



Bulletin de l'Institut français d'études andines

ISSN: 0303-7495

secretariat@ifea.org.pe

Institut Français d'Études Andines

Organismo Internacional

O'Phelan Godoy, Scarlett

La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746

Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 36, núm. 1, 2007, pp. 19-38

Institut Français d'Études Andines

Lima, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12636103>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746

*Scarlett O'Phelan Godoy**

Resumen

En 1746 la ciudad de Lima se vio asolada por un terremoto de gran evergadura que produjo un tsunami que devastó el puerto del Callao. En esa época las explicaciones sobre los orígenes de los desastres naturales eran más de carácter religioso que de corte científico. La Iglesia sugirió que la moda francesa femenina de pronunciados escotes, mangas cada vez más cortas y faldas a la altura del tobillo, habían provocado la ira divina, materializada en el movimiento telúrico. La insinuante moda francesa había sido adoptada por las clases altas pero también por los sectores populares. El impacto inicial del argumento que involucraba el vestido fue solo temporal, ya que eventualmente la moda francesa se imponería en la sociedad limeña, repensándose los desastres naturales bajo el prisma de la Ilustración.

Palabras clave: terremoto, control religioso, moda francesa, iconografía

La mode française et le tremblement de terre de Lima de 1746

Résumé

En 1746 la ville de Lima a été détruite par un séisme de grande envergure, lequel provoqua un tsunami qui dévasta le port de Callao. À cette époque les raisons invoquées pour expliquer les désastres naturels relevaient plus du domaine religieux que du domaine scientifique. L'Église suggéra que la mode française féminine avec ses profonds décolletés, ses manches toujours plus courtes et ses jupes au dessus de la cheville, avait provoqué la colère divine, colère qui s'était manifestée, matérialisée dans le mouvement sismique. La suggestive mode française avait été adoptée par les classes aisées ainsi que par les couches populaires. Le premier impact de l'argument qui mettait en cause le vêtement féminin fut de courte durée puisque finalement la mode française s'imposa dans la société liménienne. Les désastres naturels furent désormais vus sous le prisme de l'illustration.

Mots clés : tremblement de terre, contrôle religieux, mode française, iconographie

* Academia Nacional de la Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú: E-mail: scarlettbeca@gmail.com

French fashion and the earthquake in Lima of 1746

Abstract

In 1746 the city of Lima was devastated by a powerful earthquake that provoked a tsunami that practically destroyed nearby Callao's port. At that time the explanations concerning the origin of natural disasters were of a religious rather than a scientific nature. Therefore, the Catholic Church suggested that the French female fashion that encouraged deeper neck lines, together with shorter sleeves and skirts showing the ankles, may have induced the divine wrath which manifested itself with the seismic onslaught. The provocative newly introduced dress designs were widely used by the women from the upper class and emulated by the popular sectors. The initial impact of the arguments presented against the French fashion was short lived. Eventually French designs would establish its dominance in Lima society and natural disasters were reinterpreted through the scientific arguments of the Enlightenment.

Key words: *earthquake, religious control, French fashion, iconography*

1. «EL MAS FATAL TERREMOTO DESDE LA CONQUISTA»

El día viernes 18 de octubre de 1746, a las diez y media de la noche, un movimiento telúrico de gran magnitud, seguido por un tsunami, devastaron la ciudad de Lima y el vecino puerto de El Callao. Testigos que presenciaron del sismo señalaron que éste tuvo una duración de alrededor de tres o cuatro minutos o, en términos religiosos, de tres credos. Otros observadores indicaron que entre el terremoto y el maremoto hubo un intervalo de solo media hora. De acuerdo a la relación del viaje llevado a cabo por los peninsulares Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes visitaron la capital limeña a poco tiempo de haberse producido el sismo, luego de comparar los terremotos ocurridos en la ciudad de Lima durante la colonia concluyeron que «ninguno de todos (fue) tan horrible como el que se experimentó últimamente». (Pérez Mallafina, 2001: 53, 55)

Hubo quienes opinaron que al producirse el sismo durante la noche, el desconcierto y caos que se suscitó, tuvo un fuerte impacto sobre la alarmada población limeña, ocasionando un mayor número de muertes. Solo al día siguiente se pudo apreciar el grado de destrucción en que había quedado la ciudad. Las descripciones realizadas por observadores del trágico hecho nos hablan de una Lima en ruinas, donde de las tres mil casas que estaban dentro de las murallas de la ciudad, apenas veinte se mantuvieron de pie. Las torres de las iglesias se habían desplomado y el palacio del Virrey se encontraba inhabitable. Lima, la capital del Perú, se hallaba en un estado deplorable (Vargas Ugarte, 1956: 265).

En el siglo XVIII, y sobre todo con la influencia de la Ilustración, junto a las clásicas interpretaciones sobrenaturales con relación a los movimientos sísmicos, aparece también una corriente que aboga por una visión de carácter naturalista, que sin negar la postura tradicional prefiere basar sus observaciones en una ley constante de la naturaleza que discute causas físicas y teorías acerca de la constitución del interior de la tierra, sustentándose en datos empíricos (Sánchez Blanco, 2002, 261).

Un intento por explicar más racionalmente la irrupción de los terremotos es el que propuso Pierre Bouguer, astrónomo, hidrólogo y matemático francés, miembro de la expedición de De

La Condamine, quien realizó observaciones sobre la correlación existente entre los meses del año y la ocurrencia de terremotos. Llegó a precisar que

«de los seis terremotos más fuertes que Lima ha sufrido desde su fundación, cuatro ocurrieron en los meses de octubre y noviembre, en lugar de producirse indistintamente en cualquier otro momento del año. Quizás se considere esta particularidad como un efecto de la causalidad, pero ¿acaso sería imposible que el retorno del calor y las grandes marcas de septiembre y octubre hayan contribuido?» (*Viajeros franceses*, 1999: 162).

Bouguer también reparó que en el Perú no había semana en la que no se sintieran algunos pequeños temblores y que éstos eran tan seguidos que no se les prestaba mayor atención y nadie se preocupaba por anotar las fechas y registrarlas. Lo único que a su entender provocaba temor eran los terremotos, por sus consecuencias nefastas. Pero, concluía, «felizmente son bastante raros...». (*Viajeros franceses*, 1999: 164)

Parece que incluso Voltaire, en su obra *Cándido y otros cuentos*, escrita en 1759, llegó a plantear, a partir del terremoto de Lisboa de 1755 y, en menor medida del de Lima de 1746, el dilema entre la omnipotencia divina y la miseria humana. Quien salió al frente a rebatirlo fue nada menos que Juan Jacobo Rousseau —otro de los eminentes filósofos de la Ilustración francesa— quien, en una carta fechada en 1756, exponía que era la sociedad la causante de la mayoría de los males. En su opinión, era el hombre el arquitecto de ciudades abigarradas con edificios de varios pisos, que colapsaban en los sismos, aplastando a sus ocupantes y provocando numerosas pérdidas de vidas humanas (Pérez Mallaina, 2001: 438, 439). La polémica entre la razón y la fe con relación a los movimientos telúricos quedaba de esta manera planteada.

En el caso del Perú, José Eusebio de Llano Zapata, considerado en la época como uno de los científicos limeños más calificados, ha dejado el más importante recuento que se tiene sobre la catástrofe de 1746. En su folleto de 33 páginas Llano Zapata ofrece un amplio panorama sobre las causas del terremoto y también discute sobre las causas físicas de los temblores. Da la impresión de conocer las teorías grecolatinas sobre el origen de los terremotos y de haber consultado a Aristóteles, Plinio, Séneca. Inclusive tuvo acceso a la Memoria de la Real Academia de París en la que se daba cuenta de los experimentos realizados en 1703 por Monsieur Le Mery, quien sostenía que los terremotos se debían a la inflamación de determinados materiales combustibles subterráneos en contacto con el agua y al viento que dicha combustión originaba. Pero, al mismo tiempo, Llano Zapata, temía que las conjunciones astrales tuvieran también responsabilidad en la ocurrencia de movimientos sísmicos (Pérez Mallaina, 2001: 417).

