

Del paisaje humano en Rugendas al retrato colectivo de Laso. Las Tapadas en la pintura peruana del siglo XIX
Angélica García-Manso
Arte e Investigación (N.º 28), e124, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e124>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DEL PAISAJE HUMANO EN RUGENDAS AL RETRATO COLECTIVO DE LASO LAS TAPADAS EN LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XIX

FROM RUGENDA'S HUMAN LANDSCAPE TO LASO'S COLLECTIVE PORTRAIT LAS TAPADAS IN 19TH-CENTURY PERUVIAN PAINTING

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO | angmансо@unex.es; <https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Universidad de Extremadura, España

Recibo: 11/05/2025 | Aceptado: 31/08/2025

RESUMEN

El estudio recorre la transformación de la estética pictórica costumbrista hacia la romántica en el Perú que surge tras su independencia en la primera mitad del siglo XIX, a través tanto de artistas foráneos —Juan Mauricio Rugendas o Raymond Monvoisin— como locales —Pancho Fierro y, de manera singular, Francisco Laso—. Las imágenes de las tapadas forman parte de la nueva iconografía de la nación, en la que se evocan intertextos bíblicos como el relacionado con la figura de Tamar.

PALABRAS CLAVE

Perú; pintura; siglo XIX; iconografía; tapadas

ABSTRACT

This study examines how pictorial aesthetics in Peru transformed from costumbrista to romantic following the country's independence in the first half of the 19th century. It looks at the work of both foreign artists, such as Juan Mauricio Rugendas and Raymond Monvoisin, and local artists, including Pancho Fierro and Francisco Laso. The image of the 'tapadas' is part of the nation's new iconography, alongside biblical references such as those related to the figure of Tamar.

KEYWORDS

Peru; painting; 19th century; iconography; tapadas



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

PANORAMA DEL IMAGINARIO SOCIAL EN LA PINTURA PERUANA DEL SIGLO XIX

La evolución de la pintura peruana tras la independencia del país se jalona en dos etapas: una primera marcada por un costumbrismo ilustrado y una segunda con un espíritu más romántico y, por ende, idealizado. Y es que, una vez que la élite criolla se arroga el poder político, se busca la construcción de una narrativa patriótica que se nutre del discurso costumbrista con Lima como eje y, con posterioridad, genera un imaginario colectivo de mayor trascendencia tanto a la hora de dignificar tales figuras con paralelismos no costumbristas que superan el ámbito de la capital. Sigue con la imagen de la tapada que, de alguna manera, surge de la tradición de la pintura de castas al integrar a otros colectivos —la bibliografía a este respecto es amplia actualmente Katzew, 2004; y, en lo que concierne a Nueva España: Catelli, 2012; Guzmán Badillo, 2018; o González Esparza, 2022; por citar meramente algunas referencias—.

No obstante, la Tapada responde a un tema que ya gozaba de siglos de tradición a sus espaldas, al que se suman el tratamiento de otros tipos curiosos que deambulan por las ciudades virreinales, especialmente por la capital andina (Romera, 1951). Pues bien, a finales de la década de 1830 la perspectiva costumbrista se consolida y enriquece con la aportación de artistas locales como Francisco Javier Cortés (c. 1770-1841) o Francisco Laso (1823-1869) y, sobre todo, como Ignacio Merino (1817-1876) y Francisco «Pancho» Fierro (1807-1879), que dejan atrás el ámbito erudito para adentrarse en los espacios públicos de la ciudad, con sus tipos y escenas (Kusunoki Rodríguez, 2017; Cisneros Sánchez, 1975, pp. 25-26).

