PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado

SUJETO O FIGURANTE: EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LA NODRIZA AFROPERUANA REALIZADO POR EL ESTUDIO COURRET (1879-1912)

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del Arte y Curaduría que presenta:

Flor de María Godo Balarezo

Asesor:

Dr. Luis Fernando Villegas Torres

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Luis Fernando Villegas Torres docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) “SUJETO O FIGURANTE: EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LA NODRIZA AFROPERUANA REALIZADO POR EL ESTUDIO COURRET (1879-1912)” de la autora Flor de María Godo Balarezo dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 03 de diciembre de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, Perú, 04/12/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Villegas Torres Luis Fernando	
DNI: 10866524	Firma
ORCID: 0000-0002-3899-240X	

SUJETO O FIGURANTE: EL RETRATO FOTOGRÁFICO DE LA NODRIZA AFROPERUANA REALIZADO POR EL ESTUDIO COURRET (1879-1912)

A MI PADRE

Es inconmensurable el dolor de tu ausencia y seguir adelante sin verte. No me bastará la vida para honrarte y agradecerte por tus enseñanzas, tu apoyo incondicional y la confianza que siempre depositaste en mí. Fuiste mi guía, mi soporte y motor, y sé que me cuidas desde el cielo y seguirás siendo la luz en mi camino. Por ti logré este mérito y a ti te lo dedico.

Te adoro y extraño cada día mi viejito lindo.

RESUMEN

Entre el universo de imágenes que conforman el valioso acervo de una de las firmas fotográficas más emblemáticas de la Lima del siglo XIX, el estudio Courret (1863-1935), se encuentra un registro visual representativo de una costumbre de larga data que permaneció como parte de la idiosincrasia de las familias decimonónicas: el retrato dual del bebé o infante de la élite limeña junto a su nodriza afroperuana. Tal configuración retratística estaba destinada a proyectar el vínculo o la proximidad afectiva entre los menores y sus amas de cría, siendo uno de los rasgos fundamentales de este modelo de representación, reconocido y ampliamente difundido en toda América.

En el Perú, la presencia de una ama de leche africana en las casas señoriales se remonta al periodo virreinal. En el siglo XIX, la preferencia por nodrizas afroperuanas fue predominante, no sólo en las familias más tradicionales y aristocráticas de Lima, sino también en notables familias de inmigrantes extranjeros que llegaron al país. Así, en el lento tránsito hacia el ideal victoriano de la familia nuclear y de la madre como única responsable del cuidado de sus hijos, las amas de crianza afrodescendientes, ligadas históricamente a este antiguo oficio, desempeñaron un rol significativo en el cuidado de la infancia.

Así, se consideró importante conservar en el álbum familiar la imagen del benjamín del hogar junto a la mujer que lo cuidó, como un testimonio significativo de la historia o memoria visual de la familia. No obstante, aunque poseen la misma relevancia que otros géneros desarrollados por el estudio limeño, estos retratos han sido excluidos o poco abordados en los trabajos dedicados al mismo y, en general, a la historia de la fotografía peruana. Por ello, lejos de considerarla como un elemento decorativo o figurante en la fotografía, esta investigación busca visibilizar y destacar la imagen de la nodriza afroperuana como un sujeto de representación con un lugar importante y activo en la composición de este icónico retrato realizado por el célebre estudio Courret, entre 1879 y 1912.

Palabras clave: Nodrizas afroperuanas, fotografía del siglo XIX, sociedad limeña decimonónica, retratos familiares siglo XIX, estudio Courret, amas de leche.

ABSTRACT

Among the universe of images that make up the valuable collection of one of the most emblematic photographic firms of nineteenth-century Lima, the Courret studio (1863-1935), is a visual record representative of an old custom that remained part of the idiosyncrasy of nineteenth-century families: the dual portrait of the baby or infant of Lima's elite together with its Afro-Peruvian wet nurse. This configuration of the portrait was intended to project the bond or affective proximity between the children and their mothers, being one of the fundamental features of this model of representation, recognized and widely spread throughout the Americas.

In Peru, the presence of an African wetnurse in stately homes dates back to the viceregal period. In the 19th century, the preference for Afro-Peruvian wet nurses was predominant, not only in the most traditional and aristocratic families of Lima, but also in notable families of foreign immigrants who arrived in the country. Thus, in the slow transition to the Victorian ideal of the nuclear family and the mother as the sole caregiver of her children, nannies of African descent, historically linked to this ancient profession, played an important role in the care of the infancy.

Thus, it was considered important to preserve in the family album the image of the youngest child of the household with the woman who took care of him, as a significant testimony of the history or visual memory of the family. However, although they have the same relevance as other genres developed by the Lima studio, these portraits have been excluded or little addressed in the works dedicated to them and, in general, to the history of Peruvian photography. Therefore, far from considering her as a decorative or figurant element in photography, this research seeks to make visible and highlight the image of the Afro-Peruvian wet nurse as a subject of representation with an important and active place in the composition of this iconic portrait made by the famous Courret studio, between 1879 and 1912.

Keywords: Afro-Peruvian wet nurses, 19th century photography, 19th century Lima society, 19th century family portraits, Courret studio, wet nurses.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN 5

INTRODUCCIÓN 9

CAPITULO I. LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE DISTINCIÓN SOCIAL EN LA LIMA DEL SIGLO XIX: EL ESTUDIO COURRET 25

1.1 “Fotografía Central”, Hermanos Courret: Un breve recorrido por el estudio fotográfico emblemático del Perú decimonónico. 34

1.2 Estatus y espectáculo: imagen y sociedad limeña a través del retrato fotográfico..... 55

1.3 El álbum familiar decimonónico: el registro fotográfico de familias distinguidas en la segunda mitad del siglo XIX. 61

CAPÍTULO 2. HISTORIA, COSTUMBRE E IMAGEN DE LA NODRIZA 72

2.1 Una aproximación panorámica a la historia de las nodrizas, desde la Antigüedad hasta la Europa del siglo XIX.....76

2.2 Panorama sobre las nodrizas africanas y afrodescendientes en América y el Perú, desde el siglo XVI hasta el XVIII. 109

2.3 Las nodrizas afrodescendientes en América y el Perú, siglo XIX: un breve recorrido a través de la imagen. 129

CAPÍTULO 3. SUJETO O FIGURANTE: LA NODRIZA AFROPERUANA EN LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES DEL ESTUDIO COURRET 167

3.1. En favor del objetivo fotográfico: La nodriza presente/ ausente en el encuadre.....181

3.2. Nodrizas anuladas o figurantes: el ama como soporte del niño en la imagen……191

3.3. El estatus familiar a través de la imagen: la ostentación proyectada en la indumentaria de la nodriza 205

3.4. Miradas y gestos que hablan: el semblante de la nodriza. 220

3.5. Estrechando lazos afectivos: la proximidad emocional entre nodrizas e infantes……. 235

CONCLUSIONES 259

REFERENCIAS 265

ANEXOS 287

LISTA DE OBRAS 291

PROYECTO CURATORIAL 308

INTRODUCCIÓN

El Estudio Courret (1863-1935), fundado en Lima en 1863 por los hermanos de origen francés Aquiles y Eugène Courret, ha pasado a la historia como el estudio fotográfico más emblemático del siglo XIX. El gran acervo de la firma, conservado principalmente por la Biblioteca Nacional del Perú, representa uno de los registros visuales más importantes para el conocimiento de los modos y costumbres de la sociedad limeña decimonónica durante el tránsito del siglo XIX al XX. Asimismo, constituye uno de los espacios privilegiados para el estudio de la historia de la fotografía peruana, brindando un valioso abanico de temas de investigación a partir de la imagen fotográfica.

En ese sentido, una de las poblaciones que ha contribuido a la construcción del imaginario nacional con su resiliencia y acervo cultural, es la afrodescendiente; sin embargo, a lo largo de la historia su imagen ha sido fundamentalmente invisibilizada y valorada de forma desigual. En virtud de ello, la presente investigación, que se inscribe en el campo de la Historia del arte, está dedicada al análisis del retrato fotográfico de la nodriza afroperuana realizado por el Estudio Courret entre 1879 y 1912. Dichas imágenes no sólo forman parte de la cultura visual peruana, sino que constituyeron una tipología o subgénero de la retratística fotográfica familiar en el siglo XIX (Wood, 2013, p. 194), reconocido y ampliamente difundido en diversas partes de América.

A lo largo de la historia, la lactancia y el cuidado de los hijos no siempre fueron asumidos por la madre biológica. Esto no sólo se debió a impedimentos físicos o problemas de salud, sino también a la decisión de evitar dichas funciones por diversos mitos y creencias que surgieron en torno a la lactancia desde tiempos antiguos, entre ellas, que dar de lactar podía provocar el envejecimiento prematuro de la mujer, desgaste físico, pérdida de belleza e infertilidad. Ideas que pervivieron durante centurias. Por ello, antes del cambio de pensamiento respecto a la maternidad y la introducción de avances médicos y científicos en la alimentación infantil (pasteurización de la leche y el desarrollo de la leche de fórmula), no

existió un sustituto o complemento adecuado para la leche materna, y sólo fue reemplazada con garantías de éxito por la leche de otra mujer (Muguruza, 1996, p. 42), por una figura de larga data quien asumió esta importante tarea: la nodriza o ama de leche.

En el Perú, la presencia de amas de cría de ascendencia africana en las casas señoriales se remonta al periodo virreinal, como resultado del comercio trasatlántico de africanos esclavizados hacia América. En el siglo XIX, esta antigua costumbre continuaba arraigada en la joven sociedad republicana y la preferencia por las nodrizas afrodescendientes fue predominante, como se describe en los escritos e ilustraciones de científicos y artistas viajeros de la época, no sólo en las familias más tradicionales y aristocráticas de Lima (Tschudi, 1966; Smith, 2019), sino también en importantes familias de inmigrantes extranjeros que llegaron al país con la apertura económica y la bonanza de la Era del Guano, quienes se adaptaron a las costumbres de la sociedad limeña del momento.

Tras la abolición de la esclavitud en el Perú por el presidente Ramón Castilla en 1854, aunque se modificó su estatus legal, las mujeres afroperuanas tuvieron que encontrar un medio de vida en una sociedad estratificada, donde las oportunidades laborales eran escasas. Así, muchas de ellas emprendieron diversas actividades como prestamistas, taberneras, pulperas, carniceras, vendedoras ambulantes, cocineras, lavanderas y amas de leche. En particular, las lavanderas, cocineras y nodrizas: “ofrecieron sus servicios con su identidad étnica como sello de garantía”, como sucedía en la época virreinal (Arrelucea, 2019, p. 876). De esta manera, la lactancia asalariada representó para muchas de ellas una forma de obtener un ingreso económico, como un oficio nacido de la necesidad, pero de alta demanda entre las familias limeñas de mayor poder adquisitivo.

Es importante mencionar que a lo largo de este estudio, se han identificado diversas denominaciones para referirse a las nodrizas, incluyendo ama, niñera, ama de cría, ama de leche, nana, aya, ama seca, ama de crianza y, en menor grado, nutriz y ama de brazos. Estas

designaciones describen generalmente tanto a la mujer que amamanta a un niño ajeno como a la que cuida de ellos, puesto que sus funciones fundamentalmente incluyeron el cuidado y la crianza de los infantes, y muchas veces trascendieron el periodo de lactancia (Fuente, 2023). Por lo tanto, se ha preferido utilizar el término “nodriza” y “ama de cría”, ya que se ha encontrado que son los términos más frecuentes para referirse a la mujer que desempeñó ambas funciones.

Cabe destacar que en la historia del arte peruano, se encuentran diversas representaciones que conforman el imaginario visual de los africanos y afrodescendientes, entre ellas, la serie de pinturas de castas realizadas durante el gobierno del virrey Manuel Amat y Junient (1761-1776), las cuales se inscriben en las postrimerías del Virreinato del Perú. Posteriormente, en el siglo XIX, se pueden citar las acuarelas de Francisco “Pancho” Fierro, quien ilustró a tipos populares como *Los acheros, La almuerzera*, *Mayordomos* y escenas de bailes tradicionales como *En Amancaes,* que datan de la primera mitad de esta centuria. En la misma línea, es posible citar el óleo costumbrista *Jarana en Chorrillos* (ca. 1857), del pintor Ignacio Merino, que incluye la imagen de un joven afroperuano tocando un instrumento musical. En cuanto al ámbito de la fotografía, se encuentran *cartes de visite* que también siguen la tipología costumbrista, tales como *La vendedora* del estudio de Rafael Castillo o *Tapada con sirviente* del fotógrafo francés Emilio Garreaud, realizadas en las décadas de 1860 y 1870, respectivamente.

Como se aprecia, la representación del mundo afroperuano está visibilizado generalmente en el espacio público. A su vez, la imagen de la mujer afrodescendiente limeña estuvo asociada a determinados estereotipos y prejuicios, entre ellos, el libertinaje, la coquetería y la voluptuosidad. En relación con estas representaciones sesgadas, Deborah Poole (1997), menciona que en el siglo XIX: “La representación de las vendedoras negras del mercado, aunque también es frecuente, suele ocurrir en escenas de jaranas y borracheras” (p. 125). De este modo, tales imágenes representan una realidad alejada de la esfera íntima

o doméstica, a pesar que la figura del africano se inscribió en este campo desde la configuración de los virreinatos americanos.

Por ello, el presente trabajo de investigación propone una visibilización distinta, que centra la atención en el entorno íntimo del hogar decimonónico a través de la figura de la nodriza afroperuana. Esta mirada se enfoca en el mundo de los afectos, al destacar la relación cercana entre el ama de leche afrodescendiente y el niño de la clase alta limeña, y cómo dicha vinculación se traduce en una representación icónica y afectiva específica: el retrato fotográfico de ambos sujetos realizado por el Estudio Courret. Asimismo, a pesar de que estas fotografías poseen una potente carga simbólica y valor estético, teniendo la misma importancia que otros géneros desarrollados por el Estudio, no han sido abordadas en las investigaciones dedicadas a la historia de la fotografía y el arte peruano en general. Por el contrario, su presencia ha sido analizada de manera escueta, siendo descrita generalmente como una figura pintoresca o tradicional de la sociedad limeña del siglo XIX o como un personaje secundario que acompaña al infante en la imagen.

En relación con esto, como señala Kimberly Cleveland (2009), las representaciones de esta figura femenina como tema artístico en el contexto americano son escasas. Así, su ausencia general dentro del arte oficial o académico en América parece responder a la poca atención recibida por parte de los artistas y, además, a la falta de interés de los investigadores por ubicar y analizar posibles imágenes con esta temática (p. 17). Un ejemplo representativo de esta invisibilización se puede observar en el caso peruano.

Desde su origen, el retrato fotográfico estuvo estrechamente ligado a la afirmación o proyección de un determinado estatus socioeconómico. Este anhelo de autorrepresentación no escapó a la joven sociedad limeña republicana. Así, las élites capitalinas acudieron al más prestigioso estudio fotográfico de la ciudad para ser retratadas con sus mejores galas. En este marco, las familias de alta sociedad estimaron importante preservar su historia o

memoria visual a través de diversas fotografías atesoradas en el álbum del hogar, entre ellas, el retrato del pequeño de la familia junto a su nodriza afroperuana. Si bien, estas mujeres pertenecían a una población y clase socioeconómica subordinada, aparecen en estos retratos de élite, siendo trasladadas de la intimidad del espacio doméstico al espacio de la escenificación (Mauad, 2000).

En el Perú, entre los estudios dedicados al Estudio Courret y a la historia de la fotografía nacional, se pueden encontrar breves menciones a la nodriza afrodescendiente de Lima. A saber, en la obra *Juan Mauricio Rugendas. El Perú Romántico del siglo XIX* (1975), de José Flores Araoz, se indica que las amas de leche de ascendencia africana fueron un sujeto imprescindible en los hogares limeños de alta sociedad. Además, el autor dedica unas líneas a un dibujo de una nodriza afroperuana realizado por el célebre artista y viajero alemán. De igual forma, en la investigación pionera sobre la fotografía peruana del siglo XIX realizada por Keith McElroy, *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876* (1977), el autor menciona que la presencia de la nodriza en la fotografía fue una estrategia recurrente para retratar al infante, así como una expresión del elevado estatus social de la familia: “La solución más común al problema fue el retrato dual del niño y su niñera […] La inclusión del sirviente, que suele ser negro, fue una combinación natural y, al mismo tiempo, una marca distintiva de posición” (p. 346). A su vez, en la obra dedicada al Estudio Courret*: Memoria de una ciudad. Estudio Fotográfico Courret Hnos. 1863-1935*, Jorge Deustua hace referencia a las fotografías de amas de crías del Estudio como parte de la estratificada sociedad limeña, además aborda la cuestión de la lactancia delegada en amas de leche de clase subordinada: “Las nodrizas complementan el universo jerárquico […] Los niños pueden ser criados, e incluso amamantados, por mujeres de la clase subalterna” (p. 7).

Asimismo, en *La Recuperación de la memoria. El primer siglo de la Fotografía en el Perú: 1842-1942*, de Natalia Majluff y Luis E. Wuffarden (2001), los autores hacen referencia a un daguerrotipo atribuido al estadounidense Benjamin Franklin Pease, conocido como *El*

patroncito, en el que aparecen dos amas de cría afroperuanas flanqueando a un niño blanco, quien porta un fuete. La presencia de este elemento y la representación de ambas mujeres en una posición subordinada respecto al menor, señalan que pudieron ser retratadas en condición de esclavitud. Además, se considera que dicha imagen pudo dar inicio a un género fotográfico de gran aceptación por la sociedad limeña del siglo XIX. Posteriormente, en el catálogo de la exposición dedicada al icónico Estudio Courret, realizada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en 2009: *La destrucción del olvido. Estudio Courret Hermanos 1863-1935*, se destaca la predilección de las familias aristocráticas de Lima por emplear como amas de leche a mujeres afroperuanas, las cuales: "eran las preferidas como nodrizas para amamantar […] a los bebés de la élite limeña. Era una costumbre señorial, floreciente en la época esclavista anterior, que aún daba distinción a las grandes familias limeñas" (p. 60). Por último, en la investigación biográfica de las familias Courret y Dubreuil realizada por Isabelle Tauzin-Castellanos (2017), la autora se refiere a las amas de cría de forma sucinta: "Políticos y militares, burgueses e infantes con nodrizas fueron retratados durante varios lustros" (p. 166). Asimismo, es importante considerar el trabajo de Carolyn Dean, *Savage breast/salvaged breast:allegory, colonization, and wet-nursing in Peru,1532–1825* (2007), enfocado en la alegoría de América como una nodriza indígena que alimenta a las diferentes posesiones de la Corona española, representada en una pintura virreinal cuzqueña del fines del siglo XVIII. Además, la autora aporta valiosas fuentes primarias en relación al oficio de ama de leche en el contexto andino.

En contraste, la bibliografía en torno a la representación visual de la nodriza africana y afrodescendiente en América es extensa, especialmente en relación al contexto esclavista en Estados Unidos y Brasil. Entre ellas, se pueden mencionar los trabajos procedentes del ámbito de la Historia: *Mothers' Milk: Slavery, Wet-Nursing, and Black and White Women in the Antebellum South* (2017), de Emily West y *Good Mothers and Wet Nurses: Breastfeeding and the Fracturing of Sentimental Motherhood* (2018), de Nora Doyle, los cuales se detienen en

las duras circunstancias de las mujeres esclavizadas empleadas como amas de leche por la sociedad sureña y terrateniente de Estados Unidos, incluyendo relatos y fotografías que ejemplifican los modos de representar a las madres frente a las nodrizas en el siglo XIX, según el deseo de reforzar el ideal materno de la época. Para el contexto argentino, destaca el trabajo de Florencia Guzmán: *¡Madres negras tenían que ser! Maternidad, emancipación y trabajo en tiempos de cambios y transformaciones. Buenos Aires, 1800-1830* (2020), que recoge documentos, testimonios y consideraciones de la época en torno a la figura de la nodriza afroargentina, contemplando en el argumento diversas imágenes de amas de leche realizadas en prestigiosas firmas fotográficas como el estudio Witcomb.

Desde la Historia del arte, se pueden citar: *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America* (2013), de Marcus Wood, investigación en la que se realiza un estudio comparativo entre los archivos visuales y artísticos de Brasil y Estados Unidos en torno a la esclavitud. Así, se incluyen grabados, acuarelas, bocetos, fotografías, esculturas y demás obras visuales dedicadas a la representación del africano esclavizado bajo la visión de los artistas del siglo XIX, incluyendo referencias a las amas de leche. De igual modo, se puede citar la obra de Kimberly Cleveland: *Black Women Slaves Who Nourished A Nation: Artistic Renderings of Black Wet Nurses of Brazil* (2019), estudio en el que se analizan diversas imágenes tempranas de nodrizas afrobrasileñas en el siglo XIX, incluyendo litografías y acuarelas de importantes artistas viajeros como Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret y Thomas Ender. Además, el análisis se centra en la imagen del ama de leche en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en la fotografía. Su estudio abarca la trascendencia de la figura de la nodriza en obras de artistas contemporáneos de los siglos XX y XXI. De igual forma, se encuentra el trabajo de Sandra Machado Koutsoukos: *Amas mercenárias': o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas–Brasil, segunda metade do século XIX* (2009), en donde se abordan los diferentes discursos médicos que

provocaron la caída progresiva de la práctica de la lactancia con nodrizas, relacionado con el nuevo ideal de maternidad reflejado en la fotografía.

Cabe mencionar los estudios dedicados a la imagen y a la contribución de los africanos y afrodescendientes como modelos en notables obras artísticas, especialmente en el contexto europeo. Entre ellos, se tiene el catálogo: *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (2019), publicación de la exposición homónima realizada por el Musée D'Orsay, y la obra de la historiadora del arte Anne Lafont, *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières* (2009), donde se destaca y analiza la presencia de los afrodescendientes en el campo artístico y estético del arte occidental en el marco de la primera (1794) y segunda abolición de la esclavitud (1848) en Francia. Así, Lafont, vincula la imagen del africano con diversos modelos en la historia del arte, señalando como problema central la falta de atención de su presencia en estas representaciones.

Asimismo, es posible citar los trabajos centrados en el contexto brasileño desde la antropología, la antropología visual y la historia social como *El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza* (2013), de Rita Laura Segato, en el cual se pone de relieve cómo la relación cercana entre amas de leche de ascendencia africana y niños de élite que caracteriza estos retratos, puede ser analizada a través de teorías vinculadas al psicoanálisis. Además, desde un enfoque decolonial, se crítica el racismo y clasismo, incluso institucional, que encubre relevantes detalles históricos relacionados con estas imágenes. Por otro lado, el estudio de Georgia Quintas, *Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica* (2009), en el cual la autora repara en el sentimiento maternal presente en las fotografías de niños blancos y nodrizas afrodescendientes, como un vínculo interétnico que se dio entre la oligarquía patriarcal y las amas en condición de esclavitud. Además de retratos de estudio, la autora incluye fotografías en entornos íntimos de los hogares de la clase terrateniente de Brasil, así como imágenes en exteriores, señalando la importancia de la

presencia de amas de crianza en estos hogares. Por último, el estudio titulado: *Fotografías de amas de leche en Bahía. Evidencia visual de los aportes africanos a la familia esclavista en Brasil* (2011), de Christianne Silva Vasconcellos, quien se aproxima a las diversas causas que provocaron el declive de esta antigua costumbre, principalmente provenientes de las esferas médicas. Además, se detiene en las posibles razones detrás de estos retratos, en los cuales destaca la identidad cultural de las nodrizas a través de elementos distintivos de la cultura africana que lucen en los retratos de estudio del siglo XIX, contrastando imágenes de estados como Bahía y Pernambuco.

De igual modo, se pueden destacar los trabajos dedicados al género de retratos fotográficos conocido como “Hidden mothers” o “Madres escondidas”, que hace referencia a una estrategia empleada por los fotógrafos de la época en la que se cubría a la madre o a la persona que sostenía al niño a retratar (quien podía ser su ama de cría), para ocultarla del encuadre y tener un retrato individualizado del infante. Una tipología frecuente en la Época victoriana, especialmente en el momento en que tomar una foto de estudio demandaba un mayor tiempo de exposición. Entre ellos, *Hidden Mothers* (2017), de la escritora y fotógrafa Laura Larson, quien recopila y analiza un importante número de estas fotografías implicando en el relato su experiencia personal como madre. En la línea de los estudios literarios y culturales, se encuentra el trabajo centrado en el contexto venezolano: *Cuerpos in/a-propiados: carte-de-visite y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista* (2013), de Beatriz González-Stephan, en el cual la autora relaciona esta tipología con el ideal sociocultural del “blanqueamiento” de la sociedad planteado por las élites blancas, en detrimento de las clases bajas y etnias consideradas inferiores, lo cual se refleja simbólicamente en dichos retratos.

De este modo, esta investigación sigue los siguientes objetivos: En principio, presentar la historia del Estudio Courret como una de las firmas fotográficas más importantes de su tiempo y señalar la importancia del retrato de estudio dentro de la sociedad limeña

decimonónica, así como sus modos de representación. Este marco general, permitirá comprender cómo se insertó el retrato dual de nodrizas y niños entre las fotografías de las familias de la élite capitalina. En segundo lugar, visibilizar la historia y representación de la ama de leche africana y afrodescendiente en América, lo cual demanda una descripción histórica en torno a la figura de la nodriza a través de los siglos para comprender su relevancia y, a la vez, dilucidar la procedencia de este retrato fotográfico, relacionando el contexto europeo con el americano. Por último, además de señalar los pormenores de la introducción de esta tipología en el contexto peruano en relación a América, el objetivo fundamental de este estudio es analizar el corpus de fotografías de amas de leche afroperuanas realizadas por Eugène Courret y Adolphe Dubreuil entre 1879 y 1912.

En tal sentido, se busca destacar el papel que desempeñó la nodriza afroperuana en estos retratos, para determinar si su presencia puede ser entendida como una figura de importancia en la construcción de esta imagen, es decir como ***sujeto,*** con un espacio destacado y activo en la representación visual o, por el contrario, si aparece como un elemento secundario o decorativo que acompaña al pequeño de élite en la foto, esto es, como ***figurante***. Ambos conceptos dan título a la presente investigación. Con base a lo expuesto, se plantea la hipótesis de que la nodriza afroperuana ocupa un lugar importante como sujeto en la construcción de un retrato o modelo de representación destinado a proyectar cercanía y afectividad entre las amas y los infantes, en lugar de ser un figurante o personaje marginal en el encuadre. Como se verá, existió una intención voluntaria de las familias por encargar una fotografía de sus hijos junto a la mujer que cuidó de él para la posteridad. Ello, contradice la idea común de que la ama de cría sólo participa en la escena como un recurso empleado por los fotógrafos para calmar y sostener al menor durante la toma, dada su relación cercana con los niños y niñas a fotografiar.

Así, los capítulos del presente trabajo siguen la siguiente organización: el primero, presenta un recorrido por la historia del Estudio Courret, destacando su importancia en la

época, así como su trascendencia para la historia de la fotografía en el Perú. Asimismo, se pone de relieve la importancia del retrato fotográfico en la Lima del último tercio del siglo XIX e inicios del XX, como un medio de afirmación u ostentación de un determinado estatus social. Tras ello, se aborda el género de fotografías familiares incidiendo en la significación del álbum familiar decimonónico para la preservación de la memoria o historia visual de la familia, lo cual permite comprender qué papel cumplió la imagen de nodrizas y niños entre las fotografías de los hogares de la élite limeña retratada por el Estudio Courret.

El segundo capítulo, presenta de forma panorámica la historia y construcción del concepto e imagen de la nodriza desde la Antigüedad hasta la Europa Occidental del siglo XIX, resaltando los diversos y complejos aspectos relacionados con esta antigua costumbre. Además de señalar las causas de la progresiva desaparición de este antiguo oficio en el Viejo continente, se ofrecen conjeturas relacionadas a la introducción de esta tipología fotográfica en América. Posteriormente, se aborda la historia y representación de la nodriza africana y afrodescendiente en América y el Perú, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, incluyendo imágenes representativas (acuarelas, óleos, grabados, entre otros medios y soportes) que dan cuenta de su presencia y relevancia en diversas partes del continente, poniéndose especial atención a la imagen de la ama de leche en la América del siglo XIX, particularmente en el Perú. Se consideró importante presentar la historia de la nodriza, especialmente de la ama de leche afrodescendiente, ya que este marco permitirá comprender el papel que desempeñó en la sociedad limeña en el tránsito del siglo XIX al XX, y analizar las fotografías bajo una mirada más informada y comprometida, ya que, como señala Beatriz González-Stephan (2013), hemos sido educados para contemplar con cierta normalidad las imágenes de infantes de familias aristocráticas y burguesas acompañados por sus nodrizas de ascendencia africana (p. 24).

A su vez, el último capítulo inicia con la descripción del origen de este género fotográfico, de gran difusión a lo largo y ancho del continente americano, poniendo énfasis en

los detalles de su introducción en el Perú. Tras ello, se da paso al análisis del corpus principal de esta investigación, compuesto por veinticinco fotografías de amas de crianza afroperuanas realizadas por el Estudio Courret. Así, se presentan dos formas distintas en que estas mujeres fueron registradas ante la lente: como figurante u objeto funcional en los retratos individualizados o en solitario del pequeño de alta sociedad, y como sujeto en el retrato dual junto al bebé o infante, teniendo un papel importante en la composición de esta imagen afectiva destinada al álbum familiar. De este modo, su presencia es abordada según cinco propuestas de análisis que señalan cómo la imagen del ama de leche pasa desde la ausencia o cosificación hasta ser visibilizada como sujeto de representación en la imagen fotográfica, esto es, de objeto o figurante a sujeto retratado.

Así, se describirán las tipologías que dan cuenta de los recursos empleados por los fotógrafos de la época para aislar a los pequeños en la toma y retratarlos “en solitario”, en detrimento de la figura de la nodriza, quien permanece como un figurante en la escena, estas son: la ama de leche presente/ausente en el encuadre, escondida tras el mobiliario para sostener al menor a fotografiar; y la anulación u ocultamiento total del ama en el retrato, en el que deviene en parte del mobiliario o la escenografía como soporte del niño. Por otro lado, los tres apartados restantes están dedicados a la representación principal de análisis de este trabajo, que es el retrato dual del ama de leche y el niño de élite, contemplando: el afán de ostentación o afirmación del estatus social de la familia a través de la presentación y el arreglo de la ama de leche; el análisis de la mirada y el semblante de la nodriza en la foto; y, por último, la interacción y la proximidad entre niños y amas de crianza proyectado en la composición retratística, como característica u objetivo fundamental de estas imágenes. Como se puede inferir, dichos ejes temáticos están relacionados con la funcionalidad, el estatus social, la expresividad y los afectos subyacentes en la fotografía, que dan cuenta de cómo se presenta la imagen de la nodriza, en qué contexto y cuál es su rol en estas

fotografías. Asimismo, se incluirán ejemplos concretos y representativos de otras partes de América que servirán de apoyo en el desarrollo de cada sección.

De igual manera, la metodología empleada en este estudio sigue una perspectiva interdisciplinaria y decolonial, orientada a demostrar la importancia del sujeto ama de leche rastreado a través de la historia, y cómo su representación visual se traduce especialmente en las fotografías de nodrizas afroperuanas del Archivo Courret, que son una manifestación de dicho sujeto. En tal sentido, se tiene como eje fundamental la Historia del arte, pero también se contemplaron en el desarrollo argumentativo, especialmente en el marco teórico y el segundo capítulo de esta investigación, temas y perspectivas procedentes de diferentes disciplinas como la historia, la cultura visual, la historia social del arte, los estudios de género, la antropología visual, así como nociones procedentes de las ciencias humanas respecto a la lactancia por nodrizas. Además, de un análisis comparativo para resaltar las diferencias entre el contexto europeo y americano relacionado con el oficio de ama de leche, así como los contrastes y similitudes respecto a esta costumbre en diversas partes de América, incluyendo imágenes representativas que sirven de apoyo al corpus principal.

Para abordar dicho corpus visual, es especialmente importante mencionar que el principal enfoque historiográfico empleado en este trabajo, es el concepto de ***Figurante*** desarrollado por el historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman en su obra: *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes* (2014), la cual repara en la presencia de aquellos personajes secundarios o extras en la fotografía y en el cine, cuya figura y memoria ha sido censurada, desaparecida o subexpuesta, permaneciendo en el anonimato. Así, este concepto se consideró como el más idóneo para abordar los retratos fotográficos de nodrizas afrodescendientes invisibilizadas o figurantes del Archivo Courret, tipología que además de constituir una estrategia de los fotógrafos del momento, puede ser entendida según el pensamiento del siglo XIX, especialmente respecto a las teorías de la superioridad étnica. Además, el concepto de figurante se empleó como contrapunto a la idea del ama de leche

como sujeto visibilizado en la fotografía. Así, ambos conceptos, que corresponden a las dos tipologías abordadas en este estudio, no sólo dan título al mismo, sino que permiten establecer la problemática planteada para esta investigación: la imagen de la nodriza afroperuana como figurante o sujeto en los retratos fotográficos del Estudio Courret, entre 1879-1912.

Asimismo, el análisis de este corpus principal se complementa con el análisis formal e iconográfico de Erwin Panofsky, así como los enfoques de teóricos de la fotografía como el filósofo y semiólogo Roland Barthes, el crítico de arte y artista John Berger, así como conceptos concretos de académicos como Walter Benjamin, Susan Sontag y Marianne Hirsch, los cuales son empleados para abordar los elementos simbólicos subyacentes en estos retratos fotográficos. Puesto que, según Didi-Huberman (2014), existe un *pathos* inherente a las imágenes, las cuales generan tensiones y poseen una potencia capaz de hacer que la representación trascienda el propio encuadre, implicando diversas interpretaciones y capas de significado.

Además, se incluyen fuentes primarias como partidas de nacimiento, manuales médicos, leyes u ordenanzas, testamentos, censos, grabados, entre otros. Además, como una manera de acercarse a la visión y a la praxis del Estudio Courret, se consideró incluir consejos y apreciaciones de reconocidos hombres y mujeres fotógrafos norteamericanos y europeos contemporáneos, extraídos de importantes publicaciones y manuales de la época en cuanto al arte de la fotografía. Entre ellas, se revisaron *The Philadelphia Photographer, The Photographic Times, The British Journal of Photography, Photographic Journal of America, The Strand Magazine, The American Annual of Photography and Photographic times* y la revista *Anthony 's Photographic Bulletin.*

Dado que este género fotográfico tuvo gran difusión en América, se identificaron imágenes de nodrizas afrodescendientes procedentes de diversos países del continente,

provenientes de importantes fotógrafos y estudios del momento, especialmente de Estados Unidos y Brasil, muchas de ellas de autor desconocido. Así, en América del Norte se puede citar a la firma Gauvin & Gentzel de Canadá; el estudio Wenderoth, Taylor & Brown, el estudio Sherman y la casa fotográfica de los Bachrach Brothers de Estados Unidos, además de fotógrafos como Desiderio Lagrange y Adrien Cordiglia de México. En el Caribe, destaca la firma Fredricks & Daries de Cuba y José López Molina de Puerto Rico. Por último, en América del Sur, se pueden señalar al estudio de F. C. Lessmann de Venezuela; el estudio Rodríguez de Colombia; los fotógrafos João Ferreira Villela, Antonio López Cardoso y Alberto Henschel de Brasil; y, por último, el fotógrafo Juan Pío y el estudio de Alexander Witcomb de Argentina. No obstante, debido a la extensión y el propósito de esta investigación, no es posible abordar cada una de estas obras y proporcionar un detallado análisis comparativo entre los retratos fotográficos del Estudio Courret frente a otras imágenes del mismo género en América. Esto supone un estudio de mayor envergadura, siendo un tema de interés para futuros trabajos.

Finalmente, esta investigación propone visibilizar a la nodriza afroperuana en la fotografía, resaltando su presencia de acuerdo a las diferentes categorías de análisis propuestas en torno a su representación. Cabe señalar que el lenguaje fotográfico y los aspectos formales de estas imágenes difieren de las pinturas y fotografías de tipos populares del africano y afrodescendiente, así como de las fotografías de tipos raciales o antropométricas creadas bajo el racismo científico decimonónico. A saber, la composición, el encuadre, los gestos, poses y la escenografía revelan distintos modos y convenciones empleadas por el Estudio Courret para la construcción del retrato dual y afectivo de la nodriza y el pequeño de la alta sociedad limeña.

Ciertamente, una imagen icónica del imaginario nacional que ilustra una práctica institucionalizada que, en el siglo XIX, persistió como un retrato gráfico de los hogares de las clases altas limeñas. Asimismo, estas fotografías constituyeron un subgénero fotográfico que implicó dos escenarios sociales diametralmente opuestos: en primer lugar, como una

representación incluida en los retratos de familias de élite; y en segundo, como reflejo de un trabajo u oficio históricamente ligado a las mujeres de ascendencia africana. En tal sentido, dan cuenta del notable rol de la ama de cría afroperuana dentro de las esferas más íntimas de los hogares aristocráticos y burgueses del siglo XIX y principios del XX, cuya imagen fue inmortalizada por el estudio fotográfico más emblemático de Lima. Por todo lo cual, el presente trabajo busca ser una primera contribución al conocimiento de este significativo tema para la historia de la fotografía y el arte peruano.

CAPITULO I

LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE DISTINCIÓN SOCIAL EN LA LIMA DEL SIGLO XIX: EL ESTUDIO COURRET

Corría el año de 1839 cuando, en Francia, Louis Daguerre[1] dio a conocer un innovador procedimiento de reproducción de la imagen: el daguerrotipo. La repercusión de este fenómeno sería de escala mundial y un antecedente trascendental en la historia de la fotografía. Desde ese momento y a lo largo del siglo XIX, el retrato se convertiría en uno de los géneros más solicitados de este nuevo sistema de representación gráfica de la realidad (Coronado, 1998); y aunque su costo era menor que el de un retrato pictórico, tardaría en estar al alcance de muchos.

En tanto, en el Perú se iniciaba un periodo expectante que traería grandes sumas al erario nacional: la era del guano. La explotación del preciado abono de las islas se tradujo en una relativa etapa de bonanza y estabilidad que empezaría bajo el primer gobierno del presidente Ramón Castilla (1845-1851). Los altos ingresos financiaron, entre otros asuntos, la negociación y el pago de la deuda interna y externa (Inglaterra, Estados Unidos, Venezuela, Colombia y Chile), así como un plan de modernización del país a través de obras públicas que tendrían su culmen en la edificación de ferrocarriles que conectarían rutas claves para el comercio. De igual modo, esta abundancia económica permitió a Castilla, inmerso aún en una guerra civil, la compra de las cartas de libertad de cada uno de los esclavos afroperuanos aboliéndose la esclavitud en 1854, hecho crucial para la historia peruana.

[1] *La vista desde la ventana en Le Gras* del francés Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), se considera como el primer intento de registrar una imagen de forma permanente. Este científico e inventor, logró fijar esta escena usando una placa de peltre (aleación de estaño, antimonio, cobre y plomo) recubierta de betún de judea que expuso durante ocho horas. Este procedimiento pionero fue bautizado como heliografía. Más tarde, en 1829 se asoció con el artista e inventor Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Tras el fallecimiento de Niépce, Daguerre perfeccionó el procedimiento y redujo el tiempo de exposición de horas a minutos, al tratar una placa de yoduro de plata con vapor de mercurio dando origen al daguerrotipo; siendo el primer divulgador de este procedimiento antecedente de la fotografía. (Salkeld, 2014, pp.16-17).

Asimismo, el ornato público u ordenamiento del espacio urbano fue característico de este periodo y contempló: el mejoramiento del alumbrado, el empedrado de las calles y la colocación de pilas de agua, bancas y rejas en torno a las renovadas plazas y alamedas; en donde se ubicaron esculturas y monumentos conmemorativos. En consecuencia, la joven sociedad republicana fue testigo de la modernización de la ciudad y encontró en estos espacios, lugares seguros de reunión y sociabilidad. Dicho ornato, ligado a las ideas de progreso, orden y cultura, buscó afirmar la presencia del Estado, el cual estaba estrechamente relacionado con las ideas liberales de una élite dirigente y educada (burócratas, militares, comerciantes, clérigos y antiguos aristócratas); dejándose de lado el sentir de las clases populares (Majluf, 1994, pp. 9-25).

Lamentablemente, la era del guano representó una fase de frágil esplendor para el Perú, puesto que, en las décadas siguientes, los múltiples empréstitos y la falta de supervisión de las consignaciones con casas extranjeras como la firma inglesa Gibbs e hijos y la francesa Montané, terminarían favoreciendo a las mismas en desmedro del Estado. Igualmente, los malos manejos en la indemnización o consolidación de todos aquellos que apoyaron en el proceso de independencia, enriquecieron a una minoría o plutocracia; ligada al comercio del guano o al agro, pero incapaz de utilizar este capital para industrializar el país (Basadre, 2014, pp. 248-252).

Jorge Basadre (2014), acuñó el término de “prosperidad falaz” para referirse a esta fase de nuestra historia, puesto que consideró que: “El guano, por lo demás, fertilizó y fecundó la tierra en muchas zonas del mundo; y no, en gran escala, las del Perú. La mentalidad que dominó en los hombres públicos en esta República fue la del heredero que súbitamente se encuentra dueño de un tesoro y que, manirroto, los despilfarra, sin meditar en el futuro (p. 253). Una afirmación severa, pero real, ya que el Estado, confiado en los excepcionales ingresos económicos, no se preocupó por promover la producción a gran escala de una

actividad o industria paralela, viéndose abatido por la mala gestión de las consignaciones y gastos burocráticos.

De igual modo, el despilfarro, el gusto por el lujo y las modas extranjeras caracterizaron a la alta sociedad del momento, la cual quedó deslumbrada ante el invento del daguerrotipo. Se considera que este fue introducido en el Perú por el fotógrafo Maximiliano Danti, quien llegó a Lima en 1842 procedente de Valparaíso. En los años sucesivos, arribaron a la ciudad daguerrotipistas de origen francés —fundamentalmente itinerantes— como Philogone Daviette, Lebleux, A. de Lattre, Furnier y Antoine Pioch (Riviale, 2008, p. 163). Posteriormente en 1852, el norteamericano Benjamin Franklin Pease, recordado por el daguerrotipo del presidente Ramón Castilla de 1856, aperturó un lujoso estudio fotográfico en la calle Plateros de San Pedro N°14, siendo el primer daguerrotipista permanente en el Perú (Peñaherrera, 1984, p. 195). A partir de este momento, empieza a configurarse la escena o mercado fotográfico en nuestra capital con el establecimiento de importantes estudios liderados por firmas extranjeras.

En tanto, en Europa los procedimientos evolucionaron y en 1851, el inglés Frederick Scott Archer inventó el proceso del negativo al colodión húmedo o placa húmeda, cuyo desarrollo “favoreció el surgimiento de grandes estudios con capacidad de producción industrial (Majluf y Wuffarden, 2001, p. 32). Esta sustancia, a base de nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter vertido en una placa de vidrio, se sensibilizaba en un baño de nitrato de plata y permitía obtener en segundos un negativo de la imagen expuesta, del cual podían hacerse numerosas copias. Sin embargo, requería que la exposición y el relevado se realizaran de forma inmediata (Raydán, 2013, p. 133) En consecuencia, el daguerrotipo, con tiempos de exposición y precio más elevados, fue perdiendo poder y en el Perú, fotógrafos como Pease migraron a esta nueva técnica (Schwarz, 2021 p. 16).

Fue el francés Emilio Garreaud, considerado como el principal promotor en el cambio del daguerrotipo al negativo al colodión húmedo, quien —activo desde 1855— aperturó en 1859 su segundo local[2] en la calle Plateros de San Pedro 239. Más adelante, en sociedad con el empresario Amandus Moller, el estudio E. Garreaud y Cía. se convertiría en el principal competidor del estudio Pease (McElroy, 1977, p. 271). Hacia 1862, Garreaud recorrió el sur andino registrando vistas y tipos populares, que en su mayoría se destinaron al *Atlas Geográfico del Perú* de Mariano Paz Soldán (Schwarz, 2021, p. 100).

En el mismo año, llegaría otra figura importante para la escena fotográfica limeña: el estadounidense Villroy Richardson, quien llegó acompañado por Henry De Witt Moulton. Ambos fotógrafos arribaron al Perú para trabajar como operarios en el estudio Pease. No obstante, en menos de un año pasarían al estudio Garreaud regentado por Moller. Para 1862, Richardson ya se había independizado. Desde su llegada, su implicación en asuntos políticos, a partir de sus polémicos fotomontajes y caricaturas le originaron diversos conflictos con las autoridades locales llegando a pasar un corto periodo en prisión (McElroy, 1977, pp. 241-243). Años más tarde, en enero de 1867, el diario *El Comercio*, anunció que Richardson —previo a su partida definitiva en 1875 —, había cedido la dirección de su estudio "Fotografía Americana" de la calle Espaderos a Rafael Castillo, fotógrafo ecuatoriano, quien trabajó como operario (Deustua, 2002, p. 20). El estudio de Castillo, famoso por sus fotografías al carbón, sería uno de los poquísimos que continuaron operando durante la Guerra de la Pacifico.

Además de Rafael Castillo, es importante mencionar que, entre los apellidos extranjeros, figuran en el medio otros retratistas peruanos que aprendieron el oficio, entre ellos Félix Salazar, Juan Fuentes y Pedro Pablo Mariluz, quienes contaron con pequeños estudios y precios moderados para una clientela modesta. Uno de los primeros en querer vincular su

[2] Inauguró su primer estudio en 1856 bajo el nombre de "Fotografía de París" junto a fotógrafo Amic Gazin, fotógrafo y compatriota suyo.

trabajo particular al Estado es el de Juan Fuentes, quien, en 1858, remitió al gobierno una propuesta para foto-documentar a criminales en favor de mejorar el control penitenciario. Al parecer, tomó la comisión de retratar a los prisioneros ingresados en la Penitenciaria (McElroy, 1985, pp. 10-12).

Transcurrieron casi tres años tras la llegada de Garreaud y Richardson, cuando en enero de 1862, el francés Eugenè Maunoury; fotógrafo y corresponsal de diarios ilustrados de París, inauguró un fastuoso estudio en la calle del Palacio N° 71 (McElroy, 2000, p. 122). Desde su apertura, despuntó como un verdadero referente, puesto que "el cuidado puesto en el arreglo del local por el arquitecto Pedro Cluseau lo convirtió en el más elegante y mejor dotado de Lima (Majluf y Wuffarden, 2001, p. 32). Ese mismo año, la Sociedad Fotográfica Maunoury y Cía., adquirió mayor prestigio cuando su propietario se presentó como representante oficial de nada menos que la Casa Nadar de París, para entonces famosa en todo el mundo.

Por su importancia capital en la historia de la fotografía, es necesario reparar en la figura de Gaspard-Félix Tournachon, conocido universalmente como *Nadar.* El célebre escritor, ilustrador, caricaturista, reportero gráfico, aeronauta y fotógrafo francés, estrechó fuertes vínculos con el mundo del arte acogiendo a los pintores impresionistas —rechazados del Salón de la Academia de 1870— en su primer estudio de la rue Saint-Lazare; con los que tuvo en común: la pasión por el registro del instante. Su preocupación estética recayó en la percepción o connotación psicológica del modelo más que en la técnica, tal como lo demuestran los retratos de personajes excelsos como Delacroix, Daumier, Manet, Monet, Rodin, Baudelaire, Víctor Hugo, así como bailarinas y actrices como Cléo de Mérode y Sarah Bernhardtl, y novelistas como George Sand, entre otras ilustres personalidades procedentes de las esferas de la literatura, la política y el arte; lo que le valió poseer la galería de retratos más importante de la época y pasar a la historia como el máximo retratista de la fotografía decimonónica (Coronado, 1998, pp. 302-304).