Y eso no era todo. Como buen representante del racionalismo cristiano, Llano Zapata no puede prescindir de la presencia de la intervención divina en la ocurrencia de estas catástrofes; aunque hay quienes tienen la impresión de que, a pesar de ello, no hubo contradicción entre sus conocimientos científicos y su fe en el dogma católico (Peralta Ruiz, 2005: 38). Así, en varias ocasiones a lo largo de su relato sobre el sismo, Llano Zapata llega a aceptar que existía la posibilidad de que el terremoto fuera la expresión de un castigo divino, trayendo a colación la predicción del desastre realizada por una monja de velo negro y avanzada edad, recluida en el convento de las Descalzas de San José. La madre Teresa de Jesús, que así se llamaba, aseguraba que en sus visiones había percibido que Dios estaba indignado y que arruinaría la ciudad de Lima con un desastroso terremoto por la blasfemia y sensualidad de sus habitantes. Criticaba la mencionada monja con severidad a las criadas del monasterio, refiriéndose particularmente a sus trajes profanos e indecentes (Walker, 2004: 45).

Eventualmente en el caso de Lima, la posición que va a prevalecer y que se difunde en 1746, es la más conservadora, la que expresa que los sismos responden a causas sobrenaturales, concretamente son producto de la ira divina desatada por la inmoralidad de los hombres.

2. «LIMA, LIMA TUS PECADOS SON TU RUINA»

El hecho de que el sismo del 28 de octubre fuera sucedido por una cadena de temblores, inquietó notablemente a la población limeña. Si bien las réplicas son usuales en este tipo de

movimientos telúricos, su presencia fue empleada como argumento por el clero para predicar que aún no se había aquietado la ira divina, instando al arrepentimiento de los pecados como única alternativa para que la tierra se calmara. De allí la masiva concurrencia a las procesiones que se organizaron para pedir públicamente perdón por los pecados cometidos con la finalidad de acallar los temblores. De acuerdo a Llano Zapata, se llegaron a congregarse alrededor de 6 000 penitentes —cifra que parece un tanto abultada— de los cuales 600 iban encenizados y con dogales al cuello. Incluso se advirtió un exceso de rigor en los tormentos que los disciplinantes se iban auto infligiendo (Pérez Mallaína, 2001: 393, 395). Estas manifestaciones públicas de arrepentimiento concuerdan con la afirmación que, años más adelante, haría un jesuita con relación al sismo que asoló la ciudad de Cádiz en 1755; consideraba el clérigo que, «tan buen predicador como son terremotos y retirada de mar, ha hecho admirable fruto. Dios quiera que se conserven todos los gaditanos en los buenos propósitos que han concebido». (Pérez Mallaína, 2001: 405)

En el caso de Lima, se llegó a plantear que el terremoto se había producido debido a cuatro grandes ofensas en que habían caído los limeños:

1. las injusticias que se cometían contra los pobres;
2. las prácticas ilícitas de la codicia y la usura;
3. el torpísimo pecado de la lujuria;
4. la vanidad de las mujeres con sus escandalosos vestidos.

Al arzobispo de Lima, don Pedro Antonio de Barroeta y Angel, le preocupaban fundamentalmente dos hechos que combinaban el tema de género con el del atuendo: el travestismo, por un lado, y el poco recato exhibido por las mujeres en su indumentaria, por otro. Sobre el primer tema el arzobispo fue claro y directo. Así, en 1747 no dudó en proclamar un edicto en el que prohibía categóricamente y bajo excomunión a los mozuelos afeminados, «que de ningún modo usen de lo que es traje y adorno femenino, ni que bailen en funciones algunas como lo han acostumbrado, y bajo de la misma pena prohibimos que ninguna mujer pueda disfrazarse del traje varonil». (Pérez Mallaína, 2001: 398, 399)

Pero el tema que nos concierne en este trabajo es el que se refiere a la acusación que se interpuso contra las mujeres por su poco recato en el vestir, achacándoles de que debido a su impudicia se había producido el terremoto. Se entiende entonces que a solo tres meses de ocurrido el sismo, el Cabildo Eclesiástico dispuso que todas las mujeres usasen prendas de vestir que alcanzaran hasta los pies e incluso los brazos debían estar cubiertos hasta los puños (Sánchez Rodríguez, 2001: 154). El mencionado edicto ordenaba que «todas las mujeres de cualquier estado, calidad y condición que fuesen, *no usen ropa que no les llegue hasta los pies*, y cuando montasen a mula los cubran, como también en todo tiempo *los brazos cubiertos hasta los puños*, y bajo el mismo precepto, no permitan que sus criadas usen vestuario de otra forma». (Walker, 2004: 44)

Es interesante constatar que precisamente dos años antes del terremoto, en 1744, la orden franciscana había reimpreso en Lima el libro de Juan Agustín Ramírez, *Soli deo Honor, et Gloria Norte de Pureza y claros desengaños, para persuadir a las mujeres vayan honestas en sus trages y escotes*, considerando quizás que había una falta de pudor en el vestir de las limeñas (Walker, 2004: 44). Lo cierto es que habían habido cambios en el diseño de los trajes femeninos introduciéndose desde el temprano siglo XVIII pronunciados escotes que ponían el pecho al descubierto y reduciéndose significativamente las mangas hasta cubrir sólo el codo. No en vano en España, el padre Feijóo, el moralista más influyente del siglo, sarcásticamente comentaba, «antes el gusto mandaba en la moda; ahora la moda manda en el gusto» (Calderón, 1997: 119). Achacaba los excesos en el vestir femenino a la moda francesa, cuestionado que ésta tuviera «alguna particular nobleza y hermosura... [agregando que] todas las modas nuevas me dan en el rostro, exceptuando aquellas que, o cercenan gasto, o *perturban la decencia*». (Gavarrón, 1997: 120)

3. TRAJES PROFANOS E INDECENTES

A principios del siglo XVIII en España no solo hubo un cambio en la dinastía reinante, pasándose de los Austrias a los Borbones, sino que este cambio trajo consigo profundas modificaciones en el vestir. Se dice que el propio Felipe V, en su afán por introducir la moda francesa, hizo circular anónimamente un escrito que cuestionaba el cuello de golilla y proponía el uso de la corbata de lazo, implantada en Francia. Ya para 1707 su corte en pleno había adoptado el vestido francés y durante todo el siglo XVIII los trajes de la corte española y de sus representantes en las colonias americanas, fueron consistentemente copia de la moda francesa, imitados a su vez por los criollos prominentes de los virreinos de Indias (Martínez Carreño, 1995: 43, 44).

De esta manera, el auge de la moda francesa en la península y sus colonias se atribuye a la invasión de aristócratas franceses llegados como parte del séquito de Felipe V (Díaz Plaja, 1997: 60). Con la dinastía borbón se introducen los denominados «trajes de corte», conformados, en el caso del atuendo femenino, por la saya del siglo anterior —falda con pliegues acolchados que ahora podía llevarse hasta media pierna o prolongarse hasta los tobillos— a lo que se agrega la camisa o jubón, pero modificándose algunas de sus características: las mangas se llevan a medio brazo (aunque se les aplican encajes y blondas en un afán por cubrir la piel), el escote se vuelve redondeado dejando al descubierto el cuello y el pecho, favoreciendo estos diseños el uso de gargantillas, collares y broches, por un lado, y de cintos, brazaletes y pulseras, de otro (O'Phelan Godoy, 2003: 103).