De igual forma, la literatura de descripciones encontró un oportuno complemento en la obra de los llamados pintores viajeros que, precisamente en estas fechas, se establecieron en Lima (Peralta Ruiz & Walker, 2006; Pratt, 2010). Es el caso de Léonce Angrand (1808-1886), diplomático francés que ejerció como cónsul de Perú durante los años treinta, que reproducirá escenas de la vida religiosa y popular de la capital, especialmente de los tipos y oficios más insólitos para un europeo (Tauzín-Castellanos, 2021). También resulta ineludible mencionar, si bien con un carácter más puntual, las ilustraciones de los viajeros Auguste-Nicolas Vaillant (1793-1858) y Auguste Bourget (1808-1877); o de Dirk Jurriaan Sluyter (1811-1866), cuyas láminas aparecen en los volúmenes de Jacobus Boelen publicados en los años 1835 y 1836 —que no se limitan al continente americano—, además de otras anónimas en obras editadas por Auguste Wahlen en 1844 o por Friedrich Justin Bertuch, uno de los libros pioneros al ser publicado en los años 1807-1808.

En este contexto, la atención a la Tapada limeña se inscribe en una recreación plasmada en óleos, grabados, acuarelas y otras ilustraciones que muestran una Lima en la que transitan mujeres dedicadas a los más variados oficios de la época: almuerceras, mazamorreras, vendedoras de chicha, plataneras, tisaneras,

entre otras muchas, como por destacar dos figuras peculiares, mistureras y sahumadoras. Sus retratos son, en sí mismos según hemos apuntado, una auténtica oda a la denominada pintura de castas, pues recogen un elenco casi infinito de posibilidades raciales (Terreros Roldán & Villegas Torres, 2021).

La Tapada se define por su indumentaria. Así, aunque se trata de una vestimenta con uso en la metrópoli y en otros entornos americanos con una caracterización muy delimitada, en el caso peruano fue durante la etapa virreinal cuando se extendió de forma progresiva el uso de la saya y el manto como prendas distintivas de las mujeres limeñas, sobre todo a partir del hecho de que estas empezaran a utilizar dicho mantón para cubrir sus cabezas, dejando al descubierto tan solo uno de sus ojos (Bass & Wunder, 2009). Esta práctica se mantuvo vigente durante tres siglos, bien asentada ya la República, cuando fue desplazada por las modas francesas (De la Cruz, 1993).

La saya era una falda de seda amplia y larga —que dejaba ver calzados con pequeños zapatos de raso bordado—, cuyo cromatismo era obligatoriamente azul, verde, castaño o negro. En efecto, durante la primera mitad del siglo XIX, horquilla cronológica que centra nuestro interés, estas sayas llegaron a revestir un carácter político, dado que las mujeres manifestaban sus tendencias según la falda que usaban: la «saya salaverrina» era desplegada y con ella se expresaba el apoyo a Felipe Santiago Salaverry; la «saya gamarrina» era de color negro era empleada en respaldo a Agustín Gamarra; y la «saya orbegosina», más ajustada, se utilizaba en apoyo de Luis José de Orbegoso y Moncada.

Encontramos constancia gráfica de este hecho en la acuarela de «Pancho» Fierro titulada *Una señora de paseo en la saya nueva llamada obregosina* (Del Águila, 2003; Garrido García, 2023; Porras Barrenechea & Bayly, 1959). Por su parte, el manto, también de seda, se ataba a la cintura y subía por la espalda hasta cubrir cabeza y rostro, de forma que solo permitía ver un ojo y parte de los brazos de quien lo portaba, costumbre cuyos orígenes remiten a la metrópoli (Defourneaux, 1964).

Las tapadas limeñas se convirtieron en una presencia única y singular que no se documenta, al menos desde el punto de vista artístico, en otras zonas de Iberoamérica. Su presencia es polisémica y, por ello mismo, misteriosa. Un misterio que se imbrica con el funcionamiento de la ciudad: la ocultación del travestismo, la ambivalencia entre recogimiento o recato e insinuación —en efecto, la llamada «tapada de un solo ojo» o «tapada de medio lado» se correspondía con la imagen de la cortesana de lujo durante el siglo XVII (Argüello del Canto, 2017)—, las intrigas, los cotilleos y, ante todo, la clandestinidad amorosa —y la incipiente autonomía femenina que ello lleva asociada—, al respecto de la cual Flora Tristán reflexiona sobre cómo la libertad de la mujer limeña se hace patente gracias al uso del