Uno de los contemporáneos de Nadar, el francés André Adolphe Eugéne Disderí, patentó en 1854, un nuevo invento fotográfico que causaría un verdadero furor a nivel mundial: el formato *carte-de-visite* o tarjeta de visita, el cual se obtenía a partir de una cámara de múltiples objetivos que permitía realizar de ocho hasta doce registros en una sola placa. Posteriormente, se positivaban sobre papel albuminado para luego ser colocados sobre un soporte de cartón o passpartout de 9 x 6 cm. De este modo, fue posible obtener un número mayor de retratos en una misma toma, lo cual abarató los precios de las copias ganando gran popularidad entre las masas. En el Perú, se considera al período que va entre 1859 y 1879 como la «era de la tarjeta de visita» (Mc Elroy, 1977, pp. 83-85; Peñaherrera, 1984, p. 13; Majluf y Wuffarden, 2001, p. 38).

Introducido en febrero de 1859, se considera que este formato llegó a Lima a través del francés Félix Carbillet (Schwarz, 2021, p. 17), y fotógrafos como Eugenè Maunoury lo emplearon para promover sus estudios. El intercambio de estos retratos-tarjetas, no sólo entre los familiares o amigos, sino también con cualquier conocido que representara un contacto social fue moneda corriente en la época. Igualmente, esta moda desató un gusto por el coleccionismo y las familias pudientes atesoraron en elaborados álbumes, retratos de figuras ilustres: políticos, miembros del clero, artistas, intelectuales y músicos; asimismo, en estas tarjetas era posible observar lugares exóticos y eventos de interés. Este intercambio se convirtió en un verdadero afán coleccionista, casi una obligación social:

> Durante el ínterin, el negocio de la fotografía se había convertido en una nueva prosperidad, y la antigua motivación de tener recuerdos fijados en retratos atemporales se había convertido en una moda pasajera y una obligación social en lugar de un acto de afecto o vanidad. Lo que distinguía a estos retratos tarjetas, como se les conocía en Perú, no era ni el tamaño ni los estilos de sus poses sino la necesidad de tenerlos por docenas (McElroy, 1977, p. 93).

En París, hacia 1859, el emperador Napoleón III fue retratado en el reputado estudio de Disderí junto a su esposa, la emperatriz Eugénie; hecho que potenció la fama del formato y,

representó también, una oportuna estrategia política para difundir su imagen entre los ciudadanos. En tanto, en Lima, Richardson fue célebre por emplear estas tarjetas como un medio eficaz para registrar sucesos del momento, entre ellos, el golpe de Estado en contra del presidente Pezet por el coronel Prado en 1865 en pleno conflicto con España. Un grabado realizado a partir de la fotografía de dicho acontecimiento; de su autoría, presenta en un encuadre horizontal o apaisado, el convulso momento del ataque a la Casa de Gobierno.

A este registro de eventos, se le suma una particular creación: un fotomontaje caricaturesco de la imagen del general Andrés Segura, atribuida al mismo Richardson. En esta *carte de visite*, Segura aparece vestido con sotana y con la cabeza más grande que el cuerpo en una evidente crítica satírica por su filiación con la iglesia capitalina.

Figura 1. *Ataque a Palacio de Gobierno, el 6 de noviembre de 1865*
Villroy L. Richardson.
1865
Carte de visite.
6.2 x 10.3 cm.
Museo de Arte de Lima

Fig 2. *Fotomontaje del general Andrés Segura.*
Atribuido a Villroy L. Richardson.
Ca. 1871-72.
Carte de visite. 10.6 x 6.3 cm.
Museo de Arte de Lima.

Asimismo, en este universo pletórico de tarjetas de visita, es posible mencionar aquellas imágenes de la clase alta limeña que contrastan con otras figuras femeninas de la clase popular o aquellas que se remiten al pasado virreinal como la icónica tapada, aunque no en boga, su presencia permaneció hasta bien entrado el siglo XIX. Así lo observamos en tres ejemplos de diferentes estudios fotográficos, antes mencionados. En el primero, un retrato iluminado de tres cuartos perteneciente al estudio Maunoury, presenta a una novia sentada,

de medio cuerpo y en una postura que hace lucir su rostro en tres cuartos, destaca el esmerado arreglo floral que luce como corona y complementa su delicado vestido. El segundo ejemplo, se trata de una cartè de visite de la firma Garreaud, que capta a una enigmática tapada, quien posa apoyada en una balaustrada sosteniendo un ramillete de flores, junto a ella, se encuentra sentada una niña afroperuana, quien la acompaña; al igual que su patrona, lleva falda y un largo manto que la rodea, pero de factura más sencilla.

Figura 3. *Retrato de dama.*
Eugène Maunoury
ca. 1861-1865
Carte de visite.
10.2 x 6.5 cm.
Museo de Arte de Lima

Figura 4. *Tapada con sirviente*.
Emilio Garreaud
ca. 1862-1865
Carte de visite.
10.2 x 5.9 cm.
Museo de Arte de Lima

Figura 5. *Vendedora*.
Rafael Castillo
ca. 1870-1875.
Carte de visite.
10.4 x 6.3 cm.
Museo de Arte de Lima

Una tercera fotografía permite compararla con otras imágenes que circulaban desde el inicio de la independencia, tal es el caso de *La vendedora*, realizada por Rafael Castillo, quien posa de pie, de perfil y es retratada en una postura, un tanto rebuscada, puesto que esconde uno de sus brazos debajo de su sencillo manto, mientras que flexiona el otro llevando su mano hacia al rostro. Esta pose, quizás se remita a la manera en que estas vendedoras ambulantes pregonaban en voz alta sus productos, tal como comenta Ricardo Palma (1883), “para saber la hora en que uno vivía, ningún reloj más puntual que el pregón de los vendedores” (p. 124).

Así lo podemos observar más detenidamente en la acuarela *La almuerzera* de Pancho Fierro, quien, de igual modo, sostiene una canasta de mimbre sobre la cabeza y es ilustrada

con el mismo gesto, en medio de un pregón. Lo que deja constancia de la permanencia de algunos oficios que las mujeres afroperuanas continuaron ejerciendo como medio de vida.

Figura 6. *La Almuerzera* (detalle)
Pancho Fierro
1820
Acuarela
23.5 X 18.2 cm.
Pinacoteca Municipalidad de Lima.

A diferencia de la pintura, que nunca logró contar con amplia demanda, el interés por adquirir tarjetas de visita incentivó su coleccionismo e hizo que la fotografía fuese un objeto cotizado económicamente con una gran capacidad mercantil que propició la apertura de nuevos estudios (Torres y Villegas, 2005, p. 40). Es en este contexto favorable que el francés Eugène Courret ingresó a la historia de la fotografía peruana.

Así, tras esta panorámica de los antecedentes de la historia de la fotografía en el Perú, que van desde la llegada del daguerrotipo al país hasta el establecimiento de los grandes estudios fotográficos en Lima a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se consideró importante dar inicio a los apartados de este capítulo con un breve recorrido por la historia del emblemático Estudio Courret, desde su establecimiento en Lima hacia 1863 hasta su cierre en 1935. De esta manera, se busca resaltar los principales géneros fotográficos que desarrolló, entre ellos el retrato de estudio; las etapas clave de la firma; las fotografías más representativas; los proyectos y distinciones recibidas; su adaptación a las diferentes tendencias en el arte de la fotografía, y su presencia en momentos hitos de la historia peruana, como la Guerra del Pacífico (1879-1883). Con ello, se pretende exaltar el notable papel que

desempeñó en la escena fotográfica limeña distinguiéndose por una estética o sello propio, que lo llevaron a ser uno de los estudios fotográficos más prestigiosos de su tiempo y, pasar a la posteridad, como un espacio privilegiado para el conocimiento de la historia de la fotografía peruana.

Tras ello, se abordará cómo el retrato fotográfico fue determinante para la afirmación u ostentación de un determinado estatus social en la Lima del último cuarto del siglo XIX. De este modo, se incluyen fotografías de caballeros, damas e infantes que ejemplifican cómo las élites capitalinas fueron registradas por el Estudio Courret. Por último, el análisis se centra en los retratos fotográficos familiares y en la importancia del álbum familiar en la memoria visual de los hogares de élite del siglo XIX. En tal sentido, se presentarán los retratos de tres distinguidas familias limeñas fotografiadas por el Estudio a lo largo de varias décadas. Cabe señalar que se localizaron las imágenes de los bebés de dichas familias junto a sus nodrizas afroperuanas, las cuales forman parte del corpus principal que será analizado en el capítulo final de este estudio.

Finalmente, además del conocimiento de la trascendencia del Estudio Courret, el objetivo de este capítulo es señalar la relevancia del retrato de estudio para la sociedad limeña decimonónica y, sobre todo, comprender la importancia de la retratística fotográfica familiar, puesto que estas fotografías constituyen el universo de imágenes donde se ubica el retrato dual de nodrizas e infantes, objeto de estudio de esta investigación.

1.1 “Fotografía Central”, Hermanos Courret: Un breve recorrido por el estudio fotográfico emblemático del Perú decimonónico.

La presencia de la familia Courret en el Perú se remite a 1831, año del censo de Lima en donde figuran el patriarca Francisco Courret y su esposa Calixta Chalais. De la unión de la

pareja nacieron[3] Aquiles, Michel Eugène, Louise Victorine, Marie Achille, Jean Armantine, y Clotilde. Formado como peluquero, Francisco, en sociedad con un compatriota suyo llamado Pedro Ducasse, fundaron La Mampara de Bronce en la calle Mercaderes (Tauzin, 2019, pp. 161-162). Este negocio dedicado a la importación y venta de artículos de lujo destinados al público femenino, logró hacerse de una clientela selecta que gozaba de poder adquisitivo.

El primogénito de la pareja, Aquiles Courret, secretario de la Sociedad de Beneficencia Francesa, se convirtió en un respetado comerciante y asumió la dirección del negocio de su padre, puesto que, en 1853, las mercaderías importadas empiezan a llegar a su nombre. Al año siguiente, junto a Julio Perret fundó "Courret y Ca". (McElroy, 1977, pp. 428-432). Años más tarde, Aquiles decide abrir un estudio fotográfico en el antiguo local familiar; acompañó esta iniciativa su hermano Eugène Courret, cuya presencia en el devenir de la fotografía peruana sería trascendental.

Eugène Courret llegó al Perú en el año 1861 a los 21 años, y, como se anota en diversas fuentes revisadas, arribó a Lima y empezó a trabajar como operario de Maunoury, quien regentaba la casa fotográfica más grande y notable del momento. No obstante, no se especifica si tenía un conocimiento previo de la fotografía, por ello, es probable que haya aprendido el oficio en el mencionado estudio. Como señala Abel Alexander, en el siglo XIX existían dos vías para formarse como fotógrafo:

> El oficio de fotógrafo se aprendía generalmente de dos maneras: si el interesado carecía de los medios económicos necesarios, podía ingresar como empleado-aprendiz, con bajo sueldo, en el estudio de un profesional reconocido. Si, en cambio, contaba con fondos suficientes, pagaba a un experimentado fotógrafo una serie de lecciones teóricas y prácticas […] Aprendices y jóvenes

[3] Aquiles y Michel Eugène; nacidos en Francia, Louise Victorine, Marie Achille y Jean Armantine; nacidas en Santiago, y Clotilde; nacida en Lima. Asimismo, Louise Victorine y Jean Armantine se casaron en Francia residiendo definitivamente en ese país (Tauzin, 2019, p. 161).

> profesionales terminaban afincándose en capitales o ciudades importantes donde trabajaban como asistentes, operadores o laboratoristas en acreditados estudios (Alexander, s.f., p. 5).

En relación con lo anterior, se considera que Courret fue el operario más talentoso de Maunoury (Schwarz, 2021, p. 140). De hecho, algunas fotografías de este periodo pertenecientes a esta firma pueden, perfectamente, ser de su autoría, ya que en esa época se ponderó la denominación o nombre del estudio por encima del fotógrafo u operario. Dicha colaboración terminó dos años después, en 1863, año en que fundó junto a Aquiles, "Fotografía Central"; que, desde su creación, desarrolló una prolífica actividad, dentro de la cual el retrato fue su máximo estandarte.

Aquiles como administrador del negocio y Eugène como fotógrafo preocupado por cuestiones estéticas, lograron formar una dupla exitosa que influyó en su rápido posicionamiento en el medio local (McElroy, 1977, p. 439). Si bien, el negocio inició oportunamente sus actividades durante el auge de las tarjetas de visita, los hermanos se vieron obligados a ajustar sus precios ante la dura competencia entre los estudios consolidados, puesto que la gran demanda ocasionó una baja de precios que amenazó la solvencia económica de sus propietarios.

De modo que, en 1863, se firmó un acuerdo para fijar los precios de las tarjetas de visita entre las casas fotográficas más notables. A excepción del estudio Pease, firmaron: Villroy Richardson, Eugenè Maunoury, Amandus Moller (que regentaba el estudio Garreaud y Cía.) y los Hermanos Courret. Como apunta Schwarz (2017), en dicho acuerdo publicado en los diarios *El Mercurio* y *El Comercio* y en la *Guía de domicilio de Lima* de Manuel Atanasio Fuentes, se comunicó al público la preocupación por mantener la calidad del arte fotográfico y establecer precios razonables que no afectaran la producción ni lo rebajaran a un oficio burdo. Llama la atención que Richardson, el principal promotor del pacto, sería el primero en romperlo. Su duración fue de sólo nueve meses (pp. 36-38).

Un año después de este convenio, Eugenè Maunoury anunció su partida y puso en venta sus tres locales.[4] Para entonces, según parece, Fotografía Central, ya contaba con una importante y numerosa clientela, puesto que los hermanos tomaron una decisión que consolidaría su dominio como el estudio más importante de Lima: adquirir las instalaciones de la citada firma. Sobre la compra de estos bienes, McElroy detalla que: "Para el 1 de mayo de 1865, los Courret ya eran dueños, además de Fotografía Central en Mercaderes, del lujoso salón de Maunoury en la Calle Palacio N°1, conocido como el más grande de la ciudad; del anexo en la calle Constitución, frente al edificio gubernamental en el Callao; y de una tercera locación en Plateros de San Pedro N°8" (Citado en Deustua, 2009, p. 165). La adquisición de estos locales se entiende como una nueva etapa del Estudio que, desde entonces, pasó a denominarse Courret Hermanos, sucesores de Maunoury.

En los años sucesivos, paralelo a su labor como retratista, Eugenè Courret realizó una crónica visual de hechos decisivos para el Perú. Como comenta Hugo Neira (1963): "Hubo, pues, en Eugenè Courret una humanísima y animosa curiosidad por el mundo limeño que lo rodeaba. De ahí el origen de muchas de sus fotos, que no siempre se remiten a la estampa personal o familiar, como su sentido profesional se lo exigiría directamente, sino que alcanza en su perspicacia de viajero y reportero improvisado y feliz, el testimonio viviente de su época" (p. 16).

Con relación a esto, en el marco del Congreso Americano realizado en Lima entre octubre de 1864 y marzo de 1865, y cuyo objetivo principal fue el de brindar apoyo al Perú frente a la amenaza española, Courret realizó una composición compuesta de ocho retratos en busto

[4] Como señala Mc Elroy (1977), Maunoury tomó esta apresurada decisión, probablemente, tras el escándalo surgido por el despacho que había remitido al diario parisino Le Monde Illustré (del cual era corresponsal desde 1863), en ocasión del enfrentamiento entre civiles peruanos y soldados españoles en pleno conflicto con España.

El escrito expresaba su favoritismo por los europeos dejando mal parados ante el mundo a los nacionales. Años atrás, en 1863, el fotógrafo fue acusado —sin fundamento —de enviar a Francia retratos de señoritas para fines indecentes. Ante este hecho, los hermanos Courret salieron en su defensa en la prensa con una publicación titulada "Infamia". Dos años más tarde comprarían sus tres estudios (p. 76).

de los representantes de los países invitados, cuyos nombres, debido al limitado espacio del formato, se ubican en el reverso de la tarjeta.[5]

Figura 7. *Congreso Americano.*
Courret Hermanos.
1864
Carte de visite.
Archivo Histórico Camilo Destruge, Ecuador.

Desafortunadamente, el conflicto con España no se solucionó y la situación se agravó con la firma del polémico tratado Vivanco-Pareja, el cual provocó el golpe de estado al presidente Pezet en 1865. Aliados con Ecuador, Bolivia y Chile, nuestro país se preparó con antelación comprando armamento y declaró la guerra a España en enero de 1866. En el marco del Combate del 2 de Mayo, Eugenè Courret registró en un encuadre horizontal, a cuatro combatiente dispuestos en torno a un cañón ubicado en la torre Maipú; situada en el sector sur del Callao; registrando así, a modo de un acucioso reportero gráfico, una muestra de la artillería defensiva que se implementó.

Figura 8. *Torre Maipú y cañones de la defensa del Callao,*
Eugène Courret.
1866
Carte de visite.

5 Dispuestos de izquierda a derecha en la primera fila se encuentran: Justo Arosemena de Colombia, Juan de la Cruz Benavente de Bolivia y Antonio Leocadio Guzmán de Venezuela; en la segunda, aparecen Pedro Alcántara Herrán de El Salvador y Manuel Montt Torres de Chile; finalmente, en la tercera y última fila, se sitúan el peruano José Gregorio Paz Soldán, Vicente Piedrahíta de Ecuador y el argentino Domingo F. Sarmiento (quien llegó en calidad de observador).

Respecto al empleo de la fotografía para el registro visual de hechos bélicos, Guillermo Thorndike (1979), estima que:

> Ya entonces se usaba la fotografía para capturar imágenes de grandes acontecimientos fuera del estudio. Igual que míster Fenton fotografió la guerra de Crimea y que míster Brady lo hizo con la Guerra Civil en Estados Unidos, monsieur Courret registraría escenas del 2 de mayo de 1866 (p. 24).

Años después, luego de la victoria, sería en 1869 cuando se organizó en la capital una exposición de carácter estatal: la I Exposición Nacional de Lima[6]. La iniciativa partió del alcalde Manuel Pardo, quien, consideró necesario presentar y fomentar el progreso de todas las regiones del Perú. El 31 de mayo de 1869 se aprobó su ejecución con Luciano Benjamín Cisneros como presidente de la comisión organizadora, siendo la Escuela de Artes y Oficios, la sede elegida. La inauguración de la exposición fue el 28 de julio, en el marco del aniversario patrio y congregó a exponentes de todas las partes del país; es así que agricultores, artesanos y comerciantes nacionales y extranjeros, fueron organizados en diferentes secciones correspondientes a su especialidad y a los productos u obras a exhibir, que, en su conjunto, dieron a conocer el alto potencial industrial y material del Perú (Quiñones, 2007, pp. 67-70).

Como se detalla en la *Guía de la Exposición Industrial de Lima*, publicada ese mismo año, entre las catorce secciones se contemplaron las siguientes: Fundiciones de hierro y bronce y maquinarias; Carpintería, ebanistería; Tejidos de algodón; Platería y joyería; Obras de costura y bordados; Azúcares, mieles; Vinos y cidras; Productos naturales, entre otras. La fotografía se ubicó dentro de la sección de Dibujo, pintura, escultura, grabados, litografía y afines[7], allí

[6] Las exposiciones nacieron en la segunda mitad del siglo XIX en el marco de la revolución industrial. Basadas en la idea del progreso, funcionaron como espacios o vitrinas donde las naciones mostraron al mundo sus avances técnicos, científicos, culturales y sociales (Quiñones, 2007, pp. 7-8).

[7] El jurado estuvo conformado por el arquitecto y artista italiano Antonio Leonardi y el ingeniero, científico y matemático peruano Juan José de la Granda y Esquivel. El comisionado de esta sección fue el intelectual y literato Manuel Atanasio Fuentes.

participaron además del estudio Courret Hermanos, la firma Garreaud y Cía. De igual modo, en la relación de obras se indicó que el Estudio exhibió diez retratos fotográficos iluminados, los mismos que no fueron consignados en la guía, limitándose a este escueto comentario:

> Cerca (del espacio reservado para el estudio Garreaud) se encuentran también las fotografías presentadas por Courret y Hermanos. Esta firma expone además, pinturas al óleo y fotografías iluminadas […] Los dos grandes cuadros de fotografías iluminadas que presenta Courret, detendrán los pasos de todos los transeúntes que sepan apreciar su mérito (*Guía de la Exposición Industrial de Lima*, 1869, pp. 20-21).

El Estudio fue premiado con la medalla de oro por un foto-óleo del Combate de 2 de Mayo, pintado por el artista E. Crapelet (Schwarz, 2017, p. 45). Dicha obra, de formato apaisado, ilustra el fragor del momento en que las fuerzas peruanas gracias a la línea de cañones en tierra, logran vencer a los buques españoles. Es importante resaltar que, al contrario de Garreaud y Cía, que exhibió fotografías y grabados de temática mitológica, religiosa, así como escenas de género,[8] el estudio Courret se puso a la vanguardia con una obra que conmemoró un hecho histórico reciente de la historia peruana, lo cual demuestra la notable capacidad de innovación de la firma.

Figura 9. *Combate de 2 de Mayo*.
E. Crapelet
Foto-óleo a partir de una fotografía de Eugène Courret.
1869.

[8] Como se señala en la Guía Oficial de Exposición Industrial de Lima (1869), el estudio Garreaud y Cía, exhibió las siguientes obras: *Washington con sus generales, Sansón y Dalila, Buenas noches, El cazador, La bendición de los niños, La hija del jardinero, Leda con el cisne, Por la mañana, La gruta, En la laguna, El Calvario, Rebeca, La nevada, Jesucristo predicando, La frutera, La catarata, El Hostelero, Hércules, Los venados, Los perros y Los celos*. (pp.55-56).

Tres años después, se celebró la Exposición Industrial de Lima, de mayor envergadura y para la cual se construyó el Palacio de la Exposición a cargo del arquitecto Antonio Leonardi. Los miembros de la comisión nacional, entre ellos, el literato e intelectual Manuel Atanasio Fuentes, concedieron al estudio Courret derechos exclusivos para fotografiar las nuevas instalaciones (McElroy, 1977, p. 448), imágenes que conforman el *Álbum Exposición de Lima*.

El Estudio, se hizo presente en el grupo denominado Material y aplicaciones de las Artes liberales,[9] ganando, por segunda vez, la medalla de oro por sus retratos de estilo Rembrandt, que la firma popularizó a partir de la década de 1870 (Peñaherrera, 1984, p. 50). La fotografía de las hermanas Delgado, es un ejemplo de esta clase de retratos, tal como se puede apreciar, se caracterizan por un fondo difuminado, y, especialmente, por un contraste de luz y oscuridad que permite destacar la figura del o los modelos al darle mayor protagonismo a sus rostros. Es interesante saber que el denominado "estilo Rembrandt" fue desarrollado en 1866 por el fotógrafo germano-estadounidense William Kurtz, siendo considerado una invención distintivamente norteamericana (Brown, 2018).

Fig. 10. *Hermanas Delgado.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

[9] Las secciones que conformaron este grupo comprenden: Obras de imprenta y literatura; útiles de escritorio, encuadernación; material de pintura y dibujo, y obras de papel; aplicaciones del dibujo y de la plástica a las artes usuales; pruebas fotográficas; instrumentos de música; aparatos e instrumentos de medicina; ambulancias civiles y militares; material para la enseñanza de las ciencias médicas; cartas y aparatos de geografía y cosmografía (Quiñones, 2007, pp. 31-32).

El retrato “a la Rembrandt”, traspasó fronteras y llegó a otros países latinoamericanos a principios de la década de 1870, tales como México, donde el fotógrafo Francisco Casanova, fue uno de los primeros en ofrecerlos (Negrete, 2006, p. 122). Dicho estilo se mantuvo vigente hasta principios del siglo XX. Como se puede inferir, el Estudio Courret, se mantuvo al tanto de las nuevas variantes estilísticas, ofreciendo a su distinguida clientela, las tendencias fotográficas del momento.

Cabe señalar que, para 1868, los hermanos habían dejado de usar el logo de la Casa francesa Nadar, la cual negociaron al comprar los locales de Maunoury. Por ello, cuando participaron en esta primera exposición nacional, ya empleaban en el soporte de las fotografías, el escudo de armas peruano y las condecoraciones obtenidas en los eventos mencionados (Peñaherrera, 1984, p. 73).

Luego de estas exitosas participaciones, y tras una década de trabajo en conjunto, Aquiles Courret dejó el negocio y regresó a Francia en 1873, este suceso motivó el cambio de la firma que se modificó de “Courret Hermanos” a “E. Courret”. Cabe mencionar, que este periodo en que Eugenè Courret asumió la administración del Estudio, es el inicio de la gran consagración de la calidad y prestigio del mismo. Por ello, no es de extrañar que, en 1875, el empresario inglés Henry Meiggs lo contratara junto a Richardson, para registrar los pormenores de la construcción del ferrocarril Central, que se ven plasmados en un total de 66 fotografías de ingeniería que forman parte del álbum *Recuerdos del Perú-Ferrocarril de la Oroya*.

No obstante, el fin de la década de los setenta del siglo XIX sería uno de los periodos más amargos de la historia republicana. El estado peruano se sostenía frágilmente en la explotación del guano de las islas y sus esperanzas recayeron en los asentamientos de salitre, exportado, principalmente, a través del puerto de Iquique en la ciudad de Tarapacá. Sin embargo, y como consecuencia del desmedido despilfarro de gobiernos como el de José

Balta, el país se vio afectado por una crisis fiscal que alcanzó su peor momento con la debacle de la Guerra del Pacífico, que enfrentó a Chile contra Bolivia y Perú entre 1879 y 1883.

La razón de la intervención peruana en el conflicto se relacionó con el Tratado de Alianza Defensiva que firmó con Bolivia el 6 de febrero de 1873 en la ciudad de Lima. Se considera que, ante una posible amenaza de expansión de Chile; país que por esos años había emprendido una peligrosa carrera armamentista, el Gobierno boliviano negoció y firmó con el Perú el citado convenio. Años más tarde, ante la ocupación chilena de Antofagasta, el gobierno peruano intentó mediar y poner paños fríos al conflicto. La situación se agravó cuando el historiador y literato José Antonio de Lavalle, autorizado desde Lima, evidenció en Chile la existencia del Tratado. En consecuencia, el Perú solicitó un plazo para dar respuesta al pedido de neutralidad. A pesar de ello, Chile decidió no esperar dicha prórroga y declaró la guerra a las repúblicas del Perú y Bolivia el 5 de abril de 1879.

No está entre los objetivos de este trabajo, detallar el desarrollo de la Guerra del Pacífico (1879-1883), pero sí se considera relevante realizar una panorámica del registro fotográfico de algunos de sus protagonistas y los sucesos significativos del mismo, que el Estudio Courret dejó para la posteridad.

Desde su aparición, la fotografía acompañó a los diferentes enfrentamientos armados que se dieron a lo largo de la centuria, considerándose que la primera imagen fue captada en 1847 durante la guerra entre Estados Unidos y México (1846-1848). Más adelante, con los nuevos procedimientos de registro de la imagen, la fotografía se usó de forma sistemática para la cobertura de conflictos bélicos, tal fue el caso del inglés Roger Fenton, uno de los primeros fotógrafos de guerra, quien fue enviado por el Reino Unido para cubrir la Guerra de Crimea (1854-1856). Sin embargo, la Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865), se erigió como la más fotografiada del siglo XIX; mientras que la Guerra de la Triple Alianza

(1864-1869) motivó el nacimiento de la fotografía bélica en América del Sur. (Del Pino, 2016, pp. 134.137).

Durante la Guerra del Pacífico, los fotógrafos Carlos Díaz Escudero de Chile y el norteamericano Eduardo Clifford Spencer, tomaron la iniciativa de registrar las campañas del ejército chileno, empresa que fue respaldada por el Estado. De modo que, a partir de cuidadas composiciones y escenas, esta sociedad construyó un potente lenguaje fotográfico que buscó exaltar el patriotismo chileno. (Babilonia, 2006, pp. 162-164; Marini, 2021, pp.72-73). Por el contrario, el Perú no comisionó a ningún estudio o fotógrafo, puesto que el Estado fue sorprendido por la guerra y no dispuso de tiempo para adquirir armamento de apoyo o estrechar alianzas con otros países y, difícilmente, pudo reparar en este asunto. Sin embargo, Eugène Courret logró capturar con su cámara momentos decisivos de dicho conflicto, desempeñando un papel importante en su registro visual.

La ocupación de Lima, a inicios del año 1881, selló la derrota peruana con las batallas consecutivas de Chorrillos y Miraflores ocurridas el 13 y 15 de enero de ese año, respectivamente. La Guerra terminó oficialmente el 13 de octubre de 1883 con la firma del Tratado de Ancón. En relación con ello, es posible realizar una comparación entre una de las fotografías registradas por la citada sociedad Diaz y Spencer, frente a una imagen tomada por Eugéne Courret, capturada el instante después del asedio de los balnearios limeños.

La primera, corresponde a la *Vista panorámica de Lima desde el cerro San Cristóbal*, la cual representa a un grupo de seis personas: cuatro soldados y dos civiles chilenos ubicados en torno a un cañón sobre la cima del cerro San Cristóbal ante una vista panorámica de la ciudad. El lugar elegido para la toma fue la antigua Fortaleza Piérola.[10] Así, esta imagen constituye un eco del poder del dominio chileno, el cual está representado no sólo en el

[10] inaugurada el 9 de diciembre de 1880 como uno de los cerros, que, junto al de San Bartolomé, fueron fortificados con cañones para apoyar a la defensa de la ciudad.

soldado que sostiene una bandera flameante; quien se ubica ante el cañón conquistado, sino también en la ciudad que bajo la vista de los invasores, se muestra en toda su plenitud, pero indefensa (Marini, 2021, p. 71).

Fig. 11 *Vista panorámica de Lima desde el cerro San Cristóbal*
Díaz & Spencer.
Ca. 1881
22,9 x 17,8 cm
Museo Histórico Nacional de Chile.

Fig. 12. *Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado.*
Eugène Courret.
1881.
19 x 25,2 cm.
Biblioteca Nacional de Chile.

A diferencia de esta fotografía, en donde cada elemento de la composición fue pensado y pautado para resaltar el triunfo definitivo de Chile, en *Las ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado,* Eugenè Courret, lejos de la idealización característica de la imagen de Spencer y Díaz, reflejó en toda su dimensión, la devastación que dejaron a su paso las tropas chilenas. En este testimonio fotográfico, no se observan cadáveres, heridos o escenas de horror, por el contrario, Courret registró una ciudad fantasma, inundada por un sombrío silencio sepulcral, en donde los escombros y muros de barro dilapidados, encuentran resonancia en la escultura decapitada de Cristóbal Colón; la cual se eleva sobre un pedestal que lleva su nombre inscrito.

Cabe mencionar que esta fotografía se empleó como positivo para posteriores grabados destinados a la prensa nacional y extranjera, siendo publicada por el diario ilustrado semanal *The Graphic* de Inglaterra, el 14 de mayo de 1881 bajo el rótulo de “Los efectos de la Guerra”. (*The Graphic*, 1881, p. 8). Asimismo, es importante destacar que, junto al Estudio Courret, el del ecuatoriano Rafael Castillo fue uno de los pocos establecimientos importantes que se

mantuvieron activos en Lima (Peñaherrera, 1984, p. 92). De igual manera, otras firmas como la Maison y Cía en el Callao y la prestigiosa Casa Rodrigo en Tacna, también resistieron el conflicto.

Fig. 13. *The statue of Columbus at the "Four corners".*
1881.
Grabado a partir de Eugène Courret.
Londres. *The Graphic*, volume 23.

Es así que, militares peruanos, bolivianos y chilenos desfilaron por los principales estudios fotográficos del país, siendo el regentado por Eugène Courret, el más notable del momento (Babilonia, 2006, pp. 164-165). De manera que, los combatientes demandaron sendos retratos, tanto para sus seres queridos como para intercambiarlos con sus camaradas, puesto que, como señala Del Pino (2016): "era el obligado recuerdo para la familia y amigos al momento de enviar la correspondencia" (p. 139). En ese sentido, el Estudio Courret, inmortalizó, especialmente, un gran número de imágenes de oficiales, marinos, cabos, soldados y otros integrantes de las fuerzas peruanas.

Entre dichas fotografías, se encuentra la de un grupo de soldados pertenecientes al Batallón Provisional Nro. 2, conocido con el nombre de Canevaro, el cual fue liderado por el General de Brigada de los Ejércitos del Perú y Bolivia, César Canevaro (*El Perú Ilustrado*, 1887, p. 2). En esta imagen, se puede apreciar a siete oficiales ataviados con uniforme militar ubicados ante un telón pintado con formas arquitectónicas y cortinaje. Algunos de ellos portan sables de caballería, mientras que en sus gorros o quepis se distingue el número 2, distintivo de su regimiento. Seis posan de pie alrededor del capitán Sebastián Romano, quien es retratado sentado al centro de la composición. Destaca la actitud determinada y gesto grave del grupo, el cual se encaminó hacia el sur del país en 1879.

Figura 14. *Oficiales del Batallón Canevaro.*
Eugène Courret.
1879.
Archivo Courret
Biblioteca Nacional del Perú.

De igual manera, uno de los grandes héroes de esta guerra y del imaginario nacional, el insigne Contralmirante Miguel Grau Seminario, días antes de fallecer al mando de la fragata con la que conquistó grandes glorias, hizo una solicitud especial a su esposa, Dolores Cabero: que enviara copias de su retrato para obsequiarlas a sus compañeros de armas. Como refieren Garay y Villacorta (2017), el estudio limeño:

> Estaba ya firmemente grabado en el imaginario colectivo de la época como el más importante. Un mes antes del Combate de Angamos, Miguel Grau escribe a su esposa: 'Ten la bondad de ir donde Courret y mandarme a hacer un par de docenas de retratos de álbum, para corresponder y darles a todos los jefes del Ejército Boliviano que me piden con mucha instancia (p. 2).

Es probable que la fotografía a la que alude Miguel Grau sea la realizada por Courret en el año 1878, dado el formato solicitado a su esposa. En este retrato, de busto y de tres cuartos, el fondo neutro y el sutil difuminado en la parte inferior se utilizan de forma efectiva para otorgarle un mayor protagonismo a la figura del almirante. Esta imagen se constituyó como uno de los retratos más versionados e icónicos de la iconografía del héroe de Angamos.

Figura 15. *Miguel Grau Seminario.*
Gran almirante de la Marina de Guerra del Perú.
Eugène Courret.
ca. 1879
Retrato en formato gabinete o retrato de álbum.
16 x 11cm.

Por otro lado, es importante señalar que, durante la ocupación de Lima, la colonia francesa brindó su apoyo en defensa de la capital y el auxilio de los heridos. Como comenta Riviale (2013), desde la guerra contra España (1865-1866), se formaron compañías de bomberos organizadas por voluntarios extranjeros residentes en la capital, tales como la Bomba Roma y la Compañía France o Bomba Francia; fundada en 1866, año de dicho conflicto. Estos voluntarios pertenecían al sector comercial, industrial y cultural de Lima y representaron una importante fuerza de apoyo, entre ellos, se encontraban los hermanos Aquiles y Eugenè Courret (p. 193).

De hecho, se conserva un testimonio visual de algunos de los miembros de la Bomba France, quienes fueron retratados por Eugène Courret en 1881. Dicha imagen, presenta a un grupo de once bomberos uniformados: seis de pie y cinco sentados, los cuales se ubican ante un telón pintado que imita una estancia cerrada, asimismo, un cortinaje y un podio completan la escenografía. Destaca en la imagen el ambiente de camaradería, tal como se percibe en los gestos y posturas de los voluntarios, especialmente en aquellos sentados en el suelo.

Figura 16. *Miembros de la Bomba France.*
Eugène Courret.
1881.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 24 cm.
Biblioteca Nacional del Perú.

Tras el Tratado de Ancón de 1883, que puso el fin a la guerra, el Perú inició un complejo periodo de restauración. Por estas fechas, la razón social del Estudio cambió, quizás como un preludio de desligar su nombre —Eugenè— es que, en 1887, decide realizar una tercera modificación de la firma, la cual pasó a denominarse “Courret y Cía”. Así, cinco años después, Eugène Courret regresó definitivamente a su país natal, dejando detrás de sí, una exitosa

labor como fotógrafo y regente del estudio fotográfico más importante de Lima. La dirección del mismo recayó en su amigo y colaborador: el francés Adolphe Dubreuil, quien compró el afamado establecimiento. Esta transacción no fue fortuita dado que los lazos entre las familias Courret y Dubreuil eran estrechos. Eugène Courret y su esposa Emilia Basserre fueron padrinos de boda de Adolphe, quien se casó con Clara Couturier en 1884 y de Juanita Dubreuil; su primogénita (Tauzin, 2019, p. 167).

Figura 17. *Familias Courret y Dubreuil.*.
Eugène Courret.
1891.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

El vínculo entre ambas familias se constata en dos retratos grupales realizados por ambos fotógrafos en 1891. En la imagen capturada por Dubreuil, se observa a Eugene Courret ubicado en el tercer plano del encuadre, quien está apoyado en una de las columnas que soportan la techumbre del patio. Lo acompañan otras diez personas: seis de ellas retratadas de pie. Entre ellos se encuentran los padres de Adolphe Dubreuil, así como su esposa Clara Couturier, quien posa al lado de Emilia Basserre. Asimismo, Juanita Dubreuil se ubica, sentada, en el extremo izquierdo de la composición. Es interesante observar que el bebé René Dubreuil aparece en la fotografía en brazos de una joven nodriza mestiza, quien parece vestir uniforme y mira tímidamente a la cámara. Sobre este detalle, es importante mencionar que, además de las mujeres afroperuanas, ejercieron también este oficio, aquellas pertenecientes a otros grupos étnicos.

Adolphe Dubreuil asumió la dirección del estudio poco tiempo antes del inicio del periodo histórico peruano denominado por Jorge Basadre (2014, vol. 13), como la “República Aristocrática” (1895-1919), el cual se caracterizó por el predominio político y socioeconómico de una pequeña oligarquía conformada por terratenientes y empresarios ligados a los rubros de la minería, las finanzas y la agro-exportación en el marco de la vuelta al poder del Partido Civil. Igualmente, esta etapa ha sido considerada como la *Belle Époque*, puesto que: “el *art nouveau* invade la arquitectura limeña […] los cenáculos culturales se multiplican y los cafés se vuelven los lugares preferidos de las tertulias limeñas”. (Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009, p. 98).

En el campo de la fotografía, los procedimientos continuaron evolucionando y, hacia fines de 1800, el proceso de gelatina de plata o placa seca representó un avance excepcional que reemplazó al colodión húmedo, puesto que permitió a los fotógrafos desplazarse sin tener que llevar consigo sus pesados equipos de revelado o cuartos oscuros. Esta emulsión, compuesta por gelatina, bromuro y agua sensibilizada con nitrato de plata, no exigía una exposición y revelado inmediato de la imagen, como en el caso del colodión. Por el contrario, las placas podían conservarse y revelarse en cualquier momento. De esta manera, su producción se realizó a escala industrial y firmas como Lumière las comercializaron en presentación de cajas. Además, la impresión en placa seca otorgaba una mayor nitidez y contraste de tonos a las imágenes (George Eastman Museum, 2014).

A medida que se acercaba el cambio de siglo, el medio fotográfico limeño experimentó un nuevo esplendor con la apertura de nuevos y renombrados estudios, tales como el de Fernand Garreaud (hijo del mencionado Emilio Garreaud) y el del portugués Manuel Moral, cuyo establecimiento se constituyó como el centro preferido de reunión de figuras del ámbito cultural, llegando a ser el principal competidor de la Casa Courret. Asimismo, Moral fue el fundador de importantes publicaciones ilustradas como *Prisma* (1905-1908), *Variedades* (1908-1930) y el diario *La Crónica* (1912), que fundó en sociedad con Clemente Palma. Por

todo lo cual, es considerado como el principal promotor del fotoperiodismo (Schwarz, 2017, pp. 68-69).

En las últimas décadas del siglo XIX, el avance en las técnicas de impresión, entre ellas la xilografía de medio tono, otorgó a las copias un acabado más prolijo, además, el proceso de reproducción de las fotografías se aceleró, y la introducción del fotograbado dio paso al periodismo gráfico. Este desarrollo, junto a la citada evolución en los procesos fotográficos, contribuyó a que la antigua colaboración entre los estudios y la prensa se intensificara. Como refiere Gargurevich (2006), en esta época:

> Es ya posible ubicar a profesionales de estudio que se acercan cada vez más al periodismo. Las firmas «E. Del Águila», «Jack», «Vargas (de Arequipa)», «Ugarte», «Goytizolo», «Rodenas», los encontramos más adelante. Pero sobre todo están Dubreuil, sucesor de Courret y el hijo del gran fotógrafo Garreaud, el joven Fernand. Se puede identificar también que los fotograbados son confeccionados por las empresas «Clisés E. Courret y Cía», «Casa Southwell» (p. 142).

Es así que, la Casa Courret, bajo la dirección de A. Dubreuil, se adaptó a las nuevas demandas y estrechó lazos con la prensa local; en medio de un escenario fotográfico que promovió la aparición de reporteros gráficos y fotógrafos aficionados, así como el registro visual de eventos políticos, sociales, culturales, entre otros. De tal manera que, publicaciones o revistas ilustradas del momento como *Actualidades e Ilustración Peruana* emplearon fotografías remitidas por el Estudio (Peñaherrera, 1984; Gargurevich, 2006; Schwarz, 2017).

Asimismo, los retratos de la alta sociedad siguieron distinguiendo a la firma. Si bien, en este periodo, elementos como los telones pintados, pedestales, alfombras y demás mobiliario se mantienen presentes en el *atrezzo* o la escenografía, las fotografías dan cuenta de los nuevos estilos de la época, así como de los temas preferidos por la élite limeña. Entre los cuales, se encuentran el retrato de la novia Eloida Garland y la fotografía de damas vestidas como tapadas de antaño.

En el primero, se observa un telón pintado con un gran espejo en el fondo que enmarca la intimidad de una estancia burguesa, donde unas flores blancas dispuestas en el suelo rodean a la novia sentada en un sillón; al parecer, de estilo Luis XVI de fines del siglo XIX. Destaca el gesto melancólico de la dama y la elegancia de su vestido. Mientras que, en uno de los ambientes del Palacio de Torre Tagle, específicamente, ubicadas en uno de los patios de la casa señorial, posan cuatro mujeres ataviadas como las célebres tapadas limeñas, vistiendo la saya y el manto característico, siempre de telas finas como acostumbraban las damas de clase alta. De igual manera, esta temática, refleja el gusto de esta pequeña élite por escenas pasatistas.

Figura 18. Eloyda Garland,
Adolphe Dubreuil.
1907
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
24 x 18 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 19. Tapadas en el Palacio de Torre Tagle.
Adolphe Dubreuil.
ca. 1900
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Por otro lado, es importante resaltar que, desde su fundación, la firma ofreció retratos iluminados y artísticos, no obstante, en esta etapa cobraron una mayor importancia, no sólo por seguir siendo demandados por las clases privilegiadas de Lima, sino también porque el Estudio Courret contó con la colaboración de importantes artistas. Algunos de los cuales llegaron a tener exitosos estudios fotográficos.

Este es el caso de Luis Ugarte, quien, desde muy joven se formó en distintas ramas del arte, tales como la pintura y la escultura teniendo como maestros a notables artistas como el pintor español Ramon Muñiz y el escultor francés Charles Perron. Asimismo, incursionó en la fotografía de manera fortuita al ser requerido por la prestigiosa firma Courret, como señala

Sofía Pachas (2007): “Ugarte empieza a ejercitarse en este ramo en 1892 cuando con quince años es llamado por la Casa Courret para dibujar unas orlas” (pp. 24-25). De igual modo, la autora sostiene que, probablemente, durante este encargo aprendió la técnica fotográfica con Adolphe Dubreuil, puesto que el año de su ingreso al estudio coincidió con la fecha en que Eugène Courret partió a Francia.

Posteriormente, en 1915 apertura su propio estudio, el cual llegó a consolidarse como uno de los favoritos de la época. Un año más tarde, su éxito le permitió adquirir las instalaciones del estudio de Manuel Moral. Ese año, Teófilo Castillo (1915), dedicó unas palabras a su destreza plástica, al considerar que Ugarte formaba parte del “grupo escaso de los artistas jóvenes a quienes mucho debe el público de Lima, en el tema fotográfico y el género llamado de galería” (pp. 2895-2896).

Precisamente, Teófilo Castillo, fue otro de los artistas que trabajó en la Casa Courret, donde se incorporó en el año 1906, fecha en que regresó al Perú procedente de Buenos Aires. Allí, se desempeñó como director artístico del célebre estudio Witcomb, considerado como el acervo fotográfico más importante de Argentina, famoso, además, por su galería de exposiciones y su aporte a la promoción del arte contemporáneo de ese país (Alexander, s.f., p. 15). Su paso por el estudio Witcomb y su sociedad con el fotógrafo José Virginio Freitas (hijo del célebre fotógrafo portugués Christiano Junior), contribuyeron a que el pintor aprendiera y perfeccionara sus conocimientos en la iluminación de retratos fotográficos.[11] Como refieren Torres y Villegas (2005), no sólo introdujo el procedimiento de positivado a la

11 Los retratos iluminados o pintados otorgaron a las fotografías monocromáticas, el acabado o efecto de un retrato pictórico, a la vez que camuflaban cualquier imperfección del retratado. Se cree que este tipo de decoración procede de las costosas y exquisitas miniaturas de las primeras décadas del siglo XIX. Además, conseguían “ennoblecer el retrato fotográfico a través de la aplicación de pintura al óleo, consiguiendo así un sucedáneo barato del retrato tradicional que conjugara la exactitud del parecido con el halo de prestigio que rodeaba tanto a la pintura como a la obra única” (Majluf y Wuffarden, 2001, p. 108).

goma bicromatada,[12] sino también: “Su talento como pintor y fotógrafo artístico sumados a la experiencia de Dubreuil serían trascendentales para restaurar los bríos que años antes ostentaba el famoso Estudio” (p. 51).

De esta manera, el Estudio Courret ingresó al siglo XX con una nueva administración, pero conservando el prestigio de sus fundadores. Adolphe Dubreuil dirigió el estudio casi dos décadas, durante este periodo, la firma se adaptó al cambio de siglo y a los gustos de la sociedad del momento, desde el mobiliario, las técnicas fotográficas, hasta la renovación de la fachada, la cual se modernizó en 1905 con un espléndido estilo *art nouveau,* en donde destaca el rótulo de “Fotografía central”, un claro homenaje a los Hermanos Courret.