Las joyas pasan entonces a jugar un papel relevante en el vestir, convirtiéndose en un índice de referencia del estatus social de la mujer que las lleva (Cruz de Almenábar, 1996: 55). No en vano la dote asignada a las hijas casaderas de las grandes familias, incluía todo tipo de alhajas, de gran fastuosidad (Rizo Patrón, 2000: 200). Se entiende, entonces, que el viajero francés Delaporte, quien visitó el Perú a mediados del siglo XVIII, quedara impresionado por las joyas que lucían las damas limeñas, observando que

«los collares de perlas, los brazaletes de diamantes y todo aquello que pueda dar brillo a los adornos es tan profuso en su persona, que toda mujer incluso sin clase, sin título, sin nobleza, muy rara vez sale de su casa sin llevar encima veinte mil escudos de pedrerías y otros adornos. Cada una, en su esfera, imita a aquellas de las clases más distinguidas, sin exceptuar a las mismas negras, que también quieren imitar a las grandes damas». (Viajeros franceses, Delaporte, 1999: 174)

Sobre este último comentario, el viajero francés parece desconocer que en la colonia, las negras esclavas eran consideradas una extensión de la familia a la que pertenecían, y una compañía indispensable en las salidas que efectuaban las damas de la casa. De allí que una familia que se preciaba de distinción y alcurnia, pusiera especial cuidado en que sus esclavas de servicio vistieran bien, pudiendo incluso acicalarse con joyas (O'Phelan Godoy, 2003: 103).

Parece que el gusto por el uso recargado de joyas procedía de la península y tenía sus raíces en el siglo anterior. No es casual entonces que madame d'Aulnoy, en la *Relación que hizo de su viaje a España* realizado a fines del siglo XVII, destacara que las damas españolas tenían «abundante y hermosísima pedrería, y no llevan una sola joya, como las francesas, sino nueve o diez, unas de diamantes, otras de rubíes, perlas, esmeraldas y turquesas, muy mal montadas, porque aparecen casi totalmente cubiertas de oro... adornan sus muñecas con brazaletes y sus dedos con anillos, colgando de las orejas largos pendientes, excesivamente pesados y no se como pueden sufrílos» (Deleito y Piñuela, 1946: 173). Probablemente esto explique porque en la iconografía del temprano siglo XVIII las damas francesas aparecen retratadas prácticamente desprovistas de joyas y cubriéndose el pecho con aplicaciones de lazos y flores de tela, como parte del diseño del vestido.

Por otro lado, hacia 1715, como implemento de uso con la saya, se manufactura en Francia el *panier* o «miriñaque», que consistía en una falda interior de tela rígida o muy almidonada, que se utilizaba para sostener y ampliar el vuelo de las ropas exteriores. Su introducción en la moda femenina levantó álgidas críticas, como las denuncias que le interpusieron en España

teólogos y moralistas describiéndola, en 1728, como una pieza «nada más opuesta al pudor, a la modestia y a las buenas costumbres». Se argumentaba que el ampliar el contorno del vestido, «trae consigo la desnudez, la atención que provoca origina malos pensamientos y reflexiones obscenas» (Gavarrón, 1997: 103).

La exigencia de que la falda o saya femenina cubriera los zapatos, con el fin de eliminar un posible punto de seducción, privaba a las limeñas de lucir uno de sus más notables atributos de belleza: la pequeñez de sus pies. Y es que hasta el siglo XVIII, a las damas españolas (y por ende también a las criollas) se les tenía absolutamente vedado el enseñar los pies a miembros del sexo opuesto. Es más, Blécourt, enviado francés que arribó a España con el primer borbón, Felipe V, le escribió al ministro francés Torcy, en junio de 1702:

«Y he llegado a conocer a españoles que prefieren ver muerta a su mujer antes que descubra el pie con su tocado». (Gavarrón, 1997: 121)

Para el caso del virreinato peruano, el viajero Delaporte hizo notar que la gente se burlaba continuamente de las europeas por tener los pies demasiado grandes, mientras que señala con admiración que las mujeres de elite en Lima utilizaban zapatos menudos que eran cerrados con hebillas de diamantes, como en efecto aparecen en los registros iconográficos. Delaporte observó también, que «los hombres no prestan mucha atención a la desnudez de los hombros y de la garganta (de las damas), porque solo les interesa el pie pequeño» (Viajeros franceses, Delaporte, 1999: 175). Se entiende entonces que las limeñas fueran proclives a seguir la moda que subía gradualmente el largo de la falda poniendo al descubierto sus ponderados pies enfundados en elegantes y costosos zapatos. Estos eran, por lo general, negros, «con sobrepuestos de seda, oro y plata, la hebilla de oro o de diamantes... y no tenían tacón» (de Cangas, 1997: 36). Recuentos de la época aluden a que el pie femenino que pasaba de cuatro puntos era despreciable entre las damas limeñas por considerarse grande (de Cangas, 1997: 36).

Pero no solo al clero scandalizó la nueva moda femenina, que descubría partes del cuerpo que en las damas usualmente, por recato, permanecían ocultas. El propio Concorlocorvo (identificado por algunos como Alonso Carrió de la Bandera) comentará con preocupación, que las grandes señoras ahora «descubren sus brazos hasta el codo, y su garganta y pecho hasta manifestar el principio en que se deposita nuestro primer alimento» (Money, 1983: 127). De allí que para cubrir los pronunciados escotes se extendiera la moda de recurrir a mantos, mantillas y rebozos, que aparecen indefectiblemente en los testamentos femeninos del siglo XVIII (O'Phelan Godoy, 2003: 103, 104). El viajero francés Amadeo De Frezier describe con detalle, en 1713, el uso de rebozos, mantas y mantillas utilizados por las mujeres del virreinato. En sus palabras,

«en las regiones frías (ellas) se cubren siempre con un rebozo, que no es otra cosa que una bayeta sin hechura uno de cuyos picos cae en punta sobre los talones. Los suntuosos son de ricas telas cubiertos de cuatro o cinco hileras de puntillas anchas y rara vez finas... Para vestir más modestamente se sirven de la mantilla en lugar del rebozo. Es una especie de mantón redondeado por la parte baja, de color oscuro y orillado en tafetán negro...». (Frezier, 1982: 221)

4. SEDAS, TAFETANES, RUANES, BRETAÑAS Y EL COMERCIO DE ULTRAMAR

Surge entonces la pregunta ¿de qué telas se manufacturaban estas piezas? Una vez más se puede recurrir a los testamentos femeninos para, a partir de los inventarios de bienes, obtener una aproximación al vestuario del siglo XVIII. Encontramos, por ejemplo, referencias a chupas o especies de túnicas cortas que se utilizaban como blusones, siendo fabricadas de tafetán, raso liso y brocado. El tafetán era una tela que venía de Francia y su textura era la de una seda tupida; también se utilizaba para fabricar los mantos «de soplillo». El raso, por otro lado, era una tela lustrosa y gruesa. Finalmente el brocado, era una tela de seda entretejida con hilos de oro y plata (Martínez Carreño, 1995: 190, 197, 198), que tomaban su nombre de las «brocas» en que se

colocaban los hilos para ser trabajados (Deleito y Piñuela, 1946: 163). Precisamente, los textiles de seda producidos en la provincia francesa de Lyon, resultaron esenciales para la denominada moda femenina rococó. Eventualmente los tejidos de seda franceses se ganaron una reputación de máxima calidad y sustituyeron a los productos de seda italianos que habían dominado el mercado en el siglo anterior (*Moda desde el siglo XVIII...*, 2004: 8). Adicionalmente hay que señalar que los colores empleados para la confección de los vestidos se hicieron más brillantes y vistosos, incorporándose el carmesí, azul, encarnado, amarillo, verde, violeta, canelado. Inclusive se comenzó a añadir en los diseños de las telas, delicados ramilletes de flores inspirados en el movimiento naturalista que surgió en Europa entre los años 1720-1730 (Beward, 1995: 117); o elaborados y decorativos bordados con el fin de ornamentar y realzar el vestuario (Entwistle, 2000: 102).

