

Desborde y contención: imágenes y modernización en Lima, 1861-1865

Holding Back the Flood: Images and Modernization in Lima, 1861-1865

Artículo recibido el 18 de diciembre de 2024; aceptado el 8 de mayo de 2025. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.127.2921>.

Natalia Majluf Investigadora independiente, nmajluf@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-6744-0639>.

Líneas de investigación Historia del arte; historia; imágenes nacionales; América Latina.

Lines of research History of art; history; national images, Latin America.

Resumen Este ensayo explora las repercusiones y los efectos del primer auge comercial de la fotografía en Lima. En apenas cinco años, la fotografía pasó de ser un objeto limitado al ámbito privado a convertirse en un vehículo de gran alcance público, por su rango temático y por su inserción en una densa trama de intercambios que trascienden la especificidad fotográfica. La reconstrucción de la trayectoria del francés Eugenio Maunoury sirve aquí de hilo conductor para rastrear las tensiones —sexuales, políticas y sociales— que genera su práctica en la aún pequeña burguesía peruana. Sigo los efectos de esta violenta transformación y las respuestas que, desde la prensa, la producción editorial y la fotografía emergen para contener lo que puede pensarse como una verdadera revolución visual. Concebido como estudio de caso, el trabajo describe la inserción social de la fotografía, las proyecciones internacionales del medio y las estrategias que emergen para contener el flujo comercial de nuevas tecnologías visuales.

Palabras clave Eugenio (Eugène) Maunoury; Manuel Atanasio Fuentes; Lima; fotografía; grabado; costumbrismo; circulación internacional; intermedialidad; *tapadas*; sexualidad; raza; clase.

Abstract This essay explores the effects and repercussions of the first commercial photographic boom in Lima. In just five years, photography went from being an object restricted to the private sphere to becoming an intensely public vehicle, with enormous social impact, due to its thematic range and its entanglement in a dense web of exchanges that transcend photographic specificity. The reconstruction of the career

of French photographer Eugenio Maunoury serves here as a thread to trace the sexual, political and social tensions generated by his practice among the Peruvian bourgeoisie. I follow the effects of this violent transformation and the responses that emerged in the press, editorial products and photography itself to contain what can be considered a true visual revolution. Conceived as a case study, the essay describes the tense social insertion of photography, the international projections of the medium, and the strategies that emerge to contain the commercial flow of visual technologies.

Keywords Eugenio (Eugène) Maunoury; Manuel Atanasio Fuentes; Lima; photography; engraving; *costumbrismo*; international circulation; intermediality; *tapadas*; sexuality; race; class.

NATALIA MAJLUF
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Desborde y contención: *imágenes y modernización en Lima, 1861-1865*

Una fotografía cuidadosamente escenificada. En el corredor abierto que rodea el segundo piso de un patio limeño, un hombre se acerca a una tapada para entregarle un papel, acaso una carta. Apoyada en la baranda, ella no lo mira; más bien dirige su único ojo visible hacia el fotógrafo. El hombre, afrodescendiente, descansa su brazo sobre la baranda; su mano casi rozando la de la mujer blanca, su cuerpo acaso demasiado cerca del de ella, aunque la formalidad de la pose impone la distancia que corresponde a los papeles que el título de la imagen asigna a los personajes: *Limeña con su sirviente* (fig. 1). Pero es difícil ignorar cierta tensión erótica entre el hombre y la mujer, que brota más claramente en otra imagen del álbum, esta vez titulada *Interior de una casona en Lima*, en que los mismos personajes posan, ahora en la primera planta de lo que parece ser también la misma casa, frente a unas pinturas murales (fig. 2). El hombre se ha quitado el saco y, en una actitud más despreocupada, se apoya en una columna, lo único que lo separa de la mujer que, ahora con el rostro descubierto, se inclina hacia él. La sola posibilidad de una relación íntima entre el hombre negro y la mujer blanca en ese espacio burgués choca con todo lo esperable en la cultura visual y en los discursos limeños de raza y sexualidad.

La ausencia de información sobre el autor, los actores y el contexto en que se producen estas fotografías hace difícil fijar sus sentidos, aunque es posible proponer algunas lecturas sobre la base de la reconstrucción de un periodo breve pero intenso en la historia de la imagen de Lima, un momento que ve también la transformación de la figura de la tapada como símbolo de la ciudad. El punto



1. Eugène Maunoury, *Limeña con su sirviente*, del álbum *Lima*, ca. 1861-1865, impresión sobre papel aluminado, 15,8 × 12,3 cm. Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.15.



2. Eugène Maunoury, *Interior de una casa en Lima*, del álbum *Lima*, ca. 1861-1865, impresión sobre papel aluminado, 12.1 × 16.5 cm. Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.16.

de partida es la atribución al fotógrafo francés Eugène Maunoury, lo que significa ampliar las perspectivas sobre una obra que emerge aquí como pieza clave de la cultura visual peruana. Sus imágenes contribuyen a explorar facetas de la compleja inserción de la fotografía en la construcción de la vida privada y de la esfera pública en medio de las grandes transformaciones que se imponen con la expansión de una cultura burguesa internacional.¹ Y aunque Maunoury emerge como una personalidad fotográfica definida, aparece, además, como gestor de nuevas funciones y discursos de la imagen en un proceso cada vez más intenso de modernización, en el que la fotografía no sólo registra cambios tangibles en la ciudad y su imaginario, sino que moviliza los deseos que impulsan esos cambios.

1. Sobre la expansión de la cultura burguesa en el Perú, véase Alicia del Águila, *Los velos y las pieles. Cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003); sobre sus alcances frente a las costumbres tradicionales, Marcel Velázquez Castro, *La mirada de los gallinazos: cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2013).

Pero la historia de la imagen de Lima no puede dejar de verse como parte de la historia mayor de la circulación internacional de la fotografía a mediados del siglo XIX, por lo que el estudio de un contexto local termina por dibujar también los contornos de un sistema global. Desde la premisa de la permanente diseminación y transposición de la fotografía a otros medios y formatos —lo que Geoffrey Batchen define como el impulso esencial del medio—, es posible comprender cómo las imágenes de Maunoury terminan involucradas en una densa trama de intercambios y debates que trascienden la especificidad fotográfica y dan cuenta de la compleja fluidez de una cultura visual en proceso de transformación.² Es así que el estudio de apenas cinco años de la actuación de un fotógrafo particular en una ciudad específica sirve también como una microhistoria de los alcances, a veces inesperados, de la expansión global de la fotografía y del comercio mayor de imágenes.³

Son, de hecho, los años en que el alcance de la fotografía se extiende, en que se entreteje con una serie de discursos que la exceden, antes de que se intente imponer un sistema organizado de imágenes que la reduzca y controle. El explosivo proceso de expansión de esa cultura visual en la capital peruana culmina y se contiene en lo que debe verse como respuesta precisa a ese flujo: *Lima*, de Manuel Atanasio Fuentes, libro ilustrado publicado en tres idiomas entre 1866 y 1867, parte de un proyecto mayor del prolífico abogado, periodista y editor, para forjar una representación totalizante de la ciudad (figs. 3-5). No es mi propósito describir la lógica de esa publicación, cuyas grandes líneas las trazó de forma crítica Deborah Poole, sino comprender el contexto preciso al cual responde.⁴

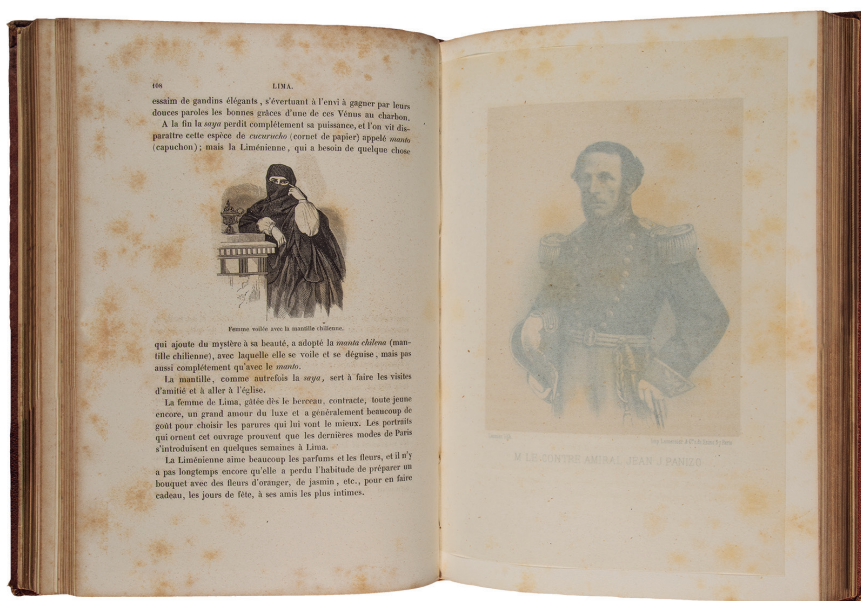
2. Geoffrey Batchen, *Apparitions: Photography and Dissemination* (Sydney: Namu and Power Publications, 2019), 5-11. Para un cuestionamiento de la excepcionalidad de la fotografía frente a otros medios véase Stephen Bann, "Photography, Printmaking, and the Visual Economy in Nineteenth-Century France", *History of Photography* 26, núm. 1 (2002): 16-25. Sobre la integración de la fotografía a una historia de los medios, véase Nicoletta Leonardi y Simone Natale, eds., *Photography and Other Media in the Nineteenth Century* (Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2019).

3. Un punto de referencia ineludible para comprender la tensión entre lo local y lo global en la historia fotográfica se encuentra en Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. Maruja Martínez (Lima: Sur/Casa de Estudios del Socialismo, 2000). Resulta imposible citar aquí los numerosos aportes que han trazado esos cruces para contextos específicos alrededor del mundo. Para una reflexión sobre la especificidad de las historias locales y los circuitos globales de la fotografía, véase Geoffrey Batchen, "Reviews", *The Art Bulletin* 93, núm. 4 (2011): 497-501.

4. Manuel Atanasio Fuentes, *Lima. Esquisses historiques, statistiques, administratives, commer-*



3. Charles Rivière, litógrafo, según fotografía de Eugène Maunoury, *Vista interior del cementerio general*, de la edición francesa de Manuel Atanasio Fuentes, *Lima* (París: Firmin Didot, 1866). Biblioteca Manuel Solari Swayne, Museo de Arte de Lima. Foto: Daniel Giannoni.



4. Louis-Pierre Lasnier, litógrafo. *El contralmirante Juan José Panizo*, de la edición francesa de Manuel Atanasio Fuentes, *Lima* (París: Firmin Didot, 1866). Biblioteca Manuel Solari Swayne, Museo de Arte de Lima. Foto: Daniel Giannoni.

Cada apartado de lo que sigue aborda un género o una problemática en torno a las imágenes que de una u otra forma marca la concepción de ese libro. Y en cada instancia Maunoury es la clave para pensar Lima y su imagen; de manera más puntual, para explorar las tensiones y fricciones de un mercado de imágenes que, a inicios de la década de 1860, empezaba a crecer y a multiplicarse de forma incontenible.

ciales et morales (París: Firmin Didot Frères, 1866); Fuentes, *Lima or Sketches of the Capital of Peru, Historical, Statistical, Administrative, Commercial and Moral* (Londres: Trübner & Co., 1866) y Fuentes, *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (París: Firmin Didot, 1867). Véase también Poole, *Visión, raza y modernidad*, cap. 6, 177-207. Sobre el proyecto mayor de Fuentes, véase Paul Gootenberg, *Imagining Development: Economic Ideas in Peru's "Fictitious Prosperity" of Guano, 1840-1880* (Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1993), 64-71.



