabra *dessin*, en francés, puede también aplicarse a las acuarelas.

tece, sin embargo —y ello se verá más adelante—, que buen número de las cuarentinueve estampas no se ajusta a las características que, de una manera que se va tornando tradicional, se señalan como típicas del estilo de Fierro, y que son criterio, actualmente, para determinar la autenticidad de las muchas imágenes que se atribuyen al maestro limeño. Podría plantearse, por tanto, con justificación, la hipótesis —o la sospecha— de que Angrand se hubiese equivocado, por algún motivo, al hacer tal atribución, y hubiese adquirido y/o confundido creaciones auténticas con otras salidas de la mano de imitadores, competidores o simplemente contemporáneos de Fierro, que también recogían en sus estampas tipos y escenas de la Lima de aquel tiempo. La hipótesis de tal error nos parece, sin embargo, inaceptable, por los motivos que se han de exponer luego.

Conviene, no obstante, señalar previamente dos cosas de importancia. En primer lugar, el texto manuscrito citado, en que se señala a Fierro, sin nombrarlo, como autor de las acuarelas, ha sido escrito, sin que pueda haber la menor duda, por el propio Angrand. Así lo revela el examen caligráfico, y así lo indican también, evidencias internas y las que podemos llamar de contexto. Su autenticidad es la base inicial sobre la cual se apoya (prescindiéndose de la anotación vertical ya mencionada) cuanto exponemos en este trabajo. En segundo lugar, esas líneas han debido ser escritas en los años inmediatos al segundo retorno de Angrand a Europa, en 1849, o, en todo caso, a más tardar, en los que siguieron a su regreso de Centroamérica (en donde fue Cónsul y Encargado de Negocios en Guatemala), en 1857 ó 1858. No podrían haber sido escritas antes, pues el álbum comprende acuarelas de Fierro adquiridas en 1847 y 1849, ni mucho después, por las nuevas preocupaciones que atrajeron, de modo creciente, el interés de Angrand. Más aún, probablemente son anteriores a la terminación de las últimas acuarelas del conjunto que más tarde fue recogido en el segundo álbum. Y, en todo caso, ese texto fue escrito al acabarse de organizar el primero.

Ahora bien, he aquí los motivos por los que consideramos que no es admisible la suposición de un error de atribución, o de una confusión, por parte de Angrand, en lo que respecta al autor de las cuarentinueve acuarelas:

1.—Además de inteligente, Angrand era hombre serio y metódico, como lo revelan sus dibujos, sus notas, y, especialmente, sus trabajos arqueológicos, dentro de los cuales figuran levantamientos (plantas, cortes, elevaciones, de monumentos pre-hispánicos) extraordinariamente precisos y minuciosos. Igual cuidado puso en la formación de su gran biblioteca americanista. Es de suponer, entonces, que al reunir una documentación gráfica de especiales características y particular valor artístico —como eran las acuarelas—, habría puesto una cuidadosa atención en la adquisición de las estampas, en la averiguación de su origen, y, más tarde, en la conservación de los datos que, sobre ellas, había recopilado. Una prueba de ello es (además del texto transcrito), indudablemente, el cuaderno de notas referentes a las acuarelas del primer álbum. Esas cualidades personales, de las que quedan huellas objetivas, tornan inverosímil, o inconsistente, la hipótesis de un error de tal importancia.

2.—Es muy probable que Angrand conociese personalmente a Pancho Fierro. Lima, por entonces, tenía una población apenas superior a los cincuenta mil habitantes, y su extensión era, desde luego, mucho más reducida que ahora. Prácticamente todo el mundo conocía a quienes, por algún motivo sobresalían, y con mayor razón, pensamos, si los que se destacaban eran gentes de color. Y, en efecto, Pancho Fierro era bastante conocido y popular en la capital. Es casi seguro, entonces, que una persona de la calidad de Angrand, que con tanta pasión y cuidado recogía documentalmente ciertos aspectos de la vida limeña (además de testimonios gráficos de la arquitectura y vistas panorámicas de la ciudad), y que no desmayó en tal empeño durante los cuatro o cinco años que duró su estancia en Lima, es casi seguro, decimos, que entrase en contacto con un artista vernáculo que, como parte principal de sus actividades y de su modo de vida, reproducía justamente esos aspectos en sus composiciones.

La naturaleza de las informaciones incluidas en el texto de atribución ya citado, por otra parte, hace pensar fundadamente que su origen estuvo en el conocimiento personal, en el trato renovado, y no simplemente en el encuentro ocasional. La misma cronología escalonada de las adquisiciones parece indicar que Angrand se mantenía más o menos al tanto de la producción del acuarelista limeño.

3.—Léonce Angrand era también magnífico dibujante y acuarelista, como lo demuestran sus vistas de monumentos y ciudades, sus esbozos, y sus propias y bellas acuarelas sobre motivos limeños. Conocía, pues, entonces, “desde dentro”, por así decirlo, el arte de la acuarela — su técnica, sus calidades, sus estilos. Habría percibido, desde un comienzo, las cualidades, las limitaciones, lo distintivo del arte de Pancho Fierro. No podría haber confundido, en consecuencia, sus acuarelas, con la de sus imitadores desprovistos de talento, o con las de artistas y viajeros que disponían de una formación técnica o académica, como él mismo. Y no podría haber dejado de advertir la originalidad del arte de Fierro. Más todavía, él mismo sufrió también, en sus estampas, una cierta influencia de Pancho Fierro, que no se podría explicar si no hubiera tenido una cierta familiaridad con la obra del artista popular limeño, familiaridad que lógicamente excluía la posibilidad del error de atribución que discutimos.

Las razones expuestas tienen para nosotros el carácter de evidencias, aun si ello nos lleva a planteamientos o conclusiones que se oponen, como se ha señalado, a las ideas hoy más generalmente aceptadas sobre el arte de Fierro. El lector, sin embargo, es libre de adoptar una actitud más cautelosa o prudente, a la espera de los resultados de su propia contemplación y examen de las imágenes, o, si es benévolo, de nuestro comentario estilístico e iconográfico y de la apreciación de conjunto, que han de venir más adelante.

Una producción artesanal.

Debemos retener, antes, algunos conceptos que figuran, explícita o tácitamente, en las líneas de Angrand que hemos transcrito. Para Angrand las cua-

rentinueve acuarelas tienen un carácter claramente artesanal. Al hablar de una industria local, alude tanto al nivel estético —precisamente artesanal, a su juicio— de esas estampas, como también a la cantidad y rapidez con que eran producidas (6). No son, en su opinión, obras del talento y de la escuela: son *productos del trabajo*. Su éxito tiene lugar a pesar de la ausencia de formación académica en su autor. Como disculpándose de haberlas coleccionado, Angrand les reconoce *al menos el mérito de una gran exactitud como tipos y como detalles*. Pero, en el fondo, seguramente percibía en ellas virtudes más importantes que la simple fidelidad documental o la evocación pintoresca, justificación inmediata de las adquisiciones que había realizado.