De igual modo, la firma conservó su distinguida clientela conformada por la élite capitalina, es así que políticos, militares, intelectuales y nuevos rostros del arte y la cultura continuaron acudiendo a sus instalaciones, de tal manera que: “Dubreuil siguió recibiendo en sus estudios a toda la alta sociedad limeña mientras que otros fotógrafos ofrecieron fotos a precios módicos, accesibles al público popular (Tauzin, 2019, p. 173)

Posteriormente, en 1915, su hijo René Dubreuil tomó la posta del estudio y la calidad de las fotografías se mantuvo hasta su cierre definitivo en 1935. Es probable, que la crisis generada por la Gran Depresión de 1929 y las consecuencias manifestadas en una serie de eventos que afectaron el orden político y socioeconómico en el Perú, entre los cuales, se encuentran el cierre de entidades financieras y la crisis política que provocó la caída del gobierno de Augusto B. Leguía, que devino en la instauración de un gobierno militar que castigó la libertad de prensa, motivando el cierre de diarios y revistas. Dichos sucesos, fueron

[12]El procedimiento del positivado a la goma bicromatada, se realiza a partir de goma arábiga, bicromato de potasio, agua y pigmentos como la tinta china, acuarelas o guache, que otorgan el color final a la copia. En consecuencia, se obtiene una pieza o copia única de gran calidad plástica.

presumiblemente, las causas que ocasionaron el cierre del estudio Courret (Schwarz 2017: 81).

Al respecto, estos eventos deben haber sido las causas indirectas que llevaron a René Dubreuil y a su hijo Paul a liquidar el estudio, cediendo como forma de pago a sus trabajadores, las placas negativas y demás mobiliario. Uno de ellos fue Carlos Renjifo Farromeque, impresor, quien en 1986 vendió a la Biblioteca Nacional del Perú este valioso archivo conformado por 55,167 placas. La mayor parte de este acervo fotográfico estaba compuesto de retratos de estudio en negativos o placas secas de gelatino-bromuro y, en menor medida, al colodión húmedo.

En abril de 1991, se firmó el convenio para su rescate y conservación en el cual participaron la Biblioteca Nacional del Perú, la Embajada de Francia y el Consejo Peruano de Fotografía (ICPNA, 2009). Esta conservación ha sido fundamental para el posicionamiento del Archivo Courret, que, vinculado a su prolongada permanencia de más de siete décadas de un excepcional registro visual de hechos decisivos o hitos de la historia peruana; así como de los modos y costumbres de la joven sociedad republicana, contribuyeron a que pasara a la historia como el estudio fotográfico más importante y emblemático de la época. Representa, además, uno de los espacios privilegiados para el estudio de la fotografía decimonónica nacional. No obstante, no ha sido explorado o estudiado en su totalidad. Este es el caso de las fotografías de nodrizas afroperuanas del último cuarto del siglo XIX y principios del XX.

1.2 Estatus y espectáculo: imagen y sociedad limeña a través del retrato fotográfico.

Para Schwarz (2017), la fotografía se había convertido en parte esencial de la vida diaria de los sectores más acomodados de la sociedad del momento (p. 20). De este modo, un nuevo y próspero sector buscó perennizarse a través del retrato: la burguesía. Desde el inicio de la fotografía y tras el fin de la “era de la tarjeta de visita” (1859-1879), los miembros de las

clases pudientes de Lima continuaron demandando retratos: con ello se confirma que el retrato fotográfico no perdió su vigencia, pues se consolidó como un medio de afirmación y distinción social.

De esta manera, se asistía al estudio con la mejor vestimenta y en el contexto de eventos significativos como bautizos, matrimonios, cumpleaños, primeras comuniones, o cualquier otro acontecimiento digno de ser perennizado, incluso el fallecimiento de un ser querido. En tal sentido, estas imágenes se constituyen como construcciones o discursos visuales de lo que el retratado deseaba mostrar o proyectar de sí mismo, por lo que los gestos, las poses, el atuendo y la selección de elementos del *attrezo* o la escenografía, como telones pintados, pedestales, balaustradas, cortinajes, sillones, entre otros, sirvieron para lograr este objetivo.

Asimismo, la técnica y sensibilidad del fotógrafo fueron fundamentales para capturar el carácter o la esencia de la persona ubicada frente a la cámara y, especialmente, para reproducir una imagen precisa o fidedigna del sujeto. El propio Nadar, quien buscó elevar la fotografía al nivel del arte, consideró que el fotógrafo debía mostrar empatía hacia el retratado y saber manipular artísticamente los efectos de la luz para captar con veracidad y profundidad psicológica su imagen. Al respecto, en “Profesión de fe”, artículo publicado en la *Tribune Judiciaire* en 1857, escribió lo siguiente:

> Lo que no es posible aprender, permítame decírselo: es el sentir de la luz, es la apreciación artística de los efectos producidos por diferentes y combinadas calidades de luz […] Lo que menos aún es posible aprender es la inteligencia moral del sujeto, es el tacto veloz que le pone a uno en comunión con el modelo, que le hace a uno tomar conciencia de él, captar sus costumbres e ideas de acuerdo con su carácter, y le permite a uno plasmar no una reproducción plástica indiferente que podría haber sido hecha ordinaria y accidentalmente por el más bajo trabajador de laboratorio, si no es el parecido más cercano y más favorable, el parecido íntimo. Es el lado psicológico de la fotografía (Citado en Coursin, 2018, p. 218).

El retrato de Isabel da Ponte Riveyro, realizado por E. Courret señala la citada empatía y habilidad del fotógrafo para seleccionar elementos distintivos o vinculados al sujeto a retratar. En la imagen, una elegante novia delicadamente sentada, se apoya sobre un cojín dispuesto sobre el brazo del sillón. Una composición que se aleja de la representación habitual de las novias de la época, quienes eran fotografiadas de pie con el fin de mostrar a plenitud la elegancia de sus vestidos. A su vez, los elementos de la escenografía, además de evocar la pureza de la joven, reflejan su alto estatus social: desde la chimenea y el cuadro pintados en el telón de fondo, el cortinaje que cae sobre la alfombra, hasta las flores y el cofre dispuestos sobre la mesa, encuentran resonancia en el refinamiento de la pose y el lujoso traje blanco que lleva la novia. Isabel, hija de un noble portugués, se casó en noviembre de 1884 con Juan Garland Von Lotten, procedente de una adinerada familia inglesa (Anexo 1). Cabe señalar que la tradición del vestido de novia blanco se remonta a Inglaterra, especialmente a la boda de la reina Victoria con el príncipe Alberto de Saxe en 1840. Tras este suceso, dicha prenda estuvo asociada a las clases más acomodadas, ya que antes de la difusión a gran escala de la moda inglesa y de que vestir de blanco ganara popularidad, sobre todo en el siglo XX, fue común que las novias vistieran generalmente de negro, marrón o gris, entre otros tonos oscuros (Arvanitidou y Gasouka, 2014, p. 266).

Figura 20. *Isabel da Ponte Ribeyro Aliaga.*
Eugène Courret.
1884
24 x 18 cm.
Biblioteca Nacional del Perú

Figura 21. *Novia de negro*
Rafael Castillo
Década de 1880.
Biblioteca Nacional del Perú

Tal como se observa en la imagen de la *Novia de negro* de Rafael Castillo, realizada también en la década de 1880, es posible distinguir una diferencia en la composición de ambas fotografías. Así, la imagen de la novia retratada por Castillo tiene una composición más simplificada, compuesta sólo de una mesa y un jarrón de flores ubicados ante un fondo neutro. La dama, quien posa de pie y en tres cuartos hacia la cámara, mira hacia la lente mientras junta las manos, en referencia a su unión o compromiso. Resalta, además, la sobriedad del traje de la novia y la atmósfera de la imagen. Si bien, Castillo también empleó fondos pintados, pedestales, sillones y cortinajes en varias de sus fotografías y su talento como retratista fue notable; no obstante, su clientela fue generalmente de condición modesta, distinta a la del Estudio Courret. Sobre este detalle han reparado estudiosos de la fotografía peruana como Jorge Deustua (2002), quien señala que:

> Mientras que las imágenes de Courret presentaban, en su amplia mayoría, a los grandes señores de Lima elegantemente ataviados, bien posados sobre los muebles finos y la alfombra, en el estudio delante del fondo pintado con destreza y especialmente encargado a París, las placas del archivo Castillo exhibían más bien aquellos cargadores chinos humildemente vestidos […] o algún cabo menor de la policía. Todos ellos quedaron retratados en un espacio austero, frontales, de pie, en posición de firmes y delante de un único, magro, pero aún digno tejido que colgaba estirado en la pared (p. 20).

Por otro lado, los caballeros aparecen en diversas fotografías realizadas por el Estudio, posando con un gesto recurrente: ocultando una de sus manos bajo sus chaquetas. A inicios del siglo XIX, Napoleón Bonaparte popularizó esta pose, que trascendió desde la pintura hasta el retrato fotográfico. Se cree que este gesto se remonta a los escritos griegos siendo retomado por la cultura neoclásica, puesto que denotaba valores aristocráticos que la creciente burguesía del momento buscaba proyectar, como la buena educación, nobleza y distinción (Cabrera, 2023).

El icónico retrato de *Los Cuatro Ases de la Marina,* atribuido a Eugène Courret y realizado años antes de la Guerra del Pacífico, muestra de izquierda a derecha a los capitanes Miguel

Grau Seminario, Lizardo Montero y Aurelio García y García, quienes se ubican de pie tras el capitán Manuel Ferreyros, quien posa sentado. Grau, Montero y García y García son retratados con la mano derecha dentro de sus chaquetas. En este contexto, esta postura denota o expresa hidalguía, caballerosidad, valor y patriotismo.

Figura 22. *Retrato de Napoleón Bonaparte en su gabinete* (detalle).
Jacques-Louis David.
1812.
Óleo sobre lienzo.
National Gallery of Art.

Figura 23. *Los Cuatro Ases de la Marina*
Atribuida a Eugène Courret
1867.
18 x 24 cm.
Archivo Fotográfico de la Marina de Guerra de Guerra del Perú.

Figura 24. *Matrimonio Bisset y familia*.
Eugène Courret.
1883.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
13 x 18 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Además de los oficiales y militares, los caballeros pertenecientes a la élite limeña también adoptaron este gesto, como se observa en el retrato de grupo de Santiago Bisset, en el que los novios se sitúan al centro de la composición sentados junto a una dama, mientras que alrededor de ellos se encuentran tres damas y dos caballeros de pie. En este retrato, tanto el novio como el caballero a la derecha del encuadre se muestran con la pose mencionada: llevando la mano derecha bajo la chaqueta buscando proyectar una imagen de distinción, poder o, quizás, una posición socioeconómica importante.

De igual modo, el gran número de retratos de niños dan cuenta de su importancia dentro de los retratos de estudio, puesto que, según Bordieu (2003): “Entre las fotografías de personas, cerca de las tres cuartas partes representan a grupos y más de la mitad son de niños, ya sea solos o con los adultos” (p. 64). Así, los menores son representados

fundamentalmente con los mismos elementos y las poses convencionales de las personas adultas, a saber, la escenografía, la pose y la vestimenta en conjunto evocan o reflejan su pertenencia a una determinada clase de la sociedad. Tal como se observa en el retrato de *Ernesto Elliot*, quien es retratado de pie y sobre un banco, mientras apoya su mano derecha sobre un pedestal: elemento decorativo frecuente en los retratos de niños. Asimismo, el pequeño es retratado por E. Courret vistiendo chaqueta y pantalón, sosteniendo una pose un tanto formal y rígida.

Figura 25. *Ernesto Elliot*.
Eugène Courret.
1880
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Como refiere Andrea Cuarterolo, los niños eran fotografiados sobre bancos o podios para colocarlos a la misma altura que un adulto y al nivel del lente de la cámara. Sin embargo, con el paso del tiempo, las fotografías infantiles fueron cambiando y los retratados se representaron en actitudes y posturas más naturales, con prendas y trajes propios de su edad. Como señala la autora:

> se los representaba como versiones en miniatura de sus padres. Otra característica formal que da cuenta de esto es el hecho de que rara vez el fotógrafo bajaba la cara al nivel del niño, sino que se solía subirlo a algún tipo de mueble o plataforma para fotografiarlo a la misma altura que a un adulto. Hacia fines de siglo, una nueva percepción cultural de la niñez, celebrada como una etapa importante en la vida, impuso nuevas formas de retratar a los niños, enfatizando su individualidad. Cambia entonces el punto de cámara, aparecen las poses relajadas, los juguetes, los muebles en miniatura, los disfraces, y la ropa de juego (Cuarterolo, 2006, p. 49).

Este cambio se aprecia en el retrato fotográfico de Raúl Porras Barrenechea, historiador y diplomático peruano, realizado por Adolphe Dubreuil. En la fotografía, el niño posa de pie sobre un sillón tapizado con motivos vegetales, asumiendo una postura más relajada y natural al apoyarse cómodamente en el respaldo situado junto a una mesa de fina factura, sobre la cual se colocó un cofre que sirve de apoyo adicional al retratado. Asimismo, el pequeño viste un conjunto oscuro compuesto por una chaqueta manga larga y un short o pantalón corto de fina tela, al parecer, terciopelo. Lleva, además, un cinturón y una mantilla de encaje de tono claro anudada sobre el pecho. En aquella época, fue usual que los niños pequeños lleven el cabello largo e, incluso, usen falda, pues no existía diferenciación de género a través de la ropa (Paoletti, 1987, p. 136). Este detalle será ampliado en el siguiente apartado.

Figura 26. *Raúl Porras Barrenechea*.
Adolphe Dubreuil.
ca. 1900.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

1.3 El álbum familiar decimonónico: el registro fotográfico de familias distinguidas en la segunda mitad del siglo XIX.

Las familias encontraron en la fotografía un medio útil para contar su propia historia y, especialmente, para fortalecer los lazos afectivos en favor de la unión o cohesión familiar. Como señala Marianne Hirsch (1997), estas imágenes, no sólo reflejan el modo en que las familias deseaban mostrarse o ser representadas ante la sociedad, sino que también dan lugar a una memoria heredada, esto es, a una serie de recuerdos o eventos que se transmiten

o perpetúan a través del tiempo y las generaciones, lo cual es definido por la autora bajo el concepto de *postmemoria*.

Asimismo, a través del retrato fotográfico las clases sociales en ascenso afirmaron o consolidaron su posición en la sociedad, como afirma Giséle Freund (2017), el "mandar hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto ante sí mismos como ante los demás, situándose entre aquellos que gozaban de consideración social (p. 12).

A continuación, se presentan las fotografías de tres familias limeñas formadas por matrimonios entre inmigrantes europeos y damas peruanas, retratadas por el Estudio Courret en el último tercio del siglo XIX. Entre estas imágenes se encuentran aquellas que conmemoran el acontecimiento fundacional de la familia: el matrimonio. Asimismo, una de estas familias fue retratada durante un largo periodo de tiempo, lo cual permite conocer su historia a través de la fotografía. Es relevante señalar que se consideró incluir estas imágenes, dado que se han ubicado los retratos de los bebés de cada una de estas familias junto a sus nodrizas afroperuanas, las cuales serán analizadas en el capítulo final de esta investigación. Este detalle sugiere que los hogares limeños de élite consideraron importante la inclusión de estos retratos en los álbumes fotográficos.

Desde los primeros procedimientos de reproducción de la imagen como el daguerrotipo y, sobre todo, producto del afán coleccionista que surgió con las *carte de visite,* las familias buscaron perennizarse a través de diversas imágenes que conservaron en álbumes de las más variadas calidades y diseños, que fueron expuestos generalmente en el salón del hogar para la contemplación de los visitantes, como familiares y allegados. Así, estas fotografías funcionaban como una construcción o relato visual de los eventos más importantes de la familia (Cuarterolo, 2013, p. 93).

En ese sentido, como señala Armando Silva (2012), existen cuatro factores que condicionan la existencia del álbum familiar, estas son: la familia o sujeto representado, la fotografía o medio de registro visual, el álbum como medio de compilación o archivo y, especialmente, el anhelo de contar una o más historias, es decir, su condición narrativa (p. 23). Según el autor, aunque el orden en que se compilan las fotografías en los albúmenes no siempre está estrictamente definido, estas guardan una estrecha relación entre sí, de tal manera que una imagen se remite tanto a la anterior como a la posterior. Por tanto, deben interpretarse en su conjunto como un relato literario.

Si bien no existe un orden estricto, se considera que el álbum familiar generalmente iniciaba con la fotografía de boda (Cuarterolo, 2013). Es probable que este haya sido el caso de la familia formada por Paul Ascher, comerciante de origen estadounidense de fe judía y Minnie Freymann, natural del Callao, puesto que la fotografía más antigua que se ubicó de la familia corresponde a la de su matrimonio, celebrado el 27 de enero de 1880 (Anexo 2). Además, Paul Ascher fue un miembro distinguido de la alta sociedad limeña, ya que además de dedicarse al comercio, su nombre figura como uno de los miembros de la Sociedad Hebrea de Beneficencia, fundada en Lima en 1870, siendo uno de los fundadores asumiendo el cargo de secretario (*Boletín de Lima*, 1998, p. 40).

Según Tomás Zarza (2010), hasta la actualidad, “la fotografía nupcial es una de las tipologías que ha sido realizada por profesionales desde sus orígenes”, lo cual es un reflejo de la importancia que ha tenido para las familias y, de acuerdo al autor, el fotógrafo ha sido el responsable de organizar los elementos de la imagen para dotar de significación a este sagrado evento. Además, señala que estas fotografías se realizaban días después de la celebración de la boda (pp. 52-53).

Como puede apreciarse, Eugene Courret situó a la pareja en un entorno suntuoso compuesto por un telón pintado con mobiliarios labrados con figuras y un pedestal ubicado a

la derecha del encuadre. La novia posa con un elegante vestido y chaqueta de color blanco de rica factura, tal como se observa en la fina tela bordada de flores, el tul que remata el escote, los volantes de las mangas y falda, la rosa en el pecho, así como la delicada y romántica tiara de flores del velo, detalles que guardan sintonía con las joyas que usa, entre ellas, aretes, un colgante o dije en forma de corazón, pulsera, anillos y un brazalete decorado, al parecer, con piedras preciosas. Por otro lado, el novio, vestido con un refinado esmoquin de seda, camisa blanca y corbata de moño, sostiene un pañuelo blanco en la mano derecha, símbolo de estatus y etiqueta, al igual que el boutonnière o botonier, accesorio o prendedor colocado en el lado izquierdo del saco.

Figura 27.
Matrimonio Ascher Freymann.
Eugène Courret
1880.
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Otro punto interesante en la composición es la forma en que posa la pareja: la joven novia es retratada de pie, de tres cuartos, con el cuerpo y el rostro girados hacia la derecha, mientras apoya ligeramente su mano izquierda sobre el hombro de su esposo colocando la otra sobre la mano derecha de él, quien está sentado. Según Linkman (2010), esta pose fue común en las fotos de boda durante la Era Victoriana, así, uno de los cónyuges puede aparecer sentado y el otro a su lado con una de sus manos descansando sobre el hombro de su pareja (p. 4). Sin embargo, es la novia quien suele aparecer de pie, como una manera de

mostrar a plenitud el lujo de su vestido. Al parecer, está tipología trascendió hasta América, ya que, fue una tipología frecuente en las fotografías del estudio Courret. Aunque esta pose fue pauteada por el fotógrafo, destaca en la imagen la naturalidad de los gestos y la proximidad entre los recién casados, la cual se reafirma con el doble contacto de manos de la novia hacia su pareja en señal de compromiso y afecto.

Años más tarde la pareja Ascher Freymann enriqueció su álbum familiar al agregar diversas fotografías de su pequeño hijo, Ysidro Ernesto, nacido en octubre de 1902 (Anexo 3), quien fue retratado por Adolphe Dubreuil en compañía de sus padres. Una de estas fotografías presenta a la familia ante un telón de fondo pintado con un cortinaje y columnas decoradas con guirnaldas de flores a manera de un idealizado espacio exterior ajardinado. La pareja posa de pie, de tres cuartos y en un plano de cuerpo entero. Paul Ascher se ubica a la izquierda del encuadre tras un balcón de madera de finos balaustres, mientras Minnie, su esposa, se encuentra en el lado opuesto. Ambos visten de forma elegante conforme a la ocasión y sostienen a su bebé, quien se sitúa al centro de la composición y viste un primoroso ropón de bautizo, además de un crucifijo y anillo en el dedo anular, joyas tradicionales en estas ceremonias. Cada uno de los elementos de la imagen reflejan la opulencia de esta familia y el deseo de perennizar este significativo evento a través de la foto.

Figura 28. *Familia Ascher Freymann.*
Adolphe Dubreuil.
1903.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
24 x 18 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

El segundo matrimonio del cual se comentará, fue constituido por José Luis Giacometti Marzano de Visconti, un comerciante nacido en Piacenza, Italia, y la dama limeña Victoria Soyer fue retratado por Eugène Courret junto a sus dos hijos: una niña llamada Luisa y un niño de nombre José Luis, nacido el 25 de abril de 1888 (Anexo 4) . En efecto, se han identificado distintas fotografías de esta familia que registran o documentan visualmente su historia a lo largo del tiempo, como se constata en el tránsito de los niños desde la infancia hasta la pubertad.

De este modo, el retrato de la familia en su conjunto, además de reflejar su posición o estatus social, fue un medio para evocar su cohesión o unión como una imagen de "familia ideal", dado que "las fotografías pueden mostrarnos más fácilmente lo que deseamos que nuestra familia sea y, por ende, lo que, con mayor frecuencia, no es" (Hirsch, 1997, p. 8). De esto, se infiere que la fotografía familiar responde a una determinada narrativa o imagen que la familia anhela proyectar de sí misma ante la sociedad.

Así, la familia Giacometti Soyer es retratada ante un fondo neutro, donde el padre, ubicado en el centro, posa de pie junto a su hija, quien se encuentra a su derecha sobre un pedestal sujetando una muñeca de porcelana. Victoria Soyer, por otro lado, se encuentra sentada a la izquierda de su esposo, sosteniendo al bebé José Luis en sus faldas mientras apoya uno de sus pies sobre un pequeño banco. De igual manera, resalta la distinción y formalidad de sus atuendos, de inspiración europea: el padre lleva una camisa, corbata de lazo, saco oscuro a rayas y el acostumbrado pañuelo blanco, símbolo de distinción y etiqueta; mientras que la madre lleva un sobrio vestido negro de cuello alto decorado con pedrería y un tocado sobre el cabello. En contraste, los niños visten de blanco y ambos llevan vestidos similares, ya que, según Paoletti (1987), hasta las primeras décadas del siglo XX, no había distinción de género en cuanto a la vestimenta infantil, ya sea por razones prácticas o porque no se consideró importante marcar esta diferenciación, los niños usaban vestidos generalmente hasta los dos o tres años, momento que daba paso a los pantalones cortos.

Asimismo, ambos padres toman las manos de sus hijos en un gesto de afecto y protección que enfatiza la citada unión familiar, una pose común en los retratos de este tenor. Es pertinente apuntar que en esta sesión fotográfica se realizó el retrato del bebé José Luis junto a su nodriza.

En general, los Giacometti Soyer se muestran como una familia tradicional limeña, de estrechos lazos afectivos y con una posición social consolidada, aspectos que Eugène Courret supo proyectar en la composición. En ese sentido, estas fotografías y su destino final en el álbum del hogar fueron una forma de "afirmar los valores y las tradiciones familiares, pero al mismo tiempo signo de actualidad y estatus social" (Majluf y Wuffarden, 2001, p. 40).

Figura 29. *Familia Giacometti Soyer.*
Eugène Courret.
1888
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

La familia Evans, fue otra de las familias decimonónicas icónicas que el Estudio Courret retrató a lo largo de tres generaciones. Las diversas fotografías que han sobrevivido hasta nuestros días, tanto individuales como grupales, ofrecen una visión panorámica de la historia de esta familia, la cual fue fundada por Norman Evans, natural de Inglaterra y la dama arequipeña Isabel Gallagher. La pareja tuvo cuatro hijos: Norman John, Alicia, Isabel y Clinton.

De acuerdo con Abraham y Coyne (2021), Norman Evans, al igual que muchos extranjeros, llegó al Perú durante el auge de la Era del Guano y se estableció en Lima para

trabajar en la Casa inglesa Gibbs e hijos, una de las principales firmas comerciales relacionadas con la explotación del guano. Asimismo, fue uno de los fundadores del afamado Lima Cricket and Football Club, fundado en 1859 y vigente hasta la actualidad. Como se infiere, gozó de una importante posición en la sociedad limeña del momento.

El retrato de Ysabel Gallagher junto a Clinton, el menor de sus hijos, realizado por Eugène Courret en 1883, es una de las imágenes más tempranas de la familia que se ha identificado. En esta fotografía, ambos se encuentran frente a un telón que representa una habitación interior decorada con papel tapiz. Clinton es retratado de cuerpo entero, de frente y sobre una silla mientras se recuesta tiernamente sobre su madre. A su vez, Ysabel posa de pie, de tres cuartos tomando de la mano al pequeño mientras lo rodea en un gesto de cercanía y protección. La disposición y los gestos de los retratados buscaron exaltar el vínculo afectivo entre ellos, siendo una representación frecuente en las fotografías de infantes junto a sus padres realizadas por el Estudio. Poco tiempo después de este retrato, Ysabel Gallagher de Evans falleció un 21 de noviembre de 1885 (Anexo 5). No obstante, el sentir de la familia como un grupo unido persistió, como lo demuestra uno de los retratos familiares realizado por Adolphe Dubreuil en 1899.

Figura 30. *Ysabel Gallagher de Evans e hijo.*
Eugène Courret.
1883
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Dicha fotografía muestra a Norman Evans sentado en el centro, quien posa con gesto apacible rodeado de sus cuatro hijos. Norman John, su primogénito, e Isabel, su menor hija, son retratados de pie detrás de su padre, esta última lo toma de los hombros en un gesto de afecto y respeto, mientras que Alicia y Clinton se encuentran, respectivamente, sentados a la derecha e izquierda del patriarca inglés. Más allá de la elegancia y distinción que caracteriza al grupo, Dubreuil buscó a través de esta composición presentarlos como una familia sólidamente unida y establecida, donde la disposición y los gestos de los retratados dan cuenta de esta cohesión, lo cual recuerda las palabras de Pierre Bordieu (2003): “el objetivo verdadero de la fotografía no son los individuos, sino los vínculos entre ellos” (p. 62).

Figura 31. *Familia Evans Gallagher.*
Adolphe Dubreuil.
1898
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
24 x 18 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Tras el cambio de siglo, el Estudio Courret continúo gozando de la preferencia de esta familia. Hacia 1907, Norman Evans fue retratado junto a su hijo John y una nueva integrante del hogar: su nieta, así, en esta fotografía están reunidas tres generaciones de esta familia. En un encuadre horizontal, al lado izquierdo, se encuentra Norman Evans, sentado en un cómodo sillón, mientras que a la derecha se muestra a su hijo John, quien es retratado con su pequeña hija sentada en su regazo. Ambos caballeros visten con refinados trajes oscuros; en tanto, la niña lleva un vestido blanco y sostiene un arreglo de flores. Asimismo, sobre la mesa se observan una muñeca, una canasta, un cofre y flores dispersas. Los retratados

posan en medio de una suntuosa puesta en escena que imita la estancia interior de un hogar burgués: el telón pintado con un muro y zócalo ornamentados se complementa con un mobiliario compuesto por una alfombra de pelo largo, un conjunto de finos muebles que incluyen un sillón, una banqueta y un reposapiés tapizados, una vistosa cortina, así como una pequeña mesa de estilo Rococó labrada con figuras de busto y motivos naturales. Como se aprecia, todos los elementos de esta imagen evocan el elevado nivel social o estatus de la familia y, a la vez, su inclusión en el álbum familiar representa un testimonio visual de su trascendencia y arraigo en la sociedad limeña del momento.

Figura 32. *Norman Evans junto a John, su hijo, y nieta.*
Adolphe Dubreuil.
1907
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 24 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Finalmente, a través de estos retratos es posible constatar la relevancia de la fotografía como un medio para solemnizar aquellos eventos que las familias buscaron eternizar. A su vez, estas imágenes reflejan la notable habilidad de los fotógrafos para traducir visualmente el anhelo de representación de su clientela, como se observa en las diversas imágenes de las tres familias limeñas retratadas por Eugene Courret y Adolphe Dubreuil. De igual modo, estas fotografías representaron la afirmación de su continuidad, legado e integración, así como un medio para reforzar los lazos familiares, lo cual supone analizarlas desde una lectura sociológica, además de resaltar sus cualidades estéticas (Bordieu, 2005).

En tal sentido, sociedades decimonónicas como la limeña, consideraron importante incluir en el álbum familiar, el retrato dual o recuerdo visual del benjamín del hogar junto a la mujer que cuidó de él: su nodriza o ama de cría. No obstante, antes de presentar dichas imágenes, es pertinente conocer la historia de esta figura femenina de larga data, especialmente de la nodriza de origen africano, su representación visual y trascendencia a lo largo del tiempo, tal como se verá en el siguiente capítulo. En este contexto, se podrá comprender el significativo papel que estas mujeres cumplieron dentro de las familias de mayor poder adquisitivo y abordar las motivaciones detrás de estos retratos fotográficos.

CAPÍTULO 2

HISTORIA, COSTUMBRE E IMAGEN DE LA NODRIZA

Desde el inicio de la historia de la humanidad, la leche materna ha sido imprescindible en los primeros meses de vida para garantizar la supervivencia del nuevo ser. Por ello, la alimentación y el cuidado de los infantes han estado ligados a la mujer en su rol de madre desde tiempos inmemoriales. En ese sentido, la lactancia ha sido ampliamente reconocida, ya que proporciona:

> todos los nutrientes necesarios durante los primeros seis meses de vida y en forma complementaria hasta los dos años […] aporta al lactante los nutrientes necesarios para un crecimiento y desarrollo adecuado y cuenta con un factor protector frente a enfermedades infecciosas, respiratorias, gastrointestinales, alergénicas, entre otras (Becerra et al., 2015, p. 120).

Por estas razones, la leche materna sigue siendo considerada hasta la actualidad como la mejor opción para nutrir al recién nacido. Sin embargo, desde tiempos remotos, no sólo ha sido valorada como una fuente fundamental de alimentación para el neonato, sino que también ha sido objeto de diversos argumentos médicos, discusiones y creencias.

En el Antiguo Egipto, por ejemplo, se atribuyeron connotaciones mágico-religiosas a la leche de la madre, puesto que se pensaba que era un remedio mágico o tratamiento curativo con capacidad de protección y regeneración (Fernández, 2017, p. 30). Además, se desarrollaron recetas para revertir la falta de leche, entre ellas, se recomendaba untar en la espalda de la mujer un aceite obtenido de la aleta dorsal de la perca o pez del Nilo llamado Lates niloticus (Fernández, 2017).

Respecto a las teorías sobre la naturaleza de la leche materna, estas tienen su origen en la Grecia Clásica (siglos V y IV a. C), periodo en el que Hipócrates afirmó que la leche era el producto de una transformación o cocción de la sangre en el cuerpo femenino, es decir, una sustancia nutritiva derivada del fluido vital. Más adelante, Aristóteles, reafirmó esta

aseveración señalando que la sangre menstrual unida al líquido seminal masculino durante la fecundación, originaba una materia activa que permitía la formación del embrión y la leche como alimento del futuro bebé (Pedrucci, 2013, p. 263).

Posteriormente, en tiempos del Imperio Romano, estas consideraciones fueron apoyadas por médicos griegos y latinos. De modo que, Sorano de Éfeso (siglo II d.C), considerado como el padre de la Ginecología, refirió que este “cocimiento” o cocción se producía en los senos de la mujer. Asimismo, Galeno de Pérgamo (siglos II y III d.C), retomó el principio hipocrático señalando que el diseño del sistema vascular propiciaba la generación de la leche en la mujer (López, 2005, p. 904; Asiss, 2022, pp. 116-117).

Así pues, las doctrinas o tratados en torno a la leche materna se desarrollaron especialmente dentro de la tradición médica grecorromana y se mantuvieron vigentes (con algunas variaciones) a lo largo de los siglos. Siendo recogidas, por ejemplo, en compendios medievales dedicados a la terapéutica y el saber médico conocido hasta ese momento, tales como el *Arte de Sanar* o *Causa et curae*, escrito por Santa Hildegarda de Bigen en el siglo XII, quien consideró que:

> Cuando una mujer es fecundada, la sangre que alberga en sus órganos genitales sube hasta sus pechos y se transforma en leche, cambiando de color y de textura, haciéndose mucho más fina y aromática. Cuando la mujer está encinta y come o bebe cualquier cosa, estos productos son convertidos en leche para nutrir a la criatura que crece en sus entrañas. Así pues, la sangre que está en el cuerpo de la mujer, toma dos caminos, por un lado, sube a su pecho y se transforma en leche y por otro lado, desciende hacia el útero convirtiéndose en el alimento del feto durante la gestación (Alfonso, 2013, p. 197).

Cabe mencionar que estas concepciones precientíficas sobre la fisiología de la lactancia materna estuvieron acompañadas de creencias y mitos, particularmente en la cultura occidental. Uno de ellos estuvo relacionado con el aspecto físico de la madre, ya que se pensaba que dar de lactar al infante podía causar el deterioro de la mujer y dañar su belleza

antes de tiempo. Tal como lo afirmó siglos antes el citado Sorano de Éfeso (siglo I-II d. C), quien, en su tratado médico titulado *Ginecología*, señaló que “así como la tierra está exhausta de la producción de semillas luego de la cosecha, y por lo tanto se vuelve árida si se le exige más, lo mismo sucede con la mujer que amamanta a su hijo” (García et al., 2005, p. 402).

Además, se creía que una mujer no podía quedar embarazada mientras diera de lactar o amamantara a su hijo, puesto que, al interrumpirse generalmente la menstruación durante este periodo, se pensaba que la fertilidad femenina disminuía (Conesa, 2018). Por tanto, la lactancia era considerada como un medio natural de evitar el embarazo[13].

Igualmente, se estimaba que el mantener relaciones sexuales durante el periodo de lactancia podía provocar un sangrado o menstruación que estropeaba la composición de la leche y, por consiguiente, resultaba perjudicial para el lactante (Espinilla, 2013). Por ello, se recomendaba practicar la abstinencia hasta el destete del bebé, es decir, hasta la introducción progresiva de alimentos sólidos y líquidos además de la leche materna, proceso que llevaba finalmente al infante a dejar el seno materno.

Es interesante notar que, como se verá en las siguientes páginas, estas ideas persistieron durante centurias representando una fuerte influencia para las mujeres. Ya que, como sostienen las autoras Sara Rodríguez Berzosa (2016) y Rita Rodríguez García (2017), la lactancia no es sólo una característica natural o biológica de la mujer, sino también una construcción social influenciada por las prácticas, saberes, creencias, normas y valores de una sociedad y cultura determinada. De manera que, se distinguen dos tipos de maternidad: la biológica, referida al embarazo, el parto y la lactancia; y la maternidad social, que incluye la alimentación y crianza de los niños (responsabilidades asignadas culturalmente a las mujeres).

[13] Este mito popular ha perdurado hasta nuestros dìas, sin embargo, se ha comprobado médicamente que no es del todo confiable.

En ese sentido, cabe mencionar que, a lo largo de la historia no siempre fue la madre quien llevó a cabo la lactancia de sus hijos. Esto se debió a factores fisiológicos, como el fallecimiento, enfermedad, falta de leche (hipogalactia) o cualquier otra limitación; así como a factores culturales relacionados con diversas creencias sobre la lactancia materna (algunas de ellas mencionadas líneas arriba), incluyendo también cuestiones ligadas al estatus social.

Por lo tanto, antes del desarrollo de la pasteurización de la leche en la segunda mitad del siglo XIX y de la posterior aparición y perfeccionamiento de la fórmula infantil, no existió un sustituto adecuado para la leche humana. Por ello, durante el extenso periodo anterior a la introducción de estos importantes avances científicos y médicos que consolidaron la práctica de la llamada lactancia artificial,[14] la leche materna solo fue reemplazada con garantías de éxito por la leche de otra mujer (Muguruza, 1996, p. 42). Por esta razón, cuando la madre se vio imposibilitada o evadió la lactancia por cuestiones fisiológicas o culturales, una figura de larga data asumió esta función: la nodriza.

Es así que el presente capítulo, estructurado en tres secciones, tiene como objetivo analizar cómo se construyó el concepto y la imagen de la nodriza desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, centrando el foco en América. Ello amerita o requiere de una descripción histórica que permita comprender la importancia de su figura y los modos en que ha sido representada a través de los siglos. Es importante mencionar que no se pretende realizar un estudio exhaustivo ni estrictamente cronológico, sino ofrecer una mirada panorámica resaltando los diversos y complejos aspectos relacionados con este antiguo oficio, y, especialmente, dirigir la atención hacia las mujeres que lo ejercieron.

[14] La lactancia artificial, contraria a la lactancia natural o materna, corresponde a la alimentación parcial o total del infante con leche distinta a la humana, por ejemplo, con fórmula o leche artificial (producida fundamentalmente a partir de la leche de vaca, adaptada para la nutrición del neonato), cuya composición química se asemeja en gran medida a la leche materna (Muguruza, 1996). Asimismo, este tipo de lactancia fue practicada desde tiempos arcaicos, al emplearse leche de origen animal para nutrir al lactante a través de utensilios como biberones de madera o cuernos de vaca, entre otros.

En el primer apartado, se abordarán las diversas creencias y consideraciones en torno a la figura de la nodriza desde tiempos remotos, abarcando épocas clave de la historia, especialmente en Occidente. Así, se incluyen imágenes, tratados médicos, requisitos, contratos, regulaciones, escritos literarios y las diversas críticas a esta práctica, procedentes de esferas religiosas, laicas, científicas y médicas en defensa de la lactancia materna. Asimismo, se pone de relieve la presencia de la nodriza africana en el contexto europeo, contemplándose ejemplos representativos como pinturas y, en menor medida, fotografías. En tal sentido, además de señalar las causas que provocaron el progresivo declive de este oficio en la Europa del siglo XIX, se ofrecen conjeturas en relación a la introducción de esta tipología fotográfica o el retrato dual de la nodriza y el niño a su cargo en América.

El segundo y tercer apartado de este capítulo están dedicados a la historia de la nodriza africana y afrodescendiente en el contexto americano. En principio, se abordarán detalles en torno a la práctica de la lactancia (impuesta y asalariada) desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, los pormenores del comercio trasatlántico de africanos esclavizados al continente, la imposición de esta costumbre a las mujeres africanas y los diferentes mitos que se tejieron en torno a su figura, las cuales las colocaron como nodrizas ideales. Por último, se analizará la pervivencia de esta antigua práctica en las sociedades americanas del siglo XIX, incluso tras la abolición de la esclavitud. Además, se incluyen imágenes que ejemplifican la representación de la nodriza y ama de cría afrodescendiente, que anteceden a la fotografía. Cabe señalar que, aunque los contextos y realidades fueron distintas y variopintas en los diferentes territorios de América, se buscarán nexos o puntos en común, tomando como eje central del análisis, al contexto peruano.

2.1 Una aproximación panorámica a la historia de las nodrizas, desde la Antigüedad hasta la Europa del siglo XIX.

Si bien los términos “nodriza” y “ama” describen a la misma persona, se ha de considerar que su origen etimológico es distinto. El primero, proviene del latín “nutrix*”,* que se traduce

como “alimentadora”. Con la evolución lingüística, este vocablo devino en “nutrice” llegando a las lenguas romances y, en particular, al castellano como “nodriza” (Rodríguez García, 2017, p. 37). Mientras que el segundo, de origen gótico o germánico, procede del verbo amar: “que significa ser madre; y de aquí el nombre de ama por madre; el cual se dio en castellano a las nodrizas, porque son como madres” (Pascual, 1871, p. 499).

Por ello, dada la cercanía o relación estrecha con los pequeños, estas mujeres fueron consideradas como las “madres sustitutas” y, en gran medida, esta comparación generó toda clase de comentarios a favor y en contra, tanto a su persona como a sus funciones. Sin embargo, según G. Pedrucci (2020), resulta más apropiado llamarlas “madres delegadas” en lugar de “sustitutas” o “subrogadas”, ya que reemplazaron o sustituyeron excepcionalmente a la madre biológica sólo en casos de ausencia total, ya sea por fallecimiento, abandono o cualquier otro motivo. Por lo demás, se les delegó o confió la tarea de alimentar y cuidar al infante de manera temporal o permanente, siendo más bien las representantes de la progenitora actuando como una figura materna.

Es así que, remunerado o impuesto, el empleo de una nodriza para amamantar y cuidar a un bebé fue una práctica común establecida por distintas sociedades y culturas a lo largo de la historia. No sólo fue un trabajo llevado a cabo por mujeres libres, sino también fue común el uso de esclavas como nodrizas (Rubiera, 2019), pues, como se verá posteriormente, este fenómeno adquirió otro cariz con la institución de la esclavitud africana a partir del siglo XV.

Como se mencionó previamente, los factores que llevaron a las mujeres a delegar la lactancia de sus hijos fueron tanto fisiológicos o biológicos como culturales. Asimismo, ya que se pensaba que la leche estaba vinculada al flujo sanguíneo de la mujer, se creía que no sólo proporcionaba nutrientes al infante, sino que también fluía en ella cualidades o defectos de quien la proveía. De manera que, este alimento tenía “la capacidad de modificar otros

cuerpos. Ya fuese purificando, enalteciendo o degradando, la leche que se incorporaba al lactante nunca era inocua" (Assis, 2022, p. 132).

Por consiguiente, a lo largo de los diferentes periodos históricos se regularizó a las nodrizas con determinados requisitos que implicaron no sólo que la leche sea de la mejor calidad, sino también que su portadora tuviera altos valores morales y cualidades físicas elogiables, todo en beneficio del infante. Cabe mencionar que dichos requerimientos, junto con recomendaciones y prohibiciones, se fundamentaron en diversos tratados médicos, religiosos, así como en obras literarias de corte moralista.

Asimismo, en los contratos de nodrizas se encuentran datos importantes respecto a este oficio, tales como: las modalidades para llevar a cabo la lactancia (podía ejercerse en casa de los padres o en el hogar del ama de cría), los pagos, el periodo del servicio, las condiciones y sanciones en caso de que se incumpliera alguna de las cláusulas convenidas. En ese sentido, las primeras regulaciones relacionadas con esta práctica se remontan a dos de los códigos jurídicos y morales más antiguos conocidos: las Leyes de Esnunna o Código de Bilalama (ca. 2000 a. C.) y el Código de Hammurabi (1750 a. C.), pertenecientes a la antigua Mesopotamia. En el primero se estableció que:

> Si uno da su hijo a "amamantar" y criar y no paga la ración de grano, la ración de aceite y la ración de lana durante tres años, deberá pagar 10 minas de plata para la "educación" de su hijo, y entonces, volverá el hijo a él (Castro y González, 1968, p. 120).

De esto, se confirma que desde tiempos muy antiguos el periodo de lactancia duró tres años y que el infante podía ser confiado totalmente a la nodriza, permaneciendo fuera de su hogar durante todo este tiempo. Además, sólo podía ser devuelto si se cumplía con el pago estipulado, en caso contrario, debía asumirse una sanción monetaria. Respecto a la remuneración, en esta época era común el pago en especie. Por otro lado, el Código de Hammurabi, estipuló una sentencia severa para la nodriza que cometiera la siguiente falta:

> Si alguno habiendo dado a una nodriza su hijo, este hijo muere en las manos de la nodriza, ésta no podrá amamantar otro niño sin el permiso del padre y de la madre Si lo hace, se le cortarán los senos (Franco, 1962, p. 351).

Es importante considerar que estas mujeres también eran madres, y, en la mayoría de los casos no se hace mención o se desconoce el paradero de sus hijos. Las diversas hipótesis sugieren que estos niños podrían haber fallecido dada la alta mortalidad infantil; o que se les haya destetado antes de tiempo y alimentado artificialmente, por ejemplo, con leche de animales (vacas, cabras, ovejas);[15] o bien que fueran enviados a otras mujeres (como parientes o esclavas para ser alimentados. Asimismo, es posible que hayan crecido en el hogar de la familia en caso la nodriza fuese esclava o que se hayan trasladado allí junto a sus progenitoras (Sparreboom, 2009, p. 39; Pedrucci, 2020, p. 135).

Por ello, se pueden inferir dos interpretaciones de la cita anterior: La primera, que la nodriza debía alimentar exclusivamente al infante del hogar contratante, ya que si lactaba simultáneamente a otro niño (quizás su hijo), el primero no recibiría la nutrición adecuada, enfermaría y podría fallecer. Esto sería un reflejo del trato abusivo o coercitivo hacia el hijo de la nodriza, quien quedaba despojado de la leche de su madre. En relación con esto, algunas fuentes conjeturan que se les dio poca importancia a estos niños, puesto que fundamentalmente no son mencionados en los textos (Pedrucci, 2020).

La segunda posibilidad, es que no se condenaba necesariamente al ama de leche por la muerte del infante, sino por atreverse a intercambiarlo por otro. Asimismo, no resulta extraño que se mencione el posible deceso del niño, puesto que en el mundo antiguo y aún en el siglo XIX, la mortalidad infantil fue sumamente alta (Muguruza, 1996; Rodríguez-Berzosa, 2016).

[15] Es importante señalar que desde tiempos antiguos una de los sustitutos de la leche humana fue la leche de mamíferos como vacas, cabras y ovejas. No obstante, previo al proceso de pasteurización, este tipo de leche no fue apta para el consumo humano y su ingesta fue perjudicial para los lactantes, siendo una de las causas de la mortalidad infantil (Conesa, 2018, p. 148).

En este punto, es relevante destacar que estas nodrizas estuvieron relacionadas principalmente a familias pudientes o de un estatus socioeconómico elevado, puesto que el emplear a una persona para alimentar y cuidar de forma exclusiva al benjamín de la familia y posiblemente optar por confiarle su crianza tras la lactancia, era un privilegio que sólo podía permitirse una clase social determinada. En suma, contar con un ama de cría representaba una marca de riqueza y estatus (Parca, 2017, p. 210; Rubiera, 2019, p. 209).

No sólo los pagos estipulados en los contratos reflejan este aspecto, sino también los registros escritos y visuales representativos de cada época. Por ejemplo, una estatuilla de diorita del Reino Medio Egipcio (siglos XXI – XVII a. C.) que data del 1900 a. C, representa a una nodriza de nombre Sat-Neferu o Sitsnefru, de quien se dice que su sólida reputación la llevó a trabajar para un importante dignatario residente en Adana (Turquía), quizás un personaje de la realeza. Se cree que antes de partir a dichas tierras, encargó esta imagen (Arnold et al., 2015, p. 144). Es relevante, además, que el nombre de la nodriza esté grabado en la piedra, dado que sólo los nombres de la nobleza y de la élite eran los que se colocaban para ser perennizados a la eternidad

Figura 33. *Estatua de la nodriza Sitsnefru*.
ca. 1900 a. C.
Reino Medio Egipcio.
Escultura en gabro o diabasa,
38.6 cm (alto) x 20.7 cm (ancho).
26.5 cm (diámetro).
Metropolitan Museum of Art.

Al respecto, en este retrato escultórico de cuerpo entero, la nodriza es representada sentada sobre sus pies y parece estar ataviada con una prenda similar a una túnica con flecos

(Arnold et al., 2015), la cual deja al descubierto su hombro y seno derecho. El gesto de llevar su mano izquierda sobre uno de sus senos parece afirmar su condición de nodriza. Asimismo, la inscripción de su nombre y el encargo de su propia efigie, serían indicios de que gozó de una posición privilegiada, ya que prestó sus servicios a familias de renombre.