5. Charpentier, litógrafo. Páginas de la edición francesa de Manuel Atanasio Fuentes, *Lima* (París: Firmin Didot, 1866). Biblioteca Manuel Solari Swayne, Museo de Arte de Lima. Foto: Daniel Giannoni.

Atisbos de una ciudad olvidada

Las escenificaciones del cortejo de la tapada con que abrimos este texto proceden de un álbum incompleto de vistas de la capital, hoy en la colección del Museo de Arte de Lima.⁵ Diversos indicios, como el inusual formato o los bordes redondeados del papel, permiten asociarlas a imágenes de Maunoury —incluida una vista de su estudio en la calle Esmeralda de Valparaíso—, realizadas durante su segunda estancia en Chile, en donde trabajó brevemente hacia 1865, tras dejar el Perú (fig. 6).⁶ El fotógrafo se había establecido primero en Valparaíso cerca

5. El álbum de cuero rojo ingresado al museo en 2018 lleva la inscripción *Lima* en la portada. Se encontraba ya mutilado cuando Pierre Spake de Londres lo ofrecía, atribuido erróneamente a Courret. El conjunto incluye dos fotografías y dos estereoscópicas sueltas.

6. Titulado *Andenken an Chile* (Recuerdos de Chile), el álbum en la Biblioteca Nacional de

de una década antes, en donde formó la sociedad Imbert y Maunoury, negocio que traspasó a Tomás Colón Helsby antes de partir al Perú en algún momento hacia 1861.⁷ Sería en Lima donde desarrollaría las imágenes que estudiamos aquí, incluyendo las fotografías del conjunto del Museo de Arte de Lima, muchas de las cuales reaparecen con su firma en otro álbum recientemente adquirido por el Getty Research Institute, lo cual permite confirmar la atribución e identificar una mirada distintiva, y hasta ahora en gran parte desconocida.⁸ Se suman imágenes en diversas colecciones que registran vistas inéditas de la ciudad, cuyos espacios públicos no habían sido un objetivo central de los fotógrafos en la era del daguerrotipo, cuando el mercado estaba más bien orientado al retrato.⁹ Maunoury preside así el auge de la técnica de impresión en papel y la difusión de nuevos formatos que conducen a la rápida expansión del mercado a inicios de la década de 1860.¹⁰

Francia fue compilado por Maunoury hacia 1865 durante su segunda estancia en Chile. El tomo de 32 × 40 cm contiene 72 fotografías. El formato más común usado por Maunoury es de 12 × 16 cm aproximadamente.

7. Maunoury habría llegado a Valparaíso hacia 1856, estableciéndose en la calle de la Aduana. Véase Isabelle Tauzin-Castellanos, “La inmigración francesa al Perú: la familia Courret”, *Coordenadas. Revista de Historia Social y Regional* 6, núm. 2 (2019): 144-158. Sobre el traspaso a Helsby, véase “Microscopios”, *El Mercurio, edición de Santiago*, Valparaíso, 22 de agosto de 1861, 2. Sobre la sociedad con Imbert, consúltese “Comunicados”, *El Mercurio, edición de Santiago*, Valparaíso, 17 de junio de 1859, 2. Salvo indicación de lo contrario, se entiende que todos los periódicos citados aquí se publicaron en Lima. Véase también “Manoury” e “Imbert y Maunoury” [sic], en Hernán Rodríguez Villegas, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, 2001), 44-46.

8. Se trata de las páginas sueltas de un álbum, sin tapa, catalogadas como *Eugène Maunoury album of Peruvian portraits and views*, 1863-1889, 23,5 × 33,2 cm, con 89 fotografías. Getty Research Institute, 2022.R.15. Véase la detallada entrada en el catálogo institucional. El álbum procede de la venta de la sucesión Jean Verdenal por la casa Carrère & Laborie, de Pau y Bayonne el 30 de octubre de 2020.

9. Douglas Keith McElroy, “The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1879” (tesis de doctorado, Albuquerque: University of New Mexico, 1977), 71. Si bien se sabe que los daguerrotipistas produjeron paisajes y vistas urbanas, desde la minuciosa investigación de McElroy hasta hoy sólo ha sido posible identificar una vista de la catedral de Lima: *La Plaza/Lima/Peru*, ca. 1852, daguerrotipo, media placa, 10,8 × 14 cm. Getty Museum, 2008.6. Aunque el museo lo atribuye a Carleton Watkins, pudiera ser obra de cualquiera de los muchos daguerrotipistas activos en Lima en la década de 1850. Las vistas urbanas circularon luego en formato de estereoscópicas, aunque han sobrevivido también muy pocos ejemplares, como señala McElroy, en “The History of Photography in Peru”, 149.

10. En julio de 1863 la Comisión Científica del Pacífico adquirió vistas con el sello de la



6. Eugène Maunoury, *Vista del estudio Maunoury en Valparaíso, ca. 1865-1866*, impresión sobre papel aluminado, tomada del álbum *Andenken an Chile*, Departamento de Estampas y Fotografía, Biblioteca Nacional de Francia. cc0.

Muchas de las más antiguas fotografías de la capital pueden ahora atribuirse a la Sociedad Fotográfica Lima, nombre comercial bajo el cual operó el estudio de Maunoury entre septiembre de 1861 y mayo de 1865, cuando traspasó su empresa —incluyendo el archivo fotográfico— a los hermanos Courret. Se abre así una nueva perspectiva sobre la actividad de Maunoury, que Keith McElroy documentó con extraordinaria precisión en su trabajo pionero, aún hoy la referencia esencial para la historia de la fotografía peruana, aunque pudo atribuirle sólo algunas vistas por menciones indirectas o por versiones distribuidas en formato de tarjeta de visita. Como McElroy advirtió, dado que Eugenio Courret trabajó como operario de Maunoury entre 1861 y mediados de 1863, y como propietario luego del archivo comercializó con su nombre vistas producidas por su antiguo jefe, resulta difícil tener certeza acerca de la autoría de las imágenes.¹¹ El propio Maunoury habría de firmar algunas vistas de Tahití realizadas por Cou-

Sociedad Fotográfica, con inscripciones en la misma caligrafía que figura en otras imágenes de Maunoury. Estarían entre las vistas más tempranas de la capital. La colección, que contiene también fotografías de Maunoury tomadas en Chile antes de 1860, puede consultarse en el sitio de Simurg (<http://simurg.csic.es/>), buscador de fondos digitalizados del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sara Badia-Villaseca identifica las imágenes en “La obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo de la Expedición Científica del Pacífico (1862-1865)” (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018). Se conoce también una serie en una colección limeña, exhibida en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores entre el 25 de septiembre y el 1 de diciembre de 2019. Para un registro parcial de la muestra, véase *Lima 1863. Vistas de la ciudad. Colección Vladimir Velásquez* (Lima: Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, 2019). Salvo por una fotografía con el sello de Maunoury, el autor del texto de la presentación atribuye sin mayor explicación el resto de las imágenes a Richardson, aunque casi todas aparecen en otras colecciones asociadas a Maunoury.

11. Véase la entrada sobre Maunoury en McElroy, “The History of Photography in Peru”, 539-565. He podido actualizar la biografía en “Eugène Maunoury”, en la plataforma digital *Historias, arte y cultura del Perú*, <https://historias.pe/creadores/detalle/318> (consultado el 12 de diciembre de 2024). Sobre el recorrido de Maunoury a su regreso a Francia, véase Hervé Les-tang, “Eugène Maunoury”, en el portal *Portrait Sépia* (<http://portraitsepia.fr/photographes/maunoury/>). McElroy identificó las vistas publicadas bajo el nombre de Maunoury en la *Lima* de Fuentes. En el álbum del Getty Research Institute, Maunoury firma una vista de Cuzco y otra de la plaza de Arequipa, posiblemente hechas en el contexto de la apertura de una sucursal de su estudio en Arequipa, en 1862, bajo la dirección de Léon Jamet. Véase “Índice documentado de fotógrafos activos en el Perú, 1841-1942”, en Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Documentos para la historia de la fotografía peruana*, vol. 2, *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001), 55.

rret durante su estancia en Papeete entre diciembre de 1863 y marzo de 1864.¹² A su vez, la reutilización de imágenes de Maunoury por Courret se confirma en un álbum titulado *Taiti, Lima, Santiago*, en la colección del Getty Research Institute, que lleva la impronta de su antecesor en casi todos los aspectos, desde la selección de imágenes de la capital hasta el diseño del sello de agua del estudio.¹³ Pero Courret, al parecer, no se llega a identificar con ese repertorio, que dejaría de comercializar poco después. Para 1867 Courret Hermanos había empezado a vender series de vistas que no contienen ya ninguna de las fotografías asociadas a Maunoury, acaso por un sentido de autoría, o quizá porque dejaron de ajustarse a la cambiante realidad urbana y a la imagen de la capital que se empezaba a proyectar.¹⁴ El contraste con esa producción inmediatamente posterior hace posible distinguir en las imágenes producidas por el estudio de Maunoury un perfil distintivo, que se desmarca no sólo de las vistas posteriores de Courret, sino también de las de otros fotógrafos activos entonces en Lima, como Villroy Richardson y Henry de Witt Moulton. Ellos contribuyeron a fijar un repertorio que, mediante la selección y reiteración de un conjunto acotado de motivos, en los años y décadas siguientes daría forma a una imagen depurada de la capital.¹⁵

El perfil visual de Lima se fue definiendo por medio de los álbumes para viajeros que vendían los estudios fotográficos, de ediciones limitadas —como la notable *Rays of Sunlight from South America*, producida por Alexander Gardner con imágenes de Moulton— y, en especial, mediante publicaciones impresas, un repertorio que quedaría saneado y fijado de manera indeleble en el libro de

12. Las vistas, con la firma de Maunoury, figuran en dos álbumes de la colección del Getty Research Institute, identificados con los números 2002.R.25 y el 2022.R.15. Sobre el viaje de Courret véase Keith McElroy, “Eugenio Courret and the Courret Archive in Lima, Peru”, *History of Photography* 24, núm. 2 (2000): 121-126 y Carlos Estela-Vilela, “La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX”, *Artelogie*, núm. 16 (2021), <https://doi.org/10.4000/artelogie.8872>.

13. Courret Hermanos, *Taiti, Lima, Santiago*. Getty Research Institute, 2002.R.25. El catálogo fecha el álbum entre 1863 y 1873, pero todos los indicios hacen pensar que se formó a mediados de la década de 1860.

14. Courret Hermanos, *Lima souvenirs*, 1867, álbum. Getty Research Institute, 95.R.29.

15. Me refiero a la autoría del estudio y no a la de Maunoury como fotógrafo, ya que es posible que algunas vistas firmadas por él hayan sido hechas por otros operarios, incluyendo a Courret. Sobre Moulton véase Keith McElroy, “Henry De Witt Moulton: Rays of Sunlight from South America”, *History of Photography* 8, núm. 1 (enero a marzo de 1984): 7-21.