manto y la saya en contraste con las normas de moda europeas (Tristán, 2022, p. 497), con representaciones como *A espagnole enveloppée de sa mantille avant le visage a moitié couvert* [Una española envuelta en su mantilla con el rostro medio cubierto] (1714), de Amedée Frézier; *Española con manto* (1782-1785), dentro de la colección de trajes que encargó Baltasar Martínez Compañón titulada *Trujillo del Perú; Paseo de Agua de Lima* (1790), de Fernando Brambilla; el grabado titulado *Two female Domestics of Lima. Natives who have adopted the Spanish Dress* [Dos sirvientas de Lima. Indígenas que han adoptado la vestimenta española] (1805), de Joseph Skinner; la acuarela *Mujeres de Lima* (c. 1821), de Jean-Baptiste Debret; y, finalmente, la *Tapada anónima* (1826) que figura en la serie *Barber* (Villegas Torres, 2011).

Un escenario concomitante al descrito se puede descubrir a propósito del pintor romántico Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), que siendo muy joven se embarcó en la expedición científica del barón G. I. Langsdorff. recalando en Perú entre 1842 y 1845, segmento temporal en la que se inscriben las obras en torno a las tapadas limeñas. También el francés Raymond Auguste Monvoisin (1794-1870) pasó algunos meses del año 1845 en Lima, probablemente aconsejado por el propio Rugendas, con quien había coincidido inmediatamente antes en Santiago de Chile. No obstante, según se considerará en epígrafes posteriores, la auténtica aportación costumbrista de Monvoisin —quien ejerció como profesor de Ignacio Merino en Perú— a la iconografía femenina americana había tenido lugar durante su estancia previa en Argentina a finales de 1842. Ya con posterioridad no puede dejar de mencionarse la figura de A. A. Bonnaffé (1820-1870), artista francés afincado en Lima entre 1855 y 1857 y del que apenas se tienen referencias biográficas.

En fin, la configuración del imaginario peruano a lo largo del siglo XIX se descubre también en la confluencia entre la independencia del país y la presencia de una serie de factores internacionales que se puede sintetizar en tres aspectos: el punto de vista que aportan pintores extranjeros como es el caso del citado Juan Mauricio Rugendas; la importancia de sociedades bíblicas de origen anglonorteamericano en el marco de una nueva forma de educación (Alomía, 2015, pp. 196-200); y, en tercer lugar, la educación artística europea de creadores que en ocasiones también son políticos, como sucede con Francisco Laso (Majluf, 2022). Desde una perspectiva estética, el gozne entre el tratamiento que presenta Rugendas en su obra y la mirada de Laso también se encuentra en otro pintor europeo, el francés Raymond Monvoisin.

RUGENDAS COMO PARTÍCIPLE FORÁNEO DEL IMAGINARIO NACIONAL PERUANO

En la creación artística de Rugendas se aprecia un cambio de registro cuando aborda la temática de Perú. En su producción en torno a México, Brasil y Chile sobresale la preocupación por el paisaje, sin dejar nunca atrás el testimonio de

usos y costumbres, centrados estos mayoritariamente en la adaptación de la población negra al continente americano y en otras poblaciones indígenas de diversas latitudes. Sin embargo, en Perú la Tapada constituye el motivo central de las estampas limeñas del artista alemán, hasta el punto de que la arquitectura y el urbanismo de la ciudad quedan reducidos a simple *atrezzo*, a un mero escenario por el que pasean y, sobre todo, se dejan ver estas singulares mujeres, en un fenómeno que deviene teatral en sí mismo.

Tanto en *Plaza Mayor de Lima. Hacia 1840* (1843) —en un enclave también conocido como Plaza de Armas— como en su estudio *Plaza Mayor de Lima* (1843), la catedral proyectada por Francisco Becerra, los soportales de algunos de los edificios de dicha plaza y las balconadas de madera en verde carroaje son un pretexto para ubicar un grupo de tres tapadas en un ambiente abigarrado. Sus sayas y mantones de seda bordados varían de color, pero las tres responden al mismo esquema iconográfico; sobre todo la del centro, dispuesta de perfil, que es la que utiliza ortodoxamente el manto para cubrir casi íntegramente su rostro, a falta del ojo izquierdo. La tapada situada a su derecha aparece con la cara descubierta y es la que interpela con su mirada al espectador, mientras que la ubicada a su izquierda se gira coqueta y sensual para recibir la mirada del apuesto joven que pasa a su lado.

La misma tríada de tapadas —dispuestas, *mutatis mutandis*, como si se tratara de otras Tres Gracias mitológicas, una referencia iconográfica que se trasluce de manera nítida, aunque se muestren completamente vestidas— aparece de nuevo en *Escena en una calle de Lima* (1844) [Figura 1], donde tres mujeres, situadas en primer plano de la composición, son capaces de atraer incluso la atención de los dos monjes mercedarios que pasan a su lado, creándose una interesante contraposición cromática entre el blanco de las vestiduras talares y el negro predominante en las tapadas. A la derecha de este grupo femenino se aprecia una cuarta tapada, que avanza por la calle en dirección al espectador, acompañada por la que parece ser su dueña o criada, con el rostro y el escote descubiertos y haciendo amago de velarse en ese propio instante, con lo que confirma que el hecho de taparse está reservado a la presencia o proximidad masculina, aunque en este caso sea clerical. Esta tapada independiente del trío central guarda un importante paralelismo con el óleo sobre papel *Tapada* (c. 1842-1844), en la que la protagonista desvela su belleza y su mirada en un instante fugaz antes de volver a ocultarse.

Y es que prácticamente se repiten los esquemas compositivos de *Una calle de Lima*, óleo ejecutado un año antes, en 1843, a la que confiere cierto efecto espectral, y de *Mercado en la Plaza de la Inquisición (Lima, Perú)*, también fechado en 1843; en este segundo, Rugendas diluye de nuevo una tríada de tapadas en la actividad comercial de este enclave limeño. Estas tapadas, una de ellas de espaldas al

espectador y con saya ajustada negra —cuyo diseño parece inspirarse en la litografía sobre papel iluminada a mano *Saya ajustada* (1840), de Ignacio Merino— coquetean con quien parece ser un militar, mientras un mercader de telas intenta captar su atención.

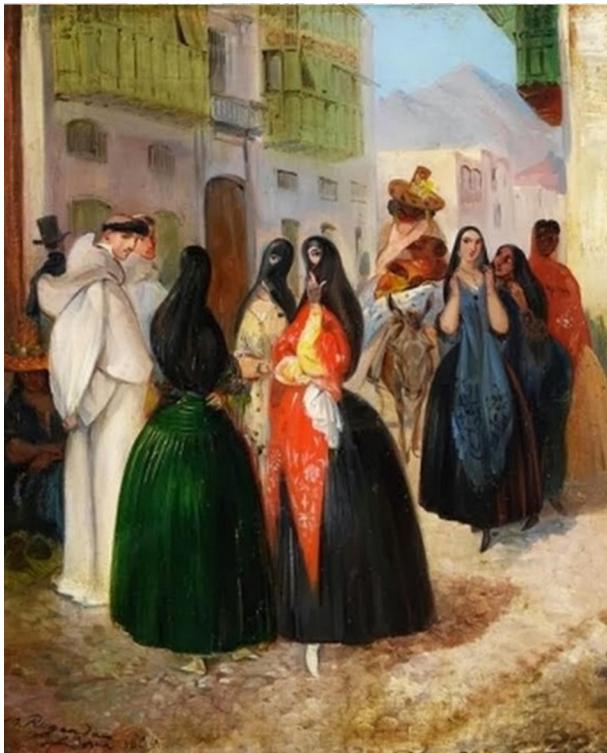


Figura 1. J. M. Rugendas, *Escena en una calle de Lima*, 1844, óleo sobre lámina de papel. Colección privada

Rugendas también captura la presencia de estas mujeres limeñas en el entorno del río Rímac, como, por ejemplo, se descubre en *Lima con el río Rímac* (1843), donde las tapadas pasean y conversan con distintos personajes masculinos en los jardines de La Alameda. Asimismo, *Tapadas en la Alameda* (c. 1842-1844) recrea un momento de mayor intimidad en el que cuatro tapadas sentadas con el Rímac al fondo hacen gala de sus vestimentas y gestos en espera de una presumible presencia varonil.