Entre los requisitos para la elección de una nodriza, se conoce a través de fuentes escritas procedentes del Periodo Tardío Egipcio, que una de las condiciones era que tuviera un esposo (Rodríguez-Berzosa, 2016). Así, en mayor grado, será el cónyuge quien represente a la nodriza en los contratos y quien reciba el pago acordado, ya que se estimaba que el esposo no sólo se veía afectado por el "desgaste" o pérdida de belleza de su pareja como causa de la lactancia, sino también por tener que practicar la abstinencia sexual (Hernández, 2009).

Al remitirse a la civilización griega, según las referencias de los periodos Arcaico y Clásico, es probable que las mujeres griegas sí amamantaran a sus hijos y confiaran la crianza y formación de los mismos a otras mujeres (Pedrucci, 2020). Esta práctica es aludida en fuentes literarias del periodo Arcaico (siglos VIII - VI a. C.) como la *Odisea* de Homero. De acuerdo con la epopeya, el personaje de Euriclea, "la de gran renombre", leal ama de Ulises, era doncella, por lo que no amamantó al héroe dedicándose exclusivamente a su crianza y protección.

Igualmente, la medicina de la época fomentó la práctica de la lactancia materna, no obstante, estimaron que, excepcionalmente, se podría optar por una nodriza. Por ello, los principios y recomendaciones de médicos del periodo Clásico (siglos V – IV a. C.) como Hipócrates y Mnesites de Cízico (y posteriormente Sorano de Éfeso) incidieron en los requisitos para elegir a la nodriza ideal.

De hecho, se le atribuye al mítico Mnesites los criterios para evaluar la calidad de la leche, los cuales incluían el examen del color, olor, la viscosidad o espesor, el sabor, entre otros aspectos (López, 2005, pp. 231-233). De igual manera, se insistía en que la nodriza debía

ser: “prudente, limpia, ordenada, tener buen temperamento, comprensiva, alegre, fácil de tratar, amable y tener autocontrol” (Pedrucci, 2020, p. 132). En consecuencia, además de la salud física, era necesario que el carácter, la moral y la condición mental de la nodriza fueran óptimos para evitar la transmisión de cualquier defecto o mal al niño.

Estas consideraciones se mantendrán también en Roma. De modo que, hacia la primera centuria de nuestra era, el historiador y filósofo griego Plutarco, consideró que, en la medida de lo posible, las madres debían esforzarse por alimentar a sus hijos, no obstante, si por enfermedad o porque desearan embarazarse pronto, debían elegirse las mejores nodrizas, especialmente en carácter debían ser griegas, (Obladen, 2021, p. 222). En relación con esto, se ha señalado que estas nodrizas fueron altamente estimadas, ya que representaban, al igual que los pedagogos o educadores de origen griego, un indicativo de prestigio social (Conesa, 2018).

De igual modo, Sorano de Éfeso (siglos I d. C. - II d. C.), también consideró que era preferible alimentar al niño con la leche de su madre, pues le sentaba mejor y el vínculo afectivo entre ambos se fortalecía, sin embargo, decía que: “si algo lo impide, se ha de elegir a la mejor ama de cría, para que la madre no envejezca prematuramente, desgastándose con la leche diaria, con miras a su recuperación y a la gestación de otros hijos, y así evitar que se dilaten los pechos (Aguilar, 2005, p. 9). Como se infiere, esta cita recoge las principales ideas o creencias en torno a la lactancia: desgaste, envejecimiento prematuro, pérdida de firmeza en los senos e impedimento del embarazo, esta última creencia será significativa en las épocas siguientes, especialmente en las cortes reales.

Influenciado por médicos clásicos como Mnesites (López, 2005), Sorano estableció una lista de requisitos referentes a la edad, experiencia, apariencia física y comportamiento de la futura nodriza: tener entre veinte y cuarenta años, haber lactado y cuidado al menos a dos

niños, tener los senos de tamaño mediano[16] y, más importante, tener dominio de sí misma para abstenerse de coitos, consumo de alcohol, libertinaje o cualquier otro placer (Sparreboom, 2009, p. 25). Es interesante observar que estas condiciones, en mayor medida, persistieron hasta el siglo XIX, especialmente, en cuanto a la supervisión de la moral y la vida privada de la nodriza.

Se estima, además, que el empleo de nodrizas fue más frecuente en el mundo romano que en la cultura griega (López, 2005, p. 229). Por lo tanto, la presencia de un ama de cría era común en familias importantes del Senado y de la clase de los équites, compuesta por comerciantes y militares de élite (Sparreboom, 2009, p. 23; Rubiera, 2019, p. 207). Sin embargo, probablemente esta costumbre no sólo respondió a cuestiones de estatus, sino también, a la consideración de la lactancia materna como una práctica relacionada con mujeres bárbaras.

La razón, la obra etnográfica titulada *Germania* (98 d. C.), escrita por el político e historiador Cornelio Tácito, quien, al describir las costumbres de los pueblos germánicos, resaltó favorablemente que las mujeres de estas tierras acostumbraran amamantar sus hijos. Según indicó: “Cada madre cría a su prole a sus propios pechos [los alimenta con su propia leche], y no la deja en manos de esclavas o nodrizas” (Posadas, 2011, p. 54), esta aseveración fue tanto una crítica directa a las madres romanas de alta cuna como una de las razones por la que estas mujeres asociaran la lactancia con los bárbaros, y, por ende, como algo primitivo (Sparreboom, 2009, p.14).

De igual manera, Tácito dirigió sus censuras a las “malas costumbres” que transmitían las amas de cría considerando que: “se dejaba a los niños y niñas bajo el cuidado de nutrices

[16] Esta característica o condición se verá también en épocas posteriores y responde a la creencia de que, al ser la leche un producto de la sangre cocida o producida en los senos femeninos, se pensaba que si los senos eran grandes, el flujo de leche seria abundante y podría perjudicar al lactante, por el contrario, si eran pequeños, la cocción no se realizaría con éxito dando lugar a que la leche sea insuficiente y poco nutritiva. Por tanto, el tamaño ideal era el mediano.

que aportaban a las criaturas inocentes, chismes y actitudes aberrantes" (Conesa, 2018, p. 146). Como se verá en lo sucesivo, no sería la única figura histórica relevante en criticar el oficio de la lactancia asalariada.

Otro aspecto a considerar, son los documentos que aportan datos relevantes relacionados al oficio de nodriza en el contexto romano. Entre ellos, se encuentran recibos de pago que datan del periodo de la dominación romana sobre Egipto (siglos I – IV d. C.). En dicho registro, se deja constancia del pago total a la nodriza y esclava Taapis por la lactancia del infante llamado Ptollas, hijo de Domitius y Heraclous, establecido en dos años (Parca, 2017, p. 210; Rubiera, 2019, p. 209). Así, era usual pagar a la nodriza en partes o armadas, por lo que, la cancelación total de su salario da cuenta del poder adquisitivo de la familia.

Asimismo, en estos convenios, se pactaba el lugar donde se cuidaría al bebé, ya sea en el hogar de la ama de leche o en casa de la familia del lactante (una segunda modalidad para el ejercicio del oficio). Según Maryline Parca (2017), las nodrizas libres solían prestar este servicio en sus propias casas. Aunque estos pagares son una pequeña muestra de la época, la documentación ha confirmado que entre los siglos I a. C y IV d. C., la lactancia generalmente fluctuó entre dieciocho meses y dos años, y, excepcionalmente, el periodo más corto fue de diez meses y el mayor de tres años (Parca, 2017).

El importante análisis científico de restos de osamentas de lactantes e infantes del siglo III d. C, encontrados en el cementerio romano-cristiano de Kellis, en el Oasis de Dakhleh (Egipto), respalda la evidencia histórica, demostrando que el inicio del destete o introducción de alimentos complementarios en la dieta de los lactantes, empezó aproximadamente a los seis meses de edad finalizando antes de los tres años (Dupras et al., 2001, p. 204).

Por otro lado, las amas tuvieron un lugar especial dentro de las familias de más alto rango de la sociedad romana, prueba de ello, son los diversos testimonios epigráficos encontrados en contextos funerarios correspondientes a esta época, de los cuales, más de la mitad remiten

a *nutrices* ligadas a familias de senadores o procuradores del Estado (Bradley, 1992). Entre los diferentes ejemplos citados por Anna Sparreboom (2009), se pueden resaltar tres. El primero, es el del ama de cría de nombre Alce, quien estuvo ligada directamente al círculo familiar del emperador Antonino Pío, puesto que fue nodriza de la emperatriz Diva Faustina, su esposa. Ciertamente, se buscó dejar constancia o evidenciar los importantes lazos de esta mujer con el peldaño más alto de la sociedad romana: la familia imperial. En el segundo, es el ama de cría quien erige o encarga el epígrafe expresando una gran estimación por la persona a quien amamantó. De manera que, la mujer llamada Aurelia Publiana Elpidia, dedicó un epitafio ante el fallecimiento de su "hija de leche", Lucia Septimia Patavinia, cuya familia estuvo ligada al senado romano.

El tercero corresponde a un ciudadano llamado Caius Julius Helenus, quien encargó una rubrica funeraria en homenaje a su nodriza de nombre Tryphaena, indicando su condición de "libertus Augusti", es decir, un esclavo liberto por el emperador Augusto y, por tanto, poseedor de una posición social respetable (pp. 68-71). En este caso, la persona que encarga el epitafio es aquel que fue alimentado y cuidado por una nodriza y que, aún en la adultez, la sigue teniendo presente mostrándole su afecto a través de este tipo de conmemoración.

Otro caso similar al anterior, es el de Rottio, un ciudadano romano que no sólo encargó su propio epitafio, sino también los de su nodriza Marciana y Verina, su "conlactia": término que denota a la persona con quien no se guarda parentesco alguno, pero con quien se comparte la leche del mismo seno (McDonald, 2016). Es otras palabras, un "hermano de leche", cuyo vinculo es similar al de los hermanos de sangre, puesto que en este caso se infiere que el citado Rottio fue criado junto a Verina, hija de su ama de cría a quien consideró como su hermana. En estos casos, se hace evidente el lazo afectivo que se estrechó entre nodrizas y lactantes, el cual trascendió a la propia lactancia, siendo reciproco alcanzando, además, a los hijos de estas "madres de leche".

Figura 34. *Epitafio de Rottio.*
Lugudunensis (Lyon)
CIL 13, 02104
250 - 300 d. C
Epigraphik-Datenbank Clauss-Slaby.
Alemania, Universidad Católica de
Eichstaett-Ingolstadt.

. Posteriormente, en el mundo medieval, estos aspectos y consideraciones sobre la lactancia permanecieron profundamente arraigados, siendo revestidos principalmente por preceptos religiosos y normas jurídicas o reales. Por un lado, se reguló el oficio de nodriza (requisitos, funciones, sanciones) y por otro, se promovió la defensa de la lactancia materna a través de imágenes o íconos, así como por escritos literarios.

La Iglesia fomentó la lactancia materna a través de iconografías de la Virgen María y santos insignes. Entre ellas, la *Lactancia mística de San Bernardo* y la *Virgen de la leche o Virgo Lactans* que datan del siglo XIII y XIV, respectivamente. Dichas representaciones artísticas adquirieron una notable popularidad, especialmente en la Edad Moderna.

La primera, representa la escena de la visión onírica de San Bernardo de Claraval, quien, según se cuenta, solicitó el favor de su madre celestial para predicar la palabra de Cristo, siendo bendecido con el don de la elocuencia a través de la milagrosa leche de la Virgen. En esta imagen, la Virgen presiona uno de sus senos para dirigir el flujo de leche hacia San Bernardo, quien se inclina ante ella juntando las manos. El niño Jesús bendice la escena al levantar tres dedos de sus manos en alusión a la Sagrada Trinidad, mientras tres ángeles custodios acompañan al grupo. Dicha iconografía resalta a la leche materna como

transmisora de virtudes, además, dado que procedía de la sangre, el santo se relaciona directamente con Jesús como su “hermano de leche”.

La segunda obra, una tabla de formato vertical y remate triangular, realizada por el pintor italiano Ambrosio Lorenzetti, representa a la *Virgen de la Leche* dando de lactar al niño Jesús, quien se aferra con ambas manos al seno de su madre mientras ella lo contempla tiernamente. Ambas figuras se ubican frente al clásico fondo dorado de las imágenes góticas, no obstante, lejos del frontalismo o rigidez acostumbrada, los gestos corporales y miradas transmiten y reafirman el vínculo afectivo materno-filial. Como señala Hirel (2021), esta iconografía resonó en los tratados morales y la literatura religiosa que elogiaron la sagrada leche de la Virgen y, sobre todo, buscaron inspirar a las mujeres a valorar la lactancia materna al compararla con la propia madre de Jesús (p. 24).

Figura 35. *Lactancia mística de San Bernardo.*
Autor desconocido.
Fines del siglo XIII d.C.
Retablo de San Bernardo de la Capilla de los Templarios de Palma.
Museo Diocesiano de Palma de Mallorca.

Figura 36. *Madonna del Latte o Virgen de la Leche.*
Ambrogio Lorenzetti
ca. 1340.
Temple y oro sobre tabla.
96 x 49,1 cm.
Museo diocesano di Arte sacra, Siena.

Sin embargo, la lactancia materna contravenía los deseos de las mujeres de la época, puesto que el asegurar la descendencia o linaje fue uno de los principales motivos para contratar a una nodriza, sobre todo, en las altas esferas sociales como la nobleza y las cortes reales (Hirel, 2021). Debido a que la alta mortalidad infantil continuaba siendo un flagelo para

las familias, tener hijos con mayor frecuencia representó una prioridad para ellas, dado que, como se ha señalado, la lactancia reducía las posibilidades de embarazo (Robins, 1996). Por ello, disponer de una nodriza fue indispensable. De forma simultánea, en la misma época la clase media, conformada esencialmente por mercaderes, letrados y rentistas, imitó esta práctica contratando amas de cría generalmente de familias campesinas (Arroñada, 2008; Duby, 2018).

Un cariz distinto relacionado con este oficio, fue la institución de hospicios o casas de niños llamados “expósitos”, término utilizado para referirse a los bebés que habían sido abandonados e infantes huérfanos, quienes eran acogidos en estos centros de atención. Uno de los más antiguos fue fundado en 1326 en París. Así, se emplearon nodrizas como parte de los cuidados básicos, siendo remuneradas hasta los dieciocho meses si lactaban al infante en la institución y hasta los dos años si lo hacían en sus hogares (Jávega, 2009, p. 294). Sin embargo, aunque la finalidad era asegurar la supervivencia de estos niños, la mortalidad infantil persistió (Muguruza, 1996).

Como en épocas anteriores, los criterios y prescripciones para elegir una nodriza fueron esenciales y se basaron en gran medida en el conocimiento médico grecorromano, recopilado en obras como las *Colecciones Médicas* de Oribasio de Pérgamo (siglo IV d. C.). Este médico griego consideró que la nodriza debía tener máximo treinta años, ser alta, bella, de senos medianos, tener buena salud, olor, no menstruar y haber lactado a varios niños; en cuanto a su carácter y comportamiento, debía ser alegre, dulce, vestir con decoro y cuidar su trato con los hombres. Elegir a una pariente de la madre o, en su defecto, a una mujer físicamente parecida a esta y de la misma edad fue lo novedoso o distinto que propuso este autor (López, 2005, p. 234).

Es importante destacar que durante esta época, la tesis médica que sostenía que la leche transmitía virtudes o defectos cobró mayor fuerza e incluso se magnificó al sumar la variante

de la condición social, pues se preferían nodrizas con linaje. Por ello, la procedencia o el linaje se sumó a los requisitos como un factor determinante en el desarrollo físico y moral del infante (Pedrucci, 2020; Asiss, 2020; Hirel, 2021). En consecuencia, en las altas esferas sociales se buscó que las amas de cría pertenecieran a las mejores familias. Igualmente, en términos religiosos, reinos cristianos como la Corte de Valladolid hacia el año 1250, prohibió la contratación de nodrizas judías y musulmanas, específicamente (Aguilar, 2005, p. 9).

Estas cuestiones serán contempladas en uno de los códigos o conjunto de normas más relevantes del periodo medieval: *Las Siete Partidas*, escritas durante el reinado del célebre Alfonso X el Sabio, rey de la Corona de Castilla (1252-1284). Particularmente, en la tercera ley de la segunda partida, el rey señala que debían procurarse a los infantes:

> Amas sanas y bien acostumbradas y de buen linaje de manera que a través de su crianza no nos traigan muerte, enfermedad o malos hábitos. Así como un niño es gobernado y criado por una nodriza desde que le da el pecho hasta que deja de hacerlo, y como el tiempo de esta crianza es más largo que el de la madre, es inevitable que el niño adquiera mucho del carácter y las costumbres del ama. Por eso los sabios antiguos que hablaron sobre estos asuntos dijeron naturalmente que los hijos de los reyes deben tener nodrizas que tengan suficiente leche, que sean cumplidas, saludables, hermosas, de buen linaje y de buenos hábitos (Biblioteca Miguel de Cervantes, 1807, p. 45).

De la lectura anterior, resalta la importancia de la cercanía entre el infante y su nodriza, ya que este pasaba más tiempo con ella que con su propia madre y, por tanto, representaba una fuerte influencia en la formación de su personalidad y costumbres. Es pertinente resaltar que la creencia de que el lactante heredaba características de la nodriza persistiera aún en el siglo XIX, especialmente en el contexto sudamericano, como se verá en el siguiente apartado.

Otra obra significativa fue el *Tratado de los niños y regimiento del ama* escrita por el médico francés Bernardo de Gordonio en el siglo XIV. Influenciado por médicos clásicos como

Galeno, dedicó el segundo capítulo a las diecisiete condiciones para la elección del ama de cría. Además de las ya señaladas respecto a las características físicas y de conducta[17] se añaden ser sabia en el cuidado de los niños, la recomendación de alimentos para su dieta (miel, aceite de sésamo, melones, calabazas, entre otros), así como consejos para calmar el llanto del bebé o aumentar la cantidad de leche. Sugiere, además, que la nodriza debe evitar experimentar enojo, tristeza, embriaguez, locura o gula, ya que estas emociones podrían dañar al infante. En lo referido a la lactancia, Gordonio (1697), sostiene que estaba directamente vinculada al desarrollo del carácter, pues:

> si fuese hembra conviene que mame dos años, o el varón dos años y medio, porque a la mujer no le conviene ser recia, así como el hombre, porque naturalmente no es sino natural guardadora, o custodia de la casa (pp. 308-309).

Por esta razón, se pensó que el hombre necesitaba más tiempo de lactancia que la mujer, por lo que el fin de esta etapa se dio generalmente a los tres y dos años, respectivamente (Arroñada, 2008). Es curioso que en los tiempos o periodos históricos previos no se contemplara esta diferencia entre varones y mujeres respecto a la lactancia.

En cuanto a los lugares en los que se llevaría a cabo la lactancia, se mantienen las dos modalidades: dar de lactar al infante en casa de sus padres o en el propio de la nodriza, asimismo, se permitió que el ama crie a su hijo junto al de la familia contratante, lo cual implicaba que el niño sociabilizara con dicha familia (Arroñada, 2008). Asimismo, que la nodriza diera prioridad a la lactancia del infante que debía alimentar por contrato, en detrimento de su propio hijo.

En cuanto a las nodrizas de la nobleza o de las cortes reales, fue usual que devinieran en institutrices o personal de confianza de la familia, siendo contratadas por un largo periodo que

[17] Entre ellas: tener entre veinticinco y treinta años, senos de tamaño mediano, leche de parto normal, tener buenas costumbres, no menstruar ni mantener coitos durante la lactancia.

fluctuaba entre diez y veinte años (Aguilar, 2005). Además, sus servicios fueron reconocidos con grandes beneficios económicos, pero, en especial, las fuentes revisadas reflejan el fuerte vínculo afectivo que en algunos casos se estrechó a través de la lactancia y la crianza de los infantes.

Tal fue el caso de Doña Urraca Pérez, ama de leche del citado rey Alfonso X el Sabio, quien, al parecer, fue altamente estimada por la familia real, siendo una de las pocas personas presentes en la celebración del matrimonio del rey con Violante de Aragón. Además, se dice que el rey Fernando III, padre de Alfonso, le concedió grandes recompensas (Rábade, 2021, párr. 43-46).

Otra nodriza destacada fue la noble Inés Lasa de Cigales de Valladolid, nodriza del rey Enrique III de Castilla (1390-1406) y madre del caballero Pedro Fernández de Castro conocido como “Pero Niño”, quien heredó villas y demás dádivas (Arroñada, 2008, p. 47). Según se cuenta, en principio, Inés consideró que este era un oficio impropio de su clase, pero a cambio de grandes beneficios aceptó, quizás también por el honor de ser elegida por la propia reina Juana de Castilla, abuela del monarca. Así, se dice que ante la dificultad de encontrar una nodriza “buena, limpia, moza y apuesta”, la reina la seleccionó porque estimaba que era una dama buena y de gran linaje (Hirel, 2021, p. 195).

En este punto es necesario señalar que la Edad Moderna (siglos XV - XVIII), se constituyó como un periodo histórico determinante, puesto que durante estos siglos tuvieron lugar acontecimientos trascendentales en el devenir de la historia, uno de ellos fue la institución de la esclavitud en África. En ese sentido, este evento generó, entre otros aspectos sensibles, la introducción de mujeres africanas como nodrizas en Occidente, en principio en los reinos europeos y, posteriormente y a gran escala, en los virreinatos y colonias americanas.

Aunque se desconoce cuándo exactamente comenzó la esclavitud, se sabe que desde tiempos arcaicos fue aceptada, instituida y regulada por civilizaciones y sociedades desde

Mesopotamia, Egipto, China, Grecia y Roma hasta el África Subsahariana, Arabia, el Sudeste Asiático y Japón. Asimismo, en el mundo antiguo la esclavitud respondió a razones económicas y militares (Welton, 2008, pp. 54-55). No obstante, el concepto de esclavo encerró generalmente connotaciones diferentes puesto que:

> la esclavitud se daba en diversas modalidades, algunas de ellas bastante benignas; podían ser esclavos un respetable artesano, un maestro, un mercader que comerciase parcialmente por su cuenta, un secretario privado […] en el Islam la diversidad de la esclavitud iba más lejos aún que en el mundo griego o romano. Bajo el gobierno de los califas […] un esclavo podía convertirse en alto funcionario gubernamental (Keegan, 2023, p. 67).

Sin embargo, desde la Edad Moderna, la esclavitud fue concebida fundamentalmente bajo criterios de supremacía racial y la deshumanización de las personas esclavizadas. Además, su institución fue regulada por normas, sistemas de asientos y leyes seculares respaldadas por argumentos racialistas o racistas basados en consideraciones médicas, así como por relatos bíblicos defendidos por fueros religiosos que intentaron justificarla (Bergasa, 2018, párr. 6).

En la primera mitad del siglo XV, la corona portuguesa descubrió las islas de Cabo Verde al noroeste de África, tomando posesión de las mismas y estableciendo contacto con la costa de dicho continente. En adelante, el tráfico de esclavos se convirtió en la principal y más lucrativa actividad comercial. De manera que, hacia el año 1444 se envió a Portugal el primer cargamento de esclavos (García Añoveros, 2000, pp. 213-214). Estos hechos fueron los antecedentes que dieron lugar a la mayor migración forzada de toda la historia de la humanidad: la institución de la esclavitud africana (Documentales-ES, 2017).

Como resultado, los esclavos africanos fueron despojados de su condición de seres humanos, siendo considerados como inferiores o mercancías sin derecho alguno (Periáñez, 2008, p. 429). Así, tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, la ancestral “cuna de la humanidad” se convirtió en una fuente ideal de mano de obra para los fines económicos,

comerciales y expansionistas de los principales reinos e imperios europeos, tal como señala Mark D. Welton (2008):

> cuando los estados europeos comenzaron a explorar y colonizar las áreas fuera del continente, especialmente en el Hemisferio occidental, consideraron que la esclavitud y el comercio de esclavos hacían una buena pareja con la explotación económica de estas regiones, y la esclavitud floreció en las haciendas y minas de las américas, desde el siglo XVI hasta el XIX (p. 55).

Por tanto, las potencias europeas más importantes, como España, Portugal, Francia, Inglaterra y Holanda, participaron y se enriquecieron con el comercio transatlántico de africanos, aunque en distintos momentos y con diferente intensidad. Estas personas esclavizadas fueron transportadas contra su voluntad hacia tierras americanas en buques o navíos en condiciones cruentas e inhumanas. Dichos viajes tenían una duración de entre seis semanas y dos meses aproximadamente (García Añoveros, 2000, p. 322).

Sin embargo, años antes del inicio del tráfico a gran escala de cautivos africanos hacia el Nuevo Mundo, fueron trasladados a Europa, especialmente a la península Ibérica. Como refiere Hugh Thomas (1998), en agosto de 1444 llegaron a la ciudad portuguesa de Lagos cerca de 235 personas esclavizadas, capturadas y traficadas por el explorador y marino Lanzarote de Freitas, capitán de una de las primeras compañías oficiales dedicadas a la explotación y comercio de africanos. Según el autor, los asaltaron “al grito de Santiago, san Jorge y Portugal”, generando grandes ganancias para la Corona, siendo Enrique, el Navegante, infante real, uno de los principales beneficiarios (pp. 21-24).

En adelante, los puertos de Lisboa, Sevilla y Valencia fueron los principales puntos de distribución de estos cautivos, ya que se dice que: “muchos conquistadores y colonos deseaban llevar al menos un esclavo consigo al Nuevo Mundo” (Arnalte, 2018, párr. 5). Así, según Stella y Vincent (1998), entre 1441 y 1505 cerca de 150 000 africanos esclavizados ingresaron a Portugal a través del Atlántico.

En España, las ciudades con mayor población africana en situación de esclavitud fueron las regiones de Andalucía (Sevilla), Castilla (Toledo, Madrid), Valladolid y Extremadura.[18] Cabe señalar que fueron adquiridos fundamentalmente por grupos sociales de alto nivel económico, como la nobleza, el clero y la burguesía, siendo empleados, en principio, no con fines de ostentación, sino más bien como mano de obra servil (Stella y Vincent, 1998, pp. 55-56).

De esta manera, fueron destinados en mayor medida al entorno urbano donde trabajaron esencialmente en puertos, construcción, astilleros, en el sector artesanal y en oficios domésticos; en el peor de los casos, en minas y galeras (Stella y Vincent, 1998). En el caso de las mujeres esclavizadas, ellas desempeñaron generalmente labores domésticas como lavanderas, cocineras, costureras, vendedoras, entre otras funciones y, por supuesto, se les adjudicó la tarea de cuidar a los hijos de los patrones, muchas veces como nodrizas (Periañez, 2008, p. 269; Bergasa, 2018, párr. 13).

Es importante mencionar que los registros o documentos relacionados con el oficio de nodriza en el ámbito doméstico o familiar difícilmente son cuantitativos debido a la falta de cifras o datos específicos, ya que no estaban sujetas a reglamentación gremial. Por lo tanto, la información que se tiene procede de fuentes indirectas como registros municipales, judiciales, bienes familiares, testamentos, entre otros (Bolufer, 1992, p. 5).

Asimismo, los registros que provienen de los hospicios de niños expósitos, más completos y detallados, también incluyen datos sobre mujeres africanas empleadas como nodrizas. De acuerdo con los datos recogidos por Emma Jávega (2009), respecto a una casa de expósitos

[18] Como refiere Periañez (2008), los escribanos registraron variedad de tonos de piel empleando expresiones como: negro tinto, color trigueño, negro atezado, negro retinto, mulato membrillo cocho, mulato amembrillado, color bazo, lo cual refleja una notable diversidad étnica.

de la primera mitad del siglo XVI de Valencia, el 2.5% del total de amas de leche fueron de ascendencia africana y solo en un caso se adjudicó a una de ellas un lactante de la misma etnia. De las 43 mujeres, 21 estaban casadas con hombres de condición modesta, incluyendo un labrador, un trajinero, un albañil, tres criados y un maestro; seis de ellos de la misma etnia. Además, seis nodrizas eran criadas, dos eran viudas y sólo una se declaró esclava: Brianda, cuyo salario fue recibido puntualmente por su patrona (pp. 296-297).

Este caso específico sugiere que el oficio de nodriza no sólo era una forma adicional de explotación para los dueños de esclavos, sino que también y como en tiempos anteriores, era un medio de vida para las mujeres. Igualmente, destaca que sólo una de ellas se haya declarado esclava, es probable que la gran mayoría de ellas hayan sido liberadas por testamento o voluntad del comprador.

De hecho, los testamentos proporcionan información relevante que, entre otros asuntos, dan cuenta del afecto y la consideración que en algunos casos se tuvo hacia las personas esclavizadas, especialmente, hacia las esclavas que trabajaron como nodrizas. Es sintomático, que tras un largo periodo de servicio se les otorgara distintos reconocimientos o gestos de agradecimiento, probablemente, como resultado de la cercanía y los posibles lazos que se generaron durante un largo tiempo, ya que “el vínculo que unía a amos y esclavos era, para bien o para mal, bastante estrecho” (Periañez, 2008, p. 378).

En ese sentido, entre los diversos testamentos citados por Rocío Periañez (2008), se puede resaltar uno que se remonta al año 1638, en el que se concedió la libertad a Isabel de Villanueva, una mulata de cincuenta años. Así, la propietaria María Sánchez del Águila, expresó el motivo diciendo: “porque me ha servido bien y fielmente, cuidando con puntualidad el criar mis hijos”. (p. 269). Es significativo que Isabel haya pasado casi toda una vida junto a la familia de María, desempeñándose como nodriza o cuidadora de su descendencia, por lo que recibió, aunque tardíamente, su libertad.

Por otro lado, al igual que en épocas remotas, se reguló a las nodrizas con normas y requisitos, los cuales eran más supersticiosos que propiamente médicos. En ese sentido continuaron en boga condiciones de larga data como tener entre 20 y 35 años, ser casadas, tener buenas costumbres, tener buen carácter, haber tenido más de un hijo y evitar la menstruación y el embarazo durante el periodo de lactancia. Asimismo, los médicos dieron preferencia a las mujeres que vivían en medios rurales, ya que estimaban que eran más honestas, robustas y sanas que las de la ciudad, lo que no las eximia de someterse a un examen minucioso que certificaba la salud bucal, la de los senos, de la leche e incluso de los órganos genitales para descartar enfermedades hereditarias u otras como la sífilis (Espinilla, 2013, pp. 71-72).

No obstante, en la Edad Moderna las objeciones hacia las nodrizas se intensificaron con el paso de los siglos alcanzando su culmen en el siglo XVIII. De manera que, las críticas o diatribas dedicadas a las amas de cría tendrán su contraparte en los elogios o panegíricos dirigidos a exaltar y promover el papel maternal, especialmente en lo concerniente a la práctica de la lactancia.

De hecho, esta costumbre se empezó a cuestionar desde el siglo XVI. Así, durante el Siglo de Oro Español, el filósofo y escritor Juan Luis Vives, fue severo en cuanto a la práctica de la lactancia, considerándola como una obligación de la madre (Montalvo, 2021). Lo que lo llevó a teorizar sobre la educación de la mujer y centrando su atención en el rol de las *nutrices*. Así, Vives (1992), señaló que: “será la nodriza a la primera a quien oirá, la primera a quien verá, y lo que aprenda siendo una inexperta, eso misma intentará reproducirlo cuando sea diestra y sagaz” (p. 365). Es evidente su preocupación por la influencia de estas amas de cría, cuya cercanía y convivencia con los infantes tendrían un impacto significativo en el desarrollo de sus costumbres, perpetuándose hasta la edad adulta.

Posteriormente, en Salamanca, se publicó en 1583 una obra de corte moral y pedagógico que ganó gran popularidad en la sociedad del momento, deviniendo en un clásico: *La perfecta casada* de Fray Luis de León publicada en 1583. En este tratado, el monje agustino destacó el papel de la mujer en el matrimonio, la maternidad y la familia, incluyendo consejos y funciones que una mujer virtuosa debía seguir para convertirse en una "perfecta casada". En relación con el rol materno, opinó que alimentar o lactar a los hijos era un deber de la madre subrayando (como en épocas anteriores) el influjo de la leche como factor determinante en la formación física y moral del niño, por lo que se mostró en contra de delegar tan importante función a las nodrizas. El autor argumentó que la lactancia era una responsabilidad esencial de la madre, ya que la maternidad iba más allá de concebir y dar a luz, sobre ello, consideró:

> Y si los hijos salen a los padres de quien nascen, como no saldrán a las amas, con quien pacen […] De arte que si el ama es borracha, habemos de entender que el desdichadito beberá con la leche el amor del vino: si colérica, si tonta, si deshonesta, si de viles pensamientos y ánimo, como de ordinario lo son, será el niño lo mismo. Pues si el no criar los hijos, es ponerles a tan claro y manifiesto peligro (*Biblioteca de autores españoles*, 1855, p. 242).

La cita muestra la actitud severa y el prejuicio que el religioso tenía sobre la figura de la nodriza, pues termina afirmando que dichos vicios son habituales o comunes en ellas al decir "como de ordinario lo son". Por lo tanto, las consideró como una influencia negativa o peligrosa no sólo en la lactancia sino también en la crianza de los hijos.

Aunque este tipo de argumentos que promovían la lactancia materna en lugar de la asalariada o ejercida por las amas de leche estuvieron presentes en este periodo, la sociedad europea continúo empleando nodrizas en tal grado que: "a partir del siglo XVII fueron tantas las familias que las solicitaban que se convirtieron en una institución social" (Espinilla, 2013, p. 69). Es decir, se constituyó como una costumbre plenamente reconocida o establecida en la sociedad.

En este contexto, es pertinente mencionar que aunque no se trata de una nodriza, una de las primeras representaciones visuales de esclavos domésticos de ascendencia africana en el arte occidental, particularmente en el arte académico francés, se remonta al último tercio del siglo XVII (Lafont, 2019, pp. 7-9). Así, el artista barroco Antoine Coypel pintó la obra titulada *Escena de género con Angola* en 1684. En ella, se muestra a una dama de alta sociedad acompañada de un joven sirviente africano retratado en primer plano, quien sostiene una exuberante canasta con frutas y viste suntuosas prendas con bordados dorados y vistosas plumas que decoran el tocado sobre su cabeza. La presencia de animales exóticos como simios refuerza el exotismo de la composición.

Figura 37. *Escena de género con Angola.*
Antoine Coypel.
1684
Óleo sobre tabla.
28 x 21.5 cm.
París, Musée du Louvre.

En el siglo XVIII, los argumentos y críticas generalmente procedentes del ámbito religioso, tendrán fundamentalmente un carácter laico (Bolufer, 1992). De tal manera que durante el movimiento Ilustrado o Siglo de las Luces, estas discusiones o discursos cobraron mayor fuerza y no sólo incluyeron a las nodrizas, sino también a las madres (principalmente de elevado estatus socioeconómico), quienes las empleaban convenientemente para cuidar a sus hijos. Así, el gran número de tratados y escritos publicados sobre el tema tuvieron como objetivo cambiar el pensamiento y las costumbres de la época bajo el influjo de la razón, lo

que se ha definido como una revolución cultural o de las mentalidades" (Bolufer, 1992, p. 8; Conesa, 2018, p. 159). En ese sentido, una de las obras más importantes fue el *Emilio* o *De la educación*, tratado filosófico-pedagógico, escrito en 1762 por uno de los pensadores más influyentes del periodo ilustrado: Jean-Jacques Rousseau.

El tema central de esta obra es la educación o formación del infante desde su nacimiento hasta la adultez, la cual debe estar fundamentada en la razón, la capacidad de pensar y el espíritu del niño. Así, el filósofo suizo consideró que las convenciones o preceptos sociales representaban obstáculos que modificaban o degeneraban dicha instrucción. En el primer libro dedicado a la primera educación, Rousseau (2000), lanzó una dura crítica tanto a las madres como a las nodrizas, ya que:

> Desde que desdeñando las madres su primera obligación no han querido criar a sus hijos, ha sido indispensable ponerles en mano de mujeres mercenarias, que viéndose por tal modo madres de hijos ajenos, de quienes no les hablada la naturaleza, sólo han pensado en ahorrarse trabajo […] Estas dulces madres, que desprendiéndose de sus hijos se entregan alegremente a las diversiones y pasatiempos de las ciudades, ¿saben acaso qué trato recibe en la aldea su hijo entre pañales? a la menor prisa le cuelgan de un clavo, como un lío de ropa; y así crucificado, permanece el infeliz mientras que la nodriza cumple sus quehaceres (p. 19).

En principio, la palabra "mercenaria" utilizada por Rousseau, fue un término que surgió a fines del siglo XVIII para referirse a las mujeres contratadas para lactar a un bebé a cambio de un pago económico o remuneración, asimismo, esta práctica fue etiquetada como "lactancia mercenaria".

Su origen se remonta a los términos empleados en los tratados anglosajones: *mercenary wet nurse* y *mercenary lactation*, traducidos como lactancia mercenaria o nodriza mercenaria. En el siglo XIX, estas expresiones fueron usadas principalmente en el ámbito académico, la literatura y la prensa escrita (Rodríguez García, 2017, p. 37). No obstante, fueron empleadas fundamentalmente con connotaciones negativas, especialmente a fines del siglo XIX.

En relación con esto, las criticas u objeciones vertidas en los discursos procedentes de sectores laicos y médicos utilizaron esta denominación e incluyeron también a las esclavas de ascendencia africana o afrodescendiente, a pesar de que estas mujeres fueron forzadas a lactar a los hijos de sus propietarios, sin recibir propiamente un salario o remuneración.

Rousseau, por otro lado, criticó las costumbres mundanas de las madres de la alta sociedad, cuyo ritmo de vida era incompatible con el esfuerzo o dedicación que representaba el lactar y criar a los hijos. En ese sentido, el amor maternal, natural en las mujeres, se enfrentaba a la inclinación de las damas de élite por una vida pletórica de frivolidades. Además, como refiere Bolufer (1992), es probable que el autor exagerara su caracterización negativa o arquetipo de las nodrizas como mujeres inescrupulosas, buscando que su discurso sensibilizara o motivara a las madres a retomar su papel como responsables del hogar (pp. 17-18).

De forma que se buscó relegar a la mujer, especialmente a la madre, al ámbito privado y doméstico, mientras que el hombre, como proveedor del hogar fue asociado con el espacio público. De tal manera que, bajo el influjo de las ideas ilustradas del siglo XVII, se desarrolló un nuevo concepto o ideal de familia, además, se establecieron los roles según el género o sexo (Rosas, 2005, p. 327). Estas ideas en particular tuvieron un alcance significativo en otras latitudes, especialmente en América.

A pesar de que Rousseau fue el primero en criticar abiertamente a las damas de élite y la “mala costumbre” de delegar la lactancia de sus hijos a otras mujeres, esta práctica persistió. Tal como reveló un estudio realizado en París en 1780, sólo 1801 de un total de 21000 niños (cerca del 8.58%) fueron lactados por sus madres, mientras que la gran mayoría por nodrizas y la mínima parte por lactancia artificial (Muguruza, 1996, pp. 43-44).

La cuestionada preferencia de las madres europeas por criar a sus niños con nodrizas también fue reflejada en el arte del momento. Uno de los pocos testimonios visuales del siglo

XVIII que esta investigación ha recopilado es una imagen que señala la presencia de una nodriza afrodescendiente en el seno de una notable familia francesa radicada en las Antillas Menores. Su relevancia radica en que el estilo de representación del ama de leche, con algunas variantes, se repetirá en obras decimonónicas, principalmente realizadas por artistas viajeros en América.

Dicha obra denominada *Retrato de familia acompañado de una nodriza con un niño en brazos* o *Choiseul Meuse y su familia en Martinica* (1769-1775*)*, realizada por el pintor francés Le Masurier representa, en medio de un lujoso salón, a la aristocrática familia de Maximilien Claude Joseph, marqués de Choiseul- Meuse, entonces gobernador de la isla de Martinica (Le Père Anselme, 1868, p. 51). El marqués es retratado junto a su esposa, sus dos hijos y una joven nodriza de ascendencia africana, quien se ubica de pie en el extremo derecho de la composición, mirando afectuosamente al pequeño bebé que sostiene en su brazos. La dama caribeña lleva un elegante vestido de finas telas y luce pendientes de oro, pulseras, anillos y un collar. Además, lleva un tocado de gran altura llamado madrás, que según Martina Lemoine (2006) es una prenda adaptada al sincretismo y cultura de las Antillas, que tiene su origen en la costumbre de las mujeres africanas de llevar un pañuelo o también llamado guelé atado a la cabeza.

Figura 38*. Retrato de familia acompañado de una nodriza con un niño en brazos.*
Le Masurier.
ca. 1775
Óleo sobre lienzo.
80 x 63.5 cm.
Burdeos. Museo de Aquitania.

Además, la autora indica que la mujer antillana se distinguía por la elegancia de sus trajes o vestidos criollos, hechos de raso, seda o algodón liso, así como por el uso de joyas y el madrás. Dado que: “la calidad del vestido dependía de la fortuna de la familia” (Lemoine, 2006, pp. 334-344), su atuendo es un reflejo de la importante posición socioeconómica de esta familia francesa. Por ello, fuese esclava o una mujer liberta, la joven pudo gozar de ciertos privilegios y, en extensión, de una mejor calidad de vida.

Con respecto a lo anterior, las clases sociales que más demandaron nodrizas fueron la aristocracia y la burguesía o clase media urbana que apareció con la Revolución Industrial. Esta clase social imitó el estilo de vida despreocupado de los aristócratas (Bolufer, 1992; Muguruza, 1996; Hufton, 2000). Por tal razón, como señala Rita Rodríguez, la presencia de las nodrizas atravesó los palacios reales y los hogares de la nobleza:

> convirtiéndose en una práctica frecuente en las familias de artesanos o comerciantes, y a partir del siglo XVIII en las casas burguesas. La crianza por la madre biológica quedó relegada a una característica de la gente humilde, y, por tanto, impropia de damas de clase acomodada (Rodríguez Garcìa, 2017, p. 46).

No obstante, a lo largo del siglo XVIII, un mayor número de grupos seculares y religiosos se manifestaron en contra del sistema esclavista y la trata de africanos, ya que la legitimidad de esta inhumana institución era opuesta a los principios de la Ilustración y a una de las máximas proclamadas en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”.

Como consecuencia, la eslavitud fue gradualmente abolida, por ejemplo, en Portugal en 1773, en Dinamarca en 1792 y en Francia hacia 1794. Sin embargo, el decreto fue suprimido en 1802, antes de ser definitivamente suprimida en 1848, durante la Segunda República. De igual modo, países como Suecia y los Paises Bajos la eliminaron en 1813 y 1814, respectivamente, seguidos de Gran Bretaña en 1833 y Rusia en 1861. España, a su vez, fue

la última república europea en abolirla, aunque el decreto se promulgó en 1837 no fue hasta 1880 que se eliminó definitivamente (Welton, 2008, pp. 56-57). Aunque se debe considerar que la esclavitud no fue eliminada de manera inmediata en las respectivas colonias europeas en el continente americano, como fue el caso de Brasil, Cuba, la Guayana francesa, Suriname, entre otras.

Si bien, la tenencia de esclavos era un símbolo de estatus u ostentación de las clases sociales de alto poder adquisitivo. De tal modo que en regiones europeas como Extremadura en España (Periañez, 2008), así como en importantes capitales como Londres y París, los esclavos domésticos trabajaron principalmente en casas de familias adineradas (Welton, 2008). No obstante, el contexto abolicionista en Europa provocó que la presencia de esclavos fuese disminuyendo en el curso del siglo XVIII.

Al parecer, bajo este marco, la práctica de la crianza con nodrizas fue perdiendo fuerza en determinados sectores de la sociedad europea, ya que, como refiere Olwen Hufton (2000), las mujeres que demandaban amas de cría pertenecían a tres sectores sociales: la aristocracia, la clase media urbana y la clase baja trabajadora. Sin embargo, el autor sostiene que a lo largo del siglo: “se produjo una acusada reducción de la cantidad de bebés provenientes de las dos primeras categorías que eran criados por nodrizas”, lo cual se debió a una hostil campaña de desprestigio (pp. 44-45). Por tanto, como se mencionó previamente, la influencia de las ideas ilustradas sobre los deberes de las mujeres en su rol materno conllevó a una propaganda negativa sobre la crianza “mercenaria” o asalariada a cargo de nodrizas. Estos factores fueron determinantes en la progresiva disminución de la presencia de amas de leche en los hogares aristocráticos y burgueses europeos.

A pesar de ello, en el siglo XIX, algunas familias continuaron con esta costumbre. Al respecto, en Francia, la contratación de mujeres caribeñas o antillanas afrodescendientes como domésticas y amas de cría en hogares parisinos adinerados fue un hecho constatable

y criticado en el momento (Murrell, 2019, pp. 166-171). Así, diversas representaciones artísticas dan cuenta de ello. Entre ellas, se encuentra la pintura denominada *Niños en las Tullerías* (1861) de Édouard Manet, quien representó a una ama de cría de ascendencia africana junto a un niño pequeño ubicados entre una fila de infantes y dos adultos.

De igual modo, en el cuadro de género titulado *El beso infantil* (1865), el pintor Jacques-Eugène Feyen, representó a dos nodrizas de diferente origen étnico, pero quienes desempeñaban el mismo oficio. En medio de esta tierna escena, se deja constancia de la presencia de amas de cría en la sociedad parisina del momento. Ambas amas llevan un elemento o traje tradicional que las caracteriza, como el pañuelo que usa la joven ubicada a la derecha de la composición, quien contempla la escena sonriendo. Asimismo, por la prolijidad de sus vestimentas, puede inferirse que prestaban sus servicios a familias de un estrato social acomodado.

Figura 39. *El beso infantil.*
Jacques-Eugène Feyen
1865
Óleo sobre lienzo
110 x 152 cm.
Palais des Beaux-Arts de Lille.
Francia.

Aunque la figura de la nodriza como tema o motivo de representación estuvo presente en el arte académico europeo, esta antigua práctica fue registrada de manera plena y masiva por el prodigio de la fotografía. En efecto, desde los primeros ensayos de reproducción de la imagen, las amas de crianza fueron retratadas junto a los pequeños a su cuidado. En este sentido, se han identificado dos daguerrotipos de esta temática, pertenecientes a colecciones francesas, las cuales datan de la primera mitad del siglo XIX. Ambas imágenes formaron parte

de la exposición *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, realizada por el Musée d'Orsay (2019), la cual reparó en la contribución y presencia de los africanos y afrodescendientes en el arte, desde el contexto de la Revolución Francesa hasta las vanguardias del siglo XX.

El primer daguerrotipo muestra a una ama de cría sentada, de tres cuartos y sosteniendo a un pequeño niño en su regazo, ambos son retratados en posición frontal mirando hacia la cámara. La mujer, cuyos rasgos indican una edad cercana a los sesenta años, lleva un pañuelo o guelé de tela con diseños a cuadros complementados con el fular dispuesto sobre sus hombros. Además, luce unas argollas vistosas, iluminadas o pintadas, técnica común en la época, puesto que: “las alhajas, los botones, los relojes de cadena, las condecoraciones militares y las empuñaduras de los bastones solían colorearse con un aceite dorado que los realzaba y les daba brillo” (Cuarterolo, 2013, p. 40). Es interesante notar el poco contacto físico entre ambos, ya que la nodriza apenas toca o sostiene con la mano izquierda al niño para evitar que caiga. Destaca también el gesto inexpresivo de ambos, como un reflejo de la aparente falta de conexión entre los representados registrada ante la cámara.