En el caso de los jubones (especie de camisas ceñidas que iban de los hombros a la cintura) el material utilizado para su fabricación podía ser de bretaña o bayeta de Castilla. La bretaña era una especie de lienzo fino que como su nombre lo indica, procedía de Bretaña en Francia. La bayeta de Castilla era una tela de lana poco tupida que venía de la península. También se alude constantemente a los ruanes, que eran telas que se manufacturaban en las fábricas de Ruan, en Francia (Martínez Carreño, 1995: 190, 197) y que se empleaban en confeccionar tocas y vueltas de puño, haciéndose lo propio con el cambray (Deleito y Piñuela, 1946: 165), lienzo muy delgado fabricado en Cambray, Francia (Martínez Carreño, 1995: 191). A través de los testamentos se percibe no solo que las cantidades de prendas de vestir aumentaron en esta época, sino que los géneros empleados fueron más ricos y lujosos. Evidentemente en el mercado limeño la demanda por las telas importadas era amplia, de allí que dentro de los productos rematados por la expedición Martinet, en 1719, durante el gobierno del virrey príncipe de Santo Buono, destacaran nítidamente: bretañas (439 037,034 pesos), ruan (396 796,622 pesos), cambray (58 840,188 pesos), encajes (54 699,545), paño (46 703,292 pesos), tafetán (54 463,834 pesos), seda (29 426,125 pesos), raso (13 141,126 pesos), entre otros. Es más, entre los 42 productos que superaron los 10 000 pesos de venta había un claro predominio de los textiles (Malamud Rikles, 1986: 173). No obstante, a mediados del siglo XVIII la seda irá reemplazando paulatinamente al tafetán en el vestuario femenino y, por lo tanto, se incrementará su consumo (Beward, 1995: 118). De hecho, la presencia de textiles de origen francés fue consistente en el atuendo de las limeñas y ello alude no solo a la preferencia por la moda francesa, sino también al activo contrabando que existió durante el siglo XVIII entre Francia y la América española.

En este sentido, era de conocimiento público que muchos barcos extranjeros zarpaban directamente de Europa transportando las manufacturas de sus países a las Indias españolas, sin utilizar la mediación legal de Cádiz. Inclusive, Geoffrey Walker llega a afirmar que con la subida del borbón Felipe V al trono español,

«Francia asumió en el acto el papel de amiga y protectora de España... pasando la influencia francesa en Madrid a obstaculizar el comercio de los ingleses y holandeses con España». (Walker, 1979: 34)

No sorprende entonces que para 1705 se señalara que el contrabando de los franceses en el Pacífico había aumentado considerablemente (Walker, 1979: 51). Por ejemplo, M.E.W. Dahlgren en su obra, *Voyages François a Destination de la Mer du Sud Avant Bougainville*, calcula que, entre 1701 y 1724, los barcos franceses que tocaron la costa del Pacífico fueron 153, mientras que Dionisio de Alsedo y Herrera, conocido por su acuciosidad, eleva la cifra a 210 (Villalobos, 1961: 64).

No tardaron en levantarse acusaciones contra las irregularidades perpetradas en el comercio francés, las que incluso llegaron a denunciar la encubierta complicidad de los propios virreyes en negocios poco claros. Así, en 1710, el fiscal José Agustín de los Ríos elevó, desde España, dos dictámenes basados en las protestas del Consulado de Lima contra la presencia del comercio francés en el Pacífico, abiertamente tolerada por los virreyes Monclova y Castellldosrius, y perseguida por la Audiencia. Además, se incluyó en la documentación la denuncia de Francisco Espinosa de los Monteros, quien vinculaba directamente el detectado contrabando, con la compañía comercial organizada por el virrey Castellldosrius y sus socios. Vale recordar que Castellldosrius asumió el virreinato peruano luego de haber culminado una carrera exitosa en la

embajada de Francia. De allí que entre el numeroso séquito que lo acompañó a Lima, hubiera una presencia significativa de franceses e italianos, lo que sin duda facilitó que las relaciones comerciales con Francia se soliviantaran. No es extremo pensar, entonces, que el séquito de franceses llegados con el Virrey impusiera solamente sus padrones de comportamiento cortesano, sino también sus parámetros de consumo en el vestir (Sala i Vila, 2004: 75, 79).

La investigación de Susy Sánchez sobre los negocios franceses en la ciudad de Lima a fines del siglo XVIII, demuestra que la tendencia a involucrarse en la venta de textiles se mantuvo vigente. Lorenzo Fiat, por ejemplo, quien llegó a Lima alrededor de 1760 por la ruta Buenos Aires-Chile, trajo consigo «un cargazón de ropas». Juan de Prado, por su lado, quien en 1785 era propietario de una tienda-almacén en la esquina de la Coca, expedía en la misma, piezas de bretaña, hilo y raso. Siempre vinculados a la moda, los inmigrantes franceses también destacaron como sombrereros. Tal es el caso de Pedro Dubois, quien en la década de 1770 manejaba una exitosa fábrica de sombreros ubicada en la calle Pozuelo del Domingo. Otros destacaron como joyeros. Juan Tremaille, quien se definía como relojero, había formado en 1794 una compañía de pesca de perlas de coral. Adicionalmente otro francés, Luis Couturier, era propietario de una peluquería que funcionaba en la calle de Santo Domingo (Sánchez Rodríguez, 2005: 460, 461). Vale recordar que la peluca fue otro de los grandes aportes de la moda francesa cuyo uso pasó a España por la influencia de los borbones. Aparentemente las pelucas podían ser llevadas por todas las clases sociales a excepción de los esclavos. Las de vestir, como lo demuestran los lienzos de la época, siempre eran blancas y empolvadas con arroz pulverizado o harina (Duarte, 1984: 66). Sin embargo, hay que reconocer que la peluca dificultaba el uso de sombreros (Delpierre, 1997: 38), de allí que las mujeres optaran por colocarse en el cabello ornamentos como los «polizones», que eran una especie de punzones de plata u oro, en forma de flores y, de acuerdo al rango social, podían tener incrustaciones de perlas o piedras preciosas (Cruz de Almenábar, 1996: 53, 54). Además, parece que las limeñas fueron poco afectas a usar sombrero, reservándolo exclusivamente para ir al teatro o para montar a caballo (Castañeda León, 1981: 48). Se explica entonces que en la mayoría de los retratos de época aparezcan desprovistas de este accesorio.

Pero, volviendo al tema inicial del trabajo cabe preguntarse ¿la prédica contra los escotes, la reducción del largo de las mangas y la subida del largo de falda hasta dejar ver los tobillos, tuvo o no impacto sobre la población femenina de Lima como resultado del sismo? En este sentido —como veremos en las siguientes páginas— los retratos de damas limeñas de la segunda mitad del siglo XVIII, y los cuadros de castas del virrey Amat (que nos ofrecen una imagen más integral de la sociedad colonial), demuestran que el largo de mangas y de falda siguió subiendo durante el transcurso del siglo XVIII. Así también, los escotes se mantuvieron pronunciados llegando incluso a tomar los hombros, si bien en un gesto de pudor pasaron a ser cubiertos por joyas en el caso de las mujeres de elite, y por rebozos y mantas en el caso de las mujeres pertenecientes a los sectores populares. Aunque las damas acaudaladas tuvieron, sin duda, mayores posibilidades de emular los estándares más altos de consumo (Roche, 1999: 105).

5. EL AFRANCESAMIENTO EN EL VESTIR A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA

«Que ya para ser querida,
los hombres, ¡que extraña cosa!
no buscan la más hermosa,
sino la más bien vestida».
Lope de Vega
Santiago el Verde, act. III, esc. II

En el siglo XVII el atuendo femenino consistía en vestidos de discretos escotes o bien ovalados, o bien algo más bajos, que terminaban en forma de pico; y mangas acuchilladas que, debido a la abertura que provocaba el corte en el diseño, dejaban expuestas delicadas camisas con

aplicaciones de finos encajes. En este sentido, la iconografía religiosa podía representar, sin temor ni reparos, a las santas católicas y personajes femeninos bíblicos vistiendo indumentaria de la época, pues ésta era recatada y, en opinión de la Iglesia, de buen gusto.

A partir de dos lienzos de carácter religioso fechados en el siglo XVIII, es posible comprobar que el artista —en uno de los casos— se ha visto obligado a recurrir al atuendo del siglo anterior, en la medida que la moda vigente en el siglo XVIII le resultaba tanto al clero como a la Iglesia demasiado escandalosa y, por ello, hubo sacerdotes que no escatimaron en criticarla ácidamente desde el púlpito o por escrito. La primera imagen a la que se hace referencia, corresponde a Santa Catalina de Siena (fig. 1) y el lienzo la representa vistiendo un traje rojo encarnado bordado en oro con un escote levemente redondo y mangas acuchilladas, propias del siglo XVII, que dejan asomar una camisa larga y cerrada en los puños. Es decir, los brazos de la santa se encuentran completamente cubiertos. Por el contrario, en la imagen que corresponde a María Magdalena (fig. 2), a quien se identifica con la seducción y el pecado, ésta lleva un vestido compuesto de una saya celeste ribeteada en hilos de oro, y un «jubón» rosa intenso ajustado a la cintura, de cuello ovalado con un leve escote. El toque de «impudicia», que alude a la ligereza en el comportamiento del personaje, lo dan las mangas, que siguiendo la moda francesa del siglo XVIII acaban a la altura del codo, para ser completadas por volantes de encajes que, sin embargo, dejan traslucir la desnudez del antebrazo. Por analogía María Magdalena es el prototipo de la mujer pecadora, vestida provocativamente y, por lo tanto, se convierte en

el chivo expiatorio de todos los males; como también ocurre con el caso de las mujeres que visten «escandalosamente» en Lima, y que por su inmoralidad en la indumentaria son señaladas como las responsables de que se produzcan desastres naturales, como el devastador terremoto de 1756.

6. CORTESANAS FRANCESAS Y ARISTÓCRATAS LIMEÑAS RETRATADAS EN EL LIENZO

La moda francesa que emulan sin reparos las aristócratas limeñas se puede observar en los lienzos que representan a Madame Pompadour y a Madame Sorquainville, ambos fechados a mediados del siglo XVIII. La primera, nacida Jeanne Antoinette Poisson, era considerada una mujer culta e inteligente y su celebridad tiene que ver con haber sido durante veinte años la amante oficial de Luis XV. En el primer retrato (fig. 3) aparece de pie con un vestido de seda color canelado, cuyo pronunciado escote es disimulado por un lazo de regular tamaño que le cubre la entrada del pecho. Lleva profusas y vaporosas blondas de moda en el antebrazo que, no obstante, dejan entrever el contorno de los brazos. Si bien el largo de la falda toca el suelo, en un gesto de transgresión, permite que se asome la punta de uno de sus zapatos. Porta un abanico cerrado en la mano derecha y una pulsera de perlas en la muñeca. En el segundo



Figura 1 – Santa Catalina de Siena

Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña, siglo XVIII. Museo Pedro de Osma, Lima



Figura 2 – María Magdalena arrepentida

Óleo sobre lienzo. Escuela Cuzqueña, siglo XVIII. Colección Barbosa-Stern, Lima



Figura 3 – Madame Pompadour

Óleo sobre lienzo de François Boucher (1759). Colección Wallace, Londres

cuadro (fig. 4), Madame Pompadour, probablemente tratando de enfatizar su vocación por la lectura, propia de la Ilustración, aparece recostada en un sofá con un libro entre las manos. El vestido que lleva es de color azul luminoso —fabricado en seda o tafetán— adornado con lazos violetas y en el hombro izquierdo el traje está cuajado de pequeñas flores de tela, que también aparecen aplicadas en el vuelo del vestido. En ambos brazos luce pulseras de perlas de seis vueltas y lleva en el cuello, en lugar de collar, un discreto lazo de tela en tono violeta, a juego con el vestido. En el cabello, desprovisto de polizones u otro tipo de accesorios de joyería, lleva por todo adorno un sencillo arreglo floral realizado en tela.

En el caso del retrato de Madame Sorquainville, mujer de conocida elegancia y esposa de un prominente consejero parlamentario, ésta aparece sentada, mirando de frente, y con el brazo izquierdo reposando sobre un cojín colocado encima de una mesita auxiliar. Vestida de uno de los colores de moda, el canelado, se cubre el pecho con una lazo celeste aplicado al escote, llevando en el cuello una cinta de terciopelo negro y en el cabello un arreglo de tela y encajes que simula una especie de cofia, semejante a la «crespina». Los encajes de la manga izquierda del traje encubren una pulsera de perlas de varias vueltas que solo se asoma. En los tres casos los vestidos son de colores sólidos (canelado, azul luminoso) y si tienen algún adorno, éste también es de color sólido (violeta, celeste). El uso de joyas es discreto, limitándose sobre todo a las pulseras, y se puede observar una marcada preferencia por las perlas. No obstante, en los tres casos los escotes son profundos y a pesar de estar adornados con lazos, insinúan la entrada del pecho.



Figura 4 – Madame Pompadour

Óleo sobre lienzo de François Boucher (1757). Galería Nacional de Escocia, Edimburgo

En el siglo XVIII París se convirtió en el centro europeo de la moda y el nuevo estilo en el vestir fue transferido e imitado rápidamente en las grandes ciudades, como era el caso de Lima, capital del virreinato del Perú. Da la impresión que entre las damas de la elite limeña, los nuevos diseños gozaron de gran aceptación, pues fueron adoptados sin mayores dubitaciones, como se puede observar a través de la iconografía de la época. Se han seleccionado los retratos de cuatro damas de la nobleza limeña, para analizar el impacto que tuvo la moda francesa en definir el atuendo y uso de accesorios que estas aristócratas escogieron para ser retratadas durante el siglo XVIII. Es de suponer que debieron elegir sus mejores galas, ya que se trató de cuadros que tuvieron cierto carácter oficial, pues en tres de ellos aparece el escudo de familia a un extremo del lienzo.

El primer retrato corresponde a doña Francisca Gabiño y Reaño, I^{ra} condesa de Monteblanco (fig. 5), quien aparece de pie, pero no mirando de frente sino de tres cuartos. Viste un traje en dos tonalidades: canelado y carmesí, habiéndose difundido el uso de ambos colores como parte del vestuario femenino con el advenimiento de los borbones. El traje en cuestión parece combinar, a su vez, dos tipos de tela: brocado estampado canelado y seda carmesí bordada en oro. El escote del vestido es redondeado y amplio, ribeteado en encajes, dejando al descubierto la entrada de los hombros. Las mangas, que llegan hasta el codo, cuentan con aplicaciones de encaje que cubren solo la mitad del antebrazo, permitiendo a la condesa lucir unas pulseras de perlas, que combina con un collar de perlas de una sola vuelta, que termina en una cruz de brillantes. Adicionalmente lleva en el pecho un broche de perlas en forma de lágrimas, y *zarcillos* o pendientes a juego. Como en el caso de madame Pompadour, aunque el vestido prácticamente toca el suelo, sin embargo deja atisbar uno de los zapatos. El cabello lo decora con lazos y polizones y, en la mano derecha, lleva un abanico cerrado.