Fuentes.¹⁶ Se dibujaba así una imagen cuidadosamente formulada de una ciudad que, en muchos sentidos, era más la proyección de un deseo que una realidad. Junto a las grandes iglesias coloniales dominaban vistas de la ciudad moderna de la era del guano, con sus nuevos monumentos, como los de Colón y Bolívar, espacios renovados como el Paseo de los Descalzos o el cementerio, una ciudad que se iba transformando, que intentaba dejar atrás formas de vida que parecían no tener cabida en la modernidad. La fotografía acompañó el impulso normalizador que se iba materializando en calles y plazas, para dar forma visual a un nuevo ideal moderno de la capital, que se repetirá con monótona uniformidad en las décadas siguientes.¹⁷

Si Maunoury contribuye a fijar ese repertorio, muchas de sus vistas urbanas emergen, por el contrario, con la mirada abierta de quien registra algo por primera vez, escapando a la disciplina visual que terminó por decantar la imagen de Lima. Voluntaria o involuntariamente —difícil saberlo, aunque sus fotografías revelan una evidente fascinación por las particularidades locales— aparecen espacios distintos, que dejan ver todo aquello que el ideal de modernidad no puede desplazar, todo lo que lo excede y rebasa. Junto a las estatuas de mármol y bronce o las fachadas de piedra de las principales iglesias limeñas, se ven espacios hechos de otros materiales y armados con otras lógicas constructivas, atisbos de la omnipresencia del polvo, de las cualidades de la estera, de los ladrillos de adobe, o del suelo de tierra apisonada. El registro de esa materialidad adquiere pleno sentido en un momento en que la nueva riqueza generada por el guano acelera la modernización. Las fotografías revelan aspectos de esa transformación, al mostrar calles que van siendo empedradas mientras otras aún permanecen sin pavimentar, pero también trabajos en proceso, como el arreglo de la plaza de la

16. Véase el detallado estudio de McElroy de las vistas urbanas en “The History of Photography in Peru”, 147-170.

17. Ese repertorio se iría ampliando conforme se intervienen nuevos espacios, como el parque y el palacio de la Exposición a inicios de la década de 1870. Sobre la renovación urbana, véase Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*, Documento de Trabajo 67 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), en especial, 24-25; y Juan Carlos Callirgos, “Reinventing the City of Kings: Postcolonial Modernizations of Lima, 1845-1930” (tesis doctoral, Gainesville: University of Florida, 2007). Daniel Vifian López hace un estudio detallado de los primeros monumentos en “‘Plazas interrumpidas’: la estatuaria pública en Lima durante los gobiernos de José R. Echenique y Ramón Castilla (1852-1860)”, en *Monumentos en el Bicentenario. Centenario Histórico de Lima. Siglo XIX* (Lima: Municipalidad de Lima, Prolima, 2022), 20-163.



7. Eugène Maunoury, *Estatua de Bolívar y la Caridad*, del álbum *Lima*, ca. 1862-1863. Impresión sobre papel aluminado, 12.4 × 16.8 cm. Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.11. Foto: Daniel Giannoni.

Inquisición tras la instalación del monumento a Bolívar, en la que puede verse el avance del empedrado, que va cubriendo lentamente el suelo de tierra (fig. 7).¹⁸

La modernización urbana no ha cerrado todavía su primera etapa expansiva, por lo que las imágenes de Maunoury alcanzan a captar los rastros de una Lima que luego desaparecería o sería invisibilizada.¹⁹ Es posible imaginar todo lo que

18. Sobre el empedrado, tema recurrente en los periódicos de esos años, véase Majluf, *Es-cultura y espacio público*, 23-24 y Max Arnold Espinal Mendoza, “De mármol y bronce: el Monumento ecuestre de Simón Bolívar (1852-1859). Origen, rezago y custodia”, en Vifian López, *Monumentos en el Bicentenario*, 202-204.

19. Sobre lo que la fotografía muestra y lo que oculta en el marco de las narrativas de la modernización, véase Idurre Alonso, “The Visible and the Invisible: The Photographic Image of the Metropolis”, en Idurre Alonso y Maristella Casciato, *The Metropolis in Latin America, 1830-1930: Cityscapes, Photographs, Debates* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021), 139-149. Para una reflexión amplia sobre lo que las vistas urbanas eliminan véase Kim Beil, “Street Views: Urban Photography and the Politics of Erasure”, *Cabinet*, 14 de octubre de 2021.



8. Eugène Maunoury, *Vista del puente de piedra desde el río Rímac, Lima*, del álbum *Lima*, ca. 1861-1864. Impresión sobre papel aluminado, 12.4 × 16.5 cm. Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.4.

quedó fuera de la imagen de la capital mirando con cuidado sus perspectivas de la ciudad desde el Rímac, por ejemplo, que dejan ver las destartaladas covachas que dan al río, o a las lavanderas trabajando en la orilla, su ropa tendida al sol (fig. 8).²⁰ Una fotografía de los baños de Chorrillos permite conocer los precarios cambiadores de madera, caña y estera en que los bañistas mudan sus trajes de ciudad por ropas de baño, los flotadores en alquiler, las toallas colgadas y las sillas de madera y paja, todo un universo material que no podríamos imaginar sin esa imagen (fig. 9).²¹ La escena retiene nuestra atención no sólo porque nos muestra el preciso detalle de cosas que sólo quedaron registradas en forma esquemática

20. Véase dos fotografías en la colección del Museo de Arte de Lima: 2018.12.1.4 y 2018.12.1.5. Varias de estas vistas se encuentran con el sello de Courret en el álbum *Taiti, Lima, Santiago*, localizado en el Getty Research Institute, 2002.R.25.

21. Sobre los baños de Chorrillos véase Del Águila, *Los velos y las pieles*, 79-82.



9. Eugène Maunoury, Sociedad Fotográfica Lima. *Baños de Chorrillos*, ca. 1861-1864. Impresión sobre papel aluminado, 12.3 × 15.8 cm. Getty Research Institute, Los Ángeles (2022.R.15-15v).

en las acuarelas y grabados costumbristas de mediados de siglo, sino porque, además, nos revela una Lima habitada; nos permite comprobar cómo el repertorio fotográfico que se forjó a mediados de la década formuló la imagen de un espacio limpiamente despoblado. Es cierto que los largos tiempos de exposición para placas de gran formato hacían todavía difícil que pudieran coincidir en la misma imagen la figura humana y la vista urbana, pero resulta evidente que los fotógrafos se esforzaron por mantener sus tomas limpias de toda intrusión y que los editores como Fuentes prefirieron las vistas despobladas.²²

22. Véase Majluf, *Escultura y espacio público*, 25; Del Águila, *Los velos y las pieles*, 50. A las dificultades técnicas de los tiempos de exposición para negativos de colodión húmedo hay que sumar las que imponían llevar a cabo tomas bajo el cielo gris de Lima. Sobre la luz en Lima, véase McElroy, “The History of Photography in Peru”, 352. A propósito de las vistas urbanas despobladas de personas de las clases bajas en la fotografía del XIX, consúltese Alonso, “The

Maunoury, en cambio, busca fijar una ciudad habitada. Lo hace por medio de una serie excepcional de registros de oficios y de vendedores ambulantes que dan cuenta de una imagen urbana radicalmente distinta a la que terminó por prevalecer. Sus fotografías retratan a personas en las calles, recostadas contra muros o sentadas en el piso, mostrándolas en su propio espacio, antes de que fueran formalizadas en tipos y abstraídas de todo contexto en el fondo neutro del estudio —como el propio Maunoury haría y como habían sido ya figuradas en las acuarelas costumbristas de la tradición limeña (fig. 10). Esas fotografías son como ventanas que permiten imaginar las formas de la vida urbana, intuir encuentros y situaciones que no podríamos vislumbrar de la misma forma en su ausencia. El aura de ese mundo emerge con concreta precisión en una imagen titulada *Indias de Lima*, en la que dos mujeres posan en la calle atentas a la cámara (fig. 11),²³ o en otra de un aguador junto a sus barriles, que confronta altivo al fotógrafo frente a un muro de adobes,²⁴ o incluso en otra, de unos personajes de las “cercanías de Lima” que se muestran frente a una gran puerta de madera, acaso en algún fundo fuera de la capital (fig. 12).²⁵ Resulta inusual encontrar fotografías tan cuidadosamente compuestas de figuras populares en formatos medianos. Son imágenes que revelan una diversidad precisa, mientras fijan las formas ruinosas de una ciudad de tierra; todo aparece con la potencia de una realidad reprimida en las vistas limeñas de Maunoury.

Verse: una sociedad en imágenes

Las vistas urbanas que se empiezan a comercializar a inicios de la década de 1860 deben estudiarse junto al inmenso repertorio de pequeñas imágenes intercam-

Visible and the Invisible”, 144. El hecho de que la autora discuta vistas más tardías enfatiza la intencionalidad de esas proyecciones fotográficas.

23. Grabada por Charles Maurand, la fotografía se publica como “Types d’Indiennes du Pérou (d’après la photographie de notre correspondant à Lima, M. E. Maunoury)”, *Le Monde Illustré*, 454, 5 de agosto de 1865, 84.

24. La imagen del aguador procede de un álbum erróneamente atribuido a Courret, vendido el 19 de mayo de 2010 en la casa de subastas Bloomsbury Auctions, Londres. Agradezco a Ricardo Kusunoki esta referencia.

25. El título “Typos. Cercanías de Lima [sic]” (Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.14) sugiere que el autor de las leyendas pudiera ser francés, acaso el propio Maunoury. La misma caligrafía que figura en otros álbumes contiene vistas de su Sociedad Fotográfica Lima.



10. Eugène Maunoury, Sociedad Fotográfica Lima, página de un álbum, ca. 1861-1864. Impresión sobre papel aluminado, 12 × 16 cm. Getty Research Institute, Los Ángeles (2022.R.15-9v).



11. Eugène Maunoury, *Indias de Lima*, del álbum *Lima*, ca. 1861-1865. Impresión sobre papel albuminado, 16.4 × 12.5 cm. Museo de Arte de Lima, Comité de Formación de Colecciones 2018.12.1.13.

biables que emerge en paralelo, a partir de la expansión comercial de las tarjetas de visita. Aunque se insertan en discursos visuales diferenciados, comparten los mismos espacios de circulación y se encuentran lado a lado en los álbumes, sobre todo en aquellos formados por viajeros y extranjeros residentes en el Perú. Y a pesar de que muchas veces sólo sobreviven mutilados y desmembrados, los álbumes permiten ver cómo el cuidadoso ordenamiento de las fotografías integra las vistas y los retratos a narrativas sociales complejas, que dan forma a perspectivas diversas sobre la ciudad.

Es el caso del conjunto conservado en el Getty Research Institute, un obsequio hecho a Adolphe Massinot por el diplomático francés Émile Vion, quien abre el álbum con una dedicatoria firmada en Lima un 12 de julio de 1864.²⁶ De Massinot sabemos poco, aunque probablemente se trate del socio de Harismendi y Massinot, una casa comercial de venta al por mayor y menor de abarrotes, vinos, conservas y otras especialidades francesas, establecida en Lima hacia 1863.²⁷ De Vion (Molshein, Bajo Rhin, 1817-Lima, 1881), en cambio, cuyo retrato aparece junto a la dedicatoria, tenemos algunas informaciones, además de las noticias de su reiterada mención en los escándalos públicos que, como veremos, afectaron a Maunoury.²⁸ Llegado a Lima hacia 1850 como canciller y gerente del consulado, Vion se casó con la peruana Amelia Armero y fijó su residencia en la ciudad.²⁹ El álbum que dedicó a Massinot forma un conjunto de imágenes en

26. La dedicatoria reza: “A M Adolphe Massinot/Souvenir du plus dévoué/de ses amis/Lima, 12 Juillet 1864/Vion”.

27. Con tienda ubicada en La Unión 150, según el aviso en M. A. [Manuel Atanasio] Fuentes, *Guía de domicilio de Lima para el año de 1864* (Lima: Imprenta del Autor, 1863), s. p.