Figura 40. *Mujer sosteniendo a un niño.*
Autor desconocido.
1842-1855
7 x 6 cm.
Daguerrotipo.
París, Biblioteca Nacional de Francia.

La segunda imagen probablemente se trata de un retrato *post mortem* o de difuntos, específicamente de un bebé. Se estimó incluirla debido a que en ella el niño fallecido fue captado en brazos de su nodriza. En este daguerrotipo, el ama posa sentada y con el cuerpo

girado en tres cuartos en un plano medio largo. Su atuendo parece constatar que brindó sus servicios a una familia con poder adquisitivo, puesto que luce un collar de cuentas y pendientes y, aunque no está vestida con un traje elegante, su traje no es de factura sencilla, como se observa en la blusa en dos tiempos con detalles en los bordes y la amplitud de la falda. La conmoción ante el hecho luctuoso se ve reflejada en su rostro, marcado por una mirada esquiva y la boca entreabierta, mientras sostiene al pequeño, quien parece dormir sobre su regazo.

Figura 41. *Nodriza sosteniendo a un niño en su regazo.*
Autor desconocido.
1842-1855
Daguerrotipo.
7 x 6 cm.
París, Biblioteca Nacional de Francia.

Según Denise Murrell (2019), ambos daguerrotipos parecen compartir una afinidad franco-estadounidense en cuanto a este tipo de representación, esto es, un interés común por el registro fotográfico de infantes retratados junto a sus nodrizas. Además, sugiere que posiblemente la fotografía *post mortem* del bebé en brazos de su ama de cría (Fig. 41), provenga o haya sido tomada en los Estados Unidos, quizás por un fotógrafo francés, como un encargo de una familia que viajaba hacia Norteamérica (p. 171).

Si bien, el daguerrotipo fue desarrollado en Francia hacia 1839, el nuevo invento se difundió rápidamente en otras partes del mundo, especialmente en América. María Haya (2018), afirma que esto se evidencia al comparar que: “los primeros estudios fotográficos se

abrieron en New York en marzo de 1840, en Londres y París en 1841, y un año más tarde en Berlín" (pp. 126-127). Es así que en otros lugares del continente americano su llegada es fechada en mayor grado en el transcurso de la década de 1840.

En diciembre de 1839, apenas cuatro meses después del anuncio del daguerrotipo en la Academia de Ciencias Francesa, Louis Prelier, grabador y comerciante francés desembarcó en el puerto de Veracruz, México, trayendo consigo el nuevo invento, siendo reconocido por realizar las primeras vistas del país (Casanova, 2005, p. 3). En Estados Unidos, uno de los primeros en experimentar con el daguerrotipo fue el pintor e inventor Samuel F. B. Morse, quien conoció a Daguerre en París hacia 1839 y aperturó un estudio de retratos en 1840, en sociedad con el químico John William Draper (Newhall, 1976, p. 15). En marzo de ese mismo año, un equipo de daguerrotipo llegó a Cuba encargado por el noble español Pedro Téllez Girón, hijo del Duque de Anglona, entonces capitán general y máxima autoridad en el país. Además de tomar el primer daguerrotipo, Téllez Girón impulsó la difusión del invento de forma comercial en la isla (Espuny, 2020).

En Sudamérica, se estima que el religioso francés Louis Comte fue el introductor del daguerrotipo en la región del Río de la Plata. El prelado formó parte de la tripulación de la corbeta *L'Orientale*, embarcación que llevó a bordo a maestros y alumnos en un viaje académico y científico por todo el mundo. Comte, instruido en el nuevo procedimiento fotográfico por el propio Daguerre, realizó diversas y exitosas demostraciones públicas al desembarcar en Bahía, Rio de Janeiro y Montevideo en el verano de 1840. Tras abandonar la expedición, se estableció como retratista en la capital uruguaya (Tomasini, 2013). En Venezuela, el primer daguerrotipista establecido fue el español Francisco Goñiz, quien llegó a Caracas en 1841 (Raydán, 2013, p. 148). Al año siguiente, Maximiliano Danti, probablemente de origen ítalo-francés, introdujo el daguerrotipo en el Perú tras su llegada en mayo de 1842. Así, estableció el primer estudio fotográfico en Lima, anunciado al público por vez primera en julio de ese mismo año. Se estima que su apertura fue anterior a la de otros

estudios en Europa, como en Berlín, donde el primero de ellos se inauguró en agosto de 1842 (McElroy, 1977, p. 29). Posteriormente, en Argentina, el bloqueo francés de Buenos Aires durante el gobierno de Manuel Rosas retrasó la llegada del daguerrotipo. Es así que las primeras noticias de daguerrotipistas activos se dieron en el diario capitalino *La Gaceta Mercantil,* que recogió en junio de 1843, los anuncios de Gregorio Ibarra y John Elliot, a quien pertenece el daguerrotipo más antiguo conservado en el país. (Alexander, 1997).

Como se ha visto, el daguerrotipo como primer método de reproducción de imágenes generó un gran revuelo a nivel mundial, al punto de que los primeros estudios fotográficos se establecieron en América. No obstante, dada las fechas de apertura de dichos centros, es importante conocer de dónde provino la temática de las nodrizas de ascendencia africana y desde dónde se difundió. Es posible suponer que pudo darse de forma simultánea en Europa y América. Sin embargo, dentro de la búsqueda de imágenes, se han encontrado pinturas de nodrizas realizadas por artistas europeos desde el siglo XVIII, pero en el caso de las imágenes fotográficas, se ha podido determinar que las más antiguas provienen de América.

Asimismo, la cantidad de imágenes que se han podido mapear tanto de Estados Unidos como de otros países de América, es significativamente mayor a la de Europa, donde no se han identificado retratos fotográficos de nodrizas de origen africano, a excepción de los daguerrotipos analizados en líneas anteriores. Por el contrario, la mayor parte de las fotografías de amas de cría corresponden a mujeres europeas de tez blanca, especialmente de nodrizas conocidas como “pasiegas”, procedentes de la región de Cantabria, España.

En relación con esto, es interesante observar que una de las escasas imágenes que se han encontrado de una nodriza en Europa: el retrato *post mortem* de la colección A. Gilles (Fig. 41) haya sido señalado por la curadora de arte Denise Murrell (2019) como de origen posiblemente estadounidense. Ante ello, es posible suponer que Estados Unidos fue uno de los centros que contribuyó a la difusión de este retrato fotográfico en el mundo o el lugar

desde donde fue impulsado y ganó fama, extendiéndose a otras partes del continente. Esto explicaría la conexión con un fotógrafo estadounidense radicado en el Perú desde la década de 1850, quien, además de ser un importante referente para la historia de la fotografía peruana, es posible que su obra pueda estar relacionada o nos remita a esta temática. Estas consideraciones se abordarán con más detalle en el tercer y último capítulo de esta investigación.

Es importante considerar que este tipo de retrato fue ampliamente aceptado y solicitado por la sociedad americana del siglo XIX, ya que esta práctica de larga data se instauró en América desde la llegada de los colonizadores en el siglo XVI, como se verá en el siguiente apartado, la cual continuaba en boga en el siglo XIX.

2.2 Panorama sobre las nodrizas africanas y afrodescendientes en América y el Perú, desde el siglo XVI hasta el XVIII.

Tras el descubrimiento de América en 1492 y la firma del Tratado de Tordesillas de 1494, que dividió los territorios conquistados por la Corona de Castilla y el reino de Portugal, los colonizadores españoles se establecieron en las Antillas, inicialmente en el territorio que comprende actualmente Haití y la Republica Dominicana, bautizado por Cristóbal Colón como *La Española*. Su presencia se extendió, además, a la isla de Cuba. Posteriormente, hacia 1519, Hernán Cortés se dio a la conquista de la imponente capital azteca de Tenochtitlán y, en 1526, Francisco Pizarro y sus hombres llegaron al más grande imperio del continente: el Imperio Inca (Cuervo, 2016, pp. 106-107).

A su vez, se estima que la flota portuguesa comandada por Pedro Alvares Cabral llegó por primera vez a las costas brasileñas en abril de 1500, desembarcando al sur del actual estado de Bahía, lugar conocido desde entonces como Porto Seguro. Poco tiempo después, entre 1501 y 1503, se llevaron a cabo diversas expediciones para realizar el reconocimiento geográfico del nuevo territorio. De tal manera que para la primera década del siglo XVI, la

extensa zona costera del Brasil fue completamente cartografiada, desde el Amazonas hasta el Río de la Plata (Sánchez, 2006).

Durante el periodo inicial de la colonización europea de América, las primeras personas en llegar al Nuevo Mundo fueron mayoritariamente varones. Según Natalia Fiorentini (2012), muchos de estos hombres estaban casados y emprendieron el viaje desde la península hacia tierras americanas, motivados por ganar riquezas o “buena hacienda” para el beneficio de sus familias. Después de establecerse y cuando sus circunstancias lo permitían, asumieron el traslado de sus esposas e hijos paras reunirse con ellos (p. 23). Así, las familias europeas se asentaron en América de forma progresiva.

En cuanto al origen social de los inmigrantes europeos, particularmente de los colonos españoles, John Lipski (1996) menciona que se han desarrollado diversas teorías al respecto, a saber, algunas afirman su pertenencia a clases sociales altas, dado los títulos nobiliarios que muchos ostentaban, sin embargo, estos se otorgaron a todo aquel que hubiese contribuido a la conquista, independientemente de su origen noble o posición privilegiada. En este sentido, otras sostienen que llegaron a América los estratos más bajos de la sociedad española, entre ellos campesinos. No obstante, según el autor, la documentación ha demostrado: “el asentamiento de las clases medias, el establecimiento de gremios de artesanos, la emigración de núcleos familiares estables y los orígenes urbanos de muchos colonos” (pp. 54-55).

De este modo, los europeos llegaron no sólo con ambiciones o aspiraciones de una vida mejor, sino también con costumbres y modos de vida que implementaron en América, incluida la antigua práctica de delegar la lactancia y el cuidado de un recién nacido a una nodriza. Dado que en un inicio las mujeres europeas eran escasas en las colonias, delegaron esta responsabilidad a las mujeres nativas (Dean, 2007, p. 262). Así, esta costumbre llegó a América junto con las familias europeas, siendo las madres indígenas la única opción en la

primera etapa de la conquista (Rodríguez García, 2017, p. 48). Sin embargo, no serían las únicas mujeres en asumir esta función.

En tal sentido, la explotación y el maltrato de los conquistadores y encomenderos y, sobre todo, la proliferación de epidemias como el sarampión, la fiebre amarilla, el tifus y la viruela, como consecuencia de la inmigración de "un grupo ibérico que se implantó tempranamente en América, reforzado posteriormente con franceses, ingleses y holandeses" (Cordero, 2001, p. 600), fueron los factores determinantes en la disminución drástica de la población originaria que, ante la falta de inmunidad, fue diezmada casi en su totalidad.

En la actual república mexicana, esta ola de enfermedades provocó la muerte de un estimado de 800 000 personas entre 1537 y 1546 (Cuervo, 2006, p. 103). Este escenario se repitió en el territorio actual de Guatemala, donde durante la primera mitad del siglo XVI, casi un tercio de los habitantes mayas, pipiles o xincas desaparecieron a causa de estas pandemias (Lokken y Lutz, 2008, p. 16). Mientras que la población indígena del Tahuantinsuyo disminuyó significativamente, pasando de un aproximado de 2.5 millones a 1.5 millones entre 1530 y 1555 (Contreras, 2020, p. 18).

Puesto que para los colonizadores, los nativos constituían la principal fuerza de trabajo disponible, esta severa crisis demográfica de la población aborigen representó una amenaza directa para los intereses europeos. Esta circunstancia motivó el surgimiento del tráfico de esclavos africanos, el cual se prolongaría durante casi cuatro siglos. En palabras de Benedicto Cuervo (2006):

> La colonización española en América fue sistemática y brutal. Gran parte de los indios fueron obligados a trabajar en los campos y en las minas de forma inhumana, provocando una altísima mortandad. El grado de explotación fue tal que incluso se impuso la esclavitud con mano de obra negra procedente de África (p. 103).

Aunque los primeros europeos en introducir africanos en América fueron los españoles, específicamente en *La Española* hacia 1501, donde desembarcaron junto a los primeros

colonizadores (Haas, 2019, p. 65), no fue hasta el inicio del denominado comercio trasatlántico que la trata de personas esclavizadas desde África se realizó a gran escala. Dicho comercio estuvo estrechamente relacionado con el tráfico de mercancías. Ambos negocios contribuyeron a enriquecer las arcas de las potencias comerciales más importantes de Europa Occidental (Morgan, 1997), como Portugal, Gran Bretaña, Francia y España,[19] principales naciones involucradas en la trata indiscriminada de africanos cautivos.

Así, este tráfico humano se convirtió en una de las líneas del también denominado comercio triangular, ya que conectó a tres continentes: Europa, África y América. En principio, los buques europeos partían del Viejo Continente con productos manufacturados o mercancías para ser intercambiadas por esclavos en las costas de África.[20] Luego, estos navíos se dirigían a través del Atlántico hacia América, donde los cautivos se vendían a precios elevados y se adquirían, además, materias primas para comerciarlas en Europa. Finalmente, retornaban al punto de partida con grandes capitales acumulados (Martínez, 1989, p. 96).

Según el proyecto *SlaveVoyages*, las regiones o puertos de desembarco de esclavos fueron principalmente: Bahía, Pernambuco y el sudoeste de Brasil; la Guayanas británica, francesa y holandesa; las regiones caribeñas de Barbados, Trinidad y Tobago, Antigua, Martinica, Santo Domingo, Dominica, Guadalupe, St. Kitts, Jamaica y Cuba; Cartagena,

[19] De acuerdo con las estimaciones realizadas por el proyecto *SlaveVoyages*, Portugal fue el país con el mayor número de esclavos traficados hacia América, con un total de 5,848, 266. Los siguientes países fueron Gran Bretaña con 3,259,441, Francia con 1,381,404 y España con 1,061,524, seguidos por los Países Bajos con 554,336, los Estados Unidos con 305,326 y Dinamarca con 111,040 de africanos cautivos.

[20] Como refiere Martínez (1989), hasta el siglo XIX, el tráfico de esclavos africanos contempló los territorios de Senegal a Sierra Leona, Costa de Marfil y Costa de Oro, Benin y Niger, y de la República del Congo a Angola. Tras ser capturados, eran trasladados en caravanas hacia las costas africanas para ser embarcados en buques, donde fueron forzados a soportar condiciones infrahumanas, ya que: “estaban obligados a viajar siempre sobre un lado, replegados sobre sí mismos, sin poder extender los pies. Acostados, sin vestidos, sobre un suelo muy duro, traídos y llevados por el movimiento del barco, su cuerpo se cubría de úlceras y sus miembros no tardaban en ser desgarrados por los hierros y las cadenas que los tenían atados unos a otros” (pp. 98; 100).

Córdoba y el Río de la Plata en América del Sur; así como Georgia, Carolina del Norte y la Bahía de Chesapeake en América del Norte.

El comercio trasatlántico de esclavos representó para los capitalistas y tratantes europeos una doble utilidad, puesto que no sólo obtuvieron grandes ingresos de su venta, sino también de los insumos que los africanos esclavizados ayudaron a producir en las plantaciones americanas, tal como señala Kenneth Morgan (2017):

> Las materias primas cultivadas en las plantaciones proveían a un sólido y creciente mercado de comestibles entre los consumidores europeos. Fumar tabaco, tomar rapé, endulzar el té y el café con azúcar, así como el empleo del azúcar y del arroz para cocinar, todos ellos se consolidaron como productos de consumo gracias a las mercancías cultivadas por los esclavos (pp. 30-31).

De esta manera, llegaron a América hombres, mujeres y niños cautivos utilizados como mano de obra para desempeñar diversas actividades productivas, que incluían, además del trabajo en las plantaciones,[21] las minas, la ganadería, la actividad forestal, la pesca, entre otras. Asimismo, fueron destinados a oficios en el ámbito urbano y doméstico (Bergasa, 2018, párrs. 6, 13).

La presencia de esclavos fue aumentando progresivamente a partir del siglo XVI. Si bien, antes de 1600, el número de africanos trasladados representó el 2,2% del total de personas que llegaron principalmente al continente americano, la compra-venta de esclavos se incrementó considerablemente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, teniendo su auge entre 1700 y 1850 (Morgan, 2017, p. 31).

En ese sentido, la Corona española permitió la introducción de esclavos en sus territorios a través de licencias o asientos otorgados a los traficantes europeos, principalmente ingleses y portugueses. Así, en el virreinato de la Nueva España,[22] se produjo la llegada forzada de un

[21] Exportándose a Europa principalmente, azúcar, arroz, tabaco y a partir del siglo XVII, café y cacao y algodón.
[22] Dicho virreinato estuvo conformado por las naciones actuales de México, Guatemala, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Belice y Costa Rica.

gran número de africanos cautivos entre 1580 y 1650, quienes desembarcaron en los puertos de Veracruz, Campeche y Acapulco procedentes de las regiones de Senegambia, Guinea y Mozambique (África occidental y oriental), así como de Angola y el Congo (África central). Durante este periodo, entre 200,000 y 250,000 personas esclavizadas llegaron a tierras novohispanas (Iturralde y Velázquez, 2016, pp. 64-65; Haas, 2019, p. 61).

Según Martínez (1989), las mujeres africanas representaron en su mayoría un tercio de los embarcados, las cuales fueron destinadas fundamentalmente a labores domésticas como cocineras, lavanderas, curanderas, parteras, vendedoras de alimentos, entre otros oficios. Además, por razones asociadas netamente a su género, muchas de ellas fueron ofertadas en los distintos virreinatos y colonias americanas como mujeres “reproductoras” y nodrizas, siendo forzadas a cumplir estos roles (Rodríguez García, 2017).

Es importante subrayar que, como se ha visto anteriormente, la presencia de esclavos africanos en Europa fue anterior a su ingreso en América. Así, en el contexto del descubrimiento y colonización de las islas de Cabo verde a lo largo del siglo XV, los portugueses comenzaron a traficar personas capturadas en África en el continente europeo, principalmente en la península ibérica. Según Castel (2020), algunos permanecían en el archipiélago como mano de obra, mientras que otros eran “vendidos también en otras posesiones portuguesas como Madeira, Lisboa y también en Sevilla y Cádiz. Posteriormente, los comerciantes optan por el mercado americano” (Castel, 2020, p. 15-16). En el caso de las mujeres, fueron adquiridas generalmente para el servicio doméstico, entre cuyas tareas, se encontraba las funciones de nodriza.

Al respecto, cabe cuestionarse cuales fueron los motivos que llevaron a las madres europeas a utilizar a las mujeres africanas esclavizadas como amas de leche y cuidadoras de su descendencia, tanto en Europa como en América, teniendo en cuenta que la nodriza debía cumplir con estrictos requisitos físicos, psicológicos y morales. Además, como apunta

Dean (2007) se procuraba que el ama de cría fuese del mismo grupo étnico y cultura que los infantes, por lo que se prohibía emplear a mujeres judías y musulmanas (p. 262).

De acuerdo con la tradición cristiana, los africanos descendían de una línea maldita, pues su antepasado era Ham, hijo de Noé y padre de Canaan, quien tras ofender al patriarca bíblico, fue maldecido por este para servir perpetuamente a sus hijos, así como a sus descendientes. Uno de los hijos de Noé, Japhet, fue considerado el padre de la "raza blanca". Al parecer, la maldición alcanzó a todo el linaje de Ham, cuyos vástagos: Cush, Mizraín y Phut, dieron lugar a las naciones de Etiopía, Egipto y demás pueblos del norte de África, respectivamente. Se creía que el tono de piel oscuro de los africanos era la prueba o el sello de esta maldición. Los europeos utilizaron convenientemente este mito como uno de los argumentos para justificar la esclavitud (Hugh, 1998; Greenberg, 2004).

Es interesante notar que en medio de estas creencias discriminatorias o racistas sobre la población africana, considerada como pagana, bárbara e inferior, las mujeres europeas criaron a sus hijos con esclavas, siendo las predilectas aún bien entrado el siglo XIX. Esto parece responder a los diversos estereotipos y mitos que se construyeron sobre la figura o imagen de la mujer africana, los cuales se originaron principalmente en las crónicas etnohistóricas de viajeros europeos por África, quienes, según la visión de la época, abordaron las costumbres y el fenotipo de sus pobladores, especialmente de la región de Guinea.

De acuerdo con Stephanie Camp (2005), los viajeros y escritores hicieron hincapié en las prácticas culturales africanas, como el politeísmo o paganismo y la poligamia, que se oponían a las del hombre civilizado u occidental. En cuanto a las mujeres, algunos de ellos se maravillaron por su fuerza física, ya que generalmente se dedicaban a labores agrícolas y a la crianza de sus hijos. Especialmente, la falta de pudor de las mismas fue motivo de asombro, dado que muchas no cubrían sus senos; cualidades y comportamientos que estimaron

impropios de la mujer blanca. De modo que, la construcción o representación del africano como salvaje, pagano y predispuesto naturalmente para ejercer trabajos arduos representó para los colonizadores europeos un medio para justificar el tráfico trasatlántico de esclavos.

Respecto a la fisionomía de las mujeres, Jennifer Morgan (1997) sostiene que es posible que la primera referencia explícita de un inglés sobre el busto de las mujeres africanas se encuentre en la crónica del comerciante inglés William Towerson, quien publicó hacia 1555 un relato sobre su viaje a las costas de Guinea. En este escrito, el autor opinó que los senos de las guineanas: “en su mayoría son muy feos y largos, colgando bajo como la ubre de una cabra”. Además, Morgan señala que otros viajeros como el neerlandés Pieter de Marees, exaltaron la sexualidad exacerbada y la fortaleza de la madre africana. Tal como se describe en su obra: *“Una descripción y declaración histórica del reino dorado de Guinea”* de 1602, donde el autor comenta que: “cuando el niño nace [la madre] va al agua a lavarse y limpiarse a sí misma, sin siquiera pensar en guardar un mes de reposo, como las mujeres aquí lo hacen […] Al día siguiente, sale a la calle para hacer sus cosas” (pp. 181-184).

Estas observaciones sobre las mujeres de origen africano fueron plasmadas, además, en los grabados que ilustraron las diversas crónicas de viajeros por los continentes de África y América, las cuales fueron editadas en obras como la excelsa serie *Small Voyages* del orfebre y grabador alemán Theodore De Bry (ca.1528-1598), cuya versión en latín fue publicada en 1609 (Morgan, 2017). El sexto libro recoge el relato del mencionado Pieter de Marees, en donde se incluye un grabado que representa a mujeres de Guinea.

En la imagen, estas se ubican de pie ante un paisaje rural. La mujer situada en el centro está ataviada con un collar y pulseras dejando al descubierto uno de sus senos, mientras que las mujeres que la flanquean son representadas con el torso desnudo. La mujer de la izquierda, es retratada en la pose clásica del *contrapposto*, portando una canasta sobre su cabeza. Especialmente, llama la atención la mujer ubicada a la derecha de la composición,

la cual sostiene a su bebé sobre su espalda mientras acerca uno de sus senos hacia su hijo, quien se aferra a este para alimentarse. Ciertamente, esta costumbre cultural africana conocida como *bamburo* o porteo infantil (común también en Asia y América), fue un medio eficaz que, hasta el día de hoy, permite a las mujeres trasladarse con mayor libertad (Merlo, 2014). Sin embargo, en este grabado se idealizó a la mujer africana exagerando su capacidad fisiológica como el dar de lactar a sus bebés incluso cuando los llevaban sobre sus espaldas. Así, se buscó mitificar su rol maternal al presentarlas como madres que podían alimentar con suma facilidad a sus hijos, incluso mientras se desplazaban o cumplían con sus labores cotidianas, lo cual las convertía en nodrizas ideales.

Figura 42. *Mujeres de Guinea (detalle).*
Johann Theodor de Bry
Pieter de Marees. *Small Voyages*, vol. 6
Frankfurt, 1602
Grabado.
22.8 x 22 cm.
Ámsterdam, Rijksmuseum.

En relación con esto, el comerciante y explorador inglés John Barbot, cuya crónica sobre su viaje por Guinea y Angola empezó a redactarse hacia 1680, declaró que: “admiraba la tranquilidad de los pobres bebés, quienes mientras eran llevados en la espalda de sus madres, succionaban libremente los pechos, los cuales estaban siempre llenos de leche (Barbot, 1720; Morgan, 1997, p, 188). También resulta destacable que esta apreciación o mito de la mujer africana se perpetuara a través de los años, siendo retomada en el siglo XVIII por viajeros como el escritor y médico inglés John Atkins, quien publicó: *Un viaje a Guinea, Brasil y las Indias Occidentales.* En este relato, el autor reparó en el fenotipo de estas mujeres, especialmente en la “elasticidad” de los senos de las madres y la fortaleza y robustez de sus fisonomías como consecuencia de su dedicación a laboriosas tareas:

> Las mujeres no son tan altas ni tienen una figura tan bien proporcionada como los hombres: el parto provoca que sus senos, siempre pendulares, cuelguen de una manera tan desproporcionada y se estiren alcanzando un gran tamaño […] Creo que podrían amamantar [a sus hijos] sobre sus hombros. Su trabajo en todas las labores las hace robustas […] trabajan duro en la agricultura, producen aceite de palma o hilan algodón (Atkins, 1737, p. 50).

Cabe resaltar que estos escritos circularon por el Viejo Continente y contribuyeron a formar en los europeos una imagen estereotipada y sesgada de la población africana, especialmente de sus mujeres, de quienes decían que superaban en número a los hombres y eran muy fértiles (García, 2000, p. 322). De tal manera, las diversas crónicas exaltaron la sexualidad, fecundidad, la abundancia de leche y la supuesta predisposicion de las mujeres africanas para tener partos casi sin dolor (Morgan, 1997), además de destacar su aptitud natural para desempeñar arduos trabajos. De este modo, la dominación o apropiación de la feminidad de las mujeres africanas determinó fundamentalmente su explotación sexual y, en particular, la conveniencia de utilizarlas como nodrizas.

Por otro lado, los colonos portugueses en América, consideraron que el extremo calor del territorio brasileño resultó un impedimento para las madres blancas, quienes físicamente agobiadas no podían amamantar a sus hijos. Por el contrario, las africanas, acostumbradas a este tipo de clima, similar al de África, podían ejercer la lactancia de un niño sin ningún problema (Cleveland, 2019, p. 2). Así, los propietarios de esclavos establecieron un negocio lucrativo en torno a ellas, al comprarlas y venderlas a modo de mercancía. Asimismo, en el caso de requerir o demandar una nodriza, los dueños las alquilaban a otras familias a cambio de un jornal o remuneración que recaía casi en su totalidad en sus manos (Cleveland, 2019, p. 42; Navarrete, 2020, pp. 31-32).

Así, los precios de las esclavas correspondientes al distrito de Arica en los siglos XVII e inicios del XVIII fluctuaron entre 300 y 600 pesos, tasación promedio en la América virreinal, particularmente en Cartagena de Indias, entre 250 y 500 pesos y en Lima, entre 400 y 600

pesos (Díaz et al., 2019, pp. 52- 53). Asimismo, el precio aumentaba si eran más jóvenes y, sobre todo, si se encontraban en el periodo de lactancia, eran vendidas junto a sus hijos.

Como se mencionó líneas arriba, las africanas no fueron las únicas en llevar a cabo esta práctica. Así lo demuestra el gran número de contratos de nodrizas de otros grupos étnicos procedentes de la ciudad del Cuzco, recogidos por Carolyn Dean (2007), que datan de entre 1650 y 1720. La mayor parte de ellos hacen referencia a mujeres indígenas, seguidos por una minoría conformada por mestizas, mulatas y esclavas africanas. En estos documentos se especificaron, como en el Viejo Mundo, el estado civil del ama, la parroquia o comunidad de origen, el tiempo del servicio (que fluctúo entre uno y dos años) y el monto o forma de pago (además del dinero, se incluyeron ropa y comida). Se detallaron, además, los datos del contratante, fundamentalmente de origen español (pp. 259-260). En cuanto al paradero de los hijos biológicos, al igual que en Europa, este no fue contemplado en dichos convenios.

No obstante, las familias europeas prefirieron a mujeres de ascendencia africana como nodrizas, más que a cualquier otra de un origen étnico distinto[23] (Cleveland, 2019, p.13). Si bien las mujeres nativas también fueron empleadas para realizar trabajos domésticos, Cecilia Garavito (2018), señala que: “el tener esclavos de ascendencia africana para realizar las tareas del hogar era un signo de alto estatus social” (p. 9). En ese sentido, Cristina Navarrete (2020), menciona que en el caso del virreinato de la Nueva Granada,[24] fue común que las madres de la alta sociedad delegaran la lactancia de sus hijos en jóvenes mujeres africanas y mulatas, cuyo alquiler o jornal tenía un precio elevado (aproximadamente siete pesos) a comparación de otros oficios de la época (pp. 39-40). El mismo escenario se dio en Lima, capital del virreinato del Perú,[25] donde las damas de élite acudían a esclavas de ascendencia

[23] Por el contrario, según Cleveland (2019), en los territorios conquistados por imperios protestantes como el inglés y el neerlandés, las madres generalmente no se inclinaron por el uso de esclavas para alimentar a sus hijos.
[24] El virreinato de la Nueva Granada se constituyó en 1717 y estuvo conformado fundamentalmente por los territorios actuales de Colombia, Venezuela, Panamá y Ecuador.
[25] La Corona Española estableció el virreinato del Perú en 1542, cuya extensión estuvo conformada por las repúblicas actuales de Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia.

africana compradas o alquiladas para alimentar a los recién nacidos (Smith, 2019, p. 94). A diferencia de las mujeres nativas, que percibían generalmente cerca de un peso al mes, además de ropa y alimentos (Cleveland, 2019, p. 261).

Asimismo, las concepciones y creencias occidentales sobre la lactancia y la figura de la nodriza se trasladaron a América. En ese sentido, el Inca Garcilaso de la Vega destacó en sus *Comentarios Reales* (1609), los peligros de ceder la alimentación de un infante a una "mala nodriza", ya que podía provocar enfermedades o incluso la muerte. Como se infiere, el cronista hispano-americano escribió bajo el influjo de las teorías o ideas europeas de larga data sobre la capacidad transmisora de la leche humana.

De igual modo, Gaspar Toquero, médico real del monarca Felipe III en Cádiz, publicó en 1617 sus *Reglas para escoger amas, y leche,* en donde, influido por los saberes antiguos, especialmente por los preceptos de Fray Luis de León, señaló que: "le vale poco a la criatura nacer de padres príncipes, grandes señores, y ricos, si al nacer […] no le dan sus padres lo que tanto le importa, como es buena ama, y buena leche" (Toquero,1617). Así, detalla los requisitos que desde antaño se vinieron dando para la elección de las nodrizas, tanto morales como físicos: el ama debía tener entre 25 y 30 años, no debía tener enfermedades que afectaran el corazón o el estómago, no tener gota, bubas o males bucales, no haber tenido abortos ni más de seis partos y, además, que no hayan transcurrido más de dos meses desde su último alumbramiento. Respecto a sus valores morales, consideró que debían tener buenas costumbres y no ser necias o propensas a enojos.

Es posible que los europeos residentes en América conocieran esta obra o, en caso contrario, estuviesen familiarizados con las ideas o creencias en torno a las amas de leche, dado que las madres procuraron seleccionar a las nodrizas bajo el consejo o supervisión de un médico o cirujano o, en su defecto, de una partera, quienes avalaban la buena salud y la calidad de la leche de la futura ama de brazos (Navarrete, 2013, p. 83).

A lo largo de la historia de las nodrizas, la lactancia marcó el inicio de su relación con las familias, particularmente con los bebés que cuidaban. Dicho vínculo generalmente se extendía a la crianza de los menores a largo plazo. Por lo cual, la presencia de estas mujeres en el entorno íntimo o privado de las familias europeas y criollas y, especialmente, su proximidad con los infantes generó, en algunos casos, lazos afectivos que les permitieron obtener mejores tratos y condiciones y, en el mejor de los escenarios, la manumisión o libertad de gracia (Arrelucea y Cosamalón, 2015, p. 91).

Los testamentos y cartas de libertad conservadas en los protocolos notariales de la ciudad de Lima del siglo XVII dan cuenta de este hecho. En 1662, María de Figueroa concedió la libertad a su esclava Dominga, de cincuenta años de edad, con la afirmación de que: “la susodicha me ha servido con mucha puntualidad y haberme criado un niño y otras justas causas dignas de toda remuneración”. Sin embargo, con la condición de que esta le abonara dos reales diarios durante un año (Archivo General de la Nación, 2022).

Otro caso fue el de la monja Mariana de Carmona, quien en 1664 ordenó que se otorgara la libertad a su esclava María, de cincuenta años por, según expresó: “haberse criado junto conmigo y […] criado a sus pechos uno de los dichos mis hijos y haberme servido y servirme con toda fidelidad”. Finalmente, María Benites de Quesada concedió la libertad a su esclava María Mina, según consignó: “por haberme criado y otras buenas obras que de la susodicha he recibido” (Archivo General de la Nación, 2022, pp. 123; 127; 168).

En dichos documentos del siglo XVII, se infiere que en la mayoría de casos, se concedió la libertad a estas nodrizas después de un largo tiempo de servicio e incluso bajo ciertas condiciones. Además, muchas de ellas nacieron y se criaron en los hogares de sus propietarios juntos con los hijos de la familia. En ocasiones, se concedió la manumisión tanto a la nodriza como a su descendencia, como fue el caso de la esclava Ana y su hija, a quienes

su propietaria María Jiménez, otorgó la libertad en 1634 en la ciudad de Cartagena de Indias, ya que Ana cuidó a varios de sus hijos (Navarrete, 2013, p. 83).

Esta costumbre, plenamente establecida en el siglo XVII, se convirtió en parte central de la discusión sobre el papel de la mujer como madre y educadora de su descendencia hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Así, en el marco de las Reformas Borbónicas y, sobre todo, bajo el influjo de la Ilustración en la América virreinal, se cuestionó la costumbre de las damas de sociedad por emplear a nodrizas o "amas mercenarias". Siendo Jean Jaques Rousseau, uno de las figuras más influyentes.

En su *Emilio,* Rousseau, no sólo consideró a la mujer como compañera del hombre, sino que la circunscribió al ámbito doméstico, desde donde debía cumplir con sus deberes de madre, especialmente con aquella "obligación que les impuso la naturaleza", esto es, la lactancia de sus hijos. Según el autor, la reforma de la sociedad debía empezar por la madre, quien debía "dignarse" a criar a su descendencia. De lo contrario, si desatendía su hogar, ya sea por moda o por preferir divertimentos externos, el orden moral se alteraba, pues: "sin madre no hay hijo; son recíprocas las obligaciones entre ambos, y si se desempeñan mal por una parte, serán desatendidas por la otra" (Rousseau, 2000, pp. 22-23). Estos preceptos fueron defendidos por moralistas, médicos e intelectuales americanos, siendo difundidos a través de publicaciones periódicas en distintas partes del continente.

Así, en el virreinato del Perú, la *Sociedad de Amantes del País,* fundada en 1790 por destacados intelectuales vinculados a los principios del pensamiento ilustrado, entre ellos, José Baquíjano y Carrillo, Hipólito Unanue y José Rossi y Rubí, dedicaron sendas líneas a la educación de la mujer, la defensa de la familia y el rol materno, lanzando duras críticas a la práctica de ceder la crianza de los infantes a las esclavas a través de su principal fortín intelectual: el *Mercurio Peruano*, publicación vigente entre 1791 y 1795.

El milanés José Rossi y Rubí (1791), bajo el seudónimo de Eustaquio Filómates, publicó en el diario bisemanal su “Segunda Carta sobre la educación”, en la que creó un relato o texto de ficción donde un afectado padre de familia acude a la prensa para expresar su indignación ante las prerrogativas otorgadas al ama de leche de su hija: una esclava criolla (nacida en América) llamada María. Se menciona que la esclava cuidaba a la niña con un amor casi maternal, en tal grado que la pequeña se refería a ella como “mi mamá” prefiriéndola aún sobre su madre biológica. Esta cercanía representaba un peligro para este supuesto padre, quien temía que la niña aprendiera las “indecentes y vulgares” costumbres de los esclavos:

> Yo bien sé que lo mismo sucede con casi todas las amas de leche; pero no por eso dejará de ser verdad, que esto influye mucha bajeza en el modo de pensar de las criaturitas y engríe aún mucho más a las nodrizas […] El mayor beneficio que se puede hacer a un esclavo, es el de darle la libertad o comprársela: pues libértese en hora buena a las amas de leche que han servido con amor; pero no se vinculen los padres ni las madres a ser unos protectores eternos, y unos dependientes de todos los antojos de semejante gente (Filómates, 1791, pp. 60; 62).

Según esta cita, la cercanía entre nodrizas y pequeños podía provocar un conflicto dentro del núcleo familiar, ya que los propietarios de las esclavas no podían evitar que sus hijos se encariñen y relacionen con ellas, pues este vínculo afectivo producto de la convivencia y proximidad fue un hecho contundente (Mannarelli, 2019, p. 45). El propio Rousseau (2000), advirtió sobre el peligro de ceder el derecho de la madre a las nodrizas, pues, según dijo, la primera verá “que su hijo quiere a otra mujer tanto como a ella, y más” (p. 21). Por ello, el supuesto padre solicita que se elimine la esclavitud, ya que de esta forma podría tener un mayor control sobre las nodrizas libres. Al pasar de propietario a contratante podía establecer límites para asegurar su autoridad dentro del hogar y terminar con esta vinculación que podía ser perpetua.

El uso de cartas ficticias fue empleado también por los medios impresos en el virreinato de la Nueva España, entre ellos, las publicaciones periódicas la *Gazeta de México,* vigente

entre 1784 y 1809; y el *Diario de México,* activo entre 1805 y 1912. Según Hernández (2015), si bien estos diarios fomentaban la educación de la mujer en favor de los hijos, a la vez se juzgaba su condición biológica y moral en la sociedad. Así lo constatan la "Carta de un padre a un hijo recién casado", publicada por la *Gazeta* en 1806. En ella, el padre ficticio aconseja a su hijo que cuide que su esposa sea discreta y sencilla, y no se deje llevar por lujos o vanidades excesivas, las cuales estima como un mal común en la época. Por otro lado, en 1805, el *Diario de México* publicó "Costumbres", firmada por el abogado y filósofo Juan María Wenceslao Sánchez de la Barquera y Morales, director de periódico, quien bajo el apodo de "El proyectista bullicioso", se remitió al influjo de la madre en las futuras acciones de los infantes, considerando que su compromiso era mayor al del padre, así expresó que "los hijos deben ejercitarse en el bien, aun antes de conocerlo, para formar el carácter, y esto no se consigue si la madre no los forma a sus pechos". Según el autor, el énfasis recayó en la lactancia como la labor femenina por excelencia (Hernández, 2015, pp. 56-57).

De acuerdo con Zegarra (2001), estas cartas fueron una estrategia para fomentar la reestructuración de la familia y persuadir a las mujeres a ser el modelo de la madre ilustrada y patriota, dedicada a la crianza y educación de sus hijos, funciones o roles que incluían asumir la lactancia de su descendencia en lugar de cederla a terceras personas. Además, se criticó que las mujeres dieran mayor importancia a la vida social, dejando a sus hijos al cuidado de mujeres que, de alguna manera, habían "usurpado" su lugar como madres (pp. 193-196).

Otra de las publicaciones en mostrarse en contra de la lactancia por nodrizas fue el *Semanario Crítico*, diario limeño publicado en 1791 bajo la dirección del franciscano español Juan Antonio de Olavarrieta. El religioso estimó que la lactancia era un deber moral de las madres. Así, apoyó sus argumentos en las ideas sobre la leche y su influjo en la conformación de los valores morales y físicos del lactante. Además, denunció los motivos que llevaban a las madres a delegar esta función. A saber, el mito sobre la pérdida de belleza por dar de

lactar, la preferencia por la vida conyugal y la estimación de que practicar la lactancia era impropio de las damas de alta alcurnia. De este modo, consideró que las mujeres delegaban esta función por:

> Agradar a sus maridos que lo exigen, la de eximirse de muchas ridículas impertinencias que trae consigo el penoso oficio de criar a sus pechos [lactar a sus hijos], la de no consumir sus carnes, menoscabar su salud, y oscurecer el oro de su hermosura; y la de no ser menos que las demás (Zegarra, 2005, pp. 268-269).

Como se aprecia, estas observaciones se dirigieron fundamentalmente a las mujeres de mayor estatus social. Así, a través de diversos argumentos, se puso bajo escrutinio la preferencia por la vida social o el espacio público sobre el doméstico; el gusto por los lujos u ostentaciones banales y el peligro que suponía la cercanía entre nodrizas e infantes, especialmente con mujeres esclavizadas o manumisas de ascendencia africana. En contraste, se defendió la lactancia como un deber y función propia de la madre, por tanto, insustituible. De modo que el instinto y el amor maternal, biológico o natural en la mujer, se estimó como uno de los pilares de la familia ilustrada.

En ese sentido, esta redefinición de los roles de género que buscó relegar a la mujer al ámbito doméstico, respondió a la visión de los ilustrados de una familia nuclear fundamentada por lazos afectivos más que sanguíneos (Pagès, 2013, p. 292). Por ende, una de las principales preocupaciones fue el retirar a las nodrizas de las esferas más íntimas del hogar y privarlas de las prerrogativas que se les había conferido, las cuales ocasionaron que la barrera entre propietarios y esclavos se desdibujara (Arrelucea y Cosamalón, 2015, pp. 85-86). No sorprende que los ilustrados americanos desdeñaran la presencia de las amas de cría, puesto que en el *Emilio*, Rousseau (2000), señaló la forma de “deshacerse” de ellas diciendo:

> El modo como se remedia este inconveniente, es inspirando a los niños el desprecio de sus nodrizas y tratando a éstas como meras criadas. Cuando han concluido su servicio, las quitan la criatura o

> las despiden; y a fuerza de desaires, la privan de que venga a ver a su hijo de leche, que al cabo de algunos años ni la ve ni la conoce (p. 22).

Si bien la lactancia por nodrizas en el siglo XVIII fue una práctica común en la alta sociedad americana, esta no fue contemplada como un tema o motivo dentro del arte oficial, dado que las representaciones artísticas durante este periodo fueron fundamentalmente de temática religiosa, además de la retratística oficial o cortesana. En este sentido, Dean (2007) refiere que, a diferencia de la pintura europea que incluyó imágenes de nodrizas junto a los niños a su cuidado, los artistas de las colonias y virreinatos americanos no la consideraron un tema adecuado (p. 258).

Cabe señalar que la imagen del africano en América fue incluida generalmente en obras que buscaron marcar jerarquías de “raza” y clase social, como las denominadas pinturas de castas de los virreinatos de la Nueva España y del Perú, las cuales intentaron ilustrar en categorías o “razas”, la gran diversidad étnica que surgió a partir del contacto entre africanos, españoles y la población originaria, varias de ellas atribuidas al pintor peruano Cristóbal Lozano. De este mismo tenor, son las pinturas del artista quiteño Vicente Albán para el caso del virreinato de la Nueva Granada, en las cuales retrató a las diferentes etnias de la sociedad neogranadina junto a frutos y animales distintivos, como un reflejo de la riqueza de estas tierras. Así, representó a indígenas con plumas, a otros “indios” de mayor rango y a la élite blanca junto a sus esclavas de origen africano.

Asimismo, hacia el último tercio del siglo XVIII y bajo la influencia de la Ilustración y el saber académico, se realizaron importantes trabajos etnográficos y naturalistas compilados en grandes volúmenes, como fueron las acuarelas realizadas bajo la dirección del médico y botánico español José Celestino Mutis en la actual Colombia, y las estampas de tipos, costumbres, y flora y fauna representativa de la extensa diócesis peruana de Trujillo, magna obra impulsada por el obispo español Baltazar Martínez Compañón, que incluyó además representaciones de afroperuanos. Sin embargo, no se han identificado imágenes específicas

de nodrizas realizadas por artistas americanos. Por el contrario, se ubicaron diversas representaciones de mujeres afroamericanas realizadas por artistas europeos inscritas en ilustraciones de personajes, oficios y escenas costumbristas. Como señala Lafont (2019), estos artistas trabajaron en las colonias desarrollando obras como dibujos, grabados y pinturas destinadas a Europa (p. 365). A continuación, se presentan dos imágenes de nodrizas de las islas caribeñas de Puerto Rico y Dominica, por entonces colonias españolas e inglesas, respectivamente.

La primera, una estampa al *gouache*, grabada por Manuel de la Cruz, artista de la Academia de San Fernando, quien además de cuadros religiosos, realizó estampas (Ceán, 1800, p. 378), según el dibujo original del pintor y grabador español Luis Paret y Alcázar. En ella, una joven ama de leche aparece de pie, sosteniendo a un bebé sobre su lado derecho mientras lo toma delicadamente de las piernas. A su vez, el pequeño se recuesta afectuosamente sobre ella flexionando el brazo derecho, siendo retratado sin ropa. Es posible que el artista haya plasmado la imagen tal cual la contempló, no obstante, esta representación subraya la proximidad entre ambos, más allá de las diferencias étnicas señaladas por el artista a través del color. Por otro lado, la joven va descalza y viste una falda de tonalidades que van desde el color azul hasta tonos neutros como el gris y el blanco logrados a través de veladuras. Además, lleva un chal o manto blanco y un pañuelo de rayas atado a la cabeza, dejando al viento una parte de su largo y ensortijado cabello.

Figura 43. *Traje de esclava en Puerto Rico.*
Manuel de la Cruz según Luis Paret y Alcázar.
1777
Pincel y aguada (*gouache*) de colores sobre papel.
22.7 x 16.8 cm.
Biblioteca Nacional de España

Según Martina Lemoine (2006), desde su llegada, se vestía a las mujeres africanas esclavizadas con una camisola blanca de tela burda, para luego pasar a un largo y austero vestido, principalmente de color azul, vestimenta que fue común en las esclavas de las plantaciones del Caribe y Brasil. Asimismo, inicialmente no se calzaba a los cautivos por una extraña creencia de que los zapatos podían causarle daño,[26] por lo que era usual que caminaran descalzos y, en caso se los pudiesen permitir, los usaban sólo para salir (pp. 329-330). Ciertamente, estos detalles se verán en las imágenes de nodrizas afrodescendientes en el siglo XIX.

La segunda obra, de fines del siglo XVIII, fue realizada por el pintor italiano Agostino Brunias, un importante artista que llegó a las colonias británicas en las Antillas Menores por encargo del gobierno inglés para capturar la población, costumbres y el estilo de vida de la sociedad caribeña a través de refinadas y coloridas escenas, trabajando principalmente en las islas de San Vicente y Dominica (Bagneris, 2017, pp. 3-4).

