

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



De tisaneras a emolienteros:
representación visual revalorativa de una costumbre
popular limeña bicentenaria.

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Arte con
mención en Pintura que presenta:

Sebastián Alfredo Cruz Ledesma

Asesor:

Diego Orihuela Ibáñez

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Diego Orihuela Ibañez**, docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada:

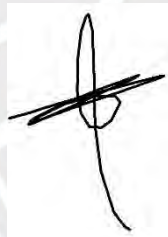
De tisaneras a emolienteros: representación visual revalorativa de una costumbre popular limeña bicentenaria.

del autor: **Sebastián Alfredo Cruz Ledesma**

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **14%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **05/10/24**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: 5 de octubre del 2024

Apellidos y nombres del asesor: <u>Diego Orihuela Ibañez</u>	
DNI: 45847359	Firma 
ORCID: 0000-0001-6200-8073	

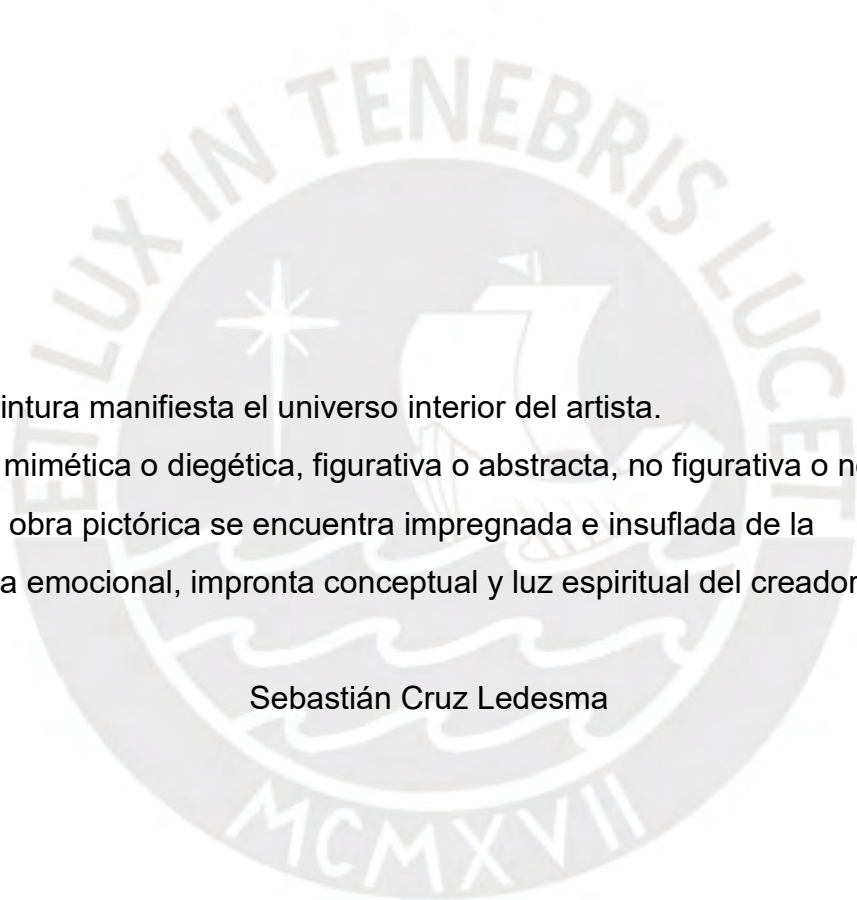
In memoriam

Adolfo Winternitz Wurmser

A mis maestros de pintura

A mi familia





La pintura manifiesta el universo interior del artista.
Sea mimética o diegética, figurativa o abstracta, no figurativa o no abstracta;
toda obra pictórica se encuentra impregnada e insuflada de la
carga emocional, impronta conceptual y luz espiritual del creador.

Sebastián Cruz Ledesma

Resumen

La presente investigación se desarrolla en la Lima republicana, periodo en el cual la pintura y la fotografía han ilustrado y registrado la iconografía de personajes populares de las calles de la ciudad; entre los que encontramos a los vendedores ambulantes. En el relato del sistema hay actores que quedan invisibilizados y costumbres sociales que no forman parte del discurso oficial. En respuesta a ello, mi relato visual sobre la masiva costumbre popular limeña del consumo cotidiano del emoliente revaloriza al emolientero y a la comunidad que consume el emoliente, como una experiencia cotidiana y popular arraigada en la historia de la ciudad de Lima. Mi hipótesis de investigación es que la representación visual de tisaneras y emolienteros ha evolucionado mostrando variaciones en el estereotipo de los personajes, vestimenta, trastos, medios de transporte e ingredientes, conforme se producían los cambios sociales y conforme surgían los estilos del arte visual que los ilustraron. Durante la exploración de campo realice entrevistas no estructuradas (flexibles, fluidas, interactivas, pero orientadas a conocer la actividad) tanto a vendedores de emoliente como a consumidores del mismo. Asimismo, realicé una exploración bibliográfica y un registro fotográfico que captura los momentos de acción e interacción de los emolienteros y consumidores, la paleta de colores de las escenas, las luces y las sombras diurnas y nocturnas, así como la atmósfera del entorno urbano comercial. Para la producción de las obras pictóricas he utilizado las técnicas del costumbrismo del siglo XIX, el collage y assemblage del siglo XX europeo, así como el comic norteamericano de los siglos XX y XXI, que me han permitido enriquecer mi narración visual.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. Evolución del comercio ambulatorio en la ciudad de Lima durante la república	7
1.1 La liberación de grupos sociales en esclavitud y servidumbre y su incursión en el comercio ambulatorio de Lima	11
1.2 La migración a la ciudad de Lima y su urbanización, y el desarrollo del comercio ambulatorio	18
CAPÍTULO 2. La representación visual de vendedores ambulantes en general y de tisaneras y emolienteros en particular, desde la independencia hasta la Pandemia del Covid 19	29
2.1 Representación visual de tisaneras y tisaneros	45
2.2 Representación visual de emolienteras y emolienteros ..	56
CAPÍTULO 3. Mi propuesta de representación visual de tisaneras y emolienteros	71
3.1 Representación visual de la evolución de tisaneras y emolienteros en calles y plazas	75
3.2 Representación visual de emolienteras y emolienteros en el distrito de La Victoria	101
CONCLUSIONES	132
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
ANEXO	143

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Bonnaffé, A. (1855). El velero. Acuarela sobre papel. 28 cm x 38 cm. Museo de Arte de Lima	9
Figura 2.	Carleton, G. (1866). Vendedor chino de sopa en Lima, Grafito sobre papel. 14,8 cm x 21 cm. Our Artist in Peru. Carleton Publisher. New York	15
Figura 3.	Fierro, P. (Ca.1835). La vendedora de pescado en burro. Acuarela sobre papel. 24 cm x 31 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú	16
Figura 4.	Codesido, J. (1928). La naranjera. Óleo sobre tela. 92 cm x 118 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú	20
Figura 5.	Caamaño, J. (1934). La frutera. Acuarela sobre papel. 21 cm x 29,7 cm. Apuntes Limeños. Imprenta Gil	24
Figura 6.	Orezzoli, H. (2012). El heladero. Óleo sobre tela. 122 cm x 152 cm. Colección personajes y tradiciones de Orezzoli	27
Figura 7.	Cortés, J. (1821) Escudo del Perú	33
Figura 8.	Atribuida a Cortés, J. (ca. 1827) Vendedora ambulante. Témpera sobre papel. 27 cm x 20.5cm. Museo de Arte de Lima. 33	
Figura 9.	Censo Municipal de 1866, Cuartel 1, Distrito 2, Calle Huánuco, Folio 4	38
Figura 10.	Aguirre, M. (2017). Churrero. Cerámica. 35 cm. x 50 cm.	41
Figura 11.	Huarcaya, R. (1991). Organillero. Foto. 60 cm. x 50 cm.	41
Figura 12.	Caamaño, J. (1935). Zapatero remendón. Acuarela sobre papel. 17 cm. x 33 cm.	41
Figura 13	Núñez Ureta, T. (1982). Algodonero. Acuarela sobre papel. 25 cm. x 30 cm.	42
Figura 14.	Urteaga, M. (1939). Ovilladoras. Óleo sobre lienzo. 34 cm. x 46 cm.	43
Figura 15.	Groat, H. (2015). Vendedor de frutas en New York. Óleo sobre lienzo. 45 cm. x 60 cm.	44
Figura 16.	Groat, H. (2023). Vendedor de Hot Dogs y Pretzel en New York. Óleo sobre lienzo. 50 cm. x 60 cm.	44

Figura 17.	Walker, C. (2018). Trabajadora de limpieza. Óleo sobre madera. 36 cm. x 45 cm.	45
Figura 18.	Walker, C. (2019). Trabajadora de peluquería. Óleo sobre lienzo. 155 cm. x 215 cm.	45
Figura 19.	Merino, I. (1840). Tisanera. Litografía sobre papel iluminada a mano. 21,3 cm. x 14,6 cm.	48
Figura 20.	Fierro, P. (1848). Tisanera. Litografía sobre papel iluminada a mano. 31,0 cm. x 21,5 cm.	49
Figura 21.	Fierro, P. (1850). Tisanera. Acuarela sobre papel. 23,3 cm. x 17,8 cm.	49
Figura 22.	Fierro, P. (1830-1850). Tisanera con niño. Acuarela sobre papel. 27,5 cm. x 18,5 cm.	49
Figura 23.	Fierro, P. (1830-1850). Tisanera (vista desde atrás). Acuarela sobre papel. 18,0 cm. x 11,7 cm.	49
Figura 24.	Fierro, P. (1830-1850). Tisanera fumando pipa. Acuarela sobre papel. 16,4 cm. x 8,3 cm.	49
Figura 25.	Anatole (1867). Tisanera. Grabado sobre papel. 7,5 cm. x 3,5 cm.	50
Figura 26.	Gueridet (s/f). Tisanera. Litografía acuarela. 20,1 cm. x 17,6 cm.	51
Figura 27.	Anónimo (1834-1850). Tisanera de espalda. Acuarela sobre papel de arroz. 27,5 cm. x 18,5 cm.	52
Figura 28.	Anónimo (1834-1850). Tisanera con niño. Acuarela sobre papel de arroz. 27,5 cm. x 18,5 cm.	52
Figura 29.	Anónimo (1860). Tisanero de Malambo (Rímac). Fotografía. 17,9 cm. x 23,8 cm. / 324,0 Kb.	54
Figura 30.	Maunoury, E. (1861-1865). Vendedor de tisana bajo pontino. Fotografía impresa sobre papel albuminado. 10,3 cm. x 6,3 cm. / 40,3 Kb.	54
Figura 31.	Maunoury, E. (1861-1865). Vendedor chino. Fotografía impresa sobre papel albuminado. 10,3 cm. x 6,5 cm. / 94,3 Kb.	55
Figura 32.	Castillo, R. (1870-1875). Aguador. Fotografía impresa sobre papel albuminado. 10,4 cm. x 6,3 cm. / 726,0 Kb.	55

Figura 33.	Bravo, M. (s/f). Carreta de los Emolientes. Dibujo sobre papel. 21 cm. x 29 cm.	57
Figura 34.	Caamaño, J. (1934). Los Emolientes. Acuarela sobre papel. 17 cm. x 33 cm.	58
Figura 35.	Caamaño, J. (1934). Verdulero Chino. Acuarela sobre papel. 17 cm. x 33 cm.	59
Figura 36.	Urteaga, M. (1937). Lechera. Óleo sobre tela. 55 cm. x 40 cm.	59
Figura 37.	Anónimo (1977). Emolientero. Dibujo. Medida variable.	59
Figura 38.	Orezzoli, H. (2013). El Emolientero. Óleo sobre tela. 122 cm x 153 cm.	60
Figura 39.	Tadashi, C. (2022). Emolientero. Técnica mixta. Medida variable.	60
Figura 40.	Evanán, V. (2019). Sarhuinas. Dibujo. Medida variable.	60
Figura 41.	Origen Peregrino (2020). Quinoa Emoliente. Ilustración digital. Medida variable.	60
Figura 42.	Pallarco, W. (2012). Emolientero. Ilustración digital. Medida variable.	60
Figura 43.	Chagua, E. (2019). Emolientera. Ilustración digital. Medida variable.	60
Figura 44.	Narváez, P. (2017). La Emolientera. Técnica mixta. 135 cm. x 175 cm.	61
Figura 45.	Leveau, H. (2017). La Emolientera. Acrílico sobre cartulina. 50 cm. x 50 cm.	61
Figura 46.	Anónimo (s/f). Emolientero de carreta. Fotografía. Medida variable.	62
Figura 47.	Anónimo (s/f). Emolientero de triciclo. Fotografía. Medida variable.	62
Figura 48.	Anónimo (s/f). Emolientero humeante. Fotografía. Medida variable.	62
Figura 49.	Anónimo (s/f). Emolientera en puente Balta. Fotografía. Medida variable.	62
Figura 50.	Anónimo (s/f). Emolientera en Plaza Francia. Fotografía. Medida variable.	62

Figura 51.	Tuits (2013-2023). Fotografía. Medida variable.	64
Figura 52.	El Popular (2015). Emoliente. Fotografía. Medida variable. ...	65
Figura 53.	Grupo El Comercio (2019). Emolientero. Fotografía. Medida variable.	65
Figura 54.	La República (2019). Emolientero. Fotografía. Medida variable.	65
Figura 55.	Agencia Andina (2022). Emoliente. Fotografía. Medida variable.	65
Figura 56.	Municipalidad de Lima (2022). Emolientera. Fotografía. Medida variable.	65
Figura 57.	Fuentes, M. (1860). Tisanera de Anatole. Grabado. Medida variable.	67
Figura 58.	Prince, C. (1890). Tisanera de Anatole. Grabado. Medida variable.	67
Figura 59.	Kauffmann, F. (1986). Tisanera de Anatole. Grabado. Medida variable.	68
Figura 60.	Municipalidad de Lima Metropolitana (2018). Vendedoras de comida. Fotografía. Medida variable.	68
Figura 61.	Propuesta artística	73
Figura 62.	Fases del proyecto artístico	73
Figura 63.	Cruz Ledesma, S. (2023). Plaza Mayor 1822. Grafito sobre papel de 180 g. 29,7 cm. x 42 cm.	77
Figura 64.	Cruz Ledesma, S. (2023). Plaza Mayor 2022. Óleo sobre tela. 35 cm. x 49 cm.	79
Figura 65.	Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanera 1825. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	81
Figura 66.	Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanero 1855. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	83
Figura 67.	Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanero 1875. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	85
Figura 68.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 1925. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	87
Figura 69.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientera 1955. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	89

Figura 70.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 1985. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	91
Figura 71.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 2000. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	93
Figura 72.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 2009. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	95
Figura 73.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientera 2020. Grafito sobre papel de 180 g. 21 cm. x 29,7 cm.	97
Figura 74.	Cruz Ledesma, S. (2023). Apropiación y transición cultural. Óleo sobre tela. 70 cm. x 90 cm.	99
Figura 75.	Cruz Ledesma, S. (2023). Cartografía. Impresión sobre papel de algodón y técnica mixta. 29,7 cm. x 42 cm.	106
Figura 76.	Cruz Ledesma, S. (2023). Vista aérea diurna. Óleo sobre tela. 70 cm. x 90 cm.	108
Figura 77.	Cruz Ledesma, S. (2023). Vista frontal diurna. Óleo sobre tela. 70 cm. x 90 cm.	110
Figura 78.	Fotos de campo de referencia	112
Figura 79.	Cruz Ledesma, S. (2023). El Pregonero. Óleo sobre tela. 70 cm. x 90 cm.	113
Figura 80.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientes frutados. Óleo sobre tela. 70 cm. x 90 cm.	116
Figura 81.	Cruz Ledesma, S. (2023). Vista nocturna lejana. Óleo sobre tela. 40 cm. x 60 cm.	118
Figura 82.	Cruz Ledesma, S. (2023). Vista nocturna cercana. Óleo sobre tela. 40 cm. x 60 cm.	120
Figura 83.	Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero nocturno. Óleo sobre tela. 29,7 cm. x 42 cm.	122
Figura 84.	Cruz Ledesma, S. (2023). Damero. Acrílico sobre cartón. 35 cm. x 35 cm.	124
Figura 85.	Cruz Ledesma, S. (2023). El emoliente. Dibujo en técnica mixta. 14,8 cm. x 21 cm.	126
Figura 86.	Cruz Ledesma, S. (2023). Chorros de emoliente. Óleo sobre tela. 81 cm. x 81 cm.	128

Figura 87. Cruz Ledesma, S. (2023). Propuesta de montaje en Sala
Winternitz. 9 metros lineales por 1 metro de altura. 131

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Población, ambulantes, tisaneras y emolienteros 23
Tabla 2. Vendedores ambulantes el año 1977 23
Tabla 3. Arbitrios pagamos por vendedores el año 1948 24
Tabla 4. Puntos de venta de emoliente por cada mil personas 74



INTRODUCCIÓN

Un viaje de mil millas empieza con un solo paso
(Lao Tse, 2004, p.113)

Palabras claves: ambulantes, emolienteros, costumbrismo, tradición y cultura popular

He crecido viendo, en diversas esquinas de calles de Lima, a personas consumiendo emoliente en la mañana temprano antes de ir a trabajar o estudiar, o tomando desayuno cerca de sus casas. Lo mismo sucede al retornar a sus hogares o como un lonche al atardecer.

Hace años, cuando degusté por primera vez el emoliente, tuve varias impresiones: el vapor humeante de la olla con hierbas, las botellas de colores con ingredientes frutados, el olor cítrico, su coloración pardo translúcida, el sabor sabroso y su consistencia característica. La bebida es preparada frente al cliente, cuya atención es capturada por el espectáculo de chorros que fluye entre jarros y vasos, mientras con destreza manual el emolientero mezcla el sabroso brebaje que está a punto de ser degustado. Lo consumí por primera vez, por recomendación médica, cuando sufrí de cálculos renales, pero luego me enganché, por su sabor, con la versión tradicional de cebada, limón, agua de piña y canela.

De mi experiencia en el consumo callejero de emoliente, he observado que las personas se sienten orgullosas de esta bebida popular limeña. Los emolienteros también sienten y expresan orgullo por el servicio que brindan a la población. Todos saben que es una costumbre que viene de antiguo, pero pocos saben de dónde viene ni cómo fue cambiando el personaje y la bebida con el tiempo.

Esta costumbre popular limeña, de la que participo desde hace unos años, es motivo de mi interés y exploración visual e histórica a partir de ciertas preguntas: ¿De dónde viene?, ¿cómo ha cambiado?, ¿quiénes participan de ella?, ¿qué rol social cumple?, ¿Cómo han ilustrado las artes visuales a estos personajes? Y, en general,

¿Cómo ha evolucionado la costumbre de la venta y el consumo callejero de tisana y emoliente y su representación visual?

En la Lima del Siglo XIX (cercada y amurallada) el consumo de emoliente era una costumbre cotidiana en todas las clases sociales, como da cuenta el tradicionalista Ricardo Palma y la pintura costumbrista de Pancho Fierro que ilustra como la sociedad consumía emoliente en uno de los portales de la Plaza Mayor de Lima. Durante el Siglo XX el consumo de emoliente se restringió a los sectores populares; mientras que, en el siglo XXI, con el boom gastronómico las clases medias comenzaron a consumir emoliente en las calles de Lima Metropolitana. Sin embargo, hay calles en las que se restringe la venta de esta popular bebida, mientras que el sector medio-alto lo consume en restaurantes y bares como bebida exótica.

El caso del emoliente y los emolienteros resulta muy particular. Es una costumbre popular limeña bicentenaria¹ cotidiana (diaria), que repiten cientos de miles de limeños (Congreso, 2022, pp. 4-5). Cabe precisar que, la tisana del siglo XIX (bebida hecha a base de cebada, cáscara de piña, azúcar, limón y agua) es el emoliente de los siglos XX y XXI², a los que se han añadido, además de los ingredientes antes señalados, hierbas y frutos andinos y amazónicos³.

Lo que comenzó con unas cuantas tisaneras que ambulaban en la ciudad amurallada de Lima a principios de la República pasó a dieciséis tisaneras a mediados del siglo XIX (Fuentes, 1858). En el año 1927 ya se registraban setenta emolienteros y en el año 2020 se contaba con doce mil emolienteros autorizados en Lima Metropolitana, que se estima que ofrecen casi un millón de vasos de emoliente diario (Congreso, 2022, pp. 4-5).

¹ La primera referencia que contamos data de junio de 1821, según una tradición de Palma (1968).

² “Los emolienteros eran conforme al testimonio de lo que observó a fines del siglo XIX el francés Pradier-Fodéré: «tisana de cebada y de guimauve [malva], preparadas con goma arábiga y granos de lino. Perfumadas con piña u otra fruta, estas bebidas se toman heladas, en establecimientos especiales»” (Zapata, 2009, p. 325).

³ Otros ingredientes a elegir por el consumidor: Cola de caballo, linaza, membrillo, alfalfa, llantén, boldo, cedrón, hierba buena, manzanilla, sábila, uña de gato, sangre de grado, quinua, kiwicha, maca, chancapiedra, sanky, tamarindo, aguaymanto y algarrobina.

Al respecto, en muchas calles de la ciudad observamos, agolpados en torno al carrito emolientero, debidamente autorizado por la municipalidad y con control sanitario, a un emolientero impecablemente uniformado, quien atiende a la más diversa clientela; muchos parados y unos cuantos sentados en bancos de plástico. Terminada la faena, el emolientero limpia su espacio de trabajo y se retira hasta más tarde o hasta mañana. A diferencia del heladero de verano, la tamalera de fin de semana o la anticuchera a la que acudimos por un antojo; el consumo de emoliente es una costumbre cotidiana saludable y con propiedades hipoglucémicas (Andina, 2023).

La actividad emolientera a diferencia de otros ambulantes se ha formalizado y es promovido por el Estado, en sus tres niveles de gobierno. El año 2016, el Instituto Nacional de Salud recomendó el consumo del emoliente por sus propiedades medicinales (INS, 2016). El año 2019, la Municipalidad Metropolitana de Lima emitió una ordenanza que regula el expendio de emoliente en los espacios públicos⁴. Finalmente, el año 2020 el Ministerio de Salud capacitó con protocolos sanitarios a más de 35.000 emolienteros a nivel nacional como parte de la estrategia de lucha contra el Covid19 (MINSA, 2020).

No obstante, en el relato del boom gastronómico actual hay actores que quedan invisibilizados y costumbres sociales que no forman parte del discurso oficial. En respuesta a ello, mi relato visual sobre la masiva costumbre popular limeña del consumo cotidiano del emoliente, reivindica una actividad que le ha permitido independencia económica a liberados de la esclavitud y la servidumbre en el siglo XIX, a migrantes andinos y amazónicos en el siglo XX y a emprendedores populares en el siglo XXI. Actividad que aún enfrenta retos como la trazabilidad sanitaria, y la precariedad y costo de los espacios para el depósito (canchones, corralones y estacionamientos) de los carritos emolienteros en horas de inactividad.

⁴ Ordenanza N° 2199-MML.

Los objetivos generales de mi investigación son:

- Mostrar el vínculo entre los procesos de independencia económica de grupos sociales (liberados, migrantes y emergentes) y el comercio ambulatorio en la ciudad de Lima, especialmente la venta de tisana y emoliente en las calles.
- Analizar cómo las artes visuales han acompañado la representación visual de vendedores ambulantes, en particular de tisaneras y emolienteros a través del costumbrismo.
- Revalorar al emolientero y a la comunidad que consume el emoliente, como una experiencia cotidiana y popular arraigada en la historia de la ciudad de Lima, en particular en el populoso distrito de La Victoria donde se encuentra la mayor concentración de puntos de venta de esta bebida.

Mi hipótesis de investigación es que la representación visual de tisaneras y emolienteros en la ciudad de Lima, desde la independencia hasta la actualidad, ha evolucionado mostrando variaciones en el estereotipo de los personajes, vestimenta, trastos, medios de transporte e ingredientes, conforme se producían los cambios sociales y conforme surgían los estilos del arte visual que los ilustraron.

Mi proyecto artístico se orienta a contar la historia visual del cambio del personaje (de tisanera a emolientero) en su contexto (las calles y los medios cambian según el espacio y el tiempo en que trabajaba cada personaje); ilustrar la costumbre de la venta y consumo de esta bebida en las calles, rendir homenaje a los emolienteros limeños y valorar su aporte a la alimentación popular de la clase trabajadora. Las piezas tendrán sólo aquellos elementos que permitan identificar y contextualizar el personaje y su oficio, evitando la recarga de elementos que distorsionen una estampa costumbrista en un inventario gráfico.

En el desarrollo de la investigación he realizado una exploración bibliográfica de los procesos de liberación de la esclavitud y de la servidumbre, de la migración del campo a la ciudad y del boom gastronómico. Asimismo, he revisado documentos bibliográficos sobre el comercio ambulatorio, la pintura y la fotografía costumbrista y costumbrista indigenista. La revisión documentaria ha incluido estadística de

población y de ocupaciones, así como disposiciones normativas relacionadas con el comercio ambulatorio del emoliente.

La revisión bibliográfica se ha traducido en fichas de registro bibliográfico, citas textuales, citas de paráfrasis y cita de imágenes, con las cuales se ha elaborado los capítulos y acápite de la investigación. En relación a las imágenes de dibujos, pinturas y fotografías se ha realizado una exhaustiva indagación en portales de museos en Lima, Brasilia, Madrid, New York y Leningrado. Así como, reproducciones en libros y catálogos de los siglos XIX, XX y XXI. También se consultaron portales de historia del arte y redes sociales. Para cada imagen se ha registrado en un anexo la ficha de las obras que incluyen título, medidas, técnica, fecha y autor de la obra, y cuando ha sido posible se ha registrado el código, clasificación, colección, serie y línea de créditos. El análisis histórico, social e iconográfico me ha permitido situar en contexto a los personajes, así como comprender la función y aporte de la representación en lo que respecta a la comprensión de la sociedad desde el contenido simbólico.

La problemática planteada es importante porque, en primer lugar, la representación visual me permite conocer los cambios en la dimensión simbólica más allá de la variación del soporte material y el desempeño técnico en la representación conceptual y cultural de personajes populares. En segundo lugar, porque la representación visual realizada en los tres periodos analizados (costumbrismo, costumbrismo indigenista y costumbrismo contemporáneo) constituyen testimonio documental (visual) de los acontecimientos históricos y de la tradición popular limeña, que me permite verificar su evolución y función social. Y, en tercer lugar, porque la representación visual me permite analizar las diversas motivaciones que se encontraron tras la referida representación a lo largo de dos siglos vida republicana limeña, desde ser muestra de identidad nacional, pasando por un souvenir para viajeros, siguiendo por la ilustración de tarjetas de visita, hasta la ornamentación de espacios, vestimentas y envolturas de productos que apelan al orgullo nacional.

La investigación aborda un tema actual desde una perspectiva histórica y sociocultural, lo que me ha permitido contribuir al reconocimiento académico de la cultura popular, en particular de la Lima republicana; aportar al posicionamiento

artístico de las representaciones pictóricas y fotográficas de personajes populares de hogaño herederos del costumbrismo de antaño; y conocer los procesos históricos de liberación de la esclavitud y servidumbre, migración y urbanización que impactaron en los grupos sociales y su incursión en el comercio ambulatorio como alternativa de independencia económica.

No obstante, me he encontrado con varias limitaciones. En el costumbrismo indigenista obtuvimos pocos registros pictóricos y fotográficos sobre el emolientero. No se conocen registros estadísticos de tisaneras en las décadas de 1820 y 1830, ni de emolienteros en las décadas de 1940 a 1960. Entre los periodos analizados existe discontinuidad que pueden derivarse de la ausencia o pérdida de registros. Algunos testimonios hacen referencia a copias chinas de acuarelas costumbristas peruanas durante el siglo XIX, pero no se ha encontrado imagen de dichas copias asiáticas. Varias acuarelas del siglo XIX carecen de firma o de autor certero y suelen ser atribuidas a pintores reconocidos, pero pueden ser copias de autores desconocidos que pintaban con el estilo de Pancho Fierro o Francisco Javier Cortés.



CAPÍTULO 1: Evolución del comercio ambulatorio en la ciudad de Lima durante la República.

Casas había en que para saber la hora no se consultaba reloj, sino el pregón de los vendedores ambulantes. (Palma, 1968, p. 960)

Según el diccionario histórico de la lengua española, ambulatorio deriva de ambulante y este, a su vez, de ambular, tomado del latín *ambulare* “andar” (RAE, 2021). En la 23ª edición, la más reciente, que data del año 2014, ambulante presenta cinco acepciones, siendo la quinta: “5. m. y f. El Salv. y Perú. Persona que vende en la calle, sea caminando de un sitio a otro o en un puesto fijo en la vía pública” (RAE, 2014).

Desde la fundación de Reyes en 1535 (actual Lima) surgió en la ciudad el comercio de mercancías importadas de España y de productos confeccionados en el virreinato del Perú. En paralelo, las calles se fueron llenando de ambulantes, entre los primeros la soldadesca y migrantes sin mayor fortuna. Con el tiempo afrodescendientes y andinos incursionaron en el mercadeo ambulatorio (Mexicano, 2019, p. 19).

Durante la época colonial, también llamaban a los vendedores ambulantes “buhoneros o mercachifles” (Palma, 1968, p. 759). Por otro lado, entre los comerciantes al menudeo se distinguían dos categorías: a) los cajoneros, que instalaban puestos de madera en la vía pública y, b) los mercachifles, también llamados regatones, que compraban a un proveedor para revender al menudeo su mercancía y que recorrían las calles, mercados y plazuelas a pie o a lomo de bestia (Alonso et al., 1989, p. 125). Las refresqueras (chicheras y tisaneras) no deberían en estricto ser clasificadas como regatones o mercachifles porque ellas elaboraban los refrescos que vendían en las calles. Los viajeros también llamaban a las refresqueras “vivanderas” (Mexicano, 2019, p.18).

Los comercios y almacenes coloniales vieron en cajoneros y mercachifles una competencia injusta y, por otro lado, el ayuntamiento trató de prohibirlo inicialmente y de regularlo posteriormente, porque los ambulantes dificultaban la circulación de

carruajes y transeúntes y afectaban el ornato y salubridad de la ciudad. El regatón, a diferencia del cajonero, gozaba de todas las ventajas de la informalidad: no pagaba licencia, ni arriendo ni alcabala y, se mudaba por las calles, mercados y plazuelas por donde le asegure la mejor venta (Alonso et al., 1989, pp. 127-130).

La lucha contra los mercachifles llegó a ser de primera importancia para la ciudad y las respuestas no se hicieron esperar. Es sabido que las murallas que mando construir el Duque de la Palata desde 1681 cumplían una función militar, pero también servían para controlar a los mercachifles y la introducción de mercancías en el recinto amurallado [...] La verdad es que hasta mediados del siglo XVII, las actividades de los regatones no pasaban del mercadeo de alimentos o géneros menudos; pero como se acercaba la décimo octava centuria, los mercachifles se convertían en vendedores de artículos de contrabando[...] (Alonso et al., 1989, pp. 131-132)

Tras la independencia territorial, los patrones de comercio y despliegue de los ambulantes en las calles no cambiaron mucho durante las primeras décadas de la República, pero fueron apareciendo nuevos actores como consecuencia de procesos de liberación de la esclavitud y la servidumbre. Los ambulantes continuaron disputándose los sitios en la ciudad dependiendo del rubro al que se dedican, algunos irán por las calles en busca de clientes (ver figura 1) mientras otros aspiraron a conseguir un sitio fijo que sea comercialmente atractivo (Grompone, 1986, pp. 177-178). En el caso de las tisaneras y tisaneros en el siglo XIX buscaban clientes en las calles de la ciudad, en tanto, los emolienteros y emolienteras del siglo XX disputaban un sitio fijo (competencia por el espacio en su rubro y con otros rubros) y sufrían, por décadas, desalojos municipales y conflictos con el vecindario. Actualmente, gozan de estabilidad en una esquina de la ciudad, con registro, deberes y derechos. El éxito de las emolienteras y emolienteros consiste en ser formales, tener un espacio asignado, contar con un protocolo sanitario, ser reconocidos por municipio, tener un rol social y gozar de respeto por parte del vecindario, mantener un negocio rentable con un horario definido de aproximadamente ocho horas diarias. Es, en resumen, una historia de emprendimiento, superación y éxito.



Figura 1. Bonnaffé, A. (1855). El velero.

El presente capítulo abordará la evolución del comercio ambulatorio en la ciudad de Lima durante la República. En particular la incursión en esta actividad económica de grupos liberados de la esclavitud y la servidumbre, así como la de grupos migrantes del campo a la ciudad. Entre la diversidad de oficios destacaremos el caso de tisaneras y tisaneros en el siglo XIX, y de emolienteros y emolienteras en el siglo XX hasta la actualidad.

En primer lugar, trataré la liberación de grupos sociales en esclavitud y servidumbre (afroperuanos y chinos culíes) y su incursión en el comercio ambulatorio de Lima. Luego, analizaré brevemente el proceso de liberación de la esclavitud entre los años 1821 y 1854. Seguidamente, describiré sucintamente el proceso de servidumbre y liberación de la servidumbre de los chinos culíes. Finalmente, revisaré la incursión de afroperuanos y chinos culíes liberados en el comercio ambulatorio de Lima.

En segundo lugar, abordaré la migración a la ciudad de Lima durante el siglo XX y el desarrollo del comercio ambulatorio hasta la actualidad. Luego, describiré el proceso de urbanización y revisaré los tipos de trabajo informal que surgieron en la ciudad. Finalmente, analizaré la incursión de migrantes y de limeños emergentes en el oficio de emolienteros en Lima, para lo cual revisaré datos cuantitativos y cualitativos. Este análisis permitirá entender cómo los procesos migratorios y de urbanización informal en las calles de Lima, llevó a grupos sociales a incursionar en el comercio ambulatorio, en particular veremos el caso de los emolienteros, que forman parte nuestra cultura local y del rito cotidiano del desayuno y lonche limeño.

Una visión panorámica de este proceso socio histórico nos da cuenta que, en la Lima del siglo XIX, cercada y amurallada, el consumo de emoliente fue una costumbre cotidiana en todas las clases sociales; por un lado, formaba parte del desayuno como alternativa al chocolate o a la leche vinagre (Patrón, 1935, p. 23); asimismo, era un refresco frío en los días calurosos y un refresco caliente en los días fríos y, por otro lado, era la primera opción de medicina popular frente a malestares del sistema digestivo (Zapata, 2009, p. 325). En tanto, en el siglo XX el consumo de emoliente se restringió a los sectores populares, porque la clase media y alta se fue alejando de las costumbres hispánicas e imitando costumbres francesas y anglosajonas. Mientras que, en el siglo XXI, con el boom gastronómico las clases medias comenzaron a consumir emoliente en las calles de Lima Metropolitana, en un reencuentro con las tradiciones y el deseo de disfrutar de la variedad de la oferta fusión que los chefs rescataban de los sectores populares. Al respecto, María Ruido advierte que “[...] el presente parece estar mordiendo con fuerza el tiempo y amenaza con desmoronar nuestros relatos, la capacidad de agenciamiento de nuestras narraciones” (Ruido, 2016, p. 218). En ese sentido, nuestras costumbres cotidianas tienen raíces en un tiempo lejano con brotes sensoriales íntimamente presentes.

1.1 La liberación de grupos sociales en esclavitud y servidumbre, y su incursión en el comercio ambulatorio de Lima.

A principios de la República, continuó por algunas décadas la estructura colonial y el carácter gremial de los oficios que se ejercían e imprimían una crónica de la vida cotidiana en la ciudad. Para mediados del siglo XIX, Lima contaba con 169 ambulantes (Pérez-Mallaína, 1980, pp. 195-200), de los cuales 16 eran tisaneras (Fuentes, 1858). Con la independencia del Perú, en Lima surgió la esperanza de convertirla en una capital moderna, con la implementación de industrias, la construcción de ferrocarriles y los grandes avances tecnológicos. La capital era el centro de concentración de trabajo y oportunidades laborales. Según el censo de pobladores de 1839, Lima contaba con 55.627 habitantes. Como consecuencia de las guerras civiles y la guerra de la confederación peruano-boliviano la población de Lima se redujo. No obstante, con el ciclo de prosperidad económica y la paz el crecimiento de la población se fue recuperando (Pérez-Mallaína, 1980, p. 197).

[...] para 1857, un nuevo censo daba una población de 94.195 habitantes. El crecimiento había sido espectacular y mostraba cómo la prosperidad económica proporcionada por la exportación del guano y la mayor tranquilidad política, habían incrementado rápidamente la población de la capital y ya no sólo por simple crecimiento vegetativo, sino seguramente, por desplazamientos desde las zonas campesinas a la llamada del nuevo y brillante desarrollo ciudadano. (Pérez-Mallaína, 1980, p. 198)

El contorno de Lima Cercado se mantuvo casi inalterado durante algunos siglos, con algunos barrios en la periferia hacia el Este y el Oeste al interior de las murallas y hacia el norte en la zona no amurallada (las calles bajoportinas del barrio de San Lázaro). Para el año 1872 se derrumbaron las murallas previendo el crecimiento de la ciudad y la población, no obstante, con la guerra del Pacífico, la ocupación chilena de Lima y la muerte de limeños en las batallas de San Juan y de Miraflores, el referido crecimiento quedó postergado algunas décadas más.

Por otra parte, el año 1791 en el Perú había 40.347 personas en condición de esclavitud. La mayoría de ellas trabajaba en las haciendas y en el servicio doméstico.

Residían principalmente en la costa del país; el 73,7% en la Intendencia de Lima y el 33,4% en la ciudad de Lima (13.483 personas). Con la guerra de la independencia y con el decreto de libertad de vientre, la población esclava de Lima fue disminuyendo significativamente. Para el año 1845 la población esclava de Lima era de 4.500 personas y representaba cerca del 7% de la población de la ciudad (Aguirre, 1993, pp. 46-48).

En el proceso de liberación de la esclavitud, un mecanismo utilizado fue la compra de la libertad, que en muchos casos suponía una estrategia familiar por liberar primero a la persona más apta o aquella con menor precio (Aguirre, 1993, p. 232). Así, por ejemplo, durante las primeras décadas de la República, un esclavo hombre de 31 años de edad costaba 400 pesos, mientras que una esclava mujer de 61 años costaba 100 pesos (Aguirre, 1993, p. 95). Por lo cual, comprar la libertad de una mujer esclava anciana era más factible, y que una vez liberada se dedicase al comercio ambulatorio para subsistir y generar excedentes que le permitiesen comprar la libertad de otros miembros de su familia. Como veremos más adelante, al revisar los registros estadísticos, la presencia femenina entre los ambulantes fue y sigue siendo mayoritaria en el rubro alimentos y bebidas.

La abolición de la esclavitud de 1854 por un decreto de Castilla (liberación inmediata y pago a sus propietarios) en repuesta a un decreto de Echenique (liberación condicionada por dos años de servicios en el ejército) es el colofón de un proceso de más de tres décadas de avances y retrocesos. Primero la libertad de vientre declarada por San Martín (1821), por el cual los hijos de esclavos nacidos a partir del 28 de julio de 1821 nacen libres. Segundo, la restitución de la esclavitud por parte de Bolívar (1825) para satisfacer a las demandas de la oligarquía limeña por mano de obra. Tercero, las diversas estrategias de compra de libertad desplegadas por familias de esclavos. Y, finalmente, la liberación “convenida” en medio del enfrentamiento político entre Castilla y Echenique (1854).

Cinco años antes de la abolición de la esclavitud afroperuana, se inició, en el año 1849, la migración de chinos culíes en condiciones de servidumbre para cubrir la escasez de mano de obra para la agricultura costeña, la extracción de guano de isla, la construcción de ferrocarriles y el trabajo doméstico (Rodríguez Pastor, 2017, p.

103). En los veinticinco años de migración bajo contrato de servidumbre (1849-1874) llegaron al Perú 87.420 chinos culíes (Rodríguez Pastor, 2017, p. 115).

Un culí estaba sujeto a ese patrón que había obtenido el contrato de los traficantes, su sometimiento duraba los años que se indicaban en ese papel impreso (escrito en castellano y chino y a veces en inglés o portugués); en los comienzos de la trata amarilla ese tiempo fue de 5 años y posteriormente de 8 años. Era potestad del culí obtener su libertad si tenía y entregaba el dinero correspondiente a su patrón, cantidad que debía corresponder al tiempo que le faltaba cumplir [...] (Rodríguez Pastor, 2017, p. 150)

A finales del siglo XIX y luego de liberarse de la servidumbre por cumplimiento del contrato o por compra del saldo de tiempo de su propio contrato, los culíes incursionaron en el comercio y en la venta de comida. Dependiendo del lugar de residencia, a lo largo de la costa peruana, “Hubo chinos que en sus mulas llevaban al interior mercadería, otros que se instalaban dentro o fuera de los mercados de los pueblos o que vivían durante años en el tambo [...] algunos más que eran ambulantes [...]” (Rodríguez Pastor, 2017, p. 225), en todos casos reseñados la ocupación fundamental fue el comercio en sus diversas alternativas. Hacia el año 1875 los chinos culíes también incursionaron en la venta ambulatoria de tisanas.

El médico peruano Hermilio Valdizán destacó el uso extendido del emoliente como bebida portadora de salud, “[...] lo fue tanto que llegó a constituir la base de una verdadera industria de Lima, donde había pequeños establecimientos exclusivamente dedicados al expendio de emoliente y *por cuyas calles ambulaban unos súbditos chinos que vendían el dicho emoliente [...]*” (citado en Zapata, 2009, p. 325) [el destacado es mío]. Al respecto, es interesante señalar que, a diferencia de lo que sucedía a mediados del siglo XIX en el que la venta de tisana en las calles limeñas la realizaban los afroperuanos, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX la venta de emoliente (otra denominación de tisana) estaba a cargo de chinos liberados de la servidumbre, como apunta Valdizán.

Asimismo, en la novela “Duque” de José Diez Canseco se lee: “Un chino empujando su carretilla: ¡Emoliente! ¡Emoliente! Llegaron a la calle Zavala. Alrededor

del Mercado, sobre las aceras barrosas [...]” (Diez Canseco, 1973, p. 127). Cabe señalar que la referida calle Zavala es la actual cuadra cinco del jirón Ucayali, a 50 metros del Mercado Central en barrios altos. Lo mismo sucedió, a mediados del siglo XIX, con la población afroperuana tras alcanzar su libertad que “[...] se orienta hacia la multitud de empleos «informales» y por cuenta propia que abundaban en una urbe de las dimensiones de la Lima de entonces” (Aguirre, 1993, p. 55). Dicha población afroperuana liberada vivió en el barrio de Monserrate (al oeste de la actual avenida Tacna), en el barrio de San Lázaro (al norte del Río Rímac) y en el barrio de Santa Ana (al este del jirón Ayacucho).

Por otro lado, el testimonio de viajeros extranjeros da cuenta del comercio ambulatorio de la ciudad de Lima. El francés Julián Mellet describió con repulsa los establecimientos de la Plaza Mayor: “[...] hay casuchas hechas de cuero, donde en la noche se vende toda clase de comida y bebida, etc.; los que tienen las casuchas pagan un derecho bastante considerable a la ciudad” (Mellet, 1815, p. 84). Lo mismo hace el estadounidense Charles Stewart, con mayor detalle y mejor talán:

La principal atracción de la plaza es al momento la exhibición de diversos artículos de los vendedores, no sólo en pequeñas tiendas bajo las arcadas en los lados Sur y Oeste, sino más particularmente en carpas y tiendas temporales -en frente a las otras en la misma plaza-, que se arman, con su contenido expuesto, en la mañana y se recogen y desarman al atardecer. (Stewart, 1829, p. 331)

También encontramos el testimonio sobre la población afroperuana del francés Gabriel Lafond, que apuntaba que los afroperuanos ejercieron los oficios “más pobres y de menor importancia” (Lafond, 1822, p. 137). En tanto, el inglés Roberto Proctor destacaba la buena sazón culinaria de los ambulantes afroperuanos: “Los mercados son las partes más sucias de la ciudad y están atestados de negros que cocinan platos sabrosos al aire libre para vender a los transeúntes” (Proctor, 1824, p. 196). Ambos viajeros, dan testimonio del comercio que ejercían los afroperuanos al inicio de la República.

Por su parte, el inglés William Stevenson registra con detalle la oferta gastronómica de una vendedora de refrescos: “En la vecindad se halla una fresquera, vendedora de limonada helada, piña, agua, orchata, leche de almendras, agua de granada, etc. que ofrece otra oportunidad para el galanteo” (Stevenson, 1829, p. 128). Aquí observamos una función adicional al nutricional de la venta callejera de refrescos y tisanas, el referido al encuentro social de los consumidores para el flirteo.

Finalmente, el estadounidense George Carleton describe su viaje a Lima con apuntes irónicos, incluyendo los vendedores ambulantes (Carleton, 1866), como, por ejemplo, el panadero afroperuano recorriendo las calles de Lima con su mercadería a lomo de mula o el chino a las afuera del mercado ofreciendo una sopa al parecer de gallinazo (ver figura 2).



Figura 2. Carleton, G. (1866). Vendedor chino de sopa en Lima.

Entre los oficios en los que incursionaron los afroperuanos libertos destacan los del rubro de venta ambulatoria de alimentos. “[...] negros libres se ocupaban con frecuencia eran aquellos relacionados con la preparación y venta de alimentos, incluyendo platos de comida, frutas y verduras, dulces, tamales y humitas” (Aguirre, 1993, p. 58). Así, los sectores populares preferían oficios “informales” y por cuenta propia, frente a alternativas de empleo dependiente que exigían gran esfuerzo físico por un miserable pago (Aguirre, 1993, p. 59).

Los ambulantes de antaño laboraban en condiciones de informalidad muy semejantes a las que hoy enfrentan la mayoría de vendedores callejeros. La

precariedad de los puestos, pobreza, problemas con la higiene, ocupación desordenada en la vía pública, evasión de impuestos, carencia de permiso municipal, fueron problemas que condicionaron el comercio informal decimonónico. (Macera y Soria, 2015, p. 44)

Los cronistas locales y viajeros extranjeros que visitaron Lima durante el siglo XIX identificaron estereotipos y fenotipos con determinados oficios:

En estas narrativas, las vendedoras ambulantes son de sectores populares y, de acuerdo con lo que venden, se perciben como indias o negras. Por ejemplo, la tisana y el tamal fueron percibidos como alimentos de negros; mientras que el cuy y los ollucos, como de indios. Siguiendo esa lógica, la tisanera o la tamalera son negras, nunca indias o blancas; en cambio, las pescadoras son indígenas. Pero ninguna vendedora es vista como blanca. Por razones de clase y raza, algunos oficios inferiorizan y ennegrecen. (Arrelucea, 2020, p. 110)



Figura 3. Fierro, P. (Ca.1835). La vendedora de pescado en burro.

Igualmente, en un extracto del poema burlesco “Salpicón de Costumbres Nacionales” de Federico Flores y Galindo, que data de 1872, se lee sobre el fenotipo de las vendedoras de tisana y su bien sabida zalamería:

Es el digno rival de la tisana
que tanto halaga al paladar limeño,
la que venden las negras de mañana
con ademán y con gracioso empeño.
Dos vasitos nomás Ña Sebastiana
ha pedido del líquido trigueño,
y va a asentar después con aguardiente.
El fresco de este clásico emoliente.
(Flores y Galindo, 1872, p. 56)

He realizado una revisión del proceso de liberación de la esclavitud de los afroperuanos y de la servidumbre de los chinos culíes, las estrategias desplegadas por ellos para lograr su libertad, su incursión en el comercio, en particular la venta ambulatoria y, en ella, he destacado la venta de tisana en las calles y plazas de Lima Cercado.

Los principales hallazgos de esta revisión son: Lima desde su fundación hace casi cinco siglos cuenta con ambulantes en las calles que ofrecen artículos de uso doméstico, así como alimentos y bebidas. Este último rubro ha sido la alternativa más accesible de incursión en la economía de la ciudad para los sectores de mayor precariedad económica. Sobre el particular, durante el primer siglo de la República los liberados de la esclavitud y de la servidumbre han recurrido a la venta de alimentos y bebidas en la calle para procurarse un ingreso económico. En este rubro de alimentos y bebidas, la venta de tisana fue una opción para liberados de la esclavitud y de la servidumbre, en la que eran tanto productores de la bebida como comerciantes de la misma. Al respecto, la venta de tisana en las calles durante el siglo XIX se mantuvo en la informalidad y en conflicto con el Municipio por el uso comercial de las calles. Asimismo, viajeros extranjeros y cronistas locales dan testimonio de la venta y consumo de tisana en las calles de Lima. Por otro lado, los cambios en la economía republicana decimonónica y las libertades de los actores sociales de sectores

populares impactaron en la incursión, incremento y expansión de vendedores ambulantes, y de tisaneras y tisaneros, pero no supuso la superación de la precariedad económica ni de la dominación social.

A continuación, abordaré el proceso de modernización de la ciudad, la llegada de pobladores migrantes que, a falta de oportunidades de empleo formal y de educación técnica, encontraron en el comercio ambulatorio y en la venta de alimentos y bebidas, como el emoliente, una opción de trabajo que respondía y responde a una necesidad de alimento y nutrición en los sectores populares y medios de la ciudad de Lima.

1.2. La migración a la ciudad de Lima y su urbanización, y el desarrollo del comercio ambulatorio

En esta sección revisaré los procesos sociales y de transformación de la ciudad desde principios del siglo XX, que impulsaron la expansión del comercio ambulatorio y de la venta de emoliente en las calles de Lima Metropolitana, más allá del Cercado de Lima.

A principios del siglo XX, la migración a Lima se fue incrementando, el “recién llegado” tenían grandes expectativas de oportunidades de trabajo. Sin embargo, la falta de preparación de los migrantes y las restricciones de movilidad social produjeron diferencias sociales y económicas.

El primer dilema al que tienen que afrontar los cada vez más numerosos migrantes y los sectores sociales de bajos niveles de ingreso, es el de la vivienda. Aquellos, al no poder acceder a residencias construidas por las urbanizadoras privadas o el Estado, comienzan a “invadir” y a construir sus viviendas en terrenos ubicados en los desiertos y arenales vecinos a Lima. (Granados, 1997, p. 17)

El crecimiento de la población y la urbanización improvisada por los migrantes, dio como resultado a un grupo de clases denominadas “clases populares”, en las

cuales se encontraban pobladores urbanos marginados por la sociedad, puesto que no pertenecían a una élite que los posicionara. El proceso de asentamiento se denominó “urbanización informal”, principalmente este proceso estableció los conocidos “asentamientos humanos” y “pueblos jóvenes”, luego de ello, este proceso comenzó a establecer nuevas zonas residenciales. Estos grupos comenzaron a asentarse forjando lazos que les permitiesen identificarse dentro de la sociedad limeña y de ese modo crear su propia cultura. “Paralelamente a este proceso, las clases populares fueron conformando sus identidades sociales, culturales y políticas, llegando a constituir en nuestros días uno de los principales actores sociales de la ciudad” (Granados, 1997, p. 18). De esta forma, los sectores pudientes se desplazaron hacia la costanera sur, las clases medias ocuparon la zona central y los sectores populares los conos Norte, Este y Sur de Lima.

La urbanización informal por causa de las migraciones, trajo consigo para estos grupos condiciones de precariedad, producto de haberse insertado en una ciudad bajo el sistema capitalista, precariedad que afectó por mucho tiempo sus posibilidades de superación (Granados, 1997, p. 21). Asimismo, al no contar con oportunidades de participación en la actividad formal, los grupos migratorios se vieron obligados a desarrollar estrategias de sobrevivencia, siendo el trabajo ambulatorio la principal esperanza de vida, tanto para grupos migrantes como para ciudadanos emergentes; en una actividad que opera a pequeña escala, con reducido capital de trabajo y venta al por menor (Granados, 1997, p. 32).

En el siglo XX los ambulantes surgen por la desintegración de la economía rural que impulsó la migración del campo a la ciudad. Estos trabajadores independientes mantienen relaciones con cuatro grupos: los proveedores, los clientes, los dueños de depósitos de carretas, carretillas y carritos, así como con otros comerciantes con los que tienen una relación de competencias por el espacio y por los clientes. En el caso de los ambulantes que venden comida, ellos son a la vez productores y comerciantes (Möller, 1983, pp. 416-426). El comercio ambulatorio se posicionó como la principal fuente de ingresos autogenerados por los vendedores informales, quienes, además, establecieron relaciones “gremiales” entre comerciantes, para defender el espacio público que se “asignaban” como punto de venta ambulatoria “semi-estacionado” en alguna calle o plaza de la ciudad, tal como se aprecia en la figura 4.

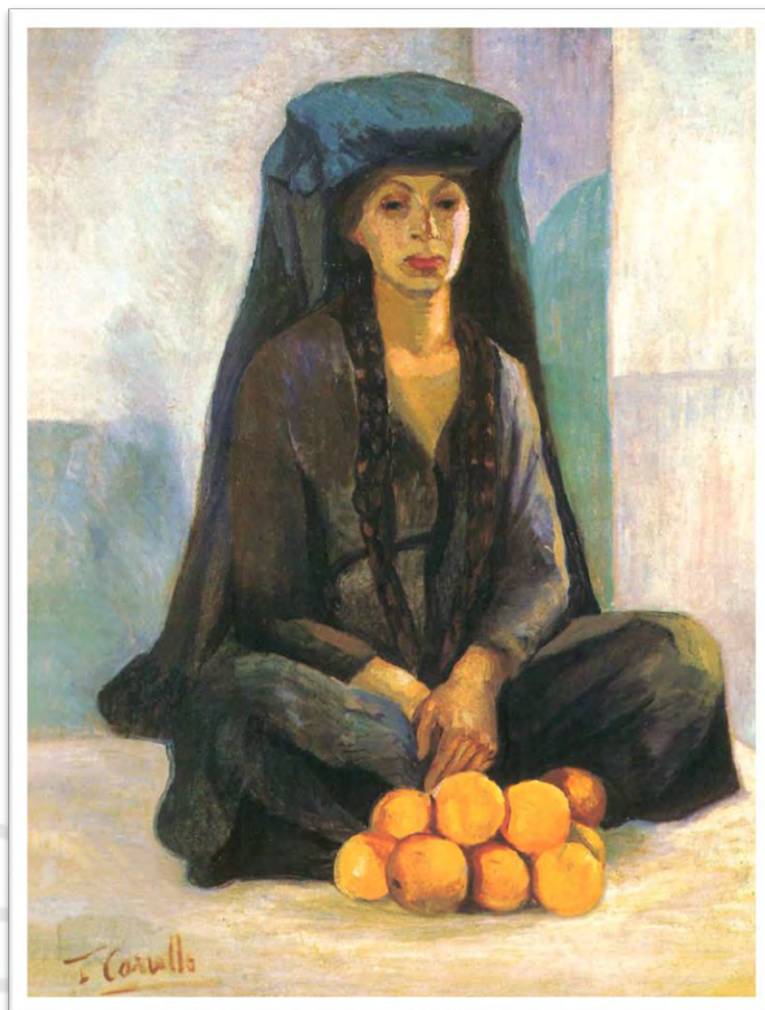


Figura 4. Codesido, J. (1928). La naranjera.

Entre los oficios ambulantes encontramos a los vendedores que se dedicaban a la distribución de artículos para el hogar, libros, galletas dulces, pasteles, empanadas, comidas y bebidas preparadas en la calle. Es importante recalcar que los vendedores ambulantes se dividían en dos ramas, los dependientes de proveedores y los independientes. Los comerciantes que se dedicaban a la venta de alimentos (comida y bebida preparados por ellos mismos), no dependían de proveedores externos, ellos mismos compraban sus productos en mercados mayoristas y minoristas, preparaban y vendían en las calles.

Un caso parecido a la venta de turrone es el de los emolienteros. Los dueños de los negocios están agrupados en dos organizaciones que tenían un total de 109 socios, de los cuales 40 eran activos. De acuerdo a una ordenanza

municipal, todos los emolienteros están obligados a comprar el jarabe a estas dos organizaciones, por razones de higiene. (Möller, 1979, p. 428)

Gracias a la venta de alimentos en sectores informales, los migrantes pudieron sobrellevar el hambre y encontrar un camino para su desarrollo independiente. Además de proveer alimento a sectores de la población con bajos recursos económicos, a partir de técnicas y recetas culinarias con tradición que se heredan de generación en generación e incluso al interior de la familia (Rodríguez Pastor et al., 2006, p. 290).

[...] las bebidas vendidas en la calle que corren alto riesgo de contaminación [...] los vendedores callejeros normalmente usan la misma agua una y otra vez durante el día, sin cambiarla, lo cual hace que en el agua haya cantidades considerables de materia orgánica disuelta [...] (Arámbulo et al., 1995, pp.100-101)

La interacción comercial y cultural entre vendedores ambulantes y consumidores fue forjando el reconocimiento de su rol social. Por ejemplo, en el caso de los tamaleros, “[...] experimentan en sus tamales variaciones gustativas añadiendo o disminuyendo ingredientes tradicionales o experimentando con nuevos, la opinión o el juicio definitivo lo dan los clientes interesándose por comprar más [...]” (Rodríguez Pastor et al., 2006, p. 293). Esta interacción con el consumidor, así como la capacidad creativa y carácter innovador de los sectores populares, es clave en el éxito del negocio y fidelización de los clientes.

Otro punto a destacar es la contribución de los vendedores ambulantes a la cultura popular, heredera del costumbrismo limeño del siglo XVIII y XIX, que, transformada por la evolución sociocultural, persiste en su esencia. Este es el caso del emolientero, heredero de la tisana colonial y republicana; vivo ejemplo de transformación y revaloración de una identidad cultural.

El emolientero de hogaño, a través de su bebida, fusiona la historia de grupos emergentes que lograron identificarse con el humilde oficio, que provee alimento, sanación y una costumbre limeña. El emolientero reivindica una antigua tradición, en

la cual la tisanera de antaño se abrió espacio deambulando por las calles de Lima y que hoy encontramos en muchas esquinas de la ciudad, historia viva y tradición valorada por la sociedad. Un caso singular entre los emolienteros del siglo XX, es el caso de los ambulantes japoneses que se dedicaron a la venta de raspadillas y emolientes, y gozaron de la preferencia del público por su reconocida higiene (Macera y Soria, 2015, p. 173).

El caso de tisaneras y emolienteros se asemeja a la figura de una semilla de mostaza, que siendo la más pequeña de las semillas termina creciendo como un gran árbol. De forma similar, lo que empezó como una decena de tisaneras limeñas a principio de la República, hoy da trabajo a miles de emolienteros limeños y migrantes a la ciudad capital.

Cabe señalar, que la venta ambulatoria de alimentos y bebidas ha sido y sigue siendo la alternativa más accesible para la inserción de liberados (siglo XIX) y migrantes (siglo XX) o emergentes (siglo XXI) en la economía de la ciudad de Lima, pero siguen sufriendo de la precariedad económica y la informalidad legal, es decir, siguen siendo clase trabajadora pobre. Y, si bien los emolienteros han logrado la formalidad y su actividad los ha alejado de la extrema pobreza, no logran escalar su negocio como para convertirse en clase media.

a. Estadística

Manuel Atanasio Fuentes publicó estadísticas de Lima entre los años 1858 y 1878, pero sólo en la publicación del año 1858 se consigna el número de tisaneras que residían en la capital. Para el siglo XX solo he encontrado dos datos estadísticos, uno para el año 1927 que indica el número de emolienteros y otro del año 1977 que sólo registra el número de ambulantes que vendían alimentos y bebidas. Para el siglo XXI contamos con el dato del año 2020. De dieciséis emolienteras el año 1858 se pasó a doce mil emolienteros el año 2020 en la ciudad de Lima.

Tabla 1. Población, ambulantes, tisaneras y emolienteros

Año	Población de la ciudad de Lima	Año	Ambulantes de Lima	Año	Tisaneras y Emolienteros de Lima
1821	82.722 ^a	Sin dato	Sin dato	Sin dato	Sin dato
1871	161.303 ^a	1858	4.607 ^c	1858	16 ^c
1921	263.625 ^a	Sin dato	Sin dato	1927	70 ^f
1971	3.157.519 ^a	1977	61.343 ^d	1977	8.809 ^d
2021	9.846.800 ^b	2015	325.758 ^e	2020	12.000 ^f

a: Seminario, B. (2014). *Breve Historia de los Precios, Población y Actividad Económica del Perú*. Tesis PUCP, pp. 367-374.

b: INEI (2021). *Perú: Estado de la Población en el año del Bicentenario*. Instituto Nacional de Estadística, p. 20.

c: Fuentes, M. (1858). *Estadística General de Lima*. Tipografía Nacional de Corpancho.

d: INE (1977). *I Censo de Vendedores Ambulantes de Lima Metropolitana*. Instituto Nacional de Estadística., p. 1 y 7.

e: Aliaga, L. (2017). Estadísticas sobre vendedores ambulantes y vendedores de Mercados, en Lima Metropolitana y en el Perú Urbano. *WIEGO Nota estadística* N° 16, junio 2017, p. 6.

f: Congreso (2022). Proyecto de Ley N° 1400/2021-CR, p. 4-5.

En el registro de 1858 (Fuentes, M.) los ambulantes de Lima se registran bajo el título de “Abastecedores y Vivanderos”, de los cuales el 74% son hombres y el 26% mujeres, lo que contrasta con el caso de la venta de tisana donde el 100% son mujeres.

Según el primer censo de vendedores ambulantes de Lima Metropolitana (INE, 1977) el 88% de los ambulantes eran migrantes y el 70% de los ambulantes que se dedicaban al expendio de alimentos y bebidas en la calle eran mujeres.

Tabla 2. Vendedores ambulantes el año 1977

Lima Metropolitana 1977	Total	Hombres	Mujeres	Porcentaje de Mujeres
Vendedores Ambulantes	61.343	28.260	33.083	54%
Vendedores Ambulantes Migrantes	53.887	24.651	29.236	54%
Vendedores de Alimentos y Bebidas	8.809	2.636	6.173	70%

Fuente: INE, 1977.

Asimismo, el 99% de los ambulantes de alimentos y bebidas desarrollaban su actividad de manera permanente. El 35% trabajaban todo el día, el 53% trabajan parte del día y 12% el restante algunos días de la semana. Solo el 5% de los ambulantes de alimentos y bebidas se encontraban afiliados a una organización gremial (INE, 1977).

Entre los escasos datos publicados sobre ambulantes y emolienteros encontramos los arbitrios mensuales que pagaban dependiendo del rubro de venta, establecidos por Resolución Suprema del 20 de febrero de 1948.

Tabla 3. Arbitrios pagamos por vendedores el año 1948

Dulces, pasteles y maní	S/ 1
Emoliente y helados	S/ 2
Diarios, libros y revistas	S/ 3
Cigarros	S/ 5
Frutas en canastas	S/ 6
Fotografías, horóscopos y flores	S/ 7
Perfumes	S/ 10
Artículos religiosos	S/ 15

Fuente: Consejo Provincial de Lima (1973)



Figura 5. Caamaño, J. (1934). La frutera.

Adicionalmente, he accedido al registro de vendedores de emolientes del populoso distrito de La Victoria, correspondiente al año 2023, en el cual encontramos que de los 426 puestos de venta de emoliente el 60% está a cargo de mujeres (Municipalidad de La Victoria, 2023). En cuanto estudios de percepción recientes, en la encuesta “Lima cómo vamos” del año 2022, el 25% de los encuestados consideró al comercio ambulatorio como el cuarto problema de la ciudad (Brizio et al., 2012, pp. 70). A los ambulantes se les culpa del deterioro de las calles y del ornato público, de la falta de higiene, de la contaminación del ambiente, de la evasión tributaria y de la venta de productos adulterados. (Rojas, 2021, p. 11).

Solo el 13% de dichos encuestados consideró la calle como espacios públicos, no obstante, se observa que la presencia de puestos de venta en la calle genera espacios de interacción y de encuentro social (Brizio et al., 2012, pp. 72-74). Sobre el particular, “El estudio de la vida cotidiana, el interés por los hombres y mujeres no reconocidos socialmente [...] ha estrenado una nueva línea de trabajo” (Rodríguez-Pastor et al., 2006, p. 290).

La escasa información estadística disponible me permite arribar a ciertos indicios: la venta de alimentos y bebidas se ha encontrado tradicionalmente a cargo de mujeres, sin embargo, la presencia de hombres en este rubro se ha ido incrementando en particular en el siglo XXI, en comparación con los siglos XIX y XX. En el único dato de arbitrios con el que se cuenta muestra que para mediados del siglo pasado el nivel de rentabilidad de la venta de emoliente era bajo, lo que contrasta con la actualidad en el que la formalidad y la demanda de consumo hace tan rentable el rubro que en el “Damero de Gamarra” hay un puesto de emoliente en cada una de las cuatro esquinas de cualquiera de las calles de esa zona, como lo constata el registro municipal del distrito de La Victoria antes citado y mi recorrido de campo en dicho “Damero”. Finalmente, la presencia de ambulantes en las calles de la ciudad tiene doble valoración, por un lado, es percibido con un factor negativo al ornato de la ciudad, pero, por otro lado, genera valor de acceso a productos y crea espacios de interacción social en el caso de alimentos y bebidas, en particular alrededor de los puestos de venta de emoliente.

b. Marco normativo

Luego de dos siglos de vida republicana, el emoliente, heredero de la antigua tisana, ha alcanzado reconocimiento oficial, tanto por la autoridad sanitaria como por la autoridad municipal y por el Congreso de la República. Así, el año 2014 se aprobó la Ley N° 30198, llamada la “Ley del Emolientero”, mediante la cual se reconoce de interés público-social, turístico y cultural las infusiones de productos naturales tradicionales en el Perú. Asimismo, se declara el 20 de febrero de cada año como el “Día del Emolientero”. El año 2016, el Instituto Nacional de Salud recomendó el consumo del emoliente por sus propiedades medicinales, precisando que:

El emoliente es una bebida que tiene sus orígenes en el agua de cebada, costumbre que recibimos de España. En la actualidad además de cebada, esta bebida tradicional puede contener más de 30 hierbas naturales y frutas como el tamarindo, membrillo, maracuyá, airampo, hierba luisa, manzanilla, calahuala, menta, boldo, entre otros, variando la composición de acuerdo a la costumbre regional (INS, 2016).

El año 2019, la Municipalidad Metropolitana de Lima emitió una ordenanza que regula el expendio de emoliente en los espacios públicos. Finalmente, el año 2020 el Ministerio de Salud capacitó con protocolos sanitarios a más de 35.000 emolienteros a nivel nacional como parte de la estrategia de lucha contra el Covid19 (MINSA, 2020).

En suma y en contraste con otros rubros de venta ambulatoria, en la actualidad la venta de emoliente en las calles se encuentra regulada y formalizada, siendo parte del calendario gastronómico festivo de la ciudad de Lima.

c. Colofón

A lo largo del presente capítulo he analizado los procesos sociales de liberación de la esclavitud de los afroperuanos, la liberación de la servidumbre de los chinos culíes y la migración de personas originarias de las provincias interiores hacia Lima,

capital de la República. Asimismo, he abordado cómo estos grupos sociales liberados o migrados encontraron en el comercio ambulatorio, en particular la venta de comida y bebidas, específicamente tisanas y emolientes, una alternativa de trabajo e integración a la sociedad y cómo su interacción social con los consumidores ha creado a lo largo de los siglos una identidad cultural y una costumbre limeña.

Lima desde su fundación hace casi cinco siglos cuenta con ambulantes en las calles que ofrecen artículos de uso doméstico, así como alimentos y bebidas. Tras la independencia territorial, los patrones de comercio y despliegue de los ambulantes no cambiaron mucho durante las primeras décadas de la República, pero fueron apareciendo nuevos actores como consecuencia de procesos de liberación de la esclavitud y la servidumbre. Con el proceso de urbanización, los migrantes del siglo XX y los emergentes del siglo XXI incursionaron en la venta ambulatoria de alimentos y bebidas en las calles (ver figura 6), como alternativa para procurarse un ingreso económico precario. Asimismo, la interacción comercial y cultural entre vendedores ambulantes y consumidores fue forjando el reconocimiento de su rol social.



Figura 6. Orezzoli, H. (2012). El heladero.

La venta de alimentos y bebidas se ha encontrado tradicionalmente a cargo de mujeres, sin embargo, la presencia de hombres en este rubro se ha ido incrementando en particular en el siglo XXI, en comparación con los siglos XIX y XX. En doscientos años de Lima republicana, los ambulantes continuaron disputándose los sitios en las calles de la ciudad.

En la Lima del siglo XIX, cercada y amurallada, el consumo de emoliente fue una costumbre cotidiana en todas las clases sociales; mientras que en el siglo XX el consumo de emoliente se restringió a los sectores populares, en tanto que, en el siglo XXI, con el boom gastronómico las clases medias comenzaron a consumir emoliente en las calles de Lima Metropolitana. Por otro lado, el emolientero de hogaña, a través de su bebida, fusiona la historia de grupos emergentes que lograron identificarse con el humilde oficio, que provee alimento, sanación y una costumbre limeña. Asimismo, el emolientero reivindica una antigua tradición, en la cual la tisanera de antaño se abrió espacio deambulando por las calles de Lima y que hoy encontramos en muchas esquinas de la ciudad. No obstante, si bien los emolienteros han logrado la formalidad y su actividad los ha alejado de la extrema pobreza, no logran escalar su negocio como para convertirse en clase media.

En el siguiente capítulo explicaré cómo las artes visuales han acompañado los procesos sociales antes descritos, a través de tres corrientes pictóricas y fotográficas, las cuales han permitido, cada una con su peculiar estilo, la representación de vendedores ambulantes en general y de tisaneras y emolienteros en particular: el costumbrismo (1825-1880), el costumbrismo indigenista (1925-1955) y el costumbrismo contemporáneo (2000 a la actualidad).

CAPÍTULO 2: La representación visual de vendedores ambulantes en general y de tisaneras y emolienteros en particular, desde la independencia hasta la Pandemia del Covid 19.

Las costumbres antiguas de un país, no pueden desaparecer por completo. Quedan siempre algunos rezagos de ellas, máxime cuando han estado arraigadas en el pueblo por dilatados años (Prince, 1890b, 3)

El presente capítulo abordará el análisis de la representación pictórica y fotográfica de tisaneras y emolienteros desde la independencia hasta la actualidad. En el proceso de investigación se desarrollaron revisiones bibliográficas e indagaciones sobre imágenes de artes visuales, tanto en repositorios nacionales como extranjeros. Se realizó una exhaustiva indagación de acuarelas, pinturas y fotografías en portales de museos en Lima, Brasilia, Madrid, New York y Leningrado. Así como, reproducciones en libros y catálogos de los siglos XIX, XX y XXI. También se consultaron portales de historia del arte, crónicas, relatos, pregones y tradiciones escritas y redes sociales. Mi objetivo es analizar la representación visual de tisaneras y emolienteros a lo largo de 200 años de vida republicana.

Para ello, empecé colocando en contexto las principales obras y autores de la pintura costumbrista de Lima del siglo XIX, el costumbrismo indigenista del siglo XX y el costumbrismo contemporáneo del siglo XXI. Analicé los estilos y las técnicas de representación pictórica, y señalé cómo esta representación ha consolidado el reconocimiento del emolientero actual, un personaje de la escena cultural y popular limeña. De manera similar, analicé la fotografía en los tres subperiodos antes señalados. Presentaré los registros fotográficos más representativos, su contexto y soporte técnico.

La pintura al óleo y la acuarela, así como la escritura llegaron al Perú con la conquista castellana. Durante la colonia, la pintura limeña ilustró escenas bíblicas, sucesos de la literatura clásica europea y personajes de las castas dominantes (MALI, 2016a). Al fundarse la república peruana surgió en la plástica y la narrativa local la necesidad de describir usos y costumbres de la nación, en particular de la ciudad de Lima, como afirmación de identidad y patriotismo (Cornejo Polar, 2001, p. 20).

En algunos casos, la pintura, en particular la acuarela y el óleo, de Francisco Javier Cortés, Ignacio Merino, Pancho Fierro, Francisco Laso, Johann Moritz Rugendas, André Auguste Bonnaffé y varios anónimos (MALI, 2015, pp. 83-107), así como los dibujos de Anatole y de Huyot (Fuentes, 1867, pp. 183-221) ilustraron algunos textos costumbristas como los de Manuel Atanasio Fuentes (1867) y Carlos Prince (1890). En otros casos, se publicaron álbumes de Léonce Angrand y André Auguste Bonnaffé⁵ u hojas sueltas pintadas en papel de trapo de solo pinturas costumbristas.

Si bien el costumbrismo surgió en Francia a mediados del siglo XVIII y posteriormente se desarrolló en España, el costumbrismo peruano responde a otras causas y contextos, como son la afirmación de la identidad nacional y el reconocimiento social de personajes populares de la vida cotidiana limeña, entre los cuales destacan los ambulantes que pregonaban por las calles sus manjares.

De Francia el cuadro de costumbres –pendón del costumbrismo- pasa rápidamente a España, donde alcanza gran auge [...] Y en Hispanoamérica la influencia de modelos a veces franceses, a veces españoles, a veces de ambos (que es lo más común) propicia el surgimiento del costumbrismo, aunque [...] el costumbrismo hispanoamericano en su gestación y en su naturaleza es resultado también de la acción de otros factores no específicamente literarios. (Cornejo Polar, 2001, p. 15)

A lo largo de dos siglos de república peruana, algunas costumbres han persistido, con necesarias variaciones según el contexto sociocultural e histórico. Una de estas costumbres, que persisten con variaciones, es el caso de las tisaneras de antaño, que derivaron en los emolienteros de hogaño. A principios de la república, la venta de tisana estaba en manos de mujeres afroperuanas libertas, posteriormente, a mediados del siglo XIX, con la eliminación de la esclavitud, hombres afroperuanos también se dedicaron a este comercio ambulante.

⁵ Me refiero a *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima* de Léonce Angrand (Tomos I y II) y a *Recuerdos De Lima Álbum Tipos, Trajes y Costumbres* de André Agustine Bonnaffé.

La investigación que desarrollo aborda los cambios históricos (independencia, libertad de esclavos, fin de los contratos de coolies, modernización de la ciudad, migración a la ciudad de Lima y boom gastronómico) que han impactado en los grupos sociales que han vendido tisanas y emolientes en las calles de Lima. Revisé qué estereotipos se han generado a lo largo de estos dos siglos. Así como, qué influencias ha tenido la migración en los componentes de preparación de la tisana, inicialmente a base de cebada o de coca, a la actual preparación con múltiples hierbas andinas y frutos. Para finalmente, analizar las representaciones pictóricas de estos personajes de las calles de Lima. En suma, indago sobre la evolución pictórica de tisaneras y emolienteros en la ciudad de Lima, desde la independencia hasta la actualidad, en el contexto de los cambios socioculturales.

Para este fin, revisé textos sobre el costumbrismo (Cornejo Polar, Villegas y Majluf), cuadros costumbristas y tradiciones (Fuentes, Prince, Pardo y Palma), pintura costumbrista (MALI, Fuentes y Prince), estadísticas de población y sus ocupaciones en Lima (Fuentes e INEI), proyecto de leyes, así como marcos normativos (Congreso de la República y Municipio de Lima Metropolitana).

Las tisaneras de antes y los emolienteros de hoy juegan un rol importante en la alimentación y salud popular, que ha sido ampliado con el boom gastronómico. El estudio de su evolución pictórica me permitió conocer al personaje de nuestras calles y generar nuevas piezas pictóricas que contribuyan a su reconocimiento social.

a. Costumbrismo

Cornejo Polar señala que el costumbrismo en el Perú es un componente esencial de la historia social del país y el primer acercamiento a lo circundante (2001, p. 19).

[...] producida la emancipación del dominio español, la gran mayoría de escritores hispanoamericanos –como si se hubiesen puesto de acuerdo, lo que no ocurrió, por cierto- hacen costumbrismo, y esta preferencia espontánea, y por eso mismo altamente significativa, se mantiene por varios lustros [...] (Cornejo Polar, 2001, p. 16)

Por el contrario, Fernando Villegas señala que el costumbrismo hispanoamericano no surge de la fundación de los estados nación y que son secuela de las ilustraciones de expedicionarios españoles: “Siempre que se ha analizado un fenómeno como el costumbrismo americano, se ha cometido el error de verlo a través del inicio de los estados nacionales, que se fundan a lo largo del siglo xix en Latinoamérica” (Villegas, 2011, p. 8). Añade: “El costumbrismo visual, especialmente el peruano, se transmitió desde la corte ilustrada a través de los viajeros”. La propuesta de Villegas descansa en relacionar los dibujos y pinturas de las expediciones científicas de finales del siglo XVIII con el costumbrismo de mediados de la década de 1820 e incluso plantea como posibilidad que Pancho Fierro (nacido en 1809) haya recibido alguna influencia de los pintores expedicionarios, en particular del español José del Pozo quien permaneció en Lima, donde murió el año ca.1829.

La referida influencia sigue siendo una hipótesis no probada, más aún cuando Pancho Fierro solo tenía 20 años cuando del Pozo falleció. Pero fundamentalmente, porque las acuarelas de Fierro (mulato) –a diferencia de los dibujos y pinturas de los expedicionarios españoles durante la colonia- retratan, entre otros personajes, a vendedores mulatos y negros libertos, gracias a la Independencia, que pregonaban en la Lima republicana.

Las acuarelas costumbristas debieron ser una novedad para un público desacostumbrado a ver imágenes de temas locales. La técnica misma había sido aplicada principalmente a la cartografía y la ilustración científica, pero hacia 1820 las acuarelas de tipos y costumbres llegaron a convertirse en un elemento común en el escenario limeño. (Majluf y Burke, 2008, p. 27)

Sin embargo, el costumbrismo hispanoamericano no respondió solamente a la influencia de modelos franceses y españoles, sino también a “[...] la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de expresión nacional y original” (Cornejo Polar, 2001, p. 16). Añade: “[...] no solamente reflejan la historia de la formación de nuestros países, sino que ellos mismos contribuyen a forjarla” (Cornejo Polar, 2001, p. 24). Efectivamente, la narración literaria y en particular la representación visual (pictórica o fotográfica) favorece a crear la imagen

de la identidad colectiva y el perfil de la ciudad, en este caso de Lima. Esta representación es primero descriptiva de usos y costumbres, luego testimonial como suceso histórico y finalmente acervo cultural como costumbre arraigada en la ciudad.

Otro tema controversial es la discusión sobre las primeras pinturas costumbristas peruanas de la década de 1820 (previas a las de Pacho Fierro e Ignacio Merino), que Natalia Majluf atribuye al reconocido pintor quiteño Francisco Javier Cortés (Majluf y Burke, 2008, p. 27) y que Villegas rechaza: “Esta atribución carece de un estudio formal de la propia obra de Cortés. Francisco Stastny la descartó al determinar que el pintor era un académico de perfecto delineado y de buen trazo, incapaz de haber realizado esta primera serie” (Villegas, 2011, p. 16).



Figura 7. Cortés, J. (1821) Escudo del Perú.



Figura 8. Atribuida a Cortés, J. (ca. 1827)
Vendedora ambulante.

Al respecto, he seleccionado la imagen del primer Escudo del Perú (ver figura 7), que con toda certeza fue pintado por Javier Cortés, en el que se aprecia el trazo académico, la estilización y la proporción. Al lado, presento la pintura costumbrista “Vendedora ambulante” atribuida por Majluf a Javier Cortés, ver figura 8 (MALI, Código 2015.21.76), que resulta ser la antípoda en cuanto a calidad artística, por lo que sigue abierta la pregunta sobre la autoría de decenas de pinturas costumbristas anteriores

a Pancho Fierro e Ignacio Merino, quienes representaron personajes de las calles limeñas.

Los tipos de Fierro todos son populares, son tipos callejeros; comprendió el Lima de los portales. La calle tiene su poesía y sus atractivos. Cada barrio tiene sus vendedores ambulantes, su pregón conocido [...] la Tisanera, tipos que pasan y desaparecen con la evolución social, pero que son la vida, el movimiento, y la alegría de la calle. (Lavalle, 1907, p. 26)

Cabe señalar que, según el Diccionario de la Lengua Española, el costumbrismo refiere “En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región” (RAE, 2023). En ese sentido, el costumbrismo contemporáneo, lo entiendo y defino como aquel que refleja las costumbres cotidianas en su contexto urbano y su entorno social. Y, que representa al personaje trabajando y a sus clientes interactuando, de manera espontánea sin poses de estudio o de reportaje.

b. Pintores y escritores costumbristas

Por otro lado, Villegas afirma que Pancho Fierro fue un personaje desconocido y no vinculado al costumbrismo literario, y que es a principio del siglo XX que “se construyó el discurso criollo basado en la identidad costumbrista [...] La creación de este discurso no se forma con el pintor mulato ni con la circulación de sus imágenes” (Villegas, 2011, p. 19). No obstante, podríamos señalar que los escritores costumbristas peruanos del siglo XIX (Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Narciso Aréstegui, Ramón Rojas Cañas, Ricardo Palma, Federico Flores y Flora Tristán) publicaron artículos, comedias, letrillas, tradiciones y novelas (Cornejo Polar, 2001, pp. 34-47) que no contaban con ilustraciones que las acompañaran; con la excepción de Manuel Atanasio Fuentes que ilustró sus artículos costumbristas con los dibujos de Anatole y Huyot (Fuentes, 1867, pp. 183-221). Tampoco resulta del todo preciso que los literatos costumbristas no tomaran a los ambulantes de las calles limeñas como material de sus escritos. Un ejemplo, es un extracto del poema burlesco “Salpicón de Costumbres Nacionales” de Federico Flores y Galindo, que data de 1872:

Es el digno rival de la tisana.
 Que tanto halaga al paladar limeño,
 la que venden las negras de mañana
 con ademán y con gracioso empeño.
 Dos vasitos nomás Ña Sebastiana
 Ha pedido del líquido trigueño,
 y va a asentar después con aguardiente.
 El fresco de este clásico emoliente.
 (Flores y Galindo, 1872, p. 56).

Otro ejemplo del desarrollo paralelo entre pintura y literatura costumbrista, es la tradición “Con días y ollas venceremos” de Ricardo Palma, ambientada en el año 1821, en la que relata los pregones ambulantes, según las horas del día en las que pasaban por las calles limeñas:

Yo he alcanzado esos tiempos en los que parece que, en Lima, la ocupación de los vecinos hubiera sido tener en continuo ejercicio los molinos de masticación llamados dientes y muelas [...] La lechera indicaba las seis de la mañana. La tisanera y la chichera de Terranova daban su pregón a las siete en punto. El bizcochero y la vendedora de leche-vinagre, que gritaba ¡a la cuajadita!, designaban las ocho, ni minuto más ni minuto menos. (Palma, 1968, p. 960)

Cabe precisar que Palma crea el género literario llamado tradición que se proyecta a recordar el pasado, mientras el costumbrismo –género ya existente– describe el presente circundante del escritor (Cornejo Polar, 2001, p. 46) y del pintor; cuadro y artículo de costumbres que:

[...] retrata y con frecuencia crítica en tono a veces satírico, a veces simplemente festivo, una costumbre característica de la sociedad en que vive el autor o tipo humano que la representa [...] en el artículo no existen propiamente anécdota ni personajes y predomina el propósito didáctico, mientras el cuadro incorpora caracteres que protagonizan una breve y simple historia [...] (Cornejo Polar, 2001, pp. 14-15)

Por otra parte, la colección de acuarelas de Pancho Fierro, adquiridas por el diplomático francés Amédée-Francois Chaumette des Fossés, que residió en Lima por quince años, entre 1827 y 1841, así como las adquiridas por el vicecónsul francés Leónce Angrad, que vivió en Lima entre 1833 y 1839, y por el diplomático chileno José Miguel de la Barra, que pasó por Lima en 1839 (MALI, 2016b, p. 12), ponen en duda la afirmación de Villegas de que Pancho Fierro fuese un personaje desconocido en su época.

A partir de mediados del siglo xix, la propuesta costumbrista de tipos limeños urbanos cedería paso a las primeras aproximaciones del indio de las montañas rurales, expresado en las pascanas de Merino y Laso [...] El legado costumbrista mestizo será retomado en la segunda década del siglo xx por José Sabogal y sus discípulos. Este pintor y su grupo realizaron acuarelas de tipos de varias regiones del Perú [...] (Villegas, 20011, p. 43)

Cornejo Polar también precisa que el costumbrismo peruano ha mantenido una estrecha relación con el periodismo (artículo y letrilla) y, por lo mismo, lo caracteriza el texto breve, descriptivo, crítico, centrado en lo contemporáneo, en lo inmediato, en lo próximo y lo circundante (2001, pp. 25-26).

Una apreciación en la que Villegas y Majluf coinciden es que en las pinturas costumbristas hay presencia de criollos, mulatos y negros, pero hay ausencia de indios (Villegas, 2011, p. 43). No obstante, más que ausencia en el inventario de las pinturas costumbristas (MALI, Bonnaffé, Angrand, Prince y Fuentes) se observa una presencia minoritaria de indígenas, pero hay que recordar que la población de indios era menor que la población de negros y mulatos en la Lima de inicios de la República. Según el censo de 1827, los indios solo representaban el 16% de la población de la ciudad de Lima (Gootenberg, 1995, p. 35).

c. Mercado de acuarelas

Por otro lado, como apunta Majluf, la demanda de acuarelas por parte de los visitantes extranjeros que llegaban a la ciudad fortaleció el mercado de las mismas: “Solo Lima llegaría a desarrollar el género de la acuarela costumbrista de forma sostenida a lo largo del siglo XIX [...] tanto por la accesibilidad a través del puerto del Callao como por su centralidad política y económica” (MALI, 2016b, p. 10). El mercado de acuarelas demandadas por viajeros extranjeros cambia luego de 1860, cuando la modernización de la ciudad transforma escenas y personajes de las calles, y la demanda de acuarelas es principalmente para el consumo local, como recuerdo de las costumbres que van desapareciendo (MALI, 2016b, p. 27). En relación al costumbrismo visual, Majluf precisa que:

El formato que definió el repertorio costumbrista fue el medio comercial privilegiado de una pujante industria internacional de estampas y grabados, que floreció desde fines del XVIII sobre la base de tres rubros editoriales: el recuento ilustrado de viajes, los libros de trajes y las series dedicadas a los oficios del comercio ambulatorio. (Majluf y Burke, 2008, p. 20)

Majluf establece con claridad una diferencia entre las acuarelas del virreinato y las republicanas, mientras que las primeras estaban destinadas a ilustrar el territorio para las colecciones de la monarquía española, las segundas se destinaban a un mercado amplio nacional y foráneo, gracias a la apertura comercial que sobreviene con la República, en búsqueda de ilustrar las costumbres sociales (Majluf y Burke, 2008, p. 28). En Lima a inicios de la República se vendían acuarelas de Pancho Fierro y otros artistas en las tiendas que tenían Inocente Ricordi en la calle de Las Mantas (jirón Callao cuadra 1) y Williez en el Portal de Botoneros (jirón Huallaga cuadra 1), cuyos clientes principalmente eran viajeros y representantes consulares extranjeros (Majluf y Burke, 2008, pp. 51-52).

d. Estadística y registros

En nuestro país la información sobre ambulantes y en particular sobre tisaneras y emolienteros es escasa y difícil de encontrar. Los censos municipales en Lima de 1831 y de 1860 solo registran profesión u ocupación de varones. Mientras que los censos de los siglos XX y XXI no cuenta con el detalle de ocupación específica. Sólo el censo de 1866 permite conocer la ocupación tanto de hombres como de mujeres residentes en la capital, pero no existe una sistematización detallada, por lo que sería necesario una revisión exhaustiva de los registros calle por calle. Como ejemplo, he encontrado en el número 187 de la cuadra 1 del jirón Huánuco (antes Acequia de Islas) a Doña Petra García, de 60 años, soltera, cuya ocupación era Tisanera (ver figura 9).

NUM.	NOMBRES.	SEXO.	LUGAR DEL NACIMIENTO.	EDAD.			LUGAR DE RESIDENCIA.	TIEMPO DE RESIDENCIA.				RELIGION.	ESTADO.	PROFESION U OCUPACION.
				Años.	MeSES.	Días.		En la República.	En el lugar.	Años.	MeSES.			
187	Petra García	M.	Salina	60	7									Tisanera

Figura 9⁶. Censo Municipal de 1866, Cuartel 1, Distrito 2, Calle Huánuco, Folio 4

e. Estereotipos

La pintura de tisaneras y emolienteros se circunscribe en la corriente del costumbrismo visual, porque ilustra usos y costumbres de un grupo social (Cornejo Polar, 2001, p. 13). Manuel Atanasio Fuentes en su célebre obra “Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres” describió muchas de ellas de manera burlesca y plagada de estereotipos. Fuentes, relata la costumbre de las limeñas, más que de los limeños, de consumir refrescos (helados, tisanas, champús y chicha) en las mañanas. Destaca que “La fama pública concedía mil cualidades saludables a los frescos y tisanas” (Fuentes, 1867, p. 203).

A la Tisanera, Fuentes (1867) le dedica unas líneas con desdén: “La tisanera era por lo común negra, vieja y gorda que cargaba sobre la cabeza una enorme canasta dentro de la cual iban las ollas de barro que contenía la tisana, agua puerca

⁶ Familysearch (ver bibliografía).

con pequeños trozos de cascara de piña” (Fuentes, 1867, p. 200). Dos décadas más tarde, Carlos Prince (1890a), en su texto “Lima Antigua: Tipos de Antaño” (primera serie) repite tanto la ilustración (de Anatole) como parte del texto que publicara Fuentes, pero añade:

Sentando sus reales en las plazas, plazuelas, mercados y lugares públicos, la tisanera, de á pié, se estaciona, silenciosa, en conocidos lugares, teniendo á su lado una grande olla de barro metida entre una canasta de caña entretejida. Dicha olla está tapada con un plato de loza ordinaria, lleno de limones ágricos, teniendo encima un vasito con tisana, cubierto, á su vez, con otro plato pequeño. Hay también tisaneras ambulantes, con la olla encanastada en la cabeza; y otras jalando su borrico; regularmente, éstas dán al aire su pregón en estos términos: La tisanera se vá! Tiiisaaana con nieeeve! Rara vez es el tal líquido una bebida provechosa [...] (Prince, 1890a, p. 7)

Posteriormente, con la abolición de la esclavitud aparecen los tisaneros, como lo testimonian registros fotográficos⁷. Asimismo, con el fin de los contratos de los chinos coolies hacia 1875, estos incursionaron en la venta ambulatoria de tisana, que para entonces ya había sido renombrada como emoliente. Así lo testimonia el célebre médico peruano Hermilio Valdizán: “[...] había pequeños establecimientos exclusivamente dedicados al expendio de emoliente y por cuyas calles ambulaban unos súbditos chinos que vendían el dicho emoliente” (Zapata, 2009, p. 325).

En el siglo XX con las migraciones del campo a la ciudad, han sido los pobladores andinos, amazónicos y mestizos lo que han ofrecido emolientes en las esquinas de la ciudad de Lima. La representación pictórica de tisaneras y emolienteros recoge los rasgos y caracterizaciones de los personajes a lo largo de doscientos años de vida republicana, en las calles y plazuelas de Lima. Las representaciones han sido realizadas por pintores empíricos y académicos, se han utilizado una variedad de técnicas desde el dibujo al carboncillo, la acuarela, la pintura al óleo, el dibujo digital y la mixtura de dichas técnicas. Se han utilizado variados formatos, desde miniaturas en tamaño A5 hasta soportes de casi 2 metros. Se han plasmado en papeles de arroz,

⁷ Ver anexo.

linaza o algodón, cartulinas, lienzos y formatos digitales. Se han utilizado paletas de colores frías, cálidas, primarias, secundarias y terciarias. Existen representaciones minimalistas hasta detallistas, impresionistas hasta realistas. Se han ilustrado cambios en la vestimenta, los implementos y el fenotipo de estos vendedores ambulantes.

La tisana de antaño tenía unos pocos ingredientes, el emoliente de hogaño una gran variedad de componentes, todos ilustrados con el dibujo y pintura, como testimonio de una tradición popular limeña. Por otro lado, la fotografía ha acompañado al igual que la pintura el proceso de evolución de tisaneras y emolienteros, brindado un soporte alternativo a la representación visual en los últimos 170 años.

f. Referentes contemporáneos peruanos

En el ámbito nacional y en el siglo XXI el pintor Miguel Aguirre ha representado diversos tipos de Lima (tipología de personajes de la ciudad en la actualidad) entre los cuales no se encuentra el emolientero (figura 10). Asimismo, el fotógrafo Roberto Huarcaya en su serie “Lima la de ayer, la de mañana” (Lima, 1991) retrata a personas que se ganan la vida trabajando en diferentes oficios en las calles. Huarcaya retrata de manera frontal y posando al personaje, con un fondo de estudio, fuera del contexto en el que trabaja (figura 11). Se trata de un costumbrismo clásico (salvo por la adición de textos biográficos que circundan la fotografía) que sigue la tradición del retrato de estudio del siglo XIX, como las “Tarjetas de Visita⁸” de Eugene Maunoury de la Lima de la década de 1860 (Schwarz, 2021); pero también la tradición documental de August Sander, de la primera mitad del siglo XX, tanto por la frontalidad de la toma como por los elementos propios del oficio del trabajador retratado.

⁸ Cartón de formato pequeño que llevaban en el anverso una fotografía y que dejaban libre el reverso para mensajes y apuntes.

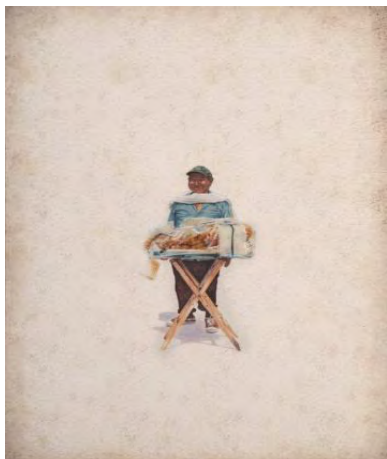


Figura 10. Aguirre, M. (2017). Churrero.



Figura 11. Huarcaya, R. (1991). Organillero.

Adicionalmente, tomo como referencia algunas obras de carácter costumbrista como la del dibujante José Luis Caamaño, quien en 1935 publicó treinta dibujos bajo el título de “Apuntes Limeños por Caamaño”. Posteriormente una selección de dichos dibujos fue publicado el año 2003 por Andrés Herrera Cornejo bajo el título “28 estampas costumbristas”.



Figura 12. Caamaño, J. (1935). Zapatero remendón.

Otra referencia es el destacado muralista Teodoro Núñez Ureta que cuenta con un centenar de acuarelas y dibujos de carácter costumbrista, publicadas por el Banco de la Nación el año 1982 bajo el título "La Vida de la Gente". En el prólogo Núñez Ureta escribe:

En total, ciento tres trabajos entre acuarelas y dibujos, en los cuales he encontrado, viéndolos juntos por primera vez, una suerte de testimonio sentimental de mi cariño por la gente de mi pueblo y de mi solidaridad con sus vidas sencillas y heroicas [...] Tipos y grupos. Hombres, mujeres, niños, viejos, jóvenes; de diversos oficios, de situaciones distintas; habitantes todos de este país que amamos [...] (Núñez Ureta, 1982, pp. 14 y 15)



Figura 13. Núñez Ureta, T. (1982). Algodonero.

Finalmente, tomo como referente al pintor cajamarquino Mario Urteaga y sus obras de faenas agrícolas y costumbres locales, entre las que destacan “La lechera”, “El alfarero”, “Los tejeros” y “Ovilladoras”. Como apuntan Buntinx y Wuffarden “De un curioso e inconsciente modo, Sabogal acertó al comparar a Urteaga con Pancho Fierro: hay en ambos la premonitoria nostalgia de un presente en trance de inexorable desaparición” (Buntinx y Wuffarden, 2003, p. 8).

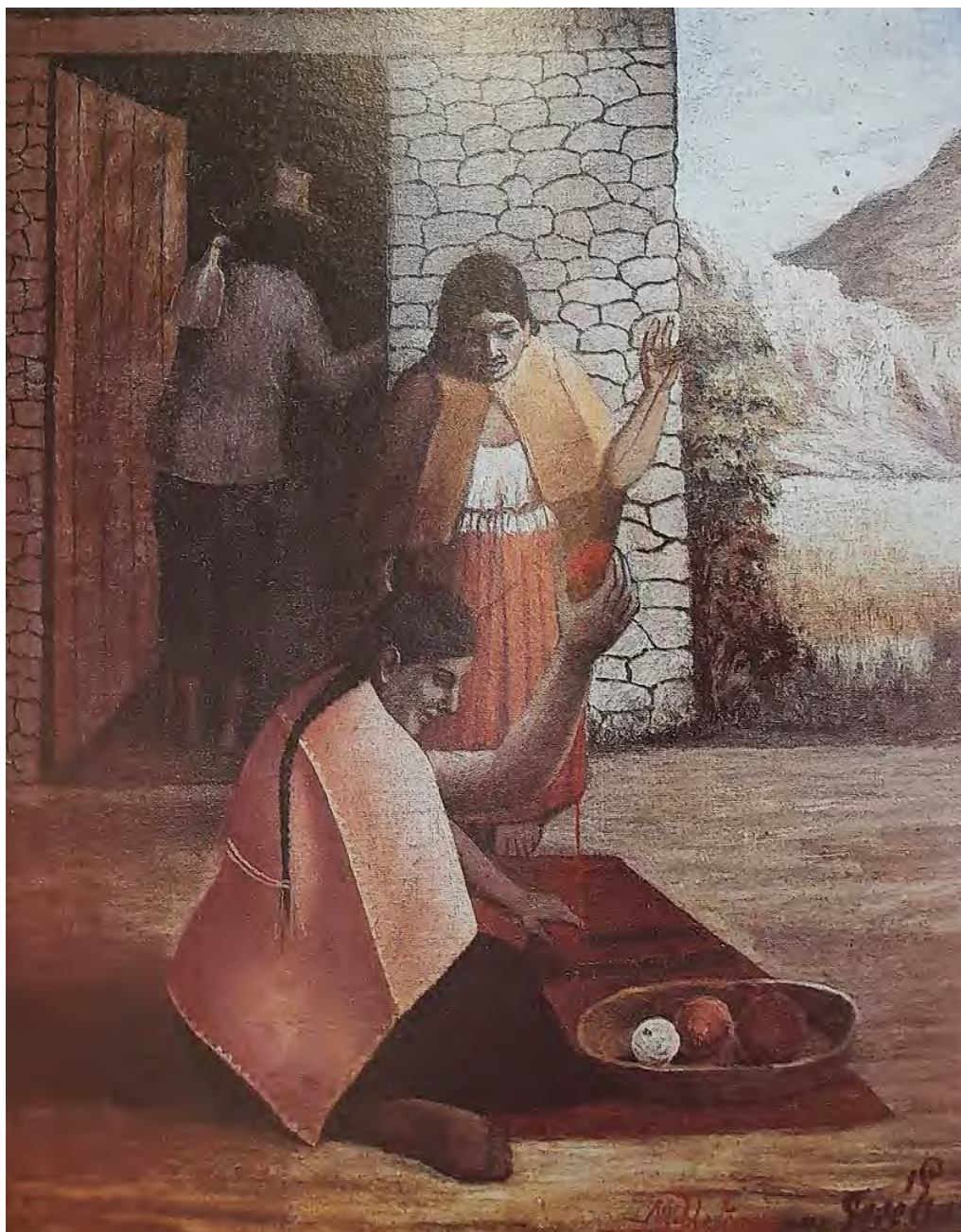


Figura 14. Urteaga, M. (1939). Ovilladoras.

g. Referentes contemporáneos foráneos

En el ámbito internacional, un referente contemporáneo y en otro lenguaje visual como es la pintura, son las representaciones de vendedores callejeros, en la ciudad de New York, del artista estadounidense Hall Groat II, con su estilo tonal realista contemporáneo y sus representaciones de vendedores callejeros, en la ciudad de New York, que desde la técnica nos aporta una pincelada rápida que describe sólo lo esencial del entorno. La pintura de Hall Groat II no debe clasificarse dentro del costumbrismo contemporáneo más propio de Iberoamérica, sino como lo declara el artista una “pintura perceptiva, trabajada desde la vida, son los aspectos conceptuales de mi trabajo” (traducción propia).



Figura 15. Groat, H. (2015). Vendedor de frutas en New York.



Figura 16. Groat, H. (2023). Vendedor de Hot Dogs y Pretzel en New York.

Asimismo, encontramos otro referente pictórico en la obra de la artista inglesa Caroline Walker, que explora la representación de mujeres trabajadoras urbanas en su ámbito laboral. Su pintura toma como referencia la fotografía y la traduce en la técnica del óleo; su estilo es realista contextual contemporánea, que aportan la composición y los planos centrados en el personaje. Sus obras tampoco pueden clasificarse de costumbristas, son más bien instantáneas del trabajo femenino cotidiano pero oculto, “entre cuatro paredes”, al que quiere dar visibilidad y protagonismo, al que quiere reivindicar.



Figura 17. Walker, C. (2018). Trabajadora de limpieza.



Figura 18. Walker, C. (2019). Trabajadora de peluquería.

2.1 Representación visual de tisaneras y tisaneros.

Como se vio líneas arriba (página 29), la pintura llegó al Perú con la conquista castellana e ilustró durante la colonia escenas bíblicas, sucesos de la literatura y personajes de la clase dominante (MALI 2016a). Mientras que, al fundarse la República surgió en la pintura la necesidad de ilustrar usos y costumbres, en particular de la ciudad de Lima, como afirmación de identidad (Cornejo Polar 2001, p. 20).

La imagen costumbrista se reproduce en distintos formatos. Su multiplicidad arraiga en el inconsciente grupal; lo que antes resultaba ajeno, ahora se reconoce como propio; lo que permite identificar diferencias con los otros y así construir sus imágenes simbólicas de identidad [...] la imagen visual costumbrista precede a la construcción del discurso nostálgico de Lima [...] (Villegas, 2011, p. 62)

Natalia Majluf establece con claridad una diferencia entre las acuarelas del virreinato y de la república; mientras que las primeras estaban destinadas a ilustrar el territorio para las colecciones de la monarquía española, las segundas se destinaban a un mercado amplio nacional y foráneo, gracias a la apertura comercial que sobreviene con la República, en búsqueda de ilustrar las costumbres sociales (2008,

p. 28). En el caso particular de tisaneras y tisaneros veremos la evolución de su representación pictórica, los cambios de formato, técnicas y materiales para su ilustración, en el contexto de los cambios socioculturales descritos en el capítulo 1 de la presente investigación.

En las décadas de 1820 y 1830, aparecen en Lima las primeras acuarelas costumbristas de las manos de Pancho Fierro y Francisco Javier Cortés, que fueron comerciadas en el mercado local y llevadas al extranjero por viajeros estadounidenses y europeos.

Como se ha mencionado antes, si bien el costumbrismo surgió en Francia a mediados del siglo XVIII y posteriormente se desarrolló en España, el costumbrismo peruano respondió a otra causa y contexto, como es la afirmación de la identidad nacional y el reconocimiento social de personajes populares de la vida cotidiana limeña, entre los cuales destacan los ambulantes que pregonaban por las calles sus manjares.

Borís Lukín, director del Museo de Leningrado y descubridor de las acuarelas de Pancho Fierro en Rusia, ha reconocido que el Perú del siglo XIX “vivió un intenso proceso de autoconocimiento, auge del sentimiento nacional. Las artes y literatura románticas del Perú, saturadas del pathos de la creación de una nueva cultura, reflejan ese ambiente” (Lukín 1979, p. 2) urdiembre emocional del costumbrismo limeño. Juan Villacorta señala que la pintura costumbrista es aquella que representa las costumbres más características de la vida de un pueblo: “Es una pintura amena, narrativa e histórica. Por la elección de sus escenas o pasajes tiene la fisonomía de ser, alguna vez humorística, ligeramente satírica, pero con el sustento de la verdad del acontecimiento” (Villacorta 1969, p. 90). En esta tarea de representación se conjugaron pintores nacionales, en particular los acuarelistas Pancho Fierro y Francisco Javier Cortés, así como el pintor Ignacio Merino, junto con pintores, dibujantes y grabadores extranjeros, entre los que destacan Rugendas, Angrand, Bonnaffe, Radiguet, Gueridet, Anatole y Huyot.

Las acuarelas costumbristas limeñas (casi todas en tamaño A4 y A5) se resguardan en pinacotecas, museos y colecciones privadas. Destacan las colecciones

de la galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima, el Museo de Arte de Lima (MALI), el Museo del Banco Central de Reserva del Perú, la galería del Banco de Crédito del Perú, el Museo de América de Madrid, Biblioteca Nacional de París, el Hispanic Society Museum de New York, el Museo de Antropología y Etnografía de Leningrado, la galería del Banco del Brasil y la colección Manuel Cisneros Sánchez en Lima.

En lo que respecta a la pintura costumbrista, me centraré en la apreciación artística de las diez acuarelas y dibujos que representan a las tisaneras del siglo XIX; selección que he realizado luego de un exhaustivo inventario de obras conservadas hasta la actualidad y cuyas fichas técnicas se podrán consultar en el anexo de esta investigación.

La tisanera (Figura 19) producida por Ignacio Merino (Piura, 1817 - París, 1876) pone énfasis en el fenotipo del personaje, incluyendo su pelo rizado. Atiende con detalle el drapeado y la textura de los canastos, la olla de barro, el cucharón, entre otros. La tisanera de falda y mandil lleva un niño cargado en la espalda. Merino muestra un canon académico a partir de dibujos tomados del natural (MALI, 2015, p. 86). Su obra cuida de la proporción y la armonía.



Figura 19. Merino, I. (1840). Tisanera.

Otro importante acuarelista costumbrista es Pancho Fierro (Lima, 1807-1879), “quizá el creador más influyente de su tiempo” (MALI 2016b, p. 4). Fierro se transforma en cronista de su época, describe visualmente con trazos, formas y colores a la pregonera limeña. “Sus obras serían la materialización de una realidad percibida, sentida y comunicada directamente, los documentos fieles de un pasado perdido, que mantienen «vivo el recuerdo de las personas y de los sucesos que él tuvo la dicha de contemplar y el acierto de copiar del propio original»” (Majluf y Burke, 2008, p. 18).

En la pintura de Pancho Fierro (figuras 20 al 24) el carácter idealizado permite destacar las formas que definen a la tisanera, como son la vestimenta, canastos y, en un caso, un accesorio pintoresco como una pipa de fumar. Sus acuarelas tienen un estilo “caricaturesco”, atribuido a su falta de formación académica. Sin embargo, es de notar que esta exageración de ciertos elementos nos permite conocer aquello que más caracteriza al personaje, incluyendo el fenotipo. “El pintor enfatiza precisamente

aquellos elementos estilísticos que lo identifican y que sirven para diferenciarlo de la producción paralela de tipos costumbristas a través del grabado y la fotografía [...]” (Majluf y Burke, 2008, p. 44).

Las cinco acuarelas de tisaneras pintadas por Fierro me permite conocer la diversidad de vestimentas y la variedad de ángulos en que fueron pintadas. A pesar de no contar con fondo ni contexto dan testimonio de las perspectivas en las que el artista las vio en su marcha por las calles limeñas.



Figura 20. Fierro, P. (1848). Tisanera.



Figura 21. Fierro, P. (1850). Tisanera.



Figura 22. Fierro, P. (1830-1850).
Tisanera con niño.



Figura 23. Fierro, P. (1830-1850). Tisanera



Figura 24. Fierro, P. (1830-1850). Tisanera
fumando pipa.

Por otro lado, es importante mencionar que, junto a Pancho Fierro e Ignacio Merino, encontramos al acuarelista costumbrista quiteño Francisco Javier Cortés, quien residió en Lima y pintó acuarelas de manera académica en las décadas de 1820 y 1830, pero entre sus obras no se encuentra registro de ninguna tisanera.

Asimismo, encontramos en este periodo a viajeros y cronistas europeos como el alemán Juan Mauricio Rugendas, quien conoció a Pancho Fierro y recibió una fuerte influencia en su manera de representar las costumbres limeñas: “[...] Rugendas llegaría a resumir los principales tópicos sobre Lima, caracterizada como una ciudad femenina, frívola y opulenta” (MALI 2015, p. 88), pero tampoco se ha encontrado un registro pictórico o gráfico de una tisanera.

Quien sí dibujó una tisanera fue el artista francés Anatole (figura 25), por encargo de Manuel Atanasio Fuentes, para ilustrar su libro “Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres” del año 1867. Anatole dibujó la tisanera a partir de una fotografía proporcionada por Fuentes. Esta misma imagen también fue reproducida por Carlos Prince el año 1890 en su libro “Lima Antigua: Tipos de Antaño”. La descripción que acompañó la ilustración es bastante despectiva, prejuiciosa, burlesca y plagada de estereotipos.



Figura 25. Anatole (1867). Tisanera.

Una de las mejores acuarelas costumbrista y la mejor acuarela de tisanera (figura 26) es del pintor francés Gueridet. La composición es simétrica, hay un fuerte contraste entre la vestimenta y el color de piel de la tisanera. El grado de mimesis es fiel a una anatomía convencional. El nivel de detalle es bastante descriptivo, a tal punto que se logra ver el drapeado del vestido y la textura de la canasta. El claro oscuro está bien logrado y por el ángulo del foco de luz da entender que la escena corresponde a las 7:00 am de un día despejado en Lima.



Figura 26. Gueridet (s/f). Tisanera.

Finalmente, en la exhaustiva indagación realizada, he encontrado, en el Museo de América de Madrid, dos acuarelas anónimas que representan a las tisaneras. Ambas acuarelas (figuras 27 y 28) tienen un acabado fino en el detalle y fueron pintadas sobre papel de arroz.



Figura 27. Anónimo (1834-1850). Tisanera de espalda.



Figura 28. Anónimo (1834-1850). Tisanera con niño.

La diversidad de maneras de representar a la tisanera, nos muestra, por un lado, una realidad cultural con matices de acuerdo a la década en la que fue elaborada y al barrio de Lima del que procedían las vendedoras de tisana (Malambo, Monserrate o Santa Ana). La calidad del acabado de la obra dependía de la formación académica o empírica del dibujante o pintor. Por otro lado, a mediados del siglo XIX irrumpe en Lima la fotografía y transforma la representación visual imperante hasta entonces.

La fotografía da testimonio de un momento en la vida que queremos compartir, poniendo en juego factores estéticos y contextuales, así como aspectos personales del fotógrafo, configurándola como interpretación y lectura social (Majluf y Villacorta 1997, p. 15). En ese sentido, la fotografía de tisaneros en el siglo XIX ha dado testimonios de una costumbre callejera limeña, que ha ido cambiando en el tiempo como reflejo de los cambios sociales y la incursión de grupos étnicos en el comercio ambulatorio, como analicé en el capítulo 1 de la presente investigación.

En 1839 se anunció oficialmente en París la invención del daguerrotipo. Trece años después, en 1852 el estadounidense Benjamin Pease abrió en Lima un estudio

fotográfico donde utilizó el daguerrotipo. El estudio Pease incluyó un “gabinete de pinturas”, salón que animó las noches limeñas con exhibiciones y tertulias sobre arte visual. En esa misma década se abrieron en la capital de la República varios estudios fotográficos que utilizaron el novedoso proceso de reproducción fotográfica en papel albuminado. Para 1860, había en Lima diez estudios (Peñaherrera, 1988, pp. 235-238).

Los principales estudios fotográficos fueron dirigidos por extranjeros: Alviña, Cazaux, Courret, Garreaud, Maunoury, Moral, Muñiz, Negretti, Pease, Richardson y Villaalba. A ellos, se sumaron los peruanos Juan de la Cruz Palomino y Rafael Castillo Gómez (Schwarz, 2021, p. 98-109). Los estudios fotográficos le imprimieron a su negocio comercial un carácter cultural y lo asociaron a la pintura, con el propósito de legitimar a la fotografía en las bellas artes visuales. De manera suplementaria los pintores retocaban algunas fotos y en los estudios se exhibían pinturas al óleo, tanto como elemento de ornamentación como de exposición. Varios de los fotógrafos extranjeros que montaron en Lima sus estudios eran a su vez pintores. La fotografía también fue usada para el registro de imágenes que luego se pintarían al óleo e incluso para la difusión fotográfica de algunas pinturas (Majluf et al., 2001, pp. 45-46).

Durante las décadas de 1860 y 1870 se popularizó, entre la clase media-alta de Lima, el uso de “tarjetas de visita” montada sobre un cartón, que llevaban en el anverso una fotografía y dejaban el reverso para mensajes y apuntes cuando no encontraban en su residencia a la persona que buscaba. El formato de 6 cm x 9 cm permitió lograr ocho fotografías por placa, lo que redujo su costo y las hizo más accesibles en el mercado limeño. “En 1871, El Comercio hacía un cálculo estimado de 500 tarjetas vendidas en un solo día” (Peñaherrera, 1988, p. 239). Las fotografías de tarjetas de visita eran retratos individuales o de familias y gremios. También había fotografías de paisajes, calles, plazuelas, puentes y edificaciones coloniales y republicanas; así como fotos costumbristas de “tipos populares limeños”, entre los que encontramos a tisaneros y aguadores afroperuanos, como a vendedores ambulantes chinos.

La variedad de “tarjetas de visita” ofertada en las décadas de 1860 y 1870 llevó a su intercambio y colección como una práctica extendida en la ciudad. Incluso la

reproducción de acuarelas, pinturas al óleo y grabados de “tipos populares limeños” de Pancho Fierro, Angrand y Rugendas se llegaron a reproducir en “tarjetas de visita” (Schwarz, 2021, p. 21). La temática costumbrista en la fotografía surgió en un momento de transición entre la Lima tradicional y la ciudad moderna, y contribuyó a consolidar la identidad criolla de la ciudad (Majluf et al., 2001, p. 68). Un punto a señalar es que, a diferencia de la pintura costumbrista, en la que encontramos exclusivamente mujeres afrodescendiente vendedoras de tisanas, en la fotografía costumbrista encontramos hombres afrodescendientes y chinos vendedores de tisana. Las razones las he señalado en el capítulo 1 de la presente investigación y reflejan los procesos de liberación de la esclavitud y servidumbre de primero esclavas mujeres, luego de esclavos hombres y finalmente chinos culíes, durante el siglo XIX.

En la siguiente selección de “tarjetas de visita” (figuras 29 al 32), que data de las décadas de 1860 y 1870, encontramos dos tisaneros afrodescendientes del barrio de Malambo (en el Rímac), un vendedor ambulante chino y un aguador afrodescendiente, ambos del barrio de Santa Ana (barrios altos). Ver fichas de las fotografías en el anexo.



Figura 29. Anónimo (1860). Tisanero de Malambo (Rímac).



Figura 30. Maunoury, E. (1861-1865). Vendedor de tisana bajoportino.

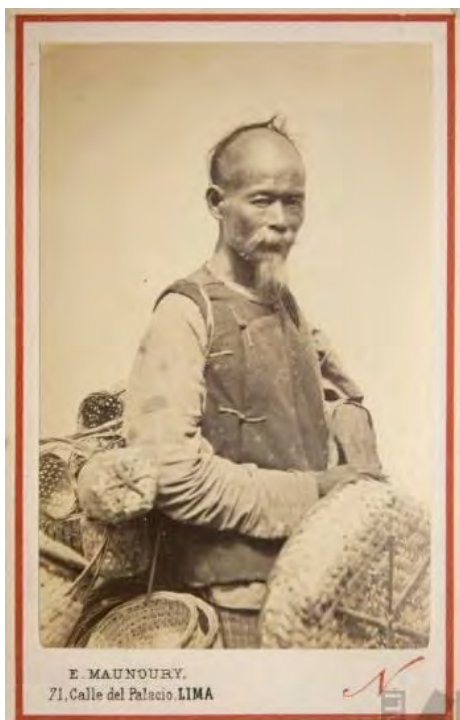


Figura 31. Maunoury, E. (1861-1865). Vendedor chino.



Figura 32. Castillo, R. (1870-1875). Aguador.

En este subcapítulo he revisado la representación visual de tisaneras y tisaneros durante el siglo XIX, a través de la pintura y la fotografía. Para ello, se realizó una exhaustiva investigación bibliográfica e indagaciones sobre ilustraciones, tanto en repositorios nacionales como extranjeros; que incluyó acuarelas, pinturas y fotografías en portales de museos en Lima, Brasilia, Madrid, New York y Leningrado. Así como, reproducciones en libros y catálogos.

Como vimos, al fundarse la República surgió la necesidad pintar usos y costumbres, en particular de la ciudad de Lima, “como afirmación de identidad y patriotismo” (Cornejo Polar, 2001). Cabe señalar, que a diferencia de la época colonial en que las ilustraciones estaban destinadas a enriquecer las colecciones de la monarquía española, durante la República las ilustraciones constituían una crónica visual de la época destinada a satisfacer la demanda de ciudadanos nacionales criollos, interesados en reafirmar costumbres como signo de identidad y de viajeros extranjeros, interesados en lo exótico de los personajes y las locaciones. En ninguno de los casos, las representaciones visuales estaban destinadas a los representados

(tisaneras o emolienteros). Los representados posaban como en montaje de estudio, privados del momento en que circulaban por las calles o que ejecutaba su faena, por lo mismo la representación no fluía a través del representado, convertido en un objeto exótico o souvenir, sin reconocimiento de su noble servicio.

La diversidad de maneras de representar a tisaneras y tisaneros, nos muestra, por un lado, una realidad cultural con matices de acuerdo a la década en la que fue elaborada y al barrio de Lima del que procedían los vendedores de tisana (Malambo, Monserrate o Santa Ana). La calidad del acabado de la obra dependía de la formación académica o empírica del dibujante o pintor. Por otro lado, la fotografía de tisaneros en el siglo XIX ha dado testimonios de una costumbre callejera limeña, que ha ido cambiando en el tiempo como reflejo de los cambios sociales y la incursión de grupos étnicos en el comercio ambulatorio.

2.2 Representación visual de emolienteras y emolienteros.

En el costumbrismo del siglo XX la representación visual se caracterizó por la introducción de técnicas formales como el óleo y el dibujo. Asimismo, el estilo de las formas trajo consigo la creación de una identidad particular desde la misma representación, una identidad que se hacía notar desde la manera propia de cada artista.

Anota Mirko Lauer que, a diferencia de otras expresiones del indigenismo, a los pintores “[...] les interesó más el crisol de lo peruano que la pureza de lo indio” y que fueron criticados por pintar no solo a indios sino a cualquiera que no encuadrara dentro del fenotipo del Perú oficial (Lauer, 1993, pp. 97-98). En el mismo sentido apunta Luis Alberto Sánchez, quien precisaba que en rigor es indígena toda pintura que lleva el sello propio de la cultura del país, no sólo lo quechua, lo aimara o lo amazónico (Sánchez, 1986, p. 2). Lo sustancial es que el indigenismo rompió con el academicismo francés que predominó en Lima a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y se orientó a la búsqueda de la matriz cultural peruana y su impronta telúrica. A partir de la década de 1920, José Sabogal y sus discípulos pintaron oleos

de tipos populares tales como la frutera de Julia Codesido y la chichera de Leonor Vinatea Cantuarias. En el indigenismo la representación se centró principalmente en el contexto, que podemos entender como los espacios de desarrollo del comercio ambulatorio.

En mi indagación de pintores indigenistas de la escuela de Sabogal no hemos encontrado ninguna pintura de tisanera o emolientero. Empero, he registrado un dibujo al carboncillo de Medardo Bravo (figura 33), en el que se ilustra a través del trazo expresivo una escena nocturna (alumbrada por la Luna llena en el firmamento y el poste en la esquina). Un ciudadano consume emoliente junto a una carreta de tres ruedas, en la que lo atiende una mujer con sombrero. En esta obra se enfatiza el contexto (calle, edificación y ambiente).



Figura 33. Bravo, M. (s/f). Carreta de los Emolientes.

La siguiente obra que data del año 1934, “Los Emolientes” (figura 34), del reconocido acuarelista José Luis Caamaño, está ambientada en una calle de Lima. Por la inscripción en la pared se deduce que es la calle Siete de Septiembre (actual cuadra 2 del jirón Huancavelica), junto al Teatro Principal, hoy llamado Teatro Segura.

Es un atardecer, en que un parroquiano limeño, con terno, sombrero bombín y bastón en el brazo y periódico en el bolsillo del saco se apresta a pagar con una moneda un vaso con emoliente. La composición es centrada y realista, con énfasis en el parroquiano. Sobre la mesa se presenta con esmerado detalle las botellas y el botellón. La gama de colores utilizada corresponde a una paleta apastelada.



Figura 34. Caamaño, J. (1934). Los Emolientes.

Finalmente, presento a manera de ilustración tres pinturas del costumbrismo indigenista: el chino verdulero de Caamaño (figura 35), la lechera de Mario Urteaga (figura 36) y el emolientero (figura 37) que ilustra la carátula de la publicación del Censo de Vendedores Ambulantes de Lima Metropolitana del Instituto Nacional de Estadística.



**Figura 35. Caamaño, J. (1934).
Verdulero Chino.**



**Figura 36. Urteaga, M. (1937).
Lechera.**



**Figura 37. Anónimo (1977).
Emolientero.**

En el costumbrismo contemporáneo del siglo XXI, que ilustra el boom gastronómico, la representación pictórica alberga diversidad de técnicas plásticas (dibujos, fotografías, carteles y pinturas ilustran artículos de periódicos y libros, publicitan ferias y adornan restaurantes y cocinas) de este modo se representan visualmente historias populares en las calles de Lima, que contribuyen a revalorizar y fortalecer la identidad social cultural de la ciudad.

En la actualidad, el emoliente se expende principalmente en las esquinas de la mayoría de los distritos limeños, en los restaurantes y en los supermercados. La pintura al óleo “El Emolientero” (figura 38) de Hugo Orezza, que data del año 2013, fue originalmente realizada para ornamentar su restaurante de comida criolla, pero luego continuó en su colección de pinturas al óleo de tradiciones. La pintura de Orezza es estilizada, utiliza una paleta principalmente de colores primarios; interpreta a su manera el movimiento de brazos y la mezcla a dos manos de un vaso de emoliente (de forma recreativa). En su carreta de cuatro ruedas, estacionada en una esquina, encontramos una olla y ocho botellas con los variados ingredientes que componen el emoliente. La mezcla se realiza un momento antes de consumirla.

En la obra “Emolientero” de Carlos Tadashi (figura 39), bajo una técnica mixta y una paleta de grises, hace énfasis en la gran cantidad de ingredientes que puede tener un emoliente, llegándose a distinguir hasta diecisiete (17) botellas.



Figura 38. Orezzoli, H. (2013).
El Emolientero.



Figura 39. Tadashi, C. (2022). Emolientero.

Los diseñadores gráficos también han ilustrado el universo del emoliente con las más variadas propuestas. Desde el mensaje del emprendimiento femenino, destacado en el dibujo de Venuca Evanán Vivanco (figura 40), pasando por el *sticker* para ornamentación de vasos y camisetas de Origen Peregrino (figura 41) y el diseño de un empaque de galletas de Wilder Pallarco (figura 42), hasta la ilustración digital angular de Erick Chagua (figura 43).

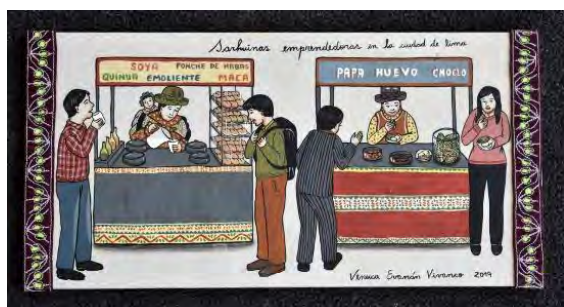


Figura 40. Evanán, V. (2019). Sarhuinas.



Figura 41. Origen Peregrino (2020). Quinua Emoliente.



Figura 42. Pallarco, W. (2012). Emolientero.



Figura 43. Chagua, E. (2019). Emolientera.

Asimismo, encontramos una pintura realista, en técnica mixta, de Persi Narváez (figura 44), con una paleta de colores fría azul-violeta. La obra nos muestra una diversidad de detalles desde una perspectiva posterior (no usual). Finalmente, tenemos una pintura de estilo impresionista de Hernán Leveau (figura 45), en acrílico y una paleta de colores tierra.



Figura 44. Narváez, P. (2017). La Emolientera.



Figura 45. Leveau, H. (2017). La Emolientera.

Por otro lado, la migración cambió los rasgos de la ciudad y los fotógrafos buscaron nuevas formas de acercamiento, que aporten sentido y comprensión de la sociedad y sus protagonistas (Majluf y Villacorta, 1997, p. 15). Los registros fotográficos de los tisaneros de antaño, centrados solo en los personajes, por lo general tomados en estudios fotográficos y en poses preestablecidas; variaron por tomas abiertas de emolienteros en plena faena (sin poses) y en un espacio público específico (calle, plaza, puente).

En este periodo encontramos, en Lima, el predominio de la fotografía de aficionados en el registro visual de costumbres populares. La tisanera y el tisanero de a pie o a lomo de mula del siglo XIX, cambia al emolientero y emolientera de carreta, triciclo o carretilla, en el siglo XX. En la selección de fotografías de este periodo (figuras 46 al 50), observamos tanto emolienteros hombres y mujeres del fenotipo andino, como reflejo de la Lima migrante. Ver fichas de las fotografías en el anexo.



**Figura 46. Anónimo (s/f).
Emolientero de carreta.**



**Figura 47. Anónimo (s/f).
Emolientero de triciclo.**



**Figura 48. Anónimo (s/f).
Emolientero humeante.**



**Figura 49. Anónimo (s/f). Emolientera en puente
Balta.**



**Figura 50. Anónimo (s/f). Emolientera en Plaza
Francia.**

Asimismo, el boom de la gastronomía en el siglo XXI fue acompañado del testimonio fotográfico. Los reflectores, que primero se enfocaron en los restaurantes, terminaron recorriendo las calles en busca de las raíces populares de la gastronomía limeña y se encontró con la carretilla de comida y como protagonistas a la picaronera, la tamalera, la mazamorrera y, entre otros tantos, al emolientero. La costumbre de esquina saltó a los medios de comunicación impresos y digitales (central en el conocimiento y la comprensión de la vida cotidiana social), a las redes sociales y a los selfis.

Luz María Bedoya, a propósito de un conversatorio organizado por el Museo de Arte de Lima, ha señalado que en el Perú la fotografía en las últimas décadas “[...] ha mirado la calle [...] ha construido identidades [...] ha mostrado fisuras sociales, se ha apropiado de la gráfica popular, ha documentado recorridos, ha definido espacios” (Bedoya, 2006). Dichos apuntes se ajustan perfectamente con la fotografía de emolienteros en las calles limeñas, en las esquinas como espacio de tránsito y de encuentro, dando testimonio de una costumbre popular y de una identidad

sociocultural. Como señaló Mario Montalbetti desde inicios del siglo XX con la irrupción de la cámara Kodak “la fotografía se vuelve el medio de expresión artística más democrático” (Montalbetti, 1980, p. 92). Este fenómeno se ha democratizado y masificado -aún más- desde principios del siglo XXI con la aparición de celulares con cámaras incluidas.

A pesar del tiempo transcurrido desde el artículo de Montalbetti (más de cuarenta años), su reflexión sobre la distinción entre fotógrafos profesionales y cualquier persona con acceso a una cámara –incluyendo un celular- sigue vigente: “tal como están las cosas, no existe una diferencia cualitativa entre el lego y el artista. La única diferencia es una ya anotada: el mayor conocimiento técnico. Sin embargo, hasta que este mayor conocimiento no se traduzca en un mejor entendimiento del papel de la fotografía no tenemos por qué esperar que la situación se altere radicalmente” (Montalbetti, 1980, p. 96).

Para los usuarios de redes sociales virtuales, el papel de la fotografía es perennizar un momento cotidiano, un momento en el cual quien toma la foto es protagonista o testigo, cuida de identificarse como autor de la toma y busca “viralizar” su aporte en el ciberespacio (figura 51). Para Mijail Mitrovic “la experiencia fotográfica actual está marcada por una relación fluida entre el deseo de mirar y el deseo de ser visto, donde ambos estarían perfectamente coordinados ante el voyeur cibernético” (Mitrovic, 2015, p. 16). En esta preminencia y dominio de la fotografía aficionada, los fotógrafos profesionales y los fotógrafos artísticos deberán encontrar un rol y mostrar su aporte a la fotografía contemporánea, como una práctica de representación de identidad individual y colectiva, artística y crítica (Mitrovic 2015, p. 10).

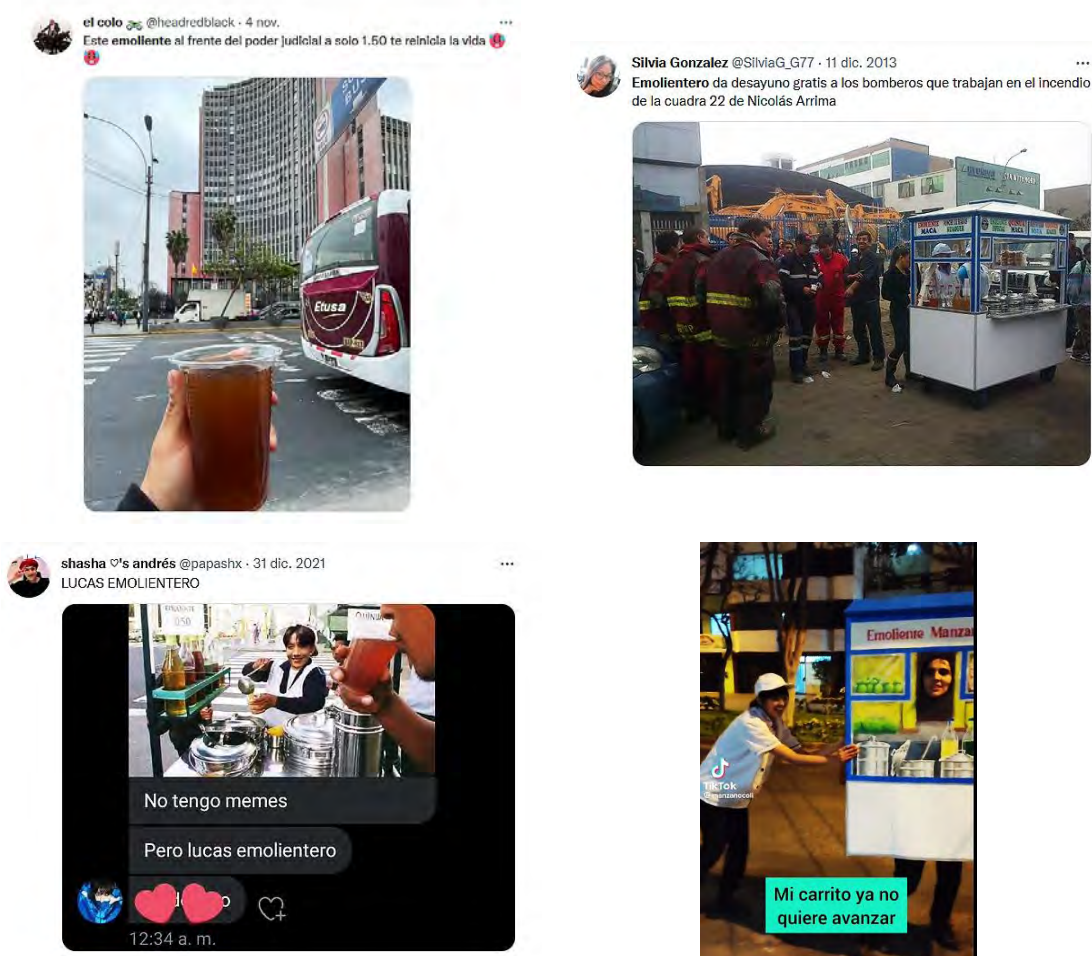


Figura 51. Tuits (2013-2023).

Por otro lado, en los principales medios de comunicación impresos y escritos he encontrado fotografías de profesionales que, como dice Natalia Majluf, observan fascinados la “centralidad de lo popular en el escenario nacional” (Majluf y Villacorta, 2006, p. 15). En este fenómeno destaca la fotografía de los emolienteros, con la particularidad de que los registros fotográficos captan el momento cumbre de la preparación del emoliente, cual es la mezcla de ingredientes y el chorro del líquido dorado que vuela en el aire, entre recipiente y recipiente, mostrando una trayectoria curvilínea que fascina al espectador. En esta puesta en escena, también destaca la habilidad del emolientero que acompaña con una sonrisa el espectáculo popular.

En la siguiente selección de fotos de los principales medios de comunicación (figuras 52 al 56) predominan los emolienteros sobre las emolienteras y el fenotipo es reflejo del mestizaje de la Lima emergente. Ver fichas de las fotografías en el anexo.



Figura 52. El Popular (2015). Emoliente.



Figura 53. Grupo El Comercio (2019). Emolientero.



Figura 54. La República (2019). Emolientero.

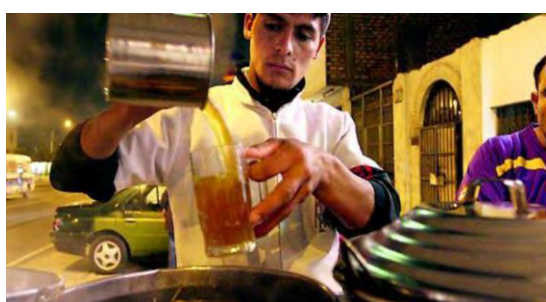


Figura 55. Agencia Andina (2022). Emoliente.



Figura 56. Municipalidad de Lima (2022). Emolientera.

En los tres periodos analizados he constatado la diversidad de elementos que acompañan el registro fotográfico de una actividad cotidiana en la ciudad de Lima. La capital de la república, que da marco y fondo, a la venta de emoliente o tisana, se ha modernizado, pero la costumbre popular persiste y es motivo de orgullo nacional. Han variado los grupos étnicos y fenotipos de los vendedores, como resultados de complejos procesos de liberación de la esclavitud y la servidumbre, de la migración y la urbanización. Ha variado la vestimenta, los medios de transporte (a pie, a lomo de mula, en carretilla de dos ruedas, en triciclo y en carretilla de cuatros llantas), ha cambiado los utensilios e incluso la técnica del mezclado, que se ha convertido en un espectáculo para la vista y la contemplación, pero el producto sigue siendo el mismo.

Como apuntan Majluf y Villacorta, “En los fotógrafos peruanos la fricción entre lo descriptivo y lo metafórico se resuelve siempre en favor de un sentido de lo específico a la experiencia [...] impide que la fotografía se vuelque hacia el lado de la abstracción” (Majluf y Villacorta, 1997, p. 19), lo que se hace patente en todos los

registros de tisaneros y emolienteros en siglo y medio. Los registros fotográficos tuvieron fines comerciales y fueron usados como tarjetas de visita de ciudadanos limeños de clase media-alta e incluso souvenir de viajeros extranjeros en el siglo XIX, fueron testimonios de vida popular en el siglo XX, lo que encontramos en publicaciones de la época; y testimonios de una costumbre que pervive en el tiempo y es apreciada con orgullo, como parte del boom de la gastronomía en el siglo XXI, que se publica en periódicos, redes e ilustra algunos restaurantes y bares.

Finalmente, el arte visual, en particular la pintura y fotografía, en estos tres periodos (costumbrismo, costumbrismo indigenista y costumbrismo contemporáneo) han aportado a la afirmación de la costumbre popular limeña, a la identidad social de la ciudad y al reconocimiento de personajes cotidianos, tisaneras y emolienteros, que brindan nutrición y salud a los parroquianos de ayer y ciudadanos de hoy, y alimentan el espíritu de un pueblo orgulloso de su gastronomía y tradición cultural.

Como vimos previamente, en las acuarelas de Pancho Fierro e Ignacio Merino (figuras 19 al 24), que datan de 1830 a 1850, las tisaneras de entonces eran mujeres afrodescendientes liberadas de la esclavitud. Las ilustraciones de Fierro y de Merino muestran mujeres de diversa contextura, variedad de ropaje sobre un mismo estilo base (falda y mandil, en algunos casos chal), algunas van descalzas y otras usan sandalias o zapatos. Los canastos y las ollas son variados. Han sido ilustradas solas o acompañadas de un niño pequeño o un bebe a la espalda. Y en general, dan testimonio de la diversidad de tisaneras que circulaban por las calles de Lima durante las primeras décadas republicanas.

No obstante, a finales de la década de 1860, Manuel Atanasio Fuentes describió a la tisanera con denostación y estereotipándola como “negra, vieja y gorda” (1867, p. 200), acompañando su texto con una ilustración de Anatole que la dibujó según la descripción de Fuentes (figura 57), debiéndose tener en cuenta que el artista no conoció Lima y que la dibujó en París tomando la referencia de Fuentes (la primera edición del libro fue impresa e ilustrada en París). Pero la ofensa señalada resulta mayor porque como vimos en las tarjetas de visita (figuras 29 y 30), para la fecha de publicación del libro de Fuentes ya deambulaban por las calles de Lima tisaneros varones afrodescendientes, liberados de la esclavitud para entonces. Es decir, que la

afirmación de Fuentes no sólo es despectiva, sino que no se condecía con la realidad de la época de su publicación.

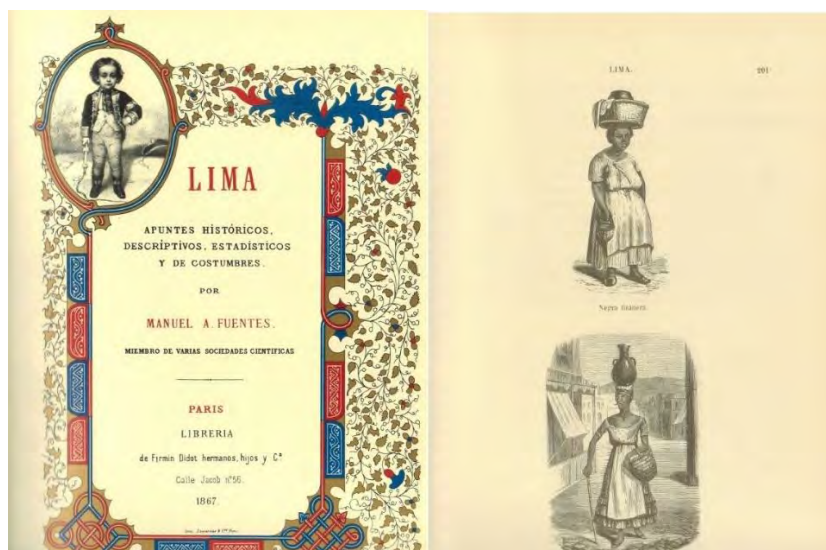


Figura 57. Fuentes, M. (1860). Tisanera de Anatole.

Dos décadas después, en 1890, Carlos Prince al escribir sobre la tisanera y describir al personaje y su actividad, repite los epítetos de “negra, vieja y gorda” y vuelve a usar la ilustración de Anatole de 1867 (figura 58), cayendo nuevamente en el estereotipo e incurriendo nuevamente en una inexactitud histórica, porque para 1890 ya deambulaban por las calles de Lima, además, tisaneros chinos culíes.

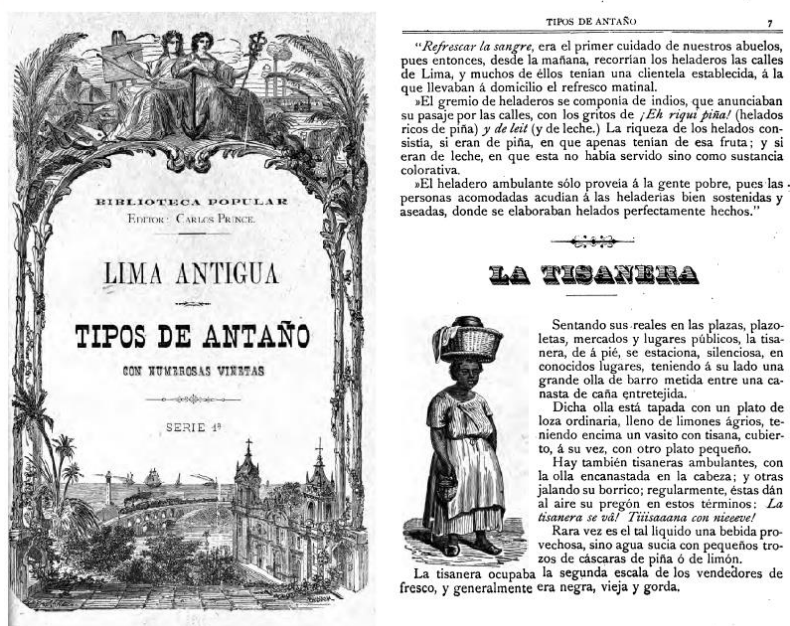


Figura 58. Prince, C. (1890). Tisanera de Anatole.

Un siglo después, en 1982, se publica el libro “Historia General de los Peruanos” en tres tomos. En el Tomo II, dedicado al virreinato, reproducen el texto de Carlos Prince de 1890 y la ilustración de Anatole de 1867 (figura 59), reafirmando de esta forma el estereotipo, con el agravante de ilustrar la etapa colonial del Perú con una representación visual republicana de mediados del siglo XIX.



Figura 59. Kauffmann, F. (1986). Tisanera de Anatole.

Más recientemente, en el año 2018, la Municipalidad de Lima Metropolitana publica el libro “Recutechu” e ilustra el capítulo “Los sabores predilectos de ayer y hoy” con una foto de dos mujeres afrodescendientes (figura 60), reforzando el estereotipo de las ambulantes dedicadas a la venta de alimentos y bebidas en la ciudad de Lima.



Figura 60. Municipalidad de Lima Metropolitana (2018). Vendedoras de comida.

Al respecto, en nuestra reconstrucción visual de tisaneras y tisaneros, y de emolienteras y emolienteros a lo largo de doscientos años de historia republicana, hemos tomado como referencia fotografías e ilustraciones, en cada época, de los diversos grupos sociales que se iban incorporando a la actividad de la venta ambulatoria de tisana y emoliente en las calles de Lima, y cuidando de verificar el contexto espacial (cómo eran las calles y plazas en cada época) y el contexto socio histórico (cómo los grupos sociales liberados, migrados o emergentes se integraban a esta actividad en cada época). Con ello, quiero contribuir a romper el estereotipo iniciado por Fuentes y Anatole, y representar al personaje y su actividad tal como fue, hasta llegar al presente en el que encontramos una gran diversidad de vendedores y consumidores de emoliente, y una gran diversidad de emolientes; dando lugar a una costumbre de “todas las sangres” y todos los sabores.

Mi reconstrucción y representación visual está destinada, en primer lugar, a los gremios de emolienteros para que se vean representados y reconocidos, y que sean conscientes del origen de su actividad del que se sientan orgullosos. Y, en segundo lugar, a los muchos consumidores de los sectores populares y de la clase media que disfrutan y se benefician de esta bebida sabrosa, nutritiva y saludable. Con el fin de darle representación fidedigna a la reconstrucción del pasado, las escenas pictóricas se encontrarán provistas del espacio temporal, las calles y plazas por las que circulaban o desarrollaban su faena, en cada época. Asimismo, con el propósito que la representación contemporánea sea fehaciente y fluya a través del representado, reivindicando su noble servicio, la narración visual comprende los diversos momentos de la faena: las calles y la aglomeración de los consumidores, el traslado del emolientero y la emolientera empujando su carrito de expendio por las calles, la preparación del emoliente, el momento en que recibe el pedido del emoliente de preferencia del consumidor, la preparación del emoliente y su degustación. Asimismo, los diversos momentos en los que transcurre la faena: al amanecer, en la mañana, al atardecer y en la noche. Todo ello, permite que la representación fluya desde el personaje y se reconozca su noble servicio, tal como se produce, en donde se produce y con quienes se produce, expendedores y consumidores de emoliente. Finalmente, el personaje adquiere voz, cuenta su historia, exalta su servicio y expresa su orgullo a través de un pregón que he elaborado y que acompaña a modo de collage una mis pinturas, la de un pregonero en una calle del damero de Gamarra en La Victoria.

En el siguiente capítulo presentaré mi proyecto artístico, que se orienta a contar la historia visual del cambio del personaje (de tisanera a emolientero) en su contexto (las calles y los medios cambian según el espacio y el tiempo en que trabajaba cada personaje); ilustrar la costumbre de la venta y consumo de esta bebida en las calles, rendir homenaje a los emolienteros limeños y valorar su aporte a la alimentación popular de la clase trabajadora. En primer lugar, desarrollaré una narración visual de la evolución de tisaneras y emolienteros durante dos siglos de vida republicana (1822-2022). Y, en segundo lugar, desplegaré una narración visual del presente, venta y consumo de emoliente en las calles de Lima, en particular en el populoso distrito de La Victoria que cuenta con una de las mayores concentraciones de puntos de venta de emoliente en la capital metropolitana, específicamente en el emporio textil y comercial de Gamarra.



CAPÍTULO 3: MI PROPUESTA DE REPRESENTACIÓN VISUAL DE TISANERAS Y EMOLIENTEROS

...nosotros no somos los que creamos, es Dios quien crea y quien continúa su obra creadora a través de los artistas.
(Winternitz, 2015, p. 45)

Mi propuesta se puede y debe considerar como una narrativa artística, que se sustenta en procesos sociales e históricos, pero que fundamentalmente es una interpretación y recreación plástica desde la técnica visual. Para ello y dependiendo de lo que la obra reclame y la técnica haga posible, tendremos producciones figurativas, no figurativas y abstractas; en estilos impresionista, expresionista y realista; planos picado, frontal y contrapicado; tomas panorámica, abierta, cerrada y de detalle; lecturas horizontales, diagonales y verticales; encuadres entero, tres-cuartos, medio, tercio y un cuarto.

El arte figurativo no es, pues, una reproducción, no es una copia [...]. Si podemos recrearla a través de nuestro arte, re-crearla e interiorizarla, sacamos de nuestro interior la síntesis de ella y así la re-creamos [...]. El arte abstracto está siempre unido a una figura, pero de ella abstrae todo lo exterior y anecdótico y expresa solo su contenido íntimo, lo esencial [...] el arte no figurativo no proviene de una figura, sino de tensiones, de emociones interiores o de puros pensamientos que se expresan en formas geométricas o con armonía de colores, a veces solo con manchas. (Winternitz, 2015, pp. 84-87)

Por lo mismo, transito entre la narración social y la narración histórica para proponer una narración visual, una con anclajes sociales e históricos, pero con interpretación imaginaria.

En el relato del sistema hay actores que quedan invisibilizados y costumbres sociales que no forman parte del discurso oficial. En respuesta a ello, mi relato visual sobre la masiva costumbre popular limeña del consumo cotidiano del emoliente reivindica una actividad que le ha permitido independencia económica a liberados de

la esclavitud y la servidumbre en el siglo XIX, a migrantes andinos y amazónicos en el siglo XX y a emprendedores populares en el siglo XXI. Actividad que aún enfrenta retos de riesgo de contaminación y dificultades para garantizar la trazabilidad sanitaria, como el almacenamiento de agua y su reutilización para lavar los trastes durante la faena de expendio de emolientes. Así como, la precariedad y costo de los espacios para el depósito (canchones, corralones y estacionamientos) de los carritos emolienteros en horas de inactividad.

Por otro lado, como vimos en los capítulos precedentes, existe un marcado estereotipo en relación a la venta de algunas bebidas y alimentos asociadas a mujeres afrodescendientes. “[...] de acuerdo con lo que venden, se perciben como indias o negras. Por ejemplo, la tisana y el tamal fueron percibidos como alimentos de negros [...] Siguiendo esa lógica, la tisanera o la tamalera son negras, nunca indias o blancas [...]” (Arrelucea, 2020, p. 110). En tal sentido, mi reconstrucción rompe con éste estereotipo al mostrar los diversos fenotipos de los grupos sociales que han vendido emoliente a lo largo de doscientos años de vida republicana, en contexto espacio temporal. Asimismo, en la representación visual contemporánea de emolienteros y emolienteras, también rompo con modernos estereotipos y discriminaciones al mostrar fehacientemente a vendedores y consumidores en su entorno y en diversos momentos de su faena, la que fluya a través de los representados; tal como se produce, en donde se produce y con quienes se produce.

En el proceso de elaborar el emoliente con los ingredientes que pide el cliente en el momento, el presente se encuentra impregnado del pasado, y sigue siendo una labor artesanal. Por lo mismo, mi propuesta artística tendrá un equilibrio temporal entre el pasado (evolución del personaje de tisanera a emolientero) y la actualidad (venta y consumo de emoliente en las calles de Lima, en particular en el populoso distrito de La Victoria).

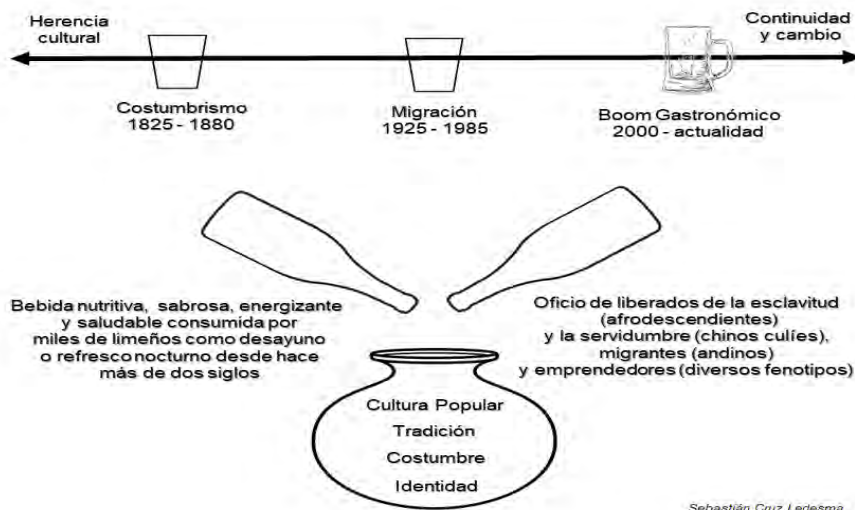


Figura 61. Propuesta artística.

Abordo mi propuesta artística desde tres fases: contacto, legado y cultura. El contacto surge del mundo de las sensaciones, de aquella impresión al probar el emoliente. El legado, que ilustra los cambios en los personajes desde la tisanera de inicios de la República hasta el emolientero durante la pandemia del Covid19, es un recorrido visual orientado hacia el pasado. La cultura, que ilustra el consumo actual del emoliente en las calles, se orienta del presente hacia el futuro, que representa la continuidad de la costumbre limeña, incluyendo la apropiación y transición cultural desde el sector popular al del sector medio-alto.

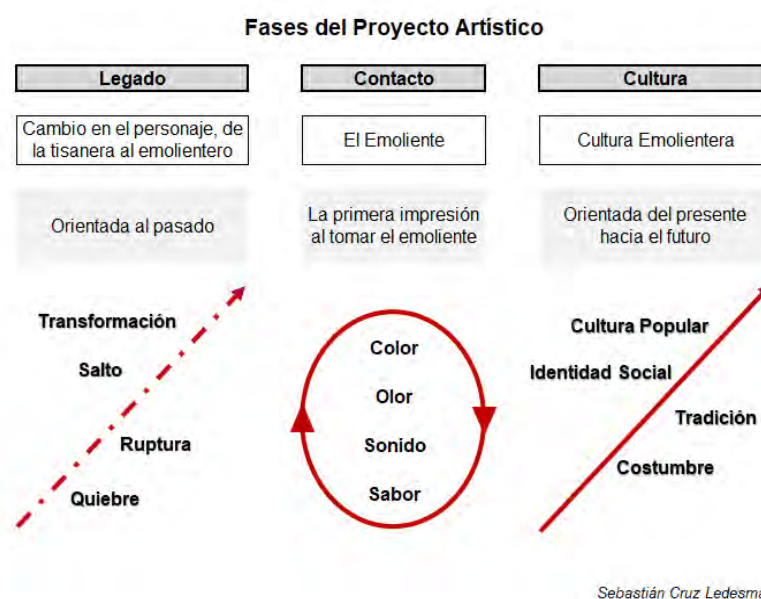


Figura 62. Fases del proyecto artístico.

El presente capítulo se desarrolla en dos partes. La primera (sub capítulo 3.1), narración visual de la evolución de tisaneras y emolienteros durante dos siglos de vida republicana (1822-2022). La segunda (sub capítulo 3.2), la narración visual del presente, venta y consumo de emoliente en las calles de Lima, en particular en el populoso distrito de La Victoria que cuenta con una de las mayores concentraciones de puntos de venta de emoliente en la capital metropolitana, específicamente en el emporio textil y comercial de Gamarra. Cabe señalar que el distrito de La Victoria es uno de los primeros distritos del siglo XX (1920) adyacente al “Cercado de Lima” (antigua ciudad amurallada). Asimismo, es un distrito con barrio obrero y zonas de asentamiento de migrantes. Adicionalmente, Gamarra es una zona productiva y comercial al que concurren trabajadores y compradores de diversos distritos de Lima Metropolitana.

Tabla 4. Puntos de venta de emoliente por cada mil persona

Distrito	Población ⁹	Puntos de venta de emoliente ¹⁰	Puntos de venta por cada mil persona
La Victoria	195.620	426	2.18
Puente Piedra	416.531	542	1.30
Cercado de Lima	276.482	355	1.28
Barranco	37.525	43	1.15
San Martín de Porres	782.075	575	0.74
Los Olivos	366.751	211	0.58
Chorrillos	373.332	149	0.40
Comas	598.263	185	0.31
San Juan de Miraflores	430.772	97	0.23
Magdalena	69.488	15	0.22
Miraflores	116.526	7	0.06
San Isidro	71.039	0	0.00

⁹ Ministerio de Salud. Proyecciones de población 2023 a partir de la base de datos del INEI.

¹⁰ Reportes de acceso a la información: Cercado de Lima: Informe N° D000001-2023-MML-GDE-SLP-DACEP. La Victoria: Relación de Emolienteros del distrito de La Victoria (Subgerencia de Comercio Ambulatorio y Mercados). San Isidro: Informe N° 316-2023-12.3.0-SLAC-GDUE/MSI. Miraflores: Información Pública N° 759-2023-MDM. Los Olivos: Informe N° 099-2023-GEJL-SGLCAITSE-GDE-MDLO. San Martín de Porres: Informe N° 403-2023-SGPEyC-GDE/MDSMP. San Juan de Miraflores: Informe N° 178-2023-SGFYPE-GDE/MDSJM. Puente Piedra: Carta N° 338-2023-OAC/MDPP. Comas: Carta N° 407-2023-AIP-OGAC/MDC. Chorrillos: Informe N° 0542-2023-MDCH-SGCLI. Magdalena: Memorandum N° 284-2023-MDMM-GDH/SGPVECDR. Barranco: Carta N° 437-2023-SG-MDB.

3.1 Representación visual de la evolución de tisaneras y emolienteros en calles y plazas.

Mi proceso de creación abarca un recorrido histórico de los siglos XIX, XX y XXI, centrándome particularmente en el personaje de la tisanera y el emolientero; que he representado en dibujos al grafito sobre papel, a partir de la reapropiación de fotografías y acuarelas de referencia, que a su vez me han permitido recrear a los personajes en su contexto espacio temporal (características de la locación en cada tiempo). Para ello, también fue necesario indagar cómo eran las calles en los siglos XIX y XX (yo nací en el siglo XXI y necesitaba tener referencias de las viejas calles de Lima, de preferencia fotográficas).

Para darle una atmósfera nostálgica a la reconstrucción del pasado, he optado por el uso del grafito como técnica unificadora de estas obras. En los esbozos iniciales comprendí que el gramaje y la textura del soporte influyen en la calidad del dibujo, por lo que tuve que optar por una cartulina de superficie lisa. Los dibujos siguen la técnica del sfumado (transición tonal atmosférica), realizada capa sobre capa, con grafitos de diferentes durezas, y aprovechando el color de la superficie del papel como fuente de luz máxima.

El *storychange*¹¹, me permite proponer una visión reflexiva del personaje social, que como vimos en el Capítulo I, desarrolló una actividad que le permitió lograr independencia económica luego de liberarse de la esclavitud y la servidumbre durante el siglo XIX, migrar del campo a la ciudad en el siglo XX y desarrollar emprendimientos de autoempleo, en respuesta al boom gastronómico, durante las dos primeras décadas del siglo XXI.

Las fechas elegidas para representar los dibujos se relacionan con “aproximaciones a hitos” en dichos cambios como quiebres, rupturas, saltos y transformaciones. En el siglo XIX se relaciona con tres procesos de liberación: el primero, con la liberación del territorio; el segundo, con la liberación de la esclavitud;

¹¹ Narración visual del cambio-transformación del personaje.

y el tercero, con la liberación de la servidumbre de los chinos culfes. En el siglo XX con tres procesos de migración a Lima: el primero, relacionado con la urbanización y la construcción de la carretera central en el gobierno de Leguía; el segundo, con el centralismo y la industrialización en el gobierno de Odría; y el tercero, con la migración originada por la violencia en la década de 1980 (Maguiña, 2016). En el siglo XXI con tres momentos: el inicio del boom gastronómico, la feria mixtura y la pandemia.

El emolientero actual trae consigo una herencia cultural, la cual ha pasado por diversas transformaciones, desde la integración cultural, así como la variación de ingredientes en la preparación de la bebida del emoliente. La tisana (hoy emoliente) se posicionó como una bebida popular, desayuno y lonche popular, accesible a todos los bolsillos, sabrosa y saludable, y que ha generado espacios de interacción para distintos limeños de diversos sectores sociales. No obstante, en el reconocimiento y extensión de dicha costumbre en la metrópoli limeña, he encontrado contrastes que deseo ilustrar, como, por ejemplo, el ayer y hoy del consumo de emoliente en los arcos de la Plaza Mayor de Lima. Mientras en el siglo XIX la venta y consumo de emoliente estaba permitido y era cotidiano, actualmente, el consumo de emoliente en la Plaza Mayor solo está permitido en una ocasión al año, el 20 de febrero, “Día del Emolientero”, como un espectáculo organizado por la Municipalidad de Lima Metropolitana. Contraste que he ilustrado en dos obras, un dibujo a grafito sobre papel de la venta y consumo de tisana en los arcos de la Plaza Mayor de Lima en 1822 (los albores de la República) y una pintura al óleo sobre tela en los arcos de la Plaza Mayor en 2022 (bicentenario de la República).

Finalmente, para concluir la narración visual del pasado, he pintado un cuadro que a manera de collage muestra la transición cultural del consumo y venta del emoliente desde las calles y sectores populares hacia restaurantes y bares de clase media-alta, lo que constituye también una “gentrificación de la estética”. Colofón que nos permite completar el ámbito de la costumbre del consumo de tisana y emoliente, dando pie a la actual costumbre popular de la venta y consumo de emoliente en las calles, alrededor del carrito emolientero, un espacio de interacción social entre los feligreses de este brebaje popular; lo que desarrollaré en la narración visual del subcapítulo 3.2 del presente capítulo.

3.1.1 Plaza Mayor 1822



Figura 63. Cruz Ledesma, S. (2023). Plaza Mayor 1822.

La narración visual muestra a una tisanera en uno de los arcos de la Plaza Mayor de Lima, en los albores de la Independencia, y a su clientela sentada en una banca. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A3.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y hacia atrás. La obra muestra a una mujer afrodescendiente preparando tisana sobre una mesa en la que se observan ollas y damajuanas. La tisanera lleva vestido, mandil y sombrero. La escena muestra a cuatro clientes (un varón y tres damas). Las mujeres visten falda (saya), chal y manto. El hombre viste pantalón, saco y sombrero.

La tisanera de mi dibujo toma como referencia una acuarela de Pancho Fierro¹². La escena es un fragmento de la acuarela original que se centra en la venta y consumo de la tisana. He traducido los colores de la acuarela a una escala de grises para dar homogeneidad a todas las obras relacionadas con el pasado y darle una nota de nostalgia y remembranza. El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la acuarela de Fierro y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, arcos, trastos y rasgos de los personajes. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles de los rostros y vestidos. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹² Me refiero a la acuarela Mercado en los portales de la Plaza Mayor de Lima del año 1832, que se encuentra en el Museo de Arte de Lima, ver anexo.

3.1.2 Plaza Mayor 2022



Figura 64. Cruz Ledesma, S. (2023). Plaza Mayor 2022.

La narración visual muestra un carrito emolientero adyacente a los arcos de la Plaza Mayor de Lima, en el bicentenario de República, y a su clientela rodeando el punto de venta. Es una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo expresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato pequeño de 35 cm x 49 cm, en toma cerrada y frontal.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de manera central y hacia atrás. En la escena se muestra a los consumidores de emoliente agolpados en torno al carrito emolientero. Destacan la luz interior del carrito emolientero y las luces de los arcos de los portales de la Plaza Mayor. El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas que componen el cuadro: estructura del carrito emolientero, personas, banco, vehículo, tacho de basura, arcos y balcones de la Plaza Mayor de Lima. Se

continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores tierras, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas que dieron texturas y que permitieron generar una imagen fidedigna a un momento nocturno de temperatura cálida. Finalmente, apliqué pinceladas más gestuales para resaltar precisiones de brillos y movimiento. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, amarillo ocre, azul cobalto, azul ultramar, rojo cadmio, siena tostada, verde vejiga y negro de marfil.



3.1.3 Tisanera 1825



Figura 65. Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanera 1825.

La narración visual muestra a una tisanera caminando por una calle de la ciudad de Lima en los albores de la Independencia. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla del centro a la derecha y hacia abajo. La obra muestra a una mujer afrodescendiente, de pelo rizado, con un niño a sus espaldas, que lleva sobre la testa una canasta que contiene una olla de barro y un cucharón de madera. Un paño entre

la testa y el canasto reduce la fricción y facilita la carga. La tisanera lleva en el brazo derecho otra canasta con una damajuana. El grado de mimesis es fiel a una anatomía convencional. El nivel de detalle es bastante descriptivo, a tal punto que se logra ver el drapeado del vestido y la textura de la canasta. El claro oscuro está bien logrado y por la sombra proyectada en el suelo da entender que la escena corresponde al mediodía.

La tisanera de mi dibujo toma como referencia una litografía de Ignacio Merino¹³. A la escena he añadido un contexto espacial propio de la época: una pista de tierra afirmada en cuyo centro corre una acequia abierta, delimitada por piedras de canto rodado. En el fondo se observa una pared de adobe pintado y una ventana colonial. El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la litografía de Merino y dibujos de calles de referencia, y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, ventana, pista y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del rostro, canasto y damajuana. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).

¹³ Me refiero a la acuarela de Ignacio Merino de 1840, que se encuentra en el Museo de Arte de Lima, ver anexo.

3.1.4 Tisanero 1855



Figura 66. Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanero 1855.

La narración visual muestra a un tisanero en uno de los arcos de la Plaza Mayor de Lima, en fecha posterior a la abolición de la esclavitud en el Perú. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4. La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de derecha a izquierda y hacia atrás. La obra muestra a un hombre afrodescendiente que vacía tisana desde un barril a una botija. El tisanero lleva mandil y sombrero.

El tisanero de mi dibujo toma como referencia una fotografía de mediados del siglo XIX¹⁴. A la escena he añadido un contexto espacial propio de la época: uno de los arcos de la Plaza Mayor de Lima y unos adoquines de piedra en el suelo. El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía y dibujos de calles de referencia, y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, barril, tinaja, chorro de tisana y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹⁴ Me refiero a la fotografía del Tisanero de Malambo, que se encuentra en el Instituto Riva-Agüero, ver anexo.

3.1.5 Tisanero 1875



Figura 67. Cruz Ledesma, S. (2023). Tisanero 1875.

La narración visual muestra a un tisanero en una calle de la ciudad de Lima, en fecha posterior a la liberación de servidumbre de los chinos culíes en el Perú. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de centro y hacia atrás. La obra muestra a un hombre asiático-descendiente que carga en sus hombros una caña de la que cuelgan dos canastos, que contienen una olla con tisana y unos vasos para servir el brebaje. El tisanero lleva vestimenta china tradicional.

El tisanero de mi dibujo toma como referencia dos acuarelas, una de Pancho Fierro y otra de José Luis Caamaño¹⁵. A la escena he añadido un contexto espacial propio de la época: una puerta republicana y una vereda de adoquines de piedra. Lo interesante es observar la integración cultural; por un lado, mantenían su vestimenta y formas de cargar mercancías (en este caso el canasto con olla y los vasos) y, por otro lado, se adaptaron a la tradición limeña de venta ambulatoria de tisana. Para entonces, la muralla de Lima ya había sido derribada (1870), las veredas tenían lajas de piedra y las acequias se habían cubierto.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo las acuarelas y calles de referencia, y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, canastos, puerta, vereda y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).

¹⁵ Me refiero a la Frutera de a burro y al Chino Fondero de Pancho Fierro de 1870. Así como el Verdulero Chino de Caamaño de 1934, ver anexo.

3.1.6 Emolientero 1925

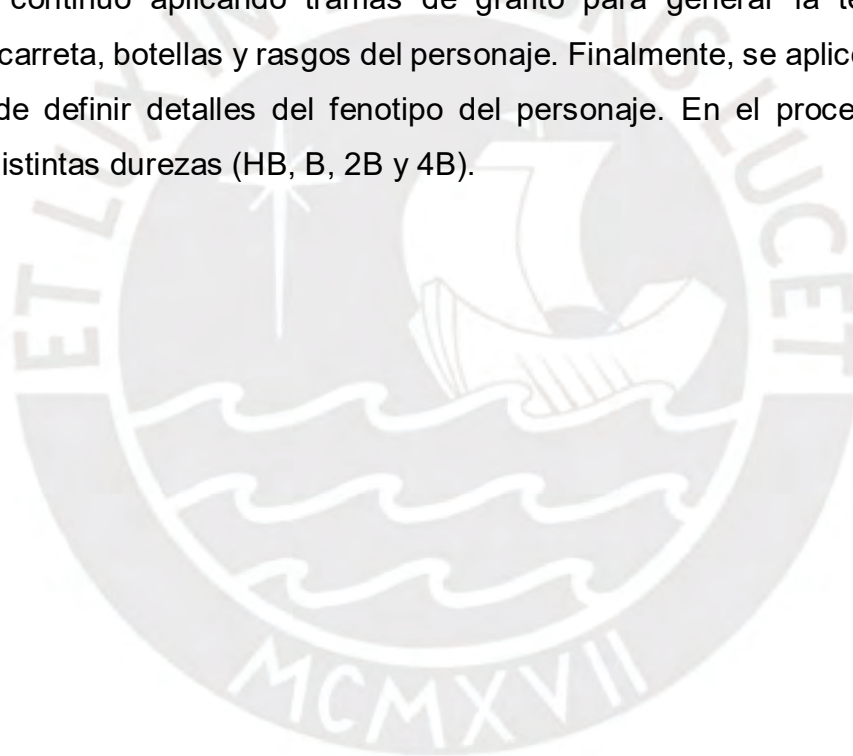


Figura 68. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 1925.

La narración visual muestra a un emolientero en la zona central de la Plaza Mayor de Lima, en fecha cercana al centenario de la Independencia del Perú. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y hacia atrás. La obra muestra a un hombre andino con mandil y sombrero, junto a su carreta de dos ruedas, con sus dos tiros (agarraderas), sus dos mozos (soportes), toldo, botella de emoliente y vasos. El emolientero de mi dibujo toma como referencia una fotografía de principios del siglo XX¹⁶. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (vehículos y personas transitando).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro (emolientero, carreta y edificaciones de la Plaza Mayor). Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, carreta, botellas y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹⁶ Me refiero a la fotografía del Emolientero de carreta, ver anexo.

3.1.7 Emolientera 1955



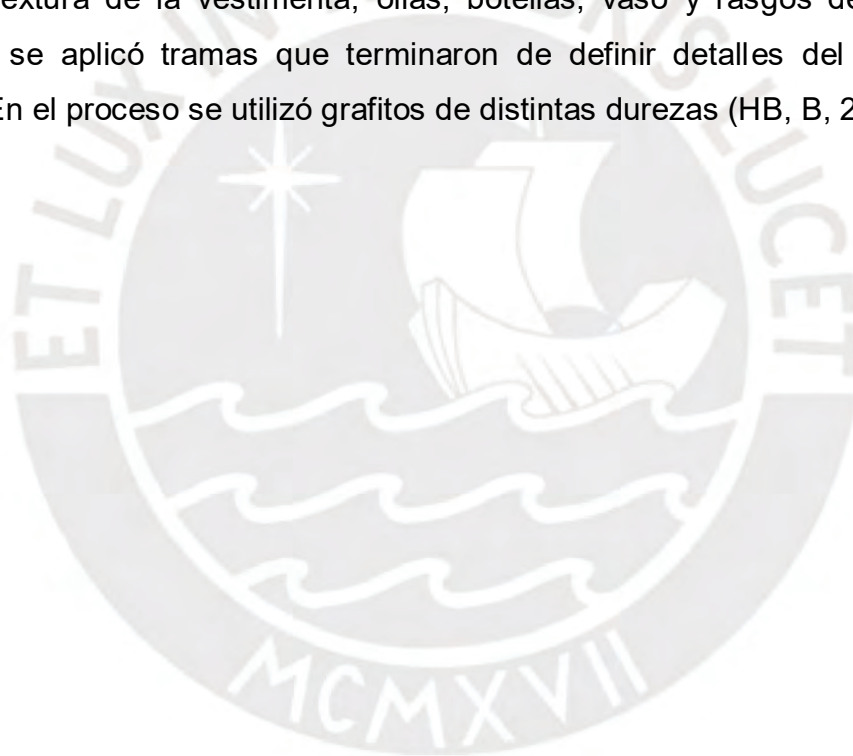
Figura 69. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientera 1955.

La narración visual muestra a una emolientera en una esquina de la Plaza Francia de Lima, a mediados del siglo XX. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla del centro y hacia atrás. La obra muestra a una mujer andina sirviendo un vaso de emoliente desde una botella. La emolientera lleva una Lliclla o manta andina.

La emolientera de mi dibujo toma como referencia una fotografía de mediados del siglo XX¹⁷. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (una niña y edificaciones).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la vestimenta, ollas, botellas, vaso y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹⁷ Me refiero a la fotografía de la Emolientera de la Plaza Francia, ver anexo.

3.1.8 Emolientero 1985



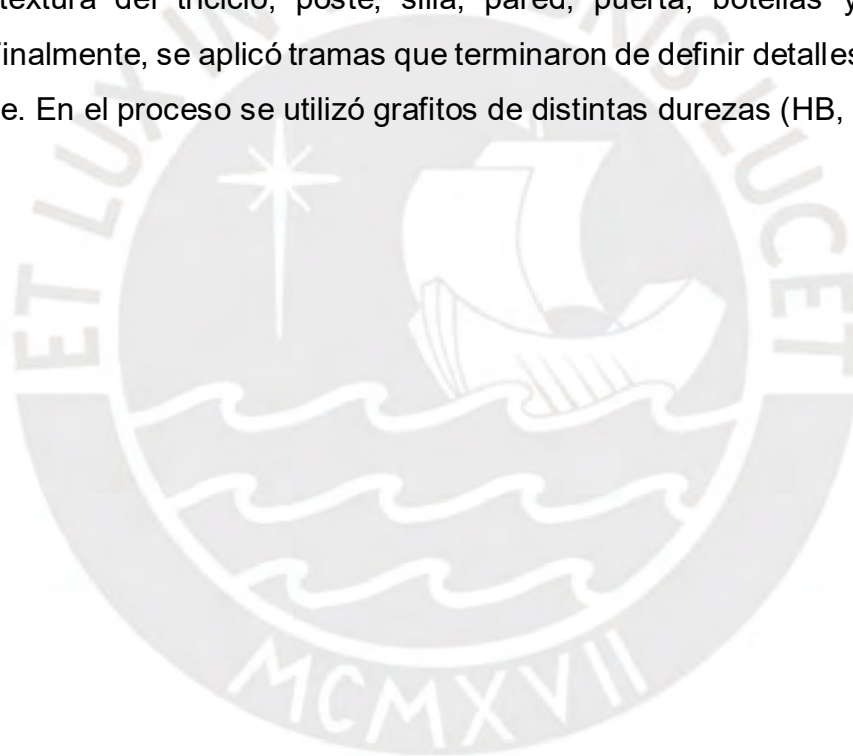
Figura 70. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 1985.

La narración visual muestra a un emolientero en una esquina, a finales del siglo XX. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y hacia atrás. La obra muestra a un hombre mestizo junto a su triciclo de cinco ruedas. El emolientero lleva casaca y gorra.

El emolientero de mi dibujo toma como referencia una fotografía de finales del siglo XX¹⁸. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (personas transitando y publicidad de una marca comercial sobre la pared del fondo).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura del triciclo, poste, silla, pared, puerta, botellas y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹⁸ Me refiero a la fotografía del Emolientero de triciclo, ver anexo.

3.1.9 Emolintero 2000



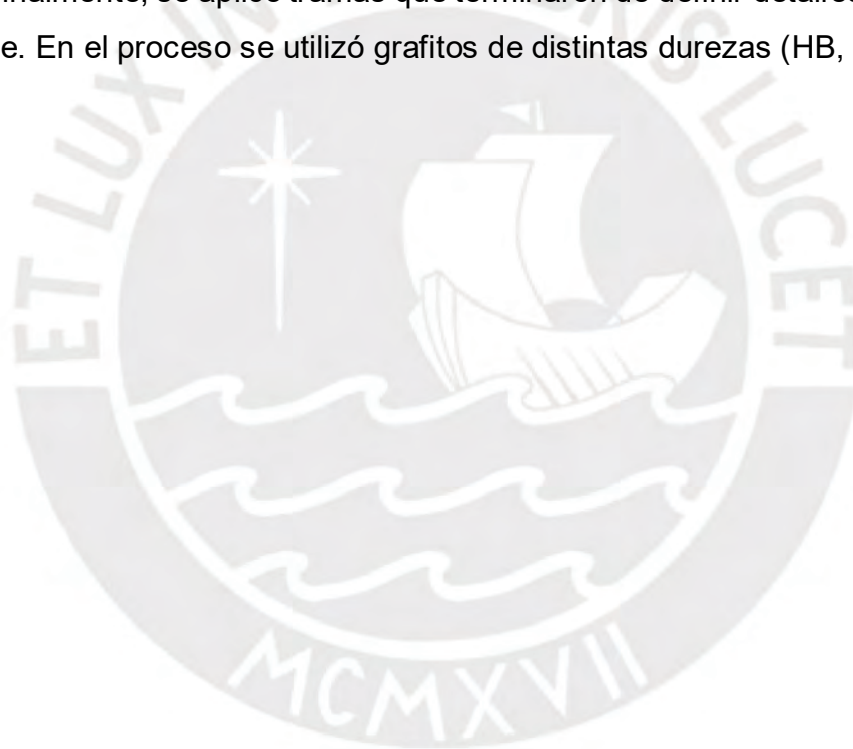
Figura 71. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolintero 2000.

La narración visual muestra a un emolintero en una esquina, a inicios del siglo XXI. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de manera central. La obra muestra a un hombre mestizo junto a su carrito emolientero. El emolientero se encuentra uniformado (chaleco, pantalón y gorra).

El emolientero de mi dibujo toma como referencia una ilustración¹⁹. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (personas, mesas y otros trastos).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la ilustración de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura del carrito emolientero, poste, botellas, uniforme y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



¹⁹ Me refiero a la Emolientera de Narváez, ver anexo.

3.1.10 Emolientero 2009

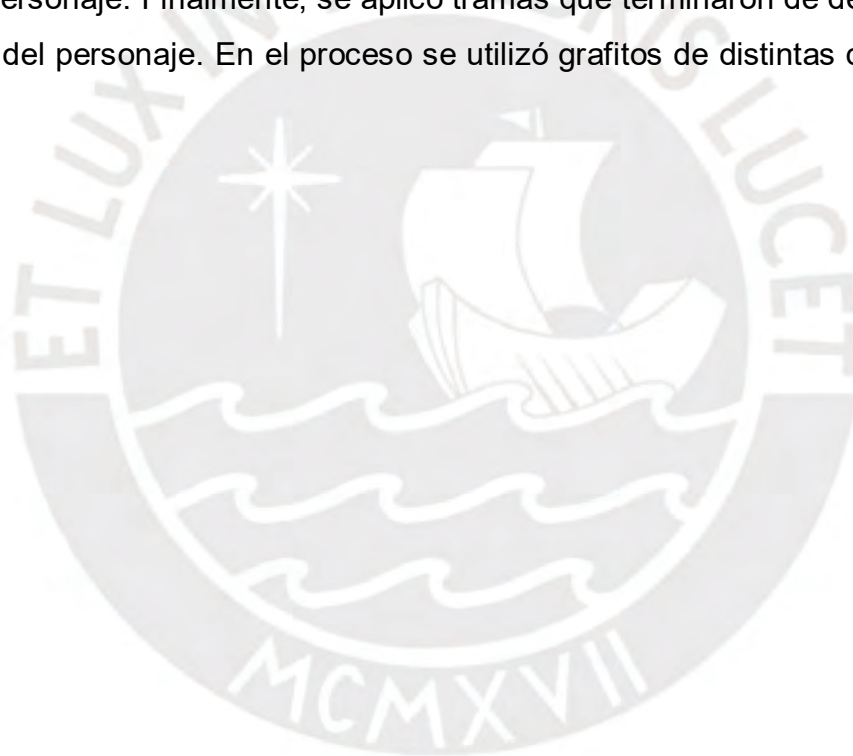


Figura 72. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero 2009.

La narración visual muestra a un emolientero, al interior de su carrito de trabajo, en la primera década del siglo XXI. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal con un ligero contrapicado. La lectura visual del cuadro se desarrolla de manera central. La obra muestra a un hombre mestizo junto a ollas y botellas, sirviendo un vaso de emoliente desde una jarra. El emolientero se encuentra uniformado (chaleco y gorra). El emolientero de mi dibujo toma como referencia una fotografía²⁰. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (estructuras del carrito emolientero y algunos trastos).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la jarra, vaso, chorro de emoliente, botellas, olla, uniforme y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del fenotipo del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



²⁰ Me refiero a una fotografía de un Emolientero publicada por El Comercio, ver anexo.

3.1.11 Emolientera 2020



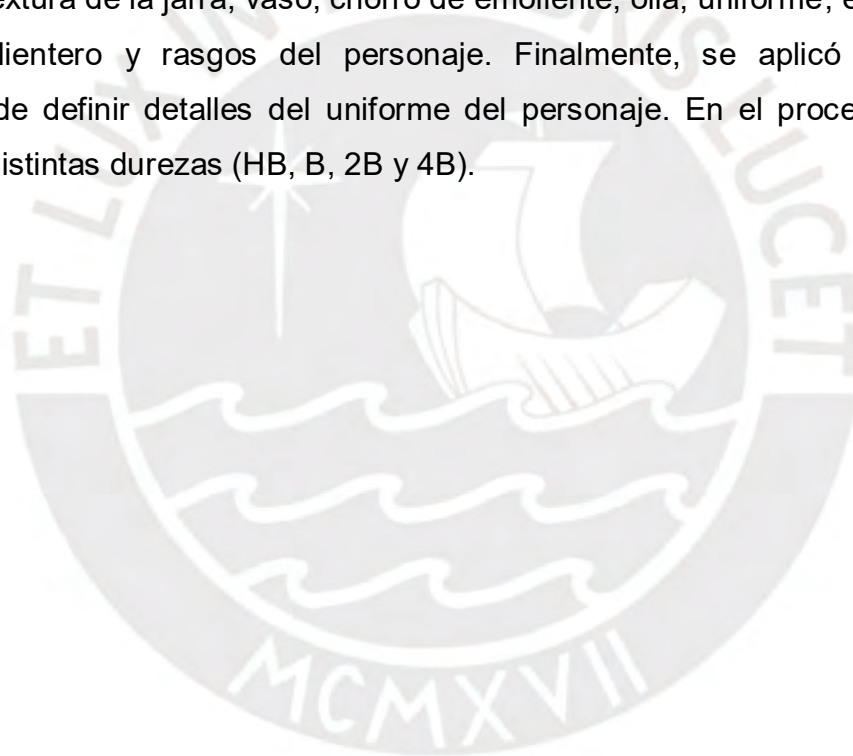
Figura 73. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientera 2020.

La narración visual muestra a una emolientera durante la Pandemia del Covid-19. Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 180 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A4.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de manera central. La obra muestra a una mujer mestiza junto a su carrito de trabajo, sirviendo un vaso de emoliente desde una jarra. La emolientera se encuentra uniformada (chaleco y gorra) y lleva además mascarilla y guantes sanitarios, además de protector de cabello.

La emolientera de mi dibujo toma como referencia una fotografía²¹. A la escena he retirado elementos que recargaban el dibujo (árboles y personas transitando).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas y elementos que componen el cuadro. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura de la jarra, vaso, chorro de emoliente, olla, uniforme, estructura del carrito emolientero y rasgos del personaje. Finalmente, se aplicó tramas que terminaron de definir detalles del uniforme del personaje. En el proceso se utilizó grafitos de distintas durezas (HB, B, 2B y 4B).



²¹ Me refiero a una fotografía de una Emolientera publicada por la Municipalidad de Lima, ver anexo.

3.1.12 Apropiación y transición cultural



Figura 74. Cruz Ledesma, S. (2023). Apropiación y transición cultural.

La narración visual muestra dos escenas a modo de collage, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo expresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato mediano de 70 cm x 90 cm, en tomas cerradas y frontales ligeramente contrapicadas.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y de atrás hacia adelante. La escena izquierda -en escala de grises- muestra a dos personas en un restaurante de clase media-alta consumiendo un emoliente con alcohol y como elemento decorativo un carrito emolientero. La escena derecha -a color- presenta a un grupo de danzantes consumiendo emoliente en torno al carrito emolientero como centro de producción del emoliente. En el espacio de intercepción de ambas escenas se visualiza a un emolientero. Con este cuadro se expresa la transición cultural del consumo y venta del emoliente desde las calles y sectores populares hacia restaurantes y bares de clase media-alta.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo las fotografías de referencia y definió las formas que componen el cuadro: carritos emolienteros, personas que consumen emoliente, emolientero, mesa, sillas, vasos, cartel, sombrilla, jarras y botellas. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, rojos y amarillos, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron detallar las formas. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, amarillo ocre, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada y negro de marfil.

En resumen, en el presente subcapítulo (sección histórica), la narrativa artística desarrollada usa la técnica del grafito sobre papel, a partir de la reapropiación de fotografías y acuarelas de referencia (a colores o en blanco y negro), que a su vez me han permitido recrear a los personajes en su contexto espacio temporal (características de la locación en cada tiempo) a lo largo de doscientos años de vida republicana.

Para darle homogeneidad a la propuesta e impregnar de una atmósfera nostálgica a la reconstrucción-recreación del pasado, he optado por el grafito y traducido los colores en escala de grises. Asimismo, la superficie del papel blanco la he aprovechado como fuente de luz máxima. De esta forma se ha logrado generar una narración histórica que permite conocer la evolución del personaje en su contexto.

Como la textura del soporte influyen en la calidad del dibujo seleccioné como soporte papel de algodón liso de 180 g. que considero el gramaje mínimo que permite de manera óptima el trabajo de capas con grafito de diferentes durezas. Los esbozos lineales de los dibujos los trabajé con un grafito de dureza B, mientras que las texturas se generaron con tramas de grafito de dureza HB, B, 2B y 4B, según corresponda.

3.2 Representación visual de emolienteras y emolienteros en el distrito de La Victoria.

Mi proyecto se orienta a establecer la continuidad de la representación visual costumbrista en el contexto social contemporáneo. Actualmente, la venta del emoliente impregna el paisaje urbano de la ciudad, en particular en los distritos populares y en los conglomerados comerciales y productivos, como es el caso del distrito de La Victoria; especialmente en el emporio de Gamarra, con gran concentración de puntos de venta de emoliente (E), donde en cada una de las cuatro esquinas de la intersección de calles se ubica un carrito emolientero, con su fiel clientela, que interactúa cotidianamente.

Del total de puntos de venta de emoliente (426 puntos) en el Distrito de La Victoria, un tercio (146 puntos) se concentran en el llamado “Damero de Gamarra” (Municipalidad de La Victoria, 2023), lugar en el que he realizado una exploración de campo y he registrado por medio de fotografías la actividad de venta y consumo del emoliente, tanto en el turno diurno como en el turno nocturno.

Asimismo, durante la exploración de campo realice entrevistas no estructuradas (flexibles, fluidas, interactivas, pero orientadas a conocer la actividad) tanto a vendedores de emoliente como a consumidores del mismo, que me permitieron indagar sobre los horarios, ubicaciones, permisos, preferencias de los consumidores, entre otros aspectos). El registro fotográfico fue realizado durante la segunda quincena de agosto del año 2023. Dicho registro ha capturado los momentos de acción e interacción de los emolienteros y consumidores, la paleta de colores de las escenas, las luces y las sombras diurnas y nocturnas, así como la atmósfera del entorno urbano comercial. Con los registros fotográficos y los apuntes de las entrevistas no estructuradas, seleccioné por un lado escenas, tomas en diversos planos y estructuré un guion gráfico para la narración visual.

Asimismo, con la información de los subcapítulos precedentes y las entrevistas no estructuradas, escribí una crónica-pregón que reseña la costumbre popular limeña bicentenario de la venta y consumo de emoliente en las calles de la ciudad (en puntos de convergencia del tránsito peatonal y con la formación de espacios de degustación

e interacción social en esquinas concurridas). Texto que acompaña a manera de collage la pintura “El Pregonero” que forma parte de la narración visual propuesta en el presente subcapítulo. Cada obra de la narración visual ha seguido la técnica, la composición, el encuadre y ha usado los materiales que mejor expresan lo que quiero comunicar pictóricamente.

Para la elaboración de las obras he tomado como referencia las técnicas del costumbrismo del siglo XIX, el *collage* y *assemblage* del siglo XX europeo, así como la técnica del comic norteamericano de los siglos XX y XXI, que me han permitido enriquecer las piezas pictóricas impresionistas, expresionistas figurativas, no figurativas y abstractas que componen mi propuesta de narración visual, que se orienta a revalorar el aporte de emolienteras y emolienteros a la alimentación popular de la clase trabajadora.

Los referentes contemporáneos peruanos (Aguirre y Huarcaya), revisados en el capítulo 2, me dan pie para abordar el costumbrismo desde el presente, con una mirada del pasado desde el presente y de la actualidad con los recursos contemporáneos. En tanto que Caamaño y Núñez Ureta, me aportan el contexto de la calle y de la época.

Asimismo, los referentes foráneos (Hall Groat II y Caroline Walker) me permiten valorar lo cotidiano y su aporte social, así como el protagonismo de los personajes de las calles, quienes muchas veces pasan desapercibidos por lo presente y cotidiano que nos resultan.

La estructura y secuencia del comic es para mí un referente efectivo para contar una historia o un relato, que en mi propuesta artística se concreta en una narración visual con anclaje histórico y social. Porque “Cuando la imagen es imprescindible para entender quién hace qué, cómo, cuándo y por qué; cuando observándola, podemos hacernos una idea cabal y fiable de la historia o de la anécdota narrada (...)” (Duran, 2010, como se cita en Falguera-García y Selfa-Sastre, 2023, p.2) nos encontramos frente a una narración visual.

El comic me aporta cuatro elementos: la viñeta (cuadrada y diagonal), los planos (frontal, picado y contrapicado), los ángulos (agudo, recto y obtuso) y la secuencia narrativa (una viñeta precede a otra y la reclama para contar la historia). Una secuencia visual ordenada que no necesita texto para constituirse en una narración visual. Del pasado al presente y, en el presente, del día a la noche, describiendo la rutina de la venta y consumo del emoliente.

Del comic norteamericano rescato la secuencia de las viñetas (recuadro delimitado por líneas) y sus diversas formas de estructurar el panel con viñetas de tamaños y formas diferentes y superpuestos, con acercamientos y alejamiento de tomas, sin perder el orden de lectura occidental (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo). "(...) muestra una continuidad de imágenes apoyadas en paneles fijos como soporte físico. A través de ellos tendremos que crear la ilusión de un movimiento que no existe realmente" (Mateu-Mestre, 2020, p. 107). De esta forma se crea continuidades y rupturas, se contraponen imágenes como parte de la relación visual, que permiten capturar la atención del espectador, que lee las imágenes y las interpreta generando la narración visual. Cada espectador tendrá su propia lectura, según su experiencia o evocaciones.

Por otro lado, de las entrevistas no estructuradas, algunas cortas y discontinuas, porque fueron realizadas mientras los emolienteros atendían a sus clientes; se puede reseñar algunos aspectos comunes: los emolienteros preparan sus productos (no los compran a proveedores), los ingredientes principales los adquieren en el "Mercado de la Parada" y en el "Mercado de Frutas", ambos en el distrito de La Victoria. Sus carritos emolienteros los guardan en cocheras o corralones por los que pagan diariamente. Trasladan sus carritos por las calles empujándolos hacia su esquina autorizada. Los clientes (caserito o caserita) se fidelizan por el trato amable, la variedad del producto, el sabor del emoliente y la "yapita" (palabra de origen quechua que se refiere a un añadido o regalo). Los clientes no siempre piden el mismo emoliente, depende de lo que les apetece o lo que requieran (si tienen un problema de salud). El cliente, además le consulta qué emoliente "sería bueno" para tal dolencia. Los clientes los escogen a ellos (los emolienteros) también por la cercanía a un paradero de ómnibus o la estación del Metro (Línea 1). Entre los clientes que no se

conocen, pero frecuentan el puesto de venta se puede generar un diálogo, una amistad y hasta una relación.

De las varias entrevistas, destaca una un poco más detallada y extensa que nos brindó el señor Jorge Félix Trujillo Mamani (DNI 07448130), Presidente de la “Asociación de Microempresarios de Emoliente y Productos Oriundos del Perú” – AMEDEPOP, con puesto ubicado en el “Damero de Gamarra” (Zona A - DG), en la esquina del cruce del jirón Antonio Bazo e Hipólito Unanue (con referencia al jirón Bazo 590), autorizado para operar en el turno de la mañana, en el horario de 6:00 a.m. a 2:00 p.m. (ver foto de credencial – Figura 78).

Jorge Trujillo (Puno, 1967) cuenta con 35 años de experiencia como emolientero independiente. Se inició como ayudante a los 10 años y cuando cumplió los 22 años se independizó y vendió emoliente por su cuenta. Su primer puesto de venta se ubicó en el parque Cánepa y atendía a la cola de pasajeros del paradero de micros con destino a Carabayllo (San Juan de Lurigancho).

Hace 45 años, cuando era ayudante, solo se vendía dos tipos de emoliente: el primero, el tradicional de agua de cebada, piña, limón y canela; y, el segundo, que además contenía linaza acompañada de hierbas (llantén, cola de caballo y grama dulce). Posteriormente, se ofreció la achicoria que está prescrita para el tratamiento del hígado. El cliente también escogía si quería añadir alfalfa o boldo. En esa época había pocos emolienteros y ellos tenían que buscar a los clientes frente a hospitales, colegios, paraderos de micros, agencias de transporte y canchitas de fútbol.

Trujillo recuerda que años después, con el boom gastronómico, los clientes buscaban variedad, mezclas e innovaciones. Es entonces que él introdujo la quinua, que es un ingrediente siempre presente en la comida de Puno, lo que fue muy bien recibida por los trabajadores que frecuentaban su puesto. Posteriormente, la comunidad de emolienteros introdujo otras variedades como los emolientes frutados con productos andinos, amazónicos y costeños.

Trujillo recuerda que cuando eran informales les cobraban diariamente la SISA (pago de derecho de uso de puesto) y si no pagaban los sacaban de la esquina e incluso les confiscaban su carrito y utensilios.

Trujillo da testimonio de que fue el Alcalde de Lima Alberto Andrade quien los convenció de pasar de la informalidad a la formalidad, y les contaba que la venta de emoliente era una tradición de Lima y que proviene de la venta de tisana a inicios de la República, pero con orígenes coloniales. Lo primero que hicieron para formalizarse fue crear asociaciones de emolienteros en todos los distritos, pero quien lideró la iniciativa a nivel de la ciudad fue la asociación de emolienteros del distrito de La Victoria. Lo que consiguieron los emolienteros formalizados fueron ordenanzas distritales y metropolitanas que les permitieron la venta en un horario determinado, el uso de uniforme y seguir un protocolo de salubridad. Posteriormente, lograron una Ley ante el Congreso de la República y actualmente, se encuentran haciendo gestiones para que se declare al emoliente un producto bandera del Perú.

Finalmente, cabe destacar la relevancia que le da José Terán Chávez (ver foto de credencial – Figura 78), emolientero de la Asociación de Emolientes y Bebidas Tradicionales de La Victoria (ASETRAV) a la organización y representación de emolienteros en asociaciones, lo que facilita por un lado la defensa de sus derechos como ambulantes, la vigilancia del cumplimiento de sus deberes como emolienteros y la coordinación con el Municipio.

3.2.1 Cartografía

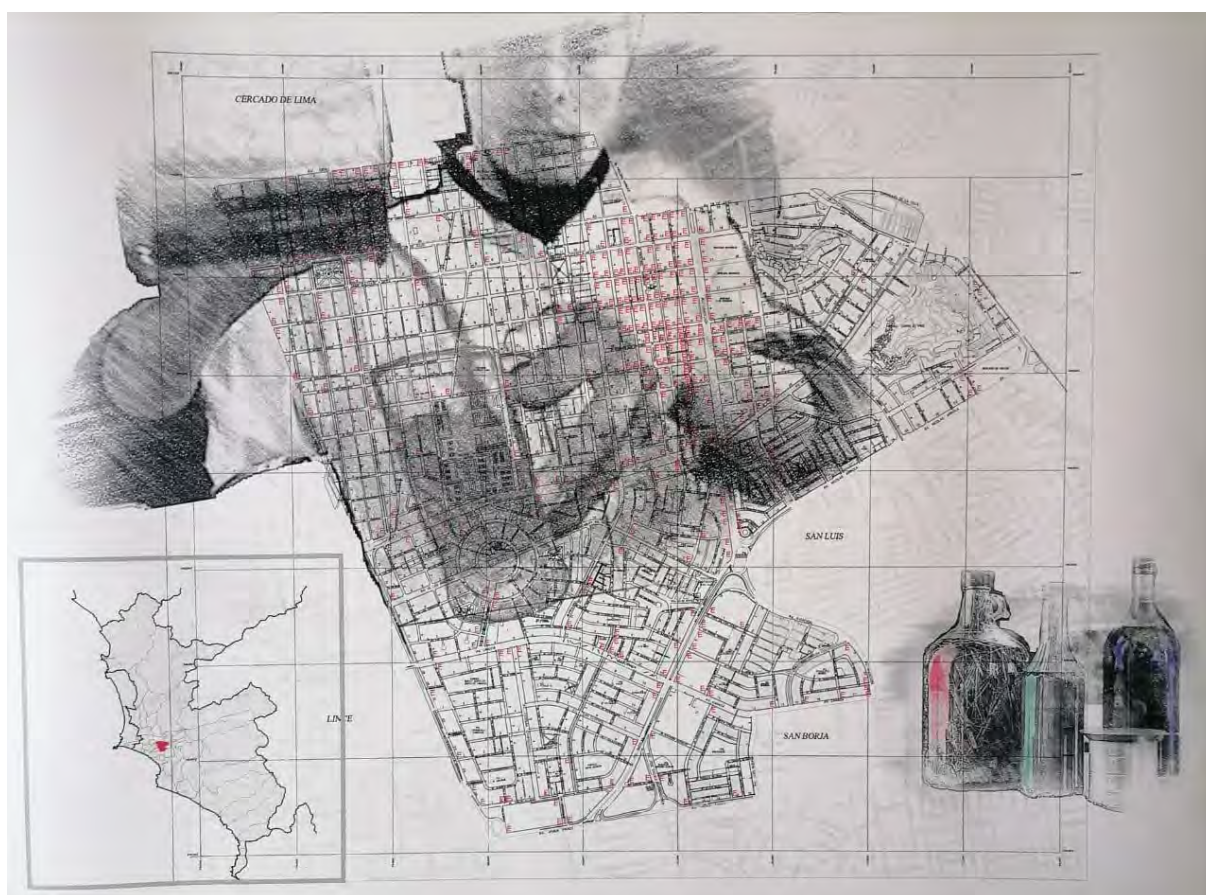


Figura 75. Cruz Ledesma, S. (2023). Cartografía.

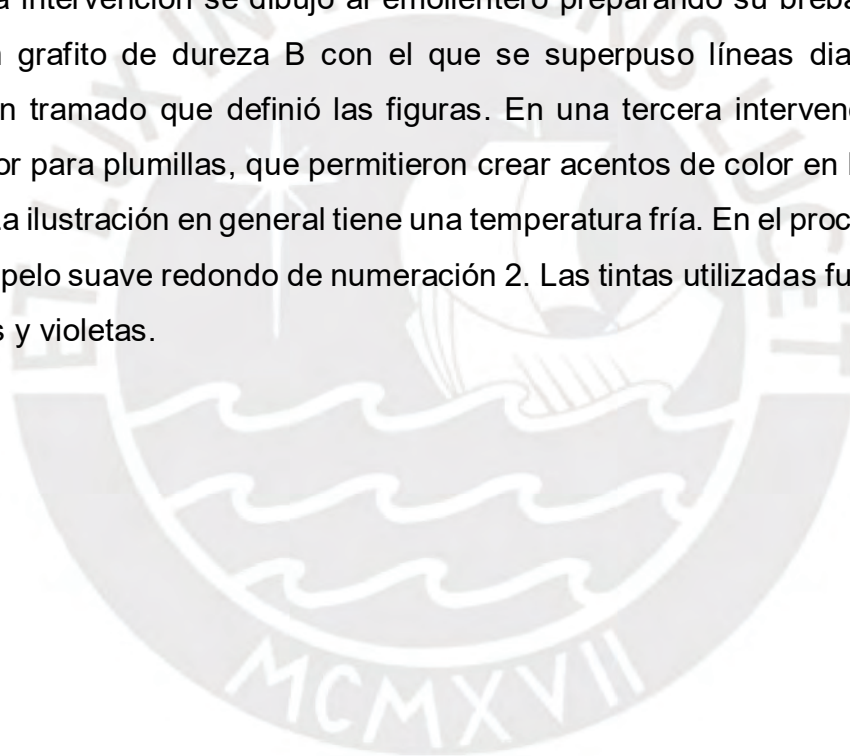
La narración visual muestra una escena a modo de collage en técnica mixta (impresión digital, dibujo con grafito y aplicación de tintas de color). Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 300 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A3.

La escena es una toma abierta y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. La obra muestra dos perfiles cartográficos, uno pequeño, con recuadro, en la esquina inferior izquierda (mapa de Lima Metropolitana) y otro mediano que abarca tres cuartos de la superficie (mapa de calles del distrito de La Victoria). Ambos mapas forman el fondo de la obra.

Sobre la cartografía impresa en tinta negra se ha intervenido en tres momentos; el primero, una macha roja en el Plano de Lima Metropolitana que señala la superficie del distrito de La victoria, así como letras “E” en rojo que identifican la ubicación de

cada uno de los puntos de venta de emoliente autorizados en las esquinas, sobre el mapa de calles del distrito de La Victoria. Un segundo momento de intervención, es el dibujo en grafito de un emolientero preparando el brebaje, haciendo “coincidir” el dibujo con el entramado de las calles. Finalmente, un tercer momento, es la aplicación de tintas de color sobre el dibujo de botellas y botellones de emoliente frutado.

El proceso inició con un montaje digital de mapas, utilizando el programa Adobe Photoshop versión CS7; el mismo que fue impreso en blanco y negro sobre papel de algodón de 300 gramos, en formato de 29,7 cm. x 42 cm. Se continuó con una primera intervención en tinta de color rojo para definir la superficie del distrito de La Victoria y los puntos de venta de emoliente (E), como se describió en un párrafo anterior. En una segunda intervención se dibujó al emolientero preparando su brebaje, para ello se utilizó un grafito de dureza B con el que se superpuso líneas diagonales que generaron un tramado que definió las figuras. En una tercera intervención, apliqué tintas de color para plumillas, que permitieron crear acentos de color en las botellas y botellones. La ilustración en general tiene una temperatura fría. En el proceso se utilizó un pincel de pelo suave redondo de numeración 2. Las tintas utilizadas fueron matices rojos, verdes y violetas.



3.2.2 Vista aérea diurna



Figura 76. Cruz Ledesma, S. (2023). Vista aérea diurna.

La narración visual muestra tres escenas a modo de viñeta, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo impresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato mediano de 70 cm x 90 cm, en tomas abiertas y picadas. La

viñeta inferior muestra un plano medio-inferior, la central un plano medio-medio y la superior un plano medio-superior.

La lectura visual del cuadro se inicia en la escena inferior, la misma que muestra desde lo alto una esquina de calle y sus pistas adyacentes, en las que circulan peatones con diferentes rumbos. En la escena central del cuadro se presenta una aproximación de altura y muestra a personas que se van agolpando entorno a un carrito emolientero. En la escena superior se presenta una mayor aproximación y se muestra a una emolientera con sus trastos (aquí se hace necesario un giro en la toma para mantener el picado sin perder el encuadre). En general, el cuadro muestra una narrativa visual de aproximación de alturas y giro final para centrarse en la vendedora diurna de emoliente.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo las fotografías de referencia y definió las formas que componen el cuadro: vista aérea de la calle, vista aérea de personas transitando, vista aérea de personas agolpadas en torno al carrito emolientero y vista aérea y cercana de la vendedora diurna de emoliente y sus trastos (parte de la estructura del carrito emolientero, ollas, balde, panes, bolsas y emolientera con uniforme). Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules y amarillos, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron generar una imagen fidedigna a un momento diurno de temperatura fría.

En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, azul cobalto, rojo carmín, siena tostada y negro de marfil.

3.2.3 Vista frontal diurna



Figura 77. Cruz Ledesma, S. (2023). Vista frontal diurna.

La narración visual muestra cinco escenas a modo de viñeta, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo impresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato mediano de 70 cm x 90 cm, en tomas abiertas y frontales.

La viñeta superior izquierda muestra un plano entero diagonal, la viñeta superior derecha un plano cerrado diagonal, la viñeta central izquierda muestra un plano cerrado medio superior, mientras la viñeta central derecha un plano a tres cuartos. Finalmente, la viñeta inferior muestra un plano cerrado medio superior.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Se inicia en la escena superior izquierda, la misma que muestra a una emolientera empujando su carrito emolientero por la calle. En la escena superior derecha se muestra cinco botellas de emolientes frutados. Seguidamente, en la escena central izquierda se presenta a la emolientera diurna preparando el brebaje. Posteriormente, en la escena central derecha se muestra a los consumidores de emoliente agolpados en torno al carrito emolientero. Finalmente, en la escena inferior se presenta tanto el pedido del emoliente como el consumo del mismo.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo las fotografías de referencia y definió las formas que componen el cuadro: calle, esquina de calle, carrito emolientero, botellas de emoliente, vistas de vendedora diurna de emoliente y sus trastos, sombrilla, panes, ollas, baldes y personas. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, anaranjados, verdes y amarillos, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron generar una imagen fidedigna a un momento diurno de temperatura fría. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada y negro de marfil.



Figura 78. Fotos de campo de referencia.

3.2.4 El Pregonero

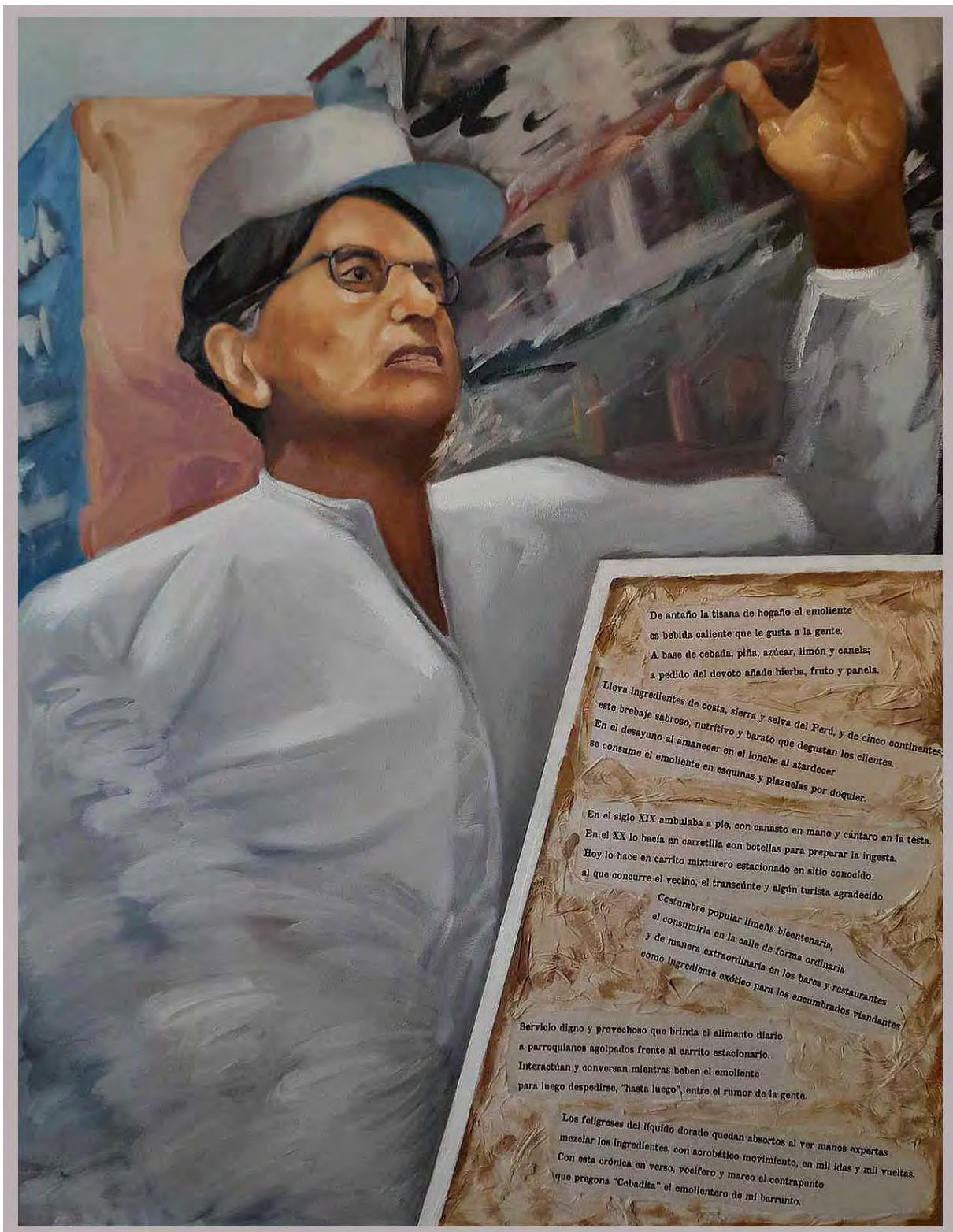


Figura 79. Cruz Ledesma, S. (2023). El Pregonero.

La narración visual muestra una escena y un collage de papel a modo de viñetas, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo impresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; y un collage de papeles pegados sobre una parte del lienzo (papel alisado impreso de 80 gramos y papel de seda arrugado de 20 gramos). El cuadro tiene un formato mediano de 70 cm x 90 cm.

La viñeta izquierda muestra una toma cerrada y contrapicada en plano medio vertical, que cubre tres cuartos de la superficie del lienzo. La viñeta inferior derecha es un collage de textos diagonales con diferentes ángulos de distribución para romper la monotonía y darle sensación de movimiento y ritmo.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Se inicia en la escena izquierda, la misma que muestra a un emolientero pregonando, cargado de energía espiritual, y cuya mano levantada acompaña los versos del pregón. En la viñeta inferior derecha registré el texto de un pregón a modo de crónica, que he escrito como una reseña de toda la narración visual del presente proyecto y de los detalles que acompañan la tradición bicentenaria de la venta y el consumo del emoliente en las calles de Lima.

De antaño la tisana de hogaño el emoliente es bebida caliente que le gusta a la gente.
A base de cebada, piña, azúcar, limón y canela;
a pedido del devoto añade hierba, fruto y panela.

Lleva ingredientes de costa, sierra y selva del Perú, y de cinco continentes;
este brebaje sabroso, nutritivo y barato que degustan los clientes.
En el desayuno al amanecer en el lonche al atardecer
se consume el emoliente en esquinas y plazuelas por doquier.

En el siglo XIX ambulaba a pie, con canasto en mano y cántaro en la testa.
En el XX lo hacía en carretilla con botellas para preparar la ingesta.
Hoy lo hace en carrito mixturero estacionado en sitio conocido
al que concurre el vecino, el transeúnte y algún turista agradecido.

Costumbre popular limeña bicentenaria,
el consumirla en la calle de forma ordinaria
y de manera extraordinaria en los bares y restaurantes
como ingrediente exótico para los encumbrados viandantes.

Servicio digno y provechoso que brinda el alimento diario
a parroquianos agolpados frente al carrito estacionario.
Interactúan y conversan mientras beben el emoliente
para luego despedirse, “hasta luego”, entre el rumor de la gente.

Los feligreses del líquido dorado quedan absortos al ver manos expertas
mezclar los ingredientes, con acrobático movimiento, en mil idas y mil vueltas.
Con esta crónica en verso, vocífero y marco el contrapunto
que pregona "Cebadita" el emolientero de mi barrunto.

Sebastián Cruz Ledesma, invierno 2023.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas que componen el cuadro: calle, edificios y emolientero uniformado. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, anaranjados, verdes y amarillos, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron generar una imagen fidedigna a un momento diurno de temperatura fría.

En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada y negro de marfil. Para el collage se transcribió el pregón en un archivo Word, letra Arial 12 e interlineado 1.5 y se imprimió en papel alisado de 80 gramos. Luego se envejeció el papel con café y se secó en un horno a 100° C por tres minutos. Después se cortó el papel en estrofas de cuatro versos y se rasgó a mano los bordes de manera irregular. Se pegó cada trozo de papel con cola de carpintero de manera diagonal y en diversos ángulos. Finalmente, se recubrió cada trozo de papel pegado con capas de cola de carpintero (tres capas por trozo). Adicionalmente, se cubrió el resto de la superficie de la viñeta con papel de seda arrugado y se pintó con óleo a modo manchas en color tierra.

3.2.5 Emolientes frutados



Figura 80. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientes frutados.

La narración visual muestra una escena enmarcada a modo de viñeta, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo expresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada y en la vibración del color; en formato mediano de 70 cm x 90 cm, en toma cerrada y frontal.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. La escena muestra una sucesión de botellas de colores, propias de los emolientes frutados, con ocho botellas en posición vertical y distribución en diagonal superior, las mismas que se entrecruzan con cinco botellas en diferentes posiciones de boca (izquierda hacia arriba, izquierda hacia abajo, derecha hacia abajo, hacia abajo y hacia la derecha) lo que representa el juego de mezclas de los diversos sabores y colores que realiza el emolientero en acrobáticos movimientos.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo las fotografías de referencia y definió las formas que componen el cuadro: botellas de emoliente frutado. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, anaranjados, verdes, amarillos, violetas y rojos que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron generar una imagen fidedigna (con cierto grado de idealización y atmósfera vaporosa) a un momento vespertino de temperatura cálida. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, amarillo ocre, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada, sombra tostada, verde vejiga y negro de marfil.

Estas cinco obras, que conforman la sección diurna de mi propuesta artística, se encuentran orientadas a relatar visualmente el inicio de la jornada laboral de vendedores y consumidores de emoliente en el emporio comercial de Gamarra. Se inicia con una cartografía que hace visible el mapa de ubicación de los numerosos puestos de emoliente (uno por cada esquina en el Damero de Gamarra). La narración visual continua con una toma aérea con viñetas de acercamientos en la que se genera un movimiento hacia el puesto de emoliente, la marcha de los transeúntes y su agolpamiento en torno al carrito emolientero. Le sigue una obra con viñetas que también crea movimiento y muestra como el vendedor de emoliente traslada su carrito hacia la esquina autorizada para su trabajo, la variedad de emolientes, la fase de preparación, la toma de pedidos y su consumo. La narración continua con un imaginario pregonero que cuenta la historia y bondades del emoliente. Finalmente, el relato diurno concluye con una obra dinámica que muestra el juego de los emolientes frutados. En estas obras se logra crear una secuencia narrativa con movimiento y con acercamientos desde una diversidad de ángulos, que le permitirán al espectador interpretar cabalmente la narración visual de mi propuesta artística.

3.2.6 Vista nocturna lejana

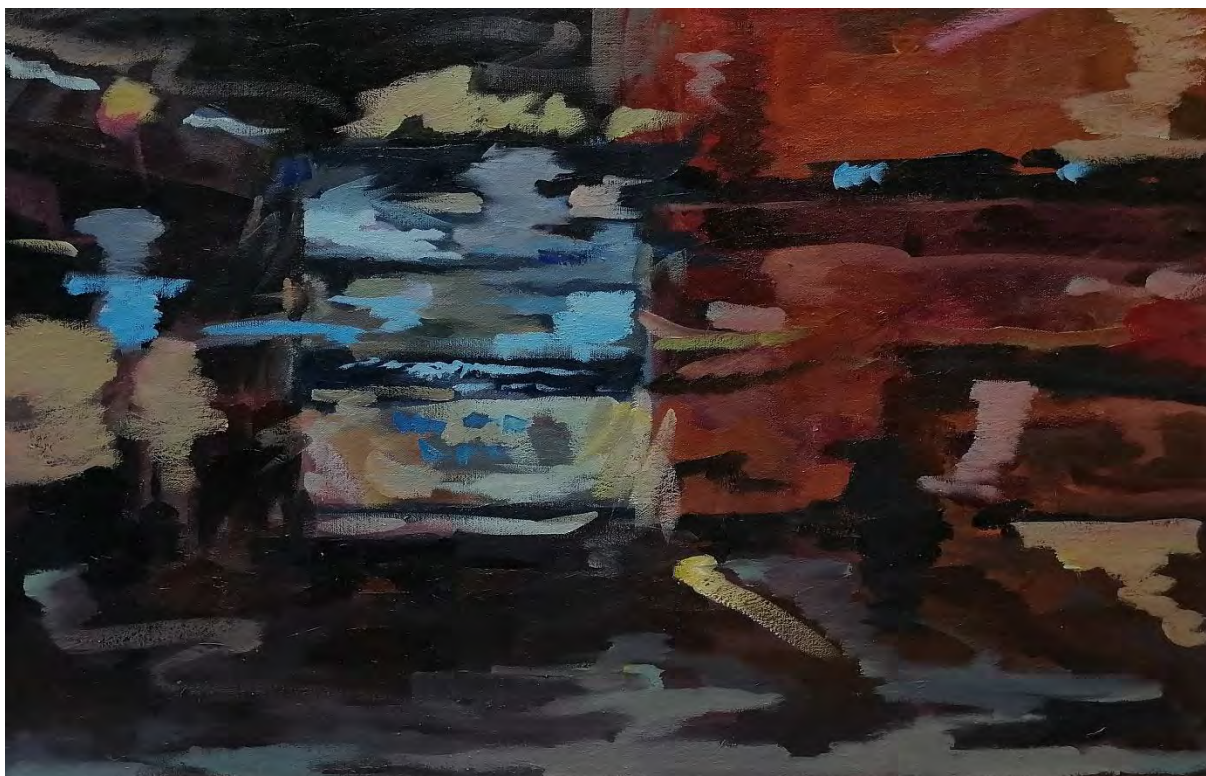


Figura 81. Cruz Ledesma, S. (2023). Vista nocturna lejana.

La narración visual muestra una escena, en una pintura no figurativa al óleo sobre tela de estilo expresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato pequeño de 40 cm x 60 cm, en toma abierta y frontal.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha. La escena muestra una vista abierta nocturna en una esquina y en la parte central un carrito emolientero y personas ubicadas a la izquierda del cuadro. También se observa al fondo edificaciones y luces nocturnas de la calle.

El proceso inició con un esbozo lineal con pincel y óleo sobre la tela tensada; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas que componen el cuadro: carrito emolientero, personas, edificaciones y luces nocturnas. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, anaranjados, verdes, amarillos, violetas y rojos que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en óleo.

En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las formas mayor contraste. En una tercera capa (detalles gestuales), apliqué pinceladas con textura que permitieron generar una imagen expresiva (con cierto grado de idealización y atmósfera vaporosa) a un momento nocturno de temperatura cálida. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4 y 2). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, amarillo ocre, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada, sombra tostada, verde vejiga y negro de marfil.



3.2.7 Vista nocturna cercana



Figura 82. Cruz Ledesma, S. (2023). Vista nocturna cercana.

La narración visual muestra una escena nocturna, en una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo impresionista con énfasis en la gestualidad de la pincelada; en formato pequeño de 40 cm x 60 cm, en toma abierta y frontal.

La lectura visual del cuadro se desarrolla de izquierda a derecha. La escena muestra una vista abierta nocturna de personas agolpadas alrededor de un carrito emolientero.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas que componen el cuadro: personas agolpadas en torno al carrito emolientero, detalles del carrito emolientero y emolienteros uniformados. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises, azules, tierras y matices oscuros, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué texturas que permitieron generar

una imagen fidedigna a un momento nocturno de temperatura cálida. Finalmente, apliqué pinceladas más finas para resaltar precisiones de gestualidad, brillos y movimiento. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, azul cobalto, azul ultramar, rojo carmín, siena tostada, verde vejiga y negro de marfil.



3.2.8 El emolientero nocturno



Figura 83. Cruz Ledesma, S. (2023). Emolientero nocturno.

La narración visual continua con una pintura figurativa al óleo sobre tela de estilo realista, tamaño estándar A4, en toma cerrada y frontal en plano medio superior.

Se representa a un emolientero nocturno que prepara la bebida a pedido de su clientela, la misma que se muestra en la vista nocturna cerrada y que atiende a trabajadores y estudiantes que retornan a su hogar luego de una ardua jornada.

En la toma, observamos aquello que el mismo consumidor observa mientras se prepara la mezcla pedida. Estamos en un primer plano visualizando el chorro del emoliente en movimiento, mientras se transfiere de la jarra al vaso. La expresión del emolientero manifiesta alegría, bienestar y orgullo en el servicio (luz espiritual) que brinda y que impregna de energía al emoliente caliente. Las volutas de humo envuelven la escena del momento mágico de gestación del brebaje.

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo la fotografía de referencia y definió las formas que

componen el cuadro: perfil de la estructura del carrito emolientero, botellas, ollas, emolientero con sus rasgos gestuales y su uniforme, jarra, vaso, chorro de emoliente y humo. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores grises y tierras, que cubrieron la superficie delimitada por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos las partes ya delimitadas por los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las figuras mayor definición y contraste. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas finas y texturas que permitieron generar una imagen fidedigna a un momento nocturno de temperatura cálida. Finalmente, apliqué pinceladas más finas para resaltar precisiones de gestualidad, brillos y movimiento. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, azul cobalto, rojo carmín, siena tostada, verde vejiga y negro de marfil.



3.2.9 Damero

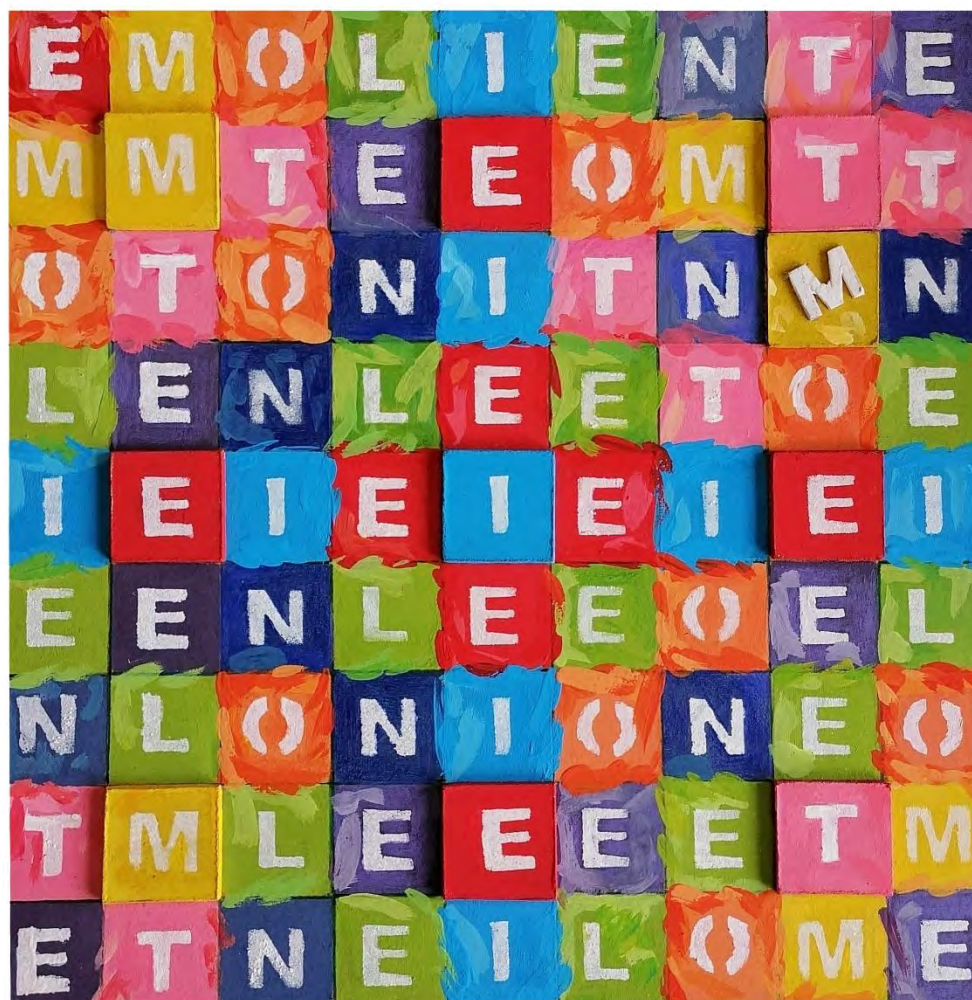


Figura 84. Cruz Ledesma, S. (2023). Damero.

La narración visual muestra una pintura abstracta en acrílico sobre cartón liso de 600 gramos, en formato pequeño de 35 cm x 35 cm, en toma cerrada y frontal.

En esta obra se representa, de manera abstracta, las calles y sus intersecciones en el llamado “Damero de Gamarra”, en el cual encontramos en todas las direcciones un punto de venta y consumo de emoliente tradicional o frutado.

La pintura es un collage de cuadrados de colores, alegóricos a los emolientes frutados. Los cuadrados o escaques del tablero están yuxtapuestos en diversas alturas. En cada escaque se dibuja una letra en color blanco sobre un cuadrado de color vibrante. Los 81 escaques se han distribuido en la superficie del tablero, de 9 por 9 cuadrados, de tal forma que se puede leer "EMOLIENTE" en seis direcciones (de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba a abajo, de abajo a arriba, en diagonal derecha o en diagonal izquierda). En el escaque abscisa 8 ordenada 7 se muestra una letra "M" tallada en cartón y en posición diagonal derecha para representar que los carritos emolienteros y su clientela se encuentran en movimiento en todo el tablero. La obra en general tiene carácter abstracto (espacial, simbólico y textual).

El proceso inició con el cortado de una plancha de cartón de 35 cm x 35 cm. Sobre la superficie de la plancha se trazó, con grafito de dureza B, un damero de 81 cuadrados de 3 cm x 3 cm cada uno, dejando un borde en cada uno de los cuatro lados de 4 cm. Se continuó cortando 10 cuadrados de 3 cm x 3 cm, los mismos que se pegaron en el tablero de manera simétrica en las columnas 2, 5 y 8 y en las filas 2, 5 y 8. Para romper la simetría se pegó un cuadrado en el escaque abscisa 8 ordenada 7. Luego, se pintaron los escaques con pintura acrílica en pigmentos amarillo, cian, azul, anaranjado, violeta y verde. A continuación, se pintaron en cada cuadrado letras en color blanco, según patrón que permite leer la palabra EMOLIENTE, como se señaló en el párrafo precedente. Seguidamente, se cortó en cartón una letra "M" que se pegó sobre el escaque 8,7. En el proceso se usó cola de carpintero y pincel de pelo suave lengua de gato número 2. Finalmente, apliqué pinceladas sueltas para generar textura y sensación de movimiento.

3.2.10 El Emoliente

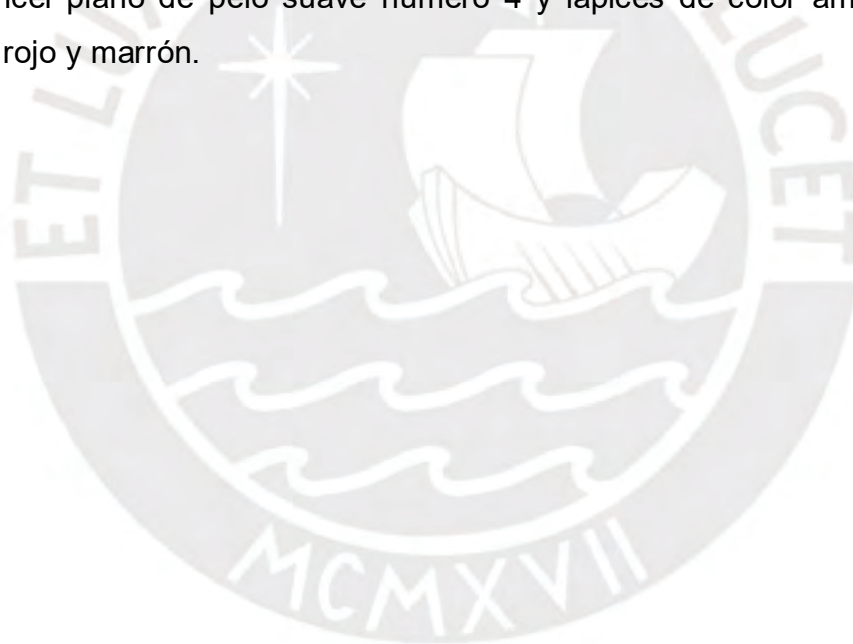


Figura 85. Cruz Ledesma, S. (2023). El emoliente.

La narración visual muestra una serie de objetos a modo de bodegón tradicional en técnica mixta (dibujo con grafito, lápices de colores y acuarela). Es una ilustración figurativa sobre papel de algodón de 270 gramos, formato pequeño estandarizado de tamaño A5.

La escena es una toma cerrada y frontal. La lectura visual del cuadro se desarrolla de arriba hacia abajo. La obra muestra un vaso de emoliente rodeado de los ingredientes originales (cebada, piña, limón y canela).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre papel de algodón; esbozo que tradujo las fotografías de los elementos de referencia y definió las formas que componen el cuadro: vaso de vidrio, espiga de cebada, rodaja de limón, cáscara de piña y palillo de canela. Se continuó aplicando tramas de grafito para generar la textura del vaso de vidrio. Sobre el dibujo logrado se aplicó acuarela bajo la técnica de húmedo sobre húmedo, utilizando el pigmento ocre anaranjado. Finalmente, se dibujó con lápices de colores las figuras de la espiga de cebada, la rodaja de limón, la cáscara de piña y el palillo de canela; mediante la técnica de superposición de trazos y graduación de la presión sobre la superficie. En el proceso se utilizó pincel plano de pelo suave número 4 y lápices de color amarillo, verde, anaranjado, rojo y marrón.



3.2.11 Chorros de Emoliente



Figura 86. Cruz Ledesma, S. (2023). Chorros de emoliente.

La narración visual concluye con una pintura abstracta contemporánea en óleo sobre tela, en formato mediano de 81 cm x 81 cm, en toma cerrada y frontal.

En esta obra se representa, de manera abstracta, los emolientes, no uno en particular sino todos en general; ese espectro de sensaciones, olores, sabores y colores, envueltos en vapores que disfrutan los consumidores. Dichas sensaciones sólo se pueden representar mediante la técnica abstracta (simbólica, cromática y de texturas).

El proceso inició con un esbozo lineal con grafito de dureza B sobre la tela tensada; esbozo que tradujo mis sensaciones en torno a los emolientes. Se continuó con una primera capa (mancha) diluida de colores azules, anaranjados, verdes, amarillos, violetas y rojos que cubrieron la superficie intervenida por los trazos en grafito. En una segunda capa (empaste), procedí a cubrir con mayor cantidad de pigmentos la superficie con los colores abordados en la primera capa, adquiriendo las formas mayor contraste y superposición cromática. En una tercera capa (detalles), apliqué pinceladas de textura que permitieron generar una imagen idealizada con atmósfera vaporosa. En el proceso se utilizó pinceles de pelo suave (planos, redondos y lengua de gato) y de distinta numeración (24, 8, 6, 4, 2, 0, 00 y 000). Los pigmentos base utilizados fueron blanco de titanio, amarillo limón, amarillo ocre, azul cobalto, rojo carmín, rojo cadmio, siena tostada, sombra tostada, verde vejiga y negro de marfil.

Estas seis obras, que conforman la sección nocturna de mi propuesta artística, se encuentran orientadas a relatar visualmente el final de la jornada laboral de vendedores y consumidores de emoliente en el emporio comercial de Gamarra. Destaca una paleta de colores cálidos y vivaces, que realza las luces en medio de la noche. Muestra obras ordenadas en una secuencia de acercamiento desde una toma abierta y gestual hasta una toma cerrada y definida. Nuevamente, se crea un movimiento. La cartografía gris con puntos rojos de la sección diurna se convierte en un damero colorido en la sección nocturna, en el cual encontramos en todas las direcciones un punto de venta y consumo de emoliente tradicional o frutado. A continuación, se presenta, en técnica mixta, el vaso de emoliente (producto que ofrecen los vendedores y que demandan los consumidores). Finalmente, cerramos la narración de la sección nocturna con una obra abstracta y dinámica que representa los chorros de los emolientes. El juego de las botellas de los emolientes frutados de la sección diurna se ha transformado en el juego de chorros de múltiples sabores en la sección nocturna. Nuevamente, este conjunto de obras logra crear una secuencia narrativa con movimiento, transitando desde el desenfoco al enfoque, desde lo figurativo a lo expresionista y finalmente a lo abstracto, que le permitirán al espectador completar la interpretación de la narración visual de mi propuesta artística.

En resumen, en el presente subcapítulo, el proceso pictórico para la elaboración de las pinturas al óleo consistió en tres capas superpuestas, en las cuales el color protagonista fue adquiriendo matices hasta lograr una imagen definida y reconocible. A través del trabajo de temperaturas de color (frio, neutro y cálido) se buscó la coherencia del volumen en las formas planteadas de modo que el color logra completar la ilusión de una imagen tridimensional frente a los ojos del espectador.

El primer paso, consistió en un esbozo lineal con lápiz grafito de dureza 2B, por medio del dibujo se logró la definición de los contornos bases que conforman las figuras de cada cuadro. Seguidamente, se procedió con la mancha base de color diluido en medium (aceite de linaza y trementina) cuya finalidad fue cubrir de un tono base todas las zonas blancas de la tela cruda (lienzo). El segundo paso, se centró en el empaste de color (carga espesa de pigmento); el óleo formó una capa sólida recubriendo todas las zonas, reforzando partes y las formas planteadas que adquirieron volumen. El tercer y último paso, se centró en dar detalles y afinar formas. Para realizar énfasis, en algunas zonas, hubo libertad en la pincelada. La parte expresiva, por medio del pincel, también forma parte del discurso plástico.

Para las pinturas al óleo utilicé una paleta con los siguientes colores: blanco de titanio, amarillo limón, rojo cadmio, rojo carmín, rojo bermellón, siena tostada, azul cobalto, amarillo ocre, azul ultramar, negro de marfil y tierra de siena natural. Asimismo, pinceles de pelo suave (lengua de gato, planos y redondos) y de numeraciones variadas (000, 00, 0, 2, 6, 8, 24).

Finalmente, presento una propuesta de montaje (figura 87) que tendría como locación la sala Winternitz de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. La distribución sigue una línea de tiempo y permite visualizar en el horizonte, de izquierda a derecha, primero, la reconstrucción de la evolución del personaje, seguido de la transición y apropiación cultural por parte de la clase media de una tradición popular, y culmina con la representación visual de la costumbre popular de la venta y consumo de emolientes en las calles, en particular en el “Damero de Gamarra” en el populoso y emprendedor distrito de La Victoria, en la ciudad de Lima, capital del Perú.

Montaje

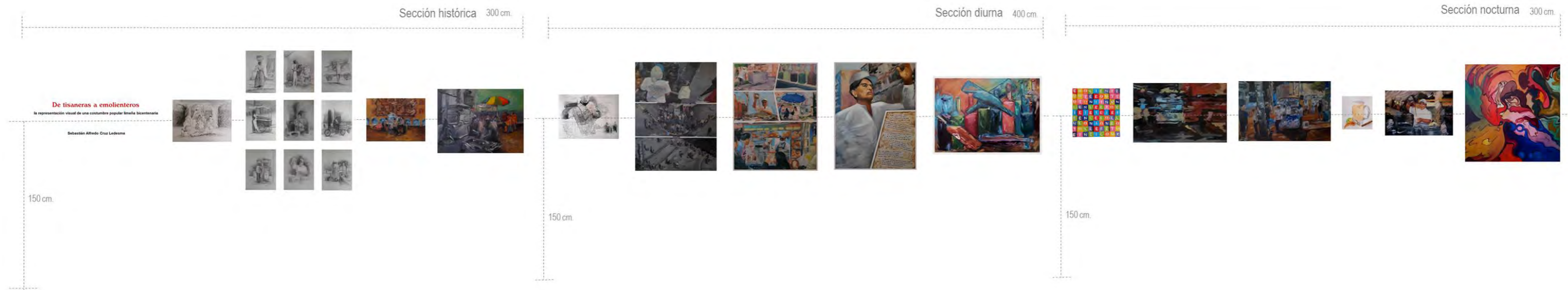


Figura 87. Cruz Ledesma, S. (2023). Propuesta de montaje en Sala Winternitz.

CONCLUSIONES

La presente investigación analizó el devenir de tisaneras y emolienteros en la ciudad de Lima, a lo largo de doscientos años de vida republicana. Inicié el análisis con la evolución del comercio ambulatorio en las calles de nuestra ciudad como respuesta a procesos de liberación social de grupos oprimidos, migración del campo a la ciudad, la urbanización y los emprendimientos económicos de la clase popular. En ese contexto, surgió la antaña tisanera y el hogaño emolientero.

Continué la investigación con el estudio de la representación visual de vendedores ambulantes, en particular de tisaneras y emolienteros, que diversos artistas peruanos y extranjeros han realizado en los últimos dos siglos, desde la acuarela costumbrista, la estampa fotográfica, la pintura de tipos y el diseño gráfico de personajes populares.

Finalmente, exploré nuestra propia representación de tisaneras y emolienteros, a partir de una narración visual que muestra la evolución del personaje y de la venta y consumo de la tisana de ayer y del emoliente de hoy.

La investigación realizada aporta las siguientes conclusiones:

1. Los procesos sociales de liberación de la esclavitud de los afroperuanos, la liberación de la servidumbre de los chinos culíes y la migración de andinos y amazónicos hacia Lima han impulsado que estos grupos sociales encontraran en el comercio ambulatorio, en particular la venta de comida y bebidas, específicamente tisanas y emolientes, una alternativa de trabajo e integración a la sociedad; actividad que ha generado a lo largo de los siglos una identidad cultural y una costumbre limeña.
2. En el caso de las tisaneras y tisaneros en el siglo XIX buscaban clientes en las calles de la ciudad, en tanto, los emolienteros y emolienteras del siglo XX disputaban un sitio fijo (competencia por el espacio en su rubro y con otros rubros) y sufrían, por décadas, desalojos municipales y conflictos con el vecindario. Actualmente, gozan de estabilidad en una esquina de la ciudad, con

registro, deberes y derechos. El éxito de las emolienteras y emolienteros consiste en ser formales, tener un espacio asignado, contar con un protocolo sanitario, ser reconocidos por municipio, tener un rol social y gozar de respeto por parte del vecindario, mantener un negocio rentable con un horario definido de aproximadamente ocho horas diarias.

3. A inicios de la República el costumbrismo visual precedió al costumbrismo literario (artículos, comedias, letrillas, tradiciones y novelas). A mediados del siglo XIX, tuvieron un desarrollo paralelo con algunos episodios de convergencia, en los que la pintura y el dibujo ilustraron el texto del costumbrismo principalmente limeño. El costumbrismo indigenista en el siglo XX ilustró principalmente escenas regionales, pero también la capitalina. En el siglo XXI, la representación visual ha acompañado el boom e internacionalización de la gastronomía peruana, desde el costumbrismo contemporáneo, bajo los efluvios del bicentenario de la República. El arte visual, en estos periodos ha aportado a la afirmación de la identidad social de la ciudad y al reconocimiento de personajes cotidianos, tisaneras y emolienteros, que brindaron y continúan brindando nutrición y salud a los parroquianos de ayer y ciudadanos de hoy, y alimentan el espíritu de un pueblo orgulloso de su gastronomía y tradición cultural.
4. La representación pictórica de tisaneras y emolienteros, en los últimos dos siglos, recoge los rasgos y caracterizaciones de los personajes (fenotipo y vestimenta), sus implementos y los medios de transporte que utilizaron (a pie, a lomo de mula, en carretilla de dos ruedas, en triciclo y en carretilla de cuatro llantas) en las calles y plazuelas de Lima. Las representaciones pictóricas han sido realizadas por pintores empíricos y académicos, se han utilizado una variedad de técnicas desde el dibujo al carboncillo, la acuarela, la pintura al óleo, el dibujo digital y la mixtura de dichas técnicas. Se han empleado variados formatos, desde miniaturas en tamaño A5 hasta soportes de casi dos metros. Se han plasmado en diversos soportes, desde papeles de arroz, linaza o algodón, cartulinas, lienzos hasta formatos digitales. Existen representaciones minimalistas hasta detallistas, impresionistas hasta realistas. La evolución de dichos personajes y sus trastos han sido ilustrados pictóricamente como testimonio de una tradición popular limeña. En ninguno de los casos, las representaciones visuales estaban

destinadas a los representados (tisaneras o emolienteros). Los representados posaban como en montaje de estudio, privados del momento en que circulaban por las calles o que ejecutaba su faena, por lo mismo la representación no fluía a través del representado, convertido en un objeto exótico, sin reconocimiento de su noble servicio. La reproducción de estas ilustraciones de personajes sin contexto y sin considerar su evolución ha contribuido a crear estereotipos.

5. En el siglo XIX, los registros fotográficos tuvieron fines comerciales y fueron usados como tarjetas de visita e incluso souvenir de viajeros. En el siglo XX, fueron testimonio de vida popular. En el siglo XXI, documentan e ilustran una costumbre que pervive en el tiempo y es apreciada como parte del boom de la gastronomía. En los tres periodos (costumbrismo, costumbrismo indigenista y costumbrismo contemporáneo) hemos constatado la diversidad de elementos que acompañan el registro fotográfico de una actividad cotidiana en la ciudad de Lima. La capital de la república, que da marco y fondo a la venta de tisana o emoliente, se ha modernizado, pero la costumbre popular persiste y es motivo de orgullo nacional.
6. Mi proyecto de representación visual de tisaneras y emolienteros ha generado una narración artística, que se sustenta en procesos sociales e históricos pero que fundamentalmente es una recreación plástica desde la técnica visual con interpretación imaginaria. En dicha narración visual he optado por renunciar a la definición previa de un estilo pictórico y he permitido que cada obra reclame la técnica que la haga posible. Así contamos con producciones figurativas, no figurativas y abstractas; en estilos impresionista, expresionista y realista; planos picado, frontal y contrapicado; tomas panorámica, abierta, cerrada y de detalle; perspectivas horizontales, diagonales y verticales; y encuadres diversos. En esta exploración artística, tanto la técnica, como los estilos, los materiales y la composición son heterogéneos; lo que le ha brindado a la narración visual variedad plástica, lectura polisémica, impronta conceptual y carga emocional sin perder la unidad temática en la diversidad material.
7. Para la producción de las obras pictóricas he utilizado las técnicas del costumbrismo del siglo XIX, el collage y assemblage del siglo XX europeo, así

como el comic norteamericano de los siglos XX y XXI, que me han permitido enriquecer la narración visual. Las composiciones se realizaron a partir de registros fotográficos propios (obras del presente) y de la reapropiación de fotografías y acuarelas de referencia (obras del pasado); que me han permitido recrear a los personajes en su contexto espacio temporal. Todo ello, permite que la representación fluya desde el personaje y se reconozca su noble servicio, tal como se produce, en donde se produce y con quienes se produce, expendedores y consumidores de emoliente

8. La narración visual y las obras que la conforman, tanto las representaciones del pasado como las del presente, tienen carácter contemporáneo porque, primero, la interpretación y reinterpretación de las escenas se hacen desde el presente; segundo, el uso de la diversidad de estilos y técnicas en un sólo proyecto es propio de la libertad que actualmente goza el artista para re-crear sus obras; tercero, la disponibilidad de recursos materiales y tecnológicos son diversos y accesibles en la actualidad; cuarto, la singularidad de cada obra es la condición esencial en su creación (no condicionada por las otras obras pero concatenadas por la narración temática); y, quinto, la temática abordada tiene relevancia social y vigencia cultural.

La presente tesis me ha permitido comprender el proceso de surgimiento y evolución de tisaneras y emolienteros y su relación con procesos sociales e históricos. Con ello, contribuyo al estudio de los vendedores ambulantes en Lima, materia poco estudiada y con información dispersa y discontinua. Asimismo, he podido rescatar un acervo de representaciones visuales (acuarelas, dibujos, fotografía, ilustraciones y pinturas) de vendedores ambulantes en general y de tisaneras y emolienteros en particular. Finalmente, me ha permitido reconstruir a los personajes en su contexto espacio temporal y representar a los actuales emolienteros y emolienteras en su faena cotidiana y a los consumidores en escenas urbanas en el emporio comercial y textil de Gamarra, en el distrito de La Victoria, en Lima, capital del Perú.

Referencias bibliográficas

Aguirre, C. (1993). *Agentes de su Propia Libertad. Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821-1854*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Aliaga, L. (2017). *Estadísticas sobre vendedores ambulantes y vendedores de Mercados, en Lima Metropolitana y en el Perú Urbano*. WIEGO. Nota estadística N° 16, junio 2017.

Alonso, I., Iwasaki, F. Ghersi, E. (1989). *El Comercio Ambulatorio en Lima*. Instituto Libertad y Democracia.

Andina (2023). Emoliente, la bebida que calienta en invierno y mejora tu sistema inmune. Fecha de consulta 3 de julio de 2023.

<https://andina.pe/agencia/noticia-emoliente-bebida-calienta-invierno-y-mejora-tu-sistema-inmune-856171.aspx#:~:text=Cuando%20se%20empieza%20a%20hervir,para%20pacientes%20con%20colesterol%20elevado.>

Arámbulo, P., Almeida, C., Cuellar, J. y Belotto, A. (1995). La venta de alimentos en la vía pública. *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, N°118(2), pp. 97-107.

Arrelucea, M. (2020). *Lima Afroperuana: Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima. Consulta: 7 de septiembre de 2022.

https://www.descubrelima.pe/wp-content/uploads/2020/10/Lima-Afroperuana-Digital.pdf?fbclid=IwAR3zKmq_EPOTtodtGoP_8vCuBETI4D-tGfYJoaL0Dda1IjMu6q90mP1gW8Q

Bedoya, L. (2006) Comentario “A propósito del conversatorio en el MALI sobre fotografía: Una autonomía esquivada”. Consulta: 9 de noviembre de 2022.

<http://luzmariabedoya.com/textos-texts/a-proposito-del-conversatorio-sobre-fotografia-una-autonomia-esquiva-luz-maria-bedoya/>

Brizio, L., Bernales, D. y Zea, A. (2012). La importancia del comercio ambulatorio para el desarrollo de la vida en la ciudad. Estudio de caso: ambulante de comida rápida. *Revista La Colmena*. Facultad de ciencias sociales PUCP, N° 6, pp. 69-81.

Buntinx, G. y Wuffarden L. (2003). *Mario Urteaga: nuevas miradas*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

Caamaño, J. (1935). *Apuntes Limeños por Caamaño*. Imprenta Gil.

Carleton, G. (1866). Nuestro artista en el Perú. Tauro, A. (1937). *Viajeros en el Perú Republicano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Consejo Provincial de Lima (1973). *Política Municipal para el uso de la Vía Pública en Lima Metropolitana*. Municipalidad de Lima.

Congreso (2022). *Proyecto de Ley N° 1400/2021-CR*.

Cornejo Polar, J. (2001). *El Costumbrismo en el Perú*. Ediciones COPE.

Diez Canseco, J. (1973). *Duque*. Lima: PEISA.

Everaert-Desmedt, N. (2012). Acercamiento Semiótico a la Obra de Arte. *Cadernos de Teoria das Artes*. Universidade Catolica Editora.

Falguera-García, E. y Selfa-Sastre, M. (2023). El cómic como lectura crítica de la historia en la construcción de la identidad y la diversidad territorial. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, N° 22. Fecha de consulta 10 de enero de 2025.

https://www.researchgate.net/publication/367661554_El_comic_como_lectura_critica_de_la_historia_en_la_construccion_de_la_identidad_y_la_diversidad_territorial

Familysearch. Censo Municipal de 1866. Fecha de consulta 25 de julio de 2023.

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G9LH-1XX8?wc=SFV2-GPK%3A1395760401%2C1395761002&cc=2274799&i=3>

Flores y Galindo, F. (1966). *Salpicón de Costumbres Nacionales*. Edición Universidad Mayor de San Marcos.

Fuentes, M. (1858). *Estadística General de Lima*. Tipografía Nacional de Corpancho.

Fuentes, M. (1985). *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.

Granados, M. (1997). *Actores Sociales de la Ciudad: El caso de los vendedores ambulantes de Lima*. Instituto Universitario de Estudios de Desarrollo de Ginebra.

Grompone, R. (1986). *Talleristas y Vendedores Ambulantes en Lima*. DESCO.

Gootenberg, P. (1995). *Población y etnicidad en el Perú republicano (siglo XIX): algunas revisiones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

INE (1977). *I Censo de Vendedores Ambulantes de Lima Metropolitana*. Instituto Nacional de Estadística.

INS (2016). El Instituto Nacional de Salud recomienda el consumo del emoliente. Fecha de consulta 30 de junio de 2023.

<https://web.ins.gob.pe/es/prensa/noticia/el-instituto-nacional-de-salud-recomienda-el-consumo-del-emoliente-por-sus#:~:text=Este%20s%C3%A1bado%20de%20febrero,or%C3%ADgenes%20en%20el%20agua%20de>

Lafond, G. (1822). "Remembranzas de Guayaquil, Lima y Arica en 1822". Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección Documental de la Independencia del Perú, Tomo XXVII, Volumen 2°. Relación de Viajeros*. Lima: Editorial Jurídica, pp. 83-185.

Lao Tse (2004). *Tao Te King*. Editorial Sirio.

Lauer, M. (1993). La Pintura Indigenista Peruana. *Revista Márgenes. Sur Casa de Estudios, año VI, N° 10/11*, 93-106.

Lukín, B. (1979). *Tipos limeños vistos por Pancho Fierro: acuarelas de una colección soviética*. Editorial de Artes Aurora.

Macera, P. Soria, M. (2015). *La Comida Popular Ambulante de Antaño y Hogaño en Lima*. Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres.

Maguiña, H. (2016). Esbozo de las migraciones internas. *Anales Científicos N° 77*, 17-28.

Majluf, N. y Villacorta J. (1997). *Tres décadas de fotografía en el Perú 1960-1990*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N., Wuffarden, L., Ranney, E., Penhall, M., Trivelli, C. y Schwarz, H. (2001). *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. y Villacorta J. (2006). *Sobre la Fotografía*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. y Burke, M. (2008). *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Ediciones El Viso.

MALI. Código 2015.21.76. Fecha de consulta 15 de julio de 2023.

<https://coleccion.mali.pe/objects/24809/vendedora-ambulante?ctx=3c3f739aec5a14da83819813a260dc8c8d893ec1&idx=47>

Mateu-Mestre, M. (2020). *Tinta, dibujo y composición para narradores visuales*. Ediciones Anaya, Madrid.

Mellet, J. (1815). "Impresiones sobre el Perú en 1815". Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección Documental de la*

Independencia del Perú, Tomo XXVII, Volumen 1°. Relación de Viajeros. Lima: Editorial Jurídica, pp. 79-117.

Mexicano, C. (2019). *El Comercio Menudista Ambulatorio en la Lima Colonial 1750-1820.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Mitrovich, M. (2015). Data Ricoverly y las condiciones de la fotografía actual. *Revista Kaypunku*, Lima, volumen 3, número 1, pp. 3-25.

MINSA (2020). Más de 35 000 emolienteros se unen a la lucha contra la COVID-19. Fecha de consulta 26 de junio de 2023.

<https://www.gob.pe/institucion/minsa/noticias/320838-minsa-mas-de-35-000-emolienteros-se-unen-a-la-lucha-contra-la-covid-19>

Möller, A. (1979). El subempleo en América Latina. *El Desempleo en América Latina.* CLACSO, Buenos Aires, El Cid Editor.

Montalbetti, M. (1980). Sobre fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión. *Revista Hueso Húmero. Mosca Azul Editores.* Lima, Número 5-6, pp. 90-97.

Municipalidad de La Victoria (2023). *Relación de Emolienteros del distrito de La Victoria.* Subgerencia de Comercio Ambulatorio y Mercados.

Municipalidad de Lima (1860). *Censo Municipal de 1860.* Lima: Municipalidad de Lima.

Museo de Arte de Lima (2015). *Arte Republicano.* Ediciones MALI.

Museo de Arte de Lima (2016). *La creación del costumbrismo.* Ediciones MALI.

Museo de Arte de Lima (2016a). *Arte Colonial.* Ediciones MALI.

Núñez Ureta, T. (1982). *La vida de la gente: acuarelas y dibujos del Perú.* Banco de la Nación.

Palma, R. (1968). Con días y ollas venceremos. *Tradiciones peruanas completas*. Editorial Aguilar, pp. 958-962.

Patrón, P. (1935). *Lima Antigua*. Imprenta Gil.

Peñaherrera, L. (1988). Historia de la fotografía en el Perú. *Revista Lienzo*. Universidad de Lima. Lima, N° 8, pp. 235-246.

Pérez-Mallaína, P. (1980). Profesiones y oficios en Lima de 1850. *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla, N° 37, pp. 191-233.

Proctor, R. (1824). "El Perú entre 1823 y 1824". Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección Documental de la Independencia del Perú*, Tomo XXVII, Volumen 2°. *Relación de Viajeros*. Lima: Editorial Jurídica, pp. 187-338.

Prince, C. (1890). *Lima Antigua: Tipos de Antaño*. Serie primera. Imprenta del Universo.

RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Entrada "ambulante". Fecha de consulta 15 de junio de 2023.

<https://dle.rae.es/ambulante>

RAE (2021). *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*. Entrada "ambulante". Fecha de consulta 15 de junio de 2023.

<https://www.rae.es/tdhle/ambulante>

Rodríguez Pastor, H., Sánchez, M. y Carrasco, R. (2006). De Tamales y Tamaleros. *Revista de Antropología*. Lima, Época 4, N° 4, pp. 287-296.

Rodríguez Pastor, H. (2017). *Chinos en la Sociedad Peruana 1850-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rojas, M. (2021). *Problemas y propuestas, informalidad en urbana en contextos de pandemia*. Fundación Friedrich Ebert. Lima.

Ruido, M. (2016). El ataque del presente al resto del tiempo. *Lecturas para un espectador inquieto*. Edición Comunidad de Madrid y Centro de Arte 2 de Mayo.

Sánchez, L.A. (1986). *Los Pintores Indigenistas*. Lima: Banco Continental.

Schwarz, H. (2021). *Tarjetas de visita*. Biblioteca Nacional del Perú.

Stevenson, W. (1829). "Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú" Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección Documental de la Independencia del Perú, Relación de Viajeros*, Tomo XXVII, Volumen 3°. Lima: Editorial Jurídica, pp. 73-338.

Stewart, C. (1829). "Cartas sobre una Visita al Perú en 1829" Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1971). *Colección Documental de la Independencia del Perú*, Tomo XXVII, Volumen 4°. *Relación de Viajeros*. Lima: Editorial Jurídica, 1973, pp. 303-349.

Villacorta, J. (1969). *Educación Artística*. Lima: Studium.

Villegas, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América XIX*, 7-67.

https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/anales-del-museo-de-america-xix-2011_4094/edicion/ebook-3949/

Winternitz, A. (2015). *Itinerario hacia el arte: once lecciones*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zapata, S. (2009). *Diccionario de Gastronomía Peruana Tradicional*. Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.

Anexo

Pintura costumbrista
 Fotografía costumbrista.
 Pintura costumbrista indigenista.
 Fotografía costumbrista indigenista.
 Pintura costumbrista contemporánea.
 Fotografía costumbrista contemporánea.

Figura 19	Pintura costumbrista
 <p>Una litografía que muestra a una mujer indígena de perfil, mirando hacia la izquierda. Ella lleva un cesto de mimbre con un recipiente dentro, equilibrado sobre su cabeza. En su espalda, lleva un bebé envuelto en un paño. En su mano izquierda, sostiene un pequeño cesto. Viste un vestido azul con un paño blanco y azul sobre sus hombros.</p>	<p>Título: Tisanera. Autor: Ignacio Merino (Piura, 1817 - París, 1876). Grabador: Jullian y Cía. Fecha: 1840. Técnica: Litografía sobre papel iluminada a mano. Medidas: 21,3 cm. x 14,6 cm. Línea de crédito: Museo de Arte de Lima. Donación. Clasificación: Grabado. Código: 1996.15.9. Colección: Republicano (S. XIX y XX). Serie: Lima.</p>

Figura 20	Pintura costumbrista
 <p>Una litografía que muestra a una mujer indígena de perfil, mirando hacia la izquierda. Ella lleva un gran recipiente de barro sobre su cabeza. En su mano izquierda, sostiene un pequeño cesto. Viste un vestido blanco con un paño rojo, blanco y azul sobre sus hombros.</p>	<p>Título: Tisanera. Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879). Fecha: 1848. Técnica: Litografía sobre papel iluminada a mano. Medidas: 31,0 cm. x 21,5 cm. Línea de crédito: Museo de Arte de Lima. Donación. Clasificación: Pintura. Código: 1996.15.11. Colección: Republicano (S. XIX y XX). Costumbrismo. Serie: Tipos de Lima.</p>


Figura 21	Pintura costumbrista
 <p><i>La tisanera</i> (1850)</p>	<p>Título: La Tisanera. Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879). Fecha: 1850. Técnica: Acuarela sobre papel. Medidas: 23,3 cm. x 17,8 cm. Línea de crédito: Municipalidad de Lima. Clasificación: Pintura. Código: 22.235.669.0402. Colección: Pancho Fierro. Serie: Tipos de Lima.</p>

Figura 22	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera. Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879). Fecha: entre 1830 y 1850. Técnica: Acuarela sobre papel. Medidas: 27,5 cm. x 18,5 cm. Línea de crédito: Manuel Cisneros Sánchez, 1975. Pancho Fierro y la Lima del 800. Lima: García Ribeyro, p. 83. Clasificación: pintura moderna. Colección: Manuel Cisneros Sánchez.</p>

Figura 23	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera (vista desde atrás).</p> <p>Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879).</p> <p>Fecha: entre 1830 y 1850.</p> <p>Técnica: Acuarela sobre papel.</p> <p>Medidas: 18,0 cm. x 11,7 cm.</p> <p>Línea de crédito: Hispanic Society Museum.</p> <p>Clasificación: pintura moderna.</p> <p>Código: A 3098.</p> <p>Colección: Obras en papel, América Latina.</p> <p>Serie: Hispanoamérica.</p>


Figura 24	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera fumando pipa.</p> <p>Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879).</p> <p>Fecha: entre 1830 y 1850.</p> <p>Técnica: Acuarela sobre papel.</p> <p>Medidas: 16,4 cm. x 8,3 cm.</p> <p>Línea de crédito: Hispanic Society Museum. Compra a Sotheby el año 1997.</p> <p>Clasificación: pintura moderna.</p> <p>Código: LA 1747.</p> <p>Colección: Obras en papel, América Latina.</p> <p>Serie: Hispanoamérica.</p>


Figura 25	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera.</p> <p>Autor: Anatole.</p> <p>Fecha: 1867.</p> <p>Técnica: Grabado sobre papel.</p> <p>Medidas: 7,5 cm. x 3,5 cm.</p> <p>Línea de crédito: Manuel Atanasio Fuentes, 1867. Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres. Paris: Librería Didot, p.201.</p> <p>Clasificación: Dibujo.</p>

Figura 26	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera.</p> <p>Autor: Gueridet.</p> <p>Fecha: s/f. siglo XIX.</p> <p>Técnica: litografía acuarela.</p> <p>Medidas: 20,1 cm. x 17,6 cm.</p> <p>Línea de crédito: Banco de Brasil. Custodia en la Biblioteca Nacional de Brasil.</p> <p>Clasificación: Pintura.</p> <p>Código: 687.0981.</p> <p>Colección: Álbum de indumentaria sudamericana en el siglo XIX.</p> <p>Serie: Sudamérica.</p>

Figura 27	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera de espalda.</p> <p>Autor: Anónimo.</p> <p>Fecha: entre 1834 y 1850.</p> <p>Técnica: Acuarela sobre papel de arroz.</p> <p>Medidas: 27,5 cm. x 18,5 cm.</p> <p>Línea de crédito: Museo de América de Madrid.</p> <p>Clasificación: Dibujo.</p> <p>Código: 1999.01.03.</p> <p>Colección: América del Sur.</p> <p>Serie: Perú.</p>

Figura 28	Pintura costumbrista
	<p>Título: Tisanera con niño.</p> <p>Autor: Anónimo.</p> <p>Fecha: entre 1834 y 1850.</p> <p>Técnica: Acuarela sobre papel de arroz.</p> <p>Medidas: 27,5 cm. x 18,5 cm.</p> <p>Línea de crédito: Museo de América de Madrid.</p> <p>Clasificación: Dibujo.</p> <p>Código: 1999.01.09.</p> <p>Colección: América del Sur.</p> <p>Serie: Perú.</p>

Figura 29

Fotografía costumbrista



Título: Tisanero de Malambo (Rímac).

Autor: s/i.

Fecha: 1860.

Técnica: fotografía.

Medidas: 17,9 cm. x 23,8 cm. / 324.0 Kb.

Línea de crédito: Instituto Riva-Agüero. Pontificia
Universidad Católica del Perú.

Código: ELE-0267.

Colección: Elejalde.

Figura 30

Fotografía costumbrista



Título: Vendedor de tisana bajo pontino.

Autor: Eugene Maunoury.

Fecha: entre 1861 y 1865.

Técnica: Impresión sobre papel albuminado.

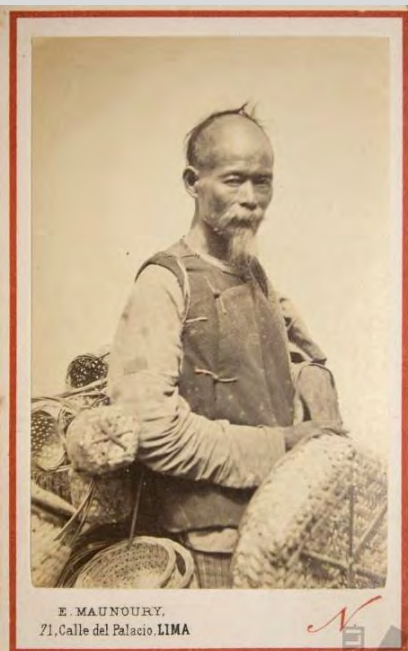
Medidas: 10,3 cm. x 6,3 cm. / 40,3 Kb.

Línea de crédito: s/i.

Clasificación: fotografía.

Figura 31

Fotografía costumbrista



Título: Vendedor chino.
 Autor: Eugene Maunoury.
 Fecha: entre 1861 y 1865.
 Técnica: Impresión sobre papel albuminado.
 Medidas: 10,3 cm. x 6,5 cm / 94,3 Kb.
 Línea de crédito: Museo de Arte de Lima. Fondo Waldemar Schröder.
 Clasificación: fotografía.
 Código: 2014.9.10.
 Colección: Republicano (S. XIX y XX).

Figura 32

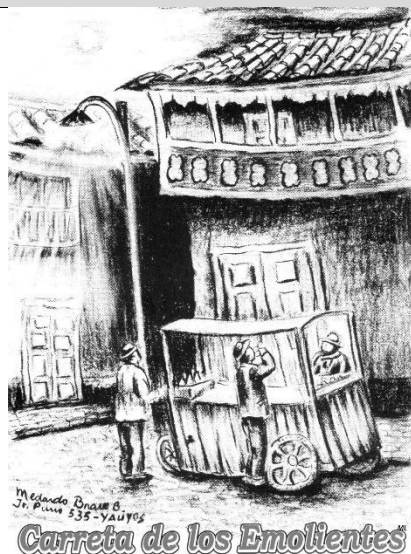
Fotografía costumbrista



Título: Aguador.
 Autor: Rafael Castillo.
 Fecha: entre 1870 y 1875.
 Técnica: Impresión sobre papel albuminado.
 Medidas: 10,4 cm. x 6,3 cm / 726,0 Kb.
 Línea de crédito: Museo de Arte de Lima. Fondo Waldemar Schröder.
 Clasificación: fotografía.
 Código: 42450.
 Colección: Daniel Giannoni.

Figura 33

Pintura costumbrista indigenista



Título: Carreta de los Emolientes.

Autor: Medardo Bravo.

Fecha: s/i. siglo XX.

Técnica: dibujo sobre papel.

Medidas: 21 cm. x 29 cm.

Línea de crédito: Medardo Bravo.

Clasificación: dibujo.

Figura 34

Pintura costumbrista indigenista



Título: Los Emolientes.

Autor: José Luis Caamaño.

Fecha: 1934.

Técnica: acuarela sobre papel.

Medidas: 17 cm. x 33 cm.

Línea de crédito: José Luis Caamaño. Apuntes Limeños.

Lima: Imprenta Gil, p. 51.

Clasificación: pintura.

Colección: Lima -- Vida social y costumbres.


Figura 35	Pintura costumbrista indigenista
	<p>Título: Verdulero Chino.</p> <p>Autor: José Luis Caamaño.</p> <p>Fecha: 1934.</p> <p>Técnica: acuarela sobre papel.</p> <p>Medidas: 17 cm. x 33 cm.</p> <p>Línea de crédito: José Luis Caamaño. Apuntes Limeños. Lima: Imprenta Gil, p. 33.</p> <p>Clasificación: pintura.</p> <p>Colección: Lima -- Vida social y costumbres.</p>

Figura 36	Pintura costumbrista indigenista
	<p>Título: Lechera.</p> <p>Autor: Mario Urteaga.</p> <p>Fecha: 1937.</p> <p>Técnica: óleo sobre tela.</p> <p>Medidas: 55 cm. x 40 cm.</p> <p>Línea de crédito: Museo de Arte de Lima, 2003. Mario Urteaga: Nuevas Miradas. Lima: Mali. P.129.</p> <p>Clasificación: pintura.</p> <p>Colección: Dolly Loyer de Guinea.</p>


Figura 37	Pintura costumbrista indigenista
	<p>Título: Emolientero</p> <p>Autor: s/i.</p> <p>Fecha: 1977.</p> <p>Técnica: dibujo.</p> <p>Línea de crédito: INE - I Censo de Vendedores Ambulantes de Lima Metropolitana. Lima: Instituto Nacional de Estadística.</p>

Figura 38	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: El Emolientero.</p> <p>Autor: Hugo Orezzaoli.</p> <p>Fecha: 2013.</p> <p>Técnica: óleo sobre lienzo.</p> <p>Medidas: 122 cm x 153 cm.</p> <p>Línea de crédito: Hugo Orezzaoli.</p> <p>Clasificación: pintura.</p> <p>Colección: Pinturas y Tradiciones.</p>

Figura 39	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientero.</p> <p>Autor: Carlos Tadashi.</p> <p>Fecha: 2022.</p> <p>Técnica: mixta.</p>

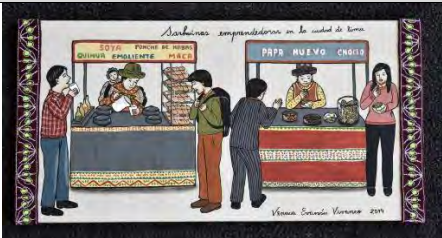
Figura 40	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Sarhuinas: emprendedoras en la ciudad de Lima.</p> <p>Autor: Venuca Evanán Vivanco.</p> <p>Fecha: 2019.</p> <p>Técnica: dibujo.</p>


Figura 41	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Quinua Emoliente.</p> <p>Autor: Origen Peregrino.</p> <p>Fecha: 2020.</p> <p>Técnica: ilustración digital.</p>

Figura 42	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientero.</p> <p>Autor: Wilder Pallarco.</p> <p>Fecha: 2012.</p> <p>Técnica: ilustración digital.</p>


Figura 43	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientera. Autor: Erick Chagua. Fecha: 2019. Técnica: ilustración digital.</p>

Figura 44	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: La Emolientera. Autor: Persi Narváez. Fecha: 2017. Técnica: mixta / Medidas: 135 cm. x 175 cm.</p>

Figura 45	Pintura costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientera. Autor: Hernan Leveau. Fecha: 2017. Técnica: Acrílico sobre cartulina. Medidas: 50 cm. x 50 cm.</p>





<p>Figura 46</p>	<p>Fotografía costumbrista indigenista</p>
	<p>Título: Emolientero de carreta. Autor: s/i. Fecha: s/f. siglo XX.</p>
<p>Figura 47</p>	<p>Fotografía costumbrista indigenista</p>
	<p>Título: Emolientero de triciclo. Autor: s/i. Fecha: s/f. siglo XX.</p>
<p>Figura 48</p>	<p>Fotografía costumbrista indigenista</p>
	<p>Título: Emolientero humeante. Autor: s/i. Fecha: s/f. siglo XX.</p>
<p>Figura 49</p>	<p>Fotografía costumbrista indigenista</p>
	<p>Título: Emolientera en puente Balta. Autor: s/i. Fecha: 1930.</p>


Figura 50	Fotografía costumbrista indigenista
	<p>Título: Emolientera en Plaza Francia. Autor: s/i. Fecha: s/f. siglo XX. Colección: Raúl Mendoza.</p>



Figura 52	Fotografía costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emoliente. Autor: El Popular. Fecha: 2015.</p>


Figura 53	Fotografía costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientero. Autor: Grupo El Comercio. Fecha: 2019.</p>

Figura 54	Fotografía costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientero. Autor: La República. Fecha: 2019.</p>

Figura 55	Fotografía costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emoliente. Autor: Agencia Andina. Fecha: 2022.</p>

Figura 56	Fotografía costumbrista contemporánea
	<p>Título: Emolientera. Autor: Municipalidad de Lima. Fecha: 2022.</p>

Referencia de figura 63	Pintura costumbrista
	<p>Título: Mercado en los portales de la Plaza Mayor de Lima. Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879) Fecha: 1832. Técnica: acuarela sobre papel. Medidas: 44,4 cm x 60,3 cm. Línea de crédito: MALI (2016). La creación del costumbrismo. P.171. Yale University Art Gallery. Donación de la familia Bingham. Colección: Republicano (S. XIX y XX). Clasificación: Pintura.</p>

Referencia de figura 67	Pintura costumbrista
	<p>Título: Frutera de a burro y chino fondero. Autor: Pancho Fierro (Lima, 1807 - 1879) Fecha: 1870-1879. Técnica: acuarela sobre papel. Línea de crédito: Colección Banco de Crédito del Perú.</p>