28. La identidad de Vion queda confirmada por un retrato grabado que figura en A. Barthet, “Les îles Chinchas et l’exploitation du guano”, *L’Illustration, Journal Universel* 45, núm. 1159 (13 de mayo de 1865): 304.

29. Vion asumiría interinamente como cónsul y estaría a cargo de los negocios de Francia cuando Lesseps muere durante la epidemia de fiebre amarilla de 1868. Véase el cuadro del cuerpo diplomático anexo a *Memoria que presenta el Ministro de Estado en el departamento de Relaciones Exteriores y Culto al Congreso Nacional de 1862* (Lima: Imprenta de La Época, 1862). Véase también Alfredo G. Leubel, *El Perú en 1860, ó sea Anuario Nacional* (Lima: Imprenta del Comercio, 1861), 100; Jaime Urrutia Ceruti, ed., *Informes de los cónsules franceses en Lima, 1842-1877* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2015), 33. Casado con Emilia Armero el 26 de julio de 1854, tenía sesenta años a la fecha de su muerte, ocurrida en Lima, el 26 de noviembre de 1881. Información del sitio familysearch.org, donde figura la partida de defunción en el Archivo General de la Nación, Lima. Carabayllo, *Defunciones*, agosto-diciembre 1881, f. 112.



12. Eugène Maunoury, *Typos* [sic]. *Cercanías de Lima*, del álbum *Lima*, ca. 1861-1865. Impresión sobre papel albuminado, 16.5 × 12.4 cm. Museo de Arte de Lima, Comité de Formación de Colecciones 2018.12.1.14.

apariciencia inconexo, pero que cobra sentido como el recuerdo de una experiencia de vida compartida en Lima.

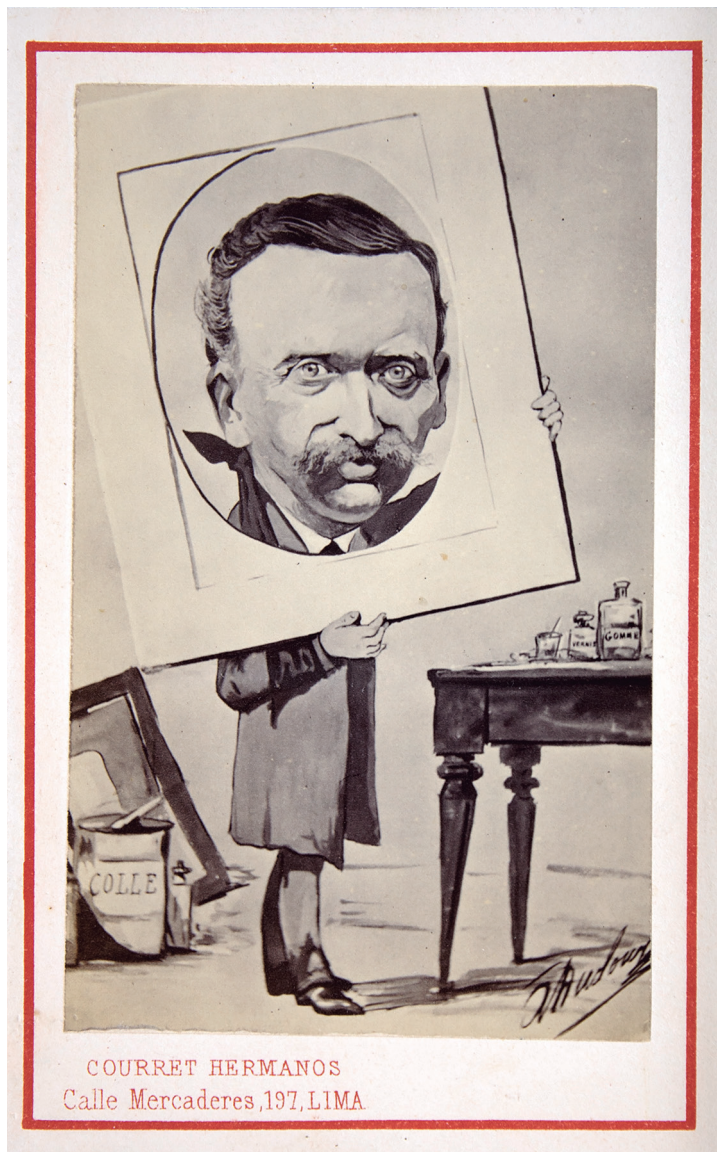
Sus páginas alternan vistas y personajes, relacionando a los retratados con el espacio urbano. Aparece Vion posando con sus hijas frente a la legación francesa, retratos hechos en el nuevo local de la Escuela de Artes y Oficios, entonces dirigido por el francés Jules Jarrier (quien al parecer figura también en la foto), y varias escenas de amigos reunidos en patios limeños. Este conjunto debe pensarse en relación con esta pequeña sociedad de expatriados que articulan su imagen desde dentro y, a la vez, desde fuera de la ciudad que los acoge. Es evidente que existe una estrecha relación entre el cuerpo diplomático y los fotógrafos franceses radicados en el país, un contexto que presta sentido a una enigmática caricatura de Vion como asistente de un estudio fotográfico, jugando a enmarcar su rostro con un *passepartout* (fig. 13). Y aunque los significados precisos de esa fotografía seguramente se nos escapan, lo cierto es que permiten ver la forma en que la producción de imágenes por esos años involucra de diversas formas a una colectividad.³⁰ El álbum de Massinot de hecho incluye retratos de mujeres de alta sociedad y de funcionarios de la legación francesa, incluido el cónsul general y encargado de negocios de Francia, Edmond de Lesseps, con quien Vion trabajó (fig. 14). Con los retratos se intercalan vistas urbanas e imágenes de figuras populares descansando en las calles de Lima o posando en el estudio.³¹

El conjunto pone al frente relaciones que conectan la vida privada con la esfera pública, lo que se hace más evidente en las páginas que aluden al comentario político mediante caricaturas, algunas firmadas por el propio Maunoury, incluyendo las de los presidentes Ramón Castilla y Juan Antonio Pezet, la de Manuel Atanasio Fuentes en su papel de “murciélago” —su seudónimo de escritor satírico—, y la paternalista caricatura de Lesseps como defensor de los polinesios traficados en el Perú, un caso en el que Maunoury asumió un compromiso activo.³² Al dar cuenta de una de las campañas públicas que más cohesionó a la comunidad francesa de Lima, el álbum incluye una selección de los retratos de estudio que Maunoury hizo de algunos polinesios esclavizados procedentes de Ua Pou, en las islas Marquesas, pensándolos como piezas políticas, destinados

30. Agradezco a Ricardo Kusunoki, responsable de la adquisición de esa serie de caricaturas, por la sugerencia acerca de una identidad corporativa francesa en Lima por esos años.

31. Doy gracias a Pablo Cruz por el apoyo para identificar el local de la Escuela de Artes y Oficios y sus siempre generosas respuestas a mis consultas sobre la arquitectura limeña del xix.

32. McElroy, “The History of Photography in Peru”, 550-551.



13. Courret Hermanos, según dibujante no identificado, *Caricatura de Émile Vion*, ca. 1865, impresión sobre papel aluminado, 10.6 × 6.7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Philippe Doublet, 2014.16.3.



14. Courret Hermanos y Eugène Maunoury, Sociedad Fotográfica Lima, página de un álbum, ca. 1861-1864, impresión sobre papel aluminado, 12 × 16 cm. Getty Research Institute, Los Ángeles (2022.R.15-6v). (Edmond de Lesseps figura en la parte inferior derecha).

a movilizar a su público, y que de hecho permanecen como algunas de las imágenes más conmovedoras de la fotografía peruana del XIX (fig. 15).³³

Lado a lado, las vistas urbanas, los retratos y las escenas domésticas proyectan los intereses públicos y los sentimientos íntimos de una comunidad precisa. Cada colección de imágenes de hecho teje de diversas formas una red de relaciones personales, que parte de la premisa misma de la tarjeta de visita como elemento de intercambio y sociabilidad, y del álbum como soporte para la recreación de un universo personal de deseos y afectos. Pero esos mundos privados están densamente imbricados con espacios y discursos más amplios, por lo que el álbum adquiere el peso de un formato de representación social.³⁴ Y de allí que fácilmente haya pasado a convertirse en el modelo que define el orden visual que organiza la cuidada diagramación de la *Lima* de Fuentes, el libro que marcó la década y que determinaría por largo tiempo la imagen de la capital.

Ser vistos: el asedio de la vida privada

En su secuencia de fotograbados de mujeres de alta sociedad que alternan con vistas de la ciudad, un registro que corre en paralelo a esas otras imágenes de tipos y costumbres populares que acompañan la narrativa del libro, la *Lima* de Fuentes no se aparta de la lógica de los álbumes fotográficos compuestos por esos años, incluyendo el que Vion dedicó a Massinot.³⁵ Sólo que el álbum es un objeto de salón, en esencia de uso privado, mientras que Fuentes toma ese modelo para formular un proyecto radicalmente público. El formato le sirve para construir una imagen depurada de Lima, al crear un frágil equilibrio entre la idea

33. Maunoury publicó en París una nota de protesta contra el comercio de polinesios: "Correspondance du Pérou", *L'Illustration, Journal Universel*, 42, núm. 1070, 29 de agosto de 1863, 157-158.

34. Sobre los álbumes estadounidenses que circulan entre las capas medias, véase Elizabeth Siegel, *Galleries of Friendship and Fame: A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2010). Sobre los álbumes personales en un espacio social comparable, véase Josefina de la Maza, "Itinerarios de una vida: el álbum de Isidora Zegers de Huneus", en *Álbum de Isidora Zegers de Huneus*, ed. facsimilar (Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013), 7-30.

35. Sería necesario diferenciar los álbumes de extranjeros en Lima, que suelen incluir un mayor número de imágenes de vistas y de tipos, de aquellos formados por la burguesía local, en los que parecen predominar los retratos, aunque tenemos una imagen parcial de los álbumes peruanos, puesto que en gran parte han sido desmembrados.



15. Eugène Maunoury, Sociedad Fotográfica Lima, *Reine canaque [Tabua-Ka-Hampu, Reine de Ua-Pou, femme de Ritozo/Tabua-Ka-Hampu, reine de Ua-Pou, esposa de Ritozo]*, ca. 1863, impresión sobre papel albuminado, 20 × 15 cm. Getty Research Institute, Los Ángeles (2022.R.15-21r).

de la capital como ciudad burguesa, cosmopolita y refinada y, a la vez, como lugar exótico, habitado por una plebe de costumbres peculiares, una narrativa que Poole describe como un sistema articulado sobre discursos racializados de gusto y distinción. Pero ese programa editorial puede entenderse también como un intento por contener una cultura visual en rápida expansión, como una operación destinada a administrar la imagen pública de vidas privadas. En un momento en que la fotografía empieza a dibujar nuevos espacios de representación social y política, la *Lima* de Fuentes emerge como la respuesta a debates precisos que revelaron los peligros del flujo de imágenes en la esfera pública. En cada uno de esos casos Maunoury tendría un papel decisivo.

Es necesario primero recuperar lo que supuso la expansión de la imagen fotográfica en Lima a inicios de la década de 1860, cuando apenas extendía su registro más allá del género del retrato, cuando empezaba a escapar de los límites que le imponía ser un proceso que producía piezas únicas, fijadas sobre soportes rígidos y brillantes, conservadas en pequeños estuches que apenas circulaban y se orientaban todavía a la esfera íntima de los afectos. La conjunción democrática de los negativos de vidrio y las impresiones múltiples sobre papel rompió ese cerco para crear un nuevo espacio de representación. A partir de la introducción de las tarjetas de visita en 1859 —casi al mismo tiempo en que A. A. Disdéri extendía su popularidad en París—,³⁶ empieza un momento de proliferación violenta de imágenes en una sociedad en la que todavía no se habían definido canales comerciales para la difusión gráfica, en donde todavía no existían propiamente fotografías públicas.³⁷ Se genera así un desfase entre la producción de tarjetas —forjada desde capitales europeas con un comercio más desarrollado—

36. Las tarjetas circulan primero entre las clases altas, como había ocurrido en Francia. Véase Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1985), 28-31. En Estados Unidos fue casi desde el inicio un producto de las clases medias. Véase Siegel, *Galleries of Friendship and Fame*, 19-21.

37. Esto se puede extender a las escenas costumbristas que empezaban entonces a circular más intensamente como grabados, mientras dominaba una producción limitada de originales múltiples a la acuarela, o a la producción de caricaturas políticas, litografías que no parecen haber tenido un mercado amplio y que terminarían siendo distribuidas como tarjetas de visita. La referencia local más temprana a tarjetas de visita es Félix Carbillet, “Avisos diversos. La moda es todo aquí”, *El Comercio*, 26 de febrero de 1859. Citado en Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (Lima: Fundación Telefónica/Museo de Arte de Lima, 2001), 38-39. Si bien Disdéri había patentado el formato en 1854, no se conocen ejemplares antes de la popularización del género en 1858. Véase McCauley, *A. A. E. Disdéri*, 4, 46.

y su circulación en mercados más restringidos, en sociedades acaso más cerradas. Ese desfase genera inevitablemente fricciones, que se revelan con nitidez en la trayectoria de Maunoury, quien se reclamaba introductor de la tarjeta de visita al Perú y operaba como corresponsal del famoso estudio parisino de Nadar. Pues si la ampliación del mercado se sostiene en el auge de los grandes estudios fotográficos que por entonces compiten ferozmente en Lima, sería en especial el de Maunoury el que concentraría la responsabilidad pública de exponer la vida privada de las élites limeñas a la mirada pública.

Las primeras señales de crisis saltan a partir de un sonado escándalo en torno a Maunoury en agosto de 1863. El caso, dado a conocer por McElroy, se inicia con una denuncia en *El Comercio* sobre el envío de retratos de mujeres limeñas a Europa, adonde habrían sido usados para fabricar imágenes denigrantes que, con “cínico descaro”, serían luego importadas de vuelta al Perú. El periodista no podía sino especular que la operación había sido diseñada “con el exclusivo objeto de insultar al Perú en su más hermosa y respetable porción”.³⁸ Un artículo en *El Mercurio* provee una de las pocas descripciones de esas imágenes, que habrían combinado los rostros de las mujeres limeñas con las de “alguna desgraciada de esas que en Europa se alquilan a los artistas”, produciendo “el horrible contraste de asociar una fisonomía candorosa e inocente a un cuerpo que los vicios han marcado con su huella infamante”. Se mencionan, además, otras imágenes compuestas, que mostraban a “apreciables matronas de Lima”, representadas “practicando los actos más torpes y degradantes”, parte de una “horrible conspiración” perpetrada por quienes expendían, además, “cuadros ignominiosos en diminutas proporciones, acompañados de lentes a propósito para aumentarlas, y en tarjetas de tamaño común, en las que el más ciego pudiera saciar su ruin curiosidad”.³⁹ Se confirma así la llegada a Lima de microfotografías —conocidas también como “Stanhopes”—, diminutas imágenes que se insertaban tras una lente en anillos y otros accesorios, generalmente en lugares poco visibles, como una suerte de secreto, y que sirvieron desde temprano para la distribución de imágenes eróticas.⁴⁰ Un articulista proyectaba el peligro que representaban esos

38. “Crónica de la capital. Infamia”, *El Comercio*, 20 de agosto de 1863, 3. Véase McElroy, “The History of Photography in Peru”, 221, 376-77 y 555. Los artículos de *El Comercio* aquí citados fueron dados a conocer por McElroy. He podido completar esa bibliografía con los debates aparecidos en *El Mercurio*, que McElroy no consigna.

39. Peruanos, “Remitidos. Escándalo inaudito”, *El Mercurio*, 26 de agosto de 1863, 3.

40. Sobre estos objetos, conocidos como “Stanhopes”, véase Jean Scott, *Stanhopes. A Closer View. A History and Handbook for Collectors of Microphotographic Novelties* (Witham: Green-

objetos mientras arremetía contra quienes habían enviado “a Europa fotografías de nuestras esposas, de nuestras hijas y hermanas, para ser copiadas con la más horrible impudicia, y colocadas en prendas de joyería con lente de aumento, instrumento infernal con que se desmoraliza nuestra juventud y se entrega a la *prostitución mental*, la virtud y el pudor de lo más florido y noble de nuestro bello sexo”.⁴¹

Las notas de protesta no daban los nombres de aquellos “ traficantes infames, que no respetan la virtud, ni el pudor, ni el decoro de familias respetables, que hacen de todo esto materiales de su taller industrial”.⁴² Y aunque Maunoury no fuera aludido expresamente, todo señalaba al corresponsal de Nadar, quien a los pocos días dejaría airado sus descargos. En una carta remitida a los diarios, admitía haber enviado fotografías a París, “con el solo fin de que sirviesen para exposiciones, recibiendo en reciprocidad retratos de Francia”. Aunque decía haber oído de la llegada a Lima de “retratos de señoritas, con reproducción de la cabeza en proporciones pequeñas y engastados en anillos”, aseguraba que algo así no podía provenir “sino de una casa americana”.⁴³ Courret Hermanos, en cambio, publicó una nota de protesta en que cuestionaba la existencia misma de tales imágenes.⁴⁴ Pareciera en efecto poco probable que los negativos peruanos hayan servido para la composición de fotografías eróticas, por lo que es posible que la denuncia fuera lanzada por alguno de los estudios para atacar a la competencia. Aun así, lo cierto es que el debate ponía al frente la posibilidad de una traición de la confianza de esas mujeres peruanas que “prestaban su hermoso semblante, para que, reproducido en una tarjeta, pudiese servir de grato y vivo recuerdo a una persona querida”, y que, de pronto, podían ver sus retratos circulando fuera de control, en la prensa, en el comercio, potencialmente en manos de descono-

light Publishing, 2002). A propósito de las imágenes eróticas en este formato, véase Sol Le-gault, “Making the Invisible Visible: Exhibiting Erotic Stanhopes” (tesis de maestría, Toronto: Ryerson University, 2005).

41. Peruanos, “Remitidos. Escándalo público”, *El Mercurio*, 24 de agosto de 1863, 3.

42. Peruanos, “Remitidos. Escándalo público”.

43. Eugenio Maunoury, “Asuntos personales. Protesta”, *El Comercio*, 26 de agosto de 1863, 3. Nota publicada también en “Remitidos. Protesta”, *El Mercurio*, 26 de agosto de 1863, 3. Francia, de hecho, habría sido el principal exportador de microfotografías eróticas por esos años.

44. Courret Hermanos, “Remitidos. Cuestión retratos”, *El Mercurio*, 27 de agosto de 1863, 3. También publicada en *El Comercio* el mismo día, según McElroy, “The History of Photography in Peru”, 555, 564. n. 47. Por lo demás, ese tipo de microfotografías no habrían podido producirse en el Perú.

cidos.⁴⁵ El bullicio no ocuparía más de unas cuantas columnas en los periódicos locales, pero marcaba el momento traumático en que el retrato burgués se veía expuesto a la esfera pública.

El caso rompe el silencio sobre la circulación local de imágenes eróticas, una producción que, como podemos deducir de este escándalo, debió proceder en la mayor parte del comercio internacional. Y aunque apenas queda documentación sobre imágenes propiamente pornográficas, se sabe que el comercio francés de desnudos y de microfotografías eróticas se extendió tempranamente a América Latina.⁴⁶ Las referencias a la circulación de esas imágenes en Lima trae al frente el asunto crítico del discurso sobre el erotismo en el siglo XIX peruano que, como ha señalado Marcel Velázquez, se cuela siempre entre las líneas del discurso público.⁴⁷ En particular, revela un crucial paralelo entre la contención de la fotografía y la represión de la sexualidad femenina, que es lo que hace tan necesario manejar el flujo de las imágenes.

Pero resulta en realidad imposible limitar el voyerismo en un momento en que los grandes estudios fotográficos ampliaban la exposición pública de retratos privados en sus galerías de exhibición, provistos con visores de estereoscópicas, vitrinas y muros cargados de imágenes, muchas veces visibles desde la calle.⁴⁸ Los periodistas comentan con frecuencia la exhibición de fotografías en las vidrieras o en los exteriores de los establecimientos fotográficos, lo que es posible comprobar en una excepcional imagen del estudio de Maunoury en Valparaíso hacia 1865 (fig. 4). McElroy señaló con agudeza la contradicción entre estos espacios expositivos y el aspecto sensual de las tarjetas de visita, hechas para ser sostenidas en la mano, orientadas a la contemplación más íntima, lo que potencia el peligro de que miradas licenciosas pudieran posarse sobre las imágenes de mujeres “decentes”, o que acaso sus retratos pudieran exhibirse cerca de las de mujeres de

45. “Crónica de la capital. Infamia”, *El Comercio*, 20 de agosto de 1863, 3.

46. McCauley explica que las autoridades francesas fueron más permisivas con el comercio de exportación, e incluso registra envíos de microfotografías eróticas a Veracruz en 1863. Véase *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871* (New Haven: Yale University Press, 1994), 160-162. Sobre las exportaciones de Dagron et Compagnie, consúltese Scott, *Stanhopes*, 27. McElroy no pudo identificar imágenes eróticas de producción local. Véase “The History of Photography in Peru”, 377.

47. Velázquez Castro, *La mirada de los gallinazos*.

48. Sobre las galerías de Garreaud, Richardson y Pease, véase McElroy, “The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1879”, 271-289, 512, 686.

reputación cuestionable.⁴⁹ La visión y el tacto quedan de manera inevitable imbricados así en las imágenes.

El escándalo de los retratos marcaba un momento clave de la puesta en crisis del sistema de imágenes que hasta entonces había dominado en Lima. El álbum personal había construido una esfera cuidadosamente privada, que replicaba los espacios cerrados de sociabilidad de la élite limeña, cuyos salones se limitaron sobre todo a familiares y amigos cercanos. Pero los álbumes compartidos en las salas de clase alta contenían largas secuencias de retratos en formato de tarjeta de visita, alternando los rostros conocidos de la sociedad local con los de celebridades americanas y europeas que llegaban por medio de los circuitos comerciales de estudios como el de Maunoury. Si esas tarjetas importadas tendrían que haber señalado ya la naturaleza de las imágenes fotográficas como “entidades itinerantes” del comercio global, para usar un concepto de Batchen, parece haber sido el escándalo limeño de las fotos compuestas y los anillos con microfotografías lo que obligó a confrontar esa realidad.⁵⁰ Marcó un momento crítico de puesta en evidencia de las contingencias de la fotografía para un grupo social que, sometido a la proliferación desbordada de las imágenes, buscaba regular su propia representación.

No hay duda de que ese escándalo o, en términos más amplios, el peligro que había revelado, está de alguna forma detrás de la aparición de los retratos de mujeres de alta sociedad de Lima en el libro de Fuentes. Traducidos a refinados fotgrabados como hilo conductor de una representación celebratoria de la capital, esas imágenes organizan la exposición regulada de fotografías privadas en la esfera pública. En una narrativa cargada de referencias raciales, Fuentes intenta devolverle la pureza al gran “campo de flores” que forman los retratos de las mujeres de Lima.⁵¹ Es claramente un proyecto de clase, una suerte de álbum colectivo, que le permite fijar la imagen de la ciudad en la de su élite, un intento por reordenar la circulación de imágenes, que en última instancia es también una reafirmación del poder sobre los medios de representación. De allí que el retrato de Fuentes figure en primer lugar, abriendo el tomo, y que las imágenes de su empresa editorial ocupen un lugar central en el libro. Porque la imprenta

49. McElroy, “The History of Photography in Peru”, 373-77. Esa ansiedad ante la diseminación pública de la fotografía se perfila en todos lados. Para Estados Unidos véase Siegel, *Galleries of Friendship and Fame*, 22.

50. Batchen también se refiere a la fotografía como un “fantasma itinerante”, en *Apparitions: Photography and Dissemination*, 10, 78-79.

51. Véase Poole, *Visión, raza y modernidad*, 188-192, 198-202.

pareciera todavía ser más poderosa que el comercio fotográfico, pues desde allí el editor puede darle sentido público a la fotografía y, a la vez, fijarla en una narrativa precisa, anclada en la lógica de una estructura visual y en la trama de un texto.⁵² Pues por medio de la imprenta las imágenes se difunden, pero a la vez se contienen y controlan.

Verse observados: la circulación internacional

Como gran demiurgo, Fuentes fija, a partir de una Lima real y en constante flujo, una ciudad ideal, o acaso la versión que mejor calzaba con el proyecto expansivo de la burguesía limeña. La proyección pública —y sobre todo internacional— de esa cuidada imagen de Lima como capital sofisticada y exótica, moderna y tradicional, puede entenderse como parte de una nueva inscripción de la fotografía en la esfera pública y en la vida política. Por estos mismos años, Maunoury y Richardson en particular usarían la tarjeta de visita para distribuir caricaturas, usando el soporte fotográfico como caja de resonancia para grabados o como medio de reproducción de imágenes pintadas a lápiz o acuarela. Los estudios cubrieron también sucesos locales, como la impresionante secuencia de Courret y de Maunoury de los funerales del presidente Miguel de San Román, y formaron series de figuras históricas o personajes públicos, inspirados por las “galerías de contemporáneos” que Nadar distribuía en París.⁵³ En este contexto cobra importancia el trabajo periodístico que Maunoury desarrolla por medio del envío de imágenes y reportajes a revistas europeas de gran tiraje, pues sería justamente una nota remitida a *Le Monde Illustré* en 1865 la que causaría un segundo y más sonado escándalo en torno a las imágenes y la representación del país.

Todo se desencadena a partir de la nota firmada por Maunoury en la revista francesa, junto con una ilustración que daba cuenta de una reyerta entre peruanos y españoles ocurrida el 5 de febrero de 1865, que habría de ser uno de los detonantes de la guerra con España.⁵⁴ Los hechos se dan en momentos en que

52. Sobre la imprenta de Fuentes véase la documentación compilada por Víctor Arrambide Cruz, “La imprenta de *El Mercurio* (1862-1865): una empresa editorial en Lima del siglo XIX”, *Revista del Archivo General de la Nación* 34, núm. 1 (2019): 9-30.

53. Series que no tuvieron éxito en el mercado local. Véase “The History of Photography in Peru”, 544-545.

54. Eugène Maunoury, “Troubles de Lima. Actualité”, *Le Monde Illustré*, 421, 6 de mayo de 1865, 281-282.

los ánimos se encontraban exaltados en medio de las crecientes tensiones tras la toma de las islas de Chincha por la flota española en el Pacífico, sólo días después de la firma del Tratado Vivanco-Pareja, que devolvía las islas al Perú a cambio de una reparación, lo que fue ampliamente rechazado por considerarse lesivo a los intereses peruanos. Eso explica la hostilidad con que fueron recibidos los oficiales y marinos españoles que desembarcaron para pasar el día en tierra. Según el recuento de Jorge Basadre, el conflicto se inicia con la agresión por civiles peruanos a oficiales y marineros de la escuadra española en el puerto. Las tensiones escalan cuando el cabo Estaban Fradera, quien intentaba regresar a su barco, es perseguido en el Callao, mata a un hombre y hiere a otros, cayendo él mismo asesinado en el tumulto. Se desata entonces una violenta ola de asaltos y saqueos a propiedades españolas en el puerto. Los oficiales y marinos que habían alcanzado a llegar a Lima encontraron asilo en las legaciones de Bolivia y de Francia.⁵⁵

La descripción de estos eventos parecía ubicar a Maunoury del lado de los españoles. La nota empezaba con una “teoría misantrópica” sobre el estado de la América del Sur que, según el autor, como ninguna otra región del globo presentaba “el espectáculo de los más extraños trastornos, súbitas peripecias e incidentes hechos para desalentar al moralista y excitar la continua desconfianza de la Europa”.⁵⁶ Maunoury describió la turba como “un populacho de negros, de mestizos y de indios” harapientos que se libran a todos los excesos, saquean propiedades españolas y llegan incluso a herir al cónsul francés en el Callao. Elogió los esfuerzos de Vion, cónsul y canciller de la legación, quien, “con la actividad y valor de que son tan pródigos los agentes de la Francia cuando se trata de llenar deberes de humanidad”, habría desplegado grandes esfuerzos para reunir al estado mayor de la escuadra española en la legación francesa con el fin de darles protección. Entonces, según Maunoury, un “tumulto homicida” asediaría la legación por horas, obligando a la familia de Vion a huir de la casa.⁵⁷ Ésa es la escena que queda registrada a toda página en el dibujo de Maunoury publicado en *Le Monde Illustré* (fig. 16).

Como ha señalado McElroy, esta versión de los hechos causó indignación generalizada en Lima, en donde empezaron a salir airadas notas de protesta

55. Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú (1822-1933)* (Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005), cap. 5, 244-245.

56. Maunoury, “Troubles de Lima. Actualité”, 281-282.

57. Cito de la traducción al español publicada en Eugenio Maunoury, “Desórdenes en Lima. Actualidad”, *El Mercurio*, 19 de junio de 1865, 2. Sabemos que Vion tenía su residencia en el consulado.



16. Eugène Maunoury, grabado por Charles Maurand, “Troubles de Lima (soirée du 5 février). Les Espagnols poursuivis se réfugient à la legation française, où ils trouvent un asile (d’après le croquis de M. E. Maunoury, corresponsal de *Monde Illustré*)/Problemas en Lima (tarde del 5 de febrero). Los españoles perseguidos se refugian en la legación francesa, donde encuentran asilo (a partir de un dibujo del señor E. Maunoury, corresponsal de *Monde Illustré*)”. Ilustración en *Le Monde Illustré*, París, 421, 6 de mayo de 1865, 281-282.

apenas un mes después de aparecido el artículo en París.⁵⁸ El asunto de fondo, como insistía un comentarista, era la representación de la sociedad peruana en el exterior: “No satisfecho el discípulo de Nadar con haber fotografiado, en detall [*sic*], esto es, persona por persona a toda la sociedad limeña, ha querido fotografiar el estado social y político del Perú, en síntesis a pluma y a lápiz, publicando en el *Mundo Ilustrado*, un grupo que nos representa un poco menos civilizados que los Cannibales [*sic*], los Hotentotes y los Esquimales”.⁵⁹

58. Entre las primeras denuncias se encuentra “¡Cómo nos pintan en Europa!”, *El Mercurio*, 19 de junio de 1865, 1-2. Al día siguiente se publicó una carta, fechada el 17 de mayo de 1865 en Southampton: C., “Correspondencia de ‘El Mercurio’”, *El Mercurio*, 20 de junio de 1865, 2.

59. Peruanos agradecidos, “Comunicados. El Perú fotografiado por el señor Maunoury”, *El Comercio*, 21 de junio de 1865, 3.

Unos acusaron a Maunoury de mentir “*para hacer efecto en París*”,⁶⁰ mientras otros le dedicaron malos, pero reveladores, versos:

Aquí más que su industria nos arranca
Su engaño y mala fe nuestros dineros,
Y se quieren meter a caballeros
Tan solo por tener la cara blanca.

Tú que le debes fortuna toda
Al suelo a quien ahora le haces cruces,
Y no adquirida con talento y luces
Sino merced a pasajera moda:

Tú en quien la voz artista es profanada
Porque nunca el fotógrafo fue artista,
Y siempre que la máquina está lista
El sol es el pintor y tú eres nada.

¿Cómo forjar osaste tal novela.
Despreciable, ridículo gabacho?
Mas sin duda escribístela borracho
Después de alguna torpe francachela.⁶¹

El repudio a Maunoury se centra de manera obsesiva en su estatuto de extranjero, precisamente porque su trabajo ha penetrado en una sociedad cerrada, la ha expuesto y la ha presentado ante el mundo, desde afuera y para afuera. Porque la febril circulación de las imágenes forma parte desde ya de un circuito global, movilizado por la lógica comercial que, a la vez que contribuye a expandir una cultura burguesa internacional, afecta y transforma las culturas locales.

En respuesta a la suma de injurias xenófobas, Maunoury redactó una breve carta de disculpas, en que admitía haber estado en Chorrillos durante los sucesos, por lo que no había podido verificar a tiempo la información remitida

60. “Asuntos personales. Al moralista E. Maunoury”, *El Comercio*, 23 de junio de 1865, 4 (itálicas en el original).

61. P. “Asuntos personales. A Maunoury”, *El Comercio*, 23 de junio de 1865, 4. McElroy explora el impacto de la migración a través de los debates en torno a los estudios fotográficos. Véase, “The History of Photography in Peru”, 334-344.

a París. Sus descargos generaron respuestas aún más altisonantes,⁶² incluyendo una nueva editorial en *El Mercurio*, sin duda redactada por Fuentes, propietario y director del diario, en la cual lamentaba que las calumnias de Maunoury afectaban a “toda la América, pintándola de tal estado de barbarie que deba inspirar las desconfianzas de la Europa”.⁶³ La nota señalaba que el gobierno peruano se alistaba a someter a Maunoury a juicio, lo que habría quedado descartado tras conocerse las disculpas del fotógrafo.⁶⁴ Días después se publicaba en castellano y en francés una carta de protesta que Fuentes dirigió a los editores de *Le Monde Illustré*, en la que señalaba que Maunoury se había “complacido en *fotografiarnos* y describirnos como bárbaros, punto menos que salvajes”.⁶⁵

La imagen que había causado el escándalo no era, por cierto, una fotografía, pero el imaginario visual ha quedado ya definitivamente marcado por el paradigma fotográfico,⁶⁶ como revela otro comentario clave acerca de la ilustración publicada por Maunoury:

como hasta hoy las cámaras oscuras solo han reproducido *cosas materiales* y no *cosas* como las de Maunoury, tuvo este que explicar en forma de correspondencia la fotografía que reprodujo en la cámara oscura de su cerebro, que sin duda ha de ser negra como su ingratitud y pesada como los francos que le ha hecho ganar la *canalla* del Perú; pero debió suceder que el negativo correspondió al original y a la cámara francesa de tal manera, que con detallada explicación tuvo que decir por su grabado este es el gallo.⁶⁷

62. Véase, por ejemplo, “El Sr. Maunoury”, *El Mercurio*, 22 de junio de 1865, 2 y Peruanos, “Remitidos. El infame calumniador. Maunoury”, *El Mercurio*, 23 de junio de 1865, 3.

63. “Correspondencia de Ultramar/Revue pour l'étranger/Review of the fortnight”, *El Mercurio*, 27 de junio de 1865, 2-3 (énfasis en el original).

64. “Notas relativas a los sucesos ocurridos el día 5 del mes de febrero último en la ciudad del Callao y en esta capital”, *El Mercurio*, 27 de junio de 1865, 2. Se vuelve a publicar tanto el artículo de Maunoury como sus disculpas, junto a documentos oficiales que desmienten la narrativa del fotógrafo. Maunoury hace allí alusión al juicio que se le habría abierto.

65. Manuel Atanasio Fuentes, “Maunoury; MM. Les Éditeurs du *Monde Illustré*”, *El Mercurio*, 1 de julio de 1865, 3. La carta, fechada en Lima el 28 de junio de 1865, se publicó en castellano y en francés.

66. Sobre el estatuto comercial-industrial de la fotografía y su permanente tránsito entre medios visuales véase el capítulo “Photography and Commerce”, en Batchen, *Apparitions*, 30-73.

67. D. Pedancio, “La correspondencia y el grabado de Maunoury”, *El Comercio*, 22 de junio de 1865, 3.

La argumentación resulta algo confusa, pero revela una forma de imaginar la cámara oscura que no se fija en la idea de un mecanismo transparente, simple reflejo del mundo visible, sino en una proyección mediada por las motivaciones del fotógrafo. El juego de palabras establece así la idea de la visión como cámara oscura integrada a una subjetividad, por lo que la imagen que produce (sea cual fuere el soporte) es una forma intencional, cuyos sentidos pueden dirigirse y moldearse con fines precisos. En este contexto crítico, en el que los comentaristas cuestionan la idea del medio como arte para rebajarlo a una simple industria, se perfila más nítidamente el riesgo potencial de las imágenes como objeto de consumo. Porque es el comercio lo que activa esa peligrosa combinación de la imagen como vehículo de intenciones perversas y su circulación descontrolada.

Así, la malicia atribuida a Maunoury se potencia con el peligro siempre latente de la diseminación: dibujo, grabado o fotografía, todas las imágenes llevan con ellas un potencial similar de manipulación y multiplicación. De hecho, aunque los periódicos no reproducen el grabado remitido por Maunoury, no es improbable que copias fotográficas hayan circulado en la capital sobre tarjetas de visita, como aparecían ya en todas partes las caricaturas, en un flujo que resultaba difícil de contener y controlar.⁶⁸ En cualquier caso, *El Mercurio* ofreció a sus lectores una descripción textual de la imagen —una lectura en realidad— que recalca sus inexactitudes, desde la inclusión de palmeras en la escena hasta el señalamiento de hechos violentos que no habían ocurrido en la legación francesa. El artículo ponía énfasis en la imagen de la señora Vion, quien escapa de la mano “de un señor que parece zambo o negro que la precede en la huida”. En tono de burla, el articulista arremetía contra “el infame calumniador” Maunoury, con insinuaciones irónicas que implicaban a la esposa del diplomático francés:

Cuando el señor Vion, nuestro simpático vecino de muchos años, haya visto la fotografía del infame calumniador Maunoury habrá llamado a su esposa y le habrá dicho: “Hija, ¿es cierto que te escapaste con ese zambo cuando mataban tantos oficiales españoles en nuestro salón de recibo?”⁶⁹

68. McElroy documenta en detalle las tensiones que emergen de la circulación de caricaturas sobre tarjetas de visita y los intentos de las autoridades por contener su circulación. Véase especialmente su discusión acerca del estadounidense Villroy Richardson, en “The History of Photography in Peru”, 706-717.

69. “Remitidos. E. Maunoury. Infame calumniador”, *El Mercurio*, 20 de junio de 1865, 3.

La ilustración de Maunoury, en efecto, muestra al extremo izquierdo a la señora Vion escapando del lugar en compañía de un hombre afrodescendiente, que le hace eco desde atrás. El grabador enfatiza la distancia relativa frente al espectador con un sombreado que oscurece aún más su figura, pero también la de la niña que toma la mano derecha de la mujer. El irónico comentario del periodista limeño convierte lo que no es sino un efecto de profundidad espacial en la insinuación de una relación íntima entre la señora Vion y el hombre que la acompaña. Surge nuevamente aquí el subtexto de esas sexualidades disidentes que acechan el imaginario burgués.

Todo el debate se libró en términos explícitamente racializados, en el contexto de una obsesiva preocupación por la imagen de los peruanos en el extranjero. No es casual que la campaña contra Maunoury haya sido liderada desde el diario de propiedad de Fuentes, quien publicaría apenas un año después en París su *Lima*, libro que desde sus primeras páginas se plantea como objetivo esencial contrarrestar las imágenes estereotipadas de la ciudad difundidas por extranjeros. Y aunque las reproducciones que Fuentes denuncia expresamente en su libro son, como advirtió Poole, obra del viajero francés Paul Marcoy, resulta evidente que tenía también otros casos en mente, incluido el de Maunoury.⁷⁰ En efecto, estos debates demuestran que existe una clara conciencia de verse y ser visto en ese flujo global en el cual está claramente imbricado el imaginario local. La *Lima* de Fuentes es, de hecho, la contundente respuesta a esa premisa del desborde de las imágenes y a la urgente necesidad de ponerlas bajo control.

Nombres propios: el juego de las tapadas

Es así que el modelo fotográfico no rige en *Lima* únicamente en términos de la economía visual que Poole analizó, sino que se sustenta en el formato del álbum, y en el sistema más amplio que enlaza a las imágenes con otros discursos en el proceso de su diseminación. Al analizar la lógica racial y afectiva que estructura el libro de Fuentes y el papel que en todo ello juega el realismo, Poole distinguió un discurso visual que privilegia con la precisión de la litografía los retratos de

70. Poole, *Visión, raza y modernidad*, 177-178, n. 4. Fuentes seguramente tenía también presente, entre otros casos, las ácidas notas de Rafael Castro y Ordóñez en *El Museo Universal* de Madrid, en 1863, que comenta Badia-Villaseca en “La obra de Rafael Castro y Ordóñez”, 481-514.

figuras de alta sociedad, al establecer una jerarquía que deja en segundo plano las imágenes de los tipos populares y anónimos reproducidos como viñetas grabadas en madera junto al texto. Lo que Poole no alcanzó a distinguir es que una parte de esos pequeños grabados se basa en acuarelas o grabados costumbristas —muchos de André Auguste Bonnaffé y de Francisco Fierro— y no en fotografías.⁷¹ El asunto es clave para comprender distinciones cruciales entre tipologías visuales, pero también para comprobar que las fotografías y acuarelas conviven dentro de discursos imbricados, pero claramente diferenciados, un asunto cuyas implicaciones se traslucen en el análisis de las tarjetas de visita de tapadas, que también figuran en el álbum dedicado a Massinot.

El ingreso de la tapada al registro fotográfico de hecho introduce una inflexión crítica a un repertorio ya firmemente establecido para representar a la capital.⁷² Pues si bien las imágenes de tapadas formaron el eje de la tradición costumbrista, al momento de la llegada de la fotografía el uso del velo se encontraba en plena decadencia y habría de desaparecer al poco tiempo de la vida cotidiana, lo cual explica que no se conozcan daguerrotipos de tapadas. El traje tradicional, sin embargo, viviría un breve renacimiento en los salones de la clase alta y en los estudios fotográficos a inicios de la década de 1860, paradójicamente acaso el momento más intenso de modernización en Lima.⁷³ Pero para entonces es ya sólo un disfraz, una puesta en escena nostálgica que transforma el sentido de la mujer tapada, una figura que se desmarca de las fotografías de tipos, oficios y costumbres aún existentes.⁷⁴ El asunto es clave, ya que esas imágenes

71. Siguiendo a Fuentes, en *Visión, raza y modernidad* (200-201), Poole afirma que todos los grabados se basaron en fotografías. Su enfoque es consecuente con su advertencia (18n6) sobre los artistas que excluye —entre quienes se encuentra Fierro— pero, como lo demuestra la *Lima* de Fuentes, resulta problemático en el contexto de un sistema integrado de imágenes.

72. Sobre la tapada véase los trabajos pioneros de Poole, *Visión, raza y modernidad* y de McElroy, “*La Tapada Limeña: The Iconology of the Veiled Woman in 19th-Century Peru*”, *The History of Photography* 5, núm. 2 (abril de 1981): 133-149. Véase también Laura R. Bass y Amanda Wunder, “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima”, *Hispanic Review* 77, núm. 1 (invierno de 2009): 97-144; Del Águila, *Los velos y las pieles*, 127-140 y Natalia Majluf, *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022), 148-164.

73. McElroy, “The History of Photography in Peru”, 139. El mismo autor sugiere que el auge de las fotografías de tapadas emerge como respuesta nacionalista a la intensa migración europea a Lima a mediados de siglo en “*La Tapada Limeña*”.

74. Sobre esta transformación véase Del Águila, *Los velos y las pieles*.

no se proponen como registros de una realidad dada, sino como ficciones, como escenificaciones actuadas para la cámara.

Las tapadas se distinguen de los demás tipos también por la relación ambigua que mantienen con la idea del retrato. Pues si en los grabados y acuarelas costumbristas que circularon desde inicios de siglo la tapada aparece siempre como un tipo abstracto, que no alude a una persona precisa, ese sistema visual se trastoca con la fotografía, cuya premisa esencial es que siempre hay una persona de carne y hueso frente a la cámara. Siempre hay *alguien* —un nombre propio— detrás de la fotografía de una tapada, pues incluso cuando no es posible identificar a la persona detrás del velo queda la potencialidad del retrato, lo cual diluye irremediablemente la fina línea que separa al tipo del individuo, al traje del disfraz. Son imágenes ambivalentes, porque incluso cuando conocemos el nombre de la mujer que posa en el estudio, la imagen es ostensiblemente sólo un tipo, que es lo único visible. El hecho de que el traje no pueda ser considerado algo del todo “real” hace más evidente el juego entre el ocultamiento de una identidad precisa y el anonimato que emerge de la idea de la tapada como tipo. En ese y otros sentidos, las fotografías de tapadas se diferencian tanto de las acuarelas y grabados costumbristas como de las imágenes fotográficas de vendedores y figuras populares en el estudio, que posan siempre desde ya anónimos en representación de un grupo, registrados por otros, con un fin que no es el del retrato. Con la tapada rara vez es posible saber cuál es el estatuto preciso de la imagen.⁷⁵

La fotografía opera así un verdadero vuelco semántico en la figura de la tapada. Sobre todo, en el momento en que el traje irrumpe como disfraz de la clase alta en el marco de esa moda que nos ha dejado series enteras de mujeres limeñas disfrazadas en distintas posiciones, algunas cubiertas completamente por el manto, dejando ver un solo ojo, y muchas, sobre todo las “tapadas modernas”, con el rostro expuesto (fig. 17). Hay series hechas en el formato de tarjeta de visita que arman secuencias de la misma mujer en diversas poses, en algunos casos tapada y, en otras, destapada. Casi siempre aparece en algún momento su rostro, por lo que se asume que la identidad no permanecerá siempre oculta. Y si bien no contamos con información que permita entender con precisión los usos de esas imágenes, todo indica que sirvieron para activar juegos en los salones limeños. Así lo sugiere el retrato de Leandra Raygada (Lima, 1842-1914), una tarjeta que, al parecer, formó parte de un intercambio

75. Existen algunos tipos populares con nombre propio, pero son figuras del todo excepcionales.



17. Courret Hermanos, *Mujeres en traje de tapada*, página del álbum muestrario *Recuerdos del Perú*, ca. 1863-1873. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima.

con el joven Miguel Grau. La imagen, indescifrable por sí sola, reta al espectador con la frase “Adivina quién soy” al pie de la tarjeta (fig. 18).⁷⁶ Su nombre, inscrito en una dedicatoria al reverso, devela el secreto y permite conocer su identidad, para así fijar la imagen limpiamente como un retrato, aunque sea sin rostro.