El lienzo no sólo muestra el paseo al aire libre de una acaudalada familia por la isla de Dominica, sino también la diversidad étnica de sus habitantes, resultado del mestizaje, y cómo este se refleja en las jerarquías sociales. Así, una madre, sus dos hijas y dos niños pequeños son retratados junto a un séquito compuesto por ocho sirvientes. En el extremo izquierdo de la composición, detrás del grupo, se encuentra una nodriza afrocaribeña llevando con ligereza a un niño pequeño sobre su hombro derecho, quien señala en una dirección fuera del encuadre mientras ella lo contempla. El ama de cría viste de forma sencilla, con un atuendo blanco compuesto de blusa, falda y un pañuelo atado debajo de la barbilla. Al parecer, es representada en estado de gestación. Asimismo, la elegancia de los atuendos de la familia y, en extensión, de su servidumbre, constata su elevado estatus, así como el color marca la

[26] Al respecto, la autora señala que en el caso de Martinica y, en extensión, en las Antillas, existió un supuesto decreto francés de 1723, el cual prohibía calzar a los esclavos porque “los zapatos les torturaban los pies” (p. 329). No obstante, refiere que esta referencia procede de la historiografía, más no de fuentes primarias.

distancia entre amos y sirvientes. Es importante notar que es la nodriza y no la madre quien lleva al niño, lo que sugiere que este pasaba la mayor parte del tiempo con su ama de crianza, especialmente en los paseos familiares.

Figura 44. *Mujeres libres de color con sus hijos y sirvientes en un paisaje.*
Figura 45. (detalle)
Agostino Brunias
ca. 1770-1796
Óleo sobre lienzo. 50.8 x 66.4 cm.
New York, Museo de Brooklyn.

Como se aprecia en estas imágenes, aún bajo el contexto de los principios ilustrados sobre la familia, las nodrizas continuaron siendo parte importante de los hogares americanos más pudientes. Al respecto, Claudia Rosas (2005), sostiene que a comparación de Europa, las ideas ilustradas fueron asimiladas con mayor dificultad y lentitud por la sociedad americana del momento, puesto que las estructuras socioculturales eran más rígidas. Además, la crisis política que afrontó la Corona Española y el posterior proceso de emancipación americana frustraron una aplicación eficaz de los preceptos defendidos por la Ilustración (Rosas, 2005, p. 342).

2.3 Las nodrizas afrodescendientes en América y el Perú, siglo XIX: un breve recorrido a través de la imagen.

Ciertamente, el pensamiento ilustrado en el contexto europeo repercutió en la disminución progresiva de la presencia de nodrizas en las familias de la época (Hufton, 1993).

En contraste, aún en el siglo XIX, esta práctica se mantuvo vigente en la sociedad americana. Sin embargo, es válido decir que la Ilustración en tierras americanas asestó el primer golpe que recibiría esta cuestionada costumbre, siendo el avance científico y el desarrollo de la medicina, particularmente de la pediatría y la puericultura, los que le darían la estocada final.

El cambio de siglo no sólo trajo consigo las luchas por la independencia de las colonias y virreinatos sudamericanos sujetos al yugo español y portugués; sino también, y aunque en distintos momentos y circunstancias, la abolición oficial de la esclavitud a lo largo del continente. En este marco, se dieron las primeras representaciones visuales de nodrizas afroamericanas durante las primeras décadas del siglo XIX.

Durante este complejo proceso independentista, Haití, colonia francesa desde fines del siglo XVII, fue la primera república en proclamar su independencia en el Caribe y Sudamérica y la primera nación en abolir la esclavitud. Cansados de los abusos en las plantaciones, los esclavos se levantaron en armas en 1791 al norte de la isla de Santo Domingo, logrando su libertad en enero de 1804. Este hecho despertó la esperanza en las demás provincias subyugadas, especialmente en México, Venezuela y Nueva Granada (Grafenstein, 2011, pp. 33-34). Además, representó una afrenta directa a los cimientos del sistema virreinal imperante.

De igual modo, las ideas liberales en la sociedad novohispana determinaron el estallido de la revuelta insurgente en 1810. Pasarían más de diez años hasta que en 1821, Agustín de Iturbide, militar que convocó a indígenas, europeos, africanos y asiáticos a unirse a la lucha, proclamó la independencia de una de las joyas más preciadas de la Corona: el virreinato de la Nueva España, sin embargo, esta no fue reconocida por la Metrópoli hasta 1836 (Galeana, 2015).

Mientras que las campañas militares lideradas por el general Simón Bolívar, conocidas como la Campaña Libertadora del Norte, culminaron en la independencia de los territorios del

virreinato de la Nueva Granada, conformado por Panamá, Venezuela, Colombia y Ecuador, los cuales dieron origen a la denominada Gran Colombia. En sus escritos, el libertador venezolano expresó su preocupación por la etnia africana al cuestionarse: ¿Dónde están, cuál es su lugar en América? Parecería que los ha ignorado. Pero no es así". Por lo cual apostó por fomentar un sentido de identidad nacional diciendo: "adoctrínese al pueblo en la idea de la nación, y los hombres de color se unirán a los criollos". Asimismo, su proyecto liberador no sólo contempló América del Sur, sino también las islas de Puerto Rico y Cuba (Leante, 2016, p. 34).

Sin embargo, estas colonias caribeñas fueron los últimos bastiones que España utilizó como puntos de resistencia y refugio para los emigrados, inicialmente, de la isla de Santo Domingo, su más antigua colonia, la cual fue cedida a Francia en 1795 por el Tratado de Basilea. Posteriormente, acogió a aquellos que escaparon de las guerras de independencia (Sevilla, 1986, pp. 11-12).

A su vez, en América del Sur, las Provincias Unidas del Río de la Plata, conformadas por Argentina, Uruguay, Paraguay y el Alto Perú (Bolivia) firmaron su independencia el célebre 9 de julio de 1816, en Tucumán. Le seguiría Chile en 1818. En adelante, el plan independentista se concentró en libertar al Perú y asegurar la derrota española. Tres años después, el libertador José de San Martín, general argentino que encabezó la Campaña Libertadora del Sur, proclamó la independencia peruana el 28 de julio de 1821. No obstante, las repúblicas tuvieron que asegurar su soberanía y derrocar definitivamente a los ejércitos realistas en los diferentes intentos de reconquista que se dieron en los siguientes años.

Un escenario distinto se dio en el Brasil colonial, cuyo movimiento de emancipación fue impulsado por un miembro de la Casa Real, el príncipe Pedro de Alcántara, hijo del rey Juan VI de Portugal. El príncipe fue proclamado emperador en octubre de 1822, asumiendo el nombre de Pedro I. Por ello, se estima que la ruptura entre la poderosa colonia brasileña y el

alicaído reino portugués no tuvo la magnitud bélica que caracterizó el proceso de independencia de los virreinatos y capitanías sujetas al imperio español. Sin embargo, Guillermo Palacios (2009), ha señalado que “más que nuevo, el Estado monárquico brasileño era un extraño retoño del antiguo”, pues desde el traslado de la Corte portuguesa a Rio de Janeiro a causa del avance de las tropas napoleónicas, Brasil había dejado de ser colonia. Más tarde, dado su poderío y riqueza, Portugal decidió convenientemente elevarlo a la condición de reino, así surgió el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve en 1815. Posteriormente, los portugueses americanos que apoyaron al príncipe Pedro pertenecían a una clase dirigente asentada, dueña de rentables negocios, por lo que volver a su condición virreinal era impensable. Por tanto, estos sucesos no representaron un cambio significativo en las estructuras socioeconómicas, por el contrario, la economía agrícola y minera continuó apoyándose en un cruento sistema esclavista (Palacios, 2009, pp. 316-319).

En este contexto, salieron a relucir las opiniones racistas y clasistas de los europeos, en particular de los españoles peninsulares hacia los criollos o españoles americanos. Uno de los asuntos para marcar las “supuestas” diferencias fue lo concerniente a las costumbres en torno a la crianza. Así, los realistas recurrieron directamente a la práctica de la lactancia por nodrizas, mofándose de los patriotas sudamericanos por haber sido amamantados y cuidados por mujeres africanas e indígenas, de quienes decían habían heredado los defectos (Rosas, 2005, p. 322; Guzmán, 2017, p. 452).

De acuerdo con Gisela Pagès (2013), fueron varios los prejuicios que cayeron sobre la figura del criollo o español nacido en América. Además de su presunta degeneración por lactar de mujeres de un origen étnico distinto, se creía que su salud física estaba debilitada por la influencia del “nefasto” clima del continente, mientras que el calor había arruinado su apariencia, afeándola. En tanto, se juzgó que su moral fue envilecida por las “disolutas” leyes de las Indias (p. 234).

Como se puede notar, la ancestral creencia de que la leche materna tenía una influencia primordial en la futura constitución física, carácter y calidad moral del lactante se mantenía fuertemente arraigada en la cultura y el imaginario del siglo XIX. Es interesante resaltar cómo fueron evolucionando los sesgos o prejuicios en torno a las nodrizas, como se señaló anteriormente, en la Edad Media se prohibió emplear como amas de leche a mujeres judías y musulmanas, fundamentalmente por su fe religiosa. En contraste, en el siglo XIX, los ataques hacia las amas de leche africanas e indígenas respondieron a nociones discriminatorias de "raza" o procedencia étnica basados en la pureza de sangre. Sobre esto, Max Hering (2011), menciona que:

> En las colonias la "impureza de sangre" se anudó a los colores de piel que se desviaban del imaginario sobre la blancura. La soberbia, la avaricia y la pereza eran vicios atribuidos al carácter impuro de indígenas y africanos. Además, las mujeres africanas o indígenas que amamantaban a los criollos eran consideradas como una fuente de regresión al salvajismo (pp. 457-458).

De igual manera, la población afrodescendiente se unió a la causa emancipadora persiguiendo la anhelada libertad individual. En ese marco, en tierras europeas, Gran Bretaña prohibió el comercio trasatlántico de esclavos en 1808. Posteriormente, las repúblicas de Austria, España, Francia, Noruega, Portugal, Prusia y Suecia se sumaron a esta medida firmando la abolición de la trata de esclavos en el Congreso de Viena de 1815 (Moreno, 2017, p. 68).

Paralelamente en América y en el transcurso del proceso independentista, la Ilustración, los movimientos abolicionistas y el principio del Derecho Natural, resonaron en los diversos territorios dando lugar a la prohibición del tráfico de esclavos y a la creación de la denominada "ley de vientres", que suprimía la ley del *partus sequitur ventrem,* que estipulaba que todo hijo de esclava nacía con la misma condición. Una de las primeras repúblicas en declarar la libertad de vientres fue Chile, la cual entró en vigencia en octubre de 1811, no obstante, fue reconocida a medias en perjuicio de los esclavos y libertos (González, 2022, pp. 1-2).

En 1812, las Provincias Unidas del Río de la Plata aprobaron la *Ley del vientre libre,* la cual fue ratificada por el *Reglamento para la educación y ejercicio de los libertos* de 1813. Esta disposición estableció que los hijos de madres en condición de esclavitud, debían permanecer bajo la tutela de sus propietarios, quienes debían solventar su manutención hasta los 16 años en el caso de las mujeres y los 20 en los hombres. Además, recibirían un pago o jornal al momento de su emancipación otorgado por una tesorería pública. Sin embargo, el reglamento supuso la renovación del poder de la institución del patronato, de manera que los propietarios o amos podían decidir sobre la vida de estas personas, como beneficiarse con su trabajo o venderlos. En la práctica, al no tener ningún incentivo, no se vieron obligados a protegerlos, lo que se constata en la alta mortalidad de recién nacidos libertos (Candioti, 2019, pp. 4-5). Al margen de estas cuestiones, esta normativa representó una influencia para el resto de gobiernos patriotas, como Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Uruguay (Candioti, 2016, párr. 21).

En abril de 1814, en el entonces virreinato de la Nueva Granada, se promulgó la *Ley de manumisión o libertad de vientres* en la provincia de Antioquía, que otorgaba la libertad de todo hijo nacido de esclavos, la cual no fue inmediata, ya que estaba sujeta a condiciones, privilegios e indemnizaciones en beneficio de los dueños (Restrepo, 2012, p. 241). Dicha ley representó un antecedente para la *Libertad de partos, manumisión y abolición del tráfico de esclavos* aprobada en el congreso de Cúruta en 1821. No obstante, la ejecución de estas leyes resultó infructuosa, ya que generaron un conflicto entre propietarios y esclavos, donde los primeros no quisieron reconocerlas con el fin de mantener a los libertos bajo su yugo y prolongar la explotación de la mano de obra esclava, a su vez, los segundos demandaron a la justicia el cumplimiento de las mismas, generalmente sin lograr su propósito (Chávez y Espinal, 2020, pp. 87-88).

En Perú, el día de la proclamación de su independencia por José de San Martín, la población se congregó en las calles “para oír que todos los nacidos a partir de esa fecha,

todos los esclavos que tenían amos españoles que habían abandonado el país y todos los que se alistaran […] serían libres" (Hünefeldt, 1992, p. 37). Al mes siguiente, el 12 de agosto de 1821, el libertador emitió un decreto que concedió la libertad a todos los hijos de esclavas nacidos a partir del 28 de julio. Sin embargo, en noviembre de ese mismo año, se estableció la condición de que las mujeres y varones libertos debían permanecer con sus amos hasta los 18 y 25 años, respectivamente. Ante el desacuerdo y los constantes quejas de los propietarios de esclavos, el rango de edad aumentó hasta los 50 años en 1839 (Chocano, 2019, pp. 127-128).

El sometimiento de los hijos libertos de esclavos por sus propietarios, continuaba a pesar de la Ley de Vientres de 1821, prevalecía incluso meses antes de la proclamación de la abolición en 1854. Dos avisos publicados en *El Comercio* el 11 de julio de ese año dan cuenta de ello. En ellos se indica lo siguiente: "Se solicita una sirvienta, libre o esclava para el cuidado de niños, siendo esclava puede cambiarse con una de quince años". En el mismo sentido, el segundo anuncio señala que: "se traspasa el patronato de una liberta, joven y sin vicios. En esta imprenta se dará razón". (*El Comercio*, 1854, p. 4).

Según se evidencia, la aplicación de las leyes de vientres en los diferentes gobiernos republicanos fue ineficaz, ya que no se buscó suprimir la institución esclavista como tal y la "libertad" que se otorgó en la letra fue condicionada o limitada, favoreciendo finalmente a los propietarios o amos. No obstante, marcaron un precedente en el gradual e irregular proceso de abolición en las repúblicas americanas, puesto que en el continente: "hubo que esperar por lo menos una generación después de la independencia para que se aboliera la esclavitud" (Ali, 2005, p. 5).

En esta nueva etapa de la historia americana, la joven sociedad republicana mantuvo las costumbres del régimen anterior, como la práctica de contar con un ama de cría para la crianza de la descendencia, que en el siglo XIX seguía siendo un signo de distinción social.

Puesto que, tanto en Europa como en América, la presencia de nodrizas en los hogares aristocráticos y burgueses fue un indicador de alto estatus socioeconómico u opulencia (Fraile, 1999, p. 156). La alta sociedad también adoptó los gustos y el estilo de vida europeos.

Anteriormente, se abordaron las diversas razones que llevaron a las mujeres principalmente de alta sociedad a no asumir la lactancia de sus hijos, a saber: la incapacidad física producto de alguna enfermedad; la hipogalactia o una producción escasa de leche; debilidad u otra complicación tras el parto; el deseo de tener más hijos; así como motivos superfluos, como la creencia de que “dar a luz embellece, y el criar envejece”; o simplemente resultaba una tarea agobiante para las madres de la élite social, incompatible con su estilo de vida, tal como afirma José Manuel Fraile (1999):

> La imposibilidad física de criar al recién nacido, o el deseo de conservar la figura, cediendo a las veleidades de la moda, impulsó a muchas madres de antaño a buscar quien a sus pechos sacase adelante a la progenie. Surge entonces, por necesidad o capricho, la figura de la nodriza (p. 147).

Asimismo, según las crónicas de la época, las familias continuaron optando por amas de leche de origen africano en lugar de otras etnias. Así lo constatan los diversos relatos de viajeros europeos que llegaron a América motivados por ideales románticos y el gusto por lo exótico o persiguiendo objetivos científicos. Su llegada se enmarca en el periodo que abarca el final las luchas de Independencia y el surgimiento de las nacientes republicas americanas.

Una importante figura fue el médico inglés Archibald Smith, quien llegó al Perú en 1826, donde recogió diversas impresiones del vasto territorio desde una mirada científica y médica, Su estadía se prolongó por más de una década, partiendo en el año 1838. Su contribución al conocimiento del país y su población fue publicada en la obra *El Perú tal como es: una estancia en Lima y otras partes de la república peruana* de 1839. En ella, al referirse a la costumbre de emplear nodrizas, expresó que se prefería como nodrizas a mujeres afrodescendientes en lugar de las indígenas:

> cuando se ha de seleccionar nodrizas para los hijos de madres delicadas, se prefiere a las mujeres negras, pues se cree que su sangre y su leche son más templadas y refrescantes que los mismos fluidos de las mujeres de raza diferente. La mujer india, por otra parte, es considerada inferior a la negra como nodriza, porque se considera que posee un temperamento y una constitución calientes […] quien, a pesar de ser vista como una persona saludable y correcta, nunca es considerada apta para ama de leche, cuando se puede encontrar una negra que realice tal función (Smith, 2019, pp. 74; 94).

Desde el siglo XVI, las diferentes crónicas o relatos se remitieron a las características físicas de la mujer africana, las cuales dieron lugar a diversas creencias o mitos perpetuados a través de los siglos. En este caso, el médico inglés respaldó sus argumentos según el conocimiento médico del momento, en particular, sobre la calidad de la sangre, que desde antaño fue vinculada a la leche materna.[27]

En el mismo año en que Archibald Smith partió, llegó al Perú Johann von Tschudi, naturalista, lingüista y científico suizo, quien permaneció en el país durante cinco años explorando las tres regiones peruanas. Una de sus obras capitales es *Testimonio del Perú, 1838-1842,* donde, al remitirse a las costumbres limeñas, resaltó la preferencia de las damas alta cuna por evadir la lactancia y cederla a nodrizas, fundamentalmente afrodescendientes:

> Las mujeres de las familias adineradas de Lima no lactan ellas mismas a sus hijos porque temen que el cumplimiento de este grato deber maternal pueda ser la causa de peligrosas enfermedades. Los niños recién nacidos son entregados al cuidado de un arna. Por regla general estas amas son negras o mulatas, de preferencia esclavas (Tschudi, 1966, pp. 123-124).

[27] Por ello, no resulta extraño que advirtiera sobre la posible contaminación de la sangre y el perjuicio para la constitución física y el desarrollo del niño, quien consideró heredaba las cualidades y el carácter de su nodriza, así como sus taras o defectos.

No sólo los escritos dan cuenta de la preferencia por amas de cría afroamericanas, sino también las diversas representaciones visuales que se dieron a lo largo del siglo. Como indica Kimberly Cleveland (2019), al inicio del siglo XIX, los viajeros europeos fueron los primeros en representarlas durante sus expediciones en América. A través de distintos medios, como la tinta, el lápiz y la acuarela, plasmaron a estas mujeres en diversas composiciones que señalaron su notable presencia en la sociedad del momento.

En el caso brasileño, a partir del traslado de la corte portuguesa a Rio de Janeiro, el número de europeos inmigrantes aumentó significativamente y, en consecuencia, también la demanda de esclavos domésticos, entre ellos, las nodrizas (Cleveland, 2019, pp. 37-39). Así, según la autora, una de las imágenes más tempranas de un ama de leche afrobrasileña fue realizada por el artista y arquitecto portugués Joaquim Cándido Guillobel en 1821, la cual fue reproducida con algunas variantes por Henry Chamberlain, acaudalado militar inglés que llegó a Rio de Janeiro en 1819.

La composición presenta a una tradicional familia brasileña en sus paseos por la ciudad. El entorno urbano, enfatizado por el edificio representado en el fondo, sirve de marco para el grupo compuesto por ochos personas divididas en dos grupos. En el primero, el padre, la madre y sus dos hijos caminan acompañados por una mujer, mientras que en el segundo grupo se encuentran tres sirvientes afrobrasileños conformados por una niña, un hombre joven y una nodriza que lleva en brazos al bebé de la familia a la que sirve. Esta disposición parece enfatizar las diferencias entre ellos: propietarios y esclavos, europeos y afroamericanos, acaudalados y pobres. Aunque lejana de la familia, la ama de leche sostiene al bebé, quien se aferra a ella por el cuello abrazándola, lo cual resalta la cercanía entre ellos. Una vez más, es ella quien lleva al benjamín del hogar, mientras que la madre se desplaza con libertad. Por otro lado, el ama lleva un pañuelo como signo cultural identitario y viste falda azul y una blusa blanca (colores asociados al atuendo de las esclavas como se vio anteriormente) que cae sobre su hombro, la cual deja ver parcialmente uno de sus senos.

Asimismo, el artista empleó una paleta fría con predominio de azules y rosas que contrastan con los tonos tierra marrones y ocres, además del uso de colores neutros como el blanco y el negro para proyectar las sombras de las figuras y el contraste étnico entre ellas.

Figura 46. *Una familia brasileña.*
Henry Chamberlain.
A partir de Joaquim Cándido Guillobel.
1821
Agua tinta y acuarela sobre papel.
26,2 x 35,9 cm.
Acervo de la Pinacoteca del estado de São Paulo, Brasil.

El paseo familiar fue un tema pictórico común entre los artistas viajeros del momento, donde las nodrizas de ascendencia africana son uno de los personajes recurrentes. Jean-Baptiste Debret, pintor francés que ilustró distintas escenas sobre la vida cotidiana de los esclavos en las plantaciones y en el medio urbano, como las labores o actividades que desempeñaban así como los castigos que recibían, también representó dicho tema.

En esta acuarela la familia se desplaza en una marcada fila con el padre o cabeza de familia ubicado al frente, seguido por sus dos hijas, su esposa y cinco sirvientes que caminan tras ellos. La servidumbre está conformada por un niño pequeño, un adulto que viste de forma elegante con sombrero de copa, quizás un mayordomo, además de una joven, una dama de edad adulta y una nodriza, quien dirige su mirada al espectador y sostiene en sus brazos al bebé de la familia. Al parecer, el lactante viste un ropón de bautizo, lo que explicaría los elegantes atuendos que viste el grupo. A diferencia de la obra anterior, Debret marcó a través

del color la diferencia étnica entre los individuos. Sobre este punto, Anne Lafont (2019), refiere que el uso del color y la luz en las acuarelas y pinturas de la época representó un medio para establecer una jerarquía de “razas” entre los retratados.

Figura 47. *un trabajador de gobierno saliendo de casa con su familia.*
Jean-Baptiste Debret
ca. 1820-30.
Acuarela
19.2 x 24.5 cm.
Museo Castro Maya. Brasil.

Johann Moritz Rugendas, célebre artista alemán, fue otro de los viajeros europeos en representar a una nodriza afroamericana. Después de recorrer Haití, México, Brasil y Chile, llegó al Perú a fines de 1842, permaneciendo más de dos años hasta su partida en 1845. Rugendas documentó visualmente la gran diversidad étnica de la población, así como las costumbres y festividades peruanas, además de paisajes y construcciones como casonas, iglesias, puentes, plazas y alamedas, que perennizó a través del lápiz, el óleo y la acuarela. En la capital, no sólo pintó a las tan citadas “tapadas” limeñas, sino también, visibilizó a la mujer afroperuana, entre ellas, una joven nodriza.

Rompiendo con la tipología convencional de la nodriza sosteniendo un infante en su regazo, en *Ama de leche en viaje,* el artista plasmó al lápiz a una joven afroperuana sentada, de tres cuartos de perfil, girada ligeramente hacia la derecha dirigiendo su mirada en esa dirección. La nodriza, viste una vaporosa falda y una blusa de mangas abullonadas, además, lleva un sombrero de ala ancha asegurado mediante un barbuquejo o cinta. En tanto, la blusa cae delicadamente y casi por completo, dejando al desnudo parte de su torso, especialmente

su seno derecho, mientras lleva ambas manos alrededor de su cintura. La silueta y la pose del ama, académica y evocadora, recuerdan al imponente *Retrato de Madeleine*, musa y modelo caribeña de la artista neoclásica Marie-Guillemine Benoist, quien la retrató en 1800, obra que ha sido plenamente analizada por la historiadora del arte Anne Lafont (2019), quien descubrió el nombre de la modelo, sacándola de un anonimato de más de dos siglos. Asimismo, José Flores Araoz (1975), señaló a partir de la obra de Rugendas, la permanencia de las nodrizas afrodescendientes en los hogares de la capital peruana diciendo: "un personaje antiguamente infaltable en casa de familia limeña acomodada donde había hijos párvulos era la morena nodriza o *ama de leche".* Según el autor, la joven ama es retratada en actitud paciente esperando al bebé o lactante (p. 63).

Figura 48.
Ama de leche en viaje.
Johann Moritz Rugendas.
ca. 1843.
Lápiz sobre papel.
18.1 x 14.2 cm.

Figura 49. *Retrato de Madeleine.*
Marie-Guillemine Benoist.
1800
Óleo sobre lienzo.
81 x 65 cm.
París, Musée du Louvre.

Los años continuaron y en medio del ambiente agitado que caracterizó las primeras décadas de los gobiernos americanos, los procesos abolicionistas se concretaron en los diversos territorios a lo largo del siglo, aunque en diferentes momentos y fundamentalmente por razones que respondieron a intereses políticos y económicos más que humanitarios. Desde que la república de Haití marcara un hito al declararse libre del yugo esclavista en

1804 y los sucesivos y fallidos decretos o “leyes de vientres”, Chile fue una de las primeras repúblicas en abolir la esclavitud en 1823.

En setiembre de 1829, el presidente Miguel Hidalgo emitió el decreto de abolición de la esclavitud en toda la república mexicana. Si bien los intelectuales del momento buscaron minimizar la presencia afromexicana, entre ellos, el político e historiador José María Luis Mora, quien consideró de forma negativa que: “los negros del África siempre han sido en México muy pocos, y de veinte años a esta parte ha cesado del todo su introducción” (Citado en Ballesteros, 2017, p. 179). No obstante, los principales diarios de la segunda mitad del siglo XIX continuaron remitiéndose a la población afrodescendiente, apoyando o rechazando determinados proyectos políticos (Delgadillo, 2019, p. 781).

En tanto, la esclavitud fue abolida en las colonias británicas, francesas y holandesas en 1833, 1848 y 1863, respectivamente. En Uruguay fue suprimida en 1846 y cuatro años después en Panamá y Colombia. En algunos paises sudamericanos la abolición ocurrió de forma sucesiva, tales como Ecuador en 1852, Argentina en 1853, Venezuela y Perú en 1854. Posteriormente, los Estados Unidos decretaron la eliminación de la esclavitud en 1863, Paraguay hizo lo propio en 1870. Aunque tardiamente, le siguieron Puerto Rico en 1878 y Cuba en 1886. Finalmente, Brasil fue la última nación americana en abolir el sistema esclavista en 1888 (Ali, 2005, pp. 5-6).

La extensión de esta investigación no permite profundizar en cada contexto abolicionista; sin embargo, se estima que la abolición fue el resultado de un proceso multifactorial en el que incidieron: las ideas ilustradas, los anhelos de poder de los políticos al sumar en sus filas a la población esclava con promesas de libertad, el apoyo de sectores antiesclavistas y la lucha constante de la población afrodescendiente por obtener la libertad, ya sea adquiriéndola a través de la manumisión, el cimarronaje o, en situaciones especificas y determinantes, mediante la insurrección. Como en diversas partes de América, los partidos políticos

prometieron libertad a la población esclavizada con el fin de para ganar adeptos y el favor del pueblo.

Por ejemplo, este panorama se dio en la república peruana, afectada por la guerra civil entre el presidente Rufino Echenique, de tendencia política conservadora y Ramón Castilla, su predecesor en el cargo y líder de los caudillos liberales. En este marco, Echenique prometió la libertad a todo aquel cautivo que se enfilara en sus tropas, no obstante, la oferta de Castilla fue más ambiciosa, promulgando el 3 de diciembre de 1854, el "decreto de Huancayo" que abolía la esclavitud en el país (Chocano, 2019, p. 134).

En adelante, el gobierno de Castilla "indemnizó" a los propietarios pagando el precio por cada esclavo, lo cual no resulta extraño, puesto que a lo largo de América, a excepción de Brasil y Estados Unidos, se compensó a los antiguos propietarios por los esclavos liberados (Klein, 1986, p. 352; Hünefeldt, 1992, p. 25). Al parecer, esta compensación no se hizo efectiva en un corto plazo, ya que según indica un anuncio publicado en el diario *El Peruano* del once de octubre de 1856, el gobierno continuaba con el pago de la manumisión de los esclavos. En este se estipula que queda por pagar en dinero la suma de 362,000 pesos.

En Norteamérica, desde 1776, los derechos fundamentales eran inalienables excepto para los cautivos afroamericanos, pues como opina Aparisi (1990) fue contradictorio e irónico el «afirmar que "todos" nacen libres e iguales, con derecho a la vida y a la búsqueda de la felicidad, y aplicar ese "todos" tan sólo [a los] blancos» (p. 468). Más adelante, los dos modelos económicos antagónicos: el Norte, progresista, industrial y de tendencia abolicionista; y el Sur, conservador, agrario y esclavista, colisionaron buscando la supremacía en los territorios del Oeste. Así, fue la Guerra de Secesión (1861-1865) el escenario que finalmente permitió a los esclavos afroamericanos obtener su emancipación, siendo convocados por el presidente Abraham Lincoln para integrar el ejército de la Unión, como una de las estrategias para asegurar la victoria frente a los rebeldes (Oñate, 2004, pp. 288-289).

Sin embargo, como Lincoln lo advirtió, pasarían muchos años para que el pueblo africano y afrodescendiente fuese considerado en igualdad de derechos que los “blancos”.

En este marco, es fundamental comprender el impacto de la abolición en la población afrodescendiente, particularmente en las mujeres que desempeñaron el papel de amas de cría. Cabe señalar que las antiguas ideas, estereotipos y connotaciones sobre ellas persistieron incluso en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, resulta relevante conocer cómo en el transcurso del siglo, las teorías racistas, los tratados médicos, el avance de la medicina, y, en consecuencia, el fomento de la lactancia materna y el perfeccionamiento de sustitutos como la leche de fórmula, fueron los principales factores que incidieron en el declive de esta antigua práctica.

Tras las luchas por la Independencia en Hispanoamérica y en el devenir del siglo, la élite criolla o el sector dominante de la sociedad americana adoptó la figura de la nodriza afrodescendiente como una de las imágenes oficiales o símbolos patrios. Entre ellas, la esclava Hipólita, ama de cría del libertador Simón Bolívar y la “Mãe Preta” (Madre Negra) brasileña, como se llamaba a las esclavas que alimentaban y cuidaban a los niños de sus propietarios. En adelante, estos personajes fueron idealizados y estereotipados según el discurso oficial como “una tergiversación constitutiva de los proyectos de nación de algunos países latinoamericanos” (Brena, 2022, p. 81).

De acuerdo con Carmelo Paiva (2007), Hipólita nació en condición de esclavitud hacia 1763 y, tras haber dado a luz, fue trasladada con veinte años de edad al hogar de la acaudalada familia Bolívar Palacios para asumir la lactancia del pequeño Simón, ante la incapacidad física de su madre biológica. Así, se dedicó completamente a la crianza del niño, quien quedó huérfano antes de cumplir nueve años. Al respecto, el autor señala que:

> Hipólita no solamente hizo de madre alimentándolo, sino que como fiel y abnegada servidora de la familia se encargó completamente del niño dirigiendo y cuidando sus primeros pasos, enseñándole

> las primeras palabras, sustituyendo al padre y compensando los mimos que la madre enferma no podía prodigarle (pp. 6-7).

Se dice que Hipólita se mantuvo unida la familia del Libertador por amor a este, aún tras la abolición de 1821. Ciertamente Simón Bolívar fue contrario a la esclavitud, instando a los propietarios a liberar a la servidumbre cautiva, pues según expresó: “nuestro país no puede ser libre y esclavo al mismo tiempo“ (Leante, 2016, p. 35). De igual modo, su correspondencia personal da cuenta del gran afecto que sentía hacia su nodriza, como lo demuestra la carta que envió desde Perú a su hermana María Antonia, en la que reconoce a Hipólita como madre y padre, al decir: “te mando una carta de mi madre Hipólita, para que le des todo lo que ella quiere, para que hagas por ella como si fuera tu madre, su leche ha alimentado mi vida y no he conocido otro padre que ella” (Paiva, 2007, p. 12).

Si bien Bolívar se reconoció como “hijo de leche” de Hipólita y el cariño entre ambos fue mutuo y sincero, según Patricia Protzel (2010), el discurso hegemónico de la élite blanca la estereotipó como un modelo de madre amorosa, fiel, abnegada y servil, en un intento de invisibilizar las diversidad étnica (p. 68). Además, esta caracterización de la nodriza como sacrificada y leal fue una forma de cubrir la real explotación de estas mujeres, al describirlas como madres que alimentaron abnegadamente a los infantes blancos, más allá de su condición de esclavitud.

En el mismo sentido, la “Mãe Preta” dulcificó la real dimensión de la esclavitud en el territorio brasileño al evocar el lazo afectivo entre nodriza y lactante, de tal forma que: “en las narrativas oficiales, las nodrizas representaban la imagen más "romántica" de la esclavitud, ya que, de manera altruista, proporcionaban su leche (Moritz, 2018, p. 48). La relevancia de su figura dio lugar al monumento conmemorativo a la Mãe Preta, realizado por el escultor Júlio Guerra en 1953, el cual se ubica en la plaza de Paissandú en la ciudad de São Paulo.

Otro estereotipo en torno a las nodrizas fue el de “Mammy”, un personaje que representó a las esclavas afroamericanas de las haciendas del sur de los Estados Unidos como mujeres bondadosas, fieles y completamente dedicadas al cuidado de los niños de las familias sureñas. Como en el caso de Hipólita, donde se desconoce o no se incide en el paradero de sus hijos (Protzel, 2010), la posible descendencia o familia de Mammy es invisibilizada, ya que se la describe como un ama de cría «leal y dedicada a su “familia blanca” […] Por lo tanto, representaba una imagen idealizada de la feminidad negra construida por los esclavistas blancos» (West, 2017, p. 48).

Así, su figura fue objetivada y definida por el grupo dominante a través de una imagen de la esclava subordinada, buena y sumisa (Jabardo, 2008, p. 43). Un ejemplo de ello, es una caricatura política realizada durante la Guerra de Secesión americana, donde los industriales del Norte emplearon la imagen de Mammy para señalar que el sustento del sistema económico del Sur era la explotación de los esclavos, además de las plantaciones de algodón. En ella, se representa a una joven nodriza afroamericana amamantando a un bebé que sostiene sobre su regazo. Asimismo, el rostro de la esclava expresa serenidad, complacencia, mientras mira fuera del encuadre dibujando una media sonrisa, detalles que naturalizan el hecho real de haber sido forzadas a alimentar a los hijos de sus amos, en detrimento de los suyos.

Figura 50. *Esclava amamantando a un bebé blanco.*
Civil War Postal.
1861-1865
John A, McCallister Colección.
Library Company of Philadelphia.

Esta es la representación de una “dulce mammy” quien acepta su destino. La leyenda señala a los esclavos como un símbolo o fuente probable de las aspiraciones y el esplendor monárquico de la aristocrática sociedad de los denominados “Estados Confederados del Algodón” o la Cotton States Aristocracy. De esta manera, la imagen de Mammy fue configurándose a través de los años, tanto en el arte como en la literatura, dando lugar a diferentes representaciones.

Una de ellas, la presenta como una mujer mayor, robusta, de rostro amable y vistiendo generalmente delantal y el acostumbrado pañuelo atado a la cabeza, casi siempre interactuando con el niño o niña a su cuidado. Detalles que se encuentran, por ejemplo, en una ilustración realizada por el artista americano Edward Kemble, donde una nana afroamericana es retratada en medio de un jardín con un pequeño niño en sus faldas, mientras sostiene en la mano derecha una especie de sonaja buscando llamar su atención. La escena está enmarcada bajo el título “Creole slave songs” o “Canciones de esclavos criollos”, que alude a los ritmos y canciones populares de la población esclava residente en las plantaciones sureñas en territorios como Luisiana. Así, se sugiere que el ama de cría representada estaría cantando al pequeño como una forma de señalar el contacto y la influencia cultural africana en la élite blanca terrateniente.

Figura 51. *A nurse Mammie*
Edward W. Kemble.
1885
Grabado.
15 x 12 cm.
New York Public Library.

Como señala Kimberly Wallace (2008), Mammy surgió como un estereotipo de la mujer afroamericana en el periodo anterior a la Guerra de Secesión conocido como el Antebellum. Uno de los primeros usos del término “Mammy” apareció en *The American Dictionary of Regional English* de 1810, estando exclusivamente asociado a las mujeres de ascendencia africana que desempeñaban el rol de nodrizas en la sociedad sureña. Según la autora, esta imagen intentó definir la maternidad africana a través de una esclava benevolente y devota. Además, la representación de Mammy junto a un infante blanco, al igual que en los casos anteriores, fue usada como “un símbolo de armonía racial dentro del sistema esclavista” (pp. 4;13). De esta manera, la esencia del papel que cumplieron las mujeres africanas y afrodescendientes durante el periodo esclavista fue apropiada a través de estos estereotipos (Davis, 1981).

Sin embargo, la realidad fue mucho más dura y compleja para las nodrizas esclavizadas y libertas. Tras la abolición, debieron enfrentar un nuevo escenario donde la principal preocupación fue encontrar un medio de vida en una sociedad clasista y jerarquizada. Muchas de ellas se dedicaron a diversos oficios y negocios como prestamistas, taberneras, pulperas, carniceras, vendedoras en plazas y mercados, cocineras, lavanderas y amas de leche. En particular, las lavanderas, cocineras y amas de leche ofrecieron sus servicios empleando su identidad étnica como sello de garantía, al igual que en la época virreinal. (Arrelucea, 2019, pp. 875-876).

En tal sentido, la lactancia asalariada o “mercenaria” representó para muchas de ellas una opción necesaria para obtener un ingreso económico, lo que las llevó a ofrecer sus servicios como nodrizas. Además, la alta demanda de amas de cría en la época indica que esta práctica continuaba siendo muy requerida por las familias. Según Florencia Guzmán (2017), las relaciones de mutua dependencia entre mujeres blancas de élite y mujeres afrodescendientes persistieron en el tiempo. Más allá del posible vínculo afectivo entre nodrizas y pequeños, existieron ambiciones personales e intereses económicos (p. 460).

Volviendo al Perú, los anuncios aparecidos en los principales diarios de la época dan cuenta de ello. Según Carlos Aguirre (1993), entre 1840 y 1846, los avisos publicados en el diario peruano *El Comercio* mostraron una mayor demanda de amas de leche en el transcurso de estos siete años, con treinta anuncios frente a una oferta de siete (p. 77). Asimismo, en el Censo de Lima de 1860, se encuentran luces sobre el oficio de nodriza[28]. De acuerdo a una muestra de once mujeres censadas, quienes indicaron como profesión/ocupación la de ama o nodriza, siendo cuatro de origen indio, tres blancas (entre ellas, una inmigrante inglesa de fe protestante), dos mestizas y dos afrodescendientes. Todas fueron registradas como solteras. Mientras que las edades oscilaron entre un mínimo de catorce años y un máximo de cuarenta y nueve. La edad del resto de mujeres fluctuó entre los veinte y veintiocho años.

Dicha muestra indica, además, una significativa diversidad étnica entre las nodrizas. Se ha de considerar que desde el periodo virreinal, las amas de cría fueron principalmente de origen africano e indígena. Sin embargo, tras el proceso de Independencia el número de esclavos domésticos disminuyó, siendo reemplazados progresivamente con servidumbre de origen serrano (Aguirre, 1993, p. 54). Por ello, las mujeres indígenas y mestizas conforman una mayoría en la muestra anterior, a saber, dos eran de Lima y dos originarias de los departamentos de Ancash y Junín. Asimismo, a partir de la migración europea en el Perú, aparecen como nodrizas mujeres blancas de bajo estrato social. Suceso que se repitió en otras latitudes sudamericanas, donde mujeres extranjeras se unieron al mercado de nodrizas desde la segunda mitad del siglo XIX (Cleveland, 2019, p. 83).

Siguiendo el informe de la muestra, también es notable el estado civil del grupo. Dada la edad de la nodriza más joven y de la más adulta, es probable que hayan sido contratadas específicamente para cuidar de los niños. En el caso de las demás mujeres, no se especifica

[28] Según un cuadro estadístico gentilmente proporcionado por el Dr. Jesús Cosamalón.

si eran madres, por lo que también pudieron dedicarse sólo al cuidado de los niños y no propiamente a la lactancia. En caso contrario, podrían tratarse de madres solteras.

Asimismo, como se verá en los anuncios publicados, se solicitaban nodrizas para la lactancia de bebés, especificándose diversos requisitos, además, se las requería exclusivamente para el cuidado de infantes. Como se ha visto a lo largo de este estudio, tras finalizado el periodo de lactancia, generalmente las nodrizas pasaban a dedicarse a la crianza de los hijos de la familia, pasando a ser conocidas como “amas secas”, tal como señala José Manuel Fraile (1999):

> La estancia del ama junto a su nueva familia terminaba a veces con la lactancia del niño para el que fue contratada; en algunos casos pudo volver para amamantar el fruto de otros partos paralelos a las de ella. Pero solía ser lo más frecuente que la nodriza, terminada su misión, permaneciese entre la servidumbre de la casa con el sonoro título de ama seca (p. 156).

Un ejemplo visual de una ama seca es el óleo realizado por la religiosa Sor Josefa Diaz y Clucellas, primera pintora santafesina activa hacia fines del siglo XIX, cuya vasta producción plástica abarcó naturalezas muertas, paisajes, escenas costumbristas, pintura religiosa y retratos (Gluzman, 2019, p. 85). Se ha dicho que antes de dedicarse a la temática religiosa, la artista retrató a la alta sociedad de Santa Fe, como se muestra en esta pintura en particular, donde retrata nada menos que al hijo de Ignacio Crespo Rodríguez, gobernador de la provincia de Santa Fe, el bebé Antonio Crespo representado junto a su ama de cría.

En la tela, el ama afroargentina es retratada en tres cuartos y lleva un vestido de rayas, un pañuelo o fular de seda o satén sobre los hombros y aretes y una sortija como adornos. Su atuendo sobrio y elegante corresponde con el elevado estatus de la familia, donde es probable que gozara de una alta consideración. El niño, por otro lado, viste un sencillo mameluco blanco y está dispuesto sobre una manta de seda sentado en el regazo de su ama. Los retratados, miran hacia su lado izquierdo fuera del encuadre y sostienen una expresión

seria o grave. En esta composición, predomina una paleta cálida de tonos neutros, marrones y ocres que contrastan con el azul marino y el dorado. Resalta, además, la destreza de la pintora en los detalles de la vestimenta como los pliegues y la textura de las telas, en especial de la manta, en cuya aparente suavidad el bebé da la impresión de resbalar.

Figura 52. *Antonio Crespo y ama.*
Sor Josefa Díaz y Clucellas.
1873
Óleo sobre tela.
Museo Histórico de Santa Fe, Argentina.

Como era usual, las amas de cría tenían la opción de cuidar a los niños en casa de la familia contratante o en su propio hogar, no obstante, esto dio lugar a diversos conflictos tanto para ellas como para sus empleadores, como se detallará más adelante. En relación con esto, Celia Alanís (2022), menciona que antes, las familias enviaban a los bebés al campo para ser cuidados en casa de sus nodrizas (una costumbre común en la Europa del siglo XVIII). Sin embargo, en el siglo XIX, fue más difícil permitir que la progenie se criara lejos de casa, puesto que se temía que el ama de leche, madre ella misma, optara por dar preferencia a su propio hijo en lugar del bebé que se le pagó para alimentar (pp. 116-117).

Por ello, las madres que se ofrecían como nodrizas indicaban en los anuncios la lactancia con “media leche”, lo que implicaba que estaban lactando a su propio bebé. En caso contrario, colocaban “leche entera”, lo que sugería que incluso teniendo un hijo recién nacido, podían ofrecer por completo su leche a otro lactante o, en el peor de los casos, que su bebé hubiese fallecido. Según Cecilia Allemandi (2017), las mujeres que criaban a “media leche”,

completaban la alimentación de los infantes con leche de vaca, papillas y otros alimentos (p. 176).

Sin embargo, destetar tempranamente a un bebé suponía un alto riesgo, ya que la leche materna era fundamental en los primeros meses de vida, mientras que la leche animal aún no era del todo recomendable y generaba males estomacales que podían producir la muerte. En efecto, los problemas gastrointestinales fueron uno de los motivos de la alta mortalidad infantil, junto con otros factores como la deficiencia higiénica y sanitaria (Bolufer, 1992, p. 7).

También, se aconsejaba a las madres de la época a usar sustancias alimenticias importadas de Europa, en favor de enriquecer las propiedades de la leche dada al lactante, incluso se recomendaban para el consumo de las nodrizas. Tal como señala un anuncio publicado en el diario *El Comercio* en enero de 1875. El cual incluyó lo siguiente:

> A las madres de familia. Para remediar la debilidad de los niños, desarrollar sus fuerzas y favorecer su crecimiento, los principales médicos de París [...] recetan [...] este agradable alimento, únicamente compuesto de sustancias vegetales las más nutritivas […] y por sus propiedades asalépticas, mejora la composición de la leche en las nodrizas, y reanima las fuerzas descaecidas del estómago (*El Comercio*, 1875, s/p).

En cuanto a los anuncios de nodrizas, se han recopilado diversos avisos publicados en el diario peruano *El Comercio* en 1854, año del decreto de liberación de los esclavos por Castilla, así como del año 1875, con el fin de comparar el periodo previo y posterior a la abolición. Asimismo, se incluyeron anuncios de diarios de otros países de América del mismo periodo histórico con el fin de contar con una panorámica sobre el oficio de nodriza. Como resultado, se ha observado que dichos clasificados incluyen tanto demandas de nodrizas por familias como ofertas de mujeres ofreciendo sus servicios como ama de leche y ama seca.

En un anuncio del 24 de enero de 1854, una familia indica que “necesita una ama de leche entera, y con buenos informes, en esta imprenta darán razón” (*El Comercio*, 1854, p. 4). El

mismo requerimiento se incluye en un aviso publicado el 4 de marzo de ese mismo año, el cual señala: “Se necesita una ama de leche entera que presente garantías de su conducta; ocurra a la calle del Mascaron casa n°263” (*El Comercio*, 1854, p. 6).

En estos apartados, también se solicitaban nodrizas para la crianza de infantes o las citadas “amas secas”, como se indica en el anuncio del 20 de abril, donde bajo el título “Con urgencia”, se consigna que “se necesitan dos sirvientas de mano y una ama seca en la casa primera de la calle de Baquijano frente á la Botica” (*El Comercio,* 1854, p. 1). Es relevante destacar que durante la primera mitad del siglo XIX, en la calle Baquijano, bautizada así en honor a la prestigiosa familia del abogado y político D. José Baquijano y Carrillo, habitaban familias de alto estatus social como marqueses, caballeros, gobernadores, coroneles, presidentes de Audiencias y políticos (Bromley, 2019, pp. 198-199). Lo cual hace referencia a la condición social de las personas que solicitaban nodrizas para sus hogares.

Igualmente, el 19 de mayo se publicó el requerimiento de: “Una ama de leche entera que de garantías de su conducta y de abundante leche que será bien pagada en la tienda N° 134, portal de Escribanos darán razón de la persona que la necesita” (*El Comercio*, 1854, p.1). De lo anterior, además de solicitar “leche entera” para un solo lactante, se hizo hincapié en la importancia de que la nodriza tuviera una cantidad copiosa de leche disponible para el bebé a su cuidado, un requisito de larga data.

