

Una aproximación histórica al estudio de la indumentaria virreinal limeña, siglos XVI-XIX¹

DANIELLA TERREROS ROLDÁN

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

daniella.terrerros@unmsm.edu.pe

RESUMEN

Al abordar la herencia histórica que nos viste podemos conocer la historia y particularidades de cada atuendo y detenernos en sus detalles. El presente artículo nos refleja la aproximación a todo un escenario indumentario que dejará entrever un proceso de mestizaje entre lo europeo y lo local; llegando a una Lima decimonónica que se deja vislumbrar como una ciudad circunscrita en los albores de la modernidad y la tradición. La vestimenta histórica de Lima no es una moda efímera ni tampoco «el último grito» en boga de tendencia y estilo; no obstante, es el primer registro que nos permite conocer cómo la sociedad virreinal peruana ha ido haciendo suyos aquellos trajes que los peninsulares trajeron al Nuevo Mundo.

PALABRAS CLAVE: Indumentaria, moda, virreinato peruano, tipologías

A historical approach to the study of vice-royal clothing of Lima, 16th - 19th centuries

ABSTRACT

Addressing the historical heritage about vice-royal clothing, we can learn about the history and particularities of each outfit and focus on its details. This article reflects the approach to an entire scenario that will reveal a process of miscegenation between the European and the local clothing; and lets us know a nineteenth-century Lima that is shown as a circumscribed city at the dawn of modernity and tradition. The historical clothing of Lima is not an ephemeral fashion nor is it «the latest fashion and style trends». However, it is the first record that allows us to know how the Peruvian vice-royal society incorporated to its own heritage the costumes that the peninsular people brought to the New World.

KEYWORDS: Clothing, fashion, Viceroyalty of Peru, typologies

1 Este artículo pertenece a la investigación en materia de la recuperación y puesta en valor de la indumentaria virreinal limeña que viene desarrollando el Programa para la Recuperación del Centro Histórico de Lima-PROLIMA, desde enero del 2020 hasta abril del 2021, como parte de la aprobación del «Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2029 con visión al 2035».

La indumentaria es uno de los principales lenguajes utilizados por los seres humanos para expresarse y comunicarse debido a la compleja información que aporta respecto de la clase social, ocupación, el origen étnico y cultural; así como también aspectos más íntimos como gustos y estados de ánimo. El ámbito de la indumentaria incluye además de las prendas de vestir el peinado, los complementos, las joyas, el maquillaje y los adornos corporales, entre otros (Saltzman, 2017). En efecto, «todo un conjunto de elementos forma parte del sistema de vestuario de cada sociedad» (Cruz, 2001, p. 365). En esa línea, dentro de la naturaleza transversal del estudio de la moda y el traje histórico limeño, existe un vacío en la literatura académica referente al estudio de la materialidad de los trajes, así como de las prácticas relacionadas a la confección, los usos y cómo estos han ido variando a lo largo del tiempo. Esto constituye un ejercicio complejo pero necesario, que requiere movilizar diversas escalas de análisis.

Usualmente, se ha abordado el estudio de la indumentaria desde su contexto, mas no como un objeto de estudio en sí misma. Por lo tanto, este artículo pretende dilucidar que para abordar estudios en materia de indumentaria virreinal limeña; ha de mostrarse una mirada técnica y objetiva a partir de un análisis teórico en base a tipologías² y variaciones existentes en los trajes limeños femeninos, desde la fundación de la ciudad hasta el siglo XIX; visto bajo los parámetros de los estilos artísticos que forman parte de los cuatro siglos a analizar: renacimiento, barroco, rococó y neoclasicismo. Paralelo a ello, es importante llevar a cabo un análisis comparativo con la indumentaria de Nueva España y de la España peninsular, a fin de elaborar un parámetro de referencia que permita realizar una propuesta de clasificación tipológica del traje limeño. Esto debido a que para los siglos XVI y XVII los trajes tenían llegada a la usanza tanto peninsular como de la Nueva España. No obstante, será para el Siglo de las Luces que el traje limeño empiece a experimentar características propiamente locales.

La indumentaria virreinal limeña: un legado cultural digno de atesorar

Identidad y cultura, de manera conjunta, actúan como soportes para la creación y mantenimiento de vínculos relevantes y sólidos entre una ciudad y sus ciudadanos. Asimismo, el término patrimonio ha evolucionado en el tiempo y ha pasado de ser un concepto relacionado únicamente con lo físico, a nivel monumental y artístico, para ampliarse hacia lo inmaterial como las costumbres y las tradiciones. La gestora cultural Olga Molano (2007) refiere que «existen manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencias de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana» (2007, p. 73). Por ejemplo,

2 El desarrollo de un análisis tipológico hace posible el hallar variaciones cronológicas y estilísticas existentes en la indumentaria tradicional limeña dentro del marco temporal establecido. En ese sentido, es posible determinar la función y usos de cada uno de los trajes dentro del contexto social de cada época a la que pertenecen.

manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la transmisión de los saberes tradicionales, la música, la danza, entre otras. A estas representaciones culturales de gran repercusión pública, la UNESCO las ha registrado bajo el concepto de «patrimonio cultural inmaterial».

Dentro de cada región, pueblo o cultura existe una indumentaria típica o tradicional que es dueña de un relato propio cuyo valor merece ser recuperado para salvarlo del olvido. Entre los siglos XVI y XIX, la indumentaria limeña presenta como uno de sus principales distintivos la ostentación en el vestir. Austrias y Borbones compiten entre sí por el protagonismo en la moda occidental: desde la variedad de tejidos de tonos sombríos, símbolo de rigidez y autoridad propios de la Casa de Austria; hasta los bordados, encajes, brocados de llamativos colores y ricas telas de seda, damasco y terciopelo, característicos de la Casa de Borbón.

Para la arquitecta y teórica de la moda Andrea Saltzman (2017), el estudio sistemático de la indumentaria constituye un novedoso campo de investigación, dejando ver al «vestido» como aquello que da cuenta del vínculo entre el sujeto y el mundo. Asimismo, representa aquel factor que condiciona más directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y el movimiento. En el vestido se entrelazan los aspectos privados y públicos de la vida cotidiana, las convenciones sociales y culturales y el modo en que cada sujeto se posiciona en ese contexto. Conjuntamente, «el textil es el elemento que materializa el diseño de cada indumentaria, cumpliendo múltiples funciones y decorando el cuerpo a partir de los patrones estéticos de cada cultura y cada época» (2017, pp. 37-40).

Dentro del estudio histórico de la materialidad de la indumentaria virreinal femenina y el oficio del hacedor encargado de confeccionar dichos atuendos en base a minuciosos patrones —el sastre—; es importante destacar los manuales de sastrería. Desde mediados del siglo XVI estos manuscritos harían su aparición en Europa, situando al traje como objeto principal de estudio. En ellos se recogen tratados, métodos y compendios de corte y confección del traje español y llegaron, junto con sus sastres, al Nuevo Mundo. En 1580 se edita en Madrid el primer *Manual Técnico de Sastrería*, por Juan de Alcega, hasta 1720, año en el que se imprime en Zaragoza, *Geometría y Trazas pertenecientes al Oficio de Sastres*, de Juan de Albayceta, último tratado de esta serie de manuales de sastrería españoles (Prego, 2018, p. 3-4). Al respecto, es relevante acotar que la recreación del proceso de producción y registro de las técnicas de confección sartorial fue llevada a cabo en base a la reconstrucción de patrones y técnicas tradicionales de confección.

En este esmero, los siete tratados de sastrería españoles elaborados entre 1580 y 1720 dejan entrever y reconstruir toda una serie de criterios a tomar en cuenta a la hora realizar un modelo de patrón de prenda histórica. Como punto de partida, fue sustancial para el sastre el determinar el «patrón base» en función a un proceso de identificación de las características propias de cada modelo y tipo de prenda que debía transferirse al patrón. Sumado a ello, definir los distintos patrones en que podía des-

componerse un modelo; es decir, sus formas y dimensiones. De esta manera, en base a dicha descomposición, se lograría determinar el número de componentes visibles y no visibles de un patrón, así como identificar las técnicas para la obtención de formas y volúmenes; por ejemplo, al elaborar una manga de tipo «acuchillada o abullonada», o la confección de un vestido de «corte imperio» tan popular entre las féminas de inicios del siglo XIX. (Figura 1).

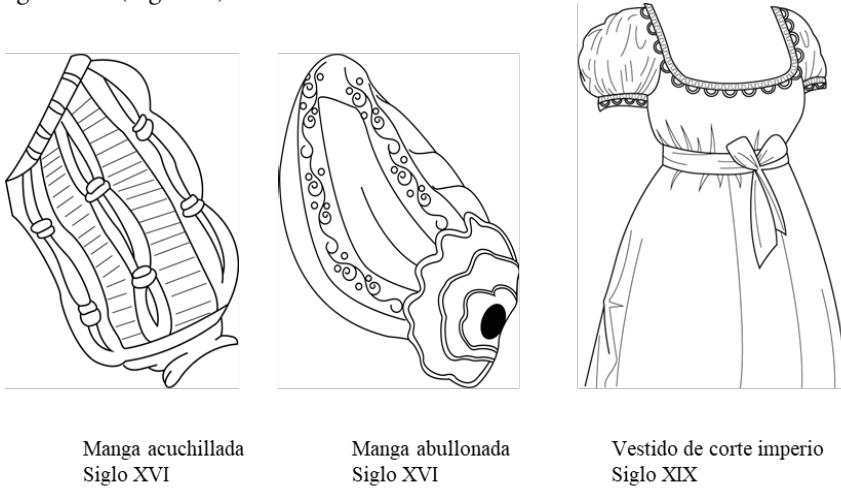


Figura 1. Ejemplo de mangas de tipo «acuchillada» y «abullonada», y vestido de corte imperio. Ilustración de Enrique Zapata.

Dicho esto, a partir de un estudio comparativo, de estilo y materialidad de los trajes, es potencial propiciar una reflexión sobre la posibilidad que otorga la vestimenta, la moda y sus imágenes para recuperar del olvido todo un legado cultural del traje. A través de la indumentaria es posible recrear la identidad de hombres y mujeres, siendo uno de los aspectos identitarios menos difundidos; la indumentaria histórica tradicional.

Aproximaciones al estado de la cuestión de la investigación en moda e indumentaria virreinal limeña

La historia del traje y la moda en el Perú han sido abordados en su mayoría de manera tangencial. Para el periodo prehispánico los estudios se centran en las técnicas textiles de culturas de gran desarrollo artístico como Paracas y Wari; destacando los trabajos de Ismael Pérez (2012), Alexander Gallardo (2012), Aicha Bachir (2012), María Jiménez (2010) o Aldo del Valle (2012). Más adelante, los aportes de Bernd Brabec (2009) o Laida Mori (2009) en materia de diseño textil y cosmovisión de la cultura Shipiba, a lo que se suman las investigaciones de Luisa Castañeda (1981), Arturo Jiménez Borja (1998) u Olga Zaferson (2013) sobre aproximaciones generales al estudio del traje pe-

ruano desde tiempos prehispánicos hasta el siglo XX y la actualidad, dejando entrever algunas técnicas de tejido y teñido empleadas.

No obstante, dentro de la naturaleza transversal del estudio de la moda y la indumentaria de Lima, existe un vacío en la literatura académica referente al estudio de la materialidad y las tipologías históricas de las prendas. Tampoco se han abordado las prácticas relacionadas a la confección ni los usos indumentarios y cómo estos han ido variando a lo largo del tiempo. Esto constituye un ejercicio complejo, pero necesario, que requiere análisis puntuales. Los estudios de la indumentaria de Lima por parte de investigadores peruanos son escasos; de igual modo, se resaltan los aportes de Luisa Castañeda, Arturo Jiménez Borja, Alicia del Águila, Scarlett O'Phelan, Haydeé Grández, Angélica Brañez, o Lissette Ferradas. Esto contrasta con las publicaciones realizadas en el extranjero que, desde la historia del traje, los estudios de género y la historia social, han abordado el tema. Se destacan las investigaciones de la chilena Isabel Cruz Amenábar, las españolas Norma Rosas Mayén, Eva María Valero y Carmen Rodríguez de Tembleque, los norteamericanos James Middleton e Isabelle Therriault, entre otros.

A partir de sus aportes investigativos en el quehacer indumentario, se ha podido estudiar el traje desde fuentes visuales y escritas y en el mejor de los casos, desde las propias colecciones. A propósito, el tema que ha suscitado mayor interés en los estudios indumentarios en el Perú es el de la tapada limeña. Esta ha sido descrita por distintos autores, tales como Flora Tristán y Ricardo Palma, y recreada por artistas como Pancho Fierro o viajeros como el alemán Juan Mauricio Rugendas en el siglo XIX, cuando la nostalgia por su presencia es cada vez menor y se desvanece en recuerdo de la Lima virreinal y señorial, rescatando su carácter enigmático, socialmente polémico, controversial y exótico para los foráneos. De indudable origen moruno, se desconoce su procedencia con exactitud. En palabras de la escritora francoperuana Flora Tristán, no existen referencias exactas de su origen ni en crónicas más remotas. La tapada sobrevivió a los avatares de la moda europea, manteniéndose prácticamente inalterable. Así lo deja escrito el editor y bibliógrafo francés Carlos Prince Letcher en su texto *Lima Antigua* (1890).

Prince dedica a la tapada limeña un exhaustivo artículo en el que señala las prohibiciones de los diferentes virreyes a fin de censurarla. También señala las variantes estilísticas a lo largo de los casi trescientos años que estuvo en boga. Recordemos que, como refiere la historiadora del arte Angélica Brañez (2004); para la segunda mitad del siglo XIX la moda parisina, producto de la difusión y presión periodística, calaba con intensidad en el gusto de la élite femenina limeña en detrimento de la tapada que, desprestigiada por la misma prensa, se hacía cada vez más lejana. El tradicionalista Ricardo Palma se autoproclama admirador de la tapada, tal como sostiene Osvaldo Holguín Callo en *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma, 1833-1860* (1994). El autor cita el episodio de 1835, cuando el general Salaverry encabezó la revolución contra la presidencia de Orbegoso. De esta manera nace la saya salaverrina, de falda suelta y airosa,

que permitía libertad de movimientos y que diera tanta fama a la tapada, pues sacaba a relucir las agudezas de su ingenio.

De igual modo, Isabelle Therriault (2010) en *¡Oh! La que su rostro tapa no debe valer gran cosa: identidad y crítica social en la cultura trasatlántica hispánica (1520-1860)* toma a Palma para exponer cómo la rebeldía en el accionar de estas féminas virreinales intimidó a las autoridades; con su persistente resistencia ellas lograron imponer su voluntad subyugando a los gobiernos y a la Iglesia. Therriault sostiene que en *La conspiración de la saya y del manto*, Palma describe cómo varios virreyes, entre ellos el conde de Chinchón, el marqués de Malagón y el beato conde de Lemos, dictaron una serie de reglamentos en contra de las tapadas. Pero ellas ignoraron dichos reglamentos. Y, como acota el historiador Pablo Rodríguez Jiménez en *La vida cotidiana en las ciudades andinas del siglo XVIII* (2001); tal vez no hubo otro personaje tan afamado ni discutido por las autoridades como la tapada limeña, que provocaba la lujuriosa fijación masculina por el pie pequeño y que era motivo de orgullo para los peruanos, mientras que para los veleidosos oficiales significaba tan solo el encubrimiento de la lascivia y del fraude de las mestizas. Y es que aquella costumbre de las mujeres, tanto occidentales como orientales, de cubrirse la cabeza con distintas formas de mantos apelaba a una actitud de recato. Así lo sostiene Carmen Rodríguez de Tembleque en *Un traje para la insinuación, la provocación y el recato* (2009). A partir de su investigación, la autora hace hincapié en la idea de que estas mujeres utilizaron el manto en beneficio propio, ya que al no ser reconocidas podían realizar actos tachados de transgresores, como por ejemplo el flirteo.

Pero si nos detenemos analizar el origen de esta controversial limeña, Norma Rosas Mayén en *La tapada limeña y su traza moruna: un análisis histórico e iconográfico desde una perspectiva rizomática* (2016), analiza los orígenes árabes de la tapada a través de su iconografía y su vínculo con el cobijado de Vejer de la Frontera al sur de España y el enmantado de Xauen en el norte de Marruecos; todo ello basado en un modelo rizomático³. El tapado de la mujer limeña y su gesto de mostrar un ojo son características de la vestimenta de la mujer moruna, quien llegó a las Américas en calidad de esclava o concubina a inicios del virreinato, y cuyo atavío se puede considerar una forma de resistencia sociocultural y de exaltación del encanto femenino. La autora y el historiador del arte Fernando Villegas (2011) sostienen que el rol que jugó la iconografía de la tapada limeña en el movimiento costumbrista del siglo XIX la llevó a convertirla en un símbolo identitario.

El historiador Raúl Porras Barrenechea en *Perspectiva y Panorama de Lima* (1997), relaciona la fisonomía urbana de la ciudad con aquella limeña de saya y manto. Porras afirma que, «tras esa apariencia grave de la ciudad, el alma de la urbe sonríe, como el rostro de la tapada bajo el manto encubridor» (1997, p. 98). Además, asevera el his-

3 Para la autora, tomar en consideración las características del modelo rizomático, implica observar a la indumentaria como un sistema; es decir, como un código de comunicación que está sujeto a un constante cambio, capaz de asimilar elementos de muy diversa índole, los cuales están condicionados por un contexto histórico y territorial.

torizador, derrocha gracia y belleza tras el insinuante y a la vez recatado ropaje. Para el historiador, la limeña resume la esencia de la Lima dieciochesca; concentra la «atención, el orgullo, el mimo de la ciudad y encarna el ingenio, la agilidad incesante, la malicia y la agudeza de la inteligencia criolla» (1997, p. 98). Pero esta Lima del siglo XVIII dejará entrever un dicho muy popular, incluso en estos tiempos: «cómo te ven, te tratan». Y es que, en este siglo, la conciencia influía en la concentración de las apariencias que se concretaron en aquella imagen externa dada por el vestido, el peinado y el uso de innumerables accesorios de lujo.

En esa línea, la historiadora chilena Isabel Cruz de Amenábar en *El traje barroco en el virreinato del Perú: una metáfora del cuerpo* (2000) sostiene que, para el transcurso del siglo XVIII, el vestido barroco de raigambre hispana atravesó un proceso de aclimatación, amoldamiento y transformación. De tal manera que el traje llega a ser un símbolo de identidad creándose una moda particular y propia, pero con variantes regionales. Para Amenábar, esta situación histórica puede formularse como un proceso de mestizaje entre lo europeo y lo local en el campo de la moda. Además, expresa que, durante el barroco devino uno de los resortes fundamentales del juego de apariencias que caracterizó la cultura de la época. El influjo francés y los prototipos estéticos de los monarcas borbones se convertirían en los nuevos ideales de la apariencia; no obstante, no serían la fuente principal que explicase las variaciones del traje.

Al año siguiente, Cruz publica el artículo *Intimidad y publicidad durante el barroco: el lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800* (2001), donde afirma que, desde la Metrópoli el traje barroco fue trasplantado al territorio del virreinato peruano y la Capitanía General de Chile, adaptándose a la disposición de los criollos. Para la autora, el traje barroco se transforma en una verdadera metáfora del cuerpo, vislumbrando la identificación del término real con la imagen; es decir, del soporte corporal con la apariencia vestida. Desde la esfera artística es importante mencionar que muchos investigadores de la moda y del traje han hecho uso de material iconográfico como «documentos para analizar la vestimenta». Sin embargo, el historiador norteamericano James Middleton (2012) argumenta que las pinturas no son fotografías, y que, por ende, todo lo representado en una pintura es el resultado de una elección consciente hecha por el pintor. Según Middleton, el artista tiene su rango de opciones en cualquier época, limitado por aquello que pudiera observar (o inventar). Es ese sentido, el material visual debe ser corroborado con las fuentes escritas para lograr una mayor legitimidad.

Dentro del Nuevo Mundo hispano abundaban mineros sin dinero que se volvieron condes y marqueses; negros que, técnicamente prohibidos de entrar en gremios comerciales se convirtieron en maestros, esclavos que se transformaron en dueños de esclavos o mestizos que por su posición económica obtuvieron los privilegios de los criollos; todo ello daba origen a algo nuevo de lo que se iba adquiriendo conciencia y que empieza a generar una identidad cultural y racial que se acomodó al gusto de esta población auténticamente limeña. El vestido se convirtió en el principal medio con el

que se expresó esta afirmación de identidad. Para el caso limeño, las descripciones del naturalista y escritor español Antonio de Ulloa serán una copia fehaciente de las costumbres, la vida diaria y la indumentaria de Lima de la segunda mitad del siglo XVIII.

Asimismo, la producción artística de Cristóbal de Aguilar y Cristóbal Lozano, así como la serie de pinturas de castas mandadas a hacer a pedido del virrey Amat y Junyent; resultan para Middleton una fuente confiable y necesaria para el estudio de la indumentaria histórica de Lima. En dichas obras se puede reconocer la precisión en sus detalles. En esa misma línea, Ricardo Estabridis Cárdenas en *Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII* (2001), exhibe que este artista vivió una Lima marcada por la religiosidad y el espíritu de una cultura barroca. Existen varios retratos de la nobleza limeña sin firma que pueden atribuirse al pincel de Lozano, destacando los de doña Rosa Juliana Sánchez de Tagle, María Josefa de Ysásaga Mujica y Guevara; de igual modo, la pintura de la segunda marquesa de Torre Tagle que es retratada en la misma postura que la primera condesa de Monteblanco, doña Francisca Gabiño y Reaño. La indumentaria de estas féminas constituye un referente para abordar el estudio del vestir «a la francesa» en la Lima del siglo XVIII.

Pero si lo que se desea es ahondar un panorama general de la historia de la indumentaria desde el Perú antiguo hasta el siglo XX, es preciso mencionar a Luisa Castañeda y su publicación *Vestido Tradicional del Perú* (1981). La autora refiere que, luego de la conquista, empieza a notarse un acrecentamiento «ostentoso» en el vestir por parte de élite. Inclusive los integrantes de las clases populares urbanas, como los curacas y miembros de la nobleza nativa, adoptarían el traje español como símbolo de prestigio, confeccionándolo con finas telas y bordados. Además, con la llegada del virrey Toledo este exceso de lujo aumentaría en diversas partes del virreinato. Ello se enfatiza en la variedad de ilustraciones que acompañan al texto, realizadas por la propia Castañeda. La importancia de este texto radica en que es el primero que aborda el tema del traje de manera lineal.

El aumento del lujo en el vestir también sería tocado, en dos oportunidades, por la historiadora Scarlett O'Phelan (2003). En *El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material*, retrata este como un elemento de distinción y diferenciación social. Su trabajo se extiende desde 1650 hasta 1750, periodo de gran documentación en materia de inventarios y cartas de dote, con pormenorizadas descripciones de prendas de vestir. Para O'Phelan, la sociedad virreinal estratificada y jerarquizada se materializó en los trajes. De esta manera reitera el supuesto de que la moda se inicia en la clase alta y luego se irradia a los sectores populares; es decir, la clase baja emula a la clase alta. La historiadora advirtió que ese patrón de imitación se observa y se dinamiza en las ciudades. Para confrontar sus postulados analiza diversos lienzos como el de *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*, algunas series de retratos realizados por Vicente Albán y la serie sobre «castas» realizada en la segunda mitad del siglo XVIII.

Durante el siglo XVIII París se convierte en el centro europeo de la moda imponiendo un estilo típicamente francés que será transferido e imitado en grandes ciudades del mundo como Lima. Así lo exhibe O'Phelan en *La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746* (2007). Las mujeres de élite limeña, en su usanza de vestir a la francesa, serían «las principales causantes» de provocar el castigo divino con su impudicia y poco recato en el vestir. No obstante, pasada dicha paranoia, estos diseños franceses gozaron de gran aceptación, como queda registrado en óleos de época, que a claras luces siguen las pautas en el vestir de figuras como *Madame Pompadour* y *Madame Sorquainville*⁴, célebres cortesanas francesas. Por su parte, James Middleton en *Dress in Early Modern Latin America. From the Spanish Conquest to the Independence Era (1518-1840)* (2012) cuestiona la postura de O'Phelan argumentando que, aunque la relajación de las restricciones comerciales benefició a Francia, muchos han cometido un error al referirse al aumento del nivel general de sofisticación en los grandes centros urbanos como una influencia netamente francesa.

La llegada de la Casa de Borbón al trono español causó cambios rápidos y marcados que afectaron al virreinato peruano de varias formas, en particular en las áreas de comercio e inmigración. La moda francesa se había convertido en la usanza de Europa en los últimos años del reinado de Luis XIV, pero fue el modo paneuropeo lo que se importó a España y luego al Nuevo Mundo. Asimismo, Middleton sostiene que las mujeres limeñas se mantuvieron en contra las prendas cortadas al estilo francés hasta después de la segunda mitad del siglo XVIII, después del gran terremoto de Lima (1746) y no antes, como sostiene O'Phelan. La primera conexión del país gallo con tierras limeñas, en materia de moda, se evidencia a través de los retratos peruanos existentes para la segunda mitad del siglo XVIII, que serían pintados al estilo francés. Sin embargo, no existe la certeza de que realmente estos vestidos fuesen usados en la vida diaria o tan solo, ocasionalmente, para que las damas fuesen retratadas.

Llegado el siglo XIX, el país estará inmerso en un contexto industrializador; de producción y exportación de productos de consumo y bienes de lujo por parte de Europa y Estados Unidos. Se comienza a exportar el guano y a generar nuevas riquezas a partir del sistema de consignaciones. En este panorama el rol de algunas mujeres será el de representar el lujo y el estatus social de la familia. Así lo sostiene Angélica Brañez en *El vestido femenino limeño de élite durante la era del guano (1845 – 1878)* (2004). La tesis destaca la importancia del vestido como objeto de arte, así como la influencia de la moda francesa en el vestido femenino limeño de la élite decimonónica. Será durante el contexto guanero que el vestido femenino de élite, de estilo francés, cobrará principal importancia en la manera como las mujeres diferencian su estatus socioeconómico y abogan por la búsqueda de un atractivo erótico. Para la autora, el auge económico que

4 La moda femenina dieciochesca se vería impulsada por diferentes figuras femeninas procedentes de Francia, tal fue el caso de la reina María Antonieta, convirtiéndose en un contexto indumentario con marcado protagonismo. La ambición de todas estas damas era «impresionar y deslumbrar», lo que desembocó en una lucha constante por portar el traje más espectacular (Hernández, 2016, p. 17).

atravesó el país, producto de la exportación del guano, permitió un mayor derroche a la élite, por lo que las modas traídas de Europa fueron asumidas sin mayores problemas.

José Victorino Lastarria (2001) manifiesta que la tapada nace en el virreinato y se mantiene vigente hasta mediados del siglo XIX para adoptar usos y trajes de Europa; en especial, la moda parisina. De igual modo, Fernando Villegas en *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922): nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900* (2011) arguye que, para ese periodo en el que aparece la fotografía, el traje de saya y manto se hallaba ya en desuso. No obstante, era elogiado el hecho de que, en ocasiones especiales como en las procesiones, las mujeres portasen sus vestimentas tradicionales. Sin duda, todo un personaje femenino que se convertiría en símbolo criollo del Perú. Abordar el estudio de la indumentaria como objeto de investigación, será parte también del historiador James Middleton. En su texto *Dress in Early Modern Latin America. From the Spanish Conquest to the Independence Era* (2012) exhibe, a partir de un marco temporal de más de dos siglos, la vestimenta virreinal de Nueva España, y en menor medida, la de Sudamérica.

El autor sostiene que dentro de los virreinos hispanoamericanos la moda no la dictaba la élite sino la población mestiza, transformando los vestidos españoles de dos piezas en prendas típicamente americanas, con blusas cargadas de finos encajes y faldas estampadas. Todo ello a partir del análisis de retratos y cuadros de castas de la época, acompañadas de valiosas fuentes manuscritas. Lissette Ferradas Alva en *Los objetos de mi afecto: la importancia del vestuario y «trastes femeniles» en el mundo femenino en Lima de fines del siglo XVIII* (2009), al igual que Brañez y Middleton, analiza al vestido como objeto de estudio. Específicamente, su significado e importancia, de igual modo, de los objetos de uso femenino tanto en el ámbito público como privado de la ciudad limeña de fines del siglo XVIII; de cómo estos se relacionan con el honor femenino y con su intimidad. Así, la autora busca reconstruir la opinión femenina acerca de cómo debía presentarse una mujer «decente» en sociedad, y del modo en que ésta debía vivir en la intimidad de su hogar. Para Ferradas, el contexto de las reformas borbónicas, la influencia de los ilustrados y de los cambios económicos, jugarán un importante papel en el cambio del concepto de honor, del lujo y del uso de la vestimenta.