El nombre propio trastoca también el sentido de la tapada como figura sexualizada. Pues fue finalmente el anonimato lo que había permitido a las mujeres escapar de la estricta supervisión patriarcal, lo cual les otorgó la reputación de mujeres a la vez libres y libertinas, que podían imponer su presencia

76. La inscripción al reverso de la tarjeta dice: “De Leandra Raygada/Enero 10. 1862”. La pieza, al parecer, forma parte de un intercambio de tarjetas con Miguel Grau, pues fue donada al museo junto a su retrato, también por Garreaud (Museo de Arte de Lima, donación Jorge Bustamante, 2019.46.2), con la inscripción al reverso: “A mi muy apreciable amiga la Señorita Leandra Raygada/Miguel Grau/Marzo 9 del 1862”.



18. Emilio Garreaud, *Leandra Raygada en disfraz de tapada*, enero de 1862, impresión sobre papel albuminado, 10.5 × 6.1 cm. Museo de Arte de Lima, donación de Jorge Bustamante, 2019.46.1.

en la política y en el espacio público.⁷⁷ En la gráfica costumbrista, como ha advertido Poole, el traje de la tapada hacía posible pasar por alto la identidad y el estatuto social de las mujeres de clase alta para fijarse en el anonimato de su sexualidad, convirtiendo el ocultamiento del cuerpo femenino en el foco de una mirada densamente sexualizada. Pero en la década de 1860 ese traje pierde su filo y su potencia disruptiva, en tanto no sirve ya para salir a la calle, con lo cual sus sentidos quedan restringidos a la nostalgia localista de los juegos de salón.

La recuperación del traje como disfraz dentro de los interiores domésticos confirma de la forma más literal posible la sujeción de la mujer limeña a la esfera privada y el creciente control que se intenta ejercer sobre su sexualidad. Como los propios contemporáneos anotaron, con la desaparición del traje se perdieron también las libertades que otorgaba a las mujeres, cuyas vidas quedaron cada vez más restringidas y limitadas al espacio doméstico.⁷⁸ Ese reacomodo de las costumbres deja ver un paralelo con el impulso por contener las imágenes que emerge por estos años, un movimiento que replica una transformación no sólo del campo de la representación sino, como ha señalado Alicia del Águila, de forma más amplia el sometimiento de las mujeres frente al avance de las reglas de juego impuestas con la expansión de la cultura burguesa.

La *Lima* de Fuentes es acaso la expresión más acabada de ese impulso normalizador, lo que se hace evidente en su tratamiento de la tapada, que Fuentes relega a un segundo plano, al poner todo el énfasis en las litografías a página completa de refinadas mujeres burguesas, vestidas a la última moda (fig. 5).⁷⁹ La tapada queda como una especie de *alter ego* de las mujeres limeñas; un traje del pasado que adoptan a elección, como una identidad que les otorga color local, pero que no las determina. A diferencia de los retratos masculinos que se incluyen en el libro, los nombres de las mujeres no se divulgan, como para preservar su identidad frente a un público externo, aunque es evidente que tienen nombre propio, en contraste con los grabados de tipos anónimos que ilustran el libro.⁸⁰ Las mujeres se exhiben, pero se protegen a la vez; se hacen visibles, pero sólo en un contexto en el que el editor puede dominar su puesta en escena. El caso mues-

77. Poole, *Visión, raza y modernidad*, 116-125.

78. Del Águila, *Los velos y las pieles*, 133-140.

79. Sólo una de las litografías a toda página muestra a una mujer tapada.

80. Según Poole las mujeres estarían identificadas en un listado al final del libro (*Visión, raza y modernidad*, 197), pero en ninguna de las ediciones originales hemos encontrado tal lista, que sí se encuentra al final de la edición facsimilar editada por el Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú en 1985.

tra la perfecta concordancia del símil que opera por estos años entre el control de la sexualidad y el de las imágenes.

Los escándalos y debates que marcaron la trayectoria de Maunoury permiten entrever las aprehensiones, fricciones y temores generados por esas nuevas formas visuales que trastocan el imaginario social de la capital peruana con la primera expansión de la fotografía. Ponen en evidencia la ansiedad que el mercado abierto y la circulación internacional generan en unas élites que buscan orquestar su propia imagen. Y aunque resulte difícil medir la eficacia de los esfuerzos por contener ese desborde, lo cierto es que el libro de Fuentes alcanza a formular una respuesta contundente, al dibujar un orden visual que marcaría de forma decisiva la imagen de Lima en las décadas siguientes.⁸¹

Coda

Si admitimos que la tapada es siempre una figura de erotismo, y que toda fotografía de una tapada es necesariamente una imagen construida, entonces las dos escenas de cortejo con que empezamos este texto dejan de parecer del todo excepcionales. Porque esas fotografías no intentan esconder su carácter de escenas armadas para la cámara, ni son propiamente imágenes públicas, como no lo son la mayor parte de los retratos de salón de mujeres en traje de tapada. En tanto escenas de seducción siguen, además, un tópico visual que había sido prefigurado en las acuarelas costumbristas desde inicios de siglo y que venía siendo retomado en la fotografía (fig. 19). Lo que distingue a estas escenificaciones es el contexto y el estatuto racial de los protagonistas, pues mientras todas las fotografías de tapadas que han llegado a nosotros son tomas en el estudio, estas imágenes se escenifican en una casona, sin duda reconocible para quienes integraban el círculo de los propietarios del álbum. Y a diferencia de otras escenas

81. Como dueño de una imprenta, Fuentes se esforzó en traer de regreso de París las matrices de los grabados en madera, pero evidentemente no podía traer las piedras litográficas. Eso explica que ediciones posteriores no incluyeran las imágenes de mujeres que aparecen en las litografías. Las matrices de los grabados en madera se usarían en varias publicaciones en las décadas siguientes, incluyendo el semanario *El Correo del Perú* (1871-1878) y *Lima antigua. Tipos de antaño*, publicada en tres “series” por la Imprenta del Universo de Carlos Prince en 1890, de propiedad del impresor francés que había trabajado para *El Mercurio* de Fuentes en la década de 1860. Sobre las matrices, véase Herman Schwarz, “Los tacos del Murciélago”, *Illapa Mana Tukukuq*, núm. 10 (2016): 72-83.



19. Francisco Javier Cortés, atribuido, *Caballero y tapada*, ca. 1820-1830, gouache sobre papel, 24.9 × 19.4 cm. Museo de Arte de Lima, donación de Gustavo Chopitea, 2014.31.3.

de cortejo, en que el galán es siempre un hombre blanco, acaso europeo, aquí es un afrodescendiente, un estatuto racial que se asocia a un rango social más bajo, lo que la leyenda que lo identifica como sirviente termina por confirmar. Esa doble inversión del orden establecido en un espacio concreto es lo que marca la excepcionalidad de estas imágenes.

No hemos podido identificar la casona en que se escenifican las fotografías, y su procedencia de un álbum desmembrado hace difícil fijar con precisión el contexto de su producción. Pero existen suficientes indicios para suponer que los dueños originales tuvieron algún grado de cercanía con Émile Vion, quien figura en algunas de las fotografías relacionadas con el álbum, y posa en el patio del consulado francés al lado de una de sus hijas.⁸² El que todas las imágenes puedan relacionarse con la Sociedad Fotográfica de Maunoury permite suponer que, además, podría tratarse de amigos del fotógrafo. En cualquier caso, resulta evidente que unas imágenes así sólo podrían haberse permitido en un contexto en el que los actores pudieran manejar su circulación.

No es del todo improbable que estas fotografías sean una respuesta lúdica a ese escándalo en que Maunoury y Vion se habían visto envueltos, en torno a la recreación visual de los sucesos de febrero de 1865 en *Le Monde Illustré*, que la prensa había insinuado mostraba a la señora Vion huyendo de la escena de la mano de un hombre negro. Incluso en el caso que no lo fueran, las fotografías evocan la fama del carácter disoluto de las tapadas limeñas y trastocan con humor el orden establecido, en un momento en que las tensiones entre la pequeña comunidad francesa de Lima y la sociedad local se encontraban en ascenso. Esas imágenes complican, además, la nítida separación que la clase alta limeña busca imponer para marcar sus distinciones de raza y clase, al fijar los límites que separan a la sociedad burguesa de los colores de la plebe, lo que se replica en una división espacial entre el interior burgués y la calle. Porque esas fotografías fluyen también en el cruce crítico de la vida privada con el espacio público, dos esferas que por esos años se mezclaban e imbricaban de formas que hasta entonces acaso no había sido posible imaginar. Y en ese contexto, es claro que las fotografías de la tapada y el sirviente no eran imágenes públicas; habían sido tomadas en un interior, hechas por un amigo para un círculo íntimo, y resguardadas en un álbum familiar, con lo cual permanecían protegidas bajo el control que era posible

82. Véase *Patio limeño*, ca. 1860, estereoscópica sobre papel albuminado del álbum *Lima*, 6.8 × 14.5 cm. Museo de Arte de Lima, 2018.12.1.17. En la parte superior de la puerta se distingue un escudo y la palabra “consulat”.

ejercer sobre las imágenes en el ámbito privado.⁸³ Pero esas fotografías evocan también esa otra cara de la norma, esas corrientes subterráneas de sexualidades y etnicidades divergentes que acechan el imaginario burgués. Son esos rastros discrepantes los que la accidentada trayectoria limeña de Maunoury permite reconocer, al hacer visible aquello que la cultura burguesa intenta reprimir y transformar en uno de sus momentos de mayor expansión. ♣

83. El que se conozcan como copias únicas abona a la idea de que se hicieron para un círculo íntimo.

N.B. La investigación para este texto fue posible gracias a una estancia en el Getty Research Institute entre abril y julio de 2023, en donde conté con el apoyo de Frances Terpak y Ted Walbye. Agradezco a Rosalyn Chavarry, del Museo de Arte de Lima, así como al personal de la Biblioteca Nacional y del Instituto Riva-Agüero por su apoyo. Ricardo Kusunoki contribuyó generosamente con una primera lectura crítica de este texto. Por invitación de Sandra Rozental, pude presentar este trabajo en “Itinerante, seminario de historia e historiografía de las ciencias y las tecnologías”, en el Colegio de México, en abril de 2025. Los comentarios de los participantes, especialmente de Omar Sandoval, han sido muy importantes para afinar las ideas que presento aquí.