El 12 de julio de 1854, *El Comercio* recogió un aviso singular, donde se ofrecía una ama de leche y, a la vez, se solicitaba una ama de cría: “Se ofrece una ama de leche que presentará recomendaciones de una señora conocida. Se solicita una sirvienta, libre ó esclava, de buenas costumbres y que tenga más de treinta años, para el cuidado de niños”. A su vez, se ofreció como medio de pago una joven esclava: “siendo esclava puede cambiarse con una de quince años, sin vicios y de todos haceres” (*El Comercio*, 1854, p. 3). De esto, se puede conjeturar que el ama de leche era esclava de la familia y, habiendo dado a luz y sin

lactantes en el hogar, la ofrecieron como nodriza para obtener un beneficio económico. Lo cual se constata en el requerimiento de una ama seca para el cuidado exclusivo de niños. Esto sería una pequeña muestra del complejo oficio de nodrizas en la Lima del periodo previo a la abolición.

Dos décadas después de la abolición, los principales criterios o requisitos para la elección de una nodriza fueron: la procedencia étnica, la garantía de una buena salud (donde la robustez física del ama se consideraba como un signo de ello), tener una moral intachable e incluso que la mujer en cuestión no tuviese familia ni lazos sentimentales. Estos requisitos no suponen una variación significativa, ya que desde antaño se exigía fundamentalmente los mismos requerimientos. Lo novedoso de estos anuncios publicados por *El Comercio* en 1875*,* es que corresponden a mujeres oficialmente libres ofreciendo sus servicios como nodriza, además de aquellos procedentes de familias solicitando amas de leche.

En el aviso publicado el 2 de marzo de 1875 bajo el título “Ama de leche” se indica que: “Se ofrece una sana y robusta que ofrecerá garantía, la persona que la necesite ocúrra al Callejón de Petateros N. 33”, probablemente su domicilio (*El Comercio*, 1875, p. 6). Dicho anuncio fue publicado tres veces a lo largo del mes. Además, un clasificado del 12 de marzo de ese año, señala la preferencia de las familias limeñas por amas de cría afroperuanas, este indica: “Se necesita una ama de leche que sea morena y que dé garantía de su honradez, que no adolezca de ninguna enfermedad. En esta imprenta darán razón” (*El Comercio*, 1875, s/p).

Además, en el caso de requerir una ama seca se pedía que esta fuese soltera, como se anota en un anuncio del 29 de mayo de 1875, el cual refiere que se necesita “una ama seca que dé buenas garantías de su persona y no tenga marido ni hijo, cualquiera que sea su edad”. Esto implicaba que la mujer no tuviera ninguna atadura sentimental y así poder dedicarse por completo al cuidado del o los hijos de esta familia (*El Comercio*, 1875, p. 2).

Como se indicó líneas arriba, la robustez de la mujer era una garantía de su salud, siendo una característica física frecuente incluida en las ofertas de nodrizas, como se aprecia en el anuncio del 25 de junio de 1875, donde se estipula lo siguiente: “la persona que necesite una [ama de leche] robusta y buena y sana, puede ocurrir á la Plazuela de la Penitenciaria N.0 á donde consultarán y verán la ama” (*El Comercio*, 1875, p. 3).

En Brasil, donde el sistema esclavista aún prevalecía, los anuncios siguieron las mismas pautas durante la misma década. Por ejemplo, en el *Jornal da Bahía,* se han identificado diversos clasificados ofreciendo y solicitando “Amas de leite”. Así, el 23 de abril de 1870 se publicó un aviso que rezaba: “Quién necesite una nodriza para criar con leche, de buenas costumbres y joven, remítase a la calle Lo Alvo n. 103 que ahí se le dirá” (*Jornal da Bahía*, 1870, p. 3). En otro inserto del 9 de noviembre de 1871, se solicitó una nodriza con premura: “En Nou Barris n. 17, se precisa con la mayor urgencia una ama de leche para cuidar de un niño recién nacido” (*Jornal da Bahía*, 1871, p. 3). Mientras que algunos anuncios fueron más directos, como el del 23 de diciembre de 1874 en el que bajo el encabezado de “Ama de leche”, se indicó: “Se necesita una en el Arsenal da Marinha, tratar con el portero” (*Jornal da Bahía*, 1874, p. 3).

En el caso argentino, entre el 60 y 70% de las nodrizas eran inmigrantes europeas, las cuales especificaban su país o región de origen en los anuncios, así, mujeres españolas, italianas, vascas, piamontesas y lombardas ofrecieron sus servicios como ama de cría. La probabilidad de ser contratada aumentaba si se presentaba como garantía un examen médico o una certificación de buena salud expedida por un galeno. Lo cual respondía a las exigencias de las leyes u ordenanzas basadas en las ideas higienistas en boga en el momento (Allemandi, 2017, pp. 174;178).

Además de los anuncios, las causas judiciales o civiles dan cuenta de las vicisitudes que debían afrontar las mujeres que llevaban a cabo el oficio de nodriza. Un caso, procedente de

Argentina, fue el de una mujer llamada Faustina Saponaré, quien asumió la crianza de una bebé de siete meses desde su hogar en 1890. No obstante, Consuelo Iglesias, madre de la niña, no cumplió con los pagos establecidos y abandonó a la pequeña. Ante el hecho, el ama acudió a las autoridades y la niña pasó a la Casa de Expósitos (Allemandi, 2017, p. 196).

Otro caso del mismo país, recopilado por Florencia Guzmán (2017), destaca los afectos que se estrechaban entre las amas de leche y los pequeños. Esta fue la historia de la mulata libre María Tomasa Alquivale, quien fue contratada para alimentar y cuidar a un niño desde su nacimiento. Según el acuerdo con el padre del bebé, de origen español, la nodriza aceptó criarlo con "leche entera" en el primer año y a "media leche" en el segundo. Tras cumplirse el plazo acordado, debía entregarlo a su familia. Así: "la madre de leche llevó al pequeño dormido en horas de la noche para que este no sufriese la separación con la única familia que conocía desde su nacimiento. Cuando pasan los días, Tomasa, desesperada por la ausencia del niño, decide actuar…". En virtud de ello, negoció con un miembro de la familia, una mujer llamada Ángela Rivadavia, quien aceptó que el ama lo cuidara por uno o dos años más por un pago mensual de cuatro pesos. Sin embargo, esta nodriza, de condición humilde, no recibió el pago acordado y recurrió a la justicia. Tras el proceso, el juez determinó que el pequeño sería devuelto a su familia una vez pagado el monto total adeudado a Tomasa. El ama de leche, buscando pasar más tiempo junto al niño, accedió a recibir dicho pago en cuotas. Finalmente, se separó del pequeño tras cuatro años de convivencia (pp. 465-466).

Como en tiempos antiguos, estas mujeres debían someterse a la supervisión o control de su conducta pública y su vida privada. No obstante, a lo largo del siglo, las regulaciones de esta práctica fueron cada vez más estrictas. Según los reglamentos policiales del Perú, las "nodrizas que vivan en casa de sus patrones, están obligadas a no salir a la calle sin licencia y permiso de estos, que podrán, si lo tienen a bien, hacerlas acompañar por personas de su confianza" (Citado en Cosamalón, 2017, p. 272). Como explica Alanís (2022), además de la vigilancia médica, era común que se les prohibiera salir de hogar, incluso para ver a sus

hijos, porque los médicos creían que podían distraerse y desatender al niño que debía cuidar (p. 117).

En este sentido, los médicos de la época recomendaron que la nodriza viva con la familia, ya que de esta manera se le podía proveer una mejor alimentación y asegurar la abundancia de la leche, además de estar mejor vigilada por los padres. Aún en el periodo finisecular, los médicos no sólo se preocuparon por certificar la salud física del ama de cría, sino también por su calidad moral, tal como consideró el médico argentino Marcelino Aravena, quien estimó que: “El género de vida que ha llevado la nodriza, lo mismo que su carácter y sus cualidades morales, todo debe averiguarse escrupulosamente hasta donde sea posible antes de confiarle la crianza de un hijo” (Aravena, 1896, pp. 61-62).

Además, como en antaño, las nodrizas debían evitar el embarazo durante el periodo de lactancia, en favor de conservar la calidad de leche. El 1 de agosto de 1879 se publicó en la *Gaceta Médica de La Habana* un apartado titulado “Consejos a las madres y a las nodrizas”, el cual recomendó que “teniendo por efecto, el embarazo, hacer la leche menos nutritiva, en caso de encontrarse en este estado toda nodriza o madre, tendrá que suspender la lactancia del niño” (*Gaceta Médica de la Habana*, 1879, pp. 155-156).

En el contexto argentino, el Reglamento para el servicio doméstico aprobado en 1875, el cual fue contemplado en el Digesto de Ordenanzas, Reglamentos, Acuerdos y Disposiciones de 1884, incluyó un capítulo entero dedicado a las nodrizas titulado “De las amas de lactancia”. Según este escrito, la mujer que quisiera tomar servicio como nodriza debía presentarse a la Oficina de Servicio Doméstico para ser evaluada por un médico y estar debidamente inscrita, ya sea que vivan en casa de la familia o críen en sus casas. La nodriza no podía ser despedida hasta el término de su contrato salvo por los siguientes motivos: muerte del niño, maltrato del mismo, enfermedad o “vicios” que perjudiquen a la criatura, falta

de leche, robo u otro delito. Asimismo quedaba prohibido que el ama criara a más de un niño a la vez, bajo pena de prisión (Obarrio, 1884, pp. 479-480).

En Nicaragua, de acuerdo con los artículos 155 y 156 del Reglamento de Policía de 1890, las nodrizas que abandonaran la casa de sus patrones, serían perseguidas y obligadas a continuar con la lactancia de los bebés a su cargo o, en su defecto, debían cumplir una pena de treinta días de servicio. Además, incidiendo en su comportamiento o moralidad, se estableció que: “La nodriza que ´por su conducta licenciosa o que por no observar el régimen higiénico que le prescriban sus amos, comprometiere la salud del niño, será castigada con un mes de servicio […] y en el segundo, con quince días”, de servicio comunitario (p. 30).

En el transcurso del siglo y con la introducción de la teoría de la evolución y la selección natural de Charles Darwin a fines de la década de 1850, diversas ideas e interpretaciones sobre las razas y tipos humanos dieron lugar a las llamadas teorías racialistas, las cuales establecieron, desde un enfoque racista y sesgado, una jerarquía entre los distintos grupos étnicos. Según Juan Manuel Sánchez (2007), este racismo científico colocó al hombre caucásico biológicamente por encima de las demás etnias, siendo un discurso ampliamente aceptado por la comunidad académica y la sociedad burguesa del momento. De este modo, se relegó a toda etnia de origen no europeo, de tal manera que:

> El consenso científico acerca de la superioridad natural del hombre caucásico fue tan amplio que ni siquiera los científicos más contrarios a la trata de esclavos, o a la hipótesis poligenista –defensora de que las razas humanas eran especies diversas–, ni siquiera hombres como T. H. Huxley, Armand de Quatrefages, o el propio Darwin, pudieron sustraerse al paradigma racista de su tiempo. (Sánchez, 2007, p. 384).

Este discurso racista influyó profundamente en las críticas médicas e higienistas hacia las nodrizas, particularmente de ascendencia africana. Como se ha visto, históricamente, el saber médico consideró que las características físicas y morales se trasmitían a través de la leche materna y, si la lactancia era asumida por una nodriza, esta debía cumplir con

determinados requisitos físicos, psicológicos y morales, así como seguir estrictas recomendaciones y prohibiciones, en beneficio de la salud del niño. En el siglo XIX, bajo el amparo del racismo científico o biológico, la medicina del momento segregó a las nodrizas africanas y afrodescendientes por su fenotipo y grupo étnico, al colocarlas como una mala influencia para los lactantes, en medio de diversos prejuicios raciales.

Por ejemplo, en Brasil, hacia 1855, se aprobó una tesis titulada: *Breves consideraciones sobre la lactancia materna*, la cual incluyó una serie de epítetos racistas sobre las nodrizas afrobrasileñas, al considerar que:

> las mujeres, dadas a este menester, son ordinariamente africanas, estúpidas, inmorales, sin educación, sin belleza, sin religión, baldas de sentimientos afectuosos, mal hechas, irascibles, mal aseadas, odiosas, descuidadas, de piel ruda, trayendo muchas veces consigo estas molestias que se pueden transmitir por medio del amamantamiento (Citado en Vasconcellos, 2011, p. 123).

El prejuicio racial impregnó además el plan reformista y modernizador de las élites. Como señala Luz Mena (2021) dado el contacto racial y cultural con las familias blancas, las mujeres afrodescendientes, esclavas o libres, representaron un peligro. Así, bajo ensayos sobre salud pública e higiene, el discurso racista construyó a la mujer africana como agentes de contagio, propensas a ciertas enfermedades y de malas costumbres. En La Habana, comenzaron a circular ensayos para “prevenir” a la población blanca de su influencia negativa. Según la autora, existió un doble discurso, pues en estos estudios se ponderó la fertilidad y la fuerza de la mujer africana y hasta se las calificó como” mejores madres” que las blancas (p. 78). Esto explicaría por qué las familias continuaron contratando y prefiriendo a nodrizas afrodescendientes en el transcurso del siglo, pues el mito y los estereotipos sobre la mujer africana seguían vigentes.

De este modo, el racismo en las esferas científica y social encasilló a los afrodescendientes como seres humanos inferiores, lo cual representó un obstáculo para su

integración como ciudadanos. Las nodrizas, en particular, fueron descalificadas por razones étnicas, siendo el argumento más frecuente contra ellas, la transmisión de enfermedades y costumbres dañinas e incivilizadas a las criaturas (Silva Vasconcellos, 2011, p. 123). No obstante, el trabajo de nodriza continuó siendo demandado por las familias y su desaparición se daría de manera paulatina.

Por otro lado, en este contexto, la Pediatría surgió como una rama de la medicina durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo la primera cátedra de Pediatría en Berlín en 1858, la que marcó el inicio de la especialidad. Años después, la preocupación por la crianza y el cuidado infantil dio lugar a la Puericultura, como disciplina complementaria de la Pediatría. Desde el siglo XVIII, los médicos se dedicaron a identificar enfermedades infecciosas que aquejaban a los infantes, como las anginas, el sarampión, la difteria, la varicela, entre otras. De igual forma, en el siglo XIX, el nuevo enfoque centrado en la salud del infante dio lugar a la construcción de hospitales y departamentos pediátricos y, en consecuencia, la salud de niños y niñas se convirtió en uno de los principales temas médicos y de salud pública.

Asimismo, la lactancia artificial empezó a ganar terreno desde la segunda mitad del siglo XIX. Los médicos aconsejaron a las mujeres sustituir o complementar la leche materna con leche de origen animal en lugar de optar por nodrizas. En Brasil, en 1873, el médico cirujano José Pereira Rego, presidente de la Junta Central de Higiene Pública, consideró que la lactancia por nodrizas “mercenarias” era uno de los problemas de salud más urgentes que resolver. Además, consideró que las madres debían inclinarse por otras alternativas como la leche de vaca (Cleveland, 2019, p. 85).

De la misma manera, en Cuba, el doctor Justino Valdés Castro, recomendó que, en caso no sea posible encontrar o pagar a una nodriza, las madres podían recurrir a la lactancia artificial con leche de cabra o de burra, la cual consideraba la más análoga a la humana. No obstante, la preocupación central de los médicos de la época fueron las consecuencias que

podían sufrir los infantes por haber sido alimentados por africanas cautivas. Por ello, sugerían que, a menos que tuvieran algún tipo de enfermedad, las madres no debían entregar sus hijos a una esclava (Camacho, 2013, pp. 53-54).

Esta referencia a la leche de origen animal, en particular la de cabra, se encuentra también en el tercer volumen de la *Historia física, política y natural de la isla de Cuba* (1838-1857), escrita por el naturalista, sociólogo y político español Ramón de la Sagra. Sin embargo, el autor se remite a ella como un recurso que emplean las madres cubanas para "criar a los niños blancos", prefiriendo alimentarlos con leche de cabras "isleñas" que con la de esclavas africanas, ya que, como explica el autor: "muchas madres repugnan confiar [sus bebés] a las nodrizas esclavas. En aquel país, las negras esclavas sustituyen a las madres de raza blanca, exceptuando los casos en que estas prefieren educar una cabra, cuya inteligencia nada deja que desear" (De la Sagra, 1845, pp. 25-26).

En relación con lo anterior, el *Retrato de José Manuel Ximeno con su criada y una cabrita,* realizado por el pintor sevillano José María Romero en 1866, es una de las pocas imágenes de una nodriza afrocubana que, además de dar cuenta de la presencia de amas de leche afrodescendientes en los hogares de élite, representa simbólicamente el citado aprecio por la leche animal en detrimento de la leche de nodrizas afroamericanas al reunirlas en la composición. En medio de un entorno idealizado y señorial, enfatizado por una columna estriada, así como por arquitectura y árboles bosquejados en la lejanía, se ubican bajo un cielo crepuscular una elegante ama de cría, retratada en tres cuartos de perfil, quien sostiene en su regazo al pequeño José Manuel, representado apoyándose afectuosamente sobre el pecho de su ama. La opulencia de la familia está reflejada en el atuendo de la nodriza, en particular en el largo collar de perlas y pendientes que la adornan. El niño, vestido con un camisón de lazos rojos, sujeta una pequeña cabra. Es llamativo que el pintor representara al ama de leche sosteniendo con una soga al animal, el cual, de acuerdo a las fuentes, fue altamente estimado por su leche y usado como sustituto de la leche de las esclavas. Además,

dada la fecha de la pintura, es probable que el ama representada se encontrase en condición de esclavitud, aunque en un hogar acaudalado, puesto que el padre del niño fue José Manuel Ximeno y Carlos, abogado, presidente del Banco de San Carlos, regidor y alcalde de La Habana, entre otros títulos (De Santa Cruz, 1940, p. 377).

Figura 53. *Retrato de José Manuel Ximeno con su criada y una cabrita.*
José María Romero.
1866
Óleo sobre lienzo.
Museo de Bellas Artes de la Habana.

Es así que la leche de origen animal comenzó a ser comercializada como complemento de la leche materna. Por ejemplo, en el *Jornal da Bahia*, el 19 de abril de 1876 se publicó una promoción anunciando las bondades de la leche condensada Nestlé, indicando que: “es un alimento de alta calidad para bebés lactantes, personas débiles y convalecientes. Se vende en la calle Direita de Comercio” (*Jornal da Bahia,* 1876, p. 3). Llama la atención que el anuncio se haya impreso bajo el rótulo de “Ama de leche”, probablemente buscando llamar la atención del público acostumbrado a los anuncios de nodrizas y ofrecer una alternativa de alimentación para los bebés. Además, señala la presencia de Nestlé en el mercado de sustitutos de la leche materna, pues años más tarde, la compañía suiza fundada en 1866, se convertiría en una de las principales productoras y comercializadoras de fórmula infantil.

Encontrar sustitutos para la leche materna representó para los científicos y médicos una constante preocupación y, desde la Revolución Industrial, muchas mujeres se incorporaron al medio laboral, lo cual les impedía dedicarse por completo a la lactancia exclusiva de sus bebés. Por ello, se llevaron a cabo diversos ensayos para intentar imitar la leche humana y ofrecer sucedáneos adecuados para el consumo infantil. Como detalla Javier Muguruza (2006), entre las distintas opiniones y estudios se encuentran los de:

> Baldini, Roulin, Rosen von Rosenstein, etc., [que] proponen diversos modelos de biberones. Armstrong, con buen sentido, recomienda hervir la leche. Moss señala la gran similitud entre la leche de burra y la de mujer y Desseartz establece un orden de preferencia entre las distintas especies: leche de mujer, de burra, de cabra, de vaca y de oveja. Alphonse Leroy […] preconiza la tetada directa del animal correspondiente, lo que realiza con los niños del hospicio de Aix en Provence, que él dirige […] Cadogan, excesivamente optimista, piensa que la leche de animales no es nociva si se respetan las sencillas reglas que él preconiza, pero Van Switten (sin duda alguna el más sensato) no comprende cómo un niño constituido para digerir la leche de mujer, puede soportar la que proviene de especies inferiores tan distintas de la nuestra (p. 43).

Desde el primer análisis comparativo entre la leche humana y la de vaca realizado por el fisiólogo alemán Gustave von Bunge, se diseñaron diversos tipos de fórmulas que buscaron aproximarse en la medida posible a la materna como el “estándar de oro”. Una de las primeras fue hecha a base de una mezcla de harina de trigo, cebada, leche de vaca y bicarbonato de potasio (Hernández, 2011, p. 31). Posteriormente salieron al mercado diversos preparados clasificados en tres grupos: elaborados con leche condensada, en polvo, peptonizada; elaborados con leche y cereales, principalmente almidón y maltosa; y elaborados exclusivamente con cereales, siendo el primer grupo las fórmulas más idóneas (Boatella, 2013, p. 173).

Entre las compañías productoras de fórmulas infantiles y alimentos complementarios a la leche materna se encuentran la suiza Nestlé, la cual se fusionaría en 1905 con la Anglo-Swiss Condensed Milk Company, las empresas inglesas Allen and Hanbury's, Bengers,

Neaves's y Nelsons, así como las estadounidenses Mead Johnson & Company y Miles Laboratories, entre otras.

A medida que se mejoraba las condiciones de esterilización y pasteurización de la leche animal, así como su debido almacenamiento y la adecuada manipulación e higiene de los biberones, las fórmulas, llamadas “adaptadas”, se convirtieron progresivamente en una alternativa válida para las madres. No obstante, la capacidad inmunológica de la leche humana no pudo ser igualada, por lo que, hasta hoy, se recomienda la lactancia materna exclusiva durante los primeros seis meses de vida (Barrera y Riveros, 2020, pp. 83-85).

Asimismo, la lactancia materna fue un tema de suma importancia para la salud pública, ya que se consideró vital para evitar la mortalidad infantil, dado que en el siglo XIX, entre el 60 y 90 % de los neonatos fallecían por no haber sido alimentados naturalmente con seno materno y recibir, en muchos casos, leche contaminada por una mala conservación y manipulación (Barrera y Riveros, 2020, p. 84). No obstante, en cuanto a la lactancia con nodrizas, desde fines del siglo XIX y principios del XX los higienistas advirtieron sobre los posibles peligros que esta antigua práctica podía causar en los infantes, como la transmisión de determinadas enfermedades a través de la leche, entre ellas la sífilis y la tuberculosis. Por ello, además de su registro, se exigió que la leche de las nodrizas sea controlada química y microscópicamente. Además, como nunca antes, los hijos de las amas fueron un tema de importancia para las autoridades, ya que su nutrición se veía afectada si su madre amamantaba a otro lactante. Por lo que se recomendó que el bebé de la nodriza hubiese sido lactado mínimo tres meses (Cowen, 2016, pp. 12-14).

Los avances de la ciencia y la medicina dieron el respaldo científico a los antiguos supuestos sobre la capacidad transmisora de la leche humana. En adelante, confiar un bebé a una nodriza posiblemente afectada por una patología resultaba un peligro patente para las familias. Así, los discursos médicos, literarios e higienistas buscaron concientizar a las madres

y fomentar la lactancia materna, pues no había mejor alimento para los neonatos que el de su progenitora. Por tanto, se promovió el ideal de maternidad en detrimento del amamantamiento “mercenario”, el cual sólo era permitido en caso de enfermedad u otro mal congénito de la madre.

En consecuencia, las nodrizas empezaron a desaparecer de los hogares permaneciendo como nodrizas externas en los hospicios y casas de niños expósitos. Por ejemplo, en Colombia, se estableció en servicio de “Gota de leche” en el Hospicio Marco Iriarte a inicios del siglo XX, donde se alimentó a los neonatos con lactancia artificial y, especialmente con leche de nodrizas, de quienes se dijo:

> A nadie escapa que las delicadas funciones de madre no se improvisan […] con lo que se hace preciso recurrir a las amas, ya que por desgracia los expósitos se ven privados del calor, las caricias y el alimento materno […] y de ello podemos dar fe, porque en enero pasado tuvimos ocasión de visitar los lugares en donde habitaban dichas amas y pudimos apreciar el cariño que casi todas profesan al expósito puesto en su cuidado (Citado en Ariza, 2015, p. 99).

Además, según Angela Davis (1981), en medio de este nuevo pensamiento que ponderaba el rol de la mujer como madre y única responsable de alimentar, cuidar y educar a sus hijos, las nodrizas africanas eran tenidas como anomalías o personas ajenas que usurpaban el papel de la madre en el hogar (p.13). En el mismo sentido Kimberly Cleveland (2019), considera que solo cuando la lactancia fue asociada con los deberes de la madre, la práctica de la lactancia con nodrizas entró en declive.

En virtud de ello, el consenso médico fue que si la madre no pudiese amamantar a su hijo, no debía recurrir a una nodriza, sino alimentarlo con leche de vaca. De este modo, se buscó dar fin al uso extendido de amas de leche. Por vez primera, el espacio privado o doméstico donde, desde la antigüedad, las parteras y nodrizas habían sido una figura principal en el cuidado de neonatos e infantes, terminó siendo conquistado por la medicina

que priorizó la función de la madre como responsable de su descendencia (Alanís, 2022, p. 142).

De tal manera que los cambios culturales y médicos junto a un nuevo ideal maternal y la concientización de la importancia capital de la leche materna para la crianza de niños y niñas impulsado por la pediatría y la puericultura, provocaron el declive del mercado de las nodrizas a mediados de la década de los veinte (Allemandi, 2017, p. 201). De igual manera, la lactancia artificial y la industria alimentaria infantil fue perfeccionándose a través del tiempo haciendo la tarea materna de la lactancia más llevadera para las mujeres, como refiere Muguruza (1996), “La exigencia de la crianza al pecho no se presenta ya con la perentoriedad de antaño” (p. 42).

Por todo lo cual, las amas de leche pasaron a dedicarse exclusivamente al cuidado de los niños y, con el tiempo, las condiciones, requerimientos y los vínculos con los infantes y sus familias no tendrían las mismas connotaciones que en el pasado. De este modo, la ancestral práctica de la lactancia con nodrizas permanecería como un recuerdo de tiempos pasados. Sin embargo, la figura del ama de cría de ascendencia africana trascendió en el tiempo gracias a las diferentes representaciones visuales, especialmente de la fotografía del siglo XIX.

Como se ha visto, los modos de representación de mujeres africanas y afrodescendientes dedicadas al oficio de amas de leche se caracterizan por una composición retratística destinada fundamentalmente a proyectar afectividad entre las amas y los infantes, lo cual no escapó a la fotografía. En tal sentido, en el próximo capítulo se abordará cómo la construcción de una imagen afectiva/maternal se tradujo especialmente en los retratos fotográficos realizados por el Estudio Courret entre 1879 y 1912, en cuya composición la nodriza afroperuana desempeñó un rol importante.

CAPÍTULO 3

SUJETO O FIGURANTE: LA NODRIZA AFROPERUANA EN LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES DEL ESTUDIO COURRET

Se considera que una de las imágenes más antiguas conservadas de un africano es un daguerrotipo realizado por el fotógrafo francés E. Thiésson en 1845, posiblemente en Portugal. En este retrato de ½ placa aparece una mujer originaria de Sofala, Mozambique, país al sureste de África, quien es retratada con el torso desnudo y sentada de perfil. Además, posa con las manos cruzadas en puño y un gesto severo en el rostro. El encuadre es propio de las fotografías antropométricas o de tipos humanos, género que sería difundido por el naturalista suizo Jean Louis Agassiz (Wallis, 1995; Thompson, 2004; Ermakoff, 2004).

Figura 54. *Mujer nativa de Sofala, Mozambique.*
E. Thiésson.
1845
Daguerrotipo.
George Eastman Museum.
Nueva York, Estados Unidos.

De igual manera, en el capítulo previo se presentaron dos daguerrotipos de amas de cría africanas conservados en la Biblioteca Nacional de Francia, cuya datación abarca un período extenso, entre 1842 y 1855. Según Denise Murrell (2019), ambas imágenes evidenciaban una afinidad franco-americana en cuanto a este tipo de representación. De este modo, abordando el posible origen de una de ellas, la autora señaló que el retrato *post mortem* de un bebé en brazos de su nodriza (Fig. 41), pudo haber sido realizado en Estados Unidos, quizás por un fotógrafo francés radicado en dicho país.

A partir de estos primeros indicios, se planteó la posibilidad de que el género fotográfico de infantes en compañía de sus nodrizas africanas y afrodescendientes pudo haberse desarrollado en los Estados Unidos, siendo reconocido y ampliamente difundido en las distintas partes del continente americano. Así, según Marcus Wood (2013), las imágenes de amas de cría de ascendencia africana constituyeron un subgénero fotográfico específico dentro del ámbito de los retratos familiares decimonónicos (p. 194). Además, como se ha observado en ejemplos concretos de pinturas realizadas en los siglos XVIII y XIX, estas nodrizas aparecen generalmente junto a familias europeas establecidas en América.

Asimismo, se identificó un número reducido de imágenes de este género procedentes de Europa, específicamente, sólo se ubicaron los dos daguerrotipos citados líneas arriba, que presentan a nodrizas de origen africano (Figs. 40 y 41). En contraste, se pudo encontrar una cantidad significativa de fotografías de amas de crianza caucásicas o blancas, especialmente retratos de nodrizas pasiegas, originarias de la región de Cantabria, al norte de España. Estas amas, reconocidas por su traje tradicional y el uso distintivo de joyas como filigranas de plata, estuvieron vinculadas con los infantes reales, por lo que fueron altamente cotizadas por las familias aristocráticas y burguesas (Rodríguez García, 2017, p. 46).

Como se mencionó anteriormente, la práctica de la crianza con nodrizas en Europa fue decayendo de forma significativa a lo largo del siglo XIX, particularmente en las clases socioeconómicas más altas, como la aristocracia y la burguesía urbana (Hufton, 2018). Se cree que este hecho respondió a un cambio de actitud en relación con la crianza y la alimentación infantil ocurrida desde fines del siglo XVIII, lo cual tuvo un eco en la clase trabajadora en entornos urbanos. Por ejemplo, en Francia, la mano de obra femenina disminuyó a lo largo del siglo XIX, mientras que el número de mujeres casadas dedicadas por completo al hogar fue en aumento, generando el declive de la presencia de amas de cría en las familias europeas (Sussman, 1982, pp. 162-164). Esto refleja el impacto de las ideas ilustradas en la sociedad europea en cuanto a la maternidad y la familia. Además, durante

este proceso, las nodrizas contratadas fueron principalmente de ascendencia blanca, como se constata en las fotografías localizadas en esta investigación.

Como se ha visto, a diferencia de Europa, la costumbre de alimentar y criar a los infantes con nodrizas de raíces africanas estaba profundamente arraigada en la sociedad americana desde tiempos de la esclavitud. Debido a esto, en el siglo XIX, el pensamiento ilustrado respecto a la familia nuclear y los deberes de las madres permeó en dicha sociedad de forma lenta y progresiva. Además, la presencia afrodescendiente era más numerosa. Por lo cual, se encontró un número mayoritario de fotografías de nodrizas afrodescendientes procedentes de diversas partes de América, principalmente de origen estadounidense.

Además de estos indicios, la identificación de un daguerrotipo de fecha temprana, procedente de Estados Unidos, constituye la imagen más antigua de una nodriza de ascendencia africana junto a un infante que se ha podido rastrear durante este estudio, lo cual corrobora la tesis que señala a este país como el centro de difusión de esta tipología decimonónica. Se trata de un daguerrotipo realizado por el norteamericano R. G. Montgomery, daguerrotipista activo en la década de 1840, en Virginia, Estados Unidos.[29] Este retrato de 1/6 de placa fue realizado en 1848 (Napolean, 1999), fecha muy próxima al daguerrotipo de Thiésson, presentado al inicio (Fig. 49).

El daguerrotipo de tres cuartos, presenta a una ama de cría afroamericana en condición de esclavitud al centro del encuadre, quien posa sentada llevando en su regazo a una niña. Ambas se ubican ante un fondo liso de tono gris. La menor tiene las mejillas coloreadas a mano en tono rosado y lleva un vestido blanco. En tanto, la ama cobija a la pequeña delicadamente entre sus brazos, junto a su pecho, mientras la contempla en un

[29] Según la información obtenida de la página oficial de Christie‘s, dicho daguerrotipo fue subastado y vendido a más de 19000 dólares en octubre de 2001. Originalmente, perteneció al escritor y coleccionista Jackie Napolean Wilson.

tierno gesto. Como se verá en adelante, esta imagen incluye elementos formales recurrentes en estos retratos de estudio, especialmente en cuanto a la composición, los gestos y las posturas de los retratados. Entre ellos, el ademán de la nana de cría de sostener delicadamente la cabeza del infante y asegurar que se mantenga quieto durante la toma; retratar al niño o niña sentado sobre el regazo de su nodriza y; sobre todo, emplear una pose que proyecte cercanía e, incluso, afecto mutuo entre los retratados. En este sentido Jackie Napolean (1999), menciona que para algunos esclavos, los hijos de sus amos eran tratados como si fueran propios, ya que generalmente los suyos les eran arrebatados para venderlos o intercambiarlos. Así, la nodriza está presente en la escena para sostener a la niña, por lo que baja la cabeza para darle protagonismo a la misma, ya que según Napolean la pequeña es el sujeto en este retrato (p. 6).

Figura 55. *Esclava y niño*
R. G. Montgomery.
1848
Daguerrotipo
7 x 8.2 cm.
Jackie Napolean Wilson Collection.

De esto, dada la proximidad entre el infante y su nana, se considera con frecuencia que la nodriza fue incluida en la escena para sujetar y confortar al niño a su cargo durante el largo período de exposición. Sin embargo, como se verá en lo sucesivo, la identificación de diversos retratos individuales de niños y niñas realizadas por el Estudio Courret, así como fotografías de estos menores posando con sus familiares y junto a su ama de crianza, sugiere que las familias de la época tuvieron el deseo de encargar una imagen específica de sus hijos

en compañía de la mujer que los cuidó para la posteridad, ya sea por estatus social, moda o como un genuino gesto de agradecimiento o afecto, motivaciones que se abordarán en los apartados siguientes.

En este sentido, es importante conocer los detalles de la introducción de este género fotográfico en el Perú. Como refiere Keith McElroy (1977), la apertura en Lima del primer estudio fotográfico en julio de 1842 por Maximiliano Danti, fue anterior a la de otros estudios europeos, como el caso de Berlín, lo cual señala la relevancia de la capital peruana como uno de los centros de la fotografía. Por ende, Lima estuvo a la vanguardia de las influencias y técnicas fotográficas del momento, impulsada especialmente por la llegada de daguerrotipistas y fotógrafos extranjeros, entre ellos, profesionales de nacionalidad norteamericana.

En relación con lo anterior, dado que el retrato más temprano identificado de esta tipología proviene de Estados Unidos (Fig. 55), resulta significativo que en el caso peruano, la imagen más antigua conservada de este subgénero fotográfico del retrato familiar (Wood, 2013), fuese realizada por un reconocido daguerrotipista estadounidense establecido en Lima desde 1852: Benjamin Franklin Pease, natural de Poughkeepsie, New York. Como se indicó al inicio de esta investigación, Pease fue el primer fotógrafo establecido de forma permanente en Lima, donde hacia 1859 aperturó un fastuoso Gabinete de Pinturas, el cual funcionó como estudio fotográfico y como un importante espacio cultural y artístico, siendo un referente para los grandes estudios inaugurados posteriormente.

Sobre su formación, McElroy (1977), sugiere que Pease llegó al Perú con un conocimiento y experiencia previa en el nuevo arte de reproducción de imágenes. Especialmente, menciona una posible conexión con los renombrados daguerrotipistas neoyorquinos Jeremiah Gurney y Charles DeForest Fredricks, sobre todo, con Gurney, quien también fue maestro de Fredricks. Ambos establecieron en Nueva York la exitosa firma

“Gurney & Fredricks”, que se mantuvo hasta 1857, siendo notables e influyentes figuras de la fotografía de la época, al igual que importantes fotógrafos del momento como Mathew Brady, Alexander Hesler o Aurelius Root. Se conoce que Gurney aprendió el arte de la fotografía del propio Samuel Morse y que Fredricks fue uno de los introductores de las *carte de visite* en América (Hannavy, 2008). Dichos vínculos profesionales permitieron a Pease la contratación de los norteamericanos Henry de Witt Moulton, quien se desempeñó como director general de dicha firma neoyorquina y de Villroy Richardson, quien trabajó con Fredricks, al parecer, concretadas en un viaje de negocios que realizó Pease a Estados Unidos. Ambos artistas y fotógrafos llegaron en 1859 a Lima para trabajar en la recién inaugurada galería de Pease. Asimismo, el autor menciona que dicha conexión coincide con la época en que C. D. Fredricks estuvo activo en distintas partes del Caribe y Sudamérica (pp. 610- 616).

Es indudable que Pease mantuvo una estrecha relación con destacados fotógrafos norteamericanos del momento, lo que permite afirmar que pudo importar la idea del retrato de la nodriza afroamericana desde Estados Unidos e introducirla en el Perú. Según el daguerrotipo más temprano identificado para esta investigación (Fig. 55), este género fotográfico fue reconocido y desarrollado en tierras norteamericanas desde la década de 1840. En efecto, el retrato más antiguo que presenta a nodrizas afroperuanas fue realizada por Benjamin Franklin Pease. A este respecto, McElroy (1977), quien atribuyó la imagen al daguerrotipista estadounidense, considera que aunque esta temática fue ampliamente utilizada en medios como *cartes de visite*: “el único daguerrotipo en las colecciones (peruanas) estudiadas es el de Pease” (p. 636), por tanto, el ejemplo más remoto de este género en el Perú. Dicha imagen es un daguerrotipo de ½ placa conocido como el pequeño patrón o *El Patroncito*, que data hacia 1853-1855.

En esta imagen aparecen tres personas retratadas: dos amas de cría afroperuanas, de pie flanqueando a un niño rubio, quien se ubica al centro del encuadre. El pequeño, de pie, posa sobre una silla y va vestido con una chaqueta de terciopelo negro ajustada con un

cinturón, camisa y pantalón corto de color blanco, empuñando un fuete en la mano izquierda. En tanto, las nodrizas son fotografiadas en medio perfil cuidando que el menor se mantenga estable sobre la silla, mientras que una tercera persona, escondida tras el cortinaje, sostiene la cabeza del niño. Dado el largo periodo de exposición y ante la imposibilidad de emplear en infantes artefactos como los conocidos reposacabezas que mantenían quietos a los modelos durante la toma, los fotógrafos se valieron de diversos recursos como incluir a un ayudante en la escena para sostener al niño o niña a retratar.

Según McElroy (1977), las finas mantas que llevan las amas de cría podrían señalar que fueron apreciadas por la familia, además, el autor estima que el daguerrotipo pudo ser creado bajo el contexto de la abolición de la esclavitud por Ramón Castilla (p. 639). Sin embargo, al ser fotografiadas en una posición subordinada respecto al niño, es factible que estas mujeres se encontraran en condición de esclavitud en el momento de este retrato. A saber, ambas llevan una de sus manos al pecho a modo de reverencia y, sobre todo, la presencia del látigo sujetado por el infante, cuya imagen está duplicada producto de la exposición, parecen ser elementos simbólicos que evocan el deseo de la familia del menor de perpetuar la institución esclavista. A su vez, las mujeres posan con gestos serios e incluso afectados, tal como se observa en la expresión de la joven ubicada a la derecha del encuadre. Asimismo, la iluminación cenital destaca especialmente el rostro del niño y los detalles claros de su atuendo, dejando en luces y sombras los de sus amas de crianza.

Por otro lado, la inclusión de elementos frecuentes en otros daguerrotipos identificados de Pease, como el elegante cortinaje con motivos de rosas y hojas y, sobre todo, la silla de estilo Hepplewhite, presente en el daguerrotipo del presidente Ramón Castilla realizado por Pease, señalan su autoría (McElroy, 1977). Dicha imagen presenta elementos formales que se repetirán, en mayor y menor medida, en fotografías de épocas posteriores, como las del Estudio Courret. Entre ellos, fondos lisos y neutros, la presencia del cortinaje, el

empleo de una silla u otro mobiliario como soporte del infante, una composición triangular o equilibrada y la figura de la nodriza retratada, de pie y en tres cuartos.

Figura 56. *Niño y dos amas o El Patroncito.*
Benjamin Franklin Pease.
ca. 1853-1855
Daguerrotipo.
13.97 × 11.43 cm.
The Nelson-Atkins Museum of Art.
Kansas, Estados Unidos.

De acuerdo con Majluf y Wuffarden (2001), es posible que este sea el primer registro fotográfico de personas de origen africano en el Perú, destacando que este daguerrotipo atribuido a Pease: “da inicio a un género que gozará de gran aceptación en la ciudad” (p. 26). De esto, es pertinente enfatizar que se trató de un fenómeno fotográfico popular en toda América, así lo constatan las fotografías de distintos países del continente que fueron identificadas para este estudio. Entre ellas, un número importante procedente de Estados Unidos, en mayo grado, de ciudades como Virginia, Baltimore, Nueva Jersey y Nueva York.

En relación con esto, se identificó un retrato realizado por el citado fotógrafo estadounidense Charles DeForest Fredricks, quien recorrió y estuvo activo en diversas partes del Caribe y Sudamérica por casi una década, entre ellas: Trinidad y Tobago, Venezuela, Brasil, Argentina, Uruguay, entre otros; siendo reconocido por sus *cartes de visite* y vistas al aire libre. Fredricks, además de ser propietario de importantes estudios fotográficos en París (1853) y Nueva York (1854), aperturó en 1857 un estudio en La Habana, Cuba, en sociedad con Augusto Daries (Hannavy, 2008). Dicha imagen pertenece a este estudio. Se trata de una *carte de visite,* de la que no se tiene mayor información excepto la firma de “C. D. Fredricks y

Daries" y el lugar de procedencia, La Habana, inscritos en la parte inferior del soporte. Esta imagen sugiere que este género fotográfico estaba consolidado, siendo un retrato que los fotógrafos norteamericanos de la época desarrollaron y ofrecieron a sus clientes.

En esta *carte de visite,* la ama de cría afrocubana posa sentada en una silla labrada sosteniendo en su regazo a un bebé, quien es retratado recostado sobre su lado izquierdo. Ambos se ubican ante un telón pintado con un mobiliario y elementos decorativos que simulan un espacio interior. La indumentaria y el arreglo de la nana reflejan el estatus de la familia encargante del retrato. Ella viste una falda ampulosa de tono claro con ribetes y puntilla en el ruedo, así como una blusa manga larga y una especie de esclavina de tono oscuro sujetada en el frente. Tiene el cabello peinado hacia atrás, luce argollas y un anillo en la mano izquierda. Dada la edad aparente de la retratada, es probable que haya pasado su vida cuidando a las distintas generaciones de esta familia, incluyendo al bebé.

Figura 57. *Ama de cría y bebé.*
Estudio Fredricks & Daries.
s/f.
Carte de Visite
La Habana, Cuba.

De igual manera, esta composición fotográfica en la que la ama de cría aparece sentada, sosteniendo al bebé en su regazo, una pose frecuente en estas imágenes, evoca las diferentes representaciones afectivas de la Virgen y el niño Jesús, las cuales fueron recreadas en los retratos pictóricos aristocráticos y seculares y, posteriormente, también en

el arte fotográfico.[30] En relación con esto, Wood (2013), menciona que inicialmente la fotografía tomó de la pintura diversas convenciones formales. Así, el autor señala que influenciados por la pintura académica: “los primeros fotógrafos a menudo intentaron que sus imágenes se parecieran lo más posible a las composiciones de antiguos maestros” (p. 211).

En tal sentido, se pueden mencionar dos pinturas del siglo XVIII, las cuales subrayan la relación afectiva y maternal entre los retratados. Uno de ellos, es un lienzo que representa a *Hannah Duncan y John Nicholson*, su hijo, realizado por el artista Charles Wilson Peale en 1790 (Fig. 58). La disposición de pie y en tres cuartos de la madre; la postura frontal o en medio perfil del bebé sentado sobre un pedestal; y el contacto entre ambos a través de las manos, constituyen elementos recurrentes en estas fotografías. Asimismo, otra composición común, fue colocar al infante sobre una mesa al nivel de su madre para retratarlos acercando sus rostros en señal de su conexión emotiva, como se aprecia en la obra atribuida al pintor francés Louis Leopold Boilly, de 1795 (Fig. 59).

Figura 58. *Hannah Duncan y John Nicholson.*
Charles Wilson Peale.
1790
Óleo sobre lienzo.
91.5 x 69.3 cm.
Art Institute of Chicago.
Estados Unidos.

Figura 59. *Madre e hijo en un paisaje*
Louis Leopold Boilly.
Atribuido.
ca. 1795
Óleo sobre lienzo.
60 x 55 cm.
Galerie Valtesse.Francia.

[30] Este modelo de representación antecede a la imagen fotográfica de nodrizas y niños. Entre los antecedentes se pueden citar las diferentes iconografías de la Virgen con el Niño, como la tipología de la Virgen Kyriotissa o entronizada, representada llevando al Niño en su regazo; la Virgen Eleusa o de la ternura, quien generalmente aparece juntando su mejilla contra el rostro del Niño y la Virgen Odigitria, quien sostiene en brazos al niño jesús. Tipologías que fueron adaptadas a los retratos pictóricos maternales de la nobleza y la aristocracia y, con la aparición de la fotografía, se repetirán en el retrato fotográfico.

No obstante, dichas convenciones o poses estandarizadas fueron adaptadas según la estética y la visión del fotógrafo. Además, retratar exitosamente a los infantes representó un verdadero desafío para los fotógrafos de la época, a diferencia de las poses perfectamente estables y gestos amorosos de los bebés idealizados en el retrato pictórico. Por ello, los niños y niñas muestran diversos semblantes en las fotos como expresión de su particular respuesta emocional frente a la cámara.

Retomando la discusión inicial, transcurrieron más de veinte años desde el daguerrotipo de *El Patroncito* de Benjamin Franklin Pease (1853-1855), hasta la imagen más antigua localizada del Estudio Courret: el retrato de la bebé *Andrea Seguín y su ama de cría,* realizado por Eugène Courret en 1879. Puesto que desde sus inicios, el renombrado estudio fotográfico limeño fundado en 1863, se mantuvo a la vanguardia en cuanto a las innovaciones y modas en el arte fotográfico en beneficio de su selecta clientela, fue natural que desarrollara esta exitosa tipología, que por esos años estaba ampliamente consolidada a lo largo y ancho de América.

En efecto, se encontraron fotografías de distintos países de América pertenecientes a importantes fotógrafos de la época como Desiderio Lagrange y Adrien Cordiglia de México; José López Molina de Puerto Rico; João Ferreira Villela, Antonio López Cardoso y Alberto Henschel de Brasil; y Juan Pío de Argentina; así como de notables estudios fotográficos del momento como la firma Gauvin & Gentzel de Canadá; el estudio Wenderoth, Taylor & Brown, el estudio Sherman y el estudio de los Bachrach Brothers de Estados Unidos; la firma Fredricks & Daries de Cuba; el estudio Rodríguez de Colombia, el de F. C. Lessmann de Venezuela; y el estudio Witcomb de Argentina, principalmente.