A partir de lo expuesto por la autora, y como bien apunta O'Phelan (2003), el vestido fue un elemento de distinción y agente de diferenciación social desde tiempos remotos. Su alto costo lo convirtió en objeto de deseo para ladrones y como parte de los botines de guerra. En efecto, este escenario vislumbra cómo la conciencia femenina influye en la concentración de las apariencias como objeto de estudio; apariencias que se concretaron a lo largo del periodo virreinal en la imagen externa suministrada por el vestido, el peinado y las alhajas. El uso de ciertas prendas se consideraba representativo de un determinado modo de vida. La etapa virreinal también ha de convivir con una serie de pragmáticas; las leyes suntuarias que instituyeron limitaciones en la vestimenta, en donde los criollos, deseosos de exteriorizar su distinción recurrieron a la ostentación como característica principal de su guardarropa.

La ropa cumplía no solo la función de proporcionar abrigo y comodidad, sino que al mismo tiempo era el reflejo de la situación social de la época. Rolando Rojas (2017), desde un estudio de las publicaciones periódicas de la época, explora la Lima del XIX. En *La República Imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*, sostiene que las primeras décadas del siglo XIX están marcadas por una Lima festiva que baila, ríe, se divierte y regocija en calles y plazas. En tal contexto, sobresale la «tapada limeña», considerada para muchos como agente de distorsión de la moral y de la conducta pública. Revestida de la saya y del manto escapa impunemente a todas las miradas, siendo este traje singular un disfraz que sirve para perpetuar las intrigas y los excesos. Y es que la tapada se aferró a un traje que, en tiempos virreinales, le significaba la movilización libre por los espacios públicos. Asimismo, el uso del manto por parte de ella le permitía modalidades de subversión inesperadas, tanto para la administración y la iglesia como para la sociedad patriarcal virreinal.

El manto se convirtió en la pieza indispensable que permitía su movilidad, así como la configuración de un discurso erótico sobre su cuerpo. Así lo menciona Andrea Bazán en su tesis *Cuerpo, movimiento y erotismo: lecturas sobre la tapada limeña en representaciones escriturales y visuales entre los años 1830-1850* (2018). Para la autora, la tapada logró subvertir la ley virreinal a través del juego con el manto, que le permitía emplearlo y luego tachar su identidad en cuestión de segundos, para no ser detenida por la ley patriarcal que le prohibía el andar libremente sin cónyuge al lado. El aporte de Bazán reside en analizar, además, aquella diferencia del discurso nacional-criollo del extranjero, en referencia al cómo se percibe la figura de la tapada. Mientras los viajeros europeos la retratan como Europa imagina a América; en contraste, el discurso nacional la percibe como un sujeto criollo y transgresor, más que como una figura erótica. El manto permitía a las mujeres salir a la ciudad, llevar sus negocios, intercambiar secretos y apoyar a ciertos movimientos políticos con los colores de sus trajes.

Alicia del Águila aborda también el periodo decimonónico, desde la sociología histórica y la perspectiva de género. En su texto *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872)* (2003), refiere que el proceso de independencia y la anarquía que le sucedió profundizaron el relajamiento del orden social limeño. Pero será el tercer capítulo titulado «Los velos: telas, modas y género» el que se aproxime más a la temática del traje y la moda. Aquí presenta una detallada descripción de cómo la situación comercial del Perú comenzó a cambiar los hábitos de consumo de la élite limeña. Dichos cambios en la moda afectarían a sastres y modistas, ya que la población comenzó a preferir la ropa que vendían en los almacenes, sobre todo la traída del extranjero. Asimismo, los estereotipos construidos a partir del consumo serán otro punto relevante a tratar por la autora.

A lo largo de este artículo se trata de revalorar y de dar a conocer una aproximación al estudio de la moda y el traje histórico virreinal femenino limeño. A partir de una descripción que resalta el aporte de diversos autores, en referencia a la materia que nos compete, se ha propuesto encontrar puntos de confluencia y divergencia respecto a sus

investigaciones. De igual modo, se ha llevado a cabo una aproximación metodológica en relación a la forma de abordar los estudios en materia indumentaria histórica limeña, todo ello a partir de la búsqueda de variaciones cronológicas existentes en los diversos trajes femeninos desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XIX; y tomando como punto de partida los primeros registros de indumentaria española de élite en el momento de la llegada de las primeras mujeres españolas «de buena familia» al Perú para el último tercio del siglo XVI⁵.

Desde nuestras más profundas convicciones, surgidas de la experiencia en el campo del rescate y puesta en valor del patrimonio material e inmaterial limeño, se ha pensado en abordar este estudio tratando exhaustivamente las cuestiones vinculadas a la investigación sobre la historia de la moda y el traje local virreinal limeño. Así también se puede recuperar todo este saber inmaterial que existe detrás de cada registro visual y proceso de confección de cada una de las partes que conforman la indumentaria histórica. De esta manera es posible reflexionar, especialmente, sobre dos cuestiones trascendentes a la hora de abordar la historia del traje limeño: la producción textil virreinal y el estudio de la indumentaria histórica tradicional de Lima de los siglos XVI-XIX. Dentro de cada región, pueblo o cultura existe una indumentaria histórica que es dueña de un relato propio, cuyo valor merece ser recuperado. A través de crónicas, testamentos y cartas de dote, retratos, grabados, diarios de viajeros y la materialidad de los vestidos; la historia del traje limeño de cuatro siglos puede llegar hasta nosotros.

Referencias

- Bachir, A. y Llanos, O. (2011). Arqueología e iconografía de los textiles Paracas descubiertos en Ánimas Altas, Ica. En Solanilla, V. (ed.). *Actas V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Grup d 'Estudis Precolombins, pp. 211-230.
- Bazán, A. (2018). *Cuerpo, movimiento y erotismo: lecturas sobre la tapada limeña en representaciones escriturales y visuales entre los años 1830-1850*. Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2018.
- Brabec, B y Mori, L. (2009). La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los shipibo-konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. *Indiana*, 1(26), pp. 105-134.

5 El virrey García Hurtado de Mendoza llegó al Perú acompañado de su esposa el 6 de octubre de 1589. Atendiendo a que iba a ser la primera vez que una virreina ingresaba al reino, se acordó que se le recibiera con una hacanea o jaca vestida de una gualdrapa de terciopelo de color y con las mejores guarniciones. Asimismo, quedó acordado que la marquesa-virreina entrara públicamente a la capital el 5 de enero de 1590 y que el virrey lo hiciese al día siguiente. Doña Teresa de Castro haría su aparición en la ciudad de Lima en una litera de colores carmesí y verde (Bromley, 1958, p. 66).

- Brañez, A. (2004). *El vestido femenino limeño de élite durante la era del guano, 1845-1878*. Tesis de Licenciatura, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bromley, J. (1958). Virreinas del Perú. *Revista Histórica*, 1(23), pp. 64-68.
- Castañeda, Luisa (1981). *Vestido Tradicional del Perú (Traditional dress of Perú)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Cruz, M. (2001). La indumentaria emblemática: sistema y tipología. *Emblemata. Revista Aragonesa de emblemática*, 1(7), pp. 365-378.
- Cruz de Amenábar, I. (2001). Intimidad y publicidad durante el barroco: el lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800. En Moreno Mendoza, A. (coord.). *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 55-69.
- Cruz de Amenábar, I. (2000). El traje barroco en el Virreinato del Perú 1650-1800: una metáfora del cuerpo. En Zafra, R. y Azanza, J. J. (eds.). *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 111-126.
- Del Águila, A. (2003). *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Estabridis, R. (2001). Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII». En Moreno Mendoza, A. (coord.). *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, pp. 298-316.
- Ferradas, L. (2009). *Los objetos de mi afecto: la importancia del vestuario y «trastes femeniles» en el mundo femenino en Lima de fines del siglo XVII*. Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hernández, A. (2016). La moda femenina en el retrato: un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-181. Trabajo de fin de Grado. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Holguín, O. (1994). *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma, 1833-1860*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jiménez, María (2010). Mantos para la eternidad. Textiles Paracas del Antiguo Perú. *Revista Española de Antropología Americana*, 1(40), pp. 287-290.
- Majluf, N. y Wuffarden, L. (2001). *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía-Perú, 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Middleton, J. (2012). *Dress in Early Modern Latin America. From the Spanish Conquest to the Independence Era (1518 – 1840)*. Nueva York: Universidad de Nueva York.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. *Revista Ópera*, 1(7), pp. 69-84.
- O'Phelan, Scarlet (2007). La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 1(36), pp. 19-38.
- O'Phelan, Scarlet (2003). El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material. En *El Barroco Peruano*, Vol. 2, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 99-133.
- Pérez, I. y Gallardo, A. (2012). Estudio del material textil procedente de una tumba disturbada en Wari, Ayacucho. *Investigaciones Sociales*, 1(16), pp. 155-165.

- Prego, M. (2018). *Tratado de sastrería, geometría y traça. Francisco de la Rocha, 1618*. Madrid: Museo del Traje.
- Prince, C. (1890). *Lima Antigua*. Lima: Carlos Prince.
- Porras, R. (1997). *Perspectiva y Panorama de Lima*. Lima: Asociación Entre Nous.
- Rodríguez, C. (2009) Un traje para la insinuación, la provocación y el recato. En *Congreso internacional de la Imagen y la Apariencia*. Murcia: Universidad, pp.1-16.
- Rodríguez, P. (2001). La vida cotidiana en las ciudades andinas del siglo XVIII. En *Historia Andina*. III. *El Sistema Colonial Tardío*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 215-244.
- Rojas, R. (2017). *La República Imaginada: representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Saltzman, A. (2017). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Therriault, I. (2010). *¡Oh! La que su rostro tapa no debe valer gran cosa: identidad y crítica social en la cultura transatlántica hispánica (1520-1860)*. Tesis doctoral. Massachusetts: Universidad de Massachusetts.
- Villegas, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América*, 1(19), pp. 7-67.
- Zaferson, O. (2013). *El Hilo Conductor: Tradición y Moda en el Perú*. Lima: Ediciones del Hipocampo.