Es precisamente esta ubicación, captada de nuevo en *Encuentro en La Alameda* (c. 1842-1844), la que permite la transición entre las escenas diurnas y nocturnas con mujeres cubiertas. Esta acuarela crepuscular presenta en primer plano el galanteo entre una tapada bellamente ataviada —con un corpiño blanco adornado— y un

caballero vestido también de blanco. El óleo *Vida nocturna en Lima* (1842) nos devuelve al entorno de la Plaza Mayor, puesto que se desarrolla en los soportales de uno de sus edificios, donde un ofrecimiento a hombres dispuestos a pagar los servicios de las damas se expone de manera sutil, como bien demuestra en el pequeño óleo sobre lienzo *Cita de enamorados bajo la luz de la luna* (1844) en un contexto concomitante.

Resulta muy llamativo cómo el pintor quiere abordar el abanico íntegro de mujeres veladas de la realidad limeña. Así lo demuestra en la tela *Llegada de una novicia al convento* (1844), que fue identificada como obra de Rugendas en la primera década del siglo XXI (Costa & Diener, 2021, p. 194); en dicho cuadro la futura monja es una tapada que en breve va a intercambiar su mantón negro por el velo blanco que portan las mujeres de esa congregación religiosa, en una clara contraposición y simbolismo cromático entre la oscuridad pecaminosa de la seducción y la claridad de la virtud asociada al voto de castidad. Por último, en la acuarela titulada *Tapada en el templo* Rugendas añade un nuevo elemento iconográfico: la alfombra que se despliega para orar arrodillada en la iglesia. En fin, los edificios religiosos no son ajenos al interés del artista: así sucede en otra obra de 1843 de la que sólo se conservan reproducciones, *Misa de gloria en San Pedro*, en la que el interior de la basílica aparece como una marea negra conformada por los mantones de las feligresas tapadas que asisten al servicio del Sábado Santo. El contexto eclesial resulta trascendente puesto en relación con la pintura de Monvoisin, según se considerará a continuación.

RAYMOND MONVOISIN COMO ESLABÓN ENTRE LA MIRADA EXTERIOR Y LA PERUANA

Se puede decir que, en cierta manera, en Raymond Monvoisin se encuentra el eslabón que permite enlazar las tapadas representadas por Rugendas con la serie infinita de mujeres limeñas retratadas por «Pancho» Fierro en sus acuarelas. Y es que Monvoisin, durante su breve paso por Lima en el año 1845, también plasmó su propia percepción de esta curiosa mujer cubierta: así, en la acuarela titulada *Limeña* presenta una tapada en una calle de Lima, justo delante de la puerta de una «picantería» o chichería. En la escena, la joven, ante la ausencia de varones, se retira el mantón de seda negro dejando su rostro al descubierto.

Pero, en realidad, la aportación del pintor francés a la iconografía de la Tapada se había producido pocos años antes durante su estancia en Argentina, donde había pintado *Porteña en el templo* o *Retrato de Rosa Lastra* (1842) [Figura 2]. Resulta imprescindible partir de la circunstancia de que en este lienzo Monvoisin retrata a una mujer bonaerense vestida de luto en un primer plano donde Rugendas había establecido paisajes, como en las citadas *Llegada de una novicia al convento* y *Tapada en el templo*. Sin embargo, hay un detalle que permite descubrir otro de los gestos asociados a las tapadas: la postura sentada o arrodillada, con la saya

completamente abullonada, sobre la alfombra que se utilizaba en la iglesia a falta de bancos u otros asientos. Y es precisamente a Monvoisin a quien cabe el mérito de aportar esta visión inédita de la «tapada» —entrecomillamos el término porque la porteña no lo es en verdad— en el interior del templo a través de la doliente Rosa Lastra, cuyos padre y hermano habían perecido tras la conjura contra la política de Rosas del año 1839. Tres años más tarde, cuando Raymond Monvoisin la retrata, Rosa Lastra aún guardaba luto. En suma, en esta obra de Monvoisin la dignidad de la mujer cubierta es aportada más por el enclave religioso que por el contexto político del luto.

Finalmente, el retrato de Rosa Lastra responde a una forma de expresión mediante la que, al igual que el pintor francés había llevado a cabo ya en su *Eloísa*, se descubre cómo en el tratamiento del rostro humano el peso del claroscuro es potenciado por el velo, que llega a sombrear la frente y la parte alta de la cara.



Figura 2. R. Monvoisin, *Porteña en el templo/Retrato de Rosa Lastra*, 1842, óleo sobre lienzo. Colección privada

EL PAPEL DE FRANCISCO LASO EN LA REFORMULACIÓN DEL IMAGINARIO PERUANO

Francisco Laso representa la evolución del costumbrismo limeño hacia posturas más románticas y, por ende, nacionalistas. En efecto, sería un error concebir la figura de la Tapada con un carácter fijo e inamovible a lo largo del tiempo,

desde su aparición tras el asentamiento de la administración española hasta sus postrimerías en el siglo XIX. Es probable que sus orígenes respondan a un contexto de carácter sociológico en un entorno donde se establece una nítida distinción por castas entre la mujer caucásica y la indígena (Rosas Mayén, 2016), a pesar de las interferencias entre éstas —al igual que en la metrópoli conviven realidades sociales diferentes, como los moriscos—. Tal sería la pauta de la tapada durante el Virreinado de los Austrias. Una vez que se desarrolle la política de la dinastía borbónica es probable que la figura de la tapada se emape de argumentos de índole más cultista, aunque sin ofender las raíces cristianas, con referentes en las vestales romanas, protectoras del hogar y de la patria —según puede comprobarse en el grabado *A espagnole enveloppée de sa mantille avant le visage a moitié couvert* [Una española envuelta en su mantilla con el rostro medio cubierto], recogido por Amedée Frézier en 1714 (Villegas Torres, 2011, p. 25)—. Dicha identificación iconográfica se refuerza en el Ochocientos, coincidiendo precisamente con la independencia —el nacimiento de una patria— y el hecho de que se haga un uso político de las vestimentas —la Tapada cual vestal—.

También los parámetros artísticos del siglo XIX permiten que las tapadas limeñas lleguen a ser percibidas como unas mujeres refinadas, atractivas por el misterio que destilan. Ciertamente, una lectura de estas características se hace metodológicamente deudora de interpretaciones poscoloniales, feministas, de género y de minorías conforme se conciben en los siglos XX y XXI, si bien, de aplicarse éstas al arte del siglo XIX, únicamente parece factible establecer —incluso por la intervención de artistas extranjeros a los que se asimilan por intereses comerciales los locales— el papel del orientalismo como derivado romántico fuera de las fronteras culturales europeas. Ahora bien, la influencia oriental también se hace patente a partir de una imprevista inspiración estética tanto en lo que concierne a los materiales empleados en las láminas como a sus trazos, pues es en el contexto de los intercambios internacionales a través del Océano Pacífico, desde las colonias portuguesas y españolas como Cantón en China y Manila en Filipinas, desde donde llegan a la antigua América virreinal formas de difusión pictórica que luego aprovecha Pancho Fierro (Luo, 2024).

En tal contexto, Francisco Laso, quien, al igual que su maestro Ignacio Merino, había conocido en París a Monvoisin, recurre a un tratamiento concomitante del velo femenino presente en la obra del artista francés: la sombra que encubre la cara constituye la clave de una de las pinturas más célebres de Laso, *El alfarero* (1855). Pues bien, en obras más panorámicas como las tituladas *La pascana* (1858) [Figura 3] y *La pascana en la cordillera* (c. 1860) Laso retoma esa figura para transformarla hipotéticamente en mujer, como bien muestran dos datos: el gesto de *La pascana* repite el que se descubre en otra de sus pinturas más conocidas, en *La hilandera* (c. 1849); y en *La pascana en la cordillera* la figura de espaldas, que

ocupa el centro de la composición, se revelaría como femenina por su cabello largo y el uso de su falda.



Figura 3. Francisco Laso, *La Pascana*, 1859, óleo sobre lienzo. Lima, Museo Central

La calificación habitual de Laso como pintor precursor del movimiento indigenista invita a pensar en el paralelismo que sus «pascanas» o paradas de viaje ofrecen frente al paisaje humano de Rugendas, como si quechuas e incas en general configuraran, a partir de su forma de reunirse, de su indumentaria y de cómo cubren sus cabezas, su contrapeso —sucede de manera elocuente en un escenario cristiano con uno de los personajes de la pintura *El concierto/El cantollano*, pintado en torno a 1855-1856—. De esta forma tanto el indio alfarero como el personaje central de las dos pascanas citadas de Laso portan un mismo tipo de sombrero, realmente peculiar, que les cubre frente y ojos, en calidad de *sui generis* tapadas, pero que también evocan el que cubre a Tamar en una conocida pintura de la escuela de Rembrandt, *Judá y Tamar* —actualmente en Salzburgo— [Figura 4]; también las pinturas de mujeres veladas en Monvoisin reflejan el paralelismo iconográfico entre la figura bíblica y la de la mujer velada.

Se trata de un paralelismo que, además, es relevante, toda vez que la Tamar bíblica encarna a una mujer viuda que busca con la artimaña de esconder su identidad engendrar un nuevo linaje, aspecto que coincide con la reivindicación de la nueva república frente a la metrópoli y también con la voluntad de Laso de

que se equiparen en la nueva realidad política las diferentes procedencias de los peruanos. La misma pintura *El alfarero* posee reminiscencias temáticas con el origen del ser humano según se relata en el libro bíblico del Génesis.



Figura 4. Anónimo (escuela de Rembrandt), *La velada Tamar engaña a Judá para quedar embarazada*, c. 1650-1660, óleo sobre tabla. Salzburg, Residenz Galerie

Sobre la figura concreta de Tamar, ciertamente, como sucede con buena parte de las mujeres bíblicas —excepción hecha de algunas figuras concretas—, ésta no merece un tratamiento artístico extenso en la producción virreinal —tampoco, en verdad, es un personaje de referencia en el ámbito europeo, siendo apenas abordado por figuras de relieve; de hecho, la pintura citada en un epígrafe previo, una de las más célebres, ni siquiera pertenece a Rembrandt, aunque sí probablemente a su taller; en ello probablemente influya el hecho de que en el Antiguo Testamento figuran dos Tamar bíblicas, con las confusiones que se derivan de tal homonimia (Bornay, 1998)—. En lo que concierne al tratamiento textual de la historia de Tamar y Judá en el ámbito peruano, ya se documenta en escritores como Lunarejo (Juan de Espinosa Medrano) en el siglo XVII. En el siglo XVIII Túpac Amaru II establece por escrito la percepción de los israelíes bajo el dominio de los faraones como indígenas y criollos bajo los monarcas borbónicos. No obstante, a fecha de hoy hacen falta estudios que recorran la figura de Tamar, iniciadora de un nuevo linaje, y de la liberación de dicho linaje, a lo largo de los textos del siglo XIX, sean bibliográficos o hemerográficos, que se ha de indagar incluso en los textos del propio Laso.

En suma, en torno a la figura de la tapada, Rugendas representa la superación de la vista panorámica para atender el paisaje humano, donde ha encontrado en buena

medida la peculiaridad de Lima. Por su parte, aunque con una pintura al margen del ambiente específicamente peruano, Monvoisin lleva a cabo el retrato de una mujer en el interior de una iglesia en Buenos Aires, cuya caracterización como viuda trasciende el contexto toda vez que sobresale su iconografía como Tapada, referente que el pintor conoce muy bien de su paso por Lima. Laso, inspirado por ambos y por el conocimiento de la pintura europea (Montalbetti, 2007), traslada un imaginario femenino a la indumentaria tradicional peruana, sea de hombre o de mujer, a través de fuentes europeas y de su formación con un pintor como Monvoisin. Entre dichas fuentes se cuentan las de origen bíblico.

De acuerdo con estas reflexiones, es posible que la interrelación entre la nación emergente y el modelo de una mujer que la encarna —al dar origen a una nueva realidad a partir del encubrimiento de su rostro— encuentre en Tamar un arquetipo paradigmático.

REFERENCIAS

- Alomía, M. (2015). La influencia de la Biblia en la historia del Perú. *Revista Theologika*, (25), 179-207.
- Argüello del Canto, C. (2017). Las tapadas. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro. *BSAA Arte*, (83), 235-252.
- Bass, L. R., y Wunder, A. (2009). The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima [Las damas veladas de la temprana Edad Moderna española: seducción y escándalo en Sevilla, Madrid y Lima]. *Hispanic Review*, (77), 97-144.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Cátedra.
- Catelli, L. (2012). Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. *CILHA*, (17), 146-174.
- Cisneros Sánchez, M. (1975). *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Seix Barral.
- Costa, M. de F., y Diener, P. (2021). *Rugendas: el artista viajero*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Defourneaux, M. (1964). *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Hachette.
- Del Águila Peralta, A. (2003). *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima 1822-1872)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Garrido García, G. (2023). La cobijada y su cobijado. Iconografía e historia. *Revista de Folklore*, (491), 60-98.
- González Esparza, V. (2022). Las pinturas de castas o el oscuro objeto del deseo. *Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo*, (39), 23-98.
- Guzmán Badillo, M. E. (2018). Los imaginarios femeninos a finales del siglo XVIII y sus representaciones visuales. *Fuentes Humanísticas*, (57), 47-63.
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas*. Turner.

- Kusunoki Rodríguez, R. (2017). *Ignacio Merino: pintor de Historia. 200 años*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Luo, X. (2024). Featherweight trade: How pitch paper paintings bridge Peru and Canton in the 19th Century [El comercio del peso pluma: cómo las pinturas de papel de brea tendieron puentes entre Perú y Cantón en el siglo XIX]. *Provenance*, (5), 11-20.
- Majluf, N. (2022). *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Montalbetti, M. (2007). Ante un cuadro de Laso. *Revista Psicoanálisis*, (5), 123-138.
- Peralta Ruiz, V., y Walker, Ch. F. (2006). Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX). En R. Mujica (ed.), *Visión y símbolos: Del Virreinato criollo a la República peruana* (pp. 243-273). Banco de Crédito del Perú.
- Porras Barrenechea, R., y Bayly, J. (1959). *Pancho Fierro*. Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturización*. Fondo de Cultura Económica.
- Romera, A. R. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.
- Rosas Mayén, N. (2016). La tapada limeña y su traza moruna: un análisis histórico e iconográfico desde una perspectiva rizomática. *Delaware Review of Latin American Studies*, (17). <http://udspace.udel.edu/handle/19716/19908>
- Tauzín-Castellanos, I. (2021). Los álbumes de Costumbres peruanas de Leoncio Angran. *Historia y Cultura*, (32), 171-188.
- Terreros Roldán, D. y Villegas Torres, F. (2021). *Historia de la indumentaria virreinal: En búsqueda del origen de un traje tradicional para Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Tristán, F. (2022). *Peregrinaciones de una paria*. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Villegas Torres, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América*, (19), 7-67.