Escena en el Hospital Militar de San Bartolomé

Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico

Maida Watson
Department of Modern Languages
Florida Internacional University, Miami

A mediados del siglo XIX el artista peruano Pancho Fierro tenía en su haber más de 1.200 obras[1]. Entre ellas encontramos una especialmente interesante; se trata de la escena titulada: *Zamacueca de hospital o Escena en el Hospital San Bartolomé*[2].

En esta obra vemos a una monja de las Hermanas de la Caridad y a un militar bailando una danza popular de la época llamada «mozamala» o «zamacueca». Esta obra, que pasa desapercibida entre las muchas que Fierro produjo para consumo popular, y en muchos

[1] Cecilia Bákula, «Pancho Fierro, un acuarelista de fines de siglo,» Biblioteca Virtual Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia, 5.

[2] Ricardo Canturias Acosta, *Pancho Fierro* (Lima: Editorial Brasa, S. A., 1995), 27.

casos exportación mundial[3], subraya la relación existente entre todas las artes de la época (las artes visuales, el teatro, la literatura, la música y la danza) y su propósito de sátira social hábilmente escondido dentro del convencionalismo evidente de la época. Una monja, persona habitualmente consagrada a sus deberes religiosos, baila con un militar, el representante de un nuevo poder social emergente dentro de la recién creada república peruana y también del poder de los mestizos en esta nueva sociedad. Los dos bailan la «mozamala», un baile popular de la época, popularizado por negros y zambos, personas marginadas tanto en la sociedad colonial como en la sociedad republicana. Éste es uno de los muchos bailes del siglo XIX cuyo origen popular hace que personajes de la vida social, al bailarlo, desafíen en cierto modo al poder establecido (recordemos la obra de teatro *Frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga, en la cual la muchacha pierde a su pretendiente inglés por bailar, justamente, una zamacueca). En el caso de la interesantísima pintura de Fierro, la monja representa el poder del mundo colonial, en el cual la Iglesia y el Estado existían apoyándose el uno sobre el otro; y el militar representa el nuevo poder de los militares o caudillos en el mundo republicano. El hecho de que los dos bailen «la mozamala» nos muestra al pasado y el presente unidos por un baile cuyos orígenes plebeyos se olvidan en el momento de euforia.

Tanto Manuel Ascensio Segura como Pancho Fierro ayudan a crear esta nueva «nación imaginada,» para usar la terminología tan popularizada por Benedict Anderson[4]. Fierro con el arte y Segura con la literatura van a contribuir a la nación inventada, la cual tiene lugar después de la creación de la nueva república y que va a durar hasta finales del siglo XIX, cuando la Guerra del Pacífico empiece a poner en duda los cimientos de esta sociedad y el auge económico del guano ya haya desaparecido. Es una nación cuyos símbolos icónicos serán retratados por el arte de Fierro y el teatro de Segura: la tapada, el paseo al Puente y el paseo a Amancaes el 24 de junio, dibujan el mundo idealizado que queda del pasado e ignora la realidad social del presente. Es, sobre todo, un mundo que opone lo criollo a lo extranjero, lo civil

[3] *Ibíd.*, 107.

[4] Fernando Unzueta, «Scenes of Reading: Imagining Nations/Romancing History in Spanish America,» *Beyond Imagined Communities- Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America,* Edited by Sara Castro-Klaren and John Charles Chasteen (Washington, D. C.: Woodrow Wilson Center Press, 2003), 117.

a lo militar y que, como comenta Natalia Majluf, se distingue por ser costeño e hispano en sus costumbres en vez de ser serrano e indígena[5].

Segura examina esta nueva sociedad desde la perspectiva de la emergente clase media, los mestizos, los de medio pelo. Esta clase social se encontraba entre la clase alta y el pueblo y se distinguía por su deseo de imitar a la clase alta y distanciarse de la baja[6] Como se dice en un artículo que aparece en 1878 en *El Comercio*, esta clase social «sin percibir quizás más de lo que gana un obrero, viven en una región elevada, gastan más y padecen también más»[7]. Su visión de estos sectores medios de la sociedad nos recuerda la de Mesonero Romanos en Madrid, también observador de la clase media desde su puesto como parte de ella. Luis Alberto Sánchez ha delineado claramente la posición de Segura, a mitad de camino entre la rancia nobleza descendiente de las familias importantes de la colonia y los negros e indios pobres. Sánchez dice que Segura nace «no en calle principal, vecina del Palacio y el río, sino en calle de barrio» y lo ubica en un lugar exacto tanto geográfica como socialmente «inmediata a la de Doña Elvira, al de Santa Ana y al Cuartel de Artillería de Santa Catalina»[8].

Hijo de un sargento del ejército español, Segura también llegará a tener el grado de capitán y finalmente logra lo que buscan todos los pretendientes de sus heroínas: un puesto en el gobierno como suplente por Loreto[9]. Aunque la obra de Segura refleja un fuerte antimilitarismo, es la creación de estos mismos personajes militares como tipos literarios lo que da importancia a su obra para la forja de una identidad nacional en la época. El auge de los militares después de las Guerras de Independencia refleja el surgimiento de un nuevo grupo social, el poder del mestizo en la sociedad y de grupos que van a llenar el vacío político existente, luego del cambio de colonia a república.

