

## Costumbrismo en el Museo de América: Tipos Populares Limeños

La representación de escenas y tipos populares se ha desarrollado dentro de la pintura a lo largo de todas las épocas, pero será a partir de finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando este género adquirirá personalidad propia. En esos años el romanticismo se introduce en todas las disciplinas produciéndose una exaltación del individualismo y del nacionalismo, dando origen a la corriente costumbrista que a su vez creó el subgénero de los tipos populares. El costumbrismo tiene su difusión tanto en la plástica como en la literatura. En algunos casos las imágenes son la explicación visual de los textos.

Los pueblos reflejan en estas obras sus tradiciones y aquellos tipos que son característicos de su sociedad, siendo principalmente modelos de la ciudad, representantes de los diversos oficios y de los distintos estratos sociales. En el caso americano coincide con la independencia de muchos de los países, el sentimiento del nacionalismo hace que quiera ofrecerse al espectador lo más propio de cada uno de ellos, siendo en muchos casos los recuerdos coloniales los que inundan estas obras.

La representación de los *Tipos populares* la encontramos en Europa, Asia y América. En Europa las primeras obras gráficas en las que se recogían personajes cercanos a los modelos costumbristas fueron los *Gritos* y las *Colecciones de trajes*, tanto en Inglaterra, Francia y España. Pero la obra que constituirá el inicio del género tanto pictórico como literario de *tipos populares* será *Heads of the People: or Portraits of the English* (1831), no se trataba solo de imágenes sino que un texto acompañaba a las ilustraciones; en un primer momento se publicaba por entregas pero posteriormente se hizo como una unidad en dos volúmenes, se representaba a prototipos de la ciudad junto a una explicación de las características y peculiaridades del mismo, participaban múltiples artistas en la realización de estas obras, desarrollando algunos la literatura y otros pintando y grabando las imágenes. Esta obra tuvo su seguidor en *Les français peints par eux-mêmes* ( se inició con el título *Les français, Moeurs Contemporaines en 1839* ) y posteriormente aparecieron el mismo tipo de obras con semejante título en España, México y Cuba, todas ellas siguieron el modelo inglés en cuanto a la utilización de textos junto a imágenes, a la representación de semejantes tipos y a la diversidad de artistas que colaboraban en estos libros. (Pérez Salas, M.E: 1998)

En Asia tenemos el ejemplo de los dibujos, realizados para la exportación en Cantón a finales del siglo XVIII, con la técnica de *gouache* sobre papel de arroz y con representaciones del cultivo del te, del arroz, de la manipulación del opio, escenas de los mandarines, de justicia, de deportes, etc.. Así como algún álbum filipino, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, muy semejante en su forma a los realizados por algunos artistas americanos y europeos .

En el caso de América podemos recordar como desde el momento del descubrimiento hubo múltiples ejemplos de pintura costumbrista en donde, por un lado los cronistas que estaban viviendo en directo la historia nos relataban, tanto con imágenes como con textos, las costumbres y las gentes de esas nuevas tierras, y también, existieron aquellos otros artistas que basándose en los textos que llegaban a Europa recreaban la imagen; en muchos de estos casos las imágenes carecían de valor artístico ya que era mucho mas importante la información que se quería transmitir que el valor intrínseco de la obra. A partir de ese momento podemos encontrar otros ejemplos de pintura costumbrista como es el caso de la de *castas*; las obras de Vicente Albán que nos muestran personajes de la vida quiteña, etc.

Con la llegada del siglo XVIII dan comienzo las expediciones científicas que recorren estas tierras con el interés de conocer la geografía, tanto física como humana, la botánica, la zoología, etc. Siempre acompañaba estas expediciones un dibujante que iba recogiendo todo aquello que veía en láminas y que sirvieron para que en Europa se conociera la magnitud de ese continente, sus gentes y su entorno. Un ejemplo puede ser la colección de dibujos de la expedición Malaspina, en ellos encontramos claros ejemplos de costumbrismo y de representación de tipos humanos, antecedente de lo que un poco mas tarde se denominarán *tipos populares*.

La obra de estos dibujantes que acompañaban a las expediciones tuvo gran influencia en la generación de pintores que años más tarde, dentro del movimiento romántico, desarrollarían el costumbrismo. A finales del siglo XVIII y principalmente en la primera mitad del siglo XIX existen distintas categorías de artistas que recogen en su obra la vida cotidiana y las gentes de América.

Por un lado están los artistas viajeros, procedentes de Europa, que recorren el continente americano plasmando en sus dibujos y pinturas todo aquello que para ellos era algo novedoso y distinto a las costumbres vividas en sus tierras, uno de los ejemplos puede ser la obra de Rugendas. Otros, a semejanza de lo sucedido en los primeros años después de la conquista, recogen lo visto por los viajeros y lo plasman en sus obras. Y por último, al igual que había pasado en siglos anteriores, surgen artistas locales en cada uno de los países que se dedican a mostrar a sus compatriotas todo aquello que para ellos tan solo es parte de su vida cotidiana y que forman un gran muestrario de actitudes cotidianas de la vida suponiendo en esos momentos la afirmación de su nacionalismo. Algunos de estos ejemplos son Pancho Fierro en Perú, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto en Ecuador, Ramón Torres en Colombia, etc.

Muchas de estas imágenes originales eran utilizadas por sus autores para ilustrar sus relatos. Posteriormente sucedía que algún artista las grababa y los editores las utilizaban para decorar las distintas ediciones de crónicas de viajes de otros escritores. De un mismo original puede haber diversas versiones y en algunos casos con variaciones realizadas por las sucesivas manos por las que pasaba la obra. Hemos podido encontrar imágenes que ilustraban textos que en nada estaban rela-

cionados, el libro de Picón Salas (1993) sobre *"Imágenes de Chile en el siglo XVIII y XIX"*, recoge una ilustración de Pancho Fierro sobre costumbres peruanas y otra de Buenos Aires recogida por Darwin en su expedición en el Beagle. Por ello a veces se hace difícil el comprobar la fiabilidad de algunas imágenes.

Cabe destacar en todo el conjunto de obras anteriormente citadas de distintos países tanto americanos como asiáticos o europeos, la gran semejanza que existe entre ellas, siendo las diferencias más notables originadas por los regionalismos. Se representan los mismos tipos de las ciudades e incluso la concepción de álbum en que están recogidos son de iguales características.

## I. PERÚ EN EL SIGLO XIX

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se produce en toda América una creciente tendencia nacionalista, surgen movimientos y rebeliones indigenistas, influenciados directamente por los acontecimientos que se están desarrollando en otras partes del mundo como es el caso de la emancipación de EE.UU., la revolución francesa y los cambios políticos y mentales de España. Todo ello conduce a los distintos procesos de independencia que van surgiendo en los países americanos.

La nobleza criolla que en siglos anteriores había tenido un alto poder adquisitivo, se está empobreciendo, como reflejo de la pérdida de las encomiendas. Pero aunque su posición económica no se lo permita continúa con el mismo ritmo de vida lujoso y deslumbrante de épocas anteriores.

Lima fue el último baluarte de la corona española en América, pero también a ella le llegó la independencia. En los primeros años de la República hubo un interés por las costumbres, principalmente las limeñas, y aunque se quiso acabar con todo aquello que recordara a la colonia hubo tradiciones que perduraron, como los bailes de Amancaes, el baño en Chorrillos, o la figura de la tapada (Fig. 1). Imágenes que fueron recogidas por los artistas costumbristas tanto peruanos como extranjeros.

Hasta finales del siglo XVIII la pintura del virreinato del Perú había tenido un claro sentido religioso, casi toda la producción estaba dirigida a la Iglesia y órdenes religiosas y, en cuanto a la civil estaba en manos del virrey y de su círculo, centrándose principalmente en el retrato.



Figura 1. "Tapada" (Museo de América. Inv. 99-1-34)

En estos momentos de cambio desaparecen los grandes clientes y de igual modo los talleres. Dando paso a una pintura histórica y costumbrista, el artista es un autodidacta o se forma en las nuevas Academias de arte.

Entre los artistas de origen peruano del siglo XIX hay que destacar a Gil de Castro, pintor academicista que se convertirá en el retratista oficial de la época de la República; Ignacio Merino y Francisco Lasso se formarán en Europa dentro de las tendencias del momento, el primero de ellos en una breve estancia en Perú, realizará algunas escenas costumbristas y asumirá la dirección de la Academia de dibujo y pintura de Lima; Lasso a su vuelta de Europa viajará por su país recogiendo imágenes como muchos de los viajeros europeos que llegaban a estas tierras.

Pero la figura más sobresaliente de este período en cuanto a pintor costumbrista de tipos populares es Pancho Fierro, artista autodidacta educado al margen de las tendencias artísticas que se desarrollaban en Perú y en Europa. Poco es lo que se conoce de la formación artística de Fierro, no viajó a Europa como muchos de sus compatriotas ni asistió a ninguna de las academias que en aquellos momentos surgían en Perú. Han sido escasos los estudios que se han realizado sobre él y de igual modo poco lo que sabemos sobre su biografía, Porrás Barrenechea (1959) resume todos los autores que han recogido algún dato suyo, siendo casi mínimas las noticias publicadas en época del pintor, ya que algunos no le incluyeron en ninguna categoría artística y otros le consideraron como un artesano, aunque ya había realizado las primeras acuarelas y caricaturas políticas. El hecho de la escasa información puede deberse a las características raciales del artista, ya que era mulato; en la bibliografía recogida por Porrás Barrenechea (1959) se hace mención a su faceta de pintor de carteles para corridas de toros y teatro, murales al fresco en los zaguanes limeños e incluso se menciona la posibilidad de que fuera imaginero de santos y nacimientos. En una primera época trabajó la caricatura de personajes del momento político peruano y posteriormente se dedicó a plasmar en sus pequeñas acuarelas todos los tipos que se podían encontrar entonces por las aceras de Lima, así como las costumbres y fiestas populares, fue también un gran ilustrador del tema de los toros. Extensa es la obra de Fierro que ha llegado hasta nosotros, aunque es cierto que también le salieron muchos imitadores y falsificadores Mercedes Gallagher de Parks en su obra *Mentira Azul* dedica un ensayo a todo este grupo destacando al denominado "el inglés de las tapadas" (Porrás Barrenechea, Raúl y Bayly, James:1959).

Al igual que en la plástica la literatura peruana de la primera mitad del siglo XIX sigue las pautas del costumbrismo y encontramos dos autores en claro paralelismo con la obra de Fierro, ellos son Felipe Pardo y Manuel Ascencio Segura. Sus obras recogen los mismos tipos limeños que el pintor, recrean sus textos en la figura de la tapada, en los paseos por la Alameda, los bailes en Amancaes, los baños en Chorrillo y las corridas de toros (Palma, A: 1935).

## II. LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE AMÉRICA

El Museo de América ha incorporado, recientemente a sus fondos, una magnífica colección de 68 dibujos del siglo XIX de procedencia peruana realizados en *papel de arroz* con técnica de *gouache*, sobre tipos y costumbres populares, principalmente limeños. Único ejemplo dentro de

esta temática y con este soporte, ya que si en pintura es posible encontrar escenas costumbristas en las denominadas pinturas de *castas* y en los tipos quiteños, anteriormente nombrados, en dibujo tan solo conserva el Museo la colección de dibujos de la expedición Malaspina.

El soporte denominado *papel de arroz* es algo novedoso en obra de producción americana habiéndose localizado, hasta el momento, bocetos de Francisco Lasso en el Museo de Arte de Lima, y algunos dibujos de características semejantes a los aquí publicados. Muchos de los autores que han estudiado este material hablan de él como mal llamado *papel de arroz* (Santos Moro, F:1997; Cervera, I: 1981); se obtenía de la médula de la *Aralia Papyrifera* y está hecho en realidad con la médula del árbol del pan o de tallos de bambú. Blas de la Sierra, (1990) le ha denominado *papel de junco* u obras en papel *tin-sin* considerando que éste sería el nombre dado por los chinos a este tipo de papel vegetal.

Tanto el soporte, la técnica de ejecución, *gouache*, así como el estilo relacionan la colección del Museo de América con las obras que, a finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, se están realizando en China concretamente en los talleres de Cantón para la exportación a Europa como fuente de conocimiento de las tierras asiáticas. Estas láminas realizadas en China, y de las cuales España conserva múltiples ejemplos en las colecciones de Patrimonio Nacional, Museo Nacional de Antropología de Madrid, Museo Oriental de Valladolid, etc., son semejantes en cuanto a las dimensiones del soporte, tan solo variando en algunos casos el grosor; solían reunirse un conjunto de láminas (de 10 a 12) en álbumes con tapas de seda ribeteados por una cinta del mismo material, algunos ejemplares se conservan completos en el Museo de Artes Decorativas de Madrid; el resto de las colecciones suelen ser láminas sueltas. Casi todas estas obras están realizadas a la aguada con la utilización de colores muy intensos, produciendo en algunos casos, debido a la absorción de la humedad por parte del papel, una sensación de relieve. El soporte y el estilo de este conjunto de obras orientales puede ser comparable a los conservados en el Museo de América, es minucioso incluso en la utilización de la coloración posterior de algunas de las partes ejecutadas para resaltar los rostros, manos, etc.

La temática es semejante ya que tanto las obras orientales como las peruanas recogen tipos y costumbres, aunque creemos que las primeras cabría enmarcarlas dentro de las producciones que se realizan en serie, única y exclusivamente para exportación, influenciadas por la estética occidental y como muestrario para divulgación y conocimiento.

Por el contrario la colección de tipos limeños del Museo de América, estaría dentro de la corriente romántica y costumbrista, anteriormente explicada, que se desarrolló durante los dos primeros tercios del siglo XIX y que influyó tanto al arte como a la literatura.

Hemos encontrado claros paralelos entre los dibujos y la obra de los artistas peruanos que trabajan durante este período. De algunos como Ignacio Merino, Jorge Holguín y Lavalle tenemos trabajos ilustrando textos costumbristas de la época, como en el caso del primero que lo hace con el libro de Esteban Terralla y Landa *Lima por dentro y por fuera* en 1854; también Raúl Porras Barrenechea se sirve de las composiciones de estos dos artistas para ilustrar *Pequeña antología de Lima: el río, el puente y la alameda* en 1956. Estas imágenes están en estrecha relación con la colección, ya que todas ellas tienen semejanza en cuanto a los motivos y los tipos ejecutados.

Pero el artista que mejor sabrá llevar al papel a los representantes de la sociedad peruana de entre dos épocas, la colonia y la República, sus costumbres, su indumentaria etc., será Pancho Fierro. La obra conservada en el Museo de América guarda una gran semejanza con algunas de las láminas realizadas por él. La composición de los dibujos del museo es semejante a esas obras de Fierro, los personajes se encuentran centrados en la lámina, no existe ninguna referencia espacial tan solo algún sombreado figurando el suelo, y se emplean colores intensos como el rojo, amarillo y azul. La calidad del dibujo de las láminas del Museo de América es superior a la realizada por Pancho Fierro, sobre todo en su primeras obras, pero es posible encontrar paralelos en acuarelas más tardías, como puede ser el caso del *Baño en Chorrillos* y *El aguador* del Museo de Arte de Lima.

La colección motivo de este trabajo está hecha por una mano diestra en el dibujo, la perfección del trazo tanto en las indumentarias, como en las representaciones de los animales, en los rostros, en donde nos es posible casi descubrir retratos personalizados, demuestran una gran destreza del artista, e incluso en los mínimos detalles de los utensilios que acompañan a algunos de los vendedores. En la utilización del color ha seguido la influencia de los dibujos orientales, coloreando algunas partes posteriores de los mismos para resaltar el color, esto sucede con las manos y pies y cuando busca que un color sobresalga mucho, como el blanco.

Los dibujos son un muestrario de algunas de las figuras más comunes en la vida de la ciudad limeña durante los años de la colonia, aunque realizados en época de la República. Son la imagen visual de la literatura costumbrista que se está desarrollando en esas décadas, siendo muy singular el gran número de ellos dedicados a la figura polémica de la *tapada*; aparecen muchos de los vendedores ambulantes que llenaban las calles: la tisanera, el mantequero, el aguador, etc.; algunas escenas que nos evocan los acontecimientos lúdicos del momento: el baño en Chorrillos, bailes en Amancaes, la lidia de gallos, corridas de toros; y representantes de distintos estratos sociales: zambos, mestizos, estudiantes, religiosos.

### - *Tapadas*

Los dedicados a las *tapadas* son 15 dibujos que presentan a este personaje tan importante dentro de la vida limeña en distintas actitudes, poniéndose el manto y la saya, sentadas en la Alameda, dirigiéndose a Amancaes, (Fig. 2) en la iglesia, etc. No existen datos concretos sobre cuando surgió esta figura, Valega (VV.AA.1988:335) nos dice que la virreina Teresa de Castro, mujer de García Hurtado de Mendoza, y su numerosa servidumbre adoptó esta indumentaria en homenaje a las limeñas en 1560 y según algunos de los viajeros del XIX las mujeres seguían usándolo en esos años aún en época de la República y tan solo la introducción de la moda francesa acabó con la tradición. El traje se componía de la saya y el manto. La primera se confeccionaba con doce a catorce varas de raso u otra seda gruesa, negra o de color oscuro con finos pliegues que le daban elasticidad e iban forradas con algodón para darles firmeza; originalmente era ceñida al cuerpo de la cintura al tobillo, muy plisada y tan estrecha que les ocasionaba dificultad para caminar y subir escaleras; posteriormente surgió la modalidad de una saya con amplio vuelo, de gruesos pliegues encanutados denominada desplegada

El manto era un rebozo pequeño negro sujeto atrás en la cintura, con el que se cubrían la espalda y la cabeza agarrándolo con la mano sobre la cara dejando tan solo un ojo al descu-



Figura 2. " Tapada camino de Amances " (Museo de América Inv. 99-1-62)

nismo al no reconocer el hombre a la mujer con la que estaba hablando y al atrevimiento por parte de éstas para increpar a los transeúntes. Por todo ello ya en 1561 Don Diego López de Zúñiga y Velasco, cuarto virrey del Perú dictó la primera ordenanza prohibiendo a las mujeres el uso del manto (Carlos Prince, VV.AA. 1988:422).

Estas primeras prohibiciones no surtieron efecto y debido al aumento de las tapadas y sus acciones la Iglesia tomó parte en el asunto y durante el III Concilio limense (1582-1583), presidido por el Arzobispo Santo Toribio, se trató el tema y en una carta dirigida a todos los fieles cristianos dice:

*"El Concilio Provincial III de Lima prohíbe que las mujeres presencien las procesiones y estaciones con rebozos y trajes indecorosos, so pena de castigo"... "Sabed, que antes nos pareció nuestro fiscal...suplicando mandásemos poner remedio en el abuso grande que en esta ciudad hay y en las demas deste Reino acerca de la indecencia que en las procesiones de la dicha fiesta de Corpus Christi se ha causado y causa por los trajes deshonestos y rebozos de las mujeres que en las dichas procesiones van de que Dios Nuestro Señor tanto se desirve y la república cristiana tanto se escandaliza... y no solo no ha bastado pero que ha ido el dicho abuso en mayor crecimiento y desolación cosa digna de gravísimo remedio...se mandase con graves penas que ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que se ande embozada ni con trajes deshonestos en las dichas procesiones, ni antes ni después dellas en todos aquellos días...y esto puede impedir los modos y trajes licenciosos que en esta república cristiana se han tomado y usan las mujeres con los rebozos queriendo nos ocurrir a este daño y que en tan gran festividad no haya cosa que ofenda a los ojos de nuestro señor... por lo cual mandamos de aquí adelante ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que sea osada en ninguna de las procesiones del dicho día de*

bierto. Se cubrían con mantones de crespón de China finamente bordados, para abrigarse, poniéndolos bajo el manto para que el talle quedara al descubierto. Esta indumentaria tiene influencia de las costumbres de la mujer española de cubrirse el rostro aprendidas de los árabes, algunos de los trajes regionales españoles tienen semejantes características aunque no completamente iguales como el de Véjer de la Frontera (Castañeda, M.L.:1981).

Desde el primer momento esta vestimenta causó discrepancias entre los legisladores y las mujeres, aunque la saya y el manto era un vestido para visitas, ir al templo y para paseos como el de la Alameda de Acho y procesiones, permitía las aventuras galantes de una manera anónima, daba pie al confusio-

*modos y trajes licenciosos que en esta república cristiana se han tomado y usan las mujeres con los rebozos queriendo nos ocurrir a este daño y que en tan gran festividad no haya cosa que ofenda a los ojos de nuestro señor... por lo cual mandamos de aquí adelante ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que sea osada en ninguna de las procesiones del dicho día de corpus christi ni en sus octavas ni en otras cualquier procesiones o estaciones antes ni después dellas ni en ellas ni en las ventanas cuando pasaren antes ni después estar con rebozos sino que tengais los rostros descubiertos y con mucha honestidad para que así cesen los dichos inconvenientes que pone el fiscal..."* Firman el documento, el arzobispo de Los Reyes, y los obispos de La Imperial, del Cuzco, de Chile, del Tucumán y de La Plata y del Río de la Plata. (Mille, 1968: 84)

En las conclusiones finales del Concilio, en el capítulo 23, se recoge:

*" Capítulo 23º: De la forma de hacer las procesiones*

*Cuando en Corpus, Viernes Santo o en cualquier otra ocasión en la que se realicen suplicaciones públicas se lleven a cabo procesiones solemnes desde la iglesia, ninguna mujer se pasee por la calle o se asome a la ventana con el rostro cubierto. Esta prescripción ha de ser acatada por todos so pena de excomunion inmediata, para que con la frivolidad femenina no distraigan al pueblo del culto a Dios, sino que mas bien testimonien con vestimenta y gesto religioso y modesto la fe y piedad interior..."* (Lisi, 1990:141)

Las mujeres se oponen al decreto, y aunque el Concilio tuvo sus problemas y apelaciones, lo cierto es que por las legislaciones posteriores comprobamos que tampoco ésta de la Iglesia tuvo mayor influencia en las *tapadas*.

En la relación del Marqués de Montesclaros al Príncipe de Esquilache (1607-1615), se muestra la impotencia de los gobernantes para prohibir a las mujeres el usar ese tipo de trajes:

*"De las mujeres no hemos hablado: sepa V.E que son como en Madrid, menos las ropas, porque andan en cuerpo por las calles: los celadores que es oficio en las Indias compatible con todo oficio, han murmurado que no se les quiten los rebozos: alguno de mis antecesores quiso intentarlo, mostró su diligencia la imposibilidad de conseguirlo sin algún efecto. Yo me rendí a la dificultad y por menos animoso lo dejé correr, encargando a estos predicadores persuadan a que no las consientan andar tapadas, y como he visto que cada uno no puede con la suya, he desconfiado de poder con tantas"* (Beltran y Rozpide, Ricardo, 1921:172)

Middendorf (1973:90), recoge una nueva ordenanza del 4 de diciembre de 1624 del Virrey, Marqués de Guadalcazar mucho más severa, que disponía : *"en vista de haber sido olvidadas poco a poco las prohibiciones y cédulas reales contra la costumbre de taparse el rostro las mujeres, para gran perjuicio y escándalo de los piadosos, que eran perturbados en las iglesias, en las procesiones y en otras festividades religiosas por las tapadas y, a propuesta de los cabildos civiles y eclesiásticos y luego de deliberación sobre este tópico en la Real Audiencia, ordenaba: ninguna mujer, de cualquier rango o condición social, debía aparecer en adelante cubierta con pañolón o velo (manta), en las calles en los paseos públicos a pie, en coches o en literas; tampo-*

*co estaba permitido mostrarse así en los balcones y en las ventanas, todas debían mostrar sus rostros descubiertos, especialmente en la iglesia, en las procesiones y en los conventos; cualquier mujer que fuera encontrada con el rostro cubierto perdería su velo, pagaría 60 pesos de multa y sería castigada con 10 días de prisión, en caso de pertenecer a la nobleza, sería purgada en la casa del alguacil; las negras, mulatas y mestizas debían pagar la misma multa y tendrían 30 días de prisión; las mulas de una carroza en la que viajasen tapadas serían decomisadas; cualquier hombre que dirigiera la palabra a una tapada en la iglesia, convento o en procesiones debía pagar cien peso de multa”.*

En 1642 Antonio de León Pinelo escribe: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Prmatica de las tapadas.*

Y así sucesivamente se iban produciendo las prohibiciones y el rechazo de las mismas por parte de las mujeres. Continuarán durante el siglo XVIII hasta mediados del XIX y tan solo será la llegada de los modelos franceses la que conseguirá acabar con la tradición y las costumbres de las limeñas en cuanto a su indumentaria, aquello que no habían conseguido en tres siglos los gobernadores se logrará por un simple cambio de la moda.

De igual manera que las distintas formas de saya que existieron y las costumbres de las tapadas han quedado reflejadas en la plástica lo hicieron en la literatura. Recogemos dos relatos, el primero de ellos del siglo XVI de Fray Diego de Ocaña viajero por el Perú y el segundo del autor costumbrista del XIX Manuel Ascensio Segura, que escribió obras como *La saya y manto*, a la que pertenece la protesta de una muchacha a la que se le prohíbe ponerse dicha indumentaria: “...*Pero lo que falta de estas fiestas (cañas, toros, etc.), sobra de iglesias; pues no hay domingos ni días de fiesta en que alguna iglesia no haya fiesta, adonde la gente acude a rezar y con este achaque a pasear, porque andan muchas mujeres tapadas por las calles...*”(Ocaña, 1969:95).

*¡Habrás visto tal muela,  
un capricho de la laya!  
Pues yo me he de poner saya  
sobre el muerto y quien lo vela!. (Palma, 1935)*

#### **- Tipos de la ciudad**

Dentro de este apartado podemos incluir a todos los personajes asiduos en la vida cotidiana de Lima: vendedores, estudiantes, religiosos, soldados, etc. Hay un gran muestrario de vendedores ambulantes escenificados en los dibujos del Museo de América: aguador, heladero, tisenera, misturera, lechera, mantequero, melonero, panadero, velero, vendedora de pavos, etc. Todos estos tipos están representados de forma semejante a los realizados por otros artistas de otros países, existe tal semejanza entre muchos de ellos que podrían aparecer conjuntamente. Suelen ser un estudio perfecto de las distintas razas que habitaban el país, de la indumentaria e incluso de los utensilios que cada uno de ellos portaba para realizar su oficio. Vamos a explicar, a continuación, las características de algunos de los que aparecen representados en la colección del Museo (Middendorf: 1973; Carlos Prince, VV.AA: 1988).

- *La lechera*. Va en un caballo escualido, montada como un hombre con un sombrero de paja grane. Generalmente es una india, y lleva su provisión de leche en grandes porongos de lata acomodados en dos armazones en forma de canasta, a ambos lados de la montura. Sirve la leche con un largo cucharón de hojalata en la montura.

- *El panadero*. Cabalga en una mula y lleva su mercancía en dos cajas o cestas cuadradas forradas con cuero no curtido de buey, colocadas a ambos lados de la bestia delante de la montura, y de las que penden además algunos costales para las distintas clases de pasteles.

- *El heladero*. Lleva el tarro de zinc entre un cubo de madera sobre la cabeza y paleta larga de palo en la mano para servirlo y una canastita en donde lleva platitos para servir el helado, suelen ser indios.

- *El aguador*. Cargaban dos pipas en los lomos de su burro. Generalmente era negro o zambo. Llevaban una campanilla. También era el encargado de matar a los perros callejeros sirviéndose del largo palo que tenía, tanto para ayudarse a montar sobre el burro como para descansar en él las angarillas (Fig. 3).

- *El frutero*. Montado en borrico, suelen ser negros. Son atendidos por la dueña de la casa y no por los criados para escoger las mejores piezas.

- *La tisanera*. Morena vendedora de tisana con cántaro sobre la cabeza y la canasta con jarros.



Figura 3. " El Aguador " (Museo de América. Inv. 99-1-11)

- *El velero*. Negro llevando al hombro larga pértiga de la cual penden mazos de velones de cera y también de sebo blanco y prieto.

- *El bizcochero*. Con un rodete sobre la cabeza para descansar la tabla. Generalmente es indio o zambo. Mueve su plumero o servilleta para espantar las moscas. Las tablas van en invierno cubiertas de una bayeta para resguardar de la menuda lluvia y de un toldo en verano para preservarlo del sol.

- *El mantequero*. Lleva el espeso y blanquecino producto cortado en tajadas en largas bateas sobre la cabeza. Es tan temido como una bomba o como un rifle apuntando, puesto que al menor roce con él puede producir una catástrofe en la tela del descuidado paseante.

- *La misturera*. En la celebración de las fiestas religiosas, entra también la misturera, que va en el acompañamiento constitutivo de la procesión. Lleva en la cabeza un regular azafate, bastante bien adornado con mistura fina, peritas y manzanitas claveteadas con clavos de olor unas, y otras con flores artificiales formadas de trocitos de canela entera. En unos grandes membrillos van también clavados muchas banderitas de seda, ninfas, ángeles y aún santos.

- *El sereno*. Vestido como montonero y con un pito de barro en figura de pájaro.

Otros tipos pertenecen al estamento religioso, teniendo representaciones de mercedarios, dominicos y franciscanos. Dentro del ámbito de la iglesia existen personajes que acompañan procesiones o hacen penitencia.



Figura 4. " Alumbrante de procesiones " (Museo de América Inv. 99-1-46)

do el rostro con una larga careta de igual color. Había algunos que marchaban con los pies descalzos, siendo el objeto común de todos, el de pedir limosna para el Santísimo. La procesión del Señor de los Milagros duraba, como hasta la fecha, dos días.

Recogemos a continuación algunos de los temas representados relacionados con fiestas y costumbres de la época.

- *Lidias de gallos* (Fig. 5). El modo de anunciarse antiguamente la lidia de gallos era sacar a uno de los emplumados adalides entre una jaula de lata que llevaba en la cabeza uno de la comitiva. Delante de la jaula iba un negro tocando la famosa chirimía, que el vulgo llamaba tirisuya y otro haciendo bulla con un tambor, no faltando algunos cohetes voladores. Dicha comitiva era

- *El alumbrante de nuestro amo* (Fig.4): entre las devociones de los fieles, se cuenta la de ir unos con faroles y otros con cera en mano alumbrando al Santísimo en las procesiones del Corpus, en las de Cuasimodo, que sale de las mismas iglesias parroquiales en el domingo de la fiesta designada, y en las Sacramentaciones que, regularmente, se hacen en las noches, por los diversos curas de la capital. Es normal que a menudo el alumbrante salga con el vestido quemado, o cuando menos, cubierto de planchones de cera.

- *El Penitente*. Acompañaban al Señor de los Milagros en los días de su procesión, y eran fieles que, por enfermedad o por pura devoción, se habían obligado a cumplir esa promesa religiosa.

Iban cubiertos con un saco negro, llevando



Figura 5. "Lidia de gallos" (Museo de América. Inv.99-1-2)



Figura 6. "Bailando la zamacueca en Amancaes" (Museo de América. Inv. 99-1-31)

encargada de llamar la atención del público y atraer concurrencia a la casa, para que se fueran amarrando las apuestas.

- *Baile*. La gente del pueblo va a Amancaes a bailar (Fig.6). Bailan la Zamacueca, baile nacional de mucho movimiento. También desde San Juan a San Miguel la aristocracia de Lima se dirigía a este paseo acompañada por su séquito de esclavos negros.

Manuel Atanasio Fuentes (1938) nos relata como se desarrollaban estos días: *"El 24 de Junio, día de San Juan, empiezan los paseos a las lomas de Amancaes, situadas como a media legua de la plaza principal. El sitio es hermoso y agradable; las altas colinas que rodean una extensa pampa se cubren de verdura sobre la cual se elevan numerosas flores amarillas llamadas amancaes, y una inmensidad de florecillas de varias clases y colores, y entre ellas la conocida con el nombre de San Juan porque principian a salir en ese día. En la pampa existen varios ranchos o barracas cuyos dueños venden comestibles y licores. En los días de mayor concurrencia, que son los domingos y lunes, se encuentran en esas barracas algunos arpistas y guitarristas y se improvisan, dentro de ellas, bailes en que no se conocen polkas ni mazurcas, sino zamacueca. La zamacueca ha sido el baile nacional más eminentemente popular"* (Atanasio Segura, M, 1938: 306)

- *Chorrillos* (Fig. 7). Era el balneario de las buenas familias de Lima. Juan de Arona (1867: 121, 232) nos cuenta como era un playa de baños, durante los meses del estío, donde las más opulentas familias de la capital tomaban en arrendamiento los humildes ranchos de los pescadores, y paseaban en las calles terrosas y el malecón:

*“Ultimos adioses de la temporada de Chorrillos.  
¡Se va, se va la dulce Temporada  
Madre gentil de Malecon y Baño  
Esplendente crepúsculo que al año  
Sirve de amanecer y de alborada!*

*Ya dando se halla la postrer boqueada  
Y envuelto casi en el mortuorio*

*Ya dando se halla la postrer boqueada  
Y envuelto casi en el mortuorio  
Va á enriquecer la colección de antaño  
Hundiéndose en el seo de la nada*

*El viernes de dolores se incorpora,  
Cruza las calles con festivo canto,  
Ramos y palmas el domingo ajita.*

*Y aunque al sonar su postrimera hora  
Muere como el Señor en viernes santo  
Hasta un años despues no resucita.”*

Por último, se conservan algunos dibujos con el tema de corridas de toros, y de jinetes, muy tratados por Pancho Fierro.

Una vez expuestos algunos de los ejemplos de los dibujos que el Museo conserva, podemos concluir diciendo que todos ellos representan el costumbrismo limeño de mediados del siglo XIX, que su composición y estilo están cercanos a las obras de los artistas peruanos del momento, ya que los tipos representados son repetidos por todos ellos, pero que principalmente se pueden relacionar con la acuarelas llevadas a cabo por Pancho Fierro. Pero como alguno de sus estudiosos recoge, Fierro no fue un entusiasta de la figura de la tapada, escena que se repite asiduamente en los dibujos aquí expuestos y que gustó mucho a los europeos que viajaron por esas tierras; de igual forma ellas eran representadas por el artista según el modelo de las limeñas *“baja, regordeta, de pies pequeños, bien apoyada en el suelo. Nada tiene de aquellas que parecen cisnes de delgados cuellos”* como en el caso de las del museo. También el autor nos habla de aquellos que imitaron la obra del artista limeño recordando a uno especialmente de nacionalidad inglesa ( Bayly, James, 1959: 70; Porras Barrenechea, Raúl y Bayly, James:1959). Todo ello nos lleva a pensar que los 68 dibujos del Museo de América puedan estar realizados por alguna de esas manos que intentaron imitar los modelos de Pancho Fierro; aunque tal vez estudios posteriores y la contemplación de la obra completa de Fierro ayude a localizar al autor de esta colección.



Figura 7. “Baño en Chorrillos” (Museo de América. Inv.99-1-14)

## BIBLIOGRAFÍA

ARONA, Juan (1867): *Poesías Peruanas*. José M. Noriéga, Lima

ATANASIO SEGURA, Manuel (1938): *Costumbristas y Satíricos*. Desclée, de Brouwer, París.

BELTRÁN Y ROZPIDE, Ricardo (1921): *Colección de las memorias o relaciones que escribieron los virreyes del Perú*. Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid.

CASTAÑEDA LEON, Luisa (1981): *Vestido tradicional del Perú*. Museo Nacional de la cultura peruana, Lima.

CERVERA, Isabel (1981): "Las pinturas, en papel de arroz, del Palacio Real de Aranjuez" en *Reales Sitios*, año XX, nº 72. Patrimonio Nacional, Madrid.

LISI, Francesco Leonardo (1990): *El Tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*, Salamanca.

MIDDENDORF, E.W (1973): *Perú*. Lima

MILLE, Andres (1968): *Derrotero de la Compañía de Jesús en la conquista del Perú, Tucumán y Paraguay y sus iglesias del antiguo Buenos Aires, 1567-1768*. Emecé, Buenos Aires.

PALMA, Angélica (1935): *Pancho Fierro, acuarelista limeño*. Sanmarti y Cia, Lima.

PÉREZ SALAS C, María Esther (1998): "Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos". En *Historia Mexicana*, Vol XLVIII. Num. 2. México D.F.

PICÓN SALAS, Mariano (1933): *Imágenes de Chile, vida y costumbres chilenas en los siglos XVIII y XIX a través de testimonios contemporáneos*. Nascimento, Santiago de Chile.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1965): *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda*. Lima.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl y BAYLY, James (1959): *Pancho Fierro*. Instituto de arte contemporáneo, Lima

SANTOS MORO, Francisco (1997): *Imágenes de China*. Ministerio de Cultura, Madrid.

SIERRA DE LA CALLE, Blas (1990): *Museo Oriental. Arte chino y filipino*, Ediciones Estudios Agustinos, Valladolid.

TERRALLA Y LANDA, Esteban (1854): *Lima por dentro y por fuera*, Lima.

VV.AA. (1988): *H° General de los peruanos*. Peisa, Lima.