Descripción general de las acuarelas.

Cada una de las acuarelas ha sido adherida a una página del álbum ya descrito. Son de dimensiones muy variadas, no habiendo dos cuyos formatos sean iguales. La más grande mide 26.5 x 35 cm.; la más pequeña 13.5 x 20 cm. Su estado de conservación es comparativamente muy bueno. Todas llevan, por lo general en la parte superior, un número escrito por Angrand a lápiz, que es el que corresponde al lugar que cada una tienen en la serie, o en el álbum — pues esa numeración coincide con la paginación del volumen. También figuran en ellas, a lápiz, indicaciones cronológicas, que en dos estampas señalan día, mes y año; en cuatro mencionan mes y año, y en el resto se limitan a registrar, siempre con cifras, el año. En veintidós acuarelas, por otra parte, figuran anotaciones a manera de leyendas o breves comentarios, escritos también con lápiz. Esas anotaciones, y estas leyendas, plantean problemas a los que hay que referirse.

Cronología y leyendas.

En primer término, ¿corresponden las anotaciones cronológicas a la fecha o año de adquisición de las acuarelas? Es lo más probable, y lo más lógico y verosímil. ¿Qué otra cosa podrían haber señalado? En tal caso, ¿fueron escritas esas anotaciones inmediatamente después de las adquisiciones de las correspondientes imágenes? Es muy razonable pensar que haya sido así, particularmente en el caso de las acuarelas en las que se apuntó la fecha completa, o el mes y el año. Hay dos estampas, sin embargo, en las que aparecen indicaciones cronológicas diferentes. En la acuarela N° 2 (7), con letra que no parece ser de Angrand, se ha escrito, abajo, 1838, en tanto que en la parte superior, con letra muy tenue, aparece una precisión cronológica distinta, escrita sí por el co-

6 Mercedes GALLAGHER habla también, refiriéndose a la obra de Fierro, y de sus imitadores y continuadores, de "una verdadera industria análoga a la actual de las tarjetas postales ilustradas pero mucho más interesante y de verdadero valor artístico". V. *La farándula criolla del panchofierrismo*, en: *Mentira azul*, p. 221, Lima, 1948.

7 Designamos a las acuarelas por su número en el álbum que las contiene.

leccionista francés: 15 Nbre. 36. El mismo anotó, en la acuarela N° 13, en la parte superior: *Dbre. / 34*; abajo leemos, en cambio, 1838, en cifras que corresponden a una caligrafía aparentemente distinta, o posterior. Las anotaciones cronológicas originales, que son las que figuran en la parte superior de las imágenes, por otro lado, son confirmadas por las que aparecen, también escritas con lápiz, en cifras, a continuación de las explicaciones que Angrand redactó en un cuaderno aparte, y que más tarde, como ya hemos informado, fueron recortadas y adheridas en las páginas del álbum. Acaso puede concluirse, de todo ello, que un cierto número de esas anotaciones cronológicas data de época posterior a la adquisición de las respectivas acuarelas, y que, en consecuencia, la cronología que establecen no es completamente segura. No obstante, puede razonablemente asignarse a ésta una cierta validez general, sujeta a posibles correcciones en casos muy limitados. Ahora bien, si suponemos que, a *grosso modo*, el orden de las adquisiciones correspondió aproximadamente al orden en que Pancho Fierro pintó las acuarelas que figuran en la serie, en tal caso podría ensayarse, tal vez, un estudio diacrónico de las mismas, estudio que, si se efectúa con la necesaria prudencia, y sin perder de vista el conjunto de la obra de Pancho Fierro, podría conducir a algunas apreciaciones interesantes en cuanto a una eventual evolución de su estilo y de su técnica.

Si aceptamos, pues, que esas indicaciones cronológicas corresponden a las fechas o años en que se adquirieron las respectivas acuarelas, resultaría que Angrand compró, en 1834, cuatro de ellas; en 1835, una; en 1836, dos; en 1837, una; en 1838, veintiuno; y luego, más tarde, en 1847 dieciocho, y en 1849, dos. La mayor parte de las estampas fue adquirida, por tanto, en 1838, es decir cuando hacía ya cuatro años que el diplomático residía en Lima (lo cual torna mucho más difícil, si cabe, la posibilidad de una equivocación como la que se ha discutido más arriba), y, luego, en 1847, cuando retornaba de Europa, en viaje a Bolivia, y acaso traía un programa documental más definido.

Debe advertirse claramente que el orden de las imágenes en el álbum no corresponde al de su adquisición. El compaginador se ha atendido, más bien, como veremos, a un criterio temático.

Las leyendas plantean un problema más difícil. ¿Fueron escritas por una sola persona, o por varias? ¿Fue Angrand el autor, o uno de sus autores? En seis de las veinticuatro acuarelas en que aparecen, la letra es muy semejante a la que usa Angrand en sus apuntes, especialmente hacia 1847 (acuarelas Nos. 13, 23, 29, 30). Son leyendas informativas, redactadas en un castellano correcto. Los datos que aportan son repetidos por los textos en francés provenientes del cuaderno varias veces citado, con algunas pocas y ligeras ampliaciones. Hay otro grupo de acuarelas con lacónicas leyendas, igualmente en español, escritas con letra que es dudoso atribuir a Angrand (acuarelas Nos. 28, 18). Y, hay, en fin, un tercer grupo, con leyendas irónicas o humorísticas, más o menos pertinentes, y de un lenguaje y sabor marcadamente limeños, aun en sus incorrecciones (acuarelas Nos. 8, 9, 14, 15). Hay motivos para suponer que estas anotaciones figuraban ya en las estampas antes de que ellas fuesen adquiri-

das por el diplomático francés. La identidad de su autor, como sucede con acuarelas de Fierro que pertenecen a otras colecciones, permanece en el misterio.

En cuanto a las notas explicativas del cuaderno que acompañaba a las imágenes, todo indica que fueron escritas inmediatamente, o poco después, de la adquisición de las correspondientes acuarelas. Su caligrafía es, en todo caso, más convencional.

Clasificación de las acuarelas.

Angrand distribuyó, en su álbum, las acuarelas de Fierro en un orden temático no muy estricto, que es, aproximadamente, el siguiente:

- 1 Tapadas;
- 2 Personajes típicos (tipos populares limeños, indios, personajes oficiales);
- 3 Religiosos;
- 4 La zamacueca; y
- 5 Varios (coche, escena de corridas de toros, bailes).

Es indudable que esta secuencia refleja un ordenamiento, semejante en las preferencias o en el interés del coleccionista. Es, además, tácitamente, una clasificación del conjunto que había reunido.

Como base para el comentario iconográfico, adoptamos nosotros la siguiente clasificación, que, como puede verse, difiere poco de la establecida implícitamente por Angrand:

- I Tapadas (acuarelas Nos. 2 a 8, y 10 a 15, a las que podría eventualmente agregarse la N^o 9);
- II Tipos y escenas de la vida popular limeña (acuarelas Nos. 16, 17, 21, 28, 31, 32, 41, 46);
- III Indios (acuarelas Nos. 22 a 27, 29, 30);
- IV Religiosos o tipos de la vida religiosa (acuarelas Nos. 33 a 40);
- V Magistrados (acuarelas Nos. 18 y 19);
- VI Danzas (acuarelas Nos. 42, 43, 44, 49, 50);
- VII Escena taurina (acuarela N^o 47), y
- VIII Retratos (?) (acuarelas Nos. 2, 3, 45, 48).

Debe aclararse que algunas estampas pueden pertenecer a más de un grupo de los señalados, o que no se ajustan bien, específicamente, a ninguno de ellos (las acuarelas Nos. 9 y 48). Igualmente, que el grupo VIII, Retratos, no está suficientemente definido.

Comentario iconográfico y estilístico.

No es nuestra intención ofrecer un análisis exhaustivo sobre los temas y las características del *estilo* de las acuarelas que presentamos. No nos asiste, para ello, la autoridad que pueden conceder la experiencia o la especialización en los estudios sobre Pancho Fierro y su obra. Además, por diversas circunstancias, no disponemos sino de un conocimiento indirecto y parcial de algunas de las actuales colecciones de las acuarelas del maestro limeño. Nos hemos de limitar, más bien, por ello, a señalar ciertos aspectos importantes y objetivos en el tratamiento de los temas, estableciendo comparaciones con estampas pertenecientes a otros fondos sólo hasta donde nos sea posible, y a poner de relieve ciertos rasgos de estilo y de técnica. Las consecuencias de este doble y paralelo examen serán analizadas explícitamente más tarde, aun cuando se irán definiendo, en parte, a lo largo de este comentario.

El orden que se ha de seguir es el señalado por nuestra clasificación. Dentro de cada grupo, en cambio, no nos ha de guiar el simple orden numérico de las acuarelas, sino que hemos de comenzar por las estampas que más se ciñen a los conceptos corrientes sobre el estilo de Fierro —criterios que como hemos señalado, se siguen hoy para determinar la autenticidad de las acuarelas que se le atribuyen—, y continuaremos, luego, progresivamente, con las imágenes que se alejan, cada vez más, de la definición habitual de ese estilo.

I. *Las tapadas*.— De las cuarentinueve estampas que componen el conjunto, trece —que son las primeras, salvo la acuarela N° 9— representan tapadas. Su número y su lugar en el álbum revelan suficientemente que, como en otros visitantes extranjeros, ellas ejercían en Angrand la fascinación de lo exótico y novelesco. Si nos atenemos a la probable cronología de las adquisiciones, veremos que el diplomático europeo compró (u obtuvo de otra manera) esas imágenes en oportunidades diversas, atendiendo, al parecer, tanto a su claridad y variedad documentales, como a su calidad artística (o artesanal, para las ideas de Angrand). Ello podría demostrar que, para satisfacer una constante demanda, Pancho Fierro coloreaba representaciones sobre aquel tema con gran regularidad.

Once de las figuras pertenecientes a este grupo visten (o están por vestir, en el caso de la acuarela N° 8) la saya ajustada, y nueve la saya desplegada. Como ejemplos de las variedades de la primera, vemos la *saya de anasaya* (acuarela N° 2), la de medio paso (acuarela N° 3). La saya desplegada, o *a la orbegoso*, es presentada en versiones más variadas y suntuosas. Uno de los textos descriptivos en francés —redactados, ya se ha advertido, por Angrand—, nos informa que la saya desplegada era popularmente llamada *culeca*, y que había un estilo de saya y manto que ofrecía un incógnito no muy ostensible, pero sí decidido, llamándose a la dama que lo usaba *tapada de respeto*. En la acuarela N° 15 se ve un ejemplo de la *saya rota*, la más propicia para la aventura.

Las representaciones de tapadas, en el segundo tercio del siglo XIX, eran muy buscadas por los extranjeros, y, sin duda, entre las más solicitadas estaban

las del artista mulato, tanto a causa del renombre que éste había alcanzado, como en virtud de la propia e intrínseca calidad evocativa que poseían sus estampas. Ello trajo como consecuencia que fuesen imitadas o copiadas en buen número, y aun falsificadas (8). Sin embargo, es probable que, como afirma Jaime Bayly, Pancho Fierro no tuviese ninguna "predilección especial por pintar tapadas, como erróneamente se ha aseverado muchas veces" (9). Eran seguramente, a sus ojos, tema bastante trillado, y, aunque pintoresco y decorativo, limitado y fácil. No obstante, como vemos, no dejó de representarlas en sus obritas, deseoso de complacer a su clientela y de beneficiarse con la demanda. Ahora bien, en todo caso, ¿qué caracteriza a las auténticas tapadas de Pancho Fierro? Mercedes Gallagher dice que si bien él pintó muchas (que no es lo mismo que decir que constituyesen su tema predilecto), lo hizo "con la misma mano tosca y caricaturesca con que pintaba todo" (10). Jaime Bayly escribe, por su parte: "La tapada de Fierro es limeña, limeñísima, como el manto y saya, por lo tanto es baja, regordeta, de pies pequeños, bien apoyada en el suelo" (11). ¿Podemos decir que las estampas de tapadas que reunió Angrand se ajustan a esa caracterización? ¿O se acercan, más bien, a las tapadas "inglesas" (12), a las de Bonnafé, Rugendas, Merino, creadas con escuela, finas, de una gracia elegante y de una picardía estudiada?

Las tapadas de las acuarelas Nos. 2 y 3 se hallan, comparativamente, cerca del prototipo descrito por Bayly. Hay en ellas, a nuestro juicio, una vitalidad popular simple y cálida. En ambas figuraciones se percibe un humor más bien fino, una complacencia afectuosa. Más lejos, en la acuarela N° 14, el humor es mucho menos benévolo; es más bien ironía que apunta a lo equívoco de esas damas, subrayado por la leyenda escrita con lápiz. La acompañante de la acuarela N° 7 muestra, sin duda, los rasgos típicos con que Fierro pintaba a la gente del pueblo; la tapada a la que sigue, en cambio, exhibe una opulencia posterior, y un pretencioso estiramiento, manifiestamente ironizados por el artista, auxiliado, en esto, por la leyenda que alguien —¿tal vez Angrand?— escribió al pie de la imagen, con malevolencia limeña. Sin embargo, ni aun en esta acuarela, ni en la N° 14, y menos en las dos primeras, se percibe la "mano tosca y caricaturesca" de que habla Mercedes Gallagher. Ni aun si detenemos la vista en las imperfecciones del dibujo y del color. Para bien o para mal, en este grupo hay una voluntad de esmero y discreción que no extingue del todo, felizmente, la naturalidad y vivacidad de la visión original.

La tapada de la acuarela N° 7, aunque sólo por ciertos rasgos, y las de la acuarela N° 13, constituyen ejemplos de transición, más allá de los cuales hallamos las acuarelas Nos. 4, 5, 10, 11, y como tipos aún más distantes, las tapadas

8 GALLAGHER, art. cit., p. 222.

9 Jaime Bayly, *El artista Pancho Fierro*, en: Raúl PORRAS — Jaime Bayly, *Pancho Fierro*, Lima, Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo, 1959, p. 79.

10 GALLAGHER, art. cit., p. 224.

11 BAYLY, est. cit., p. 79.

12 Ver GALLAGHER, art. cit., p. 224.

de las acuarelas Nos. 6 y 8. Otra parece ser la visión, la técnica es distinta, diferente es también el resultado artístico. Al presentar a los personajes de espaldas, en las acuarelas Nos. 4 y 5, el artista ha aprovechado magníficamente las posibilidades ofrecidas por el despliegue suntuoso de la saya a lo Orbegoso, y ha conseguido un efecto casi monumental (a pesar de las reducidas dimensiones de las imágenes), realzado por la especial calidad del color. No sabemos si esa manera de presentación fue creada por Pancho Fierro, o por los acuarelistas extranjeros —que es lo más probable—, pero es indudable que ella hizo fortuna, y que fue repetida numerosas veces por otros ilustradores de la época (13). Debe anotarse, sin embargo, que, vista de esa manera, la figura de la tapada se convierte en simple exhibición de atavíos, y en pretexto para lucimientos técnicos en el drapeado. Las acuarelas Nos. 10 y 11 se sitúan, más o menos, en el mismo nivel que aquéllas. En la N° 11 hay, quizás, indecisión en la composición de los volúmenes del cuerpo, o detalles defectuosos como la ambigüedad en la posición de los antebrazos, o la incierta distribución de los colores. La figura de la acuarela N° 10 ha sido, indudablemente, mejor lograda, con su delicado balanceo, casi coreográfico, y detalles como la figura de la mano o los bordados de su chal. Una circunstancia curiosa es que en el bello álbum de Bonnafé, *Recuerdos de Lima*, de 1856, hay una tapada que guarda bastante semejanza con la de la imagen N° 10.

La acuarela N° 6 ofrece una realización más interesante y, en nuestra opinión, notablemente ilustrativa. Observemos, antes que nada, el contraste entre la tapada y el paje. Este lleva, en sus proporciones, en su andar, en la factura, algo así como una firma del maestro limeño. Acusa, en otros términos, rasgos típicos del estilo más personal y conocido de Fierro. En la figura de la dama nada revela, en cambio, una mano caricaturesca. Hay acaso una cierta inconsistencia anatómica en la parte superior del cuerpo, no exenta de semejanza con la que puede advertirse en la tapada de la acuarela N° 7. Pero el dibujo es elegante, los colores han sido bien logrados, los efectos de textura y densidad, en la saya, son magníficos. La representación de esta limeña se acerca, pues, al modelo de las “esbeltas y delicadas” tapadas que Mercedes Gallagher llama “inglesas”. Alta y espigada, con un garbo enigmático, inalcanzable a la maledicencia —a la que no se sustrae el diplomático francés, en su nota explicativa—, esta hermosa limeña nos deja, además del misterio turbador de su persona, y por encima de nuestras propias razones documentales y de estilo, el misterio de su paternidad artística (14).

La figurita de la acuarela N° 8 constituye una versión más de la famosa estampa conocida como *Manera de ponerse la saya y manto*. No nos es posible, ahora, señalar todas las diferencias y semejanzas, algunas sin duda muy sutiles, que existen entre ésta y las demás versiones conocidas sobre el mismo te-

13 Y, entre ellos, por Bonnafé.

14 Hay en la Colección Palma una acuarela, la N° 73, que nos muestra dos tapadas, de las cuales la de la izquierda tiene notable parecido con la que aparece en la estampa N° 7 del álbum de Angrand.

ma (14a). Podemos afirmar, sin embargo, que la que pertenece a la colección del Museo Nacional es de calidad visiblemente inferior y presenta a la esforzada limeñita con grandes trenzas. La versión que figura en la serie de acuarelas que, bajo el nombre de E. Vidal, se halla en la Biblioteca Nacional del Perú, nos parece también inferior y más detallada. La que aparece en la serie *Praetoria*, de la misma Biblioteca, luce también una gran trenza. Estas tres *variaciones* sobre el mismo tema muestran a la limeñita vuelta hacia la derecha, en tanto que la que aparece en la estampa conservada por Angrand mira hacia la izquierda. No estamos en aptitud de determinar el significado que este hecho tiene para el establecimiento o de lo que puede llamarse la genealogía de las acuarelas sobre la *Manera de ponerse la saya y manto*. Hubiera sido de interés, en tal sentido, comparar nuestra acuarela con la que Mercedes Gallagher considera “la versión original y auténticamente primera” (15), que se guarda en el Museo Hispánico de Nueva York, y a la que sólo conocemos por referencias. En todo caso, si nos limitamos a la observación de la versión que presentamos, advertiremos que adolece, claramente, de defectos de perspectiva; que la concepción anatómica (los hombros, el torso, las mismas proporciones) es algo incierta; que el efecto plástico es ambiguo o arbitrario. Estas son limitaciones que se reconoce como típicas, en general, del estilo de Pancho Fierro. Pero, por encima de ellas, existen en la obrita cualidades mucho más importantes para el juicio estético, — muy distantes, en este caso, de los rasgos que, según Bayly, son característicos de las tapadas auténticas de Pancho Fierro. Admiramos sino la gracia tan femenina de la muchacha, el lindo juego de los fustanes, el acierto de la actitud y la composición, lo primaveral del color...!

II. *Tipos y escenas de la vida popular limeña*.— En este grupo hallamos ocho acuarelas. El sirviente negro, de fúnebre atuendo, de la acuarela N° 20, el *negro maricón* vendedor de *cucardas* de la acuarela N° 31, y el *maricón dulcero* de la acuarela N° 32, pertenecen por su factura, a las realizaciones características del maestro limeño. Especialmente deben subrayarse, en tal sentido, las proporciones, el ingenuo modelado, el sabor popular de la figura del dulcero. El fresquero de la acuarela N° 28 es, obviamente, resultado de una técnica más cuidadosa. La figura está mejor construída, los volúmenes y los detalles anatómicos han sido organizados de manera más correcta, a pesar de imperfecciones de detalle (los pies, las manos); pero, también, el resultado general es más estático, menos espontáneo. En el suertero de la acuarela N° 17 esos rasgos son más evidentes.

La lechera de la acuarela N° 21 constituye una obrita bastante notable. El caballo, de buena alzada y delgadas patas, difiere, notoriamente, de los equinos que por lo general pintaba el artista. La composición parece haber sido

14a Jaime BAYLY, en el est. cit., afirma conocer unas diez versiones. Es también notable la que aparece en la Colección Palma. El número de las versiones, y otras circunstancias, tornan el caso de esta figurita bastante complejo, y sería sin duda casi imposible reconstruir la múltiple cadena de préstamos y filiações a que ha dado lugar.

15 GALLAGHER, art. cit., p. 235.

calculada con detenimiento, en una visión posterior favorable al efecto del escalonado conjunto formado por el animal, los arreos, la mujer, el sombrero. Nótese, no obstante, las deficiencias de perspectiva en la representación de la cabeza y los cuartos delanteros del caballo. En los detalles es quizás mejor la versión, muy semejante, que se conserva en la colección de la Hispanic Society, versión que es sin embargo, inferior en lo que respecta a la organización general de los volúmenes y en lo que podemos llamar —aun tratándose de acuarelas— monumentalidad del conjunto (15a). La *misturera* de la acuarela N° 16 es una realización por varios aspectos comparable a la de la acuarela N° 21. Era personaje infaltable en las procesiones, pero ha sido incluida aquí, en este grupo, pues también cumplía una curiosa función dentro de las formas de sociabilidad y de las costumbres —la mistura, mezcla de flores y frutos, solía ser enviada en señal de cortesía u homenaje—, y a ello alude Angrand en la nota explicativa de la imagen. La forma de presentación nos es ya conocida. El resultado, de una frialdad estatuaría compensada por el colorido, es de innegable elegancia. De una elegancia que nos hace pensar, otra vez, en un modelo de autor europeo. En el álbum ya mencionado que lleva por título *Praetoria*, figura la imagen de una mulata *mit Blumen bei Processionen*, que debe ser copia de ésta, o de otra versión anterior sobre el mismo tema.

Lugar especial merece en este grupo la acuarela N° 46, que recoge una escena del retorno de la fiesta de Amancaes —descrito con frecuencia y delectación por los viajeros. Vemos en ella un balancín —carruaje que se empleaba en los campos de Lima, según nos informa Angrand—, halado por dos caballos, uno de los cuales no ha sido terminado. Quizás, para representarlos, Pancho Fierro se inspiró o se valió de algún modelo dibujado o pintado, a juzgar por el calculado y no muy original juego de las cabezas de los animales. Sin embargo, el cuerpo del que aparece en primer plano tiene su mitad posterior desproporcionada en relación con la delantera, y, por su tamaño, difícilmente habría podido sostener al mulato que lo cabalga. El balancín, representado de una manera ingenua y sumaria —su línea de avance se halla demasiado desplazado a la derecha con respecto al tiro—, nos deja ver, a través de sus ventanas, unas mulatas que irradian todavía, en sus rostros, la euforia de la fiesta. Esos defectos nos ayudan a reconocer, indudablemente, un estilo, el de Pancho Fierro; pero es en el dinamismo y vitalidad del conjunto, acrecentados por las dimensiones de la estampa (26.5 x 35 cm.), en donde encontramos la más segura prueba de su filiación. Esta acuarela sirvió de inspiración para una estampa, de una técnica más efectiva y rica, que pintó el propio Angrand.

III. *Indios*.— La india de la quebrada de San Mateo (acuarela N° 23) es, en su realización, muestra de una técnica sumaria. La llama, infantil y grotesca,

15a Nos hemos servido, para esta comparación y otras con acuarelas de la serie de la Hispanic Society, del estudio de Anna PURSCHE, *Scenes of Lima attributed to Pancho Fierro*, en: *Notes Hispanic*, New York, 1944, ps. 93-132.

es de una ejecución casi primitiva. En la colección del falso Vidal de la Biblioteca Nacional de Lima hay una versión invertida del tema, con una llama igualmente ingenua y rudimentaria. En la colección Jacoby, y en la de la Municipalidad de Lima, también, existen sendas imágenes de composición parecida. Aun en Bonnafé, *Recuerdos de Lima*, 1856, figura una estampa que, aunque muy superior, desde luego, se basa en el mismo o parecido esquema de composición. Puede verse, pues, que el motivo, convencional y fácil, se difundió prontamente. Conviene señalar que en nuestra acuarela Angrand anotó, con lápiz, los nombres quechuas de las prendas de la mujer, tal como hizo en muchos de sus propios esbozos y dibujos. La *manisera* de la acuarela N° 27 posee, igualmente, la frescura, el cierto candor y aun tosquedad de factura que se suele estimar de manera especial en el maestro limeño. Su afinidad con la figura anterior es evidente.

Las acuarelas Nos. 24, 25, 26, 29 y 30 merecen un particular comentario. Tienen en común no sólo el tema o la manera del tratamiento, sino además, sobre todo, una forma de visión, un cierto espíritu. En el indio chorrillano de la acuarela N° 24 —el único tipo definidamente costeño en el grupo—, Pancho Fierro ha puesto un sintético y macizo vigor, una concepción simple y enérgica— tan efectiva, aunque con fines diversos, y resultado más rico, como la que sirvió para las acuarelas Nos. 4 y 5—, que en cierto modo quiebran las limitaciones técnicas y de escala propias de la acuarela (la estampa N° 24 mide sólo 15.2 x 23 cm.), y acercan esa figura, y las siguientes, al modo de sensibilidad figurativa predominante en nuestro tiempo. El éxito parece haber acompañado a esa creación, o a otra que sirvió de prototipo, pues subsisten otras versiones o copias de ella. Más pintoresco y anecdótico es, por su parte, el recio cohetero de la acuarela N° 26, de expresiva estructura y vigorosa unidad. En el mismo o comparable nivel se sitúan los tres alcaldes de las acuarelas Nos. 25, 29 y 30, respectivamente. El concentrado tratamiento de las formas, el modelado, la sobriedad de la caracterización, y, de otra manera, los colores, conceden a estas figuras una calma y segura concisión plástica, particularmente en las dos primeras imágenes. Probablemente Pancho Fierro no tuvo conciencia clara de estas cualidades, y sin duda creyó prestar mayor atención a las facetas caricaturizables de los personajes (el aire montaraz, la apariencia hirsuta y descuidada). Pero en el fondo percibió seguramente, además algo mucho más importante: la dignidad y la nobleza esenciales de la raza a que pertenecían esos hombres, de viejas y profundas raíces telúricas. Percibió, sin duda, en éste como en otros casos semejantes, aquel señorío que la tierra del Perú infunde a sus moradores, en la frase de Calancha bellamente evocada por Raúl Porras⁽¹⁶⁾, señorío no extinguido por siglos de feudalismo y miseria. Ahí tenemos la figura recia y tranquila —ingenuamente suficiente, tal vez—, del alcalde de la provincia de Tarma, su actitud de atávico y reposado señorío; la altivez huraña y alerta, inquietante, del fiero alcalde de una aldea de Cerro de Pasco; la efigie desconfiada,

16 Raúl PORRAS, *La Lima de Pancho Fierro*, p. 35, en la ya mencionada publicación del Instituto de Arte Contemporáneo.

insistente, del alcalde de pueblo en el valle de Jauja (17). En estas imágenes se resume, sin duda, la condición en que vivían nuestros indios —la actual no ha mejorado mucho—, su ignorancia, su orfandad, pero también la vitalidad primordial de su raza y su incansable esperanza de justicia.

La acuarela N° 22 responde, en cambio, a otro espíritu. La pareja exhibe rostros —que podríamos calificar de “bonitos”— de un dibujo paciente y nítido, pero también forzado y facticio, en nuestra opinión; el asno, en cambio, es todavía del linaje de los “burrillos lindos” (18), típicos de nuestro acuarelista. Es una imagen fácil, aceptable, documental, y que aspira a ser también decorativa. ¡Cuánta mayor savia, sin embargo, en aquellas otras estampas!

IV. *Tipos o personajes de la vida religiosa en Lima.*— La serie de acuarelas que muestra a personajes de la vida religiosa limeña ofrece, antes que nada, y casi exclusivamente, el interés documental y pintoresco de las vestiduras o hábitos. Angrand, sin duda, deseaba contar con un repertorio descriptivo visual de los que eran más característicos, y Pancho Fierro, al tiempo que satisfacía tal deseo de sus clientes, ponía en las estampas que coloreaba sobre el tema un humor fino y zumbón, particularmente en la deliciosa estampa del cura que pide limosnas para las almas del purgatorio (acuarela N° 34; hay una versión de composición muy parecida en la Colección Palma), o en la representación del rostro no muy inteligente de la acuarela N° 37, o en la de la figura del seminarista de la acuarela N° 40. La estampa del *perrero* en la acuarela N° 41, es aún más ingenua y plena de sabor. La imagen del penitente (acuarela N° 33), en cambio, aspira a ser, más bien, una correcta y parsimoniosa ilustración. En cuanto a la acuarela N° 39, de una calidad mucho más estudiada, la hemos incluido en el grupo de los *Retratos*, y será comentada por tanto, más adelante.

V. *Magistrados.*— Este grupo está compuesto solamente por dos acuarelas, las Nos. 18 y 19, que, con los imponentes atuendos que presentan, revisten un interés limitadamente documental.

VI. *Danzas.*— El grupo de estampas de danzas, sin ser muy numeroso, es muy interesante. Las acuarelas Nos. 42, 43 y 44, versan sobre la zamacueca, y exhalan todo el donaire, el movimiento, la alegría, que ponía Fierro en sus representaciones de ese baile antecesor de la marinera. La imagen de la acuarela N° 42 parece, más bien, dirigida a una clientela popular, por lo ingenua, sabrosa, vívida, y por el acento que se pone en el erotismo negroide de la danza. Esta es, según apunta Angrand, la zamacueca, pero una inscripción primitiva que una mano anónima —tal vez la del artista—, trazó sobre la piedra en donde está sentado el guitarrista, dice algo así como: *Bayle del tormata y bonbé en Amancaes*. A falta de mayor información, nos permitimos suponer que se trata, efec-

17 Esta acuarela ha sido dada a conocer y reproducida en nuestro libro *Imagen de Jauja*, Huancayo, 1967.

18 Así los llama Héctor VELARDE, en un artículo publicado en *El Comercio*, en 1968.

tivamente, de una variante muy negroide de nuestra danza costeña. Las proporciones, la legibilidad de los detalles, la misma claridad documental, son cosas que no han importado ante la vida y el sensual dinamismo, o el humor burlesco y jaranero de la visión. El escenario es sucinto y borroso: la tienducha del fondo y sus parroquianos, la banderilla, el piso inacabado y confuso. Adviértase la curiosa, arbitraria e invertida perspectiva del techo. El cromatismo es también popular, jovial, confuso. Mucho más limpia, cuidada, ilustrativa, es la acuarela N° 43. Hay en ella un calculado juego de diagonales, que parece haber inspirado o servido de modelo —en ésta o en una versión anterior— a estampas muy semejantes, o que son algo así como variantes construidas sobre el mismo y acaso hoy perdido esquema inicial. En la serie *Praetoria*, por ejemplo, hay una acuarela muy semejante, pero de calidad bastante inferior. En la colección de la Hispanic Society se conserva, también, una composición derivada, o de la misma filiación que nuestra estampa. La acuarela N° 44, que también representa una escena de zamacueca, es de un espíritu e intención semejantes a los de la imagen que la precede. Hay de ella una imitación, o versión paralela, en la serie del falso Vidal, con la diferencia de que la pareja es de blancos. Las dos acuarelas, Nos. 43 y 44, son manifiestamente mucho más elaboradas que la N° 42, pero es verdad, también, que a su lado, parecen amaneradas, sin su brío ni su cálido aliento popular.

La *danza de los diablos* de Guayaquil (acuarela N° 50), no obstante su relativa limpieza de ejecución, pertenece todavía al estilo más personal y propio de Pancho Fierro. Admira la curiosa y popular imaginería de los rostros de los músicos, que son quizás lo mejor de la estampa, al margen de su valor documental y fresca cromática. La acuarela N° 49 ofrece un interés quizás mayor. Representa la celebrada *danza de las tijeras*. Por sus dimensiones se halla entre las más grandes de la serie. La manera de figurar a los músicos es, aquí también, deliciosa y pintoresca. Se ha dispuesto con sentido coreográfico a los danzantes, y las actitudes en que los ha inmovilizado el artista, sugieren bien el ritmo fuerte y primitivo de esa hermosa danza. Adviértase la claridad, la fidelidad, el concierto, con que se ha llevado al papel el esplendor exótico de los atavíos, y la habilidad con que se ha sugerido la textura de los adornos de plumas o la minuciosa finura de los velos. Los defectos de anatomía y perspectiva en nada disminuyen la calidad artística de la imagen, calidad que se funda en otros valores que los de la escuela, y que se acompaña en este caso de un excepcional interés documental.

VII. *Escena taurina*.— Una sola, entre las cuarentinueve acuarelas que presentamos, versa sobre un tema taurino. Es la N° 47, y representa la suerte del capeo a caballo. La factura infantil y grotesca del toro —los astados de Pancho Fierro parecen siempre bestias rechonchas e imposibles— se contrapone a la mucho mejor lograda y efectiva realización del caballo, cuyos aperos han merecido una cuidadosa atención. La figura del capeador es más bien esquemática. Aquí también la vitalidad popular y el dinamismo son las cualidades más importantes.

VIII. *Retratos*.— El grupo de los retratos, como ya se ha indicado, no está bien definido. No ha sido considerado en nuestra clasificación sino sobre la base de las anotaciones onomásticas que figuran en algunas de las acuarelas, anotaciones sobre cuyo origen y exactitud sólo podemos hacer conjeturas. Sin embargo, lo que hay de distinto, o aun de individualizador, en las figuras que el grupo comprende, parece confirmar que efectivamente se trata de retratos, dentro del peculiar tratamiento y las limitaciones con que Pancho Fierro concebía las composiciones de esta naturaleza. En las dos primeras acuarelas de la serie (Nos. 2 y 3), por ejemplo, se transparenta, a pesar de la fantasía y complejidad de las prendas, una cierta caracterización personal y social. ¡Con qué desenvoltura y brío pisa el suelo esa menuda Chapita Arias, cuyo solo nombre es ya evocador de gracia limeña y espontaneidad popular! En cambio la otra Chapita, en la acuarela N° 3, avanza con una coquetería misteriosa y casi danzante. En la acuarela N° 45 un hombre visto de espaldas se acerca a su calesa. El personaje era famoso, y conocida su silueta. Era el Dr. Valdés, Protomédico de la Facultad de Medicina, cuyo nombre figura, a lápiz, en lo alto de la estampa. En la colección Palma aparece también, en una imagen, el famoso personaje, de frente y embozado, frente a un coche desdibujado. Una acuarela de la Memoria Prado nos muestra también al galeno, con una figura igualmente gruesa, embozada, con el sombrero hundido hasta las cejas. En la acuarela de la colección Angrand la calesa, el cochero, el caballo, muestran los rasgos más característicos del arte del maestro limeño. La representación del mercedario de la acuarela N° 39, en fin, se aproxima mucho más, efectivamente, al retrato. Nótese la ausencia de una intención burlona o satírica —más o menos presente en los ejemplos anteriores—, la clara diferenciación personal de los rasgos, la expresión austera (la expresión propia de los personajes, vista con seriedad y atención, objetivamente, es muy rara, o inexistente, en las acuarelas de Pancho Fierro). Probablemente el artista guardaba alguna especial deferencia a ese religioso, identificado sólo, en una inscripción a lápiz, como *fray Ambrosio*.

Una nueva perspectiva.

Se ha indicado, al principio de nuestro estudio, que buen número de acuarelas de Pancho Fierro, en el álbum del vice-cónsul francés, no se ciñen a las ideas generalmente admitidas acerca de su estilo, y que, por tanto, su autenticidad podría ser eventualmente rechazada. Existen, sin embargo, claras y definitivas razones, que hemos expuesto, por las cuales no es posible —por lo menos a nuestro juicio— poner en duda la atribución señalada por Angrand. Las cuarentinueve estampas han sido pintadas por Fierro, y no por imitadores o competidores suyos, peruanos o extranjeros. Es necesario, entonces, para un adecuado enjuiciamiento de la serie que presentamos, y, en general, de toda la obra de nuestro artista, adoptar una nueva perspectiva, forzosamente más amplia y flexible.

Hemos encontrado, en el conjunto reunido por Angrand, acuarelas de clara inspiración popular, de realización espontánea e inhábil, pero plenas de vida;

otras, en cambio, muestran un carácter y factura mucho más estudiados y convencionales. Pero ello no significa, desde luego, que haya habido en la obra de Pancho Fierro dos estilos opuestos e independientes. Las estampas más diferentes y lejanas, en el sentido indicado, no están separadas por una solución de continuidad estilística insalvable, sino que, más bien, las acuarelas restantes, pueden ordenarse, luego de un análisis comparativo como el que hemos ensayado, en una suerte de transición o progresión escalonadas, de tal modo que en los ejemplos intermedios se hará visible una variable combinación de rasgos o cualidades de las dos tendencias contrarias. Semejante ordenación es sin duda arbitraria, pero también útil y reveladora para explicarnos mejor el quehacer artístico del acuarelista limeño. Ahora bien, si no hubo en él dos estilos distintos, tampoco hubo, desde luego, una voluntad de sorprender con la exhibición de una gran versatilidad artística. Aconteció, simplemente, que el maestro se propuso, con mayor o menor constancia, superar lo que consideraba limitaciones y deficiencias —de acuerdo al gusto y los cánones estéticos de su tiempo—, y que, en tal sentido, su producción artística se orientó, con variable frecuencia, por caminos muy diferentes de los que le eran habituales, y llegó así a realizaciones tan distantes de las auténticamente suyas, en el espíritu y en la ejecución, que no parecen ser obra suyas. Seamos más explícitos.

Es indiscutible que la clientela más importante de Fierro, en términos económicos, estaba constituida por extranjeros: marinos, diplomáticos, comerciantes, viajeros que hoy llamaríamos turistas. Esta gente, como es de esperar, deseaba llevar consigo, a su retorno a Europa —la gran mayoría de ellos provenía del Viejo Continente—, para su propio recuerdo, o para ilustración y deleite de sus parientes y amigos, imágenes de tipos, escenas y costumbres de una ciudad y un país que, como Lima y el Perú, debían parecerles exóticos y lejanos. Algunos, muy pocos, dibujarían o pintarían ellos mismos las vistas o las escenas que más les llamaba la atención; la mayoría, al contrario, por no conocer las técnicas del pincel y el lápiz, o por otros motivos, buscaría en la ciudad ilustraciones de un cierto valor objetivo y documental, adecuadas a su sensibilidad, y, en lo posible, trabajadas con corrección formal, con *arte*. Sin embargo, pocos artistas e ilustradores estaban en aptitud, por entonces, de responder satisfactoriamente a tales exigencias. Es muy probable que, en tal situación, muchos viajeros o visitantes del exterior —y, quizás, también, algunos limeños—, se dirigiesen a Pancho Fierro, atraídos por su fama y por lo que en él debía parecer curioso y pintoresco, y le solicitasen estampas concebidas y realizadas de una manera distinta de la que le era habitual, estampas elaboradas y correctas, exentas de la malicia burlona que tanto apreciaban en cambio, la mayoría de sus paisanos. Es fácil suponer que esas peticiones revestían especial importancia a los ojos del acuarelista, por provenir de personas que no sólo le procuraban *muy buenos ingresos* con sus adquisiciones, sino que, además, reunían el triple prestigio del rango social, la educación y la riqueza. Esas solicitaciones coincidían, por otra parte, con una aspiración muy explicable en el maestro limeño, esto es con el deseo, frecuente en los artistas populares, de elevar su obra, intuitiva y es-

pontánea, a un nivel superior, al nivel del *arte*, sobre todo en lo que este concepto significa habilidad, virtuosismo, para la mentalidad del pueblo. Se trata, naturalmente, de una aspiración muy humana y comprensible, aunque no siempre se ha traducido en resultados estéticos muy felices. A ella se añadía, quizás, un cierto recelo o inquietud por el éxito que obtenían, ante las gentes cultivadas, pintores o ilustradores con formación académica. Todas estas motivaciones, pues, diversamente entretejidas, debieron inducir a Pancho Fierro a “corregir” su producción artística, es decir a buscar en sus composiciones, aunque sólo fuese de manera aproximativa, un ordenamiento espacial más claro y convincente, a depurar la línea y construir más objetivamente los volúmenes, a controlar y graduar la pincelada. Era ya tarde, sin embargo, para que pudiese aprender disciplinada y metódicamente estas cosas, y, en todo caso, las circunstancias no eran muy propicias para ello. Su misma fama constituía, en tal sentido, un obstáculo, y obligadamente Fierro debía proceder con discreción. No podrían ser suficientes, por otra parte, los consejos más o menos ocasionales de sus clientes. Era pues inevitable que buscase modelos. ¿Y qué mejores modelos podía hallar que las estampas mismas que pintaban otros artistas, en su mayoría extranjeros, que ilustraban en sus obras tipos y aspectos de nuestra capital, estampas que poseían justamente las cualidades que faltaban a las realizaciones del maestro mulato?

No hay indicios de que, al servirse de obras ajenas como modelos o fuentes de inspiración, Pancho Fierro procediese de manera sistemática, en un entrenamiento progresivo. Es más probable que actuase, discontinuamente, mediante ensayos y tanteos. A veces predominarían en él la prudencia, la voluntad de no alejarse demasiado de las formas de creación que le eran familiares, y entonces se limitaría a un modo de eclecticismo intuitivo y pragmático; pero en otras oportunidades se dejó llevar audazmente, sin duda, por la delectación de descubrir en sí mismo aptitudes que podían muy bien ajustarse y elevarse a las convenciones académicas de su época. En determinados casos ese proceso de asimilación de técnicas y recursos europeos —necesariamente relativa y desigual— le habría servido para el tratamiento o representación de temas muy limeños, y cercanos por ello a sus preferencias y a su sentido del humor. En otras ocasiones, en cambio, habría hallado más bien, en las estampas que le servían de modelo, una iconografía que él luego trabajaría a su manera, plena de instinto y de vida. Y algunas veces, en fin, habría encontrado en aquéllas a la vez temas y modelos de realización formal, o sino, simplemente, se habría limitado a reproducirlas muy de cerca.

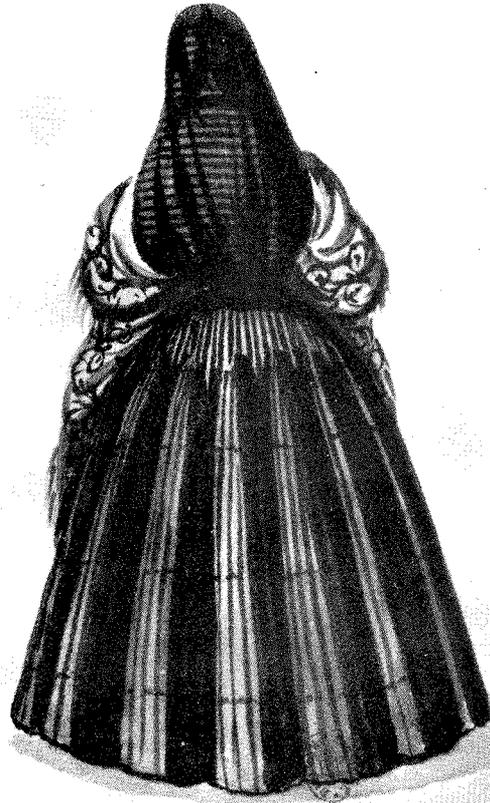
Ahora bien, admitir que Pancho Fierro se sirvió de estampas ajenas como fuente de inspiración, o que buscó en ellas modelos, iconografía, enseñanzas técnicas, no debe ser causa de asombro o de escándalo. No hay nada en ello que disminuya u opaque en lo esencial el mérito real y objetivo de sus producciones. Fenómenos de esta naturaleza son frecuentes en el arte popular, y, en el caso de nuestro acuarelista, las circunstancias sociales y culturales de su tiempo creaban, en tal sentido, un clima particularmente favorable. Más aún: en el fondo Fierro indudablemente tenía la conciencia, que se haría cada vez más firme, de

cuáles eran sus verdaderas virtudes artísticas y en qué residía su originalidad. Por ello, paralelamente a una producción que podríamos calificar de compromiso, siguió pintando, fiel a su propia manera de ver el mundo —que era también la de los limeños de ese tiempo— los personajes y las escenas que eran para su alma motivo permanente de curiosidad, sorpresa y divertimento. Y es tan cierto que su visión coincidía con el espíritu de su ciudad natal, que otros acuarelistas o ilustradores contemporáneos suyos, entre los cuales varios extranjeros, imitaron en numerosas estampas al maestro limeño. Dejando a un lado las convenciones de academia, en mayor o menor grado, trataron con poco éxito de poner en sus composiciones sobre temas limeños el humor y la malicia que con tanta naturalidad ponía Fierro en las suyas. Y, precisamente, entre los extranjeros que sufrieron su influencia, se halla el propio Angrand, como podrá verse en el estudio que publicaremos sobre su obra peruana.

Es claro que si se aceptan nuestros puntos de vista, se hará necesario considerar la obra de Pancho Fierro desde una nueva perspectiva, y abordar los problemas de atribución con criterios más amplios. En todo caso, si nuestras consideraciones parecen infundadas, el conocimiento de la serie que presentamos servirá, por lo menos, para una mejor comprensión de la obra del acuarelista limeño.

Apreciación estética final.

La mayor parte de las estampas conservadas en el álbum de Angrand pertenece a la producción más intuitiva, jovial, popular, de Pancho Fierro. En las restantes, a causa de las circunstancias y motivaciones que hemos expuesto, esas y otras cualidades semejantes se atenúan o se apagan casi por completo. A fuerza de seguir, más o menos de cerca, modelos ajenos, y de buscar ciertos valores formales y técnicos, de aspirar a una visión serena y externa, y de perseguir una elegancia de buen tono —calidades alcanzadas en parte en algunas estampas— el artista ha perdido también mucho de su frescura y originalidad. Aun sin dejar de admirar imágenes como las acuarelas Nos. 6, 8, 4, 10, seguiremos pensando que lo mejor de la obra de Fierro —y en ello coincidimos con sus estudiosos más calificados—, se encuentra en aquéllas en donde se expresan, en plena libertad, con la despreocupación y sinceridad propias de todo arte verdaderamente popular, su extraordinario sentido rítmico, su alegría, su sentido humano.



3. ...



*Dame habiendo se recostado a l'iglesia, saca
a su hijo que porta el tipo d'iglesia -
dona a la orbegeira (construccion un poco
hasada, chey una donna para attoria
l'iglesia)*





26

*Indice des quites, malles des amérindiens
de Lima, portant une charge de quites destinés
aux gens qui devaient être exécutés dans la localité,
procedant au sud, vers 1835.*

B^o 27



18
MATA DEL BOSQUE
EN JIPIA-MOSES.

18 La Santa de la Chamauca en
Amasnes - Vista de ingreso.



1850
*Se baila en los tablados de los cerros
en frente de la casa de la parroquia
los procedimientos para las grandes fiestas*

*Se baila en los tablados de los cerros
en frente de la casa de la parroquia
los procedimientos para las grandes fiestas*