El segundo retrato pertenece a doña Rosa Juliana Sánchez de Tagle, I^{ra} marquesa de Torre Tagle (fig. 6). El vestido con que aparece en el lienzo da la impresión de ser de brocado, con el fondo de la tela en color canelado y estampado con flores de distintos tamaños en tono carmesí. La falda, ribeteada en el ruedo con cinta de seda carmesí, presenta una discreta cola. Las mangas llegan al codo y de ellas salen unos volantes de encaje de notoria dimensión, que permiten dejar el antebrazo descubierto para lucir una serie de brazaletes y pulseras que prácticamente la guarnecen de joyas desde el codo hasta la muñeca. Dentro de ellas destacan una pulsera de cuentas rojas —que podrían ser corales— de una sola vuelta, un brazaletes de oro con incrustaciones de piedras preciosas, y pulseras de perlas de varias vueltas. Los pendientes que



Figura 5 – Francisca Gabiño y Reaño, I^{ra} condesa de Monteblanco

Óleo sobre lienzo de Cristóbal Lozano (1765). Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz, Lima



Figura 6 – Rosa Juliana Sánchez de Tagle, I^{ra} marquesa de Torre Tagle

Óleo sobre lienzo atribuido a Cristóbal de Aguilar, mediados del siglo XVIII. Palacio Torre Tagle, Lima

usa son de perlas en forma de lágrimas, y lleva sobre el pecho dos collares y una gargantilla, en los que se combina el oro, las perlas, y unas piedras preciosas de tonalidades oscuras. El cabello está adornado por numerosos polizones en forma de flores y una especie de diadema. Lleva también anillos en los dedos anular y meñique de ambas manos. Es, de hecho, la dama que aparece con el mayor número y variedad de joyas entre las aristócratas limeñas retratadas en el siglo XVIII. Probablemente, si madame d'Aulnoy hubiera tenido la oportunidad de observarla, habría opinado que la marquesa había posado para el cuadro excesivamente enjoyada, ya que ésta fue la crítica que la mencionada viajera francesa interpuso a las damas españolas que tuvo oportunidad de conocer, durante la visita que realizó a la península a fines del siglo XVII.

A lo largo del siglo XVIII la moda francesa se fue acentuando entre las limeñas de elite. Mientras las mangas y las faldas fueron haciéndose más cortas, los escotes fueron bajando hacia el pecho y abriéndose hacia los hombros. En el retrato de Nicolasa de Ontoñón y Valverde, III^{ra} condesa de las Lagunas (fig. 7), es posible observar claramente que debajo de su suntuosa saya —o «brial»— sobresalen unos delicados zapatos de tono rosa, decorados con hebillas de brillantes. Además, se pone en evidencia el uso del «miriñaque», con el fin de darle volumen y rigidez a la falda.

La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746

La condesa de las Lagunas viste un traje de seda color rosa pálido, que adorna con aplicaciones de cintas verticales donde han sido bordados ramilletes de flores sobre un fondo blanco. Como accesorio lleva un collar de perlas con una cruz de gran tamaño colocada en el centro, que prácticamente le cubre el pecho. Es decir, da la impresión que con el imponente crucifijo se espera acallar los comentarios que pueda levantar el pronunciado escote. Adicionalmente también luce pendientes y pulseras de perlas, estas últimas cierran con un broche engastado en piedras preciosas. El vestido, como se ha observado en el caso de las cortesanas francesas, lleva una pechera de encajes con un gran lazo en el medio, también elaborado de encaje, que ha sido aplicado a la altura del pecho. Las mangas del traje siguen subiendo y ahora son las blondas de encajes las que llegan hasta poco más abajo del codo, dejando el antebrazo descubierto.

Por su parte, doña Mariana Belsunsa y Salazar (fig. 8), ha sido retratada vistiendo un traje de seda de color azul intenso, bordado en plata a modo de franjas transversales. La rigidez de la falda denuncia la presencia oculta del «miriñaque», y la longitud de la misma, por encima de los tobillos, le permite lucir unas medias de seda en tono azul pastel y unos zapatos sin taco forrados en la seda azul del vestido y decorados con hebillas de brillantes. Las mangas, como en el caso



Figura 7 – Nicolasa de Ontañón y Valverde, IIIª condesa de las Lagunas

Óleo sobre lienzo atribuido a Cristóbal Aguilar, segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular



Figura 8 – Mariana Belsunsa y Salazar

Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII. Colección del Museo Brooklyn. Donación de la señora L.H. Shearman

anterior, le llegan escasamente hasta encima del codo, terminando en unos lazos de donde salen dos capas de finos encajes blancos que le cubren el brazo por debajo del codo. Como joyas lleva puesta una cadena con un pendiente que le cae sobre el pecho, y se adorna el cuello con un cintillo aparentemente de platino con incrustaciones. Como complemento luce unos pendientes de gran tamaño, en los que se combinan las perlas tanto redondas como en forma de lágrimas. En la cabeza lleva una especie de diadema (también puede tratarse de una serie de polizones colocados uno al lado del otro) y en la mano derecha sujeta un abanico que mantiene cerrado.

Pero hasta este momento las referencias en el vestir corresponden exclusivamente a mujeres de elite, que contaban con los recursos económicos para seguir los vaivenes de la moda francesa y que, además, estaban condicionadas a adoptar las nuevas tendencias europeas en el vestir, debido al círculo social en el que se movían. En este sentido, como se puede observar en el siguiente punto, las mujeres pertenecientes a los sectores populares tuvieron serias limitaciones de carácter económico para adquirir los accesorios de moda, seleccionando algunos aditamentos que su presupuesto, orígenes culturales, grupo étnico de referencia y ubicación social les permitió incorporar.

7. LA INFLUENCIA DE LA MODA EN LOS CUADROS DE CASTAS DEL VIRREY AMAT

En la década de 1760 el virrey Amat y Juniet ordenó pintar una serie de lienzos que ilustraran la diversidad del mestizaje racial existente en el virreinato del Perú y que remitió en 1770 al rey de España, don Carlos III. Para establecer las diferencias entre las numerosas castas producto del mestizaje, se recurrió no solo a los rasgos físicos de los individuos representados, o al color de su piel, sino, particularmente, al vestido y los accesorios con que los diferentes grupos étnicos eran identificados. Si bien la serie completa la constituyen veinte lienzos, solamente siete serán utilizados como material de referencia en el presente trabajo, por considerarse que son los más representativos para el estudio.

Evidentemente, dentro de los cuadros de castas, el que se refiere a la pareja de españoles, descritos como «gente blanca», es el que destaca por el fuerte acento afrancesado en su indumentaria (fig. 9). Así, el personaje femenino lleva una especie de tapado confeccionado en brocado azul con flores y hojas bordadas en oro, que ha sido forrado en tafetán encarnado. Al estar el tapado entreabierto, permite apreciar un vestido de escote bajo ribeteado con puntillas de encaje blanco, y adornado con unos lazos en tono celeste que se alinean verticalmente a modo de pechera, rememorando los lazos aplicados al escote de los vestidos con que han sido retratadas madame Pompadour y madame Sorquainville. Las mangas del traje que sobresalen por debajo del tapado y llegan hasta el codo, están ribeteadas con encajes transparentes que descubren el antebrazo. Como únicas joyas, la española del cuadro luce un discreto anillo en el dedo índice de la mano izquierda, un sencillo collar de perlas de dos vueltas, y lo más ostentoso es un juego de aretes que combina con un «tembleque» de platino y brillantes, que colocado sobre la frente remata en pequeñas flores. Lleva además dos indicadores que ponen de manifiesto su prominencia social: en la mano derecha sostiene un abanico abierto, mientras que en la mano izquierda coge entre los dedos un pañuelo blanco de fino encaje.

En el caso del cuadro referente a la pareja de mestizos (fig. 10), la mujer viste una camisa blanca llana de escote profundo, que cubre parcialmente con un rebozo de bayeta color rosa pálido. Completa su modesto atuendo con un aderezo para el cabello compuesto de cintas y polizones que representan hojas y flores. Como únicas joyas lleva puestos unos aretes pequeños, mientras que el cuello, antebrazo y manos, están desprovistos de joyas. No obstante, en el cuadro de castas que representa también a una mestiza, pero esta vez en pareja con un español de cuya unión nace «quarterona de mestiza» (fig. 11), el atuendo femenino se hace más vistoso y atractivo. Lo que en buena cuenta se ilustra, es que ha habido un evidente ascenso social de parte de la mestiza al unirse al español, que se pone claramente de manifiesto en su indumentaria,



Figura 9 – Pareja de españoles

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid



Figura 10 – Pareja de mestizos

Detalle de mestiza con hijo en brazos. Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid

compuesta por piezas de ropa de mejor calidad y un mayor número de accesorios. Lleva, por ejemplo, una «chupa» estampada en azul sobre fondo blanco con diseños de flores de diferentes tamaños y guarnecido con cintas de color canelado; que va superpuesta a una camisa blanca con las mangas a la altura del codo, cuyo escote, que es bastante pronunciado, está ribeteado en encaje. En el cuello, para hacer menos llamativo el escote, luce un collar de cuentas en oro y plata, que complementa con unas pendientes de perlas. En la cabeza lleva un aderezo de cintas bordadas a modo de turbante.

Algo similar ocurre en el caso de las mulatas en términos al atuendo con que han sido representadas en el lienzo. Las posibilidades de vestir mejor, dependen de la pareja a la que se unan. Tal es el caso de la mulata de cuya unión con negro nace el vástago «sambo» (fig. 12), la cual, al igual que la mujer de la pareja de mestizos, viste una camisa blanca llana de pronunciado escote, cubriéndose los hombros con un rebozo de color rosa intenso. No obstante, cabe destacar que, a diferencia de la mestiza, lleva en el cuello un collar de cuentas rosadas y grises —que bien podrían haber sido perlas— y unas llamativas pendientes a juego. Viste además una saya azul oscuro con múltiples puntillas en tonos rosa y blanco, y se ornamenta la cabeza con una cinta o «balaca» anudada sobre la sien derecha, que complementa con polizones de flores en la parte posterior.

La figura femenina que parece hacer un mayor despliegue de piezas de ropa y joyas entre los cuadros reservados para el estudio, es la mulata de cuya unión con español nace el quarterón de mulato (fig. 13). Nuevamente, da la impresión que al tener como pareja a un español, ha ascendido socialmente, lo cual se trasluce en su vestimenta. Lleva una camisa transparente de fino encaje que le llega hasta el codo y que presenta un escote profundo también ribeteado en



Figura 11 – Pareja de mestiza con español produce cuarterona de mestiza (detalle)

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid



Figura 12 – Pareja de mulata con negro produce sambo (detalle)

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década de 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid

blondas de encaje. Para cubrirse el pecho, emulando a las criollas y peninsulares, luce un collar de cuentas de oro de consideración, que luego de darle dos vueltas alrededor del cuello, cae hacia la abertura de la camisa. Como accesorios tiene puestos unos aretes que aparentemente son de perlas y oro, y lleva amarrada alrededor de la cabeza una «balaca» que anuda al lado derecho, que complementa con varios polizones en forma de flores. Se cubre los hombros con un rebozo en tono azul pastel. Si bien tanto la mestiza como la mulata que tienen como pareja a un español se puede decir que han «mejorado» en calidad y clase, es oportuno destacar que los españoles a los cuales se han unido pertenecen a los sectores medios o incluso medios bajos, ya que ambos han sido representados con el cabello cubierto por un pañuelo o redecilla, de acuerdo a la popular moda goyesca de la época.

De acuerdo a los cuadros de castas, quienes parecen haber resistido más férreamente a la moda europea, fueron las indias. El lienzo que representa la unión de india con mulato produce vástago «chino», es un claro ejemplo de ello (fig. 14). El personaje femenino viste una túnica azul con un discreto escote y se cubre los hombros con un rebozo en tono rosa intenso. En la cabeza, en lugar de balacas o polizones —aditamentos con los que se adornan el cabello las mestizas y las mulatas a las que se ha hecho referencia— lleva una montera propia de las mujeres indígenas, probablemente manufacturada en los obrajes. Como única joya luce unos pequeños aretes, que aparentemente son de plata. La persistencia por parte de las mujeres indias en el uso de implementos de su vestuario tradicional se ve reafirmada, incluso, en el cuadro de castas que ilustra la unión de india con español produce vástago mestizo (fig. 15). En este caso el personaje femenino mantiene la montera de factura indígena para cubrirse la cabeza y, para exteriorizar



Figura 13 – Pareja de mulata con español produce cuarterón de mulato (detalle)

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década de 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid



Figura 14 – Pareja de india con mulato produce chino (detalle)

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década de 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid

aún más sus orígenes étnicos, se cubre los hombros con una *lliclla* multicolor que utiliza en lugar de rebozo, y que cruza en el pecho con un discreto *tupu* de plata. Como únicas joyas lleva en el dedo anular derecho un anillo que tiene engastada una piedra preciosa, a juego con unos pequeños aretes de oro.

Se puede observar entonces que más proclives a imitar la moda francesa fueron sin duda las mujeres procedentes de la aristocracia limeña —peninsulares y criollas— superando incluso en ostentación a los patrones de referencia europeos y, sobre todo, en lo que respecta al despliegue de joyas. Su intención al retratarse ricamente enjoyadas pudo también haber sido una manera de resaltar que procedían de una cultura material donde el lujo era posible porque, no en vano, oro y plata eran ampliamente producidos en el virreinato del Perú y había una reconocida tradición de orfebrería. Además las joyas también eran un parámetro de riqueza y de solvencia económica.

Por otro lado, las mujeres mulatas dan la impresión de haber sido más inclinadas a emular a la clase alta en términos de la moda y, sobre todo, en lo que respecta al uso de joyas y aderezos para el cabello, mostrando también una mayor disposición para adoptar los pronunciados escotes que, probablemente, ante la presión social y los cambios climáticos, optaron por cubrir con mantos y rebozos. La mujer mestiza aparentemente era menos adicta al uso de joyas aunque, si estaba unida sentimentalmente a un español, esta tendencia se invertía, adquiriendo collares y pendientes, y decorando sus cabellos a la moda europea. Es decir, en la medida que las mulatas y mestizas entraban dentro del proceso de «blanqueamiento», iban asumiendo pautas occidentales



Figura 15 – Pareja de india con español produce mestizo (detalle)

Anónimo. Serie de cuadros de castas del virrey Amat, década de 1760. Museo Nacional de Antropología, Madrid

en su estilo de vestir. La mujer indígena, por el contrario, aparece como la más circunscrita a sus propias tradiciones en el vestir, aunque probablemente esta resistencia frente a la influencia de la moda, fuera menos acérrima en las grandes ciudades coloniales, como era el caso de Lima, donde convivían las diferentes castas, interactuando entre sí. No en vano en el inventario de bienes de los testamentos suscritos por indias aparecen también listadas prendas de vestir de origen europeo, al lado de *llicllas* y *tupus*. Además, las mujeres indígenas unidas a mestizos y negros, representadas en los cuadros de castas, parecen haber adoptado dentro de su indumentaria coloridas «chupas» y cintas para el cabello. Un detalle que no es posible establecer a partir de los lienzos encargados por el virrey Amat, es el largo de falda en el vestido de los personajes femeninos que aparecen representados en la serie, ya que todas parecen haber posado sentadas, siendo además retratadas hasta poco más abajo del tronco. No obstante, las quejas del clero en el siglo XVIII dejan entrever que la falda había subido hasta mostrar los tobillos, de allí que se dictaran decretos explícitos para exigir que llegara hasta cubrir los pies, enfatizándose que esta medida se aplicaba también en el caso de las criadas.

Así, en octubre de 1746, cuando se produjo en Lima el devastador terremoto seguido por un tsunami que azotó la capital y el puerto del Callao, y cuando la prédica religiosa culpó a las mujeres de haber desatado la ira divina por vestir en forma escandalosa y haber perdido el recato, es altamente probable que la crítica estuviera dirigida sobre todo a las mujeres de la elite que, como demuestra la iconografía, seguían de cerca los dictámenes de la moda francesa. Solo en una segunda instancia podría aludirse al estilo de vestir de mulatas y mestizas, que aparentemente eran las más propensas a emular a las damas limeñas en el atuendo —sobre todo si tenían como pareja a un español— pero sin llegar a la extravagancia del lujo y sofisticación con relación a las telas y joyas que las aristócratas limeñas podían ostentar, pues carecían de los medios económicos para lograrlo. Difícilmente una mulata o una mestiza podía contar en su guardarropa con un «traje de corte», aunque los testamentos que suscribieron y los registros iconográficos disponibles demuestran su inclinación a lucir joyas y aderezos, además de no haber puesto resistencia a la moda de pronunciados escotes y camisas de manga corta ribeteadas de encajes.

No obstante, parece ser que si bien el sismo pudo provocar un arrepentimiento temporal por parte de las damas limeñas que habían adoptado escotes profundos, mangas cortas, y faldas sobre el tobillo, como marcaban las nuevas tendencias de la moda, es posible comprobar que en la segunda mitad del siglo XVIII el afrancesamiento en el vestir se mantuvo vigente, muy a pesar de la opinión adversa del clero y la Iglesia... y del castigo divino a partir de los desastres naturales. Da la impresión, por lo tanto, que los sermones clericales tuvieron un impacto relativo pues, eventualmente, la moda francesa impuso sus diseños sobre un segmento importante de la población colonial. De este modo, moda y consumismo demostraron seguir su propio curso histórico.

Referencias citadas

- BREWARD, C., 1995 – *The Culture of Fashion*, 244 p.; Manchester-New York: Manchester University Press.
- CANGAS, G. de, 1997 – *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón*, 108 p.; Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- CASTAÑEDA LEÓN, L., 1981 – *Vestido tradicional del Perú*; Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- CRUZ DE ALMENÁBAR, I., 1996 – *El Traje. Transformaciones de una segunda piel*, 247 p.; Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- DELEITO Y PINUELA, J., 1946 – *La Mujer, La Casa y la Moda*; Madrid: Espasa-Calpe. S.A.
- DELPRIERE, M., 1997 – *Dress in France in the Eighteenth Century*, 166 p.; New Haven-London: Yale University Press.
- DÍAZ PLAJA, F., 1997 – *La vida cotidiana en la España de la Ilustración*, 331 p.; Madrid: Editorial Edaf.
- DUARTE, C., 1984 – *Historia del traje durante la época colonial venezolana*; Caracas: Fundación Pampero.
- ENTWISTLE, J., 2000 – *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Society Theory*, 258 p.; Cambridge-Oxford: Polity Press.
- FREZIER, A., 1982 – *Relación del Viaje por el Mar del Sur*, 360 p.; Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GAVARRÓN, L., 1997 – *Piel de Ángel. Historia de la ropa interior femenina*, 304 p.; Barcelona: Tusquets Editores (tercera edición).
- MALAMUD RIKLES, C., 1986 – *Cádiz y Saint Malo en el comercio colonial peruano (1698-1725)*, 364 p.; Cádiz: Diputación de Cádiz.
- MARTÍNEZ CARREÑO, A., 1995 – *La prisión del vestido. Aspectos sociales del traje en América*, 203 p.; Bogotá: Ediciones Ariel.
- MONEY, M., 1983 – *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*, 227 p.; La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- O'PHELAN GODOY, S., 2003 – El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material. In: *El Barroco Peruano II* (Ramón Mujica Pinilla et al., eds.): 99-133; Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoro del Perú.
- PERALTA RUÍZ, V., 2005 – Las tribulaciones de un ilustrado católico. José Eusebio Llano Zapata en Cádiz (1756-1780). In: *José Eusebio Llano Zapata. Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (Ricardo Ramírez et al., eds.): 37-73; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PÉREZ MALLAÍNA, P. E., 2001 – *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante al movimiento sísmico de 1746*, 477 p.; Sevilla-Lima: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla-Instituto Riva-Agüero/PUC.
- RIZO PATRÓN BOYLAN, P., 2000 – *Linaje, Dote y Poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1830*, 400 p.; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROCHE, D., 1999 – *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancient Regime*, 537 p.; Cambridge: Cambridge University Press. Past and Present Publications.
- SALA I VILA, N., 2004 – Una corona bien vale un virreinato. El marqués de Casteldosrius, primer virrey borbónico del Perú (1707-1710). In: *El «Premio» de ser virrey. Los intereses públicos y privados del gobierno virreynal en el Perú de Felipe V* (Alfredo Moreno Cebrián & Nuria Sala i Vila, eds.): 17-150; Madrid: C.S.I.C.
- SÁNCHEZ BLANCO, F., 2002 – *La mentalidad ilustrada*; Madrid: Taurus Pensamiento.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, S., 2001 – La Ruina de Lima: Mito y Realidad del terremoto de 1746. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia; Lima: Escuela de Graduados. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, S., 2005 – Temidos o admirados. Negocios franceses en la ciudad de Lima a fines del siglo XVIII. In: *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo Ibérico, siglos XVI-XIX* (Scarlett O'Phelan Godoy & Carmen Salazar-Soler, eds.): 441-469; Lima: Instituto Riva Agüero-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TASCHEN, 2004 – *Moda desde el siglo XVIII al siglo XX*, 192 p.; Barcelona-Colonia: Instituto de la Indumentaria de Kioto.
- VARGAS UGARTE, R., 1956 – *Historia del Perú. Virreinato, siglo XVIII (1700-1790)*, 475 p.; Lima: Gil.
- VIAJEROS FRANCESES, SIGLOS XVI-XIX, 1999 – 432 p.; Lima: Biblioteca Nacional del Perú-Embajada de Francia en el Perú.
- VILLALOBOS, S., 1961 – Contrabando francés en el Pacífico, 1700-1724. *Revista Historia de América*, n° 51: 49-80; México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia
- WALKER, C., 2004 – Desde el Terremoto. A las bolas de fuego: premoniciones conventuales sobre la destrucción de Lima en el siglo XVIII. *Relaciones*, n° 97: 350 p.
- WALKER, G. J., 1979 – *Política española y comercio colonial, 1700-1789*; Barcelona: Ariel Historia.