---

[5] Natalia Majluf, «Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano», *Hueso Húmero*, vol. 30, setiembre 2001, 5.

[6] Margarita Guerra Martinière, «Los grupos y las tensiones sociales en el Perú de 1879,» *En torno a la Guerra del Pacífico* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983), 74.

[7] *Ibíd.*, 77.

[8] Luis Alberto Sánchez, *El señor Segura, hombre de teatro* (Lima: Editorial PTCM, 1948), 13.

[9] *Ibíd.*, 129.

Como ha indicado Natalia Majluf en su valioso trabajo sobre Pancho Fierro, Fierro no sólo ayuda también a crear este mundo imaginado sino que él mismo es también una creación de la necesidad de inventar un país[10]. El criollismo crea la imagen de una ciudad étnicamente plural y a la vez armónica, que le permitió interiorizar lo popular como parte de su propia imagen[11]. Las láminas costumbristas sirven de recurso mnemónico, de catalizadores de una memoria inventada[12]. Fierro retrata una cultura popular, festiva y despreocupada de la Lima plebeya imaginada por el costumbrismo criollista[13].

Majluf también ha indicado que el repertorio de tipos costumbristas retratados por artistas como Fierro y otros de su época aparece ya en 1825[14] y va a perdurar durante todo el siglo XIX sin sufrir mayores cambios o transformaciones[15]. La inmovilidad del género permitió fijar una imagen estereotípica de la ciudad y crear elementos reconocibles y puntos de identificación. Majluf añade que «cualquier intento por utilizar las imágenes costumbristas como ilustraciones del pasado o como documentos históricos debe partir entonces de un reconocimiento de su carácter convencional»[16].

Este carácter tan convencional hace que los tipos se repitan con cierta frecuencia, hasta el punto de llegar a ser duplicados industrialmente en la China[17]. El fenómeno de la duplicación de los tipos de Fierro y de otros autores puede explicar el hecho de que se encuentren en colecciones tan dispersas como San Petersburgo en Rusia y en los EE. UU.

La relación entre el arte y la literatura costumbrista se hace más evidente al comparar el uso de temas parecidos entre el escritor y el pintor, como la presentación de la mujer o la famosa tapada, la geografía física y social de la ciudad representada en escenas como la del puente de hierro y las calles de Lima, el retrato de la nueva clase poderosa (los militares) y, finalmente, el tema del paseo anual a Amancaes el día de San Juan y la visita al balneario de Chorrillos.

---

[10] Majluf, 7.
[11] *Ibíd.*, 5.
[12] *Ibíd.*, 6.
[13] *Ibíd.*, 9.
[14] *Ibíd.*, 19.
[15] *Ibíd.*, 34.
[16] *Ibíd.*, 35.
[17] *Ibíd.*, 18 y 34.

La tapada

El tema de las tapadas, es decir las mujeres vestidas de falda larga (saya) con un mantón (manto) que les cubría toda la cara dejando sólo un ojo al descubierto, aparecererá repetidamente en la obra de Pancho Fierro, inspirará una de las obras de Segura (*La saya y manto*) y será el tema de dos tradiciones de Ricardo Palma. Es interesante cómo el tipo de la limeña, que viste con el atuendo colonial durante la república para liberarse e independizarse ella misma de la sociedad patriarcal, será utilizado de modo tan diferente y a la vez tan parecido por Segura, Fierro y Palma. Segura utiliza para la trama de su comedia el relato de un personaje femenino que intercambia saya y manto con otra mujer para confundir y poder gozar de cierta libertad. Fierro retrata a la tapada en una variedad de modos, con trajes diferentes y en situaciones que nos dan a conocer mucho de su vida diaria y Palma nos presenta versiones apócrifas de la historia de las tapadas, siguiendo su estilo habitual de incluir una explicación histórica, no siempre verídica, al principio de su narración.

Pancho Fierro retrata a las tapadas desde 1820 hasta 1860[18]. Sus acuarelas nos muestran el cambio en la moda: desde la saya estrecha, encarrujada o de medio paso, anterior a 1835, y la saya suelta, de vuelo o salaverrina, que durará hasta la década de 1850. También aparece la evolución de la moda en el manto, desde las tapadas que cambian el negro por otro colorido y que lo usan en la década de 1860 con largos guantes negros[19].

De acuerdo con algunos críticos, la moda de la saya y manto se origina en Arabia y llega a América con los conquistadores españoles en los primeros años del siglo XVI. Se usa también en México antes de fines del siglo XVI, donde el clero logró que sus feligresas eliminasen tal vestimenta en forma definitiva. En 1582 el Tercer Concilio Limense la prohíbe por considerarla una moda con la que las mujeres solteras e incluso las casadas, ocultas por el traje, coqueteaban con los hombres en las procesiones de Corpus Christi y de Semana Santa. El nombre no es sino una versión del original español «tapadas de medio ojo» y que en Lima se convirtió en «tapada» a secas[20].

[18] Cantuarias Acosta, 33.
[19] *Ibíd.*, 34.
[20] *Ibíd.*, 35.

Tapada de saya estrecha

A fines del siglo XVI las limeñas eran conocidas como «las enfundadas» porque la primitiva saya, junto con el corsé, enfundaba el cuerpo de la dama desde la cintura hacia abajo formando un cono de manera que no le permitía caminar. Este estilo continuó en el siglo XVII y en el siglo XVIII las sayas se acampanaron, para volver a su forma original a principios del XIX. A partir de 1820 y hasta 1836 se utilizó la saya suelta y desde 1840 la saya, que sólo llegaba al tobillo, se alargará de manera tal que a fines de la década casi se arrastra por el suelo[21].

El cambio de moda de la saya refleja también los eventos políticos de la Lima decimonónica y el hecho de que la «nación inventada» es más partidista que unificada. El Perú, al igual que otros países de Latinoamérica en la época post-independista, sufría de conflictos internos y luchas entre diferentes partidos que se acompañaban de varias dictaduras. El concepto de la palabra «patria» variaba de acuerdo con la orientación partidista[22]. A principios del siglo XIX el manto era siempre negro y la saya del mismo color, a lo sumo verde, azul, carmín, café, rayada o a cuadros, pero nunca en tonos claros o chillones ya que éstos eran utilizados de preferencia por las mujeres públicas. En 1821 se llevó como excepción la saya celeste en honor del Libertador, Don José de San Martín. El mariscal Gamarra (1829-1833) inspiró el uso de la saya «gamarrina», de raso color negro cabritilla, entre las esposas e hijas de sus partidarios, y el general Orbegoso, la «orbegosina» de color azul o verde oscuro. La «salaverrina», inspirada por el desaforado general Salaverry (1835) se distinguía por su forma suelta y logró imponerse desde fines de la década de 1830[23].

Los detalles de los diferentes tipos y colores de las sayas determinaban no sólo la política sino la posición social[24]. La «saya de tiritas», por ejemplo, era una falda rota, vieja y llena de hilachas que usaban las damas ricas cuando deseaban salir de incógnito[25]. Una

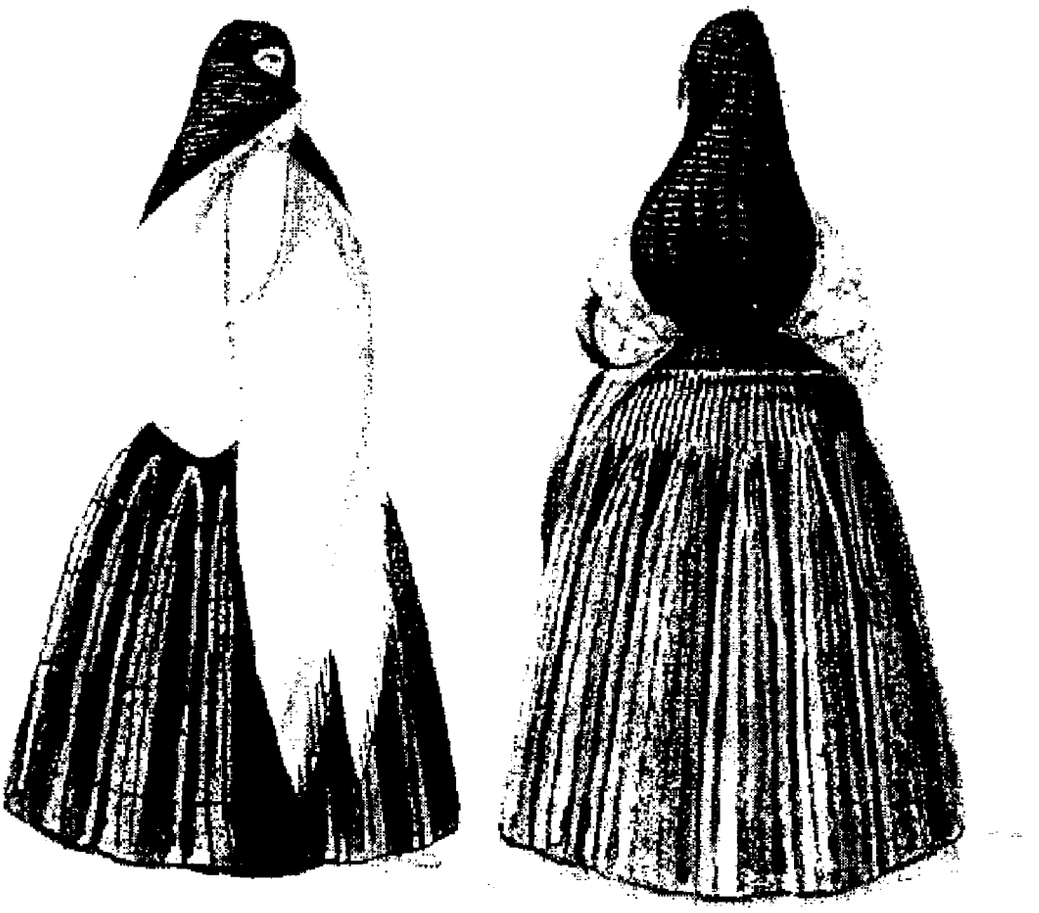
[21] *Ibíd.*, 35-36.

[22] Tulio Halperín Donghi, «Argentine Counterpoint: Rise of the nation,» *Beyond Imagined Communities-Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America,* Edited by Sara Castro-Klaren and John Charles Chasteen (Washington, D. C.: Woodrow Wilson Center Press, 2003), 38.

[23] Cantuarias Acosta, 36.

[24] Margarita Guerra Martinière, «Lima a través de Pancho Fierro,» Biblioteca Virtual Banco de la Republica, Biblioteca Luis Ángel Arango, Colombia, Bogotá, 10.

[25] Cantuarias Acosta, 36.



Tapadas de frente y de espaldas

escena titulada *Tapada en la iglesia*[26] nos muestra una dama arrodillada en misa sobre una alfombrita llevada por la criada o el esclavito, como también se estilaba en la Argentina por esa misma época[27].

Algunas de las obras de Fierro nos muestran de un modo sutil la posición de la mujer de esta época. En una estampa titulada *Confesión de una tapada* (1840)[28] aparece la tapada en el confesionario, abierto y ricamente tallado de un templo colonial, y al clérigo escuchando sus pecados. El confesor, en actitud evidentemente misógina, se cubre las orejas con las manos y tiene el rostro alterado por la confesión de su feligresa. Otra escena[29] titulada *Tapada y escribano* nos recuerda las quejas de los costumbristas acerca de la escasa educación de la mujer en esta época. Muchas veces no se les enseñaba a leer y escribir para que no pudieran enviar cartas de amor a hombres que no hubieran sido escogidos por sus padres. La tapada de esta obra aprovecha la existencia de escribanos que se podían contratar para que las escribieran por ellas.

La obra de teatro de Manuel Ascensio Segura *La saya y manto* nos describe el vestido de las dos tapadas con mucho detalle. Su inspiración bien podría haber sido una escena como *Dos tapadas en misa* (1830) de Fierro en la que una lleva una saya rayada de color verde[30], igual a la descrita en la obra de Segura. Sin embargo, en contraste con Pancho Fierro, cuyas acuarelas sobre las tapadas son múltiples y describen una variedad de vestidos, en *La saya y manto* el tema de la tapada sirve más como un modo de desarrollar la trama. Una mujer intercambia su vestido de saya y manto para confundir a sus padres vigilantes y poder encontrarse con su verdadero amante. El traje de la tapada sirve como un vehículo para mantener el interés, no como un tema en sí mismo como ocurre en el arte visual.

En *La saya y manto* Segura presenta muchos de los temas que desarolla en sus otras obras, como el antimilitarismo, el ataque contra los extranjeros, y el papel de la mujer, pero el asunto principal es el deseo, por parte de sus personajes, de encontrar un puesto en la burocracia peruana que les pague un sueldo decente sin tener que

[26] *Ibíd.*, 37.
[27] Unpublished Dissertation, Beatrice Gionavetti.
[28] Cantuarias Acosta, 28.
[29] «Catálogo», Biblioteca Virtual Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia, 8.
[30] Cantuarias Acosta, 38.

trabajar mucho. La burocracía peruana había aumentado mucho en el siglo XIX con los fondos de la riqueza del guano[31] y eran muchos los que vivían el Estado. Un personaje en la obra, Don Mariano, le dice a Don Juan que interceda por él y le hable al Ministro de Hacienda y añade: «Si empeña usted su favor;/Estoy seguro Don Juan /Que si usted el hombro arrima/ Hará, si le place, en Lima/ Arzobispo a un sacristán[32]. Otro personaje en la obra, Don Juan, le cuenta a Don Bonifacio la vida tan miserable del joven que busca colocarse al decir: «Nadie mama sin llorar, / y el que hoy logra colocarse / Tiene amigo que rogar / Que pedir y que humillarse»[33].

Otras dos obras decimonónicas continúan el interés en la tapada como tema. Estas son dos tradiciones de Ricardo Palma, una titulada *La conspiración de la saya y manto,* que apareció en la Cuarta Serie, y otra titulada *La tradición de la saya y el manto.* Ambas tradiciones son muy parecidas pero la obra *La conspiración de la saya y manto*[34] es más literaria y *La tradición de la saya y el manto* se encuandra más dentro del ensayo histórico, aunque con el adorno de la historia en que se especializaba Palma. *La tradición de la saya y el manto* empieza con la introducción de siempre, muchas veces con un dicho o un proverbio, esta vez «cuando se quiere salir del paso hablando del origen de algo ya muy rancio viene a la boca esa frase –eso se pierde en la noche de los tiempos»[35], pero el autor pronto comete varios errores. Palma dice que la costumbre de la saya y el manto nació en Lima y no existió en ninguna provincia de España, aunque esta costumbre sí existió en Andalucía y en las zonas de influencia árabe de España. También dice que la saya y el manto nunca se utilizaron en el resto de América, pero por un tiempo esta costumbre existió en la colonia mexicana.

La segunda tradición, *La conspiración de la saya y manto*, se aproxima más al cuento y tiene como propósito servir como marco para mostrar

[31] Jorge Basadre, *Perú, problema y posibilidad* (Lima: Banco Internacional, 1979), 117.

[32] Alberto Varillas Montenegro, *Obras completas Manuel Ascensio Segura*, tomo 1 (Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005), 109.

[33] *Ibíd.*, 127.

[34] Ricardo Palma, «La conspiración de la saya y manto,» *Tradiciones peruanas,* edición de Carlos Villanes Cairo (Madrid: Cátedra, 1994), 624-628.

[35] Ricardo Palma, «La tradición de la saya y el manto,» *Tradiciones peruanas* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1962), 111-116.

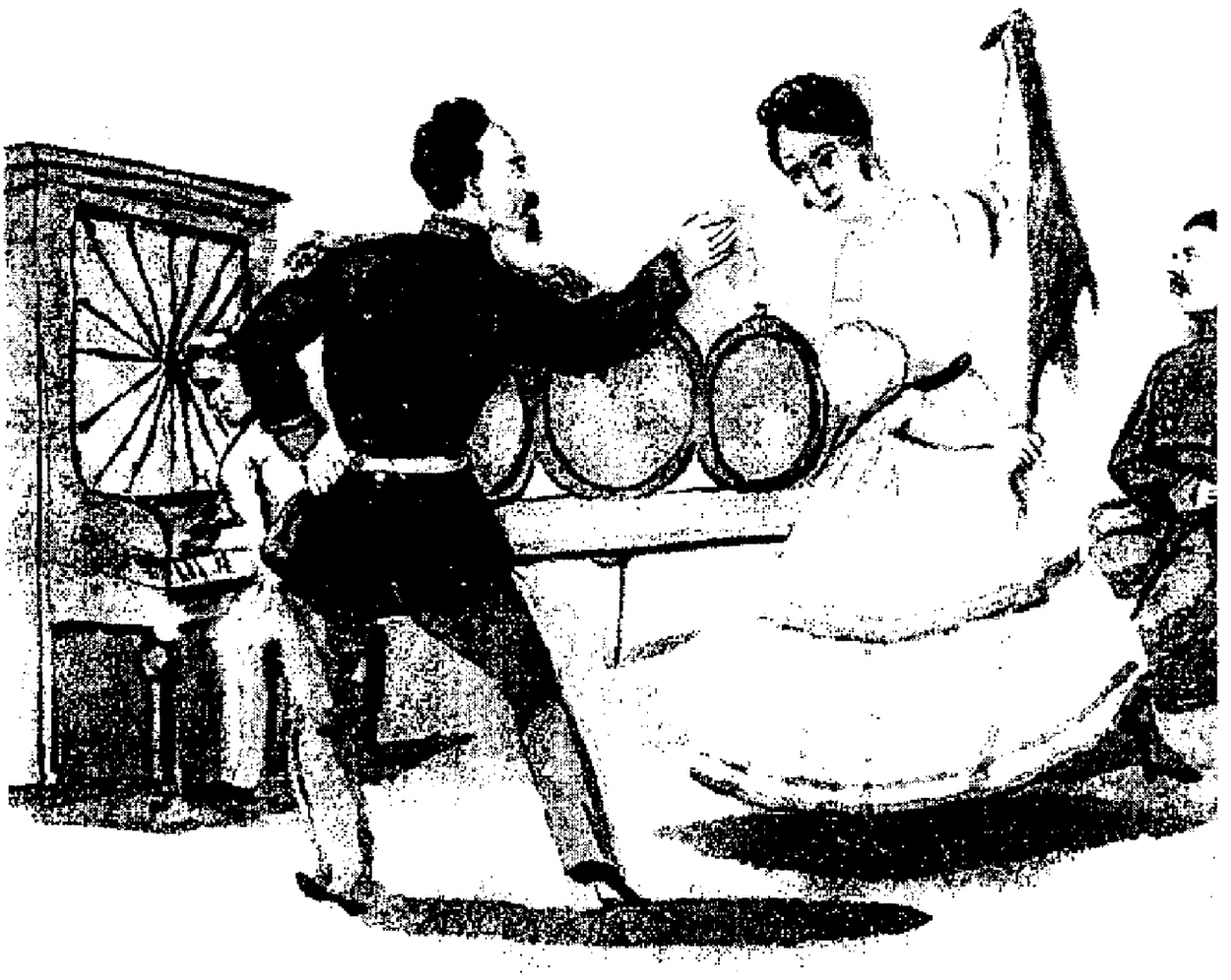
la vivacidad y la chispa de la mujer limeña. Palma subraya este propósito al decir: «Y luego que la pícara saya y manto tenía la oculta virtud de avivar el ingenio de las hembras, y ya habría para llenar un tomo con las travesuras y agudezas que de ellas se relatan»[36]. Esta tradición es la que nos parece más interesante pues presenta un elemento del país imaginado, es decir del mundo utópico criollo creado primero por los costumbristas Segura y Fierro y luego por Palma[37]. José Miguel Oviedo ha visto en Palma «el ánimo regresivo de la pequeña burguesía peruana que contemplaba con nostalgia su propio pasado» y Palma nos delínea claramente las fronteras de este mundo cuando dice: «Nuestras abuelas, que eran más risueñas que las cosquillas, supieron hacer de la vida un carnaval constante»[38]. Más adelante, en esta misma tradición, relaciona la definición de lo criollo con la presentación de la tapada, cuando afirma: «pero lo que no resucitará como Lázaro es la festiva cháchara, la espiritual agudeza, la sal criolla, en fin, de la tapada limeña»[39].

El papel de las mujeres como seres marginados por la sociedad, pero que luchan con su astucia para sobrevivir, es un tema constante también en el teatro de Segura. Está relacionado con la nueva sociedad republicana en la cual la igualdad se pregonaba como principio unificador, pero en el cual las antiguas estructuras sociales virreinales seguían existiendo y donde las posibilidades de progresar económica y socialmente eran limitadas. Fuera del mundo de la riqueza, controlado por el negocio del guano, para las mujeres de clase media la única solución a una vida de pobreza era un buen matrimonio. A la vez, el credo de la literatura romántica oponía a esta solución el matrimonio por amor, y como resultado vemos en las comedias la tensión entre estas dos fuerzas.

Los militares

Tanto las láminas de Pancho Fierro como las obras de teatro de Segura retratan al personaje del militar, un nuevo elemento de poder en la sociedad republicana. Los dos vivieron en una época muy militarizada: la del Caudillismo, que desde 1830 hasta la Guerra del

[36] Palma, «La conspiración de la saya y manto,» 625.
[37] *Ibíd.*, 625-626.
[38] Palma, «La tradición de la saya y el manto,» 112.
[39] *Ibíd.*, 112.



La zamacueca al estilo «salón»

Pacifico interrumpió por mucho tiempo el progreso y avance del Perú[40]. Segura fue hijo de un militar español y prestó servicio en el ejército posindependentista. Es interesante ver que Fierro retrata a los soldados comunes con sus mujeres de campaña o «rabonas», mientras que Segura se concentra en los militares de rango, como su famoso personaje el Sargento Canuto, y se dedica sobre todo a atacar los males del caudillismo en general a través de los discursos de sus personajes.

Fierro retrata con tres láminas (*Un sitiador del Callao, Fui del ejército libertador*, *El Sargento Zapata*[41]) al mismo personaje: un negro que, con su uniforme militar y condecoraciones, desfilaba con las tropas en las fiestas patrias. También en *Militar de espaldas* y *Militar de perfil* (catálogo, p. 5) nos muestra los detalles visuales del tipo de militar en el cual se inspira Segura.

La vanidad es una de las características que destaca en el Sargento Canuto. En la obra del mismo nombre, Canuto quiere casarse con Jacoba pero ella lo describe así a una amiga:

> Qué gritos, qué dicharachos
> Qué torcerse los mostachos
> ¡Qué contonearse! ¡Qué traza
> Tan extravagante! ¡Necio![42].

Y Nicolasa, su hermana, dice del sargento: «Estos tales militares,/ quieren ser como la espuma/ porque cargan una pluma/ y tres o cuatro alamares»[43].

Canuto quiere casarse con Jacoba porque su padre tiene dinero pues los militares, aunque habían incrementado su prestigio y poder después de la independencia, se quejaban de pagos tardíos y escasez de ingresos. Cuando se da cuenta de que Jacoba quiere a otro pretendiente dice: «¡Vaya, vaya! Un militar que ha llegado ya a sargento, no se debe acobardar, porque un paisano mugriento se la quiere barajar»[44], y añade luego:

---

[40] *Ibíd.*, 116.
[41] Cantuarias Acosta, 19.
[42] *Ibíd.*, 21.
[43] «Catálogo,» 5.
[44] Varillas Montenegro, tomo 1, 85.

Soldado con su rabona

> me dicen que el tal suegro tiene plata que da espanto. Si acaso el anzuelo traga Don Sempronio, nadie ha de ir a un viejo soldado en saga ¡Ah! ¡Que es muy duro vivir como estoy yo, a media paga! ¡Que a esto me haya reducido la ingratitud de mi tierra, a quien tan bien he servido en la paz como en la guerra![45].

Jacoba le responde que no está interesada en casarse con él y que se busque una rabona de las que seguían a los militares. Canuto le amenaza con hacer polvo a su otro pretendiente, Pulido, y ella le contesta: «pues no es buena que, porque usa usted casaca, quiera con tanta alharaca disponer de casa ajena como si»[46]. Sin embargo, el padre de Jacoba, Don Sempronio, cree que el militar tiene mejores posibilidades económicas que Pulido porque los otros empleos no dan para mantener una familia, pues

> ni aun ser empleado en lo político vale, porque en el sueldo pagado el año a dos meses sale; yo creo haber acertado, cuando he podido encontrar un novio para cada una que bien las ha de tratar; porque, chicas, la fortuna favorece al militar[47].

La rapidez con la que habían ascendido ciertos militares la retrata Segura al decir Nicolasa: «Capitán conozco yo que, ahora en un mes, sacristán era»[48]. Y añade Don Sempronio hablando del pasado: «servía uno sesenta años y aún no llegaba a teniente»[49].

El sistema jerárquico de la colonia había continuado con la única diferencia que ahora eran los caudillos quienes explotaban a los peruanos en vez de los representantes del rey español. Segura presenta esta nueva situación social, en la cual el yugo prerrevolucionario ha sido sustituido por el poder de los militares en el presente republicano, con el discurso de Canuto, quien dice:

> Mire usted; cada galón nos cuesta a nosotros, suegro, sudar lo mismo que un negro que trabaja en el galpón; y este excesivo trabajo nos da derecho, a mi ver, canastos, para tener siempre al paisano debajo.

[45] *Ibíd.*, 86.
[46] *Ibíd.*, 89.
[47] *Ibíd.*, 94.
[48] *Ibíd.*, 96.
[49] *Ibíd.*, 96.

No son estas fantasías de un militar de mi celo; cabales que hasta en el cielo, don Sempronio, hay jerarquías[50].

El Puente

Manuel Ascensio Segura en dos de sus cuadros de costumbres (*Un paseo al puente y El Puente)* dibuja la escena del paseo al puente y la función que tenía éste como parte del escenario icónico del criollismo. En *Un paseo al puente*[51] ataca a los militares incompetentes y en *El puente* relata una conversación entre Don Pascual y Don Ignacio donde ataca de nuevo a los militares. Los dos personajes creen que éstos inventan las batallas y que posiblemente no existan las victorias. El artista alemán Juan Mauricio Rugendas también pinta y dibuja visiones del mismo puente, el de Montesclaros[52], en 1844, en una obra que se llama *Escena en el puente de piedra*[53]. El puente fue construido a principios del siglo XVII bajo el gobierno del virrey marqués de Montesclaros, y era punto de reunión de la ciudad, adonde iban los hombres a comentar las noticias y novedades del día, tal como lo dan a entender los grupos de caballeros de tarro y levita marrón, azul y gris, apoyados algunos en el pretil, situados a ambos lados[54]. Es la misma escena que ha retratado Segura en sus dos cuadros con el tema del puente y podríamos decir que es difícil distinguir entre las dos obras artísticas, la literaria y la pintura.

Otros pintores coinciden en escoger este mismo ángulo visual, este punto de enfoque. El pintor francés Theodore Fisquet también retrata el antiguo puente entre 1845-1852[55] y lo mismo el norteamericano Alfred T. Agate en *Lima Gateway*. El arco del puente, pocos días antes del estallido de la Guerra con Chile en 1879, fue destruido por un voraz incendio[56].

---

[50] Varillas Montenegro, tomo 2, 637-639.
[51] *Ibíd.*, 555-558.
[52] José Flores Aráoz, estudio preliminar de *Juan Mauricio Rugendas, El Perú romántico del siglo XIX* (Lima: Carlos Milla Batres, 1975), 19..?
[53] *Ibíd.*, 70.
[54] *Ibíd.*, 68.
[55] *Redescubramos Lima: Colección de grabados Antonio Lulli* (Lima: Galería Municipal Pancho Fierro, 1997), 38.
[56] *Ibíd.*, 26-27.

El Paseo a Amancaes

Pancho Fierro retrata a personas y carruajes yendo o volviendo de Amancaes durante el tradicional paseo del 24 de junio a las pampas, cerca de Lima, que duró hasta entrado el siglo XX. Fierro nos presenta una variedad de escenas situadas en Amancaes, ya sea de baile (*Zamacueca en Amancaes, Zamacueca borrascosa, Zamacueca más borrascosa*), de jinetes y amazonas (*Amazona en Amancaes, Negro jinete tomando pizco en Amancaes, Cholos viniendo de Amancaes*), de vivanderas que instalaban en la pampa carpas o puestos de provocativa chicha o viandas criollas (Vivandera *o chichera en Amancaes*) o como en *Balancín regresando de Amancaes* el coche en que se viajaba hasta Amancaes. A veces, Fierro combina temas de varios cuadros en una acuarela, como en *Amazona tomando chicha en Amancaes con chichera*[57]. Estas pampas se habían mantenido sin habitar hasta 1864 como resultado de leyes que las mantenían exclusivamente para el uso del Estado[58]. Se caracterizaban por llenarse, al llegar el mes dejunio, de flores amarillas grandes. Los limeños, tanto ricos como pobres, iban en paseo entonces a las pampas. Tanto pintores nacionales, como Fierro, como pintores extranjeros, como Rugendas y Radiguet, nos dejaron óleos de este viaje. Podríamos comparar las varias pinturas del paseo a Amancaes de Pancho Fierro con la pintura de Goya *La Romería de San Isidro*, con la diferencia de que a Fierro le interesa retratar a los individuos y no las grandes escenas que vemos en Goya.

Los artistas extranjeros también retratan a todos aquellos que se encuentran, no sólo en el viaje a Amancaes, sino durante las festividades en el pueblo. El pintor alemán Rugendas nos presenta un óleo que se titula *Fiesta de San Juan en Amancaes* probablemente pintado alrededor de 1843. En este cuadro se retratan detalles de la fiesta como, por ejemplo, negros bailando zamacueca, el consabido grupo de músicos tocando el arpa y la guitarra, muchachas criollas borrachas de tomar tanta chicha y las vendedoras de chicha con banderitas nacionales[59].

Los escritores costumbristas peruanos se ocupan también del tema del paseo a Amancaes. Manuel Ascensio Segura narra en su minipieza teatral *Lances de Amancaes* las intrigas amorosas que tienen lugar allí,

[57] Cantuarias Acosta, 71-72.
[58] *Ibíd.*, 72.
[59] Flores Aráoz, 50.

Mujer a caballo adornada con flores de Amancaes
tomando chicha

cuando dos hermanos, Luisa y Matías, se encuentran por casualidad mientras persiguen diferentes aventuras amorosas. Matías está en Amancaes involucrado en una escapada amorosa y le ha dicho a su esposa que iba a El Callao. Luisa está buscando a Tomás, del cual ella sospecha que tiene también otro amorío. Al final todo se resuelve pues Tomás revela que Luisa y él se van a casar y termina la obra con un brindis de vino y pisco por el Perú.

Lances de Amancaes nos retrata elementos que también aparecen en los diferentes cuadros de los pintores, tanto peruanos como extranjeros, como la identificación de la bebida como parte de la fiesta y la exaltación de lo nacional peruano. El escenario es un típico «hato» en Amancaes, tal como sale retratado en las pinturas. Los personajes hablan mucho de la bebida y así contesta un militar a otro que dice no acostumbrar a beber, «si así chupa el que no chupa, el que chupa, ¿qué no hará?»[60].

Los bailes peruanos retratados en las pinturas de Rugendas y de Fierro, en especial la zamacueca y la moza mala, están identificados con el nuevo nacionalismo y la identidad nacional como vemos en la escena final de la obra. Cuando un personaje dice «Toquen polka» se le contesta diciendo «¡Qué polka, ni qué mazurca! Cuando un limeño está en turca, no hay mas polka que el cajón»[61], refiriéndose por «el cajón» al tambor africano de la música peruana costeña. Al final de la obra, la bebida se identifica plenamente con el aspecto nacionalista y los personajes brindan: «Yo brindo por el Perú, por su gloria y progreso, Por la paz, Por el honor, Por la ley, Por el amor, Yo bebo por el congreso, Por la unión, Por la igualdad, Por la virtud, Por la ciencia, Chupo por la independencia, y yo por la libertad»[62]. El tema del progreso y de la ciencia, elementos básicos del positivismo de la época, están aquí presentados en unión con la sátira de la independencia y la libertad.

Felipe Pardo y Aliaga en su cuadro de costumbres *El paseo de Amancaes* usa la técnica de describir los preparativos de una familia acomodada, con nombres simbólicos como Doña Escolástica y Don Pantaleón, para satirizar al provincialismo de la sociedad peruana de los primeros años de la República. Doña Escolástica simboliza a la

[60] Varillas Montenegro, tomo 1, 450.
[61] *Ibíd.*, 451.
[62] *Ibíd.*, 452.

Balancín que vuelve de Amancaes

filosofía de la pre-Ilustración, o sea el escolasticismo. Don Pantaleón nos recuerda la palabra panteón, es decir el personaje Don Goyito de otro cuadro de Pardo y Aliaga, que se va al panteón tal como nació, sin cambiar[63].

El balneario de Chorrillos

Chorrillos fue el balneario preferido por la sociedad limeña desde los primeros años del siglo XIX hasta 1881, cuando, durante la Guerra del Pacífico, fueron destruidos sus palacetes y residencias. Los jugadores pertenecientes a la buena sociedad se reunían durante los meses de temporada y todas las noches jugaban en los ranchos elegantes. Existía una diferencia de jerarquía social para el veraneo: el Callao para las clases sociales más humildes (véase el cuadro de costumbres de Manuel Ascensio Segura, *Me voy al Callao*), y pasar el verano en Chorrillos era como ir a una suerte de Montecarlo del Pacífico Sur. Flora Tristán describe la vida en Chorrillos en 1834 y Pancho Fierro pintó varias acuarelas con el tema del verano en Chorrillos[64].

Fierro retrata en sus acuarelas *Limeña bañista en Chorrillos con bañador*, *Limeña en los baños de Chorrillos*, *Bañista y bañador en Chorrillos*, y *El caballero que va a bañarse a Chorrillos*, personajes de la sociedad limeña bañándose acompañados de indios chorrillanos que les ayudan a cambiarse y entrar en el agua. En la acuarela *Limeña en hamaca en Chorrillos* vemos una de las escenas que describe Flora Tristán en su famoso libro cuando menciona cómo las mujeres se pasaban gran parte del día extendidas sobre una hamaca.

Otra acuarela de Fierro, *El caballero que va a visitas nocturnas en Chorrillos*, retrata a un señor con capa colorada cuyo esclavo le ilumina el paso con una linterna. En el cuadro *La familia que da borregas en Chorrillos* vemos a un grupo «dando borregas», es decir, ofreciendo una serenata nocturna a una persona amiga. Los personajes llegan con botellas puestas en un poyo y una orquesta de indios, donde uno toca el arpa y otro la guitarra[65].

---

[63] Maida Watson, *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980), 87.

[64] Cantuarias Acosta, 49.

[65] *Ibíd.*, 49-51.

Felipe Pardo y Aliaga nos retrata la vida en este famoso balneario en su comedia *Una huérfana en Chorrillos*, escrita en 1833. La escena inicial de la obra describe a Don Jenaro llegando a la casa de su hermana en Chorrillos de noche, y su horror cuando le dicen que su sobrina no está allí pues con su tía y el novio de ésta se ha ido a una fiesta nocturna. Nos recuerda la acuarela de Fierro *La familia que da borregas en Chorrillos,* ya citada.

En conclusión, las obras de literatura y arte costumbristas del siglo XIX forman parte del mismo mundo cultural y se confunden a veces unas con otras. No se sabe claramente si el arte inspira a la literatura o si la literatura inspira al arte. En algunos casos éste se repetía y estilizaba y era copiado por varios artistas. La literatura también formaba parte de este «mundo inventado» que obedecía a ciertos patrones establecidos. Sin embargo, tanto el arte como la literatura nos presentan, a través tanto de lo que no cuentan como de lo que retratan, una visión del mundo social de la época, no solo visto por los ojos de artistas y escritores nacionales sino de los extranjeros.