Asimismo, en el caso peruano, además de las fotografías de amas de cría afrodescendientes del Estudio Courret, que constituyen el tema central de este trabajo, se pueden mencionar dos retratos recogidos por Keith McElroy (1977), los cuales fueron

realizados por fotógrafos peruanos. El primero, un retrato de una ama de cría de edad avanzada fotografiada por Juan Fuentes en 1860, como parte de un proyecto organizado por el gobierno peruano. La segunda imagen, realizada por el fotógrafo J. R. Navarro Martínez, corresponde a la tipología conocida como “Hidden mothers”, en la que una figura femenina aparece completamente cubierta sosteniendo a una niña en su regazo. Se sabe que Navarro estuvo activo en Arequipa y emigró a Chile hacia 1895, donde estableció un exitoso estudio en Valparaíso (Rodríguez Villegas, 2010, pp. 273-274).

De este modo, el presente capítulo, dedicado al análisis de la imagen fotográfica de la nodriza afroperuana del Estudio Courret, comprende un corpus de veinticinco fotografías realizadas por Eugène Courret y Adolphe Dubreuil entre 1879 y 1912. Los negativos se realizaron sobre placas de vidrio bajo procedimientos fotográficos populares en la época como el colodión húmedo y, en mayor grado, el gelatino-bromuro. Asimismo, los formatos o tamaños empleados por el Estudio fluctúan entre ¼ de placa (12 x 9 cm) y ½ placa (18 x 13 cm), dicha medida es frecuente especialmente en los retratos realizados por Adolphe Dubreuil. En contraste, las imágenes de las familias tienen un tamaño mayor, siendo expuestas generalmente en una placa entera (24 x 18 cm).

Dicho corpus no sigue un orden cronológico estricto, sino que se organizó según cinco propuestas de análisis que ponen de relieve elementos particulares que caracterizan a estos retratos, los cuales están relacionados con la funcionalidad, el estatus, la expresividad y los afectos subyacentes en estas fotografías. Además, se aborda cómo se presenta la imagen de la nodriza, en qué contexto y cuál es su relevancia en estas fotos. A saber, están presentes a modo de figurantes en los retratos individualizados de bebés e infantes. Así, aparecen ocultas tras el mobiliario sujetando al menor para asegurar que se mantenga estable durante la toma o como soporte del mismo camuflada como parte del *atrezzo* o mobiliario de la escena. Un recurso empleado para obtener un retrato individual o en solitario de los niños más pequeños. Por otro lado, se tienen las fotografías en las que son visibilizadas al ser

retratadas junto a los niños y niñas a su cuidado, en las cuales cumplen un papel destacado en la construcción de un retrato afectivo destinado al álbum familiar decimonónico. Así, a lo largo de este capítulo se verá cómo la figura del ama de crianza va desde la ausencia o cosificación hasta ser visibilizada como sujeto de representación en la fotografía, esto es, de objeto o figurante a sujeto retratado.

De este modo, los dos primeros apartados incluyen los citados retratos fotográficos individualizados de los menores de élite. En esta forma de representación, la ama de crianza está presente en el encuadre como un elemento funcional o *figurante*. En tal sentido, se considera que este concepto desarrollado en la obra del historiador del arte y filósofo Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, Pueblos figurantes* (2014), resulta idóneo para definir la invisibilización de la figura de la nodriza en estas fotografías y comprender cómo esta anulación contempla diversas aristas de interpretación. Según el autor francés, los figurantes o extras son los “no actores”, es decir, aquellos que no tienen atributos reconocibles ni una presencia activa en el relato o la escena, quienes sirven de marco a los protagonistas cumpliendo un papel secundario o puramente decorativo. En sus palabras: “Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano” (Didi-Huberman, 2014, p. 154). Ciertamente en esta clase de fotografías, el objetivo fue aislar y retratar sólo al niño, en detrimento de la imagen de su ama de crianza.

A diferencia del ama de leche como figurante en el encuadre, las fotografías que corresponden a la tipología decimonónica del retrato dual del niño y su nodriza, incluidas en los tres apartados restantes, la presentan como una figura que ocupa un lugar destacado en la composición. Si bien, acompaña al niño en la foto, quien suele ser el objetivo a destacar, la nodriza no aparece como un elemento decorativo, secundario o marginal. Por el contrario, aunque adopta poses estandarizadas del retrato adaptada a la estética del Estudio Courret, reacciona de forma singular ante la cámara, mientras interactúa con el pequeño y sigue las

directrices del fotógrafo. De tal manera que su presencia tiene un impacto significativo en el resultado de la toma. Por ello, este trabajo sostiene la hipótesis de que la nodriza afroperuana retratada constituye un sujeto en estas fotografías, las cuales tuvieron como objetivo fundamental la representación afectiva de la cercanía o vinculación emocional entre la ama de cría afroperuana y el pequeño de la élite limeña, plasmada a través de la composición fotográfica pautada por el Estudio Courret.

Asimismo, durante este trabajo, se encontraron imágenes familiares de bebés e infantes fotografiados junto a sus padres o hermanos, de forma individual y en retratos posando junto a su nodriza, lo cual, señala la intención de las familias de la alta sociedad limeña de encargar al estudio una imagen de su menor hijo en compañía de la mujer que cuidó de él para preservarlo en la memoria visual del hogar. Un enfoque que contrasta con la creencia de que la presencia de la nodriza fue una solución recurrente al problema de fotografiar a los más pequeños (Mc Elroy, 1977, p. 346). De manera que las tres últimas secciones de este capítulo abordan: la presentación y el arreglo del ama de leche como un medio de ostentación o afirmación del estatus familiar; las diversas posturas, gestos y semblantes que nodrizas y amas de cría asumen ante la lente; y, por último, se busca poner de relieve la citada afectividad o relación directa entre nodrizas y pequeños que implicó la elaborada construcción de un retrato fotográfico destinado a la preservación de la historia visual de la familia, según el sello distintivo del emblemático Estudio Courret.

Finalmente, se incluyen ejemplos concretos procedentes de distintos países de América, como ambrotipos, ferrotipos, *cartes de visite* y una ilustración, que guardan relación con cada sección complementando las propuestas de análisis. Igualmente, como una forma de acercarse a la visión y práctica fotográfica del Estudio Courret, se contemplaron diversos consejos y consideraciones de fotógrafos europeos y norteamericanos contemporáneos, extraídos de importantes publicaciones y manuales de la época en cuanto al arte de la fotografía, especialmente en lo que respecta a los retratos infantiles. Entre ellas, la preferencia

de los fotógrafos por la presencia de la nodriza en lugar de la madre al momento de fotografiar a un pequeño, pues se consideraba que las progenitoras solían dificultar la toma. Además, se destaca especialmente el apego de los niños hacia sus nodrizas, incluso mayor que el que tenían por sus propias madres. Por ejemplo, el fotógrafo neoyorquino George Gardner Rockwood manifestó: “Realmente creo que el gran problema que tengo al fotografiar niños viene de sus madres. En primer lugar, las madres de los niños que fotografío en realidad no parecen conocer a sus propios hijos. Si la nodriza está en el estudio con el niño que estoy fotografiando, he notado que el pequeño generalmente suele acudir a su niñera en vez de la madre” (Rockwood, 1909, p. 159).

3.1. En favor del objetivo fotográfico: La nodriza presente/ ausente en el encuadre.

En el siglo XIX, retratar en solitario a los más pequeños del hogar representó todo un reto para los fotógrafos, quienes utilizaron diversas estrategias para mantener a los infantes quietos durante las sesiones fotográficas. En la época, se consideraba que realizar una buena toma del niño o niña podía agenciarles el favor de sus padres y allegados. Así, los fotógrafos debían dedicar sus mayores esfuerzos al momento de retratarlos, tal como se señala en los manuales de la época:

> Recuerda que los niños son las puertas al corazón de los padres, y si tomas buenas fotos de ellos, es bastante probable que asegures al resto de la familia, así como a sus amigos y parientes. Después de haber tenido varios años de experiencia en el negocio, hemos notado que una imagen exitosa de un niño a menudo llevaba a grandes pedidos y clientes permanentes. Por esta razón, no escatimamos esfuerzos con los más pequeños (*The Philadelphia Photographer*, 1866, p. 196).

Así, en el estudio fotográfico se emplearon diversos medios para llamar la atención de los menores, ya sea con juguetes, sonidos o cualquier otro recurso improvisado. En relación con esto, una fotógrafa británica de la época, conocida bajo el seudónimo de “Lady Amateur”, mencionaba que cuando los niños eran muy inquietos les acercaba algún juguete y, en ciertos casos, llegó a aplaudir, gritar y realizar gestos frenéticos buscando llamar el

interés de un pequeño (*The British Journal of Photography*, 1872, p. 147). Por su lado, el fotógrafo alemán Max Petsh (1872), recomendaba usar: “un juguete que agradablemente ocupe el ojo y el oído al mismo tiempo, sacado de repente de una caja o un bolsillo, generalmente produce el efecto deseado” (p. 68). A su vez, el fotógrafo norteamericano Charles A. Nast (1900), comentaba sobre captar la atención de niños muy pequeños: “En mi propia práctica, evito todo ruido y alboroto, y solo uso una sonaja rota para hacer que el niño mire en la dirección deseada”. Asimismo, aconsejaba a sus colegas: “Muévase alrededor de la cámara tranquilamente, tarareando una melodía si lo desea, golpee una silla o la esquina del soporte con el dedo mientras avanza, y casi siempre llamará su atención” (p. 170).

Como se puede inferir, retratar a un infante implicaba no sólo el conocimiento y maestría técnica del fotógrafo, sino también paciencia y buen humor. Por ello, en la época se decía que los fotógrafos debían: “ser hombres pacientes, perseverantes, que no se molesten por pequeños incidentes y que estén preparados para soportar casi cualquier cosa” (Taylor, 1867, p. 43). De hecho, se identificó una imagen emblemática de las vicisitudes que debía afrontar el fotógrafo al retratar a un infante. Dicha ilustración fue realizada por el pintor inglés John L. Wimbush y fue publicada en la revista británica *The Strand Magazine* en 1891. En ella, se representa en tono satírico los diversos esfuerzos del fotógrafo por llamar el interés del pequeño cliente. Además, en el arreglo de la composición, se observa a la madre escondida tras el bebé, quien lo sostiene a través de una cinta colocada en su cintura.

Figura 60. *A day with an east-end photographer.*
John L. Wimbush.
1891
The Strand Magazine. Vol. 1. 1891.
Londres, Inglaterra.

En efecto, una de las estrategias empleadas por los fotógrafos fue incluir a una tercera persona en la toma para sostener al niño o niña y mantenerlo estable, sin embargo, esta figura no debía aparecer en el encuadre. Por ello, se intentó camuflarla entre el mobiliario de la escena. A diferencia de la ilustración, el sujeto de apoyo no siempre fue la madre biológica de los niños, dama de la alta sociedad y cliente del estudio fotográfico, sino principalmente la ama de cría, como se verá en una selección de fotografías del Estudio Courret.

Un ejemplo representativo se tiene en las fotografías de la niña Carmen Gallagher Canaval realizadas por Eugène Courret en 1882. La niña fue retratada junto a su ama y en solitario, retrato en el que también participó su nodriza sosteniéndola. La primera fotografía presenta un fondo oscuro y difuminado, así como una iluminación lateral que otorga un efecto dramático al resaltar el contraste entre luz y oscuridad. Un manejo lumínico que destaca la figura de la bebé y deja en la sombra a la ama de cría, quien parece fundirse con el fondo. En el extremo izquierdo del encuadre y en segundo plano, se colocó una mesa labrada que equilibra la composición con la figura de la ama retratada en el lateral derecho. La nodriza posa sentada llevando en su regazo a la niña, mientras toma su pequeña mano y mira de frente a la cámara con un semblante y una postura que expresan seguridad.

Figura 61. *Carmen Gallagher Canaval y ama.*
Eugène Courret.
1882
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 12 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Asimismo, la ama de leche, quien viste un manto negro que la cubre por completo dejando su rostro al descubierto, se inclina hacia el lado derecho del encuadre, dejando a la niña al centro de la escena como el punto focal de la fotografía. Como se aprecia, la menor lleva un elaborado ropón de bautizo con lazos en ambos hombros y puntilla en el ruedo, además de un primoroso gorro a juego con el vestido, que enmarca su rostro.

Por otro lado, en el retrato en solitario de la niña Gallagher, se realizaron dos tomas que señalan los esfuerzos del fotógrafo por retratarla lo más estable posible. Para lograr este objetivo se requirió la presencia de la ama de cría para sujetarla. En la escena, se empleó el tradicional pedestal junto a una silla de respaldar alto, para asegurar que la pequeña tenga un punto de apoyo. En la primera toma, se vislumbra la figura de la nodriza arrodillada detrás de la niña, quien la sujeta a través de una cinta colocada en su cintura. A pesar de que la ama se oculta tras el mobiliario, se puede apreciar una parte del manto y la falda clara que viste. A su vez, la bebé, quien se encuentra en el vértice formado por el pedestal y la silla, es sostenida por su nana, quien tira de la cinta intentando que la pequeña se ponga de pie. Como se advierte, en la segunda toma se logró el objetivo y la menor posa de pie ante la cámara, apoyándose en el pedestal con su mano derecha. En tanto, la silueta del ama, de la cual sólo se aprecia un fragmento, permanece como una sombra detrás de la niña.

Figuras 62 y 63.
Carmen Gallagher Canaval y ama.
Eugène Courret.
1882
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Estas fotografías constituyen un testimonio visual significativo, dado que reflejan las contradicciones en torno a la figura de la nodriza afroperuana, proyectadas en la imagen. Por un lado, se encarga al estudio fotográfico más prestigioso de Lima, un retrato suyo junto a la niña que cuidaba y, posiblemente, alimentó. Por otro, se le adjudica la labor de sostener a la bebé para retratarla en solitario, a la vez, que se le pide permanecer escondida tras la menor. Por ello, su inclusión en la escena no parece ser fortuita, a pesar de que esta estrategia respondió a un fin práctico para fotografiar a los niños con éxito.

Ciertamente, el uso de un cordón o una cinta para mantener estable al infante fue un recurso común empleado en la época. Así, el fotógrafo americano L. S. Platt, propone a sus colegas lo siguiente: “haz que el bebé se siente […] colócate detrás de la silla y tan pronto como la madre coloque al niño, átalo con un cordón; luego prepárate para la exposición […] Permite que la madre se siente junto al niño y que guarde silencio” (Platt, 1879, p. 269). Sin embargo, en la fotografía previa, quien sostiene a la pequeña Carmen Gallagher no es su madre, sino su ama de cría, siendo fundamentalmente estas mujeres las que asumieron el rol de ayudar al fotógrafo en la toma.

En relación con esto, el fotógrafo H. P. Robinson (1891), se dirigió a sus colegas afirmando: “una nodriza que sepa hacer su trabajo es la mejor ayuda que puedes tener”. Además, dejó en claro que, si cometía algún error, era más fácil reprenderla a ella que a la propia madre (p. 102). Así, la invisibilización del ama de cría refleja las dinámicas de poder de la época y el contraste entre las clases sociales que resuenan en la imagen fotográfica. Naturalmente, las madres de alta sociedad formaban parte de la exclusiva clientela del estudio fotográfico y, por ello, recibían un trato preferencial, a pesar de que su presencia resultara molesta para algunos fotógrafos.

Estas consideraciones contribuyen a explicar por qué la madre del infante retratado no aparece sujetándolo en la toma, como en el caso específico de las fotografías del Estudio

Courret. Si bien, se consideraba que la presencia de las amas de cría era más útil para los fotógrafos, era poco probable que una madre aristócrata o burguesa quisiera arrodillarse detrás de su hijo o colocarse en posiciones incómodas, mucho menos ser cubierta con un manto negro para eliminarla de la toma.

Por otro lado, se encontró que las más de treinta fotografías que se pudieron identificar con esta tipología, fueron realizadas principalmente durante el tiempo en que Eugène Courret, maestro y cofundador del Estudio, estuvo a la cabeza del mismo, las cuales abarcan el período desde el año 1879 hasta 1893. Asimismo, dichas imágenes fueron catalogadas sólo con el nombre del niño retratado sin referirse a su ama o nodriza. Además, el arreglo de los elementos en la escena es generalmente el mismo, en algunos casos se cambió el pedestal por una mesa o se colocó sobre estos mobiliarios adornos como flores o libros. Por último, el infante también fue retratado sobre un almohadón para darle altura y, en el caso de los niños más grandes, estos se mostraban portando accesorios como libros. No obstante, el ama de cría siempre aparece detrás del retratado. Como se observa en dos fotografías representativas del Estudio presentadas a continuación.

En la primera (Fig. 64), se empleó un fondo liso y una mesa labrada. En tanto, la nodriza, escondida tras la silla, sujeta a la bebé. Aquí, la presencia del ama en el encuadre es más notoria, dejando una de sus manos al descubierto, quizás para prevenir que la niña no caiga. Además, la figura de la mujer parece formar un triángulo con la silla en la que descansa la pequeña. Visualmente, su silueta otorga estabilidad a la escena, pero no deja de ser un elemento distractor e inquietante en la imagen. La segunda fotografía (Fig. 65), presenta una composición más elaborada, empleándose un telón pintado con un paisaje en lontananza de una marina que resuena con el disfraz de oficial que viste el niño. Además, el pequeño sostiene un mosquete y posa de pie apoyado en el pedestal, sobre el que se colocó el quepis o la gorra militar. En tanto la ama, arrodillada tras él, lo sujeta mediante una cinta

negra. Esta posición parece enfatizar la posición o el estrato social inferior de la ama de cría, como una forma simbólica de subordinación.

Figura 64. Bebé de la familia *Bodecker y ama.*
Eugène Courret
1880
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 65. *Paul Cariquiry y ama*
Eugène Courret
1887
BNP. Archivo Fotográfico Courret.

Asimismo, entre estas fotografías se ha identificado una presencia masculina sujetando al infante, es posible que se trate del padre del niño o niña retratada o de un ayudante del Estudio. En relación con esto, se consideró en la época que la presencia del padre sólo era necesaria cuando los infantes eran tímidos o muy traviesos, buscando que este ejerciera su autoridad en favor del éxito de la toma fotográfica (Petsch, 1872, p. 67). De hecho, se tienen dos ejemplos. El primero es el retrato de la bebé María Oviedo, realizado por Eugène Courret. Dada la rigidez de la niña fotografiada, inicialmente se estimó que se trataría de un retrato *post morten,* sin embargo, se encontró una fotografía de la misma tomada en años posteriores. En esta escena, no es el ama sino un hombre el que se coloca detrás de la silla, no obstante, sujeta a la menor por los hombros con ambas manos a través de una cinta, tal como lo hacía la nodriza, pero de forma más evidente a la vista.

De igual forma, en otro retrato que presenta al niño Enrique Pérez y su ama de cría afroperuana realizado por E. Courret, se puede observar cómo se asoma una mano en el lado izquierdo del encuadre, junto a la niña. Aunque la nana la sujeta por la cintura y la parte externa de la cabeza, la mano de una tercera persona aparece en la escena, quien se coloca

detrás de las retratadas y el pedestal para asegurar que la niña se mantenga quieta y prevenir que, en el peor de los casos, pueda resbalar. Además de reflejar las medidas de seguridad que el Estudio Courret empleaba en las sesiones fotográficas de niños, estas imágenes sugieren que probablemente la persona elegida para esta labor fue el padre. De cualquier manera, ya sea el padre, el ayudante del estudio o el ama de cría quien sostiene al menor, estas imágenes constatan que sólo la madre biológica y dama de alta sociedad, evitó desempeñar este rol.

Fig. 66.(izq). *María Oviedo*
Eugène Courret
1882
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

Fig. 67. (der). Enrique Pérez y ama.
Eugène Courret
1885
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

Siguiendo las consideraciones de Roland Barthes (1986; 1989), no es posible leer estas fotografías desde una interpretación denotativa o literal, esto es, como una inocente representación fotográfica de un infante sobre una silla en un entorno idealizado. Por el contrario, los elementos presentes en la imagen demandan una lectura connotada o simbólica. Si bien, para los fotógrafos decimonónicos situar a una persona detrás del mobiliario para sostener a los infantes muy pequeños fue un recurso motivado por un fin práctico, sin embargo, es sintomático que en estas imágenes es la ama de cría quien asume esta tarea, así lo constatan especialmente las fotografías de la nodriza afroperuana de la niña Gallagher (Figs. 62 y 63). Este hecho, señala que su presencia subordinada en la escena

responde al mandato de la familia encargante, siendo un reflejo de las dinámicas de poder y el racismo imperante en la sociedad limeña del siglo XIX.

Después de todo, los signos que se encuentran en la imagen fotográfica se interpretan según códigos relacionados al contexto sociocultural e ideológico en el que se crearon. Como refiere Barthes (1989), el código de la connotación es histórico o cultural, de tal manera que sus signos son: "gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad […] la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas" (p. 23). Como se mencionó, la inclusión del ama de cría afrodescendiente escondida detrás del sujeto principal a fotografiar, puede entenderse como un signo connotativo que enfatiza el papel de servicio y el estatus marginal dentro de una sociedad jerarquizada, tal como señala Navarro (2017), estas amas son retratadas como "identidades subalternas de la otredad sociocultural" (p. 422).

Así, aunque se trató de un recurso práctico que los fotógrafos de la época emplearon para retratar "en solitario" a los menores, la elección del ama de cría en este tipo de fotografías no fue casual y respondió al contexto de la Lima de la segunda mitad del siglo XIX y, en general, de toda América. Como se ha visto en los ejemplos representativos presentados en este apartado, la nodriza aparece en el encuadre para sujetar al infante a fotografiar, escondiéndose entre el *attrezzo* de la escena, siendo una de ellas una ama de leche afroperuana, como en el caso de la niña Canaval Gallagher. Sin embargo, no se encontró ninguna evidencia visual que mostrara a la madre sosteniendo a su hijo. Este hecho significativo está estrechamente relacionado con la idea del "blanqueamiento" de las naciones americanas, incluida la república peruana, que consideró a las demás poblaciones como inferiores, lo cual se refleja especialmente en estas fotografías.

En relación con lo anterior, en el capítulo previo, se abordó el impacto de las teorías seudocientíficas racistas en el declive de la práctica del amamantamiento asalariado, las cuales se apoyaron en la teoría evolucionista de Charles Darwin (1859), tergiversando el carácter científico de la misma. En consecuencia, el llamado pseudo-evolucionismo consideró al hombre blanco como un ser “biológicamente” superior a las demás poblaciones humanas. De este modo, estas concepciones se ensañaron principalmente con las personas de ascendencia africana, incluso permearon los discursos oficiales y médicos relacionados a las nodrizas de este grupo étnico.

Este falso evolucionismo o Darwinismo social estuvo ligado a la noción de evolución social y cultural, la cual no posee ningún valor científico, pero fue empleada para justificar la discriminación de aquellas etnias y culturas consideradas inferiores, incluso antes de la teoría de Darwin (Lévi-Strauss, 1986). Como consecuencia, esta doctrina dio lugar a un ideal que las repúblicas latinoamericanas desearon alcanzar: el “blanqueamiento” de la población impulsado por los sectores más poderosos de una élite blanca minoritaria.

Así, el modelo blanco y europeo fue asociado a la idea de modernidad y desarrollo, el cual veía en el mestizaje una amenaza. Como señala George Reid (2007), esto ocurrió en el contexto del boom exportador del siglo XIX, que trajo un relativo progreso a las repúblicas latinoamericanas, el cual fue impulsado por las élites exportadoras que estrecharon un mayor contacto con los países industrializados de Europa y Norteamérica. Como resultado, se adoptó el pensamiento y las prácticas racistas del citado Darwinismo social que no sólo motivó una transformación económica. sino también racial. Así, la herencia cultural y el mestizaje fueron consideradas como un signo de atraso y subdesarrollo. El primer paso fue fomentar la inmigración de ciudadanos blancos, así lo constatan las políticas de gobiernos de repúblicas como Venezuela, Brasil, Colombia y Perú. Además de “blanquear la raza” demográficamente, este cambio también debía expresarse en la estética y la cultura de estos países (lo que explica la adopción de las modas europeas y estadounidenses). Sin embargo,

como refiere el autor, este proyecto resultó ser un fracaso para muchos de estos países, incluyendo el Perú, ya que, a pesar de estos esfuerzos:

> no fue fácil conseguir que los inmigrantes llegaran. La mayoría de los europeos prefirieron Estados Unidos y Canadá, o Australia y Nueva Zelanda, a los países más pobres y menos desarrollados de América Latina. Evitaron países como Venezuela, Colombia, Perú y México, y en su lugar se dirigieron a Argentina, Brasil, Cuba y Uruguay, que recibieron más del 90% de los entre 10 y 11 millones que llegaron a la región entre 1880 y 1930 (Reid, 2007, p. 225).

Este ideal racista segregó especialmente a la población de ascendencia africana, la cual encontró grandes dificultades para acceder a mejores empleos y a una adecuada educación, siendo relegada generalmente a labores domésticas. Como comenta Reid (2007), incluso se desataron masacres contra trabajadores africanos y afrodescendientes motivadas fundamentalmente por el rechazo racial, como en el caso de la República Dominicana (pp. 233-234).

Por último, las fotografías de esta sección muestran el aspecto negativo de la representación de la nodriza afrodescendiente, en donde la identidad del ama de cría se despersonalizó y cosificó como un elemento funcional en la imagen. Como se verá en el siguiente apartado, la figura de la nodriza no sólo es camuflada tras el mobiliario, sino que se transforma por completo en un figurante en el encuadre fotográfico, el cual, paradójicamente, es el punto central o el *punctum* de la toma.

3. 2. Nodrizas anuladas o figurantes: el ama como soporte del niño en la imagen.

“Ser figurante: estar ahí para no comparecer, para fundirse en la masa, para no servir de nada, salvo de fondo de la historia, el drama, la acción […] siempre detrás de las figuras activas” (Didi-Huberman, 2014, p. 156). Así define Georges Didi-Huberman (2014), un término que surgió del mundo del teatro y el cine, el cual describe al personaje que desempeña un rol secundario o simplemente decorativo. No obstante, también alude a

aquellas personas cuyo papel en un determinado contexto fue invisibilizado, permaneciendo en el olvido o el anonimato, a la espera de ser reconocidas. Según el autor, “los figurantes son para el cine, lo que el pueblo es para la historia” (pp.155-157).

Un término que define a plenitud el conjunto de retratos que forman parte de este apartado, los cuales corresponden al género fotográfico decimonónico conocido como “Hidden Mothers” o “Madres escondidas”, que hace referencia a una estrategia empleada por los fotógrafos de la época en la que se cubría a la madre o a la persona que sostenía al niño, para aislarlo del encuadre y tomar un retrato individualizado del menor. En dichas imágenes, el bebé se ubica en el regazo de la madre, quien aparece totalmente cubierta por un manto negro, siendo invisibilizada de la toma, figurando como un objeto inanimado o soporte de su hijo.

Una tipología frecuente en la Época victoriana, especialmente en el momento en que tomar una foto de estudio demandaba un mayor tiempo de exposición y no podían emplearse en bebés, aquellos artefactos usados para mantener estable al retratado. Sin embargo, contrariamente al título que bautiza dicho género, no sólo fue la madre quien se escondía tras el manto, sino el ama de leche, como se verá en adelante.

En relación con esto, Susan E. Cook (2021), menciona que no siempre fueron las madres quienes desempeñaron este rol. Además, señala que la inclusión de esta tipología en los álbumes familiares demuestra que fue un género reconocido y aceptado por los hogares de la época. En este contexto, era una solución natural que el personal de servicio, incluida la ama de leche, asumiera generalmente esta posición en el momento que la familia demandaba un retrato sólo del niño. De este modo, la autora enfatiza que:

> A veces son claramente los padres, o hombres o mujeres contratados por el estudio fotográfico con ese propósito, o sirvientes familiares: una niñera, una institutriz o, en el caso de varios ejemplos

> del sur de Estados Unidos en la década de 1840 y 1850, probablemente una persona esclavizada de ascendencia africana (Cook, 2021, párr. 9).

En efecto, las amas de cría de origen africano, tanto esclavizadas como mujeres libres se vieron impelidas a desempeñar esta tarea. Al igual que las fotografías de la sección previa, se intentó borrar su figura del encuadre, pero a través de un ocultamiento más drástico y evidente. Cabe destacar que los fotógrafos del momento consideraban que la presencia de la madre en la escena aportaba al infante una sensación de seguridad (Petsch, 1872). No obstante, él o la bebé a fotografiar podía sentir este mismo apego afectivo o confianza con su nodriza, con la que probablemente pasaba más tiempo que con su progenitora. Dado este vínculo, no resulta extraño que se cubriera a la ama de crianza en lugar de la madre.

Por otro lado, como se indicó líneas arriba, ocultar la figura femenina del retrato fotográfico fue uno de los recursos que los fotógrafos del momento emplearon para lograr una toma exitosa del infante, especialmente, de bebés. Se ha dicho que esta estrategia respondió a la necesidad de mantener quietos a los niños durante el largo tiempo de exposición. No obstante, fue fundamentalmente una convención estética, ya que con la introducción de nuevos procedimientos fotográficos como el colodión húmedo y, posteriormente, el gelatino-bromuro, los tiempos de exposición fueron cada vez más cortos. En este sentido, en un artículo publicado en la revista fotográfica *The Philadelphia Photographer* en junio de 1872, A. E. Turnbull, fotógrafo de la época, ilustra a sus colegas sobre cómo utilizar este “eficaz recurso”, en sus palabras opinó que:

> El truco más exitoso, y uno que practico con bebés, es hacer que la madre se siente en una silla común frente a la cámara y arrojar un manto sobre ella, luego poner al bebé en su regazo; así puede recostar su cabeza contra su madre y sentirse perfectamente en casa, y generalmente asumen una posición grácil. Luego ajusten su cámara y saquen su placa; hagan algún ruido extraño y el niño generalmente se quedará quieto el tiempo suficiente para enfocar (Turnbull, 1872, p. 225).

De este modo, esta fórmula fue ampliamente utilizada durante la Era Victoriana, convirtiéndose en un género fotográfico de notable difusión, así lo constatan las fotografías realizadas con distintos procedimientos y formatos, tales como daguerrotipos, ferrotipos, ambrotipos y *cartes de visite*, como se verá en lo sucesivo. Sin embargo, el empleo de este recurso visual encierra diversas interpretaciones que van más allá de un fin puramente práctico y que, en la actualidad, no escapan de la mirada crítica de aquel que contempla este tipo de fotografías.

En tal sentido, dicho método supuso una manipulación agresiva de la figura femenina en la imagen. Sobre este hecho, Laura Larson (2017), estudiosa de estos retratos, resalta esta noción y se cuestiona lo siguiente: “La violencia implícita de estas estrategias prácticas plantea la pregunta: ¿por qué no fotografiar a la madre y su hijo juntos?” (p.12). Dicha interrogante responde al deseo de las familias por conservar un retrato individual de sus hijos. Ciertamente, en detrimento de la imagen de aquella persona que lo sostenía. Además, como se verá en un ejemplo concreto del estudio Courret, la ama de leche participa en dos tomas realizadas en la misma sesión fotográfica: en una, como un mueble que soporta al menor y, en la otra, como sujeto retratado, las cuales corresponden, respectivamente, a la foto del lactante “en solitario” y al retrato dual de ambos, en el que la ama aparece visibilizada.

Según Cook (2021), esta fotografías implicaron la “autoanulación” de la madre, quien permitió que su figura sea escondida en la imagen, como una especie de sacrificio en favor de otorgar el protagonismo a su hijo en el retrato. Sin embargo, en el caso de las nodrizas, esta decisión fue una anulación deliberada de su identidad. Como refiere Marco Antonio Stancik (2009), quizás, fueron los padres quienes solicitaron al fotógrafo cubrir a la nodriza, pero más allá de esta cuestión, está claro que existió: “un acuerdo entre ambos a favor del borrado y se cree que es poco probable que lo hayan hecho a pedido de la ama” (p. 670). Sin duda, aunque las amas de crianza tenían una posición de mayor rango entre los sirvientes

del hogar, difícilmente podían mostrarse en contra o negarse a cumplir los pedidos de su empleador.

En relación con esto, como se abordó en el apartado previo, la idea de modernidad que condujo al anhelo de “blanquear” a las poblaciones americanas en todos sus aspectos, adquiere un sentido más rotundo y significativo en las fotografías de este apartado. Así, la noción seudocientífica del blanqueamiento está intrínseca particular y simbólicamente en la invisibilización de la presencia de la nodriza afroperuana en la imagen. Según el pensamiento decolonial defendido por el reconocido sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014), el anhelo de las nuevas repúblicas de construir un Estado-Nación moderno, trajo consigo un intento de homogenizar a la población nacional. Así, a estas poblaciones les fue negada toda participación en las decisiones sobre la organización social y política, dando lugar a un “genocidio cultural”, en palabras del autor peruano.

De este modo, la presencia afrodescendiente fue presa de la ignominia y de un racismo social e institucional generalizado, que alcanzó a las mujeres libres “cuyo estatus jurídico se había modificado pero no su situación social” (Thul Charbonnier, 2023, p. 16). De esta manera, el ideal de “blanquear” u homogenizar demográfica y culturalmente a los ciudadanos latinoamericanos, en detrimento de las culturas y poblaciones consideradas inferiores y subordinadas a las élites blancas, permiten comprender el trasfondo de la anulación u obliteración de la presencia de las nodrizas afrodescendientes en los retratos fotográficos decimonónicos del Estudio Courret.

Una modalidad peculiar identificada en esta investigación, corresponde a la eliminación intencional de la imagen de la persona que sostenía al menor en la foto, al removerla directamente del soporte como una forma de aislar al pequeño. Una imagen representativa de ello, es un ferrotipo de autor anónimo custodiado por la Universidad de Cornell, Estados Unidos. En relación con esto, Larson (2017), señala que el raspar la figura

femenina para removerla de la placa dejaba al descubierto la oscura superficie esmaltada del ferrotipo —tal como se observa en esta fotografía— y, en otros casos, se enmascaraba su presencia a través de una fina capa de pintura negra (pp. 12-13). El resultado, una imagen inquietante, donde se aprecia cómo la figura de la ama de cría afroamericana ha sido casi completamente borrada del encuadre, permaneciendo como una forma amorfa de un negro absoluto que rodea y aísla al bebé.

Figura 68. *Sin título.*
Autor desconocido.
Ferrotipo.
Loewentheil Collection of African-American Photographs.
Cornell University. Fines del siglo XIX.
Estados Unidos.

Sin embargo, los fotógrafos decimonónicos recurrieron a formas más drásticas de ocultar la figura femenina del encuadre, pasando de la anulación de la misma en el soporte a cubrirla completamente en el propio espacio de representación, es decir, durante la toma. Así, la figura del ama de cría va modificándose según los requerimientos del fotógrafo, hasta llegar a transformarse en parte de la escenografía como un soporte del menor. Así lo constata una fotografía temprana del Estudio Courret: el retrato de la bebé Adriana Orjeda (y su ama), realizado por Eugène Courret en 1879. Este registro visual puede entenderse como una versión ensombrecida de la icónica representación de la nodriza afroperuana y el infante a su lado dispuesto sobre un pedestal. En ella, la figura de la nodriza surge como una manifestación espectral que aparece desde la parte superior izquierda del encuadre hasta

descender y situarse junto a la niña. Su cuerpo ha desaparecido bajo el cortinaje, el cual parece fundirse con el fondo gris de la estancia.

Como los figurantes, sus rasgos e identidad se disipan ante la mirada del espectador. Después de todo, “la puesta en escena que los demanda los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos" (Didi-Huberman, 2014, p. 156). A pesar de ello, su silueta se dibuja a través de la tela, como un indicio de su presencia. La ama de cría ha sido anulada de la composición, no obstante, se le pide colocarse junto a la pequeña y tomarla por la parte posterior de la cabeza para cuidar que se mantenga quieta. A su vez, la menor corresponde el gesto tocando a su nodriza con la mano derecha, cuya imagen fantasma o sombra proyectada producto de la exposición, sugiere un doble contacto con su ama de brazos, a quien reconoce.

Figura 69. *Adriana Orjeda y ama.*
Eugène Courret
1879
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Visualmente, esta convención formal encierra una contradicción, ya que la imagen velada de la nodriza resulta ser el *punctum* de la fotografía, el cual llama poderosamente la atención de aquel que la mira, en lugar de pasar desapercibida. La presencia anulada de la nodriza no es una ilusión, sino la prueba contundente y nítida de que realmente se situó ante la cámara una persona totalmente cubierta por motivaciones que trascienden a la propia

técnica fotográfica, siendo una expresión de la costumbre de la época, que normalizó esta representación. Según Barthes (1986), la foto confirma una realidad pasada, en sus palabras: “en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: así sucedieron las cosas” (pp. 40-41).

Así, la imagen fotográfica refleja el carácter paradójico en cuanto a la figura del ama de cría: figurante y sujeto en una misma sesión fotográfica. Un caso representativo fue el de la ama de leche afroperuana de la niña María Tudela Artieda, ambas aparecen en dos retratos realizados por Eugène Courret en 1881. En el primero, un telón pintado con siluetas de árboles que se pierden en la lejanía sirve de marco para las retratadas. El ama aparece como una presencia imponente que cobija a la bebé. Lleva un largo manto negro que sólo deja al descubierto su rostro, mientras parece apretar los labios desviando la mirada, en un gesto que expresa cierta timidez. A su vez, la bebé está a su lado sentada sobre un pedestal. La nodriza apoya su brazo derecho sobre un libro sosteniendo la cabeza de la niña con comodidad, cuidando que la pequeña se mantenga estable para la toma sujetándola por el torso. Ambas dirigen la mirada en direcciones opuestas de la escena como señalando simbólicamente que, aunque próximas, están divididas por la barrera socioeconómica entre ellas.

Figura 70 *María Tudela Artieda y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Esta imagen puede ser entendida como el *studium* (Barthes,1989), esto es, una fotografía que puede ser interpretada desde un aspecto general y objetivo, según el bagaje cultural y el contexto histórico de la época en que fue creada. En este caso, representa un testimonio visual que formó parte de un subgénero fotográfico incluido en los retratos familiares: el retrato fotográfico de una nodriza afroperuana con la bebé que cuidó. Sin embargo, no hay en ella un *punctum* dramático que trasciende la imagen, ese punto concreto de la fotografía que impresiona y sobrecoge al observador.

En tal sentido, la siguiente fotografía de esta nodriza encierra ambos conceptos en una sola imagen. Según las convenciones visuales de la época, este es un retrato común de un infante "en solitario", no obstante la figura sobre la que descansa no es un mobiliario más del estudio, sino su nana de cría. En esta imagen, el fondo pintado con arboledas pasó a ser un telón gris y plano. La iluminación es tenue y la luz enfoca al objetivo de la toma: la niña vestida de blanco. Además, se incluyó una mesa a la izquierda del encuadre, sobre la que parece caer un cortinaje oscuro. En este entorno sombrío, la ama de leche ha sido convertida en objeto. Ella se ubica al centro del encuadre, sentada, envuelta completamente con un manto negro con texturas, como la tela empleada para tapizar un sillón. Así, la composición la presenta como una versión macabra de una *Pietà*, donde la proximidad física y afectiva con la bebé ha sido bloqueada por el manto que la cubre. Lleva en su regazo a la niña, quien aparece siempre mirando al mismo punto fuera del registro, señalando con la mano izquierda probablemente a su madre ubicada detrás de la escena, sin embargo, nunca sonríe. A su vez, la nodriza apoya su brazo derecho sobre la mesa junto a ella, la cual simbólicamente sirve de apoyo para el soporte de la niña. A pesar de ello, la ama no suelta la mantita blanca de la bebé, la cual lleva en la primera fotografía, que aparece en esta imagen como el único rastro material de la nodriza.

Figura 71. *María Tudela Artieda y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

En este contexto, tanto el retrato de la bebé Artieda posando sobre una peana junto a su ama de leche (Fig. 70) y la imagen de la misma sentada sobre el regazo de su nodriza totalmente cubierta por un manto oscuro (Fig. 71), fueron representaciones normalizadas por la cultura visual y los modos de la época, por tanto, el *studium.* Sin embargo, bajo la mirada actual, la nodriza velada constituye el *punctum* de la fotografía. Así, el ama de leche transformada en parte del mobiliario, es ese detalle específico de la imagen que punza y perturba al espectador. Sin duda, este es un ejemplo paradigmático de la exposición y la subexposición de la ama de leche en una misma sesión fotográfica.

Siguiendo a Didi-Huberman (2014), la nodriza parece perderse en el fondo y desaparecer, al igual que un figurante en una pieza teatral. Según el autor, la imagen otorga al discurso su propia legibilidad. En este caso, la figura cubierta de la ama, da cuenta de las diversas formas en que se manipuló su imagen, ya que no sólo se anuló su identidad, sino también su labor como cuidadora. A diferencia de la primera fotografía, en este registro no se buscó destacar el lazo entre las retratadas y, finalmente, la ama aparece sólo como un objeto donde situar a la niña. Una fotografía impactante que refleja los modos de la alta sociedad hacia la clase social subordinada expresada a través de la composición, permaneciendo

como una “clase expuesta a desaparecer o, como mínimo, a verse “subexpuesta” en las representaciones consensuales de la historia” (Didi-Huberman, 2014, pp. 29-30).

Cabe preguntarse cuál de las dos imágenes fue realizada primero por Eugène Courret. ¿Se cubrió inicialmente a la ama de leche para un retrato “sólo” de la bebé y luego se cambió el escenario para fotografiarla junto a la niña?, o el orden se dio de forma contraria y la nodriza pasó de ser un sujeto retratado a un objeto o figurante en la fotografía. De cualquier manera, esto es incierto. No obstante, sea por una cuestión de estatus, por moda o porque realmente se quiso conservar un recuerdo en el álbum del hogar, es un hecho que la familia de la bebé encargó al Estudio una fotografía de la menor junto a su nana de cría afroperuana. Pese a ello, se solicitó también una de la niña en solitario, que según las modalidades del momento en cuanto al retrato de bebés y niños, implicaba cubrirla por completo. En relación con esto, al igual que los fotógrafos de la época, para el maestro francés, anular a la persona que sostenía al bebé fue un recurso práctico y útil, pues no se podía emplear en un infante un reposacabezas u otro artefacto para mantenerlo quieto durante la exposición.

Otra imagen que puede considerarse como el negativo de la frecuente representación de la nodriza junto al infante sobre un pedestal, es la fotografía de la niña *Melanie Cocle y su ama* realizada por Eugène Courret en 1884. En un plano de tres cuartos, la ama posa de pie, cubierta por un manto negro que solo deja parte de la falda al descubierto. Se apoya sobre un accesorio colocado sobre el pedestal y lleva en brazos a la bebe dispuesta en posición frontal. A pesar de que está cubierta, parece sostener la parte posterior de la cabeza de la niña con la mano derecha, según la pose acostumbrada en este tipo de composición. El entorno gris está enfatizado por la figura de la bebé, quien lleva un ropón de bautizo. Sin embargo, el largo lazo negro colocado en su pecho es un elemento disruptivo o excepcional en este traje. Ello, sugiere que la fotografía se tomó en un contexto luctuoso. Aparentemente podría tratarse de un retrato *post mortem,* ya que en fotografías de este género se solía vestir

a los infantes con estos ropones, sin embargo, la expresión y mirada de la niña confirma lo contrario. Dicho detalle resuena en el manto negro que cubre a la ama de brazos.

Figura 72. *Melanie Cocle y ama.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

A su vez, en el retrato del bebé Jorge Hurtado y su nodriza, realizado por E. Courret en 1881, la ama de leche, oculta por el manto, parece esconderse detrás del pequeño, mientras lo sostiene con firmeza por el torso. El niño, quien es fotografiado sentado al filo del pedestal vistiendo un camisón corto, destaca por el gesto temeroso que enmarca su rostro. En este retrato, el manto negro no sólo es un elemento empleado para eliminar la imagen de la nodriza, sino también, un motivo de estupor para el menor, pero hacia el fotógrafo cubierto por el paño de enfoque. Así, en esta década, un anuncio publicado en 1886, ofrecía a los señores fotógrafos un nuevo dispositivo para la cámara, el cual dejaría atrás el tradicional paño oscuro: “Es un ingenioso artilugio […] Además, los niños ya no tendrán que asustarse por la apariencia horrenda del hombre debajo del paño negro o por su cabello desordenado” (*The Philadelphia Photographer,* 1886, p. 312). Ciertamente, el pequeño se ubicó entre dos elementos inquietantes.

Figura 73. *Jorge Hurtado y ama.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
12 x 9 cm.
Archivo Courret. BNP.

Figura 74. *Sin título (Hidden mother).*
Autor desconocido.
1860s
Ferrotipo.
9.2 × 5.4 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.

Una imagen similar, se tiene en un ferrotipo procedente de Estados Unidos de autor anónimo. En ella, la mujer completamente cubierta que aparece sentada, quizás su niñera, tiene los brazos flexionados hacia su cabeza, simulando el respaldar de un sillón. La huella de sus esfuerzos por asumir esta forma, se constata en la sombra que proyecta el manto a la izquierda del encuadre. Gesto que el bebé, parece imitar al llevar su mano izquierda hacia su rostro, mientras mira hacia la cámara con un gesto de pavor.

No obstante, a lo largo del siglo XIX, los tiempos de exposición fueron cada vez más cortos. Además, la estética de los estudios fotográficos fue evolucionando y adaptándose a las modas del momento, como fue el caso específico del Estudio Courret. Así, es posible observar distintas y nuevas maneras de retratar a los bebés en solitario, especialmente en el período en que Adolphe Dubreuil asumió la dirección de la casa fotográfica, por ejemplo, empleándose almohadones, mantas afelpadas, pequeñas sillas acolchadas o cualquier otro mobiliario seguro. De acuerdo con las fotografías que se han podido rastrear para este estudio, se encontró que las imágenes pertenecientes a la tipología de las “Hidden Mothers”,

se realizaron durante la época en que Eugène Courret fue director del prestigioso estudio limeño, las cuales datan principalmente de la década de 1880, como se indicó previamente.

Como se ha observado a lo largo de esta sección, la anulación de la figura de la nodriza, especialmente de la ama de cría afrodescendiente fue una realidad. Su presencia fue desubjetivada en la fotografía al convertirse en un accesorio funcional o soporte para el infante a retratar. Así lo constata el registro de la joven nodriza de la bebé María Artieda (Fig. 71). Estas imágenes constituyen una valiosa evidencia visual que da pie a reflexionar sobre cuántas mujeres afrodescendientes estuvieron en esa misma posición. Una vez más, a diferencia de las imágenes de la ama de leche de la bebé Artieda: expuesta en una y subexpuesta en otra, no se encontró imagen alguna que indique que pudo ser la madre a quien se anuló en la foto, como una “Hidden mother” o “madre oculta”.

Asimismo, estas fotografías resaltan el carácter ambivalente de la sociedad limeña decimonónica y, en general, de la americana, en relación a las nodrizas de ascendencia africana. Aunque eran valoradas por su leche y necesarias para el cuidado de los menores del hogar, también fueron producto del escarnio y las críticas derivadas de los discursos seudocientíficos racistas e higienistas decimonónicos, así como un constante motivo de preocupación para los moralistas y defensores de las ideas ilustradas en torno a la familia, dada su “peligrosa” cercanía con los infantes.

Como se indicó, estas fotografías constituyen un ejemplo simbólico de la propia subexposición o censura de la población afrodescendiente en general. Según Didi-Huberman (2014), tanto la subexposición, que implica ocultamiento, desprecio o abandono; como la sobrexposición, entendida como el paternