

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**SÁTIRA Y TRANSGRESIÓN: FRANCISCO "PANCHO" FIERRO, MÁS ALLÁ
DEL COSTUMBRISMO PERUANO DEL SIGLO XIX**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN
HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA**

AUTOR

Miguel Angel Guerrero Arnáiz

ASESOR

Dr. Luis Fernando Villegas Torres

Abril, 2018

Resumen

A través de un análisis y contextualización de las obras de Francisco "Pancho" Fierro se buscará descubrir lo satírico, burlesco y jocoserio dentro de este corpus de obras para justificar un entendimiento más profundo de la producción del artista. El interés es colocar las obras de Fierro en un espacio temporal y geográfico que ensambla las condiciones que afectarán el contenido, técnica y distribución de las obras de arte, principalmente sus dibujos a la aguada. Al artista, al habersele atribuido una clasificación de *costumbrista* se le categoriza como reproductor de *tipos* limeños que limitan la interpretación de su corpus artístico a la imitación visual ilustrada. La presente tesis buscará profundizar en los contenidos de estas obras como resultado de la vida del artista y su contexto inmediato.

Abstract

Through an analysis and contextualization of the works of Francisco "Pancho" Fierro will seek to discover the satirical, burlesque and jocular within these works to justify a deeper understanding of the artist's production. The main goal is to place the works of Fierro in a temporal and geographical space that assembles the conditions that will affect the content, technique and distribution of the works of art, mainly his watercolor drawings. The artist, having been attributed a classification of *costumbrista*, is categorized as a registrar of Lima's *types and costumes* that limit the interpretation of his body of artistic works to visual imitation. This thesis will seek to deepen the contents of these works as a result of the artist's life and its immediate context.

Agradecimientos

A mi padre, Miguel Ángel Guerrero Watanabe, por su riguroso e inagotable apoyo.

A mi madre, Susana Arnáiz Jibaja, por su interminable cariño, paciencia y consuelo.

A mi hermano Juan Fernando por la inspiración.

Al Dr. Fernando Villegas Torres por su dedicación.



Índice

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: EL AFROPERUANO EN EL SIGLO XIX, LA CENSURA, EL ARTISTA Y SU CONTEXTO SOCIAL Y LA SOCIEDAD CONSERVADORA PERUANA.	7
1.1 LA PARTICIPACIÓN DEL AFRODESCENDIENTE EN CELEBRACIONES ECLESIASTICAS Y ACTIVIDADES CULTURALES	7
1.2 "LA NACIÓN Y LA PATRIA" EN LA SOCIEDAD LIMEÑA DECIMONÓNICA Y LA REPRESENTACIÓN DE LA PARTICIPACIÓN DEL AFROPERUANO EN FRANCISCO FIERRO.....	13
1.3 LA INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE EN LIMA REPUBLICANA	20
1.4 LA CENSURA EN LA PRENSA Y DEMÁS PUBLICACIONES, LA CARICATURA POLÍTICA Y LOS CONTENIDOS CRÍTICOS EN LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS EN LIMA DEL S.XIX.....	26
CAPÍTULO II: FRANCISCO FIERRO, LO NEGRO, LA ESCLAVITUD, EL CONCEPTO DE CIUDADANO Y EL ARTISTA COMO INDIVIDUO.	35
2.1 FRANCISCO FIERRO, LA INCÓGNITA DE SU IDENTIDAD Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO.....	35
2.2 LA IMAGEN COSTUMBRISTA Y SU FUNCIÓN A FINES DEL SIGLO XVIII / INICIOS DEL XIX.....	49
2.3 LA ESCLAVITUD, LAS CONDICIONES DEL AFROPERUANO EN LIMA DEL S.XIX Y LA INFANCIA DE FIERRO	53
2.4 LA MIRADA DE FIERRO HACIA "LO NEGRO", EL CLERO, Y EL ROL FEMENINO EN LA SOCIEDAD DECIMONÓNICA.....	61
2.5 FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, Y FRANCISCO FIERRO: MIRADAS TRANSGRESORAS EN UNA SOCIEDAD TURBULENTA	70
CAPÍTULO III: EL TRAZO DE FRANCISCO "PANCHO" FIERRO, EL REFLEJO Y LA ESENCIA DEL ARTISTA EN SU OBRA.	76
ALEGORÍA SATÍRICA DEL HERESIACA TACNEÑO FRANCISCO DE PAULA GONZÁLES VIGIL.....	77
CAPEADORA A CABALLO	85
SOLDADO CON FACCIÓNES DE CHIVO	92
ESCENA DE TRAVESTISMO.....	95
ESCENA EN EL HOSPITAL MILITAR DE SAN BARTOLOMÉ	101
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA	117
APÉNDICE I: CLASIFICACIÓN DE OBRAS DE FIERRO SEGÚN TEMÁTICA Y COLECCIÓN.	133
APÉNDICE II: CRONOLOGÍA DE FRANCISCO FIERRO	139
APÉNDICE III: IMÁGENES DE FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS	140

Introducción

Partiendo de un estudio contextual del entorno directo de Francisco "Pancho" Fierro, se buscarán los vínculos entre la vida y entorno del artista y su producción artística. Comenzando por un repaso de las condiciones del esclavo afroperuano a inicios del Siglo XIX y las dinámicas entre españoles, criollos, esclavos y negros libertos, se buscará colocar al artista en una esfera sociocultural y acercarnos lo más posible a las interacciones entre los grupos sociales que dividían al padre (un presbítero español) de la madre de fierro (una esclava). Estas interacciones sociales se verán condicionadas por la transición a una nueva república, y las ideas sobre nación, patria y ciudadano tomarán forma en la obra de Francisco Fierro. En todo esto también influirá la situación a nivel institucional del arte en el Perú del siglo XIX, los encargos y coleccionistas, la libertad de expresión (o carencia de esta), y finalmente las ideas liberales. Por la naturaleza de las obras de pequeño formato de Fierro y por la circulación de algunas de sus imágenes en publicaciones satíricas de la época, la censura y las represalias la prensa burlesca y jocosera serán un factor por considerar cuando se discutan las obras más pícaras de Fierro, en términos de contenido y personajes representados. Para tratar de descifrar los códigos detrás de las obras jocosas de Fierro, aquellas que van más allá de una representación de *tipos costumbristas*, se tomará en cuenta la biografía del artista y su relación a los grupos de poder como el clero, las altas esferas sociales y la política. Finalmente, a partir de una selección de obras provenientes de las colecciones Juan Carlos Verme, Pinacoteca Ignacio Merino y del Museo Nacional de la Cultura Peruana, se buscará justificar la presencia de una actitud de resistencia ideológica en Francisco Fierro, ejecutada a través del lenguaje burlesco y satírico. A través de esta interpretación se busca rescatar la obra de Francisco "Pancho" Fierro de las limitaciones de la categorización de *costumbrista*, puesto

que esta definición no permitía una lectura profunda, más allá de la representación naturalista a modo de "registro visual" de *tipos y costumbres*, así como escenas de fiestas religiosas o profanas. Tomando todos los factores pertinentes en cuenta, se podrá llegar a una reinterpretación de la obra de Fierro que refleje con mayor fidelidad la condición del artista afroperuano a mediados del siglo XIX. De este modo, no solo se pondrá en valor la obra del artista en cuestión, sino también del lenguaje satírico en Lima decimonónica, así como de los seguidores de Francisco Fierro.



Capítulo I: El afroperuano en el siglo XIX, la censura, el artista y su contexto social y la sociedad conservadora peruana.

1.1 La participación del afrodescendiente en celebraciones eclesiásticas y actividades culturales

Francisco Fierro dedicó varias acuarelas al tema de celebraciones religiosas y actividades vinculadas a las prácticas clericales¹. Acercarnos a estos eventos públicos desde un punto de vista histórico nos permitirá entender con mayor claridad el por qué de la inclusión de estos temas a la obra de Fierro. Más adelante profundizaremos el tema religioso en el arte de Fierro tras explorar la biografía del artista y la relación con su padre, un presbítero español. En esta primera parte se buscará explorar la significación y el papel que jugaron los afrodescendientes en las actividades religiosas y otras actividades culturales no religiosas como los carnavales y las diabladas.

Fanni Muñoz Cabrejo sostiene que anualmente "se podían celebrar más de sesenta festividades religiosas, según indica el *Almanaque de El Comercio*." (Muñoz Cabrejo 2001: 40). La presencia y participación del afroperuano en Lima decimonónica en fiestas y costumbres religiosas no carece de documentación y comentario (Estenssoro 1989:71), tal como eran las procesiones de la octava de Corpus Christi o las procesiones de los santos peruanos. José Rossi y Rubí describe para el *Mercurio Peruano*² las actividades burlescas practicadas por los negros como degradantes y ofensivas, muy por debajo del carácter digno y sagrado de una procesión eclesiástica y más dignas de una mascarada de carnaval, y destaca que, en tiempos anteriores a su redacción, los negros solían

¹ En la colección Juan Carlos Verme del Museo de Arte de Lima, ver *Pidiendo limosna para el Santo Monumento*. En la Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino, ver *¡Para el santo monumento!, Transporte de cadaver á la iglesia, En las procesiones, Zahumadora y Misturera (sirvientas de la clase media)*.

² Bajo el seudónimo de *Hesperiófilo*, en *Mercurio Peruano* del 16 de Junio de 1791, Tomo II, Número 48, p.112

disparar armas de fuego como parte de la celebración, práctica que Rossi y Rubí agradece se ha dejado de lado. El autor describe los disfraces de los negros en procesión:

“Algunos se disfrazan de Diablos o de emplumados: otros imitan a los osos con pieles sobrepuestas: otros representan unos monstruos con cuernos, plumas de gavilanes, garras de leones, colas de serpientes. Todos van armados con arcos, flechas, garrotes, y escudos: se tiñen las caras de colorado o azul, según el uso de sus países, y acompañan a la procesión con unos alaridos y ademanes tan atroces, como si efectivamente atacasen al enemigo. La seriedad y feroz entusiasmo con que representan todas estas escenas, nos dan una idea de la barbaridad con que harán sus acometidas marciales.” (Mercurio Peruano 1791: 112)



Figura 1: Francisco “Pancho” Fierro. *Los diablos*. ca. 1870-79, acuarela sobre papel, 220 x 165mm. Lima: Museo de Arte de Lima. Fotógrafo: Daniel Giannoni.

Un viajero suizo de nombre Juan Jacobo von Tschudi visitó el Perú entre 1838 y 1842, y menciona:

"Las procesiones son el pasatiempo favorito de los habitantes de Lima y son muy concurridas; se puede afirmar que es raro que los limeños se diviertan tanto en una fiesta mundana como en estos actos religiosos. [...] Entre las más brillantes procesiones están la del Corpus Christi, la de San Francisco y la de Santo Domingo. (Tschudi 1966: 129)³.

También menciona Muñoz las festividades en las plazas de toros, las lidias en los coliseos de gallos y la asistencia al teatro como festividades culturales de Lima decimonónica que se realizaban en locales construidos para esos fines.

"La existencia de determinados espacios abiertos a todos los grupos sociales se complementaba con otros de carácter más cerrado, tanto para los sectores altos y medios como para los populares. La tertulia [...] fue una actividad practicada en los salones de las casas por los hombres y mujeres de sectores altos y medios de la sociedad. Éstos fueron espacios de encuentro entre cada grupo social. Se reunían para conversar, jugar cartas y discutir sobre política." (Muñoz Cabrejo 2001: 42).

Esto traza una línea entre las festividades más *inclusivas* y las *tertulias* de los sectores más elevados. El número de imágenes en las colecciones de obras de Francisco Fierro⁴ que representan las festividades religiosas supera el número de representaciones de *tertulias* y escenas de interior. Rolando Rojas indica que el coliseo de gallos fue construido por el virrey Amat para evitar que las lidias se lleven a cabo dentro de las casas, lejos del control de las

³ Citado en: Muñoz Cabrejo, 2001.

⁴ En este trabajo se discuten principalmente las obras de Francisco "Pancho" Fierro que se encuentran en las colecciones de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, la colección Juan Carlos Verme (Museo de Arte de Lima) y del Museo de la Cultura Peruana.

autoridades (Rojas 2005: 54). Tras varios intentos por parte de las autoridades de cerrar definitivamente el coliseo y prohibir las peleas de gallos⁵

La representación de clases y grupos sociales interactuando libremente remite al hecho de que los carnavales permitieron, incluso durante la época virreinal, la interacción entre clases altas, bajas y el clero (Rojas Rojas 2005: 39), sin embargo, el 16 de febrero de 1822 un decreto firmado por el marqués de Torre Tagle prohibió la celebración de carnavales, actitud "digna de un estado decimonónico obsesionado por el control social" (Rojas Rojas 2005: 51). A pesar de esto, Manuel Atanasio Fuentes registró que los oficiales encargados de mantener el orden y vigilar el cumplimiento de la norma serían las primeras víctimas de los baños con aguas hediondas:

"[...] los soldados que componen las patrullas y los oficiales que las mandan, son los primeros que experimentan (sic) los efectos saludables del bando, cuya ejecución se les encarga, pues no hay calle en que no reciban varios baños". (Fuentes 1866: 161)⁶

Por lo tanto, la celebración de carnavales, la transgresión de las normas legales, eran parte de una resistencia a la tiranía de un gobierno que pretendía vigilar el comportamiento de sus ciudadanos y eliminar tradiciones virreinales, sobre todo cuando estas se oponían a la autoridad. Las representaciones de personajes eclesiásticos interactuando con clases altas y bajas durante una celebración de "malas costumbres" eran vistas como de "mal gusto".

⁵ "En 1822, [...] las autoridades republicanas decidieron prohibir esas peleas, pero sin éxito, por lo que en 1826 se intentó una medida más radical: se dispuso a rematar el coliseo de gallos y destinar el importe de su venta al Seminario de Santo Toribio. Por razones que se desconocen, dicha venta no se hizo efectiva y el coliseo siguió abierto. En 1832 se volvió a decretar su clausura, pero una vez más la medida resultó inútil. En 1850 se ensayó entonces un decreto más realista: se permitía el juego, pero sólo en los días festivos y los jueves de cada semana." (Rojas Rojas 2005: 54)

⁶ Citado en: Rojas Rojas, 2005.

Según Maribel Arrelucea y Jesús Cosamalón, la participación de los esclavos en las procesiones religiosas se dio incluso desde los inicios de la época colonial (Arrelucea y Cosamalón 2015: 60), como parte de un proyecto de evangelización de los esclavos africanos. También mencionan el culto al Señor de los Milagros, el cual inició como "un culto de africanos angola para convertirse en un símbolo de peruanidad" (Arrelucea y Cosamalón 2015: 61). Este es un dato clave porque no solamente indica que los afrodescendientes fueron partícipes de las fiestas religiosas durante el Barroco virreinal, sino que uno de los cultos más célebres del Perú tuvo origen a partir de los esclavos angola. En estas procesiones la presencia de afroperuanos se hacía notar:

"En todas las fiestas los africanos desfilaban bailando y tocando sus instrumentos musicales, algunos disfrazados de fieras salvajes, otros de reyes y reinas. Pero, a pesar de todo, las comparsas de afros, con su música y baile, constituían el cierre de fiesta, contagiaban alegría a todos los participantes, aglutinaba, unía a los diferentes componentes de la sociedad. En el Corpus Christi, una de las procesiones más importantes del calendario católico que duraba ocho días y paralizaba a toda la ciudad, los afros participaban como actores principales en la Octava y en la Infraoctava, es decir, en las fechas centrales. El domingo de la Infraoctava, la fiesta central, las cofradías de afros abrían la procesión al salir del Convento de Santo Domingo, luego desfilaban los dominicos y, como apoteósico final, aparecía el Santísimo Sacramento (Rivas, Tomo I, 2003: 35-63). La presencia de los africanos fue fundamental; desfilaban divididos en naciones africanas, con su rey y reina, súbditos y criados, imitando una corte real, todos vestidos con ropas y joyas lujosas como describen diversas fuentes. Detrás iban los 'diablillos' africanos y afrodescendientes disfrazados de osos, leones, serpientes, algunos con la cara teñida, otros con plumas y pieles de animales, todos con instrumentos musicales, bailando. Cerraban el desfile las 'invenciones' o máscaras: los gigantes, cabezudos o papahuevos que eran figuras deformes con licencia para hacer bromas al público. Todos estos elementos,

además, indican una cultura de fiesta donde se mezclaron elementos culturales andinos, españoles, africanos y hasta árabes. La calle fue el gran escenario para símbolos dispares como diablos y ángeles, moros y cristianos, enanos, papahuevos y gigantes, salvajes y caballeros. Esta fiesta sincrética fue alentada por los mismos españoles con el fin de disolver las diferencias locales. Fue una transacción cultural en busca de una cultura homogénea (Estenssoro, 1997: 182)⁷.

El entorno en el que laboraba Fierro se encontraba cerca de las *pulperías*, lugares de encuentro y de tertulia de los sectores populares. Cerca a la calle Mercaderes y a las imprentas, este entorno veía las publicaciones periódicas, de las cuales más nos interesan las satíricas y las burlescas, aquellas que acogían columnistas, algunos anónimos y algunos nombrados, que reclamaban por sus ideas liberales. Los conceptos de "nación, patria y ciudadano" tomarían forma en estas discusiones que partían de la prensa, y resonaban en los sectores populares, para lo cual es necesario entender cómo se han ido construyendo estas ideas en el entorno directo de Francisco "Pancho" Fierro.

⁷ Citado en: Arrelucea y Cosamalón, 2015.

1.2 "La Nación y la Patria" en la sociedad Limeña decimonónica y la representación de la participación del afroperuano en Francisco Fierro

El corpus de acuarelas de Francisco Fierro contiene un gran volumen de escenas de eventos políticos como el *Paseo de Alcaldes*, también llamado *Paseo del Estandarte* que se llegó a celebrar únicamente hasta el año 1820, año en el cual Francisco Fierro lo presenciaría por última vez y reproduciría a la aguada (Fig. 3). Típicamente se daban los días 6 de enero (Día de los Santos Reyes Magos, así como la fundación de Lima "Ciudad de los Reyes" por parte de Francisco Pizarro) y el Jueves Santo. La ceremonia que se llevaba a cabo el día 6 de enero era de carácter simbólico: los dos alcaldes que debían gobernar la ciudad en el transcurso del año asumían el cargo el día 6 tras dirigirse a caballo a las 4 de la tarde desde el domicilio del alcalde "de primer voto", en dirección al cabildo donde el Alférez Real y portando el estandarte de la ciudad. Con la comitiva de maceros y regidores, desfilaban también "algunos vecinos notables, alguaciles, portes y pajes de los cabildantes con sus respectivas libreas".

Como relata Palma, las Cortes de Cádiz abolieron el *Paseo del Estandarte* en el año 1812, pero fue celebrado también entre 1815 y 1820 tras el restablecimiento del absolutismo.⁸ Tratándose entonces de una tradición cívica proveniente del virreinato peruano antes de la emancipación, surge la pregunta sobre el interés que pudo tener Francisco Fierro al retratar este evento. Existe la posibilidad de que el fin sea puramente catalogador - de registrar un evento cívico de gran concurrencia y tradición que recorría las más prominentes calles de la ciudad, sin embargo, para un mulato en el Perú durante la transición de virreinato a república el panorama político era relevante y de consecuencias inmediatas. Como señala Ramos Núñez, la esclavitud sobrevivió a pesar de que

⁸ Ver imagen de *El Perú Ilustrado* Nro.35 en el Apéndice III.

las constituciones de los años 1823, 1828, 1834 y 1839 declaraban que nadie nacía esclavo en el Perú, y esto sucedió a través de una serie de mecanismos legales como "el contrabando, la ocultación del lugar de nacimiento de los esclavos o por la extensión del servicio de los libertos por tiempo indeterminado" (Ramos Núñez 2006: 19). Según el autor, hacia la década de 1850 existieron todavía "unos 4,000 esclavos domésticos en Lima y unos 20,000 viviendo en zonas rurales (Ramos Núñez 2006: 26).





Figura 2: FIERRO, Francisco. *Paseo de alcaldes*, fecha desconocida. Acuarela sobre papel, cuatro hojas pegadas de 220 x 180mm. Lima: Colección Manuel Cisneros Sánchez.

Es poco probable que Francisco Fierro siendo un mulato de madre inicialmente esclava, fuese ajeno a esta situación en la cual la promesa de la libertad tomaría casi 30 años en manifestarse (hasta el decreto de Ramón Castilla del 3 de diciembre de 1854 que otorgó irrestrictamente la libertad a todo esclavo), considerando que miles de afrodescendientes que llegaron a gozar de la manumisión tuvieron que continuar desempeñándose en labores que aún eran consideradas de baja estima como:

"[...] jornaleros, servicio doméstico, artesanos, etcétera. En las haciendas y chacras no hubo mayor cambio en el tipo de relaciones laborales basadas en la coerción y violencia, manteniéndose el cepo, los grilletes, los galpones y los azotes." (Arrelucea y Cosamalón 2015: 108)

**Comparación de registros entre afroperuanos esclavos y libres.
Lima, parroquia de Santa Ana (1795-1821)**

	Esclavos	%	Libres	%
Negro	718	73.2	83	11.7
Zambo	97	9.9	118	16.7
Mulato	65	6.6	152	21.5
Chino	22	2.2	96	13.6
Pardo	21	2.1	145	20.5
Moreno	3	0.3	14	2.0
Cuarterón y quinterón	2	0.2	95	13.4
Sin datos	53	5.4	4	0.6
Total	981	100	707	100

Figura 3. Fuente: Arrelucea y Cosamalón, 2015.

Teniendo en cuenta estos puntos podemos comenzar a establecer conclusiones sobre la existencia de negros o mulatos presentes en la acuarela *Paseo de Alcaldes* de la colección Cisneros Sánchez: figuras que se encuentran todas ensombreradas del mismo modo que los alcaldes y regidores montados a caballo, perfilados o mostrando sus espaldas, de manera que participan íntimamente del desfile en curso. Fierro hace partícipes activos a estos cinco mulatos en esta escena cívica: cuatro uniformados de color rojo escoltando al "alcalde de primer voto" (dos de los cuales sólo se les identifica el rostro y los sombreros), dos con uniformes verdes escoltando a un regidor, uno de amarillo con otro regidor y finalmente un uniformado de capa azul con un escudo de colores patrios escoltando al Alférez Real quien carga con el estandarte de la ciudad.

Debemos considerar que en el Siglo XIX los términos de "patria" y "nación" tenían similar connotación: "por influencia europea la Patria expresa y hasta se confunde con la nación" (Maticorena Estrada 1993: 45). Participar de ceremonias cívicas era practicar la nacionalidad, y por lo tanto hacerse de una identidad y formar parte de la sociedad y la vida política. Es evidente que la decisión de Fierro de incluir personajes afrodescendientes en su representación del *Paseo de Alcaldes* es sensible e interesada, sobre todo cuando se trata de una obra a la aguada que forma parte de lo que podríamos llamar la serie de "ceremonias cívicas" de Fierro, que datan de los alrededores del año 1821 como fue fechada la acuarela "*Procesión cívica de los negros*" (Fig. 4).



Figura 4: FIERRO, Francisco. *Procesión cívica de los negros*, 1821. Acuarela sobre papel, 229 x 182mm. Lima: Colección Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Nuevamente Fierro presenta a figuras afrodescendientes desfilando en una ceremonia cívica que refuerza la idea de la participación de los afrodescendientes en la "patria-nación". La ilustración habría definido la *Nación* de la siguiente forma: "sujeto históricamente soberano dotado de derechos constitucionales, inherentes a su existencia" (Portillo Valdés 1998: 116), de tal manera que formar parte de la nación garantizaba los derechos que ésta brindaba por definición y constitución, así como aseguraba la conservación de estos derechos ante cualquier injusticia. Por otro lado, la *patria* fue utilizada en el *Mercurio Peruano* con una definición que más la acercaba a la delimitación geográfica del estado, cuando menciona al Virrey como "verdadero padre de la

patria⁹. Para fines pragmáticos, *patria* estaba más relacionado al patrimonio terrestre geográfico del estado por lo que el patriotismo conceptualizaba la defensa de la propiedad nacional, siendo la *nación* la "persona jurídica" acreedora del patrimonio. Para Fierro, la nación debía incluir el rostro afroperuano de tanto negros como mulatos, y demás denominaciones que catalogaban la diáspora afrodescendiente.

Las imágenes a modo de caricatura de contenido político tienen historia de ser empleadas como armas ideológicas desde la revolución francesa, y Ramón Mujica Pinilla recuerda las representaciones de Fierro del "leitmotiv" de *El mundo al revés* en las cuales:

"[...] el hombre caminaba de cabeza, los peces volaban en el cielo, las aves nadaban en el mar, la carreta jalaba al buey, el hijo instruía al padre, el caballo cabalgaba al hombre, el hombre vestía de mujer, entre otras cosas" (Mujica 2006: 29)

Y eran estas representaciones que caían en el extremo de la subversión y la crítica al orden político y social. Sin embargo, Fierro no "caricaturiza" todas sus obras, más bien se evidencia en las reproducciones de eventos cívicos que más bien ennoblece la imagen y figura del negro, sea esclavo o liberto, e insiste en que la participación de este en las ceremonias nacionales y la vida política es indispensable si se quiere formar una visión de la Lima decimonónica en una nación republicana en tránsito.

Hayán sido producidas por encargo o para ser vendidas en alguna *pulpería* por la calle Mercaderes, las obras de Fierro formaban parte de un mercado artístico de representaciones de *tipos y costumbres*. Tanto las producciones artísticas como los mecenazgos forman parte de un mercado, y la

⁹ *Discurso sobre la utilidad e importancia de la lengua quichua*, Mercurio Peruano, Tomo IX, N. 140, p. 13

circulación de obras de arte en Lima decimonónica se vio afectada por la precaria situación de la institucionalidad del arte durante esos años. Junto con el discurso nacional se establecieron los parámetros para definir los límites entre las producciones artísticas más elevadas y las populares o folclóricas.

1.3 La institucionalidad del arte en Lima republicana

Según la *Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en El Perú* el estado peruano se comprometía a apoyar tanto el cultivo de las ciencias como el de las *nobles artes*, por igual y sin discriminar, mientras que dentro de las artes serían la música y la pintura las que ocuparían una situación preferente.¹⁰ El mismo decreto publicado reconoce la música como aquel arte que gozó de mayor desarrollo mientras que la pintura no pasa del "grado de mediocridad" a que quedó reducida en tiempos virreinales, implicando una falta de atención o mecanismos que permitan un efectivo desarrollo de la profesión¹¹. Adicionalmente, se decreta que se eruirán las moradas o recintos para la contemplación de las artes que fueron herramientas de opresión y tiranía, finalmente estableciendo tanto la sociedad filarmónica y un museo de pintura en la capilla de la Inquisición, a parte de los aposentos del director de dichos recintos. Se señala en dicho documento, que las obras de mayor precio en posesión del estado serán exhibidas en este establecimiento, y la planificación

¹⁰ Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832, p.186

¹¹ *Ibidem*. "Decidido desde los primeros días de su administracion, á proteger [sic] el cultivo de las ciencias, no se ha creído menos obligado á contribuir á los progresos de las nobles artes, cuando de su jeneral propagacion depende, en gran parte, la perfeccion del estado social. La música y la pintura, entre ellas, merecen sin duda un lugar preferente; y aunque la primera sea la mas adelantada en esta capital, no pasa la segunda del grado de mediocridad á que quedó reducida en el réjimen colonial." p.186

del espacio queda a merced del director. Siendo decretado y publicado el 2 de diciembre de 1825 se crea un precedente para favorecer tanto la música como la pintura como artes nobles ante los ojos del estado con el fin de crear una institucionalidad de estas a través de un espacio físico administrado por un director nombrado. Indica que la joven república, tan pronto como 1825 vio la intención de institucionalizar las bellas artes a través de un ojo oficialista que declara las dos *artes nobles* dignas de conservar y exhibir en un espacio de la fe católica, administrada por el gobierno. Por otro lado, no sería hasta el 3 de Junio de 1836 que se decretaría la creación de un Museo Nacional, a pesar que desde 1822-25 existía la idea de un Proto-Museo nacional que no pudo abrir sus puertas al público en 1826, pero aún así contó con una colección inicial (Vargas 2009: 11) - sin embargo dicho decreto de 1836 no hace mención de obras de arte o trabajos de calidad artística del todo, sino más bien de *preciosidades dignas de contemplación*, antigüedades u objetos de origen natural valorados.¹² Sería entre estos años, 1826 y 1836 que lo que sería el Museo Nacional ocupase los ambientes principales del antiguo Tribunal de la Inquisición en la Plaza del Congreso de la República, o Plaza Bolívar (Ayllón 2012: 32). El cronista Charles Samuel Stewart escribió sobre los inicios del museo:

"Bajo la guía del Sr. Prevost, visité el edificio ocupado por la Inquisición previo a ser abolida. Parte de la edificación se utiliza como una cárcel ordinaria, y otra como cuartel; mientras que los salones principales son utilizados a modo de museo nacional, bajo la supervisión de Don Rivero, un peruano de ciencias inteligente, educado en Europa, y actualmente director de la Casa de Moneda.

Esperábamos encontrar a este caballero en el museo, pero nos vimos decepcionados: la secretaria nos mostró la colección. Es pequeña, y no genera interés. Un gabinete con minerales completo pero escaso para la exhibición, aún en el oro y la plata nacional." (Traducción del autor).

¹² Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1859, Tomo Nono. Lima: Felipe Bailly, Editor. Librería Central Portal de Botoneros Nro. 196. p. 186

Por otro lado, Flora Tristán escribe en cuanto a su visita al Museo en 1834, agregando al lamentable estado en el que se encontraba la exhibición:

“Después de la independencia del Perú ha sido suprimida la Santa Inquisición. Se ha establecido un gabinete de historia natural y un Museo en el edificio que le estaba consagrado. La colección reunida se compone de cuatro momias de los incas, cuyas formas no han sufrido alteración alguna, aunque parecen preparadas con menos cuidado que las de Egipto; de algunos pájaros disecados, de conchas y de muestras de minerales. Todo en pequeña cantidad. Lo que encontré de más curioso fue una gran variedad de vasos antiguos usados por los incas. Este pueblo daba a los recipientes que empleaba formas tan grotescas como variadas y dibujaba encima figuras emblemáticas. No hay en aquel Museo, en materia de cuadros, sino tres o cuatro miserables mamarrachos, ni siquiera extendidos sobre un bastidor. No hay ninguna estatua. El señor de Rivero, hombre instruido que ha vivido en Francia, es el fundador de este Museo. Hace todo cuanto puede por enriquecerlo, pero no se ve secundado por nadie. La República no concede fondos para este objeto y sus esfuerzos no tienen éxito alguno. El gusto por las bellas artes sólo se manifiesta en la edad avanzada de las naciones”.
(Flora Tristán 1984: 256)

No fue hasta la gestión de Nicolás de Piérola, ex-partidario de la Confederación Peruano-Boliviana y ex-diputado por Arequipa, que a partir del año 1845 comenzaron las reformas y reestructuración del Museo Nacional que partió por la cesión de dos salones del Museo para abrir una academia de dibujo, a cargo de Ignacio Merino y Francisco Laso (Ayllón Dulanto 2012: 49). En 1859, escribió Karl von Scherzer, como partícipe de la expedición científica de Alexander von Humboldt:

“En un ala del mismo edificio en que se encuentra la Biblioteca se halla también el Museo Nacional. El mismo ocupa apenas dos salas de

regular tamaño. Los objetos histórico-naturales se encuentran en pésimo y descuidado estado principalmente la colección ornitológica que está en peligro de ser devorada íntegramente por los insectos. Lo más importante son algunas antigüedades peruanas, armas, momias y los llamados huacos o vasijas cerámicas, ollas y otros artículos de antiguas tumbas indias. El aficionado a la historia se interesará principalmente por los retratos de todos los virreyes y gobernadores del Perú, los cuales cuelgan en las paredes del primer salón en orden cronológico desde Pizarro hasta La Serna". (Scherzer 1969: 85)

El último párrafo indica finalmente un género pictórico presente en los cuadros que forman parte de la colección, obras que hasta entonces habrían sido mencionadas de manera desfavorable. Hasta ese punto en la historia de la creación del Museo Nacional y de los ideales que esta institución deberá manifestar se había adecuado el espacio para exhibir las riquezas minerales y orfebres, así como objetos de naturaleza arqueológica precolombina. La obra pictórica se introduce en un inicio a través del género del retrato histórico, específicamente virreyes del Perú cuyas representaciones eran dignas del espacio expositivo.

Es entonces que por medio de la institucionalización del arte impulsado por un nuevo gobierno republicano que se establece una plataforma que permite, por primera vez, darle legitimidad a los argumentos a favor del arte plástico como parte de un plan nacional. Esto se termina de evidenciar en un decreto hacia 1879 en el diario *El Peruano* firmado por el presidente Mariano Ignacio Pardo, que señala la nueva conformada "Sociedad de Exposiciones" (antes "Sociedad de Bellas Artes" fundada por Manuel Pardo en 1872) velará por el Museo, ahora trasladada al "Palacio de la Exposición". Especifica el contenido del Museo como una "galería de pinturas históricas y nacionales, y antigüedades peruanas que existen en las salas del Palacio."¹³ Los objetos

¹³ *El Peruano*, Sábado 21 de diciembre de 1872.

dignos de exposición eran conservados por su riqueza como objetos enciclopédicos, históricos y representativos en su materialidad, efectivamente arrinconando las representaciones pictóricas que no pertenecieran al género de pintura histórica, excluyéndolas del argumento nacional. En la práctica, Francisco Fierro y otros artistas no eran considerados artistas no eran considerados como tales ante estos intereses museográficos ni les iban a conceder espacios de exhibición. En consecuencia, un artista como Fierro estaría consciente de que sus representaciones de las escenas limeñas no se alinearían con este argumento de imagen nacional por definición, por lo cual se puede inferir que el artista haya tratado de elaborar su propia idea de imagen nacional y del patriotismo a través de su obra, diferenciándola de aquello que la "Sociedad de Bellas Artes" / "Sociedad de Exposiciones" considere un objeto artístico digno de ser expuesto y conservado. El pequeño formato de las obras de Fierro no sería acogido en la galería nacional, sino en las calles de Lima decimonónica, y uno de los partícipes y responsables de la difusión de la obra de Fierro sería la prensa. La división entre arte oficial (adoptado por un discurso nacional) y arte popular va en línea con las ideas de Peter Burke con respecto a imágenes para el "adoctrinamiento" a través de códigos visuales (Burke 2011: 61). Haciendo esta diferenciación, una autoridad de gobierno se transforma en el sujeto que hace del arte popular "el otro" y le sustrae la legitimidad, incluso infiriendo que se traten de imágenes subversivas. Finalmente, las ideas de Mijaíl Bajtín con respecto a la cultura popular en sociedades renacentistas añaden a la discusión entre arte "de élite" y el popular:

"Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo, y creemos que sin tomar esto en consideración no se

podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista." (Bajtin 1987: 5)

Con las mismas intenciones de establecer el marco para una institucionalidad artística nacional, el 10 de agosto de 1826 con respecto a las leyes y decretos de hacienda se publica un decreto que prohíbe el ejercicio de cualquier profesión artística sin antes inscribir una patente que haga específica la naturaleza del oficio en cuestión.¹⁴ La autoridad pertinente dentro de la Prefectura de Lima especularía con respecto a los ingresos de cada artista para nombrarlos “de *primera* o *segunda* categoría” y aplicar la tarifa correspondiente por la patente en cuestión, la cual deberá ser exhibida para dar constancia de la legalidad del oficio, similar a los permisos municipales o sanitarios que se conocen hoy en día. Sin embargo, las categorías según el decreto se basan en el número de obras, manualidades u otros productos vendidos, por ende, hay una jerarquización evidenciada por un documento en la entrada al punto de venta que califica al artista o productor como de 1ª categoría, es decir un artista o artesano con gran circulación de obras, o de 2ª categoría, cuya producción no alcanza la cantidad o distribución del anterior. El día 4 de diciembre del mismo año, el número de categorías o clases será de cuatro, en lugar de las dos que encargaba el artículo segundo del decreto del día diez de agosto, lo cual trazará aún más diferencia entre un artista o artesano que cuente con una clasificación mayor o menor que la de sus pares.

¹⁴ “1º Nadie podrá ejercer en adelante ningún comercio, arte, ni ocupación industriosa sin haber obtenido una patente en que se exprese la naturaleza de su dedicación y trato. 2º Habrá por ahora patentes de dos clases para todas las profesiones; una de primera y otra de segunda, con el objeto de graduar con igualdad aproximada el lucro de los que se ejercitan en ellas, entretanto se forma un arreglo mas exacto y metódico. [...] 8º Es de la obligación de toda persona provista de patente para su giro, exponerla en el lugar mas visible de la casa de su trato, bajo la pena designada en el artículo sexto.” El artículo sexto especifica las sanciones para quienes ejerzan sus oficios sin una patente: una multa de cuádruple los derechos aplicables. Citado en: León y León, 2004.

Habiendo establecido una diferencia entre el arte culto y "lo otro", surgirá una resistencia a través de las representaciones satíricas en semanarios y publicaciones periódicas. La prensa, sobre todo la satírica, será una de las plataformas que le permitirán una vitrina a Francisco Fierro, y sus obras circularían junto con las columnas y notas en semanarios como *La Broma*, dedicados a la burla y la sátira política. A continuación, se discutirá la situación de la prensa, las normas que la gobernaban y las posibilidades de censura que éstas podrían sufrir.

1.4 La censura en la prensa y demás publicaciones, la caricatura política y los contenidos críticos en las imágenes artísticas en Lima del S.XIX

La función que cumpliría la prensa en el Perú ya se encontraba esclarecida desde el siglo XVIII, como la establece un artículo de la *Gaceta de Lima* hacia 1744:

"Es la Gazeta [sic] una breve historia de los sucesos, en que inmediata, y progresivamente, se esparcen las noticias. Es un sumario de las novedades, con que se establece, y cultiva la política en las gentes; resultando muchas veces la común utilidad de esta política invención; porque mediante ella circulan por el cuerpo del mundo racional las noticias de los acontecimientos; y sin el costo de los viages [sic], ni el afán de los correspondientes, se adelanta el Comercio de las más sobresalientes novedades".¹⁵

Una vez proclamada la independencia del Perú en 1821 surgió un debate que decidiría si la nueva nación se constituiría como una monarquía como lo imaginó José de San Martín o una república como lo sugería Simón Bolívar

¹⁵ *Gazeta de Lima, num 1, desde primero de diciembre de 1743 hasta 18 de enero de 1744.* p. 1 Fuente: <https://archive.org/details/gazetadelima00tern>

(Basadre 2002: 65). La discusión fue severamente discutida y debatida, y formaron parte del debate las publicaciones periódicas que circularon por Lima durante aquellos tiempos. Desde el 1ro de Octubre de 1790 empezó a circular el *Diario de Lima*, redactado y editado por Jaime Bausate y Mesa o Francisco Antonio Cabello y Mesa (Jaime Bausate y Mesa fue el seudónimo a través del cual publicaba), originario de Extremadura, España (1795-1814) (Gargurevich Regal 2003: 22). Gargurevich también señala que no era extraño a la práctica común el uso de seudónimos por parte de los autores de los artículos en las publicaciones periódicas, aún cuando "Lima era una ciudad pequeña y con pocos secretos" (Gargurevich Regal 2003: 27). Tres meses después, el 2 de enero de 1791 comienza a publicarse el bisemanal *Mercurio Peruano*, el cual contaba con un cuerpo de redacción completo,

"[...] aunque debe advertirse que su intención era científica y cultural y no informativa como pretendía Bausate. En la misma época, el sacerdote franciscano Antonio Olvarrieta redactó y publicó el *Semanario Crítico* en junio del mismo año, que aparecía los domingos y que se publicó sólo por dieciséis semanas, las cuales resultaron suficientes para atacar y sembrar dudas sobre *El Mercurio* y sus redactores, la mayoría criollos." (Gargurevich Regal 2003: 22).

El historiador Raúl Porras Barrenechea se refiere a este período y al surgimiento de las publicaciones culturales de fines del siglo XVIII de la siguiente manera:

"Es la época de la ilustración, España se suma a ese gran movimiento cultural europeo e incorpora a él sus colonias. Vienen expediciones científicas. Las universidades mayores se reforman y dejan entrar en esos claustros los vientos de la Enciclopedia. Bausate y Mesa es simplemente el hilo conductor de una gran corriente colectiva." (Gargurevich Regal 1991: 42).

Cabe recordar que La Bastilla fue tomada en Julio de 1789, apenas 18 meses antes de la aparición del diario acuñado por Bausate y Mesa. Fue a inicios del siglo XIX que el panorama para las publicaciones periódicas y la prensa cambiaría drásticamente, como consecuencia de un número de novedosas resoluciones, entre ellas con respecto a la libertad de imprenta en el mes de octubre del año 1810 por parte de las Cortes en Cádiz. Asimismo, se resolvió a darle fin a la Inquisición en 1813, institución que no vacilaba al momento de aplicar censura a los materiales impresos (Hampe Martínez 2016: 643).

Fue a partir de 1821 en la cual el Perú entra en una fase militar/caudillista y en 1825 vuelve a surgir *El Peruano* tras haber sido cerrada su imprenta por el virrey José Fernando de Abascal en 1812, tras haberlo condenado por publicar doctrinas sediciosas y revolucionarias (Villanueva 1969). En 1839 empieza a circular *El Comercio*. Ambos periódicos aún se publican a la fecha. Según Antonio Checa, la aparición de estos dos diarios no continuaba la tendencia del periodismo peruano de inicios del siglo - predominaban los diarios políticos o literarios de corta duración, y surgieron varios otros creados por agrupaciones con fines políticos (Checa 1993: 131). La *Colección de leyes, decretos y ordenes publicadas en el Perú* evidencia que, en 1826, en el mismo decreto (N. 207) se declara la libertad de comunicar los pensamientos por medio de la prensa como uno de los derechos mas preciosos de los ciudadanos (Fig. 30). El segundo artículo inmediatamente traza la línea que limita estos derechos: "para que no dejenere [sic] en licencia funesta á la sociedad, sujetando á los que le ejerzan á la responsabilidad legal de que trata el citado artículo [...]". En el siguiente inciso se esclarece el motivo del trazado de dicha línea. El propósito de las limitaciones es establecer la legalidad de tratar temas religiosos en toda obra de arte o publicación de imprenta durante la Lima republicana: el reglamento provisional decretado en 1826 con respecto a la libertad de imprenta limitaba toda expresión con respecto a la iglesia y las escrituras, los dogmas de "la relijión [sic] de la república, sobre la moral relijiosa [sic] y sobre la disciplina

esencial de la iglesia" [sic], lo cual resultaría en la citación de el o los autores frente a un ente jurídico. El Título 2 del decreto define como abuso de la libertad de imprenta la publicación de máximas o doctrinas que buscan trastornar o "destruir la religión [sic] de la república ó su constitucion politica [sic]", implicando que la carta magna de la nueva nación peruana es equivalente en valor y dignidad a las doctrinas católicas. Como segunda definición, y es pertinente recalcar que dichas se encuentran numeradas en el Título 2, es abuso de la libertad de imprenta publicar doctrinas que inciten a la rebelión o perturbación de la tranquilidad pública. Queda esclarecido que la perturbación del orden público es secundaria bajo la definición de *abuso* ante el desprestigio de la autoridad eclesiástica. Posteriormente se procede a continuar la definición como la incitación a la desobediencia (III), la impresión de escritos obscenos (IV) y la publicación injuriosa que atente en contra de la vida privada y el honor de individuos (V). Asimismo, bajo el Título 3 se define como toda persona que publique con el fin de conspirar para "trastornar o destruir la religión [sic] de la república" como *subversivos* de primer o segundo grado, según la culpabilidad y el calibre de dicha incitación. Bajo el Título 4, aquellos denominados *subversivos* serían castigados "con seis años de prisión, el autor o editor de un escrito calificado de subversivo en primer grado, y con tres años los de un escrito subversivo en segundo grado." Continuando al Título 6, se revela que cualquier peruano¹⁶ tiene las facultades de denunciar a toda persona o autor de cualquier publicación que a su juicio califique de subversiva, sediciosa, incitadora, obscena o contraria a las buenas costumbres.¹⁷

El semanario *El Perú Ilustrado*, el cual llegó también a imprimir imágenes de Francisco Fierro entre sus grabados, notas de Ricardo Palma e imágenes

¹⁶ El decreto no aplica el término *ciudadano* para referirse al peruano en este caso, lo cual lleva a la interpretación que cualquier persona en la sociedad podía hacer una denuncia en contra de una publicación o su (s) autor (es).

¹⁷ Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1859, Tomo Nono. Lima: Felipe Bailly, Editor. Librería Central Portal de Botoneros Nro. 196. p. 397-400

satíricas, contó con directores entre los cuales destaca Clorinda Matto de Turner, quien fue directora desde el 5 de Octubre de 1889 y abandonó el cargo el 11 de Julio de 1891 tras el escándalo producido por la publicación del relato *Magdala* (publicado el 23 de agosto de 1890), del autor Henrique Coelho, lo cual concluyó en la censura del semanario por parte de la iglesia y la excomunión de Matto de Turner. El 6 de setiembre de 1890 se publica la siguiente manifestación por parte del arzobispo de Lima, Manuel Antonio Bandini Mazuelos, en rechazo y condena a la naturaleza del relato. Esta nota se publica simultáneamente en *El Comercio* y *La Opinión Nacional*:

No pudiendo en nuestro carácter de Pastor dejar desapercibido, ni permitir se publiquen escritos inmorales, impíos, blasfemos y heréticos, como el que aparece impreso en el semanario “El Perú Ilustrado” (...) que nos ha sido denunciado por nuestro Promotor Fiscal, y deplorando como debemos deplorar, esta clase de publicaciones, que léjos[sic] de ilustrar y moralizar a los lectores cristianos, les dañan grandemente pervirtiendo á la juventud; á lo que se agrega que se hiere el sentimiento de los verdaderos creyentes, que no pueden ver sin gran dolor los continuos ataques que la impiedad infiere á la persona Venerable de Jesús, al Santo de los Santos, al Salvador del Mundo, todo pureza y magestad [sic]; ataques tanto más sensibles y lamentables, por el hecho de realizarse en un país eminentemente Católico, en que no se permite el ejercicio de otra Religión que la Apostólica Romana, única verdadera, fuera de cuyo seno no puede alcanzarse la salvación eterna; por tales razones: no siendo esta la única vez que se ha publicado en dicho periódico artículos de esa especie, incurriendo sus autores en excomunión á jure, y debiendo á Nuestro Dios por las ofensas inferidas en la mencionada publicación, [...] prohibimos en lo absoluto, la lectura de dicho semanario, condenando, bajo pena de pecado gravísimo, reservada al Ordinario ipso facto incurranda, no solo á los que lean y

conserven ó á él se suscriban, sino también, á los que de alguna manera contribuyan á su publicación y sostenimiento.¹⁸

El caso de Clorinda Matto de Turner revela la relación que tuvo la Iglesia a través de su mayor representante, el arzobispo de Lima con la prensa, los escritores, los artistas satíricos cuyas representaciones se verían grabadas y difundidas en éstos, y por extensión con la libertad de expresión. Extender la condena de Matto de Turner a excomunión pública, inmediata y reforzada con amenazas de severas consecuencias a los lectores, suscriptores o contribuidores de *El Perú Ilustrado* evidencia un alto grado de defensa de los valores eclesiásticos como política que gobierna los medios de comunicación. A través de estos medios también se demuestra que la prensa de opinión, crítica y especialmente sátira se veía severamente amenazada por la Iglesia y sus actores, a modo que la excomunión era el castigo más severo dirigido hacia un individuo, y la censura a las publicaciones contaba con la máxima herramienta de presión moral que poseía el poder eclesiástico. En consecuencia, la blasfemia era condenada de manera pública y dirigida a los autores inmediatos o mediatos, como lo fue Matto de Turner al ser directora del diario que publicó la obra de otro autor.

Las evidencias de un estado que por definición y constitución defenderá el dogma e ideales católicos se encuentran en los primeros documentos que surgen durante el nacimiento de la república. En el Estatuto Provisional del 8 de octubre de 1821, se expresa lo siguiente:

“Sección Primera,

Art. 1. La religión católica, apostólica, romana, es la religión del Estado. El Gobierno reconoce como uno de sus primeros deberes el mantenerla y conservarla por todos los medios que están al

¹⁸ *La Opinión Nacional*, 6 de Setiembre de 1890. Citado En: Mallqui, 2013.

alcance de la prudencia humana. Cualquiera que ataque en público o privadamente sus dogmas y principios será castigado con severidad a proporción del escándalo que hubiere dado.

[...]

Art. 3. Nadie podrá ser funcionario público, si no profesa la religión del Estado.” (Armas Asín 1998: 23)

Las restricciones planteadas por la también recientemente creada Junta Conservadora de la Libertad de Imprenta¹⁹ establecen una clara política de proteccionismo de la religión católica. Según Fernando Armas Asín las discusiones liberales tendrían suficiente peso y consecuencia para resultar en protestas a favor del proteccionismo de la fe católica como política de gobierno a mediados del Siglo XIX, como la protesta de los feligreses de la parroquia de Santa Ana el 20 de abril 1855, manifestando su voluntad de “defender la religión verdadera a como dé (sic) lugar”. Se unen vecinos de Arequipa el 30 de abril del mismo año para presentar un Acta de protesta con más de 10 mil firmas con la misma finalidad (Armas Asín 1998: 87). Francisco de Paula Gonzáles Vigil denuncia en *Actas y protestas llamadas populares con motivo de la tolerancia civil de cultos* que se les obligaba a los feligreses y analfabetos a firmar estas actas. También surgió la figura de Julio Manuel del Portillo, quién como diputado de Lima alza su voz a favor de la libertad de culto y la inmigración masiva y abierta²⁰, defendiendo así la integridad de la Convención Nacional que contaba con las herramientas de tomar estas decisiones, percibidas por un sector conservador como “radicalismos liberales”. El día 27 de junio de 1855 se publica en *El Peruano* una nota por el ministro de Gobierno que aconseja a la prefectura que “se abstuvieran de publicar ni circular papel alguno sobre las delicadas

¹⁹ Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta el 31 de diciembre de 1830, Tomo I. Lima: Imprenta de José Masías, 1831. Pág. 395

²⁰ *El Comercio*, Lima, 13 de mayo de 1855.

materias religiosas que en un sentido ó en otro tiendan á la única mira de turbar los ánimos”²¹.

Porras Barrenechea menciona la censura al argumento político en publicaciones periódicas como causal de la transformación del juicio político al verso, en lo cual destacaron tanto Manuel Atanasio Fuentes, *El Murciélagos*, como Miguel Antonio de la Lama. La opinión política se vio obligada a separarse de la prosa y Ricardo Palma se convirtió en uno de los abanderados del género, y su enemistad hacia la autoridad e inconformismo se encontraría en sus *Tradiciones*, lo que Porras Barrenechea denomina un "criollismo auténtico" (Porras Barrenechea, 1919: 273). Décadas después en el siglo XIX la caricatura política continuaría con su tendencia hacia "resquebrajar para siempre la cultura cerrada, monolítica, elitista y patriarcal en la república aristocrático-burguesa", finalmente despertando sentimientos de revolución popular que José Carlos Mariátegui calificaría de "aleccionadora" para los artistas que busquen romper los mercados elitistas, "controlados por 'peritos' y 'tasadores' que solo buscaban que los 'artistas cortesanos' de la burguesía los adularan", eventualmente convirtiéndose la caricatura y la sátira en una herramienta fundamental en el comentario político (Mujica 2006: 40).

Los actos de censura a aquella prensa que se oponía a los argumentos oficialistas generaron estas alternativas al modo a través del cual los críticos del estado peruano se expresaban. Estas transformaciones llegaron también a las representaciones pictóricas, de una manera sublimada y menos literal. Es a través de esta sublimación que artistas como Francisco Fierro reflejaban las condiciones en las que vivieron, resultando de escenas cuyas interpretaciones deberán requerir un mayor entendimiento del artista para así tener una visión más completa de su significado e importancia. Este entendimiento deberá partir de la biografía del artista, la cual se ha ido construyendo desde que se le conoció en vida, a través de quienes lo admiraban y escribieron sobre el hasta

²¹ *El Peruano*. Lima, 27 de junio de 1855.

quienes años después buscaban valorar su obra y contextualizar su trabajo a través de una mirada histórica y arte-histórica.



Capítulo II: Francisco Fierro, lo negro, la esclavitud, el concepto de ciudadano y el artista como individuo

2.1 Francisco Fierro, la incógnita de su identidad y la construcción del mito

Existe un problema historiográfico que rodea al personaje de Francisco Fierro, en cuanto a cómo se ha ido estudiando al individuo. Existieron aquellas personas como Ismael Portal, Ricardo Palma y Acisclo Villarán que conocieron al personaje en vida y escribieron sobre él. Estas son fuentes primarias que se refieren a Francisco Fierro como "Pancho" Fierro y hacen crónica de su personalidad y de sus labores. Les siguen quienes estudian a Fierro como un ícono y artista célebre de tipos peruanos: Angélica Palma, Teófilo Castillo y Porras Barrenechea, quienes se enfocan en las obras y buscan ponerlas en valor, haciendo énfasis en la calidad de autodidacta del dibujante y pintor de murales y carteles. Les siguen Manuel Cisneros Sánchez, Ricardo Cantuarias y José Florez Araoz, quienes hacen un acercamiento histórico a la obra y contexto del artista. Finalmente, los estudios más recientes son aquellos presentados por Stastny, Gallagher de Parks, Majluf, Villegas, Arrelucea y el estudio genealógico de archivo por León y León Durand, estudios que incluyen factores como el mercado artístico, el coleccionismo y los encargos, las esferas sociales, los elementos formales como la materialidad de las obras y los seguidores del formato costumbrista. El mito de Francisco "Pancho" Fierro ha sido construido a partir de estas generaciones de estudios, respondiendo a las necesidades de cada investigación.

La etnicidad del creador de obras artístico-artesanales es un factor por considerar al momento de enfrentar la posible visibilidad o trágica anonimidad que sufría el personaje en cuestión en Lima a mediados del siglo XIX. A la fecha, son escasos los registros escritos o impresos con respecto a Francisco Fierro en

vida, señala Porras Barrenechea: “Vivió en la mediocridad, el anónimo y la pobreza. Alcanzó por sus carteles de toros²² y de teatros, por sus frescos murales, acaso por sus figuras para nacimientos, la fama popular, pero no la burguesa o escrita. Los únicos registros escritos con respecto a la obra de Fierro a modo de crítica y elogio surgen de la revista *La Broma*²³ y de una breve nota necrológica que se dio en el diario *El Comercio* cinco días tras el fallecimiento de "Pancho" Fierro, ocurrido el 28 de Julio de 1879²⁴.

Los únicos documentos originales que sobrevivieron han sido: la partida original de bautizo del joven Francisco del Fierro, la cual evidencia la fecha, el lugar del bautizo, los testigos del mismo y la edad del infante Fierro al momento de la celebración,²⁵ la certificación médica de la muerte del artista que figura en el estudio de Manuel Cisneros Sánchez, y las dos partidas de defunción que

²² “Como un Pancho Fierro que en lugar de colores a la aguada usara tinta y pluma, [Manuel] Segura nos relata los lances y el bullicio de las corridas de toros...concreta el encanto, hoy legendario de la saya y el manto...Ecos de la Lima del Ochocientos, de sentimientos y costumbres ya lejanos, que solo existen para la ciudad actual en libros viejos y láminas pretéritas” (Palma 1935: VIII-IX)

²³ El escritor costumbrista Acisclo Villarán escribió sobre Fierro en el volumen N.13 de *La Broma*, publicado el 12 de enero de 1878.

²⁴ "Ciertos estamos que pocos de nuestros lectores habrán dejado de oír ese nombre hablándose de pintura nacional, de esa pintura de costumbres por la que se traslada al papel o al lienzo los tipos nacionales. "Pancho" Fierro, al decir de uno de nuestros amigos, era para la pintura lo que Segura para el drama. Tomaba el pincel y con una facilidad extraordinaria dibujaba un retrato, que más de una vez ha dado a otros pintores para copiarlo. Pues bien, ese genio ha muerto el lunes ultimo (sic). Deja numerosos cuadros al óleo y muchos retratos a carboncillo, única herencia de su desconsolada familia". Anónimo. *El Comercio*. Lima: 2 de agosto de 1879 (nota necrológica).

²⁵ “En la ciudad de los Reyes del Perú, en cinco de febrero de mil ochocientos y nueve, yo el infrascrito Teniente de los Curas en esta Iglesia Sagrado Corazón de Jesús Vice-Parroquia de la Santa Iglesia Catedral, puse óleo y crisma a Francisco de edad de un año y cuatro meses, bautizado en caso de necesidad por un Religioso Agustino, hijo de padre no conocido y de María del Carmen, negra esclava de la Señora Doña Mariana Rodríguez del Fierro, quien dice ser su voluntad donarle la libertad a dicho Francisco; fue su padrino Antonio García y testigos don Martín Lapage y Martín Izquierdo, de que doy fe.” Fuente: Archivo del Arzobispado de Lima. *Libros parroquiales de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús*. Libro Sexto “de Bautismos de Indios y Esclavos”, folio 132. Citado en: León y León, 2004.

figuran en el mismo estudio, una del día 29 de julio de 1879²⁶ y la segunda del 28 de julio de 1879²⁷ (Cisneros Sánchez, 1975: 221). El primer documento, la partida de bautizo, finaliza una tormentosa búsqueda por definir la edad de Fierro al trazar su biografía, sin embargo, surge la pregunta de por qué, a pesar de haber sido el solicitante del bautizo de Francisco Fierro, el padre no se habría declarado como tal, según evidencia la partida, más bien se registró en el documento que Fierro era “hijo de padre desconocido y de María del Carmen [...]”. El tema de la ilegitimidad en la época colonial ha sido abordado por Maria Elena Mannarelli y revela lo siguiente con respecto a los hijos ilegítimos (nacidos fuera de un matrimonio):

"[...] Los hijos nacidos fuera de matrimonio, si la voluntad del padre no expresaba lo contrario, no se admitían en la sucesión de mayorazgos. Tampoco podían llevar el apellido y las armas de la familia. No eran de la agnación ni del linaje del que insituía el mayorazgo. [...] Los ilegítimos, principalmente mestizos, ingresaron a los conventos. [...] La iglesia disponía en aquella época que los hijos naturales, ilegítimos y espúreos no ingresaran a las órdenes religiosas por defecto de su nacimiento." (Mannarelli 1993: 158)

Esto puede también servir de punto de partida para entender la relación entre Francisco Fierro, su padre don Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y Robina²⁸, su madre María del Carmen Fierro, y finalmente la actitud que

²⁶ Parroquia Santiago Apóstol del Cercado de Lima. *Libro de Defunciones N° 4*, folio 50. "En (sic) veinte y nueve de Julio de mil ochocientos setenta y nueve (sic): fué conducido al Cementerio General el cadaver de Francisco Fierro, casado con Gerbacia Cornejo de setenta años de edad, falleció de parálisis en el (sic) Hospital del dos de Mayo, de que doy fé. - Luis Alvarado". Citado en: León y León, 2004.

²⁷ Parroquia de San Lázaro del (hoy) Rímac. *Libro de Defunciones N°19*, folio 185. Citado en: León y León, 2004.

²⁸ León y León asume con gran convicción que don Nicolás Rodríguez del Fierro fue efectivamente el padre de "Pancho" Fierro, en primer lugar por la coincidencia de nombres y apellidos sino también por la herencia que le legó la hermana de don Nicolás,

“Pancho” Fierro tendrá frente a la iglesia, los agustinos en particular y otras figuras de autoridad eclesiástica. Como consecuencia también se podría reconstruir y ver con una mirada crítica la manera en la cual Fierro retrataba la relación entre los negros, mulatos y demás afrodescendientes y la iglesia, según su influencia y autoridad sobre la sociedad de Lima decimonónica.

Otra incógnita es el rostro mismo de "Pancho" Fierro. Se conoce la imagen que sobrevive del entonces célebre Estudio Courret Hnos., en la cual aparece Fierro circa 1870 vestido de traje apoyando un brazo derecho sobre una superficie plana con una expresión seria y serena sobre un rostro de edad avanzada (Fig. 5).



doña Mariana a "Pancho" Fierro: la tercera parte de la casa de don Nicolás, la cual era de considerable valor. Además, según León y León concederle la manumisión al momento del bautizo cuando era la reglamentación que el descendiente de una esclava adapta la condición de esta fue otra decisión poco común. Ambas circunstancias llevan al autor a establecer que Francisco "Pancho" Fierro se trataba del pariente no reconocido legalmente de doña Mariana Rodríguez del Fierro. El testamento de doña Mariana se encuentra en el Archivo General de la Nación, *Sección Notarial* (Lima), Protocolo 678, Folio 336.



Figura 5: Estudio Courret Hnos. *Retrato de Pancho Fierro*, ca. 1870. Colección Milla Bartres. Lima, Perú. En: STASTNY, Francisco. *Pancho Fierro y la pintura bambocciata*.

El historiador del arte Francisco Stastny habría legitimado dicha fotografía de la colección Milla Batres como el retrato de Francisco "Pancho" Fierro, mencionada también por José Flores Aráoz, sin embargo la legitimización se basa en la comparación al retrato de Fierro realizado por Nicolás Palas, quien lo retrata póstumamente en 1888 con un rostro rejuvenecido, imagen que también servirá de fuente para la xilografía y el grabado que realizará José Sabogal de "Pancho" Fierro (Stastny, 2007: 23).²⁹ Stastny mismo admite que la pintura de Palas no es del todo fiable gracias a las numerosas restauraciones que ha

²⁹ Flores Aráoz menciona el retrato de Nicolás Palas, así como el medio (óleo sobre tela) y el año de producción de este (1888), y advierte que el mismo pudo haberse basado en una fotografía. Legitima ambas por serle fiel a la descripción verbal de Fierro por Ismael Portal, quien fue cercano al artista (Flores Aráoz 1989: 14).

tenido que recibir con el fin de conservar la obra.³⁰ Asimismo, Manuel Cisneros Sánchez especula con respecto al óleo *La Jarana* de Ignacio Merino, en la cual sostiene que la figura al centro de la composición es una representación de Francisco Fierro, ya que los rasgos de la figura coinciden con las descripciones ofrecidas por Ismael Portal y Acisclo Villarán, el último un frecuente escritor en el periódico quincenal *La Broma*. (Cisneros Sánchez 1975: 25).

Es inútil buscar el nombre de Francisco "Pancho" Fierro en los repertorios de la época pues se halla ausente de todas las categorías sociales o intelectuales - únicamente se le menciona cuando aparecen sus dibujos en los semanarios satíricos y en enero de 1878 en *La Broma*. Nunca se encontraron registros en las escuelas en las que se formó en educación primaria o secundaria, ni en algún salón de dibujo, mas allá de los folios de registro de patentes descubiertos por León y León. Stastny también estima que su formación artística debió haberse dado como era de costumbre entre las edades de 15 y 25, en algún taller establecido. En las guías de Lima, en las que aparecen desde el presidente de la República y toda la burocracia republicana civil se elude su nombre. En la *Guía del Viajero en Lima* de Manuel Atanasio Fuentes de 1859, en que aparecen todos los estratos sociales e intelectuales: los catedráticos, los médicos, los abogados, los arquitectos, los escultores y pintores, los grabadores y litógrafos, los retratistas y fotógrafos, los relojeros y las parteras y, entre los artesanos y obreros: los coheteros, colchoneros, hojalateros, las lavanderas, sastres, sombrereros, peluqueros, panaderos, los tintoreros, vivanderos y mantequeros. "Pancho" Fierro no es considerado ni como pintor, ni como dibujante, ni como grabador, ni siquiera como pintor de casas (Porrás Barrenechea & Bayly, 1959: 12-13). La nota evidencia que el

³⁰ "El rostro puede ser una versión rejuvenecida de la fotografía, pero la vestimenta dieciochesca es incongruente y, por añadidura, las alteraciones sufridas por el lienzo debidas a intervenciones posteriores le restan credibilidad. La difundida xilografía de José Sabogal que representa la cabeza de "Pancho" Fierro (1941), se inspira en el modelo de Palas al cual le agregó un toque de vigor físico y una energía de carácter, que coinciden con lo que se sabe hoy del personaje." (Stastny 2007: 23).

nombre de Fierro se escuchaba y viajaba de oído a oído por las calles de Lima, que el sobrenombre de "Pancho" venció al más formal y propio Francisco indicando un grado de familiaridad informal que se le atribuyó al artista. Según el historiador del arte Ricardo Kusunoki, probablemente se empezó a desarrollar una clara diferenciación entre la pintura académica y la artesanía entre 1837 y 1842, a raíz de los pintores con formación pictórica europea. El resultado sería la elevación del trabajo al óleo como profesión académica de mayor rigor y de tradición europea, mientras que los dibujos a la aguada eran percibidos como profesiones de autodidactas de escasa formación. Las imágenes paisajísticas y de temas indígenas serían adoptadas por este academicismo, así como otros motivos locales (Kusunoki 2009: 56), y así artistas de obras predominantemente en formato pequeño que no gozan de fondo ni "paisaje" como Francisco Fierro serían dejados de lado durante esta transición a un academicismo afrancesado, lo cual podría influir en la recurrente aplicación de su sobrenombre "Pancho".

Habiendo tenido como seguidores a un círculo de intelectuales como Ricardo Palma, Agustín de la Rosa Toro, Juan de Arona, Francisco García Calderón y José Antonio de Lavalle, Federico Elguera, Segismundo Jacoby y Federico Elguera³¹, *El Comercio* lo campeonó como genio, un retratista digno de ser recordado y que en vida fue digno de ser copiado, incluso como sostendrá Mercedes Gallagher de Parks, inescrupulosamente plagiado.³²

³¹ "Hombres como Ricardo Palma, Agustín de la Rosa Toro, José Antonio de Lavalle, Manuel Segura, Pancho Fierro, entre otros fueron contemporáneos, vieron la misma ciudad, compartieron las angustias de su tiempo, hay más vínculos y sentimientos comunes entre ellos que escapan del escrutinio histórico, pero vale la pena reconstruirlos porque forman parte de un periodo trascendental, la formación de la nación republicana que ellos construyeron a su modo, bajo sus propios lenguajes, símbolos y discursos." (Arrelucea 2011: 272)

³² Gallagher de Parks cita la exposición de obras de Francisco "Pancho" Fierro en el Museo de Arte Italiano de 1945 y la sospecha que surgió en cuanto a la autenticidad de un buen número de acuarelas al estilo "Pancho" Fierro que no eran de su mano [sic]. En este caso, se replantea el cuestionamiento que según la autora habría sido cuasi-resuelto en Nueva York, y más adelante discute que el problema secundario es la existencia de los 'copistas de copistas' del artista, como el caso de la obra titulada *Manera de ponerse la*

"Entre los imitadores del maestro criollo que entonces surgieron, la mayor parte de ellos extranjeros como veremos más adelante, unos eran simples copistas y hasta deliberadamente falsificadores, diferencia que se reduce a mero asunto de intención de parte del pintor o quizá del comerciante que descaradamente vendía tales copias como originales. [...]El hecho de que Pancho nunca firmaba sus obras vino a facilitar muchísimo estos fraudes artísticos, de que da claro testimonio el hecho de que los copistas e imitadores tampoco acostumbraban a firmar, característica unánime de ellos que solo puede ser debida a la intención de engañar al comprador." (Gallagher de Parks 1948: 222)

La posición de Gallagher de Parks, sin embargo, ignora la producción de obras costumbristas que eran comercializadas hacia turistas y viajeros como recuerdos de su visita a Lima. En consecuencia, la "copia" de figuras costumbristas que la autora sostiene que fueron inescrupulosamente tomadas de Fierro fueron parte de una producción que tenía como finalidad el público extranjero (Stastny 2007: 41), por lo cual podemos concluir que las reproducciones en base a arquetipos de personajes y escenas retratados por Fierro que fueron "copiadas" por otros artistas buscaban cubrir una demanda generada por este mercado turístico, más allá que pretender ser obras de Francisco Fierro el artista. Teófilo Castillo incluye la alta demanda de las representaciones de *Tapadas limeñas* como causal de la tentativa de "engaños y copias" (Castillo 1918: 1226).

Posteriormente, Manuel Cisneros Sánchez menciona el caso de una falsificadora de fines de la década de 1920:

saya y el manto, "la cual ha sido copiada por todos los panchofierristas y cuya versión original, está en el Museo Hispánico de Nueva York." (Gallagher de Parks 1948: 223)

"[...] Muy avanzada la década de 1920, conocimos a una señorita con aptitudes para el dibujo y para la acuarela, que copiaba estampas de Pancho Fierro en papeles antiguos o trozos de pergamino que colocaba en la azotea de su casa para airearlos y maltratarlos con el sol y con nuestra habitual humedad; no podemos precisar si esto lo hacía antes o después de realizadas sus acuarelas. La señorita en cuestión, seguramente por razones de conciencia, jamás intentó pasar su manufactura como originales de Pancho Fierro, limitándose a llevar sus "obritas" a los establecimientos de los anticuarios y prestamistas, [...] logrando que las adquirieran a precios que, para ella, resultaban estimuladores. Seguramente los compradores las revendían después, por mucho más de lo que habían pagado, a aficionados que se sentirían satisfechos con adquirir una "auténtica" acuarela de la Lima del ochocientos, con grandes posibilidades de provenir de los pinceles de Pancho Fierro, cuyo nombre y fama comenzaba a crecer desde esos tiempos." (Cisneros Sánchez 1975: 197)

Cisneros señala que existió una tendencia entre estos revendedores de estampas que se aprovecharon de la demanda de las obras de Fierro para hacer pasar algunas obras como suyas, pero señala que si se ha tratado de hacer pasar estas obras por ser del artista no ha sido desde un punto pictórico de imitación de la pincelada, mas bien en base a la esperanza del comprador de haberse encontrado con una obra de Fierro durante su paso por Lima. La ausencia de firma en las obras de Fierro refuerza este argumento puesto que hace aún más fácil la especulación de compradores transeúntes sobre la autenticidad de una obra costumbrista de este formato.

Nos encontramos con el primer registro documental de que Francisco "Pancho" Fierro ejercía el oficio artístico a través de los folios de la *Relación de Pintores* que redactó la Prefectura de Lima en 1833 con el fin de la recaudación tributaria correspondiente a la renta generada por parte de los artistas y

artesanos.³³ Con apenas veinticuatro o veinticinco años de edad (dando fe a febrero de 1809 como mes de bautizo de Francisco Fierro como detalla y justifica el primer capítulo) Fierro figuraba como pintor *de segunda categoría*, y es necesario contextualizar esa clasificación con el hecho que se consideraban cuatro categorías en total, la cuarta siendo correspondida a pintores de menor producción. En el año 1833 figuraban sólo seis artistas bajo la clasificación de *segunda categoría* y únicamente cuatro artistas bajo la *primera*; en esta figura el nombre de José Gil de Castro, afamado retratista mulato quien en 1830 habría retratado a Simón Bolívar (Barentzen 2010: 183). Poco después en el año 1838 surge otra *Relación de Pintores* para establecer estas categorías tributarias y vuelve a figurar Francisco Fierro, esta vez como pintor de *primera categoría*, junto al pintor Francisco Laso quien tan solo contaba con quince años y había llegado a Lima desde Arequipa tan solo dos años atrás en 1836, habiéndose matriculado en la Academia Nacional de Dibujo bajo la instrucción de Francisco Javier Cortés (Majluf 1995: 469). Está claro y documentado que para fines de la década del '30 Francisco "Pancho" Fierro gozaba de una producción significativa y de un alto grado de circulación de sus obras, lo cual sustentaría la categorización que se le atribuyó, puesto que esta se basa únicamente en los ingresos del artista por el oficio que declara.

Podemos establecer que desde la concepción de la república se instauró lo que consideramos la institución del arte en el Perú³⁴, y se trazaría un margen político que diferenciarían las Bellas Artes (desde los primeros decretos para la formación de un Museo Nacional en 1825 hasta la fundación de la Sociedad de Bellas Artes hacia 1872) del arte popular costumbrista al cual pertenecería el corpus de la obra de Francisco Fierro según se le atribuye. Estas obras se veían limitadas en cuanto a su contenido temático, rebozándose en los temas de

³³ Archivo General de la Nación. *Selección de Libros Varios* (H4-1715, Año 1833) – *Relación de Pintores*, folio 277. Citado en: León y León, 2004.

³⁴ Sin embargo, durante todo el siglo XIX no existiría una academia de Bellas Artes como tal y los procesos institucionales vinculados al arte serían siempre de carácter precario durante este periodo temporal.

costumbres y retratos de imágenes cotidianas caricaturizadas, su materialidad por tratarse de elementos poco *nobles* como lo eran el papel y la acuarela y su técnica, de trazo rápido, ligero y descuidado como posible efecto de la necesidad de mantener una producción numerosa y variada. Las estampas costumbristas que brotaban de las pulperías³⁵ del cercado de la ciudad de Lima, a causa de la demanda de las estampas de pequeño formato, cargaban con estos identificadores que acentuaban la distancia entre un arte y otro. Sólo recientemente se ha hecho un estudio dedicado a los materiales empleados para la elaboración de las obras costumbristas en papel y acuarela. Según Ximena Bruna Lema, el papel de trapo ya se había popularizado en América para inicios del siglo XIX, confeccionado a base de fibras vegetales como el lino, algodón, ramio y el cáñamo a través de un proceso de fermentación y de blanqueado. “Usualmente los papeles artesanales de calidad llevaban una marca y una contramarca en lados opuestos del pliego, por lo que a veces es posible encontrar incompleta una de ellas en alguno de los bordes de un folio (1/4 de pliego). Aunque en el siglo XIX el papel vitela para impresión y acuarela (más grueso) ya había sido creado y era posible encontrarlo en algunas tiendas especializadas de América, seguía siendo más común encontrar vitelas y verjurados finos, confeccionados por lo general para la escritura y por lo tanto, con un recubrimiento de cola (animal o vegetal) para evitar el corrimiento o sangrado de las tintas (principalmente ferrogálicas). De ese modo, un total de ochenta y ocho acuarelas en papel vitela como soporte primario adheridos en muchos casos a otro papel ingresaron a la colección del Museo de Arte de Lima

³⁵ Cosamalón y Arrelucea incluyen en su obra un glosario que define las *pulperías* de la siguiente forma: "Tienda. Pequeño espacio en el que se vendía al menudeo productos comestibles, leña, telas, manteca, sombreros, pañuelos, agujas, bebidas alcohólicas, etc. En toda Hispanoamérica fue de uso común el término pulpería para denominar estos espacios que también fueron lugares de esparcimiento y diversión de los sectores populares pues se podía tomar, bailar, jugar dados y naipes." (Arrelucea y Cosamalón 2015: 175). Sostienen también que las pulperías eran destinos a los que los esclavos podían acudir solos o con sus amos, permitiendo de tal manera que estos espacios se conviertan en puntos de encuentro y construcción de redes sociales. (Arrelucea y Cosamalón 2015: 31). Cisneros Sanchez sostuvo que los dibujos de Fierro se comercializaban en las pulperías limeñas (Macera 1986: 3).

en el año 2015, sin embargo, se llegó a identificar que algunos soportes no lograban el grosor necesario para resistir la humectación constante del “acuarelado”, lo cual nos indica que tanto Fierro como Francisco Javier Cortés accedieron a soportes que variaban en calidad. Del mismo modo, se descubrieron cuatro acuarelas sobre un soporte de papel vitela azulado de origen italiano, material que no se popularizó hasta la segunda década del siglo XIX, por lo cual se presume que el origen de éstos sea inglés o francés (Bruna Lema 2016: 49-52). Esto lleva a la conclusión de que debieron ser obras por encargo o no deberían ser atribuidas a Fierro del todo, puesto que un gran número de soportes fueron confeccionados de manera artesanal, evidenciado por restos metálicos encontrados en la superficie del papel, producto de una transferencia imperfecta del latón o la malla metálica a la pulpa. Bruna Lema identifica las obras de Fierro con una gama cromática que se limita a los colores de cromo, albayalde, cinabrio y Prusia, y una aplicación transparente o semitransparente de colores primarios con poca mezcla (Bruna Lema 2016: 60).

El entrenamiento artístico que formó a Francisco "Pancho" Fierro aún es materia enigmática. A pesar de que Francisco Stastny ha procurado vincularlo a los talleres virreinales y al pintor mulato Pablo Rojas, según Villegas dicha afirmación sufre una problemática formal en la propia imagen del puño de Fierro, puesto que es más fácil vincular las características de su trazo al de los pintores viajeros que participaban de expediciones científicas al continente. Sin embargo, al autor le convence más vincular a Fierro a un entorno de imprentas y comercios, considerando las investigaciones de León y León que colocan a Fierro en los alrededores de la Calle Baquíjano, muy cercana a la Calle Mercaderes donde comercializaría sus acuarelas en el establecimiento de Inocente Ricordi. Hoy en día, ambos establecimientos formarían parte del Jirón de la Unión en el Cercado de Lima (León y León 2004: 16).

Son las colecciones extranjeras de viajeros adquiridas recientemente por particulares las cuales ayudan a abrir el panorama con respecto a las obras de Fierro que no se tratan de copias cantonesas, como aquella colección recientemente donada por Juan Carlos Verme, y también identificada como parte de la colección del diplomático francés Amédée-François Chaumette des Fossés (1782-1841) quien residió durante quince años (1827-1841) en la ciudad de los reyes hasta su fallecimiento y cuyo legado se encontró finalmente en una subasta en París en el año 2014 (Majluf, 2017: 6). Para aquellos personajes itinerantes, viajeros y exploradores transitando por el Perú no era extraño adquirir obras costumbristas, o incluso series lotizadas para llevarse un recuerdo de las tradiciones cotidianas de nuestra capital, o para compartir una imagen del nuevo mundo a familiares y amigos en sus naciones de origen. En ese sentido esas imágenes sí responden al *canon* del costumbrismo como fruto de la ilustración, de un afán por catalogar, identificar, clasificar y sobretodo reducir a una definición todo producto del fenómeno *cultura*. Tales son las obras de Francisco Javier Cortés (¿1770? – 1841), Quiteño radicando en el Perú, maestro de dibujo de la Escuela de San Fernando de trazo refinado digno de un dibujante entrenado por el oficio de la pintura botánica. Cortés habría estado generando su obra a partir de un oficio indudablemente derivado de los ideales de la ilustración, a través de los cuales la destreza artística sirve un propósito científico y catalogador. Tal se evidencia a través de las acuarelas de la denominada serie *Barber*, nombrada así por el propietario de los *gouaches* y autor de sus inscripciones, atribuída por Natalia Majluf a Francisco Javier Cortés:

“La precisión técnica de estos gouaches, así como la delicadeza de su trazo, nos recuerda al obsesivo detallismo que caracteriza la tradición de ilustración científica en la que Cortés se había formado.”
(Majluf, 2001: 18)

Asimismo, la autora sostiene que Fierro pudo haberse formado en los cursos libres que dictaba Cortés en la Escuela Nacional de Dibujo hacia fines de

la década de 1830, lo cual podría bien evidenciar que el formato de las obras de Fierro antecede al artista. Por otro lado, no podemos descartar que estas colecciones extranjeras respondan a una intención por parte de los coleccionistas de construir un discurso a partir de un corpus de obras con estas características específicas. Deborah Poole justifica la fascinación de los mercados europeos por los grabados y consecuentemente acuarelas con imágenes del nuevo mundo respondían a una sed "voyeurística" que resaltaba la "otredad" de las razas, sobre todo la indígena y las mezclas que podían surgir a partir de esta - llevando inevitablemente a un afán por la clasificación y catalogación de individuos, comparándolos con otros. Esto culminaría en el fortalecimiento de la lógica de la búsqueda de la equivalencia o la diferenciación entre razas, rasgos y finalmente según Michel Foucault podríamos llegar a los orígenes del pensamiento racial moderno (Poole 2002: 12). Poole también sostiene que la naturaleza de estas imágenes era "represiva": la respuesta natural de sentir placer al ver imágenes que hacen referencia a sujetos únicos de representación (en esencia, *tipos*) indica una intención discursiva para crear estas imágenes que fomentan la "otredad" de los tipos representados (Poole 2002: 17). Una conclusión que extraemos de las ideas de Poole implica a quienes encargaban obras de *tipos y costumbres*, efectivamente solicitando que se generen imágenes arquetípicas que reducen a los personajes representados a una "esencia". De este modo, se construía un discurso visual (la autora utiliza el término "proyectos raciales y nacionales") a través de la creación de imágenes tipológicas. Estas conclusiones también advierten que se tiene que prestar atención a las posibles intenciones de los mecenas de objetos-arte.

2.2 La imagen costumbrista y su función a fines del Siglo XVIII / inicios del XIX

El costumbrismo agradece sus inicios en el Perú a Francisco Javier Cortés (1775-1839), según la tesis de Natalia Majluf, pintor quiteño contratado en dos importantes expediciones a América del Sur: la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783-1816) (Majluf, 2011: 16). A diferencia de Fierro, Cortés ha sido nombrado por Francisco Stastny como un dibujante "académico de perfecto delineado y de buen trazo", habiendo basado su aprendizaje en bocetos de plantas, dibujo científico que le permitiría dar cátedra en anatomía y dibujo en el Colegio de Medicina de Lima (Villegas 2011: 16). Está claro que el formato de personaje aislado en un fondo neutral y sobrio es directamente tomado de las obras resultantes de la expedición Malaspina por artistas como Juan Ravenet y José del Pozo³⁶, lo cual abre un amplio camino para entender y estudiar al artista libre de todo prejuicio que lo ligue a una tradición europea mimética, naturalista y catalogadora, lo cual implicaría que Fierro, como esperamos desarrollar, tomó lo que entendemos por la tradición e intención costumbrista para plasmar una visión personalizada, subjetiva y crítica de la Lima *criolla*, sin que este diálogo directo se llevase a cabo, aplicando el formato de la tradición de exploración científica. Aún así, la obra de Fierro se caracteriza (además de por las *costumbres*) por el gran número de personajes nombrados y naturalmente célebres de los jirones limeños; numerosos individuos retratados por el artista que no carecerían de fama y reputación en la vida diaria.

Dentro de la tradición de la creación de imágenes científico-catalogadoras podríamos hacer mención de personajes como Hipólito Unanue (1755-1833)

³⁶ Del Pozo, pintor académico procedente de Sevilla, abrió un taller en Lima a fines del Siglo XVIII. Por otro lado, Juan Ravenet dibujó personajes aislados en fondo blanco caracterizados por su vestimenta con una tendencia a lo satírico. Evidencia de esto se ve en *Mujer tendida en una hamaca y Malaspina acompañado de dos indias*. (Villegas 2007: 17).

como lo hace Natalia Majluf (Majluf 2011: 17), sin embargo, comenzaré por enfocarme en aquellos viajeros, extranjeros dibujantes y cronistas gráficos que enviaron obras al viejo mundo, sea como informe de expedición o algún otro fin académico, puesto que se trata de estos quienes verían en Fierro una tradición y una mano contrastante con aquel ojo costumbrista occidental. Originario de Navarra, España, Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797) fue nombrado obispo de Trujillo en 1778 hasta que en 1790 fue nombrado arzobispo de Bogotá hasta la fecha de su fallecimiento (Pérez Ayala, 1955: 4). Por las correspondencias que le sobreviven, se evidencia que no solo tenía gran interés por las poblaciones indígenas, sino que velaba activamente por su educación y confiaba en que podían ser bien vistos ante los ojos de la corona y de la iglesia.³⁷ Su humanismo y visión ilustrada también lo llevó a compilar sus célebres tomos de 1411 acuarelas de artistas mayormente desconocidos³⁸ en un total de nueve volúmenes, de los cuales el segundo se concentra en escenas cotidianas de danzas, juegos ilustraciones de enfermedades, así como de tareas agrícolas, pesca y caza; asimismo comprende un estudio sobre un total de ocho

³⁷ Rubén Vargas Ugarte recogió el siguiente extracto de una carta de Martínez Compañón dirigida al Rey Carlos III: "A la verdad, Sr. los indios de este Obispado de que me toca y solamente voy a hablar por ahora, es una gente miserable sobre todo encarecimiento, por donde quiera que se mire. Ciertamente son miserables en sus almas, en sus cuerpos, en sus honras y en sus fortunas. En sus almas, por su profunda ignorancia y no tener idea del bien, del mal ni de la virtud y hallarse plagados y cancerados de vicios. En sus cuerpos, por que sanos y enfermos los tratan y son tratados con positiva indolencia, inhumanidad y crueldad, poniéndose [sic] por todas partes mil óbices ty [sic] obstáculos a la conservacion [sic] de su salud mientras la gozan, y ningun [sic] reparo ni auxilio para su restablecimiento quando [sic] la pierden... Condolido, pues de verlos en una tan triste constitución, y deseoso en quanto alcanzen [sic] mis fuerzas por principios de humanidad, de justicia y de religion [sic] de irlos disponiendo para que comiencen [sic] a ser verdaderos hijos de Dios y de su Iglesia, vasallos sumisos reverentes y fieles de V.M. y miembros aun mas útiles [sic] de lo que hasta aquí [sic] han sido a la sociedad, me puse muchas veces a pensar con toda la posible imparcialidad, detencion [sic] y seriedad sobre los medios mas eficaces, y oportunos a conseguirlo." (Vargas Ugarte 1936: 177-178)

³⁸ Villegas vincula al pintor peruano Julián Dávila con la colección de Martínez Compañón, quien realizó un grabado de una mujer en un interior basado en otro grabado, del viajero francés Amédée Frézier, puesto que los folios 1 y 2 del segundo tomo de la colección de acuarelas en cuestión contienen variantes de la obra de Dávila titulada *Española con traje álo antiguo*, la cual tiene fecha de 1774. (Villegas 2007: 22)

dialectos nativos (Schjellerup 2016: 1409). Las condiciones permitieron que su apreciación por la geografía, las ciencias naturales y la arqueología lo llevaran a hacer sus extensivos catálogos de acuarelas (hechas por encargo por artistas cuya identidad permanece anónima) y compilar su colección de artefactos arqueológicos y muestras de flora local.³⁹ El precedente establecido por Martínez Compañón a fines del Siglo XVIII debió ser uno de los catalizadores que dieron inicio al interés en el Perú virreinal para promover expediciones científicas a tierras españolas americanas como lo fue la expedición de Alessandro Malaspina⁴⁰, la cual produjo grandes cantidades de bitácoras descriptivas, documentos y estudios científicos compilados en el *Diario de viaje de la Expedición Malaspina*.⁴¹

Un nombre que no se puede omitir es el de Léonce Angrand, cuyas imágenes sirven hasta hoy como un valioso registro pictórico de varias regiones del Perú decimonónico por su naturalismo y fidelidad. Desde panoramas de sitios arqueológicos, a dibujos de costumbres, hasta detalles de arquitectura virreinal limeña, las representaciones de Angrand responden al ideal ilustrado que buscaba catalogar su pasantía por Lima desde 1834 hasta 1839, a tal punto

³⁹ Sus intenciones naturalistas y academicistas se evidencian en este fragmento de una correspondencia dirigida al rey Carlos IV en 1789: "Excelentísimo Señor = Deceoso [sic] de proporcionas [sic] que su Magestad [sic] pueda por sus propias Ojos reconocer, ó hacer que se reconozcan [sic], segun [sic] mas fuese de su Real agrado, las diferentes calidades de Tierras, de las Provincias de este Obispado; y sus principales frutos, y manufacturas de sus Abitantes [sic], así [sic] de los anteriores al tiempo de la conquista, como y especialmente de los presentes; por los que esta diligencia pueda contribuir á la prosperidad de los Pueblos de este Obispado, a lo de toda la nacion [sic] en general; he deliberado Remitir a sus Reales manos unas muestra de los mas principal, y sustancial de dichas tres especies; y a su consecuencia [sic] he dispuesto veinte y quatro [sic] Caxones [sic], numeradas desde el uno hasta veinte y quatro [sic], y señalados con esta marca..." Fuente: *Razón de las especies de la naturaleza y del arte del Obispado de Trujillo del Perú, 1789*. Archivo General de Indias, Sevilla: Audiencia de Lima, legajo 798.

⁴⁰ Coincidentemente, el proyecto de la expedición *Malaspina* fue aprobado en 1789, el mismo año en el cual Martínez Compañón escribió a Carlos IV sobre los artefactos y muestras naturales que tanto le interesaban. (c.f Ortiz Sotelo 2016: 1375)

⁴¹ Museo Naval, Madrid: AMN ms. 610, 423, 92. *Diario de viaje de la Expedición Malaspina, 1789-1794*. Citado en: Ortiz Sotelo, 2006.

que una de sus ilustraciones permitió la reconstrucción de la portada y espadaña de la iglesia de La Merced de la ciudad de Trujillo. Se conocen dos álbumes de láminas sobre la vida cotidiana en Lima, bajo el título *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima*⁴². El primer tomo contiene acuarelas de escenas cotidianas y costumbres que cuentan con el sello de Léonce Angrand ("AL") en cada obra, mientras que el segundo tomo cuenta con ilustraciones de Ignacio Merino, Léonce Angrand y Francisco Fierro. Cabe mencionar que Angrand se encontró en Lima durante aquellos cinco años en calidad de vicecónsul francés, lo cual implica que cumplió una función diplomática (Castañeda Murga, 2016: 826), y que la documentación de sus experiencias no sólo se trataba de un pasatiempo, sino de una labor casi estrictamente interesada. Es muy probable que se haya interesado por adquirir obras de Fierro para ser enviadas a Francia, no por evidenciar una técnica acuarelística refinada, sino más bien por la habilidad de Fierro de capturar una actitud jocosa contenida en sus figuras. A pesar de tener coincidencias formales (fondo abstracto, figuras aisladas) la imagen de Fierro se distingue de la tradición costumbrista y difiere drásticamente de toda representación mimética naturalista proveniente de valores ilustrados.

A los argumentos de Deborah Poole con respecto a la construcción discursiva a través de las imágenes tipológicas debemos agregar la visión de Mary Louise Pratt con respecto a la visión colonial europea y el rol de las expediciones científicas. La autora sostiene que estas expediciones tienen la finalidad de registrar información científica para poder justificar la colonización a través de la ocupación y la legitimación de la soberanía. Esto se logra a través del mecanismo que citó Deborah Poole, la fomentación de la "otredad" de los pueblos indígenas (Pratt 2010: 18). También sostiene que el "viaje" implicaba una superioridad del "viajero", no solamente por la naturaleza de los viajes hacia el siglo XVIII de los cuales solo gozaban los exploradores y religiosos, sino que los puntos de encuentro entre el "viajero" y el "viajado" eran zonas de conflicto

⁴² Repositorio digital de la *Bibliothèque nationale de France*, gallica.bnf.fr.

en los cuales los extranjeros reafirmaban su superioridad, en calidad de exploradores de lo "no descubierto". Estos puntos producen una interesante teoría sobre la construcción de las colecciones de Leónce Angrand y otros viajeros que llevaron obras costumbristas consigo, teoría que apunta un discurso ideológico que fomenta la "otredad" de los pueblos exóticos que estas personas exploraban.

2.3 La esclavitud, las condiciones del afroperuano en Lima del S.XIX y la infancia de Fierro

La protesta sociopolítica por parte de las etnias mulatas no era ajena a la Lima de fines del siglo XVIII, sin embargo, ésta se vio mitigada por el sistema económico y social que sostenía el esclavismo. Tendríamos que comenzar por los tipos de jornadas laborales que observaban los esclavos ciudadanos, de las cuales existieron dos: la esclavitud *relativa* y la esclavitud *arcaica*, la segunda sólo se contemplaba en las panaderías de la ciudad, en las cuales las jornadas laborales eran físicamente más exigentes y las sanciones por incumplimiento o insubordinación más graves, al punto de considerarlas una suerte de prisión para el esclavo (Arrelucea 2018: 103). En términos más generales y hablando del caso específico de Lima (contrario al contexto provincial), el esclavo *relativo* gozaba de la oportunidad de no ser sometido a castigos físicos constantes - más bien participaba de actividades familiares y su presencia frente al amo era de una calidad más cordial. Sin embargo, siempre existía la posibilidad de que ante un incumplimiento de un acuerdo o una severa insubordinación surgiera la amenaza de ser enviado lejos de la ciudad donde la realidad no se asemejaba, o de ser recluido en alguna panadería. Por lo tanto, los levantamientos en contra de la clase dominante se vieron siempre amenazados por las posibles

repercusiones hasta comienzos del siglo XIX.⁴³ A pesar de esto, llegaron a estallar varias protestas durante el siglo XVIII en varios puntos del virreinato peruano en lugares próximos a Lima como en Huarochirí, lo cual resultaría en una reforma militar que ordenó la llegada de más batallones españoles, mayor número de rondas para capturar cimarrones (negros o mulatos prófugos/delincuentes), entre otras medidas (Arrelucea, 2009: 122). Aparte de estos casos, Lima no vio adicional número de revueltas, no por opresión sino por la ausencia de barrios exclusivos dentro de la misma metrópolis. La integración era pan de cada día, y los habitantes de todas las razas intercambiaban miradas constantemente.

"El roce interétnico se daba en las corridas de toros, peleas de gallos, procesiones, en los callejones, en el paseo de Amancaes. Los esclavos estaban fragmentados convenientemente para evitar la formación de una conciencia grupal peligrosa y fomentadora de desórdenes" (Arrelucea 2009: 123).

Carlos Aguirre sostiene que para 1837, sólo existieron 4 haciendas en Lima que poseían más de 100 esclavos, otras 37 tenían entre 1 y 20 esclavos y finalmente 89 carecían del todo de ellos (estas 4 haciendas de caña de azúcar poseían el 42.9% de todos los esclavos de los valles adjuntos a Lima, la cifra de esclavos fue de 860). "Una muestra tomada de los Protocolos Notariales arroja que el 65.6% de los esclavos pertenecía a pequeños propietarios, entre ellos militares, abogados, panaderos e incluso aguadores, lecheras y chicheras", lo cual nos lleva a establecer que no sólo disminuyó drásticamente el índice de esclavitud de hacienda en Lima entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, sino que ya existía un número significativo de manumitidos por venta o por concesión (a través de la compra de libertad del esclavo, la cual en pocos casos

⁴³ "Era común por parte de la orden Jesuita enseñar a los esclavos a imitar la sumisión de Cristo. c.f. Archivo General de la Nación, Sermones, Leg. 61, Exp. 10, 14, 9." (Arrelucea 2009: 120)

según Carlos Aguirre se otorgaba voluntariamente y en varios estaba sujeta al cumplimiento de alguna obligación por parte del esclavo) (Aguirre, 1993: 39).

Claro está que existían los casos en los cuales las esclavas podían recibir un trato mucho más digno y humano a comparación del de sus semejantes - la violencia hacia la servidumbre era una manifestación de poder y autoridad y el encariñamiento del patrón hacia su esclava no era de extrañarse, pero siempre a merced de las amenazas de las consecuencias que ello conllevaría. Dichas relaciones entre esclava y patrón las discutiré con mayor detalle más adelante. Sostiene Aguirre:

"Al lado de la compra de la libertad tenemos que considerar también la estrategia afectiva que consistía en ganarse el cariño de los amos para aspirar a una manumisión graciosa. No sería difícil imaginar que los esclavos se trazaban una estrategia consciente en esa dirección, pero hay que considerar también que el buen trato de algunos amos y la satisfacción de las necesidades de los esclavos (i.e. la libertad) eran factores que auspiciaban un comportamiento dócil, ajustado a las expectativas y deseos de los amos" (Aguirre 1993: 46).

La diferenciación de poder adquisitivo traza una gruesa línea entre semejantes: la situación económica de los afrodescendientes libres variaba de tal manera que se generó un sector socioeconómico emergente entre esclavos liberados. Aquí podemos trazar un paralelo directo a Fierro, quien al momento de su matrimonio con Gervasia Rosa Cornejo Belzunce en la parroquia del Sagrario de la catedral de Lima en 1828 fueron considerados como "chinos libres", y en este momento la madre de Francisco, doña María del Carmen Fierro ya era considerada como libre (Cosamalón 2015: 96) porque compró su libertad unos años atrás, el 18 de octubre de 1823⁴⁴. Fierro se encontraba políticamente

⁴⁴ Archivo General de la Nación. *Sección Notarial* (Lima), Protocolo 880, folio 443. Se trata de una constancia notariada de la entrega de la mencionada carta de libertad. Citado en: Cosamalón 2015: 96.

distanciado de la esclavitud que vivió su madre doña María del Carmen y compartía espacios con una familia española por haber sido criado en la casa de su padre, lo cual no era de extrañarse cuando una esclava daba a luz estando aún en servicio de una familia (Cosamalón y Arrelucea 2015: 48). Las casas de familias con influencia y bien posicionadas como era la de la familia en cuestión, según los dibujos de Léonce Angrand contaban con amplios patios entoldados, por los cuales transitaban los jinetes en asno a descargar bienes. Los patios internos de las casas señoriales se encontraban anexados a las habitaciones familiares, los jardines y las huertas, parcialmente para aislarse del bullicio de la calle se estilaron los muros elevados, con el pasar del tiempo hacia fines del Siglo XIX brotaron las habitaciones de huéspedes y gradualmente la vida privada se condensaba dentro del espacio de la vivienda – espacios donde amigos, parientes e invitados interactuaban constantemente (Calderón 2000: 44). A través de estos espacios de descanso e interacción social, es que las residencias familiares se convertían en escenarios para las tertulias, las danzas y las actividades sociales.

La familia Rodríguez del Fierro no carecía de bienes y riquezas: ante el fallecimiento del padre de don Nicolás Rodríguez del Fierro y Robina, don Antonio Rodríguez del Fierro y Pollos (de quien don Nicolás fue el octavo hijo) se necesitaron un total de trece inventarios fechados (León y León 2004: 87) para registrar los bienes materiales que el difunto heredaba a sus descendientes, entre ellos el padre de Francisco Fierro. Tal fue la importancia de este personaje en la Lima virreinal que fruto de sus negocios fue nombrado Teniente Coronel del Regimiento y Batallón del Comercio de Lima, habiendo marchado el 24 de abril de 1763 en la Plaza Mayor frente al Virrey don Manuel de Amat y Junient. El domicilio en el cual los abuelos de Francisco Fierro (don Antonio Rodríguez del Fierro y doña Nicolasa Ignacia de Robina y Gallegos) registraron su matrimonio se encontraba situada en un solar de la calle luego nombrada Baquíjano, casa en la cual se presume nació Francisco Fierro y la cual estuvo consignada brevemente a su nombre. La familia Rodríguez del

Fierro y Robina estuvo conformada por un total de 10 hermanos y hermanas, entre los cuales figuraba don Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y Robina: doctor, presbítero, cura y Vicario de la Doctrina de San Damián, posteriormente Maestro de Artes y Teología ordenado Sacerdote y Cura en las provincias de Huarochirí y Yauyos, ambas dentro del departamento de Lima (León y León 2004: 84-108). La madre, esclava de nombre María del Carmen habría nacido en la casa Rodríguez del Fierro, un 10 de agosto de 1789. Según León y León Durán, no eran poco comunes las relaciones entre amo-esclava como se dio el caso entre don Nicolás y María del Carmen, y en todo caso el joven Francisco Fierro, hijo de español y esclava negra nació el 5 de octubre de 1807 y gozó de libertad heredada habiendo sido su padre español (y posteriormente de madre liberta), a pesar de ello la manumisión de Francisco del Fierro (nombre bajo el cual es bautizado) recién llega al momento de su bautizo el 5 de febrero de 1809, por voluntad de su tía carnal doña Mariana (Cosamalón y Arrelucea 2015: 96). Lo que también se registra es la venta de la esclava por parte de sus amas, doña Mariana y doña Cayetana Rodríguez del Fierro y Robina hacia 1812.) En 1820, en una transacción final la esclava hace entrega de ciento cincuenta pesos a sus amas, cual asegura la futura liberación de la esclava dos años y ocho meses más adelante (León y León 2004: 126). Es así como doña Mariana y doña Cayetana hacen entrega de la correspondiente Carta de Libertad a María del Carmen Fierro, un 18 de octubre de 1823.⁴⁵ Tan solo diez días después de la fecha María del Carmen hace entrega de los doscientos pesos restantes para subsanar la deuda pendiente por su libertad. Tras las transacciones, María del Carmen se ve liberada y el joven Francisco Fierro se encuentra en una posición menos comprometedoras con respecto a la situación de su progenitora, y por extensión la reputación del padre se ve afectada de manera positiva en caso viajen los rumores.

⁴⁵ Archivo General de la Nación, Sección Notarial, Protocolo 880, Folio 85. Citado en: León y León 2004: 84.

“Resulta evidente que por su condición de Cura, el Doctor don Nicolás Rodríguez del Fierro y Robina no haya reconocido por su hijo a "Pancho" Fierro, no al menos legalmente pero mediante subterfugios y por interpósita persona, esto es, a través de su hermana, logró proveerle de ciertos bienes para su subsistencia, pero sobre todo su libertad pues, como cuestión de principio, el hijo de un español no debía tener la condición de esclavo.” (León y León 2004: 90)

El mismo día (7 de febrero del año 1847) en el que la tía de Fierro, doña Mariana, hace entrega de su testamento al escribano público Casimiro Salvi en el cual nombra a Francisco Fierro y a su hija Manuela Fierro como dos de los herederos de las propiedades de la familia Rodríguez del Fierro. Según León y León, Fierro cubre los gastos del entierro de su tía a modo de un gesto de agradecimiento a su tía por haber sido a través de quién don Nicolás brindó apoyo a su hijo no reconocido. El documento que registra la transacción de la venta de la casa “del Fierro” presenta la firma de puño y letra de Francisco "Pancho" Fierro ante la presencia del mismo escribano público que tomó el testamento de doña Mariana. Esto desmiente la tesis de Manuel Cisneros Sánchez que no se conocía la verdadera firma de Fierro puesto que nunca se encontró en ninguna de sus acuarelas (León y León 2004: 174).

Para empezar a entender la relación entre el joven Fierro y las élites dominantes de la Lima del temprano siglo XIX tenemos que indagar en la relación que tuvo hacia su padre, don Nicolás. Gustavo León y León sostiene que Francisco habitó la residencia de la familia Rodríguez del Fierro hasta los cuatro años aproximadamente y Maribel Arrelucea sostiene los siguientes puntos sobre la vida familiar en la época colonial:

"Era difícil distinguir entre el espacio público y privado (entre amos y servidumbre) porque en estos tipos de vivienda la servidumbre siempre estaba desplazándose por todas las habitaciones, incluso dormían sobre pellejos en los mismos dormitorios de los amos o en los

corredores cercanos cuando debían velar a un enfermo o un niño. Por otro lado, las personas peinarse, acicalarse y vestirse auxiliados por sus esclavos. [...] Otra manera de entender las relaciones cotidianas es observando las actividades familiares que se cumplían como rituales al interior de la casa con la participación de todos los miembros ya que la casa, en vez de ser un espacio íntimo, exclusivo para la familia nuclear, fue un espacio abierto a las densas relaciones interpersonales. (Arrelucea 2009: 28-29)

Estos puntos sobre el grado de proximidad que tuvieron los padres de Francisco Fierro en el espacio doméstico esclarecen la estrecha y complicada relación entre amos y esclavos, la cual se extendió no sólo para temas de aseo e higiene. Tanto la servidumbre como la familia extendida participaban de las actividades cotidianas como era rezar antes de cada comida, asistir a misa los domingos antes de la primera merienda y así se creaba el lazo entre padres, hijos, sirvientes y esclavos. En cierta forma, se podría argumentar que el modelo del esclavismo perduró en el Perú en gran parte por las relaciones y los equilibrios que surgieron entre esclavos y propietarios - no todo eran manifestaciones autoritarias de poder, sino que a veces a modo del diálogo y los acuerdos mutuos se establecía una dinámica más compleja. En su obra, Arrelucea califica las negociaciones como una *protesta pasiva*, en la cual el arma principal era la conversación y la meta era mejorar las condiciones de vestimenta y alimenticia de los demandantes (Arrelucea 2009: 123).

En cuanto a las relaciones íntimas entre esclavas y amos, Arrelucea recopila un testimonio de Isabel Angola⁴⁶, quien acudió al Tribunal Eclesiástico denunciando la violencia practicada por su amo, quien ejercía su poder y dominancia a través de fuertes golpes y ultrajando a la joven esclava. El tribunal finalmente descartó las acusaciones en base a que las heridas no parecían reflejar un grado de violencia extraordinario más allá de un típico castigo y que

⁴⁶ Archivo del Arzobispado de Lima, *Causas de Negros*, Legajo 31, 1791. Citado en: Arrelucea, 2009.

no existían otras pruebas ni testigos. Por otro lado, la autora señala un caso drásticamente contrastante, en el cual la esclava Josefa Escalé fue adquirida por un amo español que la beneficiaba con trato preferencial, excluyéndola de la mayoría de las labores manuales hogareñas (el lavado de la ropa fue encargado a la madre de Josefa, una liberta) además de otorgarle una propina semanal y tiempo libre para que visite a su hijo, quien en ese entonces fue esclavo de otro amo. Los rumores entre los demás esclavos sobre la posible relación sentimental entre Josefa y el patrón llegaron a los oídos de la esposa, quien ejerció su autoridad de propietaria arrastrando a la esclava de los cabellos hasta obligarla a lavar la ropa frente a los demás esclavos. Arrelucea recalca que es importante entender que esto era un acto de reafirmación del poder dentro de la casa, de propietaria-esclava y que el hecho que la esposa enfrentara a la esclava y no al patrón también resalta la subordinación de la mujer frente al marido dentro de la casa. La esclava María del Rosario, adquirida por Juan Rodamonte quien rápidamente se encariñará de ella, cediéndole horas de trabajo para poder visitar a su esposo, o para cuidar a un vecino enfermo. Rodamonte llegaría al punto de confesarle su amor y gradualmente empezaron a aumentar los celos, al punto que para evitar que ojos ajenos se reposen sobre María del Rosario, éste la encerraría en la casa bajo llave. Un último caso del cual haré mención brevemente es el de don Francisco Barbarán y la joven esclava Manuela, quien era la sirvienta de la entonces esposa de Francisco. Tras quedar viudo, Barbarán empezó a forzarse sobre Manuela de manera recurrente, ofreciendo su amor y haciéndole promesas de libertad. Llegarían a procrear dos hijas entre amo y esclava, pero la promesa de libertad parecía nunca llegar a través de un documento notarial, por lo cual Manuela finalmente huyó para iniciar el juicio contra don Francisco, quien rápidamente aceptó venderla a un bajo precio (sospechosamente) sin defenderse de las acusaciones.⁴⁷

⁴⁷ Archivo General de la Nación, Legajo 348, Cuaderno 3148, Año 1796. Citado en: Arrelucea, 2009.

Lo que también es necesario aclarar para poder entender sin mayor sesgo la relación entre Francisco "Pancho" Fierro y la ciudadanía dominante como la de su padre, don Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y Robina, es que la relación entre el padre y la madre del artista vivían una relación de ejercicio de poder, sea de manera implícita o explícita. En términos crudamente legales, el patrón era dueño del cuerpo del esclavo y éste se adjudicaba como propiedad. Aún así, entablamos la posibilidad de que este ejercicio de poder se haya llevado a cabo con un grado de humanidad mayor al promedio, como es en tres de los casos anteriormente expuestos en las investigaciones de Maribel Arrelucea. En el contexto urbano limeño, hay que considerar que primaba el modo de esclavitud *relativa* (trabajos hogareños) a la esclavitud *arcaica* (como en las panaderías), en los cuales los actos de violencia a modo de castigos o reproches eran más típicos y diarios (Arrelucea 2018: 103). En su calidad de sirvientes, circulaban las calles con sus patronos para atender a misa, o salían a abastecer el hogar de alimentos, circulación que permitió la elaboración de redes sociales y familiares, puesto que no en todas las ocasiones que se salía de la casa el esclavo tenía que verse acompañado. Las pulperías, el mercado, los tambos y las chinganas se convierten en puntos frecuentes de encuentro entre esclavos de diferentes familias y procedencias (Arrelucea 2009: 38).

2.4 La mirada de Fierro hacia “lo negro”, el clero, y el rol femenino en la sociedad decimonónica

Habiendo establecido panorama con respecto a la infancia, familia y relación familiar y entorno directo de Francisco Fierro, podemos empezar a desmenuzar el corpus de obras que sobreviven del artista para poder vincular a Fierro el artista con los datos biográficos que nos ayudan a hacer razón de los motivos detrás de las pinceladas. De las acuarelas que sobreviven de diversas colecciones que hoy se utilizan para catalogar las obras, una gran mayoría

tienen por sujetos a miembros del clero, negros, mulatos y figuras políticas. Obras que retratarían al clero en Lima decimonónica dentro de la colección Juan Carlos Verme (la cual se encuentra en el Museo de Arte de Lima) comprenden las siguientes acuarelas: *Pidiendo limosna para el Santo Monumento* (ca. 1827-1838), *Clérigo animero* (ca. 1832-1841), *Fraile franciscano* (1838), *Religioso con hábito* (ca. 1832-1841) y *Fraile mercedario bailando zamacueca* (1836), y las siguientes imágenes de mural: *Escena de postimerías* (ca. 1832-1841) y *Muerte del pecador* (ca. 1832-1841). Es inevitable especular una hipótesis sobre el vínculo que tendrían las obras en las cuales Fierro retrata a miembros de la iglesia católica en sus distintas órdenes y la historia del padre de Fierro, el presbítero y sacerdote español, don Nicolás Rodríguez del Fierro.

El Mercurio Peruano condenaba la participación de negros en procesiones eclesiásticas, lo cual resalta el riesgo que implicaba crear acuarelas que retrataran a negros, sean esclavos o libertos, participando de actividades como procesiones, o hacer alguna publicación que pretenda desprestigiar a la iglesia. Esto podría traer consigo graves consecuencias para el o los autores, y es difícil imaginarse que Fierro fuese ajeno o desconociese de esas normativas, considerando los castigos que ya se encontraban instaurados. Evidenciado por los decretos legislativos con respecto a las libertades de expresión y de pensamiento, la sociedad limeña desde la independencia estaba gobernada por un estado íntimamente ligado a la religiosidad y sus valores morales y de doctrina. No resulta extraño que dos de las colecciones más numerosas de acuarelas de Francisco "Pancho" Fierro que sobrevivan hoy, la del Museo de Arte de Lima donada por su director, Juan Carlos Verme y la colección Ricardo Palma de la pinacoteca municipal Ignacio Merino conserven 8 y 19 acuarelas respectivamente, que representan a miembros del clero de manera evidente, y que a criterio mío poseen este contenido crítico, subjetivo e interpretable que caracteriza a Fierro y lo aleja del *costumbrismo estricto*.

A pesar de la gran revolución que estalló en Europa y particularmente en Francia a finales del siglo XVIII, estas no acercarían al Perú ni siquiera a las

reformas. Felipe Barreda Laos condena la intención de los virreyes del Perú de evitar a toda costa la unión de las clases sociales, viendo en ella un peligro de resistencia y cuestionamiento de la autoridad de gobierno, fomentando la división. En el año 1615, según sus memorias, el virrey don Juan de Mendoza y Luna indicó al rey que:

“[...] era indispensable apartar a los mulatos de los mestizos y a estos de los indios, porque como el número de ellos excedía en mucho al de los españoles, y poco caso hacían de las obligaciones de la religión y fidelidad, era fácil que intentaran peligrosos levantamientos generales. Lo más substancial es traer a la vista sus fiestas y bailes, y que todo sea en partes públicas; y conservar la separación de naciones.” (Barreda Laos 1909:204).

Claudia Rosas presentó un trabajo con respecto a los temores que surgieron a raíz de la Revolución Francesa – autoridades de gobierno y personas provenientes de grupos de poder que activamente tomaron parte en contra de las ideas revolucionarias:

“Las acciones contrarrevolucionarias adoptadas por las autoridades y respaldadas por los grupos de poder colonial constituyeron otra forma de manifestación del miedo y de búsqueda de seguridad, por lo cual los diferentes sectores sociales se involucraron en estas actividades. Una de ellas fue la recaudación de donativos para la guerra de España contra Francia, que la población debía dar para defensa de la monarquía y la religión católica: por el trono y el altar. [...] La Iglesia tuvo un papel relevante en el liderazgo de una efectiva campaña de contrapropaganda (sic), instando a su feligresía para que se uniera al universal repudio y la radical condena de la Revolución por medio de la organización de rogativas públicas. En estas ceremonias religiosas, la piedad y la propaganda iban de la mano para llegar a la conciencia del buen cristiano.” (Rosas Lauro 2005: 160).

La autora sostiene que los grupos de poder, específicamente el poder político y el clerical tenían un fuerte interés por evitar cualquier réplica de una revolución que propusiera una alteración al orden sociopolítico y las estructuras de poder sobre los pueblos.

Para evitar la propagación de ideas liberales en los sectores populares, se publicaron normas que establecieron requisitos raciales y de consanguinidad para acceder a la educación. El conde de Castellar prohibió la admisión de zambos, mestizos, mulatos y cuarterones a la Universidad de San Marcos, normativa que fue ratificada el 27 de setiembre de 1752 a través de un Decreto Real, especificando que estos serían privados de ser admitidos a colegios y universidades y obtener grados, *por la infamia de hecho con que 'estaban manchados'*. El autor presume que dicha normativa no fue del todo respetada (sostiene que algunas castas conseguían, a través de favores, ingresar a las facultades y graduarse, sobre todo en la de medicina) puesto que el 14 de Julio de 1768 fue expedida en Madrid una orden real “exigiendo legitimidad y limpieza de sangre” para ser admitidos en colegios, universidades y graduarse, puesto que:

“Lo contrario es nocivo al público, como vergonzoso a los que no se hallan manchados con el feo borrón de un vilísimo [sic] nacimiento de zambos y otras peores castas, con quienes se avergüenzan de alternar y rozarse los hombres de la más mediana 'esfera'. “(Barreda Laos: 1909:205).

Barreda Laos califica la teología en el Perú como triunfante e omnipotente, sin temor al desarrollo del cartesianismo ni a las tendencias Europeas contemporáneas. La Universidad de San Marcos contaba con un total de 23 cátedras religiosas durante el siglo XVIII, y en 1773 el virrey Amat hizo notar que la cátedra de matemáticas no podía dictarse por falta de alumnos. En

1752 solo se graduaron un total de cuatro personas de la Facultad de Medicina. “Las universidades San Cristóbal de Huamanga y San Antonio Abad del Cuzco no tenían de universidades sino el nombre”, y se encontraban prácticamente en abandono (Barreda Laos: 1909:209). La educación superior se encontraba en su máxima crisis; los jesuitas se encontraban exiliados por sus ideas probabilistas⁴⁸, las cuales justificaban el criterio del ser humano como una opción lógica ante un conflicto ético o moral. Pablo Macera define la doctrina como una corriente que:

“[...] sostiene que en los casos frecuentes de duda moral ningún dogma católico prohibía que los fieles escogiesen la opinión favorable a la Libertad – y no la Ley –, aunque esta opinión fuera menos segura que su contraria. El único requisito consistía en que los fundamentos del juicio fueran sólidos.” (Macera 1963:31)⁴⁹

El probabilismo jesuita permitió una interpretación de la justicia que permitía que el criterio de la persona juzgue una situación moral, quiere decir que ante la incógnita de si uno debe actuar en reacción a una situación conflictiva, la persona se encontraba en la posibilidad de optar por tomar una

⁴⁸ Según Pablo Macera, el probabilismo fue una doctrina teológica poco trascendente hasta que despertaron las disputas políticas encendidas por la expulsión de los jesuitas de Madrid en el año 1767. cf. MACERA, Pablo. *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII*. En: *Nueva Crónica I* (1963) p. 1-31.

⁴⁹ No fue hasta un agresivo intento de reformar las constituciones educativas de San Marcos por parte de José Baquíjano y Carrillo, apoyado por figuras como Don Juan Egaña, Don Demetrio Guasque, Don Hipólito Unanue, Don Tomás Méndez Lachica, Diego Cisneros, Morales Duarez, entre otros que el primero postuló al rectorado de la casa de estudios, sólo para ser derrotado por Don José Miguel Villalta, quien defendía la tradición dogmática de San Marcos. El resultado fue la *Sociedad de Amantes del País*, organización progenitora del *Mercurio Peruano*, periódico enciclopédico bisemanal publicado a partir de 1791. Fue gracias a la inmensa biblioteca de Baquíjano, la cual contenía un gran número de obras ‘prohibidas’ de autores como Voltaire, Rousseau, Fontenelle y Bayle que las ideas provenientes de Europa pudieron llegar a las manos de los redactores de *El Mercurio* y ser difundidas. (Barreda Laos: 1909:225). Por miedo a represalias, los redactores de *El Mercurio* ocultaban sus identidades bajo seudónimos: Unánue bajo *Aristio*, Cisneros *Arquidano*, Baquíjano *Cefalio*, Rossi *Hesperiófilo*, Calatayud *Meligario*, Cerdán *Nerdacio*, Ruiz *Anticiro*. (Barreda Laos 1964:227)

decisión anteriormente percibida como anti-dogmática, haciendo prioridad la libertad sobre la ley. En otras palabras, optar por una solución que vele por la libertad de la persona, aun cuando el dogma se vea afectado, es preferible siempre y cuando sea justificado. Esta filosofía moral teológica permitía entonces una mayor libertad del individuo de defender su propia libertad de juicio lo cual, para Francisco Fierro, hijo del presbítero Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y Robina, quien ejerció Cátedra de Maestro de Artes y Teología no debió haber pasado desapercibido. (León y León 2004: 116)

Con respecto a la situación de la manumisión de esclavos negros en la Lima republicana, recordamos que el esclavo buscaba comprar su libertad a través de jornadas laborales en las cuales cumplían labores varias y precarias como aguadores, cargadores o vendedores ambulantes, con la esperanza de recaudar fondos para ir "amortizando" su libertad (Aguirre 1993: 43). Ésta dinámica era más común tanto para los esclavos hombres como para aquellos destinados a la servidumbre urbana más que los trabajos agrícolas, los cuales además de escasos ofrecían poco tiempo para ir en busca de estas jornadas, lo cual resultaba en un índice menor de manumisión eventual. Por lo cual es absolutamente necesario observar los retratos de Fierro con respecto al afroperuano desempeñándose en labores como vendedoras de butifarras y aguardientes, pregoneros, tamaleros a burro, cargadoras de follaje y aguadores mataperros labores que Aguirre clasifica como oficios que eran vistos como menos dignos y honorables ("jornaleros, peones agrícolas, oficios eventuales y diversos servicios") (Aguirre 1993: 249). Obras relevantes de la colección Juan Carlos Verme presentes en el Museo de Arte de Lima incluyen: *Vendedora de butifarras y aguardiente en la lidia de toros* (1836); *Pregonero, vendedor de butifarras en Acho* (ca.1832-1841); *Tamalero a burro, el que gritaba óba* (ca.1834-1841); *Mujer cargando follaje* (ca.1832-1841); *Aguador con su horquita trayendo un perro muerto* (ca.1832-1841).



Figura 6: FIERRO, Francisco. *Tamalero a burro, el que gritaba óba*, ca. 1832-1841. Acuarela sobre papel, 237 x 162mm. Lima: Museo de Arte de Lima.

En toda imagen en la que Fierro representa a este personaje afroperuano llevando a cabo una labor, sea de cargador, aguador o vendedor ambulante, la imagen va a tener un aire optimista, una representación positiva y esperanzada sea de un mulato liberto o en proceso de manumisión.

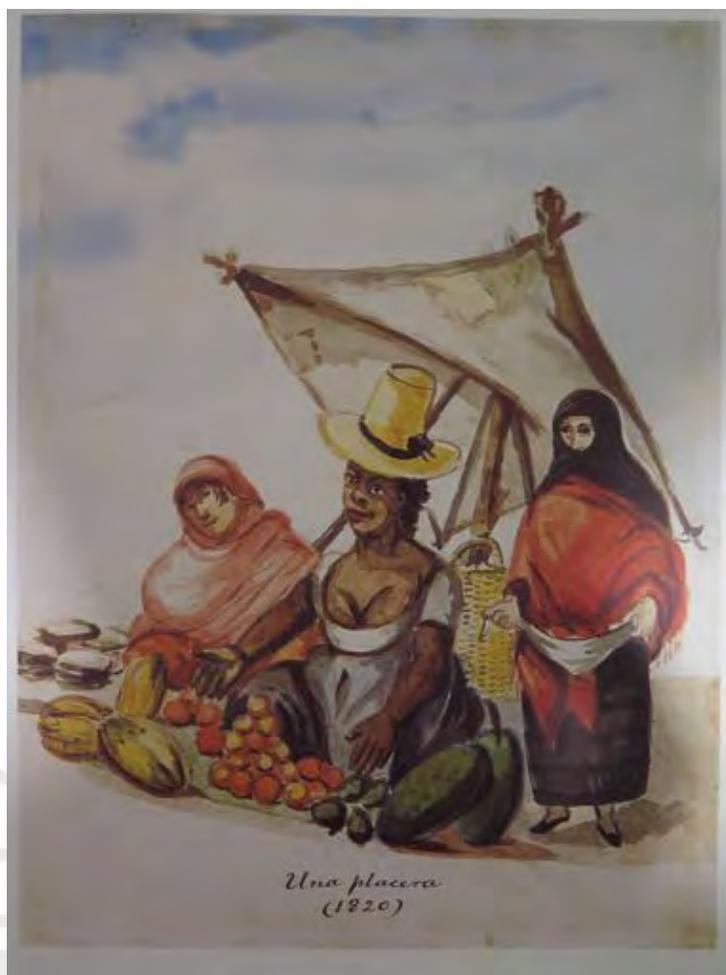


Figura 7: FIERRO, Francisco. *Una placera*, 1820. Acuarela sobre papel, 236 x 182mm. Lima: Colección Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Presento como ejemplo del año 1820 (fecha por Palma, el coleccionista) la acuarela *Una placera* (Fig. 7) con una inscripción atribuida a Ricardo Palma, que lee: "Hasta que se estableció el mercado ó plaza de abasto en una de las manzanas del monasterio de la Concepción, las placeras se colocaban debajo de un toldo de lienzo."⁵⁰ Fierro nos presenta una composición triangular, estructuralmente estable conformada por tres figuras humanas y el toldo de lienzo en cuestión. Al centro y protagonista, una mujer afroperuana de contextura voluminosa, sonriente extiende los brazos en ofrecimiento de unos

⁵⁰ La inscripción fue legitimada propia de Ricardo Palma por la similitud de la caligrafía con las correspondencias que emitía, al igual que la de su propia firma.

frutos que yacen sobre un manto verde sobre el suelo. A sus lados, dos figuras femeninas, una con el rostro parcialmente tapado y la segunda casi una típica 'tapada limeña' son difícilmente identificables, menor en tamaño y proporción e incluso el trazo es menos definido, rápido y con menor atención a detalle. La figura central, la vendedora ambulante afroperuana viste de un sombrero, presumiblemente de paja seca y con un cordón negro, lo cual se consideraría una vestimenta poco común para ser de posesión de una esclava, puesto que las leyes vigentes prohibían a los esclavos la posesión de bienes y en consecuencia de medios para adquirir prendas decentes o accesorios⁵¹. Fierro presenta con esta iconografía un punto de transición social: la mulata liberta, condición evidenciada por su vestimenta, desempeñándose en una labor comercial para amasar su propia fortuna está buscando insertarse a la sociedad criolla. Con una sonrisa pícaro y la frente en alto, protegida por un toldo triangular que bloquea los rayos del sol que son siempre asociados a la labor campestre y a los pesares de la vida del esclavo, se distingue de las dos otras mujeres mestizas (la tapada podría incluso ser presumida criolla) por su presencia y la libertad y voluntad que proyecta. Finalmente, al compararla con la imagen presentada en la publicación de Manuel Atanasio Fuentes, titulada *Melon-woman at market* (Fig. 41), fechada en 1866 se nota la tajante diferencia en los rostros de ambas mujeres. La figura de Fuentes es derrotista, desalmada y desesperanzada, mientras que la imagen de Fierro representa un espíritu de esperanza frente a un deseo de liberación.

⁵¹Como se registra en la *Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2*, el amo y propietario del esclavo debía proporcionarle vestimenta anualmente puesto que no gozaba del beneficio a la propiedad privada. Nro. 191, Artículo 11, indica las características de dichas prendas: "Al esclavo se dará en el año dos calzones, dos camisas, y un capotillo a los hombres. Y a las mugeres [sic] dos camisas, dos fustanes, dos polleras ó faldellines, y una mantilla, todo de los jéneros [sic] que han sido costumbre, ó de algunos equivalentes. Igualmente se les dará á unos y otros una fresada [sic] cada año, y dos pellejos de carnero en cada uno para que duerman, cuidando mucho los amos el que los esclavos tengan todas sus camas en barbacoas de una altura regular." p.168

En la obra de Fierro, los afroperuanos son personajes que se ven ya incluidos en la sociedad decimonónica, libres de conflicto y partícipes, en cierta forma ignorando aquellas actividades delincuenciales que se le atribuía al afroperuano como el cimarronaje. Incluso no se llega a hacer una distinción entre negros libertos y esclavos, a través de ningún elemento visual, como si la intención fuera de opacar la esclavitud a nivel institucional (Arrelucea 2013: 13). La ausencia de ladrones, violadores y palenqueros que revela Arrelucea en las acuarelas de Fierro pueden explicarse de más de una manera: los coleccionistas e investigadores buscaron rescatar únicamente aquellas acuarelas que retrataran al afroperuano como parte de una sociedad sin conflictos ni disrupciones sociales. De esa forma se validaría el discurso por una "Lima criolla" en la cual los afroperuanos actúan "sin confrontar ni cuestionar su situación, son limeños, transmisores y guardianes de tradiciones" (Arrelucea 2013 : 17). Esta posibilidad sin embargo depende de que Francisco Fierro no haya creado acuarela alguna que retrate a negros y afrodescendientes de una manera desfavorable, y que las colecciones de acuarelas que perduraron hayan sido producto de una recolección y curaduría por parte de personajes interesados en construir un argumento también interesado, como sostiene Arrelucea. Sin embargo, es también razonable concluir que Francisco Fierro se abstenga de retratar a estos personajes en particular no para ocultarlos del ojo público ni negar su existencia, sino por una particular intención de incluir al afroperuano en la esfera social decimonónica a través de sus oficios y no sus conflictos sociales ni los prejuicios que cargasen.

2.5 Francisco Goya y Lucientes, y Francisco Fierro: miradas transgresoras en una sociedad turbulenta

No existe mayor dificultad en hacer una comparación entre los primeros años de la Lima republicana y la España del tiempo de Francisco Goya. Gran

parte de las tierras españolas eran propiedad de una burguesía minoritaria, la mayoría de la población estaba constituida por plebeyos y obreros, "sólo uno de cada nueve niños podía gozar de una educación en una nación que presumía tres mil monasterios y conventos" (Shikes 1976: 97). Una afamada obra de Goya con una inscripción que lee: "*¿No sabias lo que llevabas a questas?*" (Fig. 8) hace referencia a una clase dominante y una clase trabajadora que no goza de los mismos derechos, es menospreciada y sin embargo es la base humana sobre la cual se sostiene la aristocracia.



Figura 8: GOYA, Francisco. *¿No sabias lo que llevabas a questas?* Álbum C, 120. 199 x 142mm. España: Museo del Prado.

A pesar de tratarse de dos artistas que no llegaron a coincidir temporalmente, ambas sociedades que los enmarcaban y de las que se nutrieron gozaban de características muy similares. El Perú recientemente se

estaba alejando de una sociedad virreinal hacia una república, sin embargo, el balance de poder seguía respondiendo a aquel que beneficiaba a unos pocos sobre los muchos. Goya se había dado con un desastroso gobierno por parte de Carlos IV, las comisiones por parte de los artistas para hacer retratos disminuían, y desde 1792 empezó a sufrir de una sordera que lo obligaría a enfrentar las realidades de la sociedad española a través del silencio absoluto (Shikes 1976: 100) En su crisis, creó *Los Caprichos*, los cuales fueron publicados e inmediatamente recluidos por el autor por miedo a represalias de la Santa Inquisición en 1799. A pesar de los dobles-sentidos y burla camuflada presentes en sus obras, las críticas y sátiras eran más que evidentes para sus contemporáneos, lo cual le dio a Goya un buen motivo para temer represalias. La condición de Francisco Fierro en Lima del Siglo XIX no era muy distinta a la de Goya en el marco temporal en el que cada artista desarrolló su obra: ambos artistas temían represalias por tratar temas ligados a la religión y el gobierno, y también fue caso para ambos que el estado y la religión se encontraban amalgamados y eran parte el uno del otro. Adicionalmente tenemos una imagen reproducida en la publicación de Manuel Atanasio Fuentes que presenta el arco del puente de la plaza de armas hacia 1879 con la inscripción "Dios Y La Patria" que evidencia esta relación entre ambos poderes.⁵²

Las obras de Goya y Fierro compartían un mismo espíritu definidas por el contexto que enmarcaba sus obras y sus producciones, sobre todo la crítica contra los poderes eclesiásticos a través de representaciones que fácilmente pudiesen ser condenadas contranatura, blasfemas o herejes y recibir condena pública de excomunión. Citando al Goya en el momento de la publicación de *Los Caprichos*: "El artista ha escogido entre las extravagancias y los absurdos comunes a toda la sociedad, y de los prejuicios y fraudes sancionados por tradición, ignorancia o interés..." (Shikes 1976: 102). Los temas de interés de Goya eran la avaricia, la superstición, matrimonios arreglados, la frivolidad de las mujeres y la vanidad de las clases altas, entre los cuales podemos encontrar

⁵² Ver en sección de Anexos.

algunos que Fierro también llegó a trabajar. Como lo detalla Valeriano Bozal, la imagen grotesca a través de la cual se explayaba la idea de Goya era no más que un instrumento que no busca entrar en el ámbito de lo bello, y más bien es la ausencia de la belleza que lleva a que la contemplación de la imagen torne su enfoque sobre la naturaleza retratada y no sobre una idealización:

"Los clasicistas barrocos no dudaron en identificar la belleza con el ideal y afirmar que éste *mejoraba* las cosas percibidas por los sentidos, es decir, la realidad empírica, temporal. De este modo, el placer producido por la contemplación de una obra de arte se asimilaba, si no a la contemplación de la Idea, sí, al menos, a la de una imagen que a ella podía conducir. Por su misma naturaleza, la belleza era perfecta y no podía compartir su dominio con ninguna otra categoría. Tampoco podía apoyarse en un sujeto individual que legitimase (salvo la divinidad, que, naturalmente, no puede ser considerada *sujeto individual*). Lo feo, lo grotesco, lo servil de la representación del mundo empírico sólo podían justificarse cuando conducían, indirectamente, a la belleza de la que carecían. La caricatura, manifestación suprema de lo grotesco, era una forma de sátira: contemplando lo deforme y ridículo se promovía la perfección." (Bozal 2000: 27)

Bozal argumenta que el público moderno surge cuando la sensibilidad se desarrolla de tal manera que la propia facultad de encontrar la ausencia de la belleza es la que permite hacer la distinción entre lo bello y lo feo, lo grotesco y lo idealizado, y el gusto no solo ejerce sobre los objetos-arte, sino que nace a través de la contemplación y el gozo. Tanto las acuarelas del puño de Fierro como las estampas de Goya carecen de belleza idealizada y abren las puertas al espacio donde la contemplación y el gusto se desarrollan en plena subjetividad, lo cual dirige al hecho que estas imágenes agencian sobre la sensibilidad de quien o quienes observan la imagen.



Figura 9: FIERRO, Francisco. *En Amancaes*, 1830. Acuarela sobre papel, 235 x 180mm. Lima: Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino.

Mientras que Goya aplicaba lo horrendo y lo macabro para canalizar las esencias de sus personajes, Fierro lo conseguía a través de la caricaturización, la inocencia en los rostros de sus personajes y lo satírico. Incluso reemplazará su interés por las *Tapadas* por una sátira de su sociedad (Castillo 1919a: 31). Tampoco solía reemplazar partes humanas por animales⁵³, pero representaba imágenes de costumbres y actividades que eran criticadas y consideradas burdas, ridículas y desagradables, como las diabladas o los travestismos, o

⁵³ Excepción a esto se discute en el siguiente capítulo, cuando se analizará la acuarela *Soldado con facciones de chivo* (1877).

escenas de interacciones comunes entre figuras arquetípicas, como aquellas de la serie de *Amancaes*. A pesar de la ausencia de idealización de las formas el argumento en las imágenes de Fierro apela a otras sensibilidades que van más allá de los arquetipos en sí, más bien es la yuxtaposición de ciertos elementos que evidencian una intención más allá de la presentación de las figuras en un marco catalogador. El propósito no es calificar a Francisco Fierro de un dibujante desinteresado en las formas, pero más bien justificar la modernidad a través de lo trascendental en su obra, lo cual escapa del trazo, de la aguada y de la línea y composición y se transmite vía el contexto sociopolítico que acogió la imagen en el espacio temporal de Lima decimonónica, y las condiciones que permiten esta lectura de la imagen en una sociedad turbulenta.



Capítulo III: El trazo de Francisco "Pancho" Fierro, el reflejo y la esencia del artista en su obra

Basándonos en las acuarelas que se conservan a la fecha, se reconocen temáticas que pueden ser clasificadas y agrupadas de manera conveniente para el estudio de los temas que son de interés para entender a Francisco Fierro, su contexto y sus intenciones. Entre éstas existe un número significativo de escenas de actividades exteriores, como *El Paseo de los alcaldes*, *La Zamacueca*, *Procesión*, *Para el Santo Monumento*, escenas interiores como *Hombres vestidos de mujer*, *Hombre meciendo a una mujer en la hamaca*, figuras aisladas como la *Alegoría satírica del heresiaca tacneño Francisco de Paula Gonzáles Vigil*, el *Soldado con facciones de chivo*, entre otras. A través del estudio de las imágenes, surgen los temas que van más allá del retrato de costumbres y de *tipos*, tomando en cuenta el contexto sociopolítico de Lima decimonónica, el estado de la imprenta y la reproducción masiva de imágenes, la situación de los afrodescendientes en el Perú republicano católico (ya que pudimos establecer que estado y religión se encontraban unificados desde el inicio de la república y la moral católica reforzada por la autoridad nacional), y la participación que tendrían los afrodescendientes de las actividades sociales y culturales en la Lima de la época. Habiendo ya mencionado casos de censura por parte de la Iglesia/Estado a ciertas publicaciones y obras anticlericales, la situación en la que se encuentra Francisco Fierro al retratar personajes de el clero o el estado en este contexto político es vital para entender al artista. La participación de los negros en las procesiones, las diabladas, eran consideradas desagradables por parte de la sociedad limeña, incluso aquellos más liberales. Los travestismos y "los maricones" también eran considerados contranatura y una grave ofensa contra la moral, sin embargo, todas las anteriores mencionadas incluyendo ésta última temática se encuentran en el corpus de obras de Fierro, y tras considerar las circunstancias que les tocaron vivir a estas representaciones, sorprende que hayan sobrevivido en el Perú. Se han

mantenido los títulos que los coleccionistas atribuyeron a las obras, con la excepción de *Hombres vestidos de mujer* (Fig. 19), la cual ha sido renombrada a *Escena de travestismo* ya que permite una interpretación más clara y menos limitada por un título que bien no le fue otorgado por Francisco Fierro.

Alegoría satírica del heresiaca tacneño Francisco de Paula Gonzáles Vigil



Figura 10: FIERRO, Francisco. *Alegoría satírica del heresiaca tacneño Francisco de Paula Gonzáles Vigil*, ca. 1850. Acuarela sobre papel, 215 x 196mm. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Esta obra corresponde a una alegoría del ex clérigo Francisco de Paula Gonzales Vigil Yáñez, quien en 1832 ofreció su afamado discurso “Yo debo acusar. ¡Yo acuso!” en su calidad de vicepresidente de la cámara de diputados bajo el gobierno de Agustín Gamarra, condenando al presidente en temas constitucionales. Promovió entre otras reformas la separación entre el estado, la iglesia y la abolición del celibato. Elegido ocho veces diputado y una vez senador, Gonzales Vigil había sido excomulgado un total de tres veces en vida, y se estableció como una figura de resistencia ante la unión entre la iglesia y el gobierno, lo cual comparó a una especie de caudillismo ético y moral.

“El ciudadano es también cristiano; mas no es súbdito de la Iglesia por el primer respeto, ni por el segundo es miembro del Estado. Así pues, la idea de superioridad es relativa de pastor a súbdito cristiano, y de príncipe a súbdito ciudadano; y entonces el príncipe, por ser miembro de la Iglesia, está sujeto al régimen de su pastor, y éste, por ser individuo de la sociedad, lo está a sus leyes y magistrados. La potestad no está sujeto a la potestad, ni el superior se halla bajo del inferior, sino cada cual en su propio lugar. Si el obispo como tal no es ciudadano, ni el obispo es como súbdito del gobierno encargado de regir la sociedad, la Iglesia que no tiene poder sino sobre los creyentes, carece de el por eso mismo sobre los gobiernos, que en razón de tales, no creen, ni aguardan la vida futura: los individuos creen y esperan, y a estos vino a redimir Jesucristo dejando sin tocar a los gobiernos. El gobierno como gobierno no es oveja; es una autoridad que sobrevive perpetuamente a sus depositarios; es un poder creado por la voluntad de los pueblos en los países donde impera la razón, o por la fuerza, como en las autocracias. Es cierto, que la persona ejerce este poder, y que no puede ejercerse de otro modo; pero ella no es el poder: dadle sino sucesor y distinguiréis al hombre de su autoridad. Decimos proporcionalmente lo mismo de la potestad espiritual.” (González Vigil 1852: 33).

A través de sus publicaciones y ésta principalmente, Gonzáles Vigil arremete en contra de la autoridad de la institución de la Iglesia católica y su directa relación con el gobierno. En la obra de Fierro, la figura alegórica de Gonzáles Vigil se encuentra encuadrada al centro de la imagen. Viste de un traje formal, de zapatos negros, un pantalón negro y un abrigo marrón oscuro con un tono café, una barretina roja sobre su cabeza y un ramo de laurel en la boca. La figura se encuentra en una posición inclinada hacia delante, con el peso sobre la pierna izquierda y tanto la cabeza como el brazo izquierdo se encuentran en un movimiento frontal. Se encuentra caminando sobre tres objetos, un libro bajo el pie derecho, la mitra papal entre los pies y la cruz papal de tres brazos horizontales que cruzan el brazo troncal (vertical). Con las manos sostiene una bandera roja con una inscripción que lee “Razón Universal”. Bajo el brazo derecho carga con otro libro (muy posiblemente haciendo referencia al *Compendio de la defensa de la autoridad de los gobiernos contra las pretensiones de la Curia romana*), y por encima lo cubre una nube negra que emite rayos rojos en dirección a la figura de Francisco de Paula, al igual que un torrente de lluvia. El tratamiento que Fierro le da a la figura de Francisco de Paula Gonzales Vigil es de una figura en movimiento – no se trata de una figura estática, erguida como algunas de sus otras caricaturizaciones de políticos o miembros del clero de la época, como la imagen de Don Basilio Gobeia de 1860, donde la postura del sujeto es tiesa, pesada y en reposo. En este caso, la figura que nos presenta Fierro se encuentra en la acción de pisar la cruz papal, la posición del cuerpo indica que se está ejerciendo presión sobre el pie izquierdo de Francisco para aplastar el símbolo de la máxima autoridad de la institución católica, por lo cual aparte de la mitra papal que se encuentra inclinada como en acto de caída justo debajo de la figura entre ambas piernas, se puede asumir con seguridad que el libro que yace debajo del otro pie de Gonzáles Vigil se trata de una biblia. La bandera roja con la inscripción “Razón Universal”, es un símbolo que introduce el artista para identificar a Francisco de Paula como una figura de resistencia y de lucha contra un régimen opuesto a la razón. El color rojo ya se empezaba a popularizar desde fines del siglo XVIII en Francia como

símbolo de la revolución francesa, al igual que la barretina roja (más conocida como el gorro frigio) que asumiría un papel protagónico en la emblemática obra de 1830 de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*. Fierro también agrega el ramo de laurel que la figura sostiene con la boca, símbolo que se asocia con la victoria desde tiempos romanos. Finalmente, la nube tempestuosa que se encuentra sobre la cabeza de la alegoría de Gonzales Vigil puede asociarse con la dura oposición y las represalias hacia el diputado que surgieron a partir de sus duras críticas al clero, sobre todo las tres ocasiones en las cuales fue excomulgado. Tras la primera, Gonzales Vigil envió una carta al Santo Padre Pío IX:

“En presencia de Jesucristo y al pie de su cruz, donde mejor que en ninguna otra parte se aprende a conocer la pequeñez, la nada de las grandezas humanas, está ahí, Beatísimo Padre, mi tribunal y el vuestro. Meditad. Sed Pedro, nada más que Pedro y veréis en torno vuestro a todas las gentes [...]” (González Vigil 1852: 37).

Esta carta resultó en una segunda bula papal que lo condenaba aún más, con fecha del 2 de marzo de 1853. Aún siendo condenado tres veces por la Santa Sede, Gonzales Vigil volvió a ser electo para representar al pueblo tacneño ante la Convención Nacional de los años 1855 a 1857.

Fierro agrega estos atributos iconográficos en su alegoría para celebrar a González Vigil, en su calidad de orador, y defensor de la voluntad de los liberales. Es muy probable que, en la mente del artista, la figura de Francisco sea tan representativa de la lucha por la separación de los valores católicos de los derechos civiles que merecería este tratamiento. González Vigil escribió también: “[...] La Iglesia no puede castigar los pecados con penas civiles; ni esta encargada de fulminar censuras contra los delitos civiles, o en patrocinio de las cosas temporales.” (González Vigil 1852: 37). [...]

“Ya hemos dicho, que la Iglesia y los pontífices no tienen mas autoridad, que la que Jesucristo les ha dado, y que no hay derecho ni razón para pasar de lo espiritual a lo temporal (sic). Si el menor ordenado de obispo sale de la patria potestad, y el esclavo hecho presbítero queda libre, tales disposiciones deben su fuerza a las leyes civiles.” (González Vigil 1852: 44).

Francisco de Paula González Vigil abiertamente criticaba las prácticas moralistas que la iglesia católica imponía desde el virreinato, cuando no existía la separación entre gobierno y religión. Fierro creció y se desarrolló en un contexto en el cual las ideas liberales directamente afectarían su realidad, ya que sus orígenes y procedencia, madre mulata y padre español no beneficiaban su condición social. Ante la normativa católica, el entonces Derecho Romano, “no podía haber matrimonio entre esclavos, y solo se llamaba *contubernio*.” (González Vigil 1852: 284). Francisco de Paula González Vigil condena estas miradas que invalidan a los esclavos como ciudadanos con derecho a contraer una unión civil y por ende, que los hijos puedan ser legítimos ciudadanos sin restricción civil alguna – estas ideas van de la mano con la misma historia del joven Francisco Fierro, hijo de una mulata liberta y un español hijo de un presbítero.

Las propuestas de González Vigil de nacionalizar las propiedades de la iglesia durante el gobierno liberal de Manuel Pardo recibiría críticas y represalias por parte del cuerpo eclesiástico, como fue la respuesta de Pedro Gual y Pujadas, quien defendía los derechos de propiedad de la iglesia (Armas Asín 2005: 75). Siguiendo la misma línea defensiva, en 1855 Bartolomé Herrera fundará el diario *El Católico*, el cual se dedicó a rechazar argumentos liberales, defendiendo la institucionalidad de la iglesia y sus derechos (Armas Asín 2005: 73). Podemos concluir que durante mediados del siglo XIX la iglesia católica se encontraba en una crisis por defender el derecho a sus propiedades y protegerse de las ideas liberales que pretendían despojarla de ellas.

La visión de Francisco de Paula Gonzáles Vigil habría resonado fuertemente con el joven Francisco Fierro desde un inicio – un opositor a las tradiciones arcaicas que aquejaban el progreso liberal en una nueva capital republicana como Lima, una flamante voz de la razón y la verdad en tiempos donde las leyes eran fuertemente influenciadas por la Curia y los juicios ‘difíciles’ debían ser consultados a un sacerdote. Fierro enmarca al personaje de Francisco de Paula Gonzáles Vigil como una figura histórica a través de una alegoría que inmortaliza sus ideales, su lucha y su extensa obra.



Figura 11: FIERRO, Francisco (ca. 1855). Don Juan Mariano Cossío. Lima: Archivo Digital de Arte Peruano

Fierro también se tomó la libertad de retratar a otras figuras de la política peruana, como es el caso del Doctor Don Juan Mariano Cossío, vocal de la Corte Superior de Lima desde 1839 y la Corte Suprema del Perú para el año 1855⁵⁴. No se trata de un retrato alegórico: es una representación más sobria que otras de sus acuarelas⁵⁵ a pesar de que la figura se encuentra caricaturizada. Más bien el trazo es más cuidadoso que las obras más tempranas que surgieron de la mano de Fierro. Destaca el detalle del reflejo de la luz sobre el sombrero de la figura, lo cual indica una atención a detalles poco replicada en otras acuarelas de Fierro.



Figura 12: FIERRO, Francisco (ca. 1855). Don Marcelino Saldamando. Lima: Archivo Digital de Arte Peruano

⁵⁴ *Colección de Leyes, Decretos y Ordenes publicadas en el Perú desde el año de 1821 hasta 31 de diciembre de 1859, Tomo Duodécimo.* Lima: Felipe Bailly, N.196. p43

⁵⁵ Ver Figuras 17 y 19.

Otro retrato político que sorprende es el de Don Marcelino Saldamando, español sentenciado a cuatro años de prisión en la cárcel de Guadalupe por insurgencia contra los ejércitos realistas en 1819 en Huacho, acusado de conspirar con las escuadras libertadoras de José de San Martín⁵⁶. Un documento titulado *Representación al Soberano Congreso: con documentos y adicciones para su esclarecimiento* detalla los descargos presentados por Saldamando a través de su hijo ante la corte realista para su liberación, y finaliza con una carta dirigida al Congreso Constituyente y a su presidente José de la Riva Agüero solicitando se finalice su destierro a Chile por "sus servicios patrióticos" en la misión libertadora.⁵⁷ Saldamando es una figura difícilmente encontrada en los documentos históricos, excepto por la fuente primaria ya mencionada, puesto que abandonó el Perú en algún momento entre 1819 y 1823, dejando detrás apenas el rastro de una publicación en *El Mercurio Peruano* N.71, sin embargo su captura y destierro por traición a el gobierno realista lo convierten en una figura de la independencia⁵⁸. La mayor diferencia entre las representaciones de Saldamando, Cossío y Gonzales Vigil es que las primeras dos retratan personajes políticos que no se han visto condenadas por la iglesia y excomulgadas en múltiples ocasiones como Gonzales Vigil, puesto que Fierro lo digna con una alegoría, citas de sus manifiestos alrededor de su figura y símbolos que hacen referencia a sus miradas liberales y anticlericales.

⁵⁷ *Representacion al Soberano Congreso: con documentos y adicciones para su esclarecimiento*, publicado en 1827. Fuente: Archive.org (Consulta marzo 2018)

⁵⁸ Otra acuarela que retrata a Marcelino Saldamando se encuentra en la colección de la Pinacoteca Ignacio Merino, fechada 1840 por Ricardo Palma. Ver Apéndice I.

Escribe Ricardo Palma sobre esta acuarela: "Don Marcelino Saldamando pertenecía á la buena sociedad de Liuma. Era un loco / manso; pero que apesar de su mansedumbre sublevó un día a los demás locos encerrados en San Andrés poniendo en aprietos a los guardianes. La fuerza pública tuvo que acudir para restablecer el orden. No siempre estaba Don Marcelino en la loqueria sino en su casa al cuidado de la familia. Su manía entonces era publicar con su firma artículos disparatados en el "Comercio". Fue abuelo de D. Enrique Torres Saldamando, escritor distinguido en el ramo de Historia Nacional.

Capeadora a caballo



Figura 13: FIERRO, Francisco, *Capeadora a caballo*. Dimensiones desconocidas, Colección Manuel Cisneros Sánchez.

La capeadora doña Juanita Breña, bautizada *la marimacho* por Ricardo Palma no fue menos que una célebre capeadora de la plaza de Acho, mujer de atributos visiblemente varoniles que deslumbra por su fortaleza física. Las mujeres jamás han sido ajenas al oficio de la tauromaquia. Seguramente Fierro se habría codeado con Juanita entre otras figuras de la escena taurina en la plaza de Acho durante el tiempo en el cual Fierro diseñaba listines, carteles y pancartas para promocionar las corridas de toros durante sus labores como *pintor de brocha gorda* (Majluf 2008: 18), y un personaje inescapable debió sin duda ser la dama en cuestión. La fama de los personajes relacionados a las corridas también se debía a la gran difusión y rentabilidad de estas. A través de los decretos legislativos de la época podemos apreciar que no solamente se consideraba una sustancial fuente de renta, sino que incluso era digna de considerarse como fuente de ingresos para financiar escuelas y colegios⁵⁹, mencionadas en los decretos como las "tardes de toros". Sin duda alguna, las corridas de toros eran junto con las peleas de gallos, los conciertos de vales, polkas, danzas de marinera y tondero parte de lo que conformaría la *fiesta criolla* (Gómez Acuña 2007: 23). También tenemos que considerar que, a inicios del Siglo XX en el año 1910, una Orden Real prohibió la lidia de los toros a las mujeres a medida de evitar el desprestigio de la profesión, sin embargo, no era de extrañarse que alguna mujer ejerza el oficio bajo algún seudónimo (Puleo 2007: 73).

⁵⁹ *Colección de leyes, decretos y órdenes, Libro Tercero, Sección Segunda: Instrucción Pública*. Lima: Felipe Bailly (Editor), 1862. p.158. "Atendiendo á (sic) la necesidad de dar impulso á (sic) las medidas que tienen por objeto el fomento de la instrucción pública, por todos los medios que se hallan al alcance del Poder ejecutivo, y considerando que mientras se publica un reglamento general de enseñanza superior, es de grande interés que los colegios y especialmente el denominado de la Independencia, como destinado al estudio de la importante ciencia de curar, reciba desde luego las mejoras que tanto necesita para bien de la nación y lustre del nombre peruano. [...] Art. 17. Por ahora las rentas del Colegio serán las siguientes: [...] 7^a El producto de una corrida de toros cada año graduada en mil trescientos pesos. " p. 310. "Título XII: De las rentas de la escuela y de su inversión. [...] Art. 106. Son rentas de la Escuela: [...] 4^a El producto de una tarde de toros, que se puede calcular en quinientos pesos."

Tampoco podemos ignorar que Goya habría retratado a la entonces célebre toreadora Nicolasa Escamilla, alias *La Pajuelera* hacia 1810 como parte de su serie de *La Tauromaquia*, junto con 32 otros grabados sobre el mismo tema. Goya retrata a la toreadora como una figura casi sólida, inamovible y sin disposición alguna a cederle terreno a la bestia - con la lanza en diagonal, permite que el toro llegue a ella mientras que el caballo permanece inmóvil. Goya propuso a través de este grabado que la figura femenina pudiera proyectar una imagen tradicionalmente varonil, decisiva y determinada. Al observar detenidamente el fondo de la imagen se reconocen unas figuras antropomorfas en el estrado, pero de la mitad a la derecha detrás de la figura del toro. Simbólicamente, nadie está detrás de *La Pajuelera*, las personas presentes se encuentran del lado del toro (mitad derecha de la composición), como la mujer decimonónica lucha por su propia fuerza, con la balanza en contra.



Figura 14: GOYA Y LUCIENTES, Francisco de. Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza (1814-1816). Sanguina sobre papel verjurado, ahuesado, 186 x 285mm. Museo del Prado.

Fierro nos presenta a Juanita Breña en plena interacción con un toro blanco, cubierto con un manto y adornos de tonos azulados que por sus

aparentes reflejos de luz a la altura del lomo nos lleva a asumir que se trate de algún material sedoso y reflector. Adicionalmente una pequeña figura en forma de torre de fortaleza con una bandera se postra sobre el manto que cubre el lomo del toro. El toro con sus patas frontales en alto se encuentra en medio de un movimiento embestidor, sus cuernos posicionados horizontalmente en dirección del regazo de la capeadora generan un momento de gran tensión en la imagen. La figura de Juanita sostiene las riendas del caballo con su mano derecha, cuyas patas frontales también se encuentran alzadas durante la acción suspendida, y con la mano izquierda sostiene la capa que el toro busca embestir. Dicha capa más bien parece encontrarse detrás de la enorme cabeza del toro, el cual parece haber visto a través del manto rojo y se encuentra más bien al acecho del caballo o las piernas de la capeadora.

Las obras de Fierro destacan por encima de las temáticas costumbristas por su contenido y por la elección de sus personajes. En este caso, tratándose de una mujer capeadora Fierro implica más de lo que dice, y evidencia de ello es la figura de la torre con la bandera nacional que yace sobre las espaldas de la bestia. Majluf ya sostiene que Lima decimonónica era una sociedad femenina (Majluf 2016: 16), que el ícono de la ciudad eran sus tapadas, a modo de principal referencia visual de sus calles, sus tradiciones y sus costumbres, y que tal nivel de protagonismo no lo consiguieron los hombres, y menos los de ascendencia española. Las acuarelas y estampas de las tapadas limeñas vencían en número y distribución a las demás imágenes costumbristas, y ello también se evidencia en la colección de Chaumette des Fossés donada al Museo de Arte de Lima. Del mismo modo, las crónicas escritas nunca fallan en mencionar a las tapadas limeñas al momento de describir las peculiaridades de la sociedad criolla. A diferencia de la imagen seductora, rebelde y al mismo tiempo sumisa y recubierta de la tapada, la imagen de cruda valentía y fortaleza de Juanita Breña se encuentra en contrapunto a tales representaciones. El toro cuenta con un atributo que lo acerca a ser símbolo del oficialismo, portando la bandera sobre una torre *vaubaniana* como era el estilo de la Fortaleza del Real

Felipe, embistiendo a una mujer que fue deliberadamente escogida como símbolo de antítesis a las preconcepciones sobre las mujeres limeñas, los roles sociales de las mismas y el oficio de la tauromaquia. Sostiene Ada María Llosa Málaga: "La caricatura política es la perpetua antagonista de todo discurso oficial destinado a justificar una estructura de poder. Es por esta razón que la caricatura política es un documento excepcional para conocer de forma crítica a la historia y la vida política de una sociedad." (Llosa Málaga 2016: 23).



Figura 15: FIERRO, Francisco. *Suerte del capeo a caballo, écarteur à cheval, début du combat pour chaque taureau*. Dimensiones desconocidas. París: Bibliothèque nationale de France.

Comparando la imagen en cuestión con esta acuarela presente en el segundo tomo de *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima* (Fig. 15), encontramos la ausencia de elementos importantes que distancian el retrato de Juanita Breña con otras obras de Fierro. En primer lugar, no tenemos símbolos patrios que identifiquen el duelo de toros o la tauromaquia

como una escena limeña o peruana. Carece de esa referencia directa al corpus de *costumbres* y de *tipos*, puesto que nada nos asegura que se trate de una escena típica local. En segundo lugar, el toro no se ve adornado con los colores que se asociaba a los propietarios de los toros empleados en las lidias. En *Nègre maricon marchand de cucardas* (Figura 16), la descripción de la acuarela que forma parte de la colección indica que las flores de papel que sostiene el personaje afroperuano que se encuentra de espaldas, coincide con los colores de los dueños de los toros.



Figura 16: FIERRO, Francisco. *Nègre maricon marchand de cucardas, fleurs en papier aux couleurs des propriétaires de taureaux pendant les courses.* Dimensiones desconocidas. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Existe otra acuarela de Juanita Breña de autor desconocido en la colección del Museo de América en Madrid; en ella se representa a la capeadora de espaldas, el corcel con las patas delanteras en alto y con el tronco del cuerpo haciendo un movimiento que es frontal y diagonal al mismo tiempo, evidenciado por la posición de las patas del caballo mostrando hacia nuestro espacio izquierdo, mientras que la cabeza del mamífero gira hacia la profundidad de la imagen, por lo cual es evidente que se trata de una composición para un evento momentáneo, un momento espontáneamente tomado y vuelto eterno. Con la mano derecha y su respectivo brazo extendido hacia abajo, la capeadora carga con una capa roja, la cual está siendo embestida por la bestia. Esta imagen es posiblemente una de las que comenzaron a ser utilizadas como modelo (litografías) por aquellas personas que buscaban capitalizar de este nuevo interés por las imágenes de costumbres limeñas decimonónicas. Eventualmente las copias chinas son consecuencia de un mercado con alta demanda, y empiezan a aparecer figuras idénticas entre si en formatos distintos.⁶⁰ La imagen de la capeadora Juanita Breña se vería positivamente favorecida en este caso, por lo que la acuarela fue la predecesora del grabado que aparecería en el estudio compilatorio de Manuel Atanasio Fuentes, *Guía del viajero de Lima*.

⁶⁰ Existen varias similitudes entre los grabados presentes en la obra de Manuel Atanasio Fuentes, *Sketches of the Capital of Perú: Historical, Statistical, Administrative, Commercial and Moral*, y obras en acuarela de Fierro.

Soldado con facciones de Chivo



Figura 17: FIERRO, Francisco. *Soldado con facciones de chivo*. 1877. Acuarela sobre papel, dimensiones desconocidas. Lima: Museo de Arte de Lima

Esta acuarela de Fierro (Fig. 17) puede ser fácilmente vinculada a la serie de *Los Caprichos* de Francisco de Goya y se trata de la única que

presenta una figura humana con rasgos zoomorfos: la combinación de lo siniestro con lo jocosero da el tenor a la obra muy por encima de la identidad de las figuras representadas y definen una intencionalidad de crítica y de sátira. El rostro zoomorfo del soldado nos hace acordar a los *Caprichos* con la temática de "diabluras y brujas", específicamente a *Aguarda que te unten*, en la cual se representa el relato el vuelo del macho cabrío, en el cual dos brujas untan a un brujo transformándolo en cabrío para que éste levante vuelo, sin embargo, en la estampa el ser transformado aún posee pie humano, y como consecuencia aún no puede despegar, ergo el título de la estampa.



Figura 18: GOYA, Francisco. *Aguarda que te unten*, 1797-1799, aguafuerte a punta seca, 306 x 201mm. Madrid: Museo Nacional del Prado

Goya encerraba en estas imágenes un tenor altamente anticlerical, satirizando a la iglesia, sus órdenes religiosas, sus dogmas y misterios. Además de haber retratado frailes glotones, gordos, lujuriosos sometidos a los vicios más inmundos del hombre, en los cuales incluso es difícil discernir entre frailes y brujas (Bozal 1993: 132), las estampas de brujería dirigían su enfoque sobre los vicios humanos, los absurdos como las supersticiones y las falsas enseñanzas. Principalmente Goya se enfocaba en hacer referencia a la gula, la lujuria, la pereza y la vanidad al crear estampas dirigidas hacia los pecados cometidos por el clero. Hay que tener en cuenta, además, que Goya creaba obras con este tipo de contenidos y mensajes dirigidos a individuos específicos, instituciones o grupos, como fue el caso de los reyes de España (Mantilla 2008: 170-171).

El propósito de Goya con sus estampas de demonología es claro, y la intención de su sátira y crítica a instituciones eclesiásticas es dirigida. En el caso de la vida y obra de Fierro hay que recordar que el 2 de agosto de 1876 ascendió a la presidencia de la república Mariano Ignacio Prado Ochoa, quien se autoproclamó dictador entre el 28 de noviembre de 1865 hasta que fue electo por vía popular la segunda vez que presidió. El primer presidente civil en el Perú fue Manuel Pardo, quien asumió el cargo entre 1872 y 1876, y hasta entonces el poder ejecutivo siempre había sido controlado por militares. Fierro parece estar adaptando la sátira para ir tras dos instituciones de manera simultánea: el poder ejecutivo y la iglesia. Ambas instituciones, como discutí en el Capítulo II se encuentran tan íntimamente entrelazadas que en la práctica y la vida cotidiana las leyes, normas y reglamentos defienden la moral de la religión antes que las libertades de los peruanos. Fierro no deja duda alguna con respecto a su mirada hacia la institución gubernamental, simbolizada a través del soldado uniformado, y considerando la sátira vinculada a la brujería y la demonología, Fierro torna la mirada hacia las falsas creencias y enseñanzas de dos instituciones simbolizadas por la misma figura. Tanto la iglesia como el gobierno a través de los militares practican una falsa fe y abusan de sus autoridades, como los brujos

abusan de los misterios de la naturaleza para transformarse en seres zoomorfos. Esta obra se da poco después de la elección democrática de un ex-dictador al asiento de la presidencia de la república, y más de dos décadas después de la experiencia de censura que vivió Fierro en manos de la policía por publicar una acuarela que ofendió a las monjas del Hospital de San Bartolomé, como relatan Ismael Portal (Portal 1919: 178) y posteriormente Ricardo Palma⁶¹.

Escena de travestismo



Figura 19: FIERRO, Francisco. *Escena de travestismo*, ca.1832-1841. Acuarela sobre papel, 300 x 227mm. Lima: Museo de Arte de Lima.

⁶¹ Palma señala en la anotación a la acuarela en cuestión que el año del encarcelamiento de Fierro es 1850. Ver: *Acuarelas de Pancho Fierro y Seguidores* (2007). Lima: Municipalidad de Lima y Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. p.354

Siguiendo con el argumento de Fierro sobre la política, el fotógrafo Eugène Maunoury, nombrado "el primer fotógrafo-caricaturista de Lima" por Majluf (Majluf y Wuffarden 2001: 56) habría transformado al primer presidente civil en la historia del Perú republicano, Manuel Pardo en monja. Judith Butler define la función social del travestismo, a merced de la hegemonía masculina, como un motivo de burla (Butler 2002: 8).



Figura 20: *ECHANDO CANA AL AIRE. La Caricatura*, N. 10, 17 de diciembre de 1892

Fierro, retrata a un hombre de rasgos europeizados, presumiblemente español vistiendo una blusa blanca, un manto rojo, portando un pañuelo amarillo en la mano derecha la cual se reposa sobre su cadera y con una flor en el

cabello. El lenguaje corporal es lo que podríamos clasificar como *afeminado*. Este se dirige a un personaje afroperuano, y ambos se ven retratados con pies diminutos que eran comunes en las representaciones de *tapadas limeñas*.

José Mariano de Aguirre Mayora escribe también para el *Mercurio Peruano* el 27 de noviembre de 1791 bajo el seudónimo de *Sophonio* su “Carta sobre los maricones” (p.230), en la cual comenta la práctica y costumbre del travestismo en Lima, la cual tilda en un inicio de vergonzosa, ridícula y extravagante.

“No se, si te movería más la indignación, o la risa el ver uno de estos. La lana que en lugar de cabello les concede la naturaleza, reducida hasta la mitad en menudísimas trenzas, la reúnen en un lazo, de modo que en la extremidad forma una encrespada poma: algunos pequeños rizos artificialmente dispuestos les cuelgan a los dos lados de la frente, sin faltarles los parches, o medias habas en las sienes. El descote, las manguitas altas que dejan todo el brazo descubierto: la chaquetilla, el fomento que abulta del modo posible la ropa por detrás; todas estas y mil otras menudencias les sirven, ya que en público no pueden renunciar del todo al vestido viril, para modificarlo de tal suerte que el menos perspicaz ve un hombre adornado con la ropa de ambos sexos. Así se presentan en tan extravagante traje: la mano en la cintura, embozados en la capa con aire mujeril, la cabeza erguida, y a manera de un molinete en continuo movimiento, ya reclinada sobre el un hombro, y ya sobre el otro: miden los pasos a compás: hacen mil ridículos contoneos con el cuerpo: dirigen hacia todas partes sus miradas con un desmayo afectado, y con tales ademanes que pueden excitar la risa al más consumado melancólico [...].”

A pesar de quedar asombrado por el espectáculo del travestismo, Aguirre Mayora concluye en su carta que, así como Platón supuso que al principio todos

los hombres habrían sido Andróginos⁶², fue Júpiter quien hizo la división entre ambos sexos, por lo cual en cada sexo pueden yacer “reliquias” del otro que eventualmente se hacen manifiestas.⁶³ Sin embargo, en el Tomo IV de el *Mercurio*, responde el Fray Tomás de Méndez y Lachica bajo el seudónimo *Teagnes* a la anterior cita. El travestismo pretende por definición resquebrajar la línea divisoria (a través de la vestimenta) entre ambos sexos de manera visual, y la división racial parte de la identificación visual entre personas. Es arriesgado asumir que Fierro pudo haberse topado con los escritos de *Sophronio* o que *Teagnes* haya sido influencia directa del artista. Lo cierto es que las fiestas de travestismos eran objeto de discusión en *El Mercurio* y Fierro se tomó la libertad de incluir la temática a su obra, lo cual implica una postura personal, sea favorable o desfavorable. En todo caso, la colección en la cual se encuentra esta acuarela también posee obras que representan “maricones”⁶⁴.

Podemos vincular esta temática al mural de *El mundo al revés*, descrito por Ismael Portal y de esta forma la única referencia a la obra que perdura:

"Ocupaba el cuadro, en colores, una gran extensión. Veíase un carruaje halado por una briosa pareja de... de hombres y por cuyas ventanillas asomaban por pasajeros las enormes caras de dos hermosos caballos blancos; mas allá, un pescador atorado por el anzuelo y arrastrado con singular sencillez por un pescadillo insignificante; en otro sitio inmediato, un bravísimo toro le ponía diestramente un par de banterillas al lidiador...

Era, como se advertía, la crítica más acerba de nuestras costumbres que poco se han modificado, en este punto." (Portal 1919: p.178-189)

⁶² Platón, *Simposio (Banquete) o De la Erótica*. México: Editorial Larroyo, 1979. p. 364.

⁶³ Este tema lo desarrollo al hacer un análisis de la Fig. 19 en el tercer Capítulo.

⁶⁴ La colección Juan Carlos Verme del Museo de Arte de Lima también cuenta con las obras *Ño Juan José Cabezudo (a) El maricón y El maricón Juan José*.

Fierro le habría dedicado una obra de gran formato a una temática que representaba una escena contranatura, a una imagen que pone de cabeza el orden natural de las actividades cotidianas como el desplazamiento de los carruajes, la pesca y la tauromaquia.

Habiendo considerado esa información, surge el cuestionamiento de por qué Fierro retrataría a un criollo o una persona con rasgos españoles y a una persona afroperuana en esa situación si es que la obra no hubiese sido encargada. Fierro fue hijo de un español, don Nicolás Rodríguez del Fierro y de una esclava, María del Carmen. El joven artista dialogó con ambos mundos habiendo sido criado dentro de la casa del padre junto con la demás servidumbre y su madre. En cierto modo, el joven Francisco se encontraba observando un mundo ajeno al suyo, delimitado por líneas invisibles como lo eran la esclavitud de su madre y el no reconocimiento como hijo legítimo por parte de su padre. Por lo cual, el artista se encontraba familiarizado con la idea de dos mundos que no se pueden realmente cruzar ni encontrar; sin embargo, existen condiciones que pretendan poder acercarlas. El género es un excelente ejemplo para trazar diferencias raciales o la no existencia de estas. Butler argumenta lo siguiente:

"El género es un tipo de imitación que no tiene un original, que produce la noción de original como efecto y consecuencia de la imitación misma." (Butler 2002: 13).

Fierro busca criticar la sociedad donde el, a pesar de haber recibido manumisión a través del bautizo por parte de su tía, no puede escapar las ataduras raciales que lo condenan a ciertos espacios y a uno de dos oficios, el de la pintura o el servicio militar por su calidad de mulato. A través de esta obra está en parte burlándose del español y a su vez aspirando a ser capaz de poder transgredir los límites socio-raciales como este transgrede los límites del género. Finalmente, la mujer mulata porta un sombrero con la bandera peruana - puede

ser una alegoría a la patria, la cual no solamente acompaña al español en este acto, sino que lo aprueba y lo valida con su presencia.



Figura 21: FIERRO, Francisco. *Presidente militar*. 1834-1841, acuarela sobre papel, 266 x 175mm. Lima: Museo de Arte de Lima.

Se podría justificar la alegoría si se compara con otra acuarela que se presume fue creada alrededor de los mismos años. Las figuras de perfil, aisladas sobre un fondo neutral en la obra de Fierro suelen representar personajes específicos con funciones específicas, muchos nombrados más allá de simples participantes en una costumbre o un acto típico. La posición erguida,

el pie hacia adelante indicando un movimiento frontal, la frente en alto, el atributo sobre la cabeza y la mirada rígida son elementos formales que gobiernan ambas figuras, a diferencia de la figura del lado izquierdo en la acuarela *Hombres vestidos de mujer*. Fierro se estaba acercando durante estos años a su etapa tardía (a partir de 1850 cuando la siguiente acuarela en cuestión será digna de una condena por blasfemia, al ofender las susceptibilidades de la sociedad limeña simpatizante con las Hermanas de Caridad), y estas sugerencias alegóricas se tornarían más evidentes conforme sus convicciones políticas se aseveran.

Escena en el hospital militar de San Bartolomé



Figura 22: FIERRO, Francisco. *Escena en el hospital militar de San Bartolomé*, 1850. Acuarela sobre papel, 220 x 175mm. Lima, Museo de Arte de Lima.

Quizá la acuarela con mayor consecuencia política para la biografía de Francisco Fierro, y una de las más desafiantes, presenta a un soldado bailando una zamacueca o mozamala con una monja de las Hermanas de la Caridad (Fig. 22).⁶⁵ Dos figuras humanas, la primera en reverencia con un pie cruzado y hacia el frente, y la segunda con el cuerpo erguido, las manos y los brazos apuntando hacia arriba y las piernas cruzadas con los pies de punta, frente a un objeto que se asemeja a una especie de butaca, cubierta por un telar verdoso a modo de biombo, ambas figuras visten de prendas exclusivamente blancas y negras. El espacio negativo entre el pañuelo rojo y la cabeza de la segunda figura sirve de marco blanco que crea la ilusión de que el color rojo se convierta en una especie de corona. Sin embargo, las hendiduras en las partes superior e inferior del pañuelo rojo sugieren la imagen que componen los dos triángulos rojos presentes en la bandera con la cual se declaró la independencia del Perú en 1821. Fierro puede estar sugiriendo el proceso que está llevando a cabo la nación de emanciparse de los ideales del virreinato, defensor de la unión entre dios y el estado. Considerando la herencia de Fierro, hijo de presbítero español, las opiniones sobre un estado de derecho basado en la religión no podían serle ajenas.

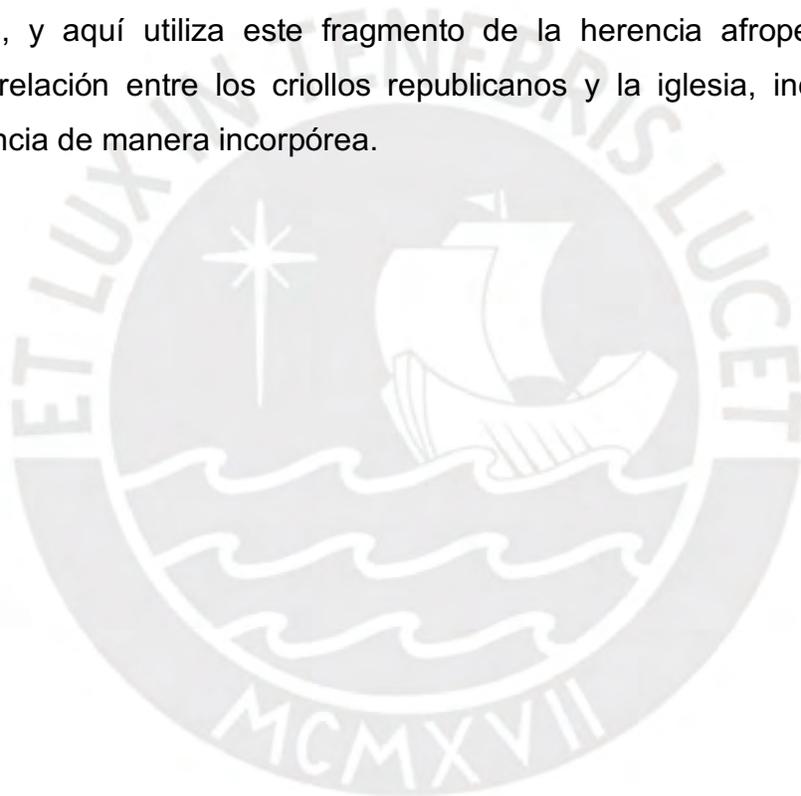
⁶⁵ Anotación de Ricardo Palma a esta acuarela: "Esta acuarela motivó el arresto o prisión de Pancho Fierro en un calabozo de la Policía, en 1850, pues las señoras de Lima se indignaron contra el pintor que así ridiculizaba a las santas hermanas de caridad consagradas al servicio de hospitales". Un facsímil de este manuscrito de Ricardo Palma se encuentra en *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*, 2007. Lima: Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.



Figura 23: Bandera del Perú, ca. 1821. Dimensiones desconocidas. Fotografía: Nancy Dueñas (Diario Perú21).

La figura de una monarquía absolutista según la tradición de los Borbones con un enfoque religioso hacia la administración del estado daría legitimidad a las posesiones americanas de la corona (Torres, 2007: 51), y sometería a los habitantes del virreinato a todo código de conducta establecido por la curia romana. En este contraste está el contenido satírico en esta obra de Fierro. Presentes están la danza plebeya de la zamacueca practicada por los afrodescendientes, una representante de la iglesia, consagrada a los hábitos religiosos y en este caso a los hospitales a cargo de la iglesia, y una figura que representa la nueva república, el nuevo orden y el poder de los criollos en este estado de derecho. Fierro presenta elementos que se han visto presentes tanto en el pasado como en aquella actualidad de la república peruana, la iglesia haciendo reverencia a la alegoría a la patria, la cual invita (casi a ciegas, puesto que 'la venda que tapa los ojos del estado' apenas le permite ver el rostro de 'la iglesia') a participar del jolgorio, sosteniendo un símbolo patrio que irónicamente debió marcar el fin a el orden virreinal de poderes y autoridad. A pesar del vendaje que cubre el rostro de la figura masculina, es la única a la cual se le puede ver la cara, aunque sea parcialmente, a diferencia de la figura femenina representando a la orden de religiosas.

La zamacueca se había convertido en símbolo de desafío al poder establecido (Watson 2006: 61), como también lo estableció Felipe Pardo y Aliaga en su obra teatral *Frutos de la educación*, en la cual la protagonista Pepita pierde su compromiso matrimonial a un joven comerciante inglés, don Eduardo por su pasión por el zapateo y la zamacueca⁶⁶. Es la manera indirecta a través de la cual el artista incluye el legado del afrodescendiente en la participación de la historia y la actualidad política. Para Fierro, al afroperuano no se le menciona mas se le implica, incluso como discurso político cuando es conveniente, y aquí utiliza este fragmento de la herencia afroperuana para satirizar la relación entre los criollos republicanos y la iglesia, incluyendo su propia herencia de manera incorpórea.



⁶⁶ En la novela surge la frase: "*No hay decencia que valga, porque con decencia no hay zamacueca bien bailada*". (Pardo y Aliaga 1869: 191).



Figura 24: FIERRO, Francisco. *Fraile mercedario bailando zamacueca*, 1836. Acuarela sobre papel, 258 x 174mm. Lima, Museo de Arte de Lima.

Es imperativo también colocar la zamacueca en el contexto de la celebración de carnavales. Como se dijo antes, la representación de clases y grupos sociales interactuando libremente remite al hecho de que los carnavales permitieron, incluso durante el virreinato, la interacción entre clases altas, bajas y el clero (Rojas 2005: 39). Celebrar los carnavales era una manifestación de resistencia y rebeldía, ya que hubo intentos fallidos de prohibirlos. Las escenas de personajes eclesiásticos interactuando con clases altas y bajas durante una

celebración que ignora las llamadas "buenas costumbres" libremente sería un símbolo y un medio para que Francisco Fierro pueda hacer un reclamo silencioso a aquellas autoridades que pretendan definir los comportamientos y las costumbres, especialmente al calificar a algunas de estas tradiciones como indignas.

No se trataría de la primera vez que Fierro utiliza la zamacueca para satirizar una relación a modo de coqueteo entre figuras casi alegóricas. En esta obra de 1836 Fierro presenta un fraile de la orden de La Merced, misión religiosa presente en el Perú desde la conquista que participaron de la evangelización de los indígenas, bailando la zamacueca con una mujer criolla de rasgos hispanos (Fig. 24).



Figura 25: FIERRO, Francisco. *Zamacueca*, ca.1850-60. Acuarela sobre papel, 258 x 195mm. Lima, Museo de Arte de Lima.

Las danzas de zamacueca retratadas por Fierro se diferencian la una de la otra, especialmente cuando presenta figuras de distintos grupos sociales, como se aprecia entre las imágenes presentadas (Fig. 21, 23-26). Volviendo a su periodo tardío, Fierro decide solo mostrarnos el rostro de una de sus dos figuras (Fig. 25), en este caso se trata de dos afrodescendientes en medio de una danza y expresando mayor movimiento que en los anteriores ejemplos, evidenciado por el número de líneas diagonales trazadas por las extremidades de los personajes. La naturaleza de la danza en éstas últimas dos figuras es otra, porque las figuras hacen alegoría a grupos socioeconómicos completamente distintos y altamente contrastados en Lima decimonónica. Las figuras se encuentran en tal grado de movimiento que es imposible predecir la dirección en la que se encuentran, al punto de que se ven ligeramente deformadas a la altura de las caderas. Esta deformidad anatómica no se encuentra en Fierro en su período tardío a menos que el artista tome la decisión de expresar este nivel de movimiento, lo cual es indicador de la relación entre las dos figuras y los grupos socioeconómicos y políticos que representan.

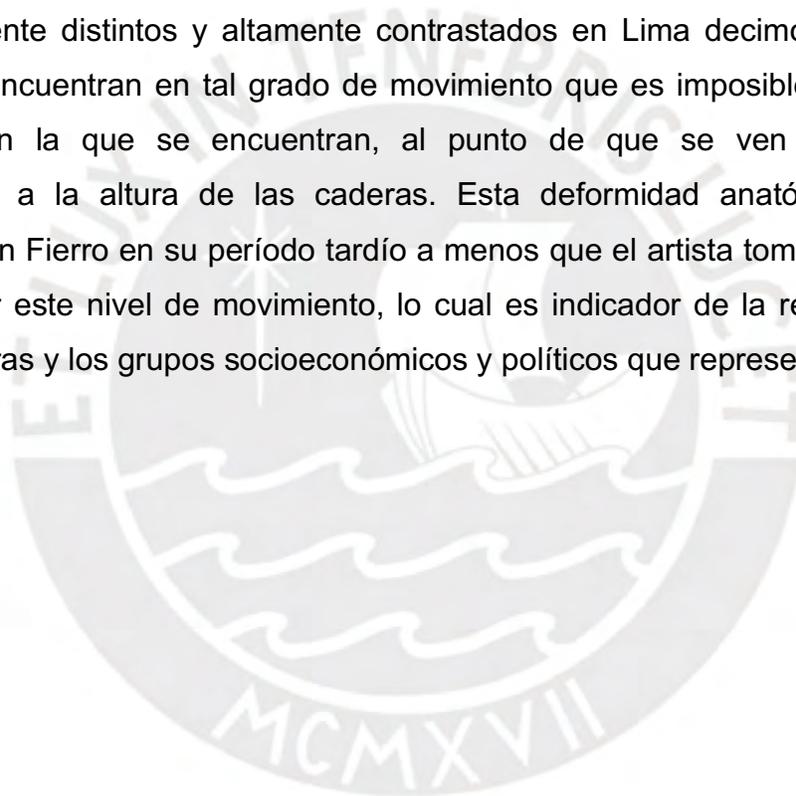




Figura 26: FIERRO, Francisco. *En Amancaes (zamacueca)*, 1840. Acuarela sobre papel, 237 x 179mm. Lima: Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino.

Finalmente, a través de las obras presentadas podemos concluir que la producción de Francisco Fierro refleja no solamente la situación de los distintos grupos sociales y de poder en Lima decimonónica, sino la visión del artista mulato frente a cada una de estas situaciones y problemáticas. Siendo una república recientemente constituida, cada grupo social contaba con sus intereses y sus interpretaciones de *patria*, *raza* e *identidad nacional*. Las representaciones de figuras eclesiásticas son contrapuestas a figuras de liberales, de clases bajas, en situaciones carnalescas, y cada una de estas

representaciones presenta una problemática distinta y una mirada peculiar de lo que el artista consideraba relevante resaltar. Las imágenes de travestismo insinúan una ruptura con los órdenes normativos, más que los naturales - más bien Fierro regresó a una visión clásica sobre el *ser primordial* cuya identidad fue construida a partir de una separación, en este caso la separación de los sexos a partir de un ser andrógono. Contextualizar las obras de Fierro y cuestionarlas frente al contexto sociopolítico que competía al total de la sociedad limeña decimonónica permite un mayor entendimiento de la vida del artista, las obras en sí y la sociedad que las acogió.



Conclusiones

La sátira se alimenta de la tragedia, de las costumbres, de los vicios y de las situaciones aparatosas en las que se encuentran los ricos y poderosos de la élite social y política. Los autores y artistas escriben y dibujan con regocijo a los virreyes, presidentes, diputados y miembros del clero en situaciones bochornosas o comprometedoras con una leve dosis de malicia y burla. Las imágenes se asemejan lo suficiente a la realidad para que podamos relacionarlas a hechos y personajes reales y contemporáneos, pero se alejan lo suficiente para permitir que lo fantástico tome un grado de protagonismo y permita una interpretación de la realidad más allá de lo evidente y de las crónicas. No podemos descontextualizar la obra de Francisco Fierro de tal manera que se ignoren las presiones y restricciones que sufrían los artistas satíricos, sean a través de la palabra escrita o las caricaturas, o de la situación y la posición socioeconómica a la que se veían obligados los afroperuanos, libertos a través de la compra de su propia manumisión o por la presión social que pudo surgirle a un presbítero a causa de haber tenido un hijo varón con una negra esclava. La información referente a la procedencia de Francisco Fierro, la familia de Don Nicolás Rodríguez del Fierro y la identidad de María del Carmen, padre y madre de Francisco, que no sólo justifica el acceso que tuvo Francisco a los altos círculos sociales que se convirtieron en sujetos y temas de sus representaciones en acuarela⁶⁷, sino la mirada de un joven artista y el juicio que construyó a partir de este choque entre dos mundos en Lima decimonónica. Especialmente en su obra tardía, partiendo de la *Escena en el hospital militar de San Bartolomé* (1850) y las repercusiones que esta tuvo por su contenido ofensivo hacia el clero y el estado, vemos en Fierro esa picardía provocadora e

⁶⁷ En el Apéndice III adjunto la acuarela *Vieja de la aristocracia*, una de las pocas acuarelas que representan a uno o varios personajes criollos/españoles en un interior de características refinadas, en este caso a una figura femenina de facciones rígidas, sentada bajo una imagen religiosa. Son pocas, pero valiosas las obras que evidencian la cercanía que tuvo Francisco Fierro con estos personajes y a estos espacios residenciales.

'indisciplinada' hacia las autoridades del Perú republicano, utilizando la forma del costumbrismo cuya tradición remonta desde las figuras típicas de Baltazar Martínez de Compañón para redefinir la imagen costumbrista como una de contenido digno de interpretación y de lectura profunda y contextualizada. En consecuencia, Ricardo Palma coleccionó y brindó anotaciones a varias de las acuarelas de Fierro que se encuentran en diversas colecciones - autor reconocido por su sátira política, sus versos humoristas y su criollismo travieso con espíritu de oposición, a quienes se sumaron personas cercanas a él como Manuel Atanasio Fuentes y Pedro Paz Soldán, alias Juan de Arona.

Francisco Fierro no dejó atrás un manifiesto o algún escrito que evidencie sus convicciones sociopolíticas, sin embargo el análisis de su obra y la reconstrucción de su contexto y entorno inmediato nos permite inferir que Fierro tenía una idea sobre la nación, la república y la peruanidad que en un principio se identificaba con temas raciales y de procedencia étnica, y posteriormente se asentaba más en un sentimiento, la memoria colectiva y la voluntad del peruano de pertenecer a la nueva república. Las obras de Fierro existirían a forma de resistencia ante la negativa de la oligarquía limeña de que los indígenas y negros pudiesen formar parte del nuevo Perú *criollo*, sin embargo, a pesar de su relevancia como reclamo para alcanzar la justicia social, figuras reconocidas como Palma "reconocen su genialidad, se valen de ella, pero sin reconocerla, duplicando así la actitud general de la sociedad limeña" hacia un artista de origen afrodescendiente (Portocarrero 2015: 76). La obra de Fierro representa las procesiones cívicas de negros, incluyéndolos activamente en el proceso emancipador y situándolos en el imaginario visual que refiere a la independencia del Perú, el cual indica un momento de corte con las tradiciones de antaño y el inicio de una sociedad ilustrada con ideales modernos, sin embargo la realidad representada en estas acuarelas de Fierro con ésta temática específica y la situación real de afrodescendientes esclavos o libertos en el Perú era otra, como se evidenció en las fuentes hemerográficas y las leyes publicadas hasta el fin de la década de 1860. La situación de la esclavitud en el Perú reflejó una

continuación de tradiciones virreinales en cuanto al manejo, manutención y administración de la propiedad humana⁶⁸. En este sentido, la etnicidad y las diferenciaciones entre negros y negros libertos iban a permanecer como estructura fundamental dentro de la sociedad decimonónica, y Fierro no era ajeno a las cuestiones étnicas puesto que su padre y madre lo vivieron en carne propia. La mirada del artista hacia su propia etnicidad se ve reflejada en las acuarelas que representan lo negro y la interacción de este grupo étnico con los demás, como las procesiones, las zamacuecas (comparando la representación de las danzas entre negros y entre criollos), y el modo de representar a la aristocracia criolla en espacios de interior como *Vieja de la aristocracia (en su dormitorio)*. La diferenciación entre grupos étnicos implicaba modos de representar distintos para cada grupo, y Fierro utilizó estos modos de representación para dar atención a los detalles que le interesaba mostrar, o silenciosamente juzgar o criticar. Las leyes que limitaban la libertad de prensa (las acuarelas de Fierro fueron también publicadas en *La Broma* y *El Mercurio*) y en consecuencia la libertad artística de los artistas de estampas reproducidas en cantidad obligaba al artista a mantenerse al margen de una crítica abierta o una burla explícita y más bien ocultar sus ideales entre las pinceladas.

Este conflicto de realidades, entre la representada por Fierro y aquella vivida en la Lima decimonónica, señala a una intención del artista de ir mas allá de la representación mecánica e incurrir en presentar una cosmovisión idealizada, un manifiesto de la persona sobre temas políticos y sociales, y una suerte de resistencia a la continuación de las tradiciones esclavistas que el nuevo Congreso Constituyente permitió durante las primeras décadas de la república. A través de esto, Francisco Fierro no podría haberse visto separado

⁶⁸ “[...] Las condiciones laborales muestran que el rol de los antiguos esclavos dejó de estar relacionado con el servicio doméstico en el caso de los hombres, pero migró hacia condiciones laborales que también eran consideradas de bajo estatus. En el caso de las mujeres, la situación no fue del todo diferente. Ellas dejaron de ser sirvientas, pero seguían ejerciendo actividades de tipo domestic como lavanderas o cocineras.” (Cosamalón 2014: 43)

de las opiniones políticas y las corrientes ideológicas liberales de la época. Comenzando por mencionar la acuarela que le dedicó a Francisco de Paula Gonzáles Vigil, un heresiaca excomulgado y condenado por sus visiones y opiniones subversivas ante la religión del estado, aquella que era parte de la continuidad de la tradición realista española. La figura del diputado tacneño, y la de Don Marcelino Saldamando, un español que traicionó al ejército realista y brindó apoyo a bordo de las embarcaciones enemigas del virreinato, son figuras que Fierro adoptaría a su corpus de figuras dignas de representar a la aguada como parte de sus obras después de 1850, año en el cual fue arrestado por las autoridades a causa de una acuarela ofensiva a las monjas de San Bartolomé.

Francisco Fierro debe ser comprendido desde un inicio a través de los datos biográficos que permiten generar un panorama sobre su infancia, adolescencia y temprana madurez. Teniendo en cuenta la situación de su padre, Don Nicolás Mariano Rodríguez del Fierro y la de su madre, la esclava María del Carmen no nos permite ignorar que Francisco Fierro se hará de opiniones y miradas particulares hacia lo español, los eclesiásticos, la esclavitud de los afrodescendientes y la relación entre negros y criollos en una república en la cual "nadie nace esclavo", a pesar que el estado recién en 1854 tendrá la capacidad a manos del Mariscal Ramón Castilla de "comprar" los esclavos a ser liberados de sus propietarios. Fierro no podrá ignorar, siendo artista y siendo mulato hijo de un presbítero, el poder, la influencia y el control político que tendrá el clero, el cual eventualmente sufrirá a través de una condena de arresto por una de sus acuarelas, considerada ofensiva hacia las hermanas de la caridad de la orden de San Vicente. Las acuarelas de Fierro que han sido seleccionadas para argumentar el carácter sutilmente provocador de las imágenes son parte de una masiva producción de la cual sobrevive un fragmento, en parte a causa de la precariedad del material que la sostiene y en parte por que Francisco Fierro no gozó de grandes fortunas. Como se evidenció, tenía simpatizantes entre algunas de las voces liberales de fines del Siglo XIX que brindaron elogios, algunos en vida, algunos póstumos a través de

publicaciones y algunas reproducciones, sin embargo, estas pueden aún ser cuestionadas a raíz de que se basan en que la descripción verbal del hombre coincide con la descripción de la imagen. Aún así, de Fierro sabemos lo suficiente sobre su infancia y juventud para poder esculpir una imagen que permita abrir paso a interpretar sus representaciones de ciertos grupos sociopolíticos desde sus obras más tempranas (aproximadamente 1820 en adelante) hasta sus últimas producciones.

La década de 1850 puede ser vista como un punto de quiebre en las representaciones de Fierro a raíz del acontecimiento de su arresto, y son aquellas imágenes de su período tardío que evidencian por su contenido que el artista era simpatizante de las ideas liberales de los personajes que representaba, sean estas figuras de la vida política o cotidiana - aún así Fierro rescata las ideas transmitiéndolas a través de personajes "típicos" en situaciones o interacciones que dan espacio a una lectura de la imagen que justifica un interés más allá de la catalogación de tipos. A pesar de que se suele catalogar la obra de Francisco Fierro como de "tipos del Perú", su obra se diferencia drásticamente de aquellas producciones por artistas viajeros como Angrand y Rugendas, cuyos intereses eran exclusivamente científicos con fines catalogadores para el registro visual de una sociedad particularmente turbulenta. Estos artistas viajeros no practicaban ni ejercían la *nacionalidad* de Fierro, ni más remotamente - recordemos que Fierro era explícito al incluir figuras afroperuanas en sus representaciones de desfiles y ceremonias cívicas, y la participación de estos personajes no era representada del mismo modo en el que Leónce Angrand y Johann Moritz Rugendas la representaba. Fierro se hizo partícipe de la vida política limeña, dibujando a un afroperuano o cualquier personaje de rasgos mulatos, estaba generando una imagen a su semejanza, y en cierta forma se involucraba en las escenas en las que incluía al afrodescendiente. Es evidente que el artista se llegue a identificar con aquellas figuras que busca revindicar al insertarlas como partícipes de una sociedad que los rechaza categóricamente.

Las obras de Francisco Fierro han servido a muchos para registrar y reconocer arquetipos visuales típicos a Lima decimonónica. Sus representaciones de procesiones, desfiles, danzas, tertulias y de personajes de la vida política y social (sea en oficios o simplemente figuras célebres) se han convertido desde su creación hasta la actualidad en referencias clave para reconstruir una visión de la Lima del Siglo XIX, y sin duda sus representaciones han sido imitadas al grado de la falsificación, sin embargo hemos concluido que las mismas imágenes anteriormente consideradas arquetípicas están sujetas a una interpretación que obliga a reconsiderar las condiciones en las que han sido creadas. Claro queda que el trabajo de Francisco Fierro no hubiese resultado en las mismas obras si se tratase de otro artista. Sus obras en particular responden a la situación de un artista mulato que proviene de un contexto específico al ser hijo de un español y una esclava en un espacio temporal que ha condicionado su obra y sus temáticas, llevándolo a hacerse de una opinión personal y una cosmovisión de lo que ha sido, es y será la Lima en la que se desempeña como artista.

El artista crea obras para un mercado y un público en particular: Fierro debió ser consciente que sus temáticas siempre habían sido limitadas por un marco legal que limitaba los alcances de la libertad de expresión, sobre todo en una sociedad religiosa y conservadora, por lo cual tuvo que someterse a una didáctica en sus obras que le permitan *mostrar sin decir*, o plantear una idea camuflada a través de un arquetipo. Sus zamacuecas eran más que danzas y sus retratos de figuras políticas eran elogios o críticas a modo de propaganda, o por lo menos evidenciaban sus propios ideales. En Fierro se encuentra el punto medio entre la caricatura satírica y el costumbrismo: no son imágenes carentes de intención artística ni de propósitos sociopolíticos (y en algunos casos subversivos), sin llegar a ser dignas de encontrarse en la portada de *La Broma* semanalmente, u otra publicación explícitamente satírica que lo haya condecorado con el identificador de caricaturista, sin embargo un detallado

estudio sobre las condiciones de los afroperuanos a inicios y mediados del Siglo XIX, del "arte popular" como eran las representaciones a la aguada en formato de tamaño reducido, las leyes y los decretos que correspondían a la producción artística y periódica, la condición y el estatus de los museos, como la realidad del ciudadano afroperuano y su ausencia de la sociedad decimonónica, son factores que le dieron forma al corpus de obras de Francisco Fierro que se han presentado en este estudio y le dan un nuevo significado al término *panchofierrismo*. Este significado parte de la lectura de las obras contextualizadas de tal manera que todos los grupos sociales de Lima decimonónica que figuran en las obras se vean involucrados y representados de una manera específica e intencional. En las obras de Francisco Fierro no aparecen personajes por accidente o por coincidencia, la inclusión de ciertos elementos visuales a modo de atributos o la alegorización de personajes históricos subliman un manifiesto artístico que el artista, por su condición de mulato liberto en Lima del siglo XIX debían presentar dentro de su lenguaje jocoserio, de manera que se creaba un balance entre lo representativo, lo satírico sublimado y lo simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Carlos.

1993 *Agentes de su propia libertad. Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud, 1821-1854.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANGRAND, Léonce.

1972 *Imagen del Perú en el Siglo XIX.* Lima: Milla Batres.

ANTROBUS, Pauline.

1997 *Peruvian Art of the Patria Nueva.* Tesis para el grado de doctor. Essex: University of Essex, Department of Art History & Theory.

ARMAS ASÍN, Fernando

1998 *Liberales, protestantes y masones. Modernidad y Tolerancia religiosa. Perú siglo XIX.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2006 *La invención del patrimonio católico. Modernidad e identidad en el espacio religioso peruano.* Lima: Asamblea Nacional de Rectores .

ARCHIVO DEL ARZOBISPADO DE LIMA

s/f *Libros parroquiales de la Parroquia del sagrado Corazón de Jesús.* Libro sexto "de Bautismos de Indios y Esclavos", folio 132.

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN LÁZARO

1879 *Segunda partida de defunción de Francisco Fierro.* Libro de defunciones N. 19, folio 185. Lima, distrito del Rímac.

ARCHIVO DE LA PARROQUIA SANTIAGO APÓSTOL

1879 *Primera partida de defunción de Francisco Fierro.* Libro de defunciones N.4, folio 50. Lima, Cercado de Lima.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

s/f *Testamento de Mariana Rodríguez del Fierro y Robina, 7 de febrero de 1847.* Sección Notarial, Lima, Protocolo 678, folio 336.

ARRELUCEA, Maribel

2009 *Replanteando la esclavitud: Estudios de etnicidad y género en Lima borbónica.* Lima: CEDET, Centro de Desarrollo Étnico.

2011 *Raza, género y cultura en las acuarelas de Pancho Fierro.* En: *Arqueología y sociedad*, N. 23.

2013 *Géneros, razas y nación en el s. XIX. La mirada de Pancho Fierro o las miradas a Pancho Fierro.* En: *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes.* Lima: CEDET, Centro de Desarrollo Étnico, p.211-232.

2018 *Sobreviviendo a la esclavitud: Negociación y honor en las prácticas cotidianas de los africanos y afrodescendientes. Lima, 1750-1820.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ARRELUCEA, Maribel y Jesús A. COSAMALÓN

2015 *La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XVI-XX.* Lima: Ministerio de cultura.

AYLLÓN DULANTO, Fernando

2012 *El Museo del Perú. Historia del Museo del Congreso y la Inquisición.* Lima: Archivo Digital del Congreso de la República. <http://www.congreso.gob.pe/Docs/participacion/museo/files/web-historia-museo-17-08-2015-02.pdf> (Consultado Marzo 2018).

BARENTZEN, Hilda

2010 *El enigma de Gil. Gil de Castro, retratista.* En: *Revista del museo nacional.* Lima, Tomo L, p.173. Lima: Museo nacional de la cultura peruana.

BAILLY, Felipe (Editor)

1862 *Colección de leyes, decretos y órdenes, Libro Tercero, Sección Segunda: Instrucción Pública.*

BAJTÍN, Mijaíl

1987 *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de Francois Rabelais.* Madrid: Alianza Editorial.

BARREDA LAOS, Felipe

1909 *Vida Intelectual del Virreinato del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (3ª Ed.). p.204.

BASADRE, Jorge

1930 *La iniciación de la República*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Edición 2002).

BOZAL, Valeriano

1994 *Los Caprichos: el mundo de la noche*. En: *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

2000 *Orígenes de la estética moderna*. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías, Vol. 1*. Madrid: Visor.

BRUNA LEMA, Ximena

2016 *Tras la huella del material del costumbrismo*. En: *La creación del costumbrismo*. Lima: Museo de Arte de Lima.

BURKE, Peter

2001 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Londres: Reaktion Books Ltd.

BUTLER, Judith

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Buenos Aires: Paidós.

CASTAÑEDA MURGA, Juan

2016 *Angrand, Léonce*, en: PILLSBURY, Joanne (editora). *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900, vol. 2.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CALDERÓN, Gladys

2000 *La casa limeña: Espacios habitados.* Lima: Siklos SRLtda.

CASTILLO, Teófilo

1918 *De arte nacional Pancho Fierro.* En: *Variedades*, 21 de diciembre 1918, Año 15, 564-579.

1919a *Pancho Fierro IV.* En: *Variedades*, 18 de Enero 1919, Año 15, 95-96.

1919b *Pancho Fierro V,* En: *Variedades*, 5 de Abril 1919, Año 15, 287-289.

CHECA, Antonio

1993 *Historia de la prensa en Iberoamérica.* Sevilla: Alfar.

CISNEROS SANCHEZ, Manuel.

1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.

EL COMERCIO

1879 *Nota necrológica en respecto a Francisco Fierro. El Comercio*
Lima, 2 de Agosto de 1879, p.2.

COSAMALÓN, Jesús

2014 *Los últimos esclavos. Africanos en Lima según el censo de 1860*, en: HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo (ed.). *Los afrodescendientes en el Perú republicano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Riva-Agüero.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1989 *Música y Sociedad Coloniales*. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

FLORES ARAOZ, José.

1941 *Cultura Peruana*. Lima, No. 1-191.

1989 *Pancho Fierro: Personajes de la Lima tradicional*. En: BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ. *Pancho Fierro*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

FREUD, Sigmund

1910 *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre*
(Contribuciones a la psicología del amor, I). En: *Obras completas*.
Buenos Aires: Amorrortu editores.

FUENTES, Manuel Atanasio.

1866 *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de*
costumbres. París: Librería de F. Didot.

GALLAGHER DE PARKS, Mercedes

1948 *Fierro y el panchofierrismo*. En: *La Mentira Azul*. Lima: Lumen.

GÓMEZ ACUÑA, Luis.

2007 *Lo criollo en el Perú republicano*. En: *Historica*, Vol 31.2. Lima:
Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú,
Departamento de Humanidades.

GONZÁLES VIGIL, Francisco de Paula

1852 *Compendio de la defensa de la autoridad de los gobiernos contra*
las pretensiones de la Curia romana. 1852, Lima: Imprenta del
Correo de Lima.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro

2016 *Publicaciones periódicas, periódicos y panfletos*. En PILLSBURY,
Joanne (editora). *Fuentes documentales para los estudios*
andinos, 1530-1900, vol. 1. Lima: Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú.

KUSUNOKI, Ricardo

2009 *Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)*, en: Revista *Illapa* N.6. Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma.

LA BROMA

1878 *Don Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada*, por Acisclo Villarán Angulo. *La Broma*, Año I, N. 13, 12 de Enero de 1878, p.101.

LAYLAND, Michael

2016 *Paz Soldán, Mariano Felipe*. En PILLSBURY, Joanne (editora). *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900, vol. 3*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LEON Y LEON DURAND, Gustavo.

2004 *Apuntes histórico genealógicos de Francisco Fierro: Pancho Fierro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: Fondo Editorial.

LLOSA MÁLAGA, Ada María

2016 *La caricatura como crítica del poder político*. En: Julio Málaga Grenet y la renovación de la caricatura en el Perú en la época de

Leguía: 1904 -1909, (Tesis de Maestría). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MACERA, Pablo

1963 *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Historia.

1986 *Pancho Fierro y la imagen disculpada de Lima*, en: Diccionario histórico y biográfico del Perú, Siglos XV-XX, tomo VII. Lima: Milla Bartres.

MALLQUI, Flor de María

2013 *En busca de la nación moderna: La representación fantásmica de la modernidad en "Herencia" de Clorinda Matto de Turner*. Tesis de Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Humanidades.

MANNARELLI, Maria Emma.

2004 *Vínculos familiares y fronteras de lo público y privado en el Perú*. En: Pablo Rodríguez (coord.), *La familia en iberoamérica, 1550-1980*. Bogotá: Convenio Andrés Bello / Universidad Externado de Colombia.

1993 *Pecados públicos: La ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Flora Tristán.

MATICORENA ESTRADA, Miguel.

1993 *La idea de nación en el Perú*. Lima: Ediciones Sequilao.

MATILLA, José María.

2008 *Caprichos*. En: *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado.

MAJLUF, Natalia.

1995 *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869), Vol. II*. Tesis para el grado de Doctor en Filosofía. Estados Unidos: Universidad de Texas, Austin.

2001 *Convención y descripción: Francisco 'Pancho' Fierro y la formación del costumbrismo*. Lima: Hueso húmero, número 39.

2006 *Reproducing Nations: Types and Costume in Asia and Latin America ca. 1800-1860*. Nueva York: Americas Society.

2008 *Tipos del Perú, la Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid : Ediciones El Viso ; Nueva York : Hispanic Society of America.

2016 *La creación del costumbrismo*. Lima: Museo de Arte de Lima.

MERCURIO PERUANO

1791 *Idea de las congregaciones públicas de los negros bozales*, por José Rossi y Rubí, alias 'Hesperiófilo'. *Mercurio Peruano*, 16 de Junio de 1791, N.48, Tomo II, p.112.

MIRO QUESADA LAOS, Carlos

1957 *Historia del periodismo peruano*. Lima: Librería Internacional del Perú.

MUJICA, Ramón

2006 *La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX*. En: *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

MUÑOZ CABREJO, Fanni

2001 *Difusiones públicas en Lima. 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

ORTIZ SOTELO, Jorge

2016 *Malaspina, Alessandro (1754-1810)*. En PILLSBURY, Joanne (editora). *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PALMA, Angélica

1935 *Pancho Fierro, acuarelista limeño*. Lima: San Martí y Compañía.

PÉREZ AYALA, José Manuel

1955 *Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda: prelado español de Colombia y Perú, 1737-1797*. Biblioteca de la Presidencia de Colombia, no. 13. Bogotá: Imprenta Nacional.

POOLE, Deborah

2001 *Visión, Raza y Modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1919 *Palma, satírico*. En: *Mercurio Peruano, Año II Tomo III*. Lima: Sanmartí y Compañía.

PORTAL, Ismael

1919 *Cosas limeñas. Historia y costumbres*. Lima: Unión.

PORTILLO VALDES, José María

1998 *Política*. En: *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial.

PORTOCARRERO, Gonzalo.

2015 *Pancho Fierro y la crítica al colonialismo como condición del surgimiento del proyecto criollo*. En: *La urgencia por decir "nosotros": los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.

PULEO, Alicia H.

2007 *Feminismo y tauromaquia*. Barcelona: El Viejo Topo, n.195-196.

RAMOS NÚÑEZ, Carlos.

2006 Historia del derecho civil peruano. Tomo V: Los signos del cambio. Volumen 2: Las instituciones. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROJAS ROJAS, Rolando

2005 *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROSAS LAURO, Claudia

2005 *El miedo a la revolución. Rumores y temores desatados por la Revolución Francesa en el Perú, 1790-1800*, en: ROSAS LAURO, Claudia (ed). *El miedo en el Perú, siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SABOGAL, José.

1945 *Pancho Fierro: estampas del pintor peruano*. Buenos Aires: Nova.

SCHERZER, Karl

1969 *Visita al Perú en 1859*. En: Estuardo Núñez, *Cuatro viajeros alemanes al Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SCHJELLERUP, Inge.

2016 Jaime Baltazar Martínez Compañón (1737-1797), En: PILLSBURY, Joanne (editora). *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900, Vol. III*

SHIKES, Ralph

1976 *Goya*. En: *The Indignant Eye*. Boston: Beacon Press.

STASTNY, Francisco

2007 *Pancho Fierro y la pintura bambocciata*. En: *Acuarelas de Pancho Fierro y seguidores*. Lima: Editora Argentina.

TORD, Luis Enrique.

2006 *Lima y sus pregones*. Lima : Edelnor : Endesa.

TORRES, Eduardo

2007 *Buscando un rey. El autoritarismo en la Historia del Perú, siglos XVI - XXI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

TRISTAN, Flora

1984 *Peregrinaciones de una paria*. La Habana: Casa de las Américas.

UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel.

- 1983 *Adefesios: la caricatura política en el Perú del siglo XIX*. Lima: Banco Industrial del Perú.
- TSCHUDI, Johann J. von
1966 *Testimonio del Perú 1838-1842*. Suiza, Perú, Consejo Económico Consultivo.
- VARGAS TORREBLANCA, David.
2009 *Los orígenes de la Biblioteca y Museo Nacional del Perú (1822-1825)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VILLANUEVA, Carmen
1969 *El peruano y la libertad de imprenta: 1811-1812*. Lima: Boletín del Instituto Riva-Agüero, N.8, 523-595.
- VILLEGAS, Fernando.
2011 *El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano*. En: *Anales del museo de américa*. Madrid: Museo de América.
- WATSON ESPENER, Maida.
1979 *El cuadro de costumbres del Perú decimonónico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

2006 *Arte y Literatura en el costumbrismo peruano decimonónico. En: Revista de la Casa Museo Ricardo Palma, Número 6. Lima: Municipalidad de Miraflores y Fundación Ricardo Palma.*

WUFFARDEN, Luis y Natalia MAJLUF

2001 *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942. Lima: Fundación Telefónica*



Apéndice I: Clasificación de obras de Fierro según temática y colección.

Las obras mencionadas son aquellas que dan indicios de una posición del artista frente al tema en cuestión. Aquellas clasificadas bajo *Francisco Fierro, lo femenino y el travestismo* presentan elementos que posicionan lo femenino de manera favorable o en contraste a elementos masculinos, en torno a ideas patriarcales del rol de la mujer en la sociedad decimonónica. Las obras bajo la sección *Francisco Fierro y las figuras clericales* reflejan la mirada del artista hacia la iglesia, sus agentes y la influencia en la vida diaria de los mismos, y la sección *Francisco Fierro y lo negro* finalmente compila obras que posicionan a la figura del afroperuano limeño al frente del argumento de la obra, más allá de la temática (o el oficio que este se desempeña).

- **Francisco Fierro, lo femenino y el travestismo**

1. Colección MALI / Juan Carlos Verme

- 1.1. *Ño Juan José Cabezudo (a) El maricón*
- 1.2. *El maricón Juan José*
- 1.3. *Hombre meciendo a una mujer en la hamaca*
- 1.4. *Hombres vestidos de mujer*
- 1.5. *Pelea callejera*
- 1.6. *Chuchumeca de navaja*

2. Colección Municipalidad Metropolitana de Lima / Pinacoteca Ignacio Merino⁶⁹

- 2.1. *Tertulia plena*
- 2.2. *Vieja de aristocracia / (en su dormitorio)*

⁶⁹ En esta colección no figuran acuarelas que hagan referencia al travestismo.

- 2.3. *A vistas de la vecindad*
- 2.4. *Una placera*
- 2.5. *Entretenimiento de soldado*
- 2.6. *La almuerzera*
- 2.7. *La mujer del mayordomo*

- **Francisco Fierro y las figuras clericales**

- 1. Colección Museo Nacional de Cultura Peruana

- 1.1. *Alegoría Satírica de Francisco de Paula Gonzáles Vigil*

- 2. Colección MALI / Juan Carlos Verme

- 2.1. *Pidiendo limosna para el Santo Monumento*
- 2.2. *Clérigo animero*
- 2.3. *Fraile franciscano*
- 2.4. *Religioso con hábito*
- 2.5. *Escena de postimerías. Imagen de mural.*
- 2.6. *Muerte del pecador. Imagen de mural.*
- 2.7. *Fraile mercedario bailando zamacueca.*

- 3. Colección Municipalidad Metropolitana de Lima / Pinacoteca Ignacio Merino

- 3.1. *Seminarista y tapada*

- 3.2. *¡Para el Santo Monumento!*⁷⁰
- 3.3. *¡Para las almas benditas del purgatorio!*
- 3.4. *Un responso*
- 3.5. *El rosario callejero*
- 3.6. *Transporte de cadaver á la iglesia*
- 3.7. *Sigue el anterior*
- 3.8. *Duelo por el difunto*
- 3.9. *El padre Abregú*
- 3.10. *Dominico y Franciscano*
- 3.11. *Agustino y Mercenario*
- 3.12. *El Suertero*
- 3.13. *Lego juandediano*
- 3.14. *El Guardian de San Francisco / Retrato del padree fray Carlos Maza*
- 3.15. *Demandero franciscano / Tambien es este retrato, pues conocí al lego*
- 3.16. *El padre Cueto / (prior de los dominicos)*
- 3.17. *Fray Tomates / (sacristan domínico)*
- 3.18. *Monja catalina*
- 3.19. *Monjas mercenaria y agustina*
- 3.20. *En las procesiones, / Zahummadora y Misturera (sirvientas de la clase média)*
- 3.21. *Ño Leche-Crema**

⁷⁰ Dos obras del mismo título, una retratando a lo que presumo se trata de un cura mercedario (Ricardo Palma redacta al reverso de esta acuarela que este paseo lo frecuentan los sacerdotes dominicos, mercedarios y agustinos) y el otro a un franciscano, ambos siendo escoltados por un 'criado de bandeja' para recibir limosna y otro acompañante cargando con un quitasol de color rojo

- **Francisco Fierro y lo negro**

1. Colección MALI / Juan Carlos Verme

- 1.1. *Vendedora de butifarras y aguardiente en la lidia de toros*
- 1.2. *Montonero con bandera negra de muerte*
- 1.3. *Salteador "Escobar", El montonero Escobar*
- 1.4. *Comite o anuncio de pelea de gallos*
- 1.5. *Comite para la lidia de toros con muñecones*
- 1.6. *Pregonero, vendedor de butifarras en Acho*
- 1.7. *Negros chalas en el día del Corpus*
- 1.8. *Tamalero a burro, el que gritaba óba*
- 1.9. *Mujer cargando follaje*
- 1.10. *Aguador con su horquita trayendo un perro muerto*
- 1.11. *Pareja bailando zamacueca*

2. Colección Municipalidad Metropolitana de Lima / Pinacoteca Ignacio Merino

- 2.1. *Transporte de cadaver á la iglesia*
- 2.2. *Sigue el anterior*
- 2.3. *Duelo por el difunto*
- 2.4. *¡Para hacer el bien por el alma del que van á ajusticiar [!]*
- 2.5. *Penitenciado por la Ynquisicion*
- 2.6. *Procesion cívica de los negros*
- 2.7. *Cuadrilla de negros festejando el 28 de Julio de 1821*
- 2.8. *Sigue la procesion cívica de 1821*
- 2.9. *Una placera*
- 2.10. *En Amancaes / (zamacueca) borrascosa*
- 2.11. *Tipos populares*

- 2.12. *La almuerzera*
- 2.13. *Velero y mantequero*

Francisco Fierro, personajes y la política

1. Colección MALI / Juan Carlos Verme

- 1.1. *Presidente Militar*
- 1.2. *Vocal de la corte suprema*
- 1.3. *Alegoría satírica del heresiarca tacneño Francisco de Paula Gonzales Vigil*
- 1.4. *El doctor Juan Mariano Cossio*
- 1.5. *Don Marcelino Saldamando*

2. Colección Municipalidad Metropolitana de Lima / Pinacoteca Ignacio Merino

- 2.1. *Un regidor del Cabildo encargado de la policía de la ciudad. (Don Manuel Joaquin de Cobos).*
- 2.2. *Un alguacil-maceron en el paseo de alcaldes*
- 2.3. *El alcalde de primer voto*
- 2.4. *El paseo de alcaldes*
- 2.5. *Continuacion del paseo de alcaldes*
- 2.6. *El coronel de milicias de Lurigancho en el paseo*
- 2.7. *El Mariscal La Fuente y el Mariscal Castilla (1860)*
- 2.8. *Un ministro de Estado en su casa (El. Dr. D. J. M. Galdeano)*
- 2.9. *El Diógenes Peruano (Angel Fernando Quirós) 1860*
- 2.10. *Otro Diógenes (Guimaraes)*

- 2.11. El doctor Cosío, Vocal de la Suprema
- 2.12. El Fiscal Permanente (coronel D. Buenaventura Palma)
1850
- 2.13. Don Eusebio Luna
- 2.14. El pelucon Pando



Apéndice II: Cronología de Francisco Fierro

- Nace 5 de octubre de 1807
- [Jura como presidente/caudillo: General José de San Martín 1821-1822]
- [Jura como presidente: José de la Riva Agüero 1823]
- 18 de octubre de 1823: Doña Mariana y su hermana doña Cayetana Rodríguez del Fierro y Robina proporcionan manumisión a María del Carmen.
- 1828 (Edad 21): Francisco Fierro contrae matrimonio con Gervasia Rosa Cornejo Belzunce, entonces de 17 años.
- 1833: Figura como pintor de *segunda clase* dentro del padrón de *Relación de artistas* de la Prefectura de Lima.
- 1838: Figura como pintor de *primera clase* junto a Francisco Laso.
- 1838-1839: Fierro e Ignacio Merino firmaron unas series de litografías de imágenes costumbristas limeñas.
- 1843: La Matrícula de Patentes de la Ciudad de Lima incluye a Francisco Fierro en calidad de *pintor*.
- 1850: Fierro es arrestado y sentenciado a prisión, tras publicar una acuarela polémica
- 1865: Un golpe de estado derroca al presidente Diez Canseco el 25 de noviembre y proclama al Coronel Mariano Ignacio Prado como dictador.
- 1879: Francisco Fierro se registró en la parroquia de San Lázaro, firmando como hijo de "Nicolás Fierro".
- 1879: Fallece Francisco Rodríguez del Fierro en el hospital Dos de Mayo de la ciudad de Lima el 28 de julio.

Apéndice III: Imágenes de fuentes documentales consultadas



Figura 27. La Zamacueca Política, 8 de febrero 1859, Número 6

la sala del congreso en la sala 2.ª de junio de 1827.—*Junta de Lima* Presb. presidente.—*Nicola de Piérola* diputado secretario.—*Manuel Tallero* diputado secretario.

Por tanto, guardese y ejecutase, haciéndose imprimir, publicar y circular por el ministro de Interior, quien dará cuenta de su cumplimiento. Lima á 16 de junio de 1827.—*D. R. Alonzo Solazar y Riquelme* Vice-presidente.—*P. O. de S. E. Manuel del Risco* (1) [Reg. Ofic. de 1827, pag. 6.º y Per. Sem. 2.º núm. 49.]

77
Secretaría del congreso general constituyente del Perú—Lima 16 de junio de 1827.

—*Al señor ministro de estado en el departamento de gobierno.*

El congreso ha resuelto se diga en todas las Catedrales y Parróquias una misa solemne por las gracias al Todo-Poderoso, por la elección de Presidente y Vice-presidente de la república, á implorar su auxilio.—De orden del mismo comunicó U. S. al Vice-presidente para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde á U. S.—*Nicola de Piérola* diputado secretario.—*Manuel Tallero* diputado secretario. (2) [Reg. Ofic. de 1827, pag. 7.º y Per. Sem. 2.º núm. 49.]

78
Secretaría del congreso general constituyente del Perú—Lima 16 de junio de 1827.

—*Al señor ministro de estado en el departamento de gobierno.*

El congreso ha resuelto, en sesión de este día, que el Vice-presidente de la república use las mismas insignias que el presidente, siempre que ejerza

(1) Rigió la constitución de 1823 en su término de esa ley, hasta el 15 de marzo de 1826, que se sancionó la que hoy gobierna.
(2) En capitulo.

las funciones del poder ejecutivo.—De orden del mismo comunicó U. S. al Vice-presidente para su inteligencia y fines consiguientes.—Dios guarde á U. S.—*Nicola de Piérola* diputado secretario.—*Manuel Tallero* diputado secretario. (3) [Reg. Ofic. de 1827, pag. 7 y Per. Sem. 2.º núm. 49.]

79
Secretaría del congreso general constituyente del Perú—Lima 16 de junio de 1827.

—*Al señor ministro de estado en el departamento de gobierno.*

El congreso ha resuelto, en sesión de este día, que el Vice-presidente de la república interina ejerza las funciones de presidente, disfrute el sueldo de 30000 pesos asignados al segundo.—De orden del mismo comunicó U. S. al Vice-presidente para su inteligencia y fines consiguientes.—Dios guarde á U. S.—*Nicola de Piérola* diputado secretario.—*Manuel Tallero* diputado secretario. (4) [Reg. Ofic. de 1827, pag. 7 y Per. Sem. 2.º núm. 49.]

SO
EL CIUDADANO VICE-PRESIDENTE de la República encargado del poder ejecutivo

Por cuanto el congreso general constituyente ha decretado lo que sigue:

El congreso general constituyente del Perú

Considerando:

Que es necesario subrogar á los artículos del capítulo quinto, seccion segunda de la constitucion sobre el poder ejecutivo, un reglamento provisional que determine sus facultades y limitaciones, por no haber una ley para

(3) Corriente.
(4) Revocado por la ley de 11 de mayo de 1827 que asignó sueldo al vicepresidente, ejerciendo con el sueldo de presidente.

Figura 28. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masias, 1832. p.468

adornará los balcones y puertas á la calle de la casa que ocupa con todo el decoro, y suntuosidad que corresponde á esta gran celebridad.

2.º En las noches de los predichos dias al repique jeneral de campanas que comenzará á las siete de cada una, y terminará á las nueve, se iluminarán los referidos balcones y puertas á la calle, con las vistas agradables que inspire la invencion, y manifiesten el común entusiasmo.

3.º En el momento que se declare instalada el soberano congreso, se tocará otro repique jeneral que durará un hora y media que se continuará en cada dos por espacio de quince minutos, hasta las diez de la noche de ese dia.

4.º Los inspectores de cuartel quiban encargados del cumplimiento de este decreto en la parte que les respecta.

Imprimase, publíquese por bando, léase en los lugares de costumbre, y circúlese á quienes correspondan. Dado en Lima á 2 de junio de 1827.— R.º y S.º—*Mansel de la Puente*—*Juan Frutos* Secretario. (1) [Per. Sum. 2.º núm. 42.]

69

Secretaría de estado del despacho del interior.

Siendo tan necesario el dibujo para las artes, como el idioma para las ciencias no podríamos sin su auxilio expresar aquellas nuestros conceptos.

Así, que el supremo gobierno cuyos deberes por la ilustracion pública no han perdonado medio alguno para extenderla en todos sus ramos, guiso del amor de primaverla en esta parte ha destinado en el edificio de la Biblioteca Nacional dos salas habilitadas con

(1) Para ver, y parecer referido la convocatoria de soberano, por los artículos de los artículos 64 y 65 de la constitucion que no lo es.

la comodidad necesaria al objeto, cuya apertura se verificara el 1.º de julio próximo. A ellas podrán concurrir durante el habermó desde las seis á las ocho de la noche los profesores y aficionados á instruíre gratuitamente con la debida separacion de estas dos clases, y precediendo para ser enrolados el memorial respectivo que presentarán al director de Beneficencia pública encargado de la Academia.

Los que quisiesen contribuir á un objeto tan recomendable proporcionando estampas ó modelos propios para este estudio se harán acreedores á la gratitud pública, pues por carecer de ellos para los mas instruidos se ha limitado por ahora á solo los primeros rudimentos del arte, intern se adquieren aquellos, y por lo tanto no se presenta la idea en clase de completa, ni así como un ensayo para lo sucesivo. (2) [Per. Sum. 2.º núm. 42.]

70

Nota del Excmo. señor presidente del soberano Congreso constituyente, al Excmo. señor presidente del Consejo de gobierno.

Excmo. señor:—El Congreso ha resuelto continúe el Poder Ejecutivo y demás autoridades, mientras se delibera lo conveniente. Lo que comunico á V. E. por los fines correspondientes.— Dios guarde á V. E.—*Nasir de Luna Pizarro*, presidente.—*Excmo. señor presidente del Supremo Consejo de Gobierno*, (3) [Per. Sum. núm. 43.]

71

CONGRESO CONSTITUYENTE. EL PRESIDENTE DEL CONSEJO DE GOBIERNO DE LA REPUBLICA PERUANA.

Por cuanto el Congreso Jeneral Constituyente ha decretado lo siguiente:

EL CONGRESO JENERAL CONSTITUYENTE

—Desacando llegar á media de todo

(2) Desea ver, y parecer referido la convocatoria de soberano, por los artículos de los artículos 64 y 65 de la constitucion que no lo es.

Figura 29. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.463

generosidad de aquellos, para que de las facturas que traigan por negocio den voluntariamente a la biblioteca una ó mas obras de las que carezca. (1) (gac. tom. II.º núm. 45.)

214

El Consejo de Gobierno.

Decidido desde los primeros dias de su administracion, á proteger el cultivo de las ciencias, no se ha creído menos obligado á contribuir á los progresos de las nobles artes, cuando de su jeneral propagacion depende, en gran parte, la perfeccion del estado social. La música y la pintura, entre ellas, merecen sin duda un lugar preferente; y aunque la primera sea la más adelantada en esta capital, no pasa la segunda del grado de mediocridad á que quedó reducida en el régimen colonial. Consultando, pues, las mejoras de que son susceptibles ambas, como tambien que sus atractivos y delicias fijen su morada en los mismos lugares que en los siglos de esclavitud sirvieron de asiento á la más letor tiranía;

Decreto:

1.º Se concede á la sociedad filarmónica, para los objetos de su instituto, la capilla de la consagrada Inquisicion, con tres piezas laterales y un patio pequeño dependiente de estas.

2.º No se empleará el edificio principal en otro destino que el de conciertos de música, debiendo colocarse, en la mayor parte de su recinto, asientos de brasa para los espectadores.

3.º En caso de desolacion de la junta ó contravencion al anterior artículo, será devuelta el edificio al gobierno con todas las mejoras que en él se encontraren.

4.º Las dos salones siguientes de la misma Inquisicion se dedican á un museo de pintura, y las habitaciones del centro con las demás piezas del pa-

(1) Ultimamente por decreto de 15 de agosto de 1826 se garantizó introduccion una no 2 por 100 á favor de la biblioteca.

tio principal, para habilitacion del director que fuere de este ramo.

5.º Las emdros y pinturas más esquisitas de la propiedad del estado serán remidas en los expresados salones, haciendose en ellas las mejoras convenientes.

6.º El director propondrá al gobierno lo que fuere menester para la plantificacion de este establecimiento, limitandose por ahora á lo muy indispensable y necesario.

7.º El ministro de estado en el departamento de gobierno queda encargada de la ejecucion de este decreto.

Imprimase, publíquese y circúlese á quienes corresponde. Dado en el palacio del gobierno en Lima y dias 2 de 1825.— 6.º y 4.º — *Hipólito Urcuqui*.— *Juan Salazar*.— *José de Larrea y Loredo*.— De órden de S. E. y por el Señor Ministro de gobierno.— *M. Luis Ruiz de Pancorbo*. (2) [gac. tom. II.º núm. 45.]

215

Edicto del gobierno eclesiastico de esta Diocesis.

NOS EL DR. DON FRANCISCO Javier de Echagüe, Dean de esta Santa Iglesia Metropolitana y Gobernador del Arzobispado de.

A todos los fieles cristianos de nuestra comprension.

Suspendida la publicacion de la bula de Cruzada por decreto del soberano congreso, de 4 de marzo del presente año, declarando á las ordinarias las facultades correspondientes para proveer á los fieles de las gracias contenidas en ella, en consideracion á la actual incomunicacion en que esta república se halla con la Silla Apostolica por causa de nuestro deber consultar á S. E. el supremo consejo de gobierno para la continuacion del indulto cuadragesimal, pues fundados este en la necesidad de los pueblos y en esta propia del conocimiento, se lo y vigilamos

(2) No ha tenido efecto.

Figura 30. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.186

derecho de cabazon de aquellas haciendas se declara haber para en adelante cesado este en todas las de la republica quedando por consiguiente exonerados de esta contribucion los hacendados; debiendo si los administradores en virtud de las facultades coactivas que les concede el decreto de 4 de octubre del año anterior, ajitar activamente el cobro de las cantidades que por razon de este impuesto estén adeudando al erario hasta 6 de junio del corriente año en que se publicá el nuevo reglamento de comercio, sobre cuyo particular se les recargan procedan con la seriedad y celo propios de sus empleos, renunciando todo motivo que pueda hacerlos responsables en caso de no haberlos cumplido, omision, u otra causa en perjuicio de los intereses del Estado. Transcribese este decreto á quien correspondiere, y tomándose razon en las oficinas respectivas, publíquese en el Peruano.—Una rubrica de S. E. el presidente.—Por S. E.—El secretario de hacienda.—Leriva, (1) [Per. Sem. 1.º Tom. 38.]

206

SECRETARIA DE ESTADO DEL INTERIOR DEL PERU.

Ha llegado á noticia del gobierno, por conductos extrajudiciales, que algunos señores de policia de esta capital han abusado al exceso de ostentacion en sus vestidos de dinero á pobres individuos, cuya pretension de cobrar una suma considerable personal. El gobierno, que no tiene otra mira que la conservacion de las leyes y la proteccion de los derechos de todas las clases de habitantes de la republica, renuncia al poder que no existe contra algunos señores en los pueblos, y que el sistema de policia de impunidad y fuerza á las personas á quienes

(1) Comenzado y concluido por la ley de 7 de mayo de 1826, que suspende todo el cobro de este impuesto.

no se ha ya hecho la renuncion de extraccion, ó cualquiera otra que dirijan sus reclamaciones al secretario del despacho del interior en la inteligencia, de que un cobarde silencio sobre la violacion de las leyes es indigno de hombres libres, es una verdadera complicidad en el delito, es una poquedad de espíritu que anima á cometer arbitrariedades, é impide al gobierno llevar los deberes de su institucion á favor del orden y de la justicia.—Por orden de S. E.—Pardo, (1) [Per. Sem. 1.º núm. 60.]

207

SECRETARIA DEL INTERIOR. DON ANDRES SANPABRUZ,

gran mariscal de los ejércitos nacionales, presidente del Consejo de gobierno de la republica peruana &c.

Considerando:

- I.º Que la libertad de comunicar sus pensamientos por medio de la prensa, es uno de los derechos más preciosos de los ciudadanos;
- II. Que este derecho, garantido por el artículo 143 de la constitucion, sancionada por la Nacion, necesita ser definido y limitado para que no dejen en licencia feroz á la sociedad, sujetando á los que le ejerzan á la responsabilidad legal de que trata el citado artículo;
- III. Que la ley dictada por el Congreso en 12 de noviembre de 823, sobre esta materia, puede y debe sufrir algunas ligeras modificaciones que hacen indispensable la supresion de las Municipalidades, hasta tanto que se reúna el cuerpo legislativo, á quien corresponde la formacion de leyes de imprenta, con arreglo al artículo 60 de la constitucion;

He venido en decretar y decreto, de acuerdo con el consejo mayor, el siguiente.

He venido en decretar y decreto, de acuerdo con el consejo mayor, el siguiente.

(2) Sobre esta clase se cita el artículo 2.º núm. 107.

Figura 31. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.397

REGLAMENTO PROVISIONAL

TITULO 1.º — *De la extension de la libertad de imprenta.*

Art. 1.º Todo peruano tiene derecho á manifestar sus pensamientos por medio de la prensa, sin precederle licencia.

2.º La regla del artículo anterior sufre la limitacion sobredicha de los escritos que versen sobre los libros de la Santa Escritura, sobre los artículos y dogmas de la religion de la republica, sobre la moral religiosa, y sobre la disciplina esencial de la iglesia: los cuales para imprimirse necesitan de la expresa licencia del ordinario.

3.º Este no podrá negarla sin previa censura, de la que siendo contraria, dará traslado al autor ó editor, á fin de que si no se conforman, puedan contestar, exponiendo sus razones, para que se proceda á nueva censura.

4.º Siendo esta contraria, y no conformandose el interesado, le queda el recurso á la corte de distrito judicial, la que reconociendo el escrito lo pasará con su dictamen al ordinario, para que con mayor instruccion conceda, ó niegue la licencia dentro del termino de tres meses cuando mas, contados desde la primera vez en que fué presentada la obra.

5.º Si cumplido dicho termino, todavia reusa dar ó negar la licencia, podrán los interesados ocurrir de nuevo á dicha corte, para que eleve el recurso al conocimiento del cuerpo legislativo.

TITULO 2.º — *De las abusos de la libertad de imprenta.*

6.º Se abusa de la libertad de imprenta:

I. Cuando se publiquen máximas ó doctrinas que conspiran directamente á trastornar ó destruir la religion de la republica, ó su constitucion politica.

II. Publicando doctrinas, ó máximas dirigidas á excitar la rebelion ó perturbacion de la publica tranquilidad.

III. Incitando directamente á desobedecer alguna ley ó autoridad legitima, ó provocando á esta desobediencia con sátiras ó injectivas.

IV. Imprimiendo escritos obscenos, ó contrarios á las buenas costumbres.

V. Imprimiendo ó copiando á mas personas, con fines inflamatorios que tachan su vida privada y manchan su honor y buena reputacion.

7.º Toda cuando se ofrece probar la imputacion injuriosa, se le aplicará la pena al autor ó editor del libelo inflamatorio.

8.º Si en algun escrito se imputaren delitos cometidos por algun empleado ó corporacion en el desempeño de su destino, y el autor ó editor prueba su acerto, quedan libres de toda pena.

TITULO 3.º — *De la calificacion de los escritos relativos de la libertad de imprenta.*

9.º Los impresos que conspiran directamente á trastornar ó destruir la religion de la republica, ó en constitucion politica, se calificaran con la nota de *subversivos*, en primero, ó en segundo grado.

10. Esa graduacion se hará segun la mayor ó menor tendencia del escrito á trastornar ó destruir la religion de la republica, ó su constitucion politica.

11. Siguiendo la disposicion del precedente artículo, se calificaran de *abusivos* en primero ó en segundo grado los impresos en que se publican máximas ó doctrinas dirigidas á excitar la rebelion, ó la perturbacion de la publica tranquilidad.

12. Los impresos que inciten directamente á desobedecer las leyes ó autoridades legitimas, se calificaran con la nota de *incitadores* ó de *desobediencia*, en primer grado, y aquellas en que se provocan á esta desobediencia con sátiras ó injectivas, con la nota de *incitadores* en segundo grado.

13. Se calificaran con la nota de *obscenos*, ó contrarios á las buenas costumbres,

Figura 32. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.398

des los impresos que ofendan a la moral ó decencia pública.

14. Tendrán la nota de *libeloso* los escritos que vulnere el honor ó reputación de las particulares, tachando su conducta privada; y según la gravedad de las injurias, atendidas todas las circunstancias, serán calificados de *infamatorios* en primer ó en segundo grado.

15. En la calificación de escritos no se usará de otras notas que las detalladas en los precedentes artículos. Cuando ninguna de ellas sea aplicable, se usará de la fórmula.—*Abusivo*.

TITULO 4.º — *De las penas contra las que abusan de la libertad de imprenta.*

16. Serán castigados con seis años de prisión en lugar seguro, el autor, ó editor de un escrito calificado de *subversivo* en primer grado, y con tres años los de un escrito *subversivo* en segundo grado. Además, serán privados de sus empleos y honores los delincuentes; y si fueron eclesiásticos, serán ocupadas sus temporalidades, salva la congrua sustentación.

17. Con la misma graduación se aplicarán las penas del precedente artículo á los autores, ó editores de impresos *sediciosos*.

18. A los autores ó editores de impresos que inciten a la desobediencia en primer grado, se les castigara con un año de prisión, en lugar seguro; á los imitadores en segundo grado, con cien pesos de multa; y si no pudiesen satisfacer esta cantidad, con dos meses de prisión.

19. Los autores, ó editores de impresos obscenos ó contrarios á las buenas costumbres, pagaran una multa equivalente al valor de mil y quinientas copias al precio de venta; y cuando no puedan hacer efectiva dicha suma, sufriran la pena de cuatro meses de prisión.

20. Se aplicará la pena de tres meses de prisión y una multa de doscientos

pesos al autor, ó editor de un libelo, en grado primero, y un mes de prisión. Y cien pesos de multa á los de libelos en segundo grado. Si no tienen con que satisfacer la multa, se doblará la prisión en parte segura.

21. Además de las penas que especifican los artículos precedentes, serán recojidos todos los ejemplares que existieren, para suprimirlos en el todo, ó en parte, según los términos declarados por los jueces.

22. Todo el que retiene, ó vende uno, ó mas ejemplares de un impreso mandado recojer, debe pagar en caso de multa, el valor de mil ejemplares del escrito, á precio de venta.

23. Por la reincidencia se aplicará doble pena á las que sufrieron por la infracción primera.

24. Los impresores son obligados á pasar á los fiscales y prolectos un ejemplar de cuanto imprimen. La contravención se castigará con diez pesos de multa.

TITULO 5.º — *De las personas responsables.*

25. Es responsable de los abusos cometidos contra la libertad de imprenta el autor ó editor de un impreso, á cuyo fin deben firmar el original, el que quedará en poder del impresor.

26. Es responsable el impresor que judicialmente requierdo para presentar el original firmado, no lo hicieren ó citando un día razonable del domicilio del autor, ó editor del impreso, ó no presenta persona de abono que responda del conocimiento de dichos sujetos.

27. Son tambien responsables los impresores que no ponen sus nombres y apellidos, y el lugar y año de la impresión.

28. Los impresores de escritos en que falten todos, ó cada uno de los requisitos que detalla el artículo precedente, serán castigados con la multa de cien pesos en el caso de que los impresos sean calificados con la fórmula de

Figura 33. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.399

abusados, ó no hayan sido denunciados; sufrirán además las penas señaladas en esta ley, si les comprenden las notas especificadas en el título 3.º

TITULO 6.º — De las personas que pueden denunciar los impresos.

29. Todo peruano tiene derecho para denunciar á la autoridad competente todos los impresos que juzgue subversivos, sediciosos, incitadores, obscenos, ó contrarios á las buenas costumbres.

30. En los casos de injurias, podrán acusar solamente las personas á quienes las leyes conceden esta acción.

31. En todos los casos de abusos de imprenta libre, excepto el de injurias deberán denunciar de oficio los fiscales.

TITULO 7.º — Del modo de proceder en estos juicios.

32. Las personas que pueden y deben denunciar los impresos, con arreglo á lo dispuesto en el anterior título remitirán sus denuncias á uno de los alcaldes de las municipalidades cesantes, que han sido conservados en dicho cargo, ó en el de jueces de paz.

33. Este convocará á la mayor brevedad á los jueces de hecho de que hablan los artículos siguientes.

34. Los alcaldes cesantes de las municipalidades estinguidas de los pueblos donde haya imprenta, harán encerrar en una urna cédulas en que se hallen escritos los nombres de los ciudadanos en ejercicio, de sus derechos, sacándose á suerte los nombres de treinta y dos individuos, que ejerzan el cargo de jueces de hecho.

35. Para poder serlo son necesarios los requisitos que la constitución exige para ser elector.

36. No podrán ser nombrados jueces de hecho los que ejerzan jurisdicción, los comandantes de armas, prefectos, sub-prefectos, gobernadores, secretarios del despacho, ni los empleados en sus secretarías.

37. Ningun ciudadano podrá excusarse del cargo de juez de hecho, á menos que tenga algun impedimento físico ó moral, á juicio del alcalde, quien sacará á suerte en tal caso, otro que lo reemplace.

38. Al juez de hecho, que sin haber justificado algun impedimento legal, dejare de asistir al juicio, el alcalde despues de citarle tres veces, le impondrá una multa que no podrá bajar de veinticinco pesos ni subir de cuarenta, duplicándose en caso de reincidencia.

39. Hecha la denuncia de un impreso, el alcalde acompañado de dos jueces de paz, hará sacar por suerte siete cédulas de treinta y dos, en que estarán escritos los nombres de los jueces. Esta diligencia se scutará en un libro destinado al efecto.

40. En seguida se procederá á convocar á los jueces, los que serán escusados por el alcalde sobre si tienen algun impedimento legal para concurrir en la causa.

41. Es impedimento legal la complicidad, la enemistad conocida, el parentesco de consanguinidad dentro de cuarto grado civil, ó de afinidad en el segundo grado con el acusador, ó con el autor y editor, si son conocidos.

42. No se admitirá algun otro impedimento.

43. Si alguno ó algunos de estos jueces resultasen impedidos, se le sortearán otros para completar los siete, observándose lo prevenido en el artículo 39.

44. La calificación de impedimentos se hará públicamente en una de las salas del cabildo estinguido.

45. Calificada la idoneidad de los jueces de hecho, el alcalde les recibirá el siguiente juramento. — *¡Jemis á Dios y ofrezcá á la patria haberlo bien y fielmente en el encargo que va á desempeñar, diciendo con imparcialidad y justicia, en vista del impreso y denuncia que se le va á presentar, si ha, ó no lugar á la formación*

Figura 34. Colección de Leyes, Decretos y Ordenes Publicadas en el Perú desde su Independencia, En el Año de 1821, hasta 31 de diciembre de 1830, Tomo 2. Lima: Imprenta de José Masías, 1832. p.400



Figura 35. *La Caricatura*. Martes 11 de octubre de 1892. Año I, N.1 (Número Programa).

LA CARICATURA

La libertad de la Prensa.

Uno de los que à la sazón figuran como directores de periódicos satíricos, ó que así lo dejan entender, ha dicho que *muy poco más durará la aparición á la luz pública de los periódicos de caricaturas, que se editan en esta capital.*

Es de advertir que quien tal despropósito asegura pertenece al Club Vanguardia y abunda, por tanto, en deseos de Erania.

Si tal cosa sucediese, que no lo creemos, ése sería el primer paso dado en el terreno de la *Dictadura*, pues se habría pasado por sobre la Constitución que consagra esta libertad inapreciable.

Pero esto no es posible, y cabe preguntar:

¿Qué sería de la Prensa, palanca impulsiva de los pueblos à la realización de sus grandes destinos, detenida por la acción oficial, que en épocas turbulentas reacciona siempre y pugna por matener la sociedad ligada al despótico régimen del pasado?

El mejor remedio de los males relativamente pequeños que la libre emisión de pensamiento en la Prensa puede causar, está en la libertad misma. Detener sus corrientes, turbias ó claras, es un capricho que solo puede agitar el cerebro atrofiado de los tiranos; pero que los Gobiernos establecidos y regulares y sus nobles colaboradores de la Magistratura, no deben tener, por más que invoquen la moralidad y las buenas costumbres.

"En Francia por ejemplo, dice un ilustrado publicista contemporáneo: "los delitos políticos son juzgados por el Jurado; pero estas causas son poco frecuentes. El Gobierno de la República ha llegado al convencimiento de que esas acciones para nada sirven, ó no ser, quizá, para favorecer à aquéllas contra quienes se instruyen, sirviéndoles de reclamo."

Paso, pues, à los representantes de la Prensa, grandes ó pequeños, doctos ó poderosos; que nuestra naciente sociedad necesita ver descoronado al vicio para esquivar sus necesidades; y no es culpa del pintor si, con los fuertes colores de su paleta, copia el cuadro que tiene ante su ojos con todas sus deformidades!

JUVENAL.

Pobre hombre!— Por ducia, un individuo fué media en el kilómetro 2

Con una oreja de me *Champion* salió con una chinche habido en el Callar à la policía y al just

Doz cadáveres.— Mujeres del ferrocarril Centru muertas, en individuos reconocer, por el estado

Fernando Navarro — de la calle de Lima, se catura al callejón de la mi un farol. Resulta con s

Cuchillada.— Pascual una cuchillada en el rost Romero Está preso.

NUESTRO

Exposición N

— Oiga doña Eu
¿Qué le parece à
— Pues, ¿qué me ha
La situación en
Los pretendiente
Presidencial por
Por otro la Expe
Y el pueblo con
Pidiendo un pa
En latidos de mi
— Están exhibiende
Segun se vé.....

Exhibe la suspen
D el billete muihe
Que dejó, don T
Al Perú en miser
Otro exhibe no le
Que dice: "Lo que
Como que las lina

Figura 36. *La Caricatura*. Diciembre, sábado 31 de 1892. Año I, Número 12. p. 2

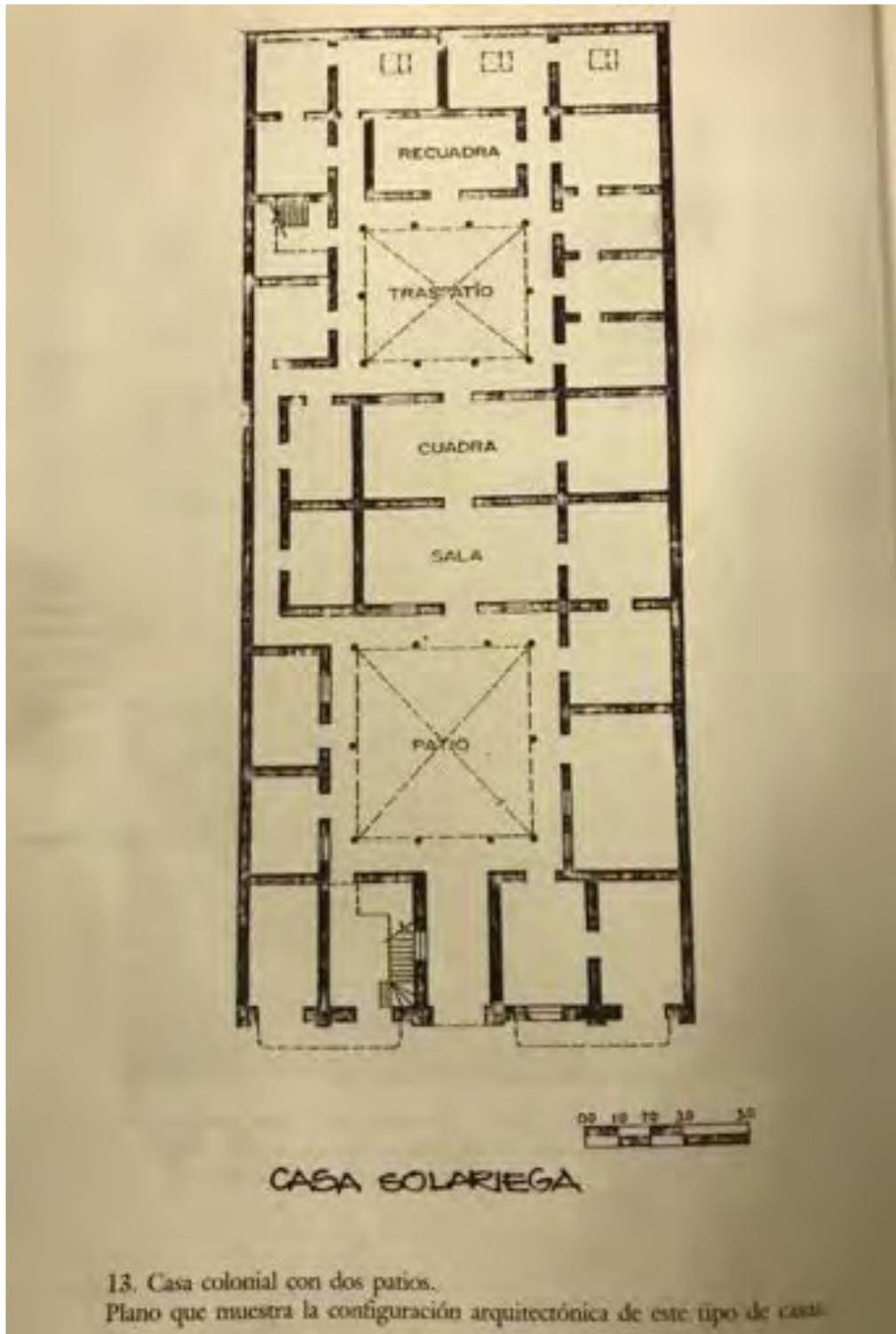


Figura 37. Plano de casa señorial, En: CALDERÓN, Gladys. *La casa limeña: espacios habitados*. Lima: Siklos SRLtda.



Figura 40. FUENTES, Manuel Atanasio. *Lima Antigua*, por Pablo Patrón. Lima: Librería e imprenta Gil, S.A. (1935)



Figura 41. Imagen de composición y temática similar a acuarela de Francisco Fierro, en *Sketches of the Capital of Peru. Historical, Statistical, Administrative, Commercial and Moral* by Manuel A Fuentes. Advocate of the Peruvian Tribunals and Member of Several Learned Societies. Londres: Trübner & Co, 1866.

EL MUNICIPIO DE CALLEJO.

Antes de la independencia de Lima el gobierno de la ciudad de Lima...

El municipio de Lima fue fundado por la orden de don Juan de Vicoso...

La fundación de Lima se atribuye a don Juan de Vicoso...

El 1.º de Enero de 1811 el Ayuntamiento de Lima...

Una ley de 1811 dio origen a la creación de los ayuntamientos...

Los ayuntamientos, desde su creación...

En 1811 se creó el ayuntamiento de Callejo...

Algunos ayuntamientos...

Los ayuntamientos de Callejo...

El ayuntamiento de Callejo...

Los ayuntamientos de Callejo...

Los ayuntamientos de Callejo...

Los ayuntamientos de Callejo...

Los ayuntamientos de Callejo...

que muy pronto por una ley...

Los ayuntamientos de Callejo...

El ayuntamiento de Callejo...

de las personas y de la...

El ayuntamiento de Callejo...

EL MUNICIPIO DE CALLEJO.

Figura 42. El Perú Ilustrado, Nro. 35, Año 1 - Semestre II (Lima, sábado 7 de enero de 1888), p.14

FRANCISCO FIERRO
Vieja de la aristocracia / (en su dormitorio)
Acuarela sobre papel 235 x 186 cm.
© 1994 - 2014



Figura 43. FIERRO, Francisco. *Vieja de la aristocracia (en su dormitorio)*. Acuarela sobre papel, 235 x 186mm. Lima: Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino

Plan de Exposición

Francisco "Pancho" Fierro, visión de una Lima republicana y la mirada crítica de un artista mulato frente a la sociedad

MIGUEL ANGEL GUERRERO ARNAIZ

Título y naturaleza/propósito del proyecto

El tema de Francisco Fierro y el contexto de Lima entre 1830-70 tiene implicaciones socioculturales que tienen una influencia directa sobre la creación artística tanto en forma como en contenido. El montaje de una exhibición titulada *Francisco Fierro: visión de Lima criolla, negra e indígena a través de los ojos de un artista mulato a mediados del siglo XIX* tiene como propósito reconsiderar la posición de un artista mulato nacido en Lima, hijo de una esclava negra y de un burgués de ascendencia española, previamente categorizado como retratista y catalogador de tipos limeños según un modelo ilustrado, como un artista que representaba mediante sus obras satíricas y críticas de su entorno una realidad subjetiva, contrario a la tradición ilustrada que se le ha asignado a la fecha. La exhibición como la tesis sobre el artista tienen como propósito agregar a la discusión no sólo en tanto a la formalidad de la obra de arte, sino sus implicaciones sociales, económicas y políticas. El argumento propone que la imagen de Lima en el siglo XIX a través de la mirada de un artista racialmente marginalizado, económica y políticamente restringido contribuye tanto a la conversación con respecto al posicionamiento de los trabajos artístico-artesanales por este grupo étnico como a la historia de la sociedad afro-descendiente en la Lima republicana. Asimismo, se buscará revalorizar la contribución de Fierro al lenguaje satírico de la época, en términos tanto formales como interpretativos.

Objetivos

Generales	Específicos
<ul style="list-style-type: none">• Permitir un diálogo entre las obras conocidas o atribuidas a Francisco "Pancho" Fierro y su entorno.• Abrir la discusión más allá del análisis iconográfico y formal de la imagen para reconstruir la situación del artista y su relación a una nación recientemente constituida y a la definición de una identidad nacional.• Explorar la mirada del artista hacia los arquetipos y personajes representados como parte de un argumento individual, formado según su contexto histórico, político y social.• Colocar el corpus de obras de Fierro en un contexto político en el cual las libertades civiles son vigiladas y escasas, apoyando la contextualización con documentos e información que esclarezca la situación legal que compete a los artistas, mulatos y negros libertos.	<ul style="list-style-type: none">• Presentar la obra de Francisco Fierro en una plataforma que permita encontrar a través sus obras al artista y sus ideas, reevaluando la importancia que tienen las imágenes de "tipos" más allá de una catalogación visual.• Argumentar que existe una subjetividad en las representaciones del artista de figuras, eventos y costumbres limeñas del siglo XIX, que permiten un entendimiento de la vida de un artista y de un mulato en la república recientemente constituida.• Sustentar que la libertad de expresión y de prensa sufría de limitaciones que se extenderían a las representaciones artísticas, influenciando así al artista a adoptar un estilo que le permita camuflar sus tendencias ideológicas en sus obras.• Vincular a Francisco Fierro con las corrientes ideológicas liberales de mediados a fines del siglo XIX basándose en sus representaciones de personajes y figuras de la política peruana.

Público objetivo

La naturaleza de la exhibición se centra en Lima como capital de la nueva república y demográficamente aquella con una gran concentración de la población afrodescendiente. Por lo tanto, el público se reduce a aquellos que se vean interesados en una imagen más clara del entorno sociocultural de Lima de 1830 en adelante a través de los ojos de un artista mulato proveniente de un encuentro entre dos mundos paralelos cuyas interacciones se encontraban estigmatizadas (el español/criollo y el afroperuano). El rango de edad propuesto fluctúa entre los 18-25 años, principalmente estudiantes universitarios interesados en temas histórico-sociales, debido a que la muestra propone replantear un ángulo de introspectiva de los habitantes de Lima involucrados en temas sociales a través del arte. Los conocimientos previos sobre temas históricos con respecto a la independencia del Perú y la abolición de la esclavitud no necesitarán sobrepasar aquellos datos básicos de nivel de secundaria. Se asumirá que otro público clave para la muestra involucra al visitante extranjero de corta permanencia en Lima que no está enterado de los temas previamente mencionados. Por ende, el aspecto pedagógico de la exposición deberá estar presente en todos sus aspectos.

El diseño de la muestra girará en torno a un público joven que se desplaza con facilidad a través de esta, involucrando un recorrido no tradicional. Por lo tanto, la metodología expositiva debe considerar que el público, en este caso joven, no cuenta con tiempo extenso que permita una permanencia extendida frente a cada sección de la exposición. Los textos deberán ser claros, de rápida comprensión y de fácil retención. Nuevamente, el nivel de comprensión lectora no deberá exigir demasiado del lector. Los textos en la exposición serán presentados en español e inglés, según la fuente.

Finalmente, la muestra no pretenderá acoger a grupos mayores de 30 personas a la vez.

La exhibición deberá encontrarse dentro de los lineamientos y regulaciones del local en la cual se montará, por lo cual se propone la Sala Winternitz, en la Pontificia

Universidad Católica del Perú (PUCP) ubicada en Av. Universitaria 1801 Distrito de San Miguel, y se solicitará el apoyo de estudiantes de pregrado (Artes plásticas, Historia de Arte, Comunicaciones, Estudios Culturales) para los conversatorios y visitas guiadas. El espacio expositivo de la Galería Adolfo Winternitz de la PUCP será solicitado por ser una de las galerías especiales de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, cuya misión es:

"desarrollar, a nivel profesional, el talento de los futuros artistas plásticos y diseñadores del Perú, asumiendo el compromiso de generar cultura a través de proyectos artísticos e investigaciones, poniendo especial énfasis en el acento humanista y de compromiso social de nuestra Universidad".⁷¹

Organización y Administración

- Planeamiento: Se solicitará apoyo administrativo a la PUCP para gestionar los permisos necesarios para hacer uso del espacio y patrimonio de la universidad para llevar a cabo la instalación. El curador como persona natural enviará la solicitud a la PUCP como entidad jurídica para temporalmente ocupar el espacio de la Galería/Sala Winternitz (a través de Silvia Cáceres y la administración de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP) por el tiempo total de seis semanas calendario y para brindar los fondos necesarios para la ejecución de la instalación, transporte, seguridad y conservación de las obras en cuestión, como auspiciador único de la exposición.
- Préstamos: El curador, con la PUCP como entidad que respalda la exposición, solicitará los préstamos a el Museo de Arte de Lima a través de Cecilia Pardo (a cargo de la Curaduría de Colecciones), la Pinacoteca Ignacio Merino (bajo la jurisdicción de la Gerencia de Cultura de la

⁷¹ Fuente: <http://facultad.pucp.edu.pe/arte/facultad/mision-vision-objetivos/>

Municipalidad Metropolitana de Lima) y el Museo Nacional de la Cultura Peruana (bajo la jurisdicción de el Ministerio de Cultura), solicitud que será gestionada por la PUCP. La solicitud de préstamo será por el tiempo de seis semanas calendario para las obras, garantizando el transporte de éstas a través de la empresa N. Leigh Transporte de Arte S.A.C.

Tiempo de Exposición

Se requieren tres días para montaje y desmontaje de la exposición respectivamente. Incluyendo el montaje, desmontaje y duración de la exhibición se contratará el espacio por un total de 6 semanas calendario previstas para los meses de Julio-Agosto, iniciando los procedimientos de instalación el día Viernes 1 de Junio.

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	INAUGURACIÓN	Actividades	Exposición	Exposición
Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Actividades	Exposición	Exposición
Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Actividades	Exposición	Exposición
Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Actividades	Exposición	Exposición
Exposición	Exposición	Exposición	CIERRE	DESMONTAJE	DESMONTAJE	DESMONTAJE

Por la naturaleza del espacio propuesto, tomando en cuenta las dimensiones de éste y los recursos disponibles, sólo se habilitarán visitas guiadas en 4 ocasiones, y la exhibición será auto sostenible durante los días restantes, sin necesidad de personal mas allá de la seguridad de la galería o seguridad del campus PUCP.

Los horarios de ingreso y cierre serán los que permita la galería y la institución en la que se ubica, sin embargo, se presenta un cronograma con la propuesta curatorial que permitan el desarrollo de los objetivos.

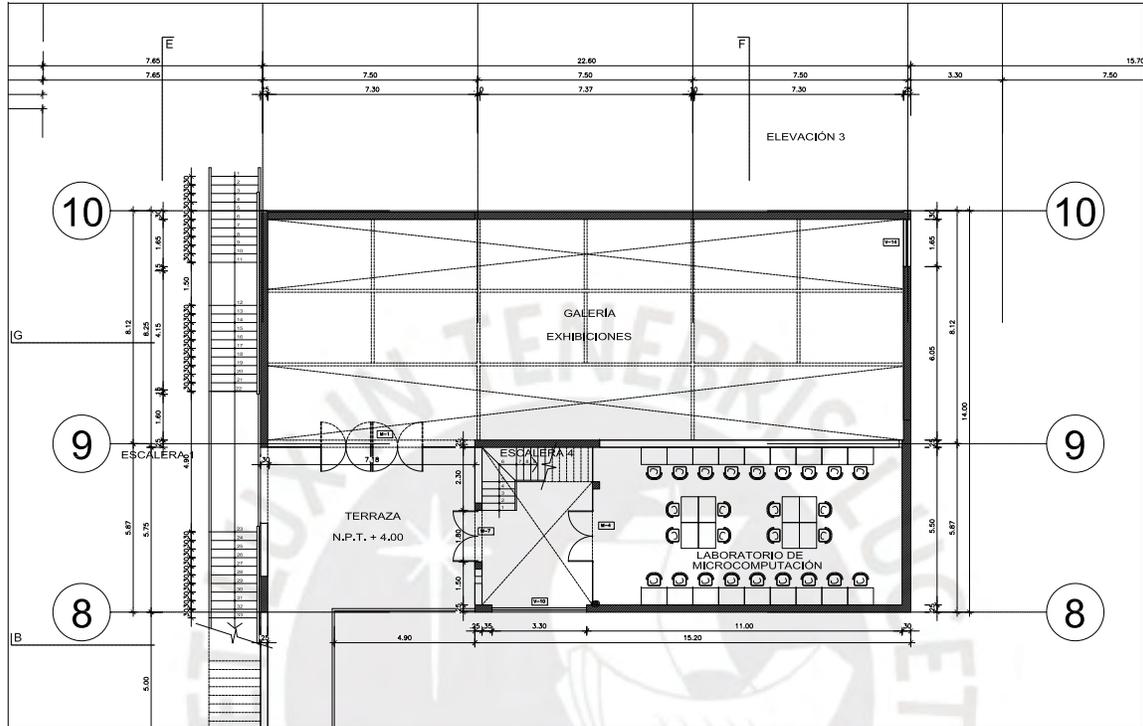
Cronograma

Ejemplo de Cronograma semanal detallado para la Semana del 4 de Junio del 2018

Hora	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
9:00	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Visita Guiada	Exposición	Exposición
10:00	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición
11:00	Exposición	Exposición	Exposición	Visita Guiada	Visita Guiada	Exposición	Exposición
12:00	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición
13:00	Exposición	Exposición	Visita Guiada	Visita Guiada	Conversatorio	Exposición	Exposición
14:00	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Conversatorio	Exposición	Cierre
15:00	Exposición	Exposición	Exposición	Exposición	Conversatorio	Exposición	Cierre

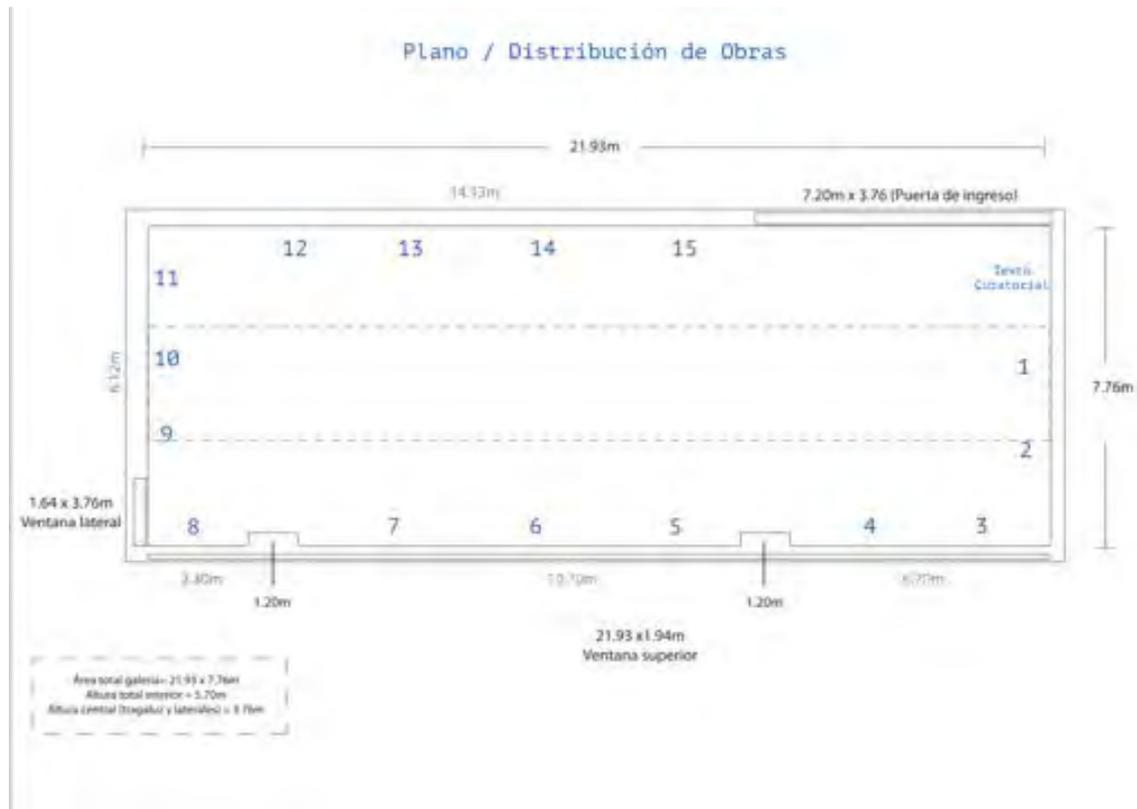
- 1/6/2018: Instalación del personal e implementos de seguridad para el procedimiento e inicio del montaje de la exposición.
- 4/6/2018: Inauguración de la Exposición.
- 8/6/2018: Conversatorio con invitados José Cosamalón y Maribel Arreluca, historiadores de la PUCP con amplios estudios sobre la presencia afrodescendiente en el Perú desde el virreinato.
- 15/6/2018: Visitas guiadas a cargo de el curador de la muestra y discusión sobre la importancia de las expresiones artísticas durante los años formativos de la república y las contribuciones de Francisco 'Pancho' Fierro al lenguaje visual.

Plano Arquitectónico



Plano detallado, Sala Winternitz, para motivos de montaje.

Plano Curatorial



Listado de Obras

1. *Procesion civica de los negros (1821)* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
2. *Negros chalas en el día del Corpus (1836)* (Colección MALI / Juan Carlos Verme)
3. *Los diablos (ca.1870-79)* (Colección MALI / Juan Carlos Verme)
4. *Una Placera* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
5. *Escena en el hospital militar de San Bartolomé (1850)* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
6. *Fraile mercedario bailando zamacueca (1836)* (Colección MALI / Juan Carlos Verme)
7. *Zamacueca (ca. 1850-60)* (Colección MALI / Juan Carlos Verme)
8. *En Amancaes (zamacueca) (1840)* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
9. *Hombres vestidos de mujer (ca. 1832-1841)* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)

10. *Vieja de la aristocracia (en su dormitorio)* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
11. *Capeadora a caballo* (Colección Manuel Cisneros Sánchez)
12. *Soldado con facciones de Chivo* (1877) (Colección Particular - MALI)
13. *Alegoría satírica del heresiaca tacneño Francisco de Paula Gonzáles Vigil* (Colección Museo Nacional de la Cultura Peruana)
14. *Don Juan Mariano Cossío* (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)
15. *Don Marcelino Saldamando* (ca. 1855) (Colección Municipal Pinacoteca Ignacio Merino)

Seguridad

La seguridad durante el montaje será asumida por el curador como parte del transporte y cuidado de obras de arte que serán exhibidas. A partir de la inauguración de la exposición se solicitará el resguardo que recomiende el personal de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Conservación y Mantenimiento

Al tratarse de obras principalmente sobre papel, la sala será acondicionada con deshumecedores que permitan la conservación de los soportes de las obras. Asimismo, se acondicionará el sistema de iluminación por un sistema de luces LED que no eleven la temperatura de los soportes, con el fin de preservar los materiales y la integridad de las obras.

Programa / Texto Curatorial

A través de un análisis y contextualización de las obras de Francisco "Pancho" Fierro se buscará descubrir lo satírico, burlesco y jocosero dentro de este corpus de obras para justificar un entendimiento más profundo de la producción del artista. El interés es colocar las obras de Fierro en un espacio temporal y geográfico que ensambla las condiciones que afectarán el contenido, técnica y distribución de

las obras de arte, principalmente sus dibujos a la aguada. Al artista, al habersele atribuido una clasificación de *costumbrista* se le categoriza como reproductor de *tipos* limeños que limitan la interpretación de su corpus artístico a la imitación visual ilustrada. La exposición busca profundizar en los contenidos de estas obras como resultado de la vida del artista y su contexto inmediato.

Presupuesto

Inversión Administrativa

- | | |
|---------------------------|---------|
| 1. Curador: | S/ 3500 |
| 2. Conservador y Montaje: | S/ 1750 |
| 3. Museógrafo: | S/ 1750 |

Gastos Curatoriales

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. Paneles/Rótulos: | S/ 80 c/u x 15 = S/ 1200 |
| 2. Vinilos (Título de la Exposición): | S/ 150 |
| 3. Paneles: | S/ 120 c/u x 15 = S/1800 |
| 4. Enmarcado: | S/100 c/u x 15 = S/1500 |
| 5. Seguros: | 2000 USD ⁷² |
| 6. Transporte: | 500 USD (Cotización N. Leigh Transporte de Arte S.A.C. ⁷³) x obras en préstamo |

Presupuesto total: S/ 11,650 y 2500 USD

El presente presupuesto será presentado ante la Facultad de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁷² Fuente: Cotización estimada por RIMAC Seguros para el conjunto de obras a ser transportadas y exhibidas

⁷³ A través de www.nleigh.com.pe, info@nleigh.com.pe

Plano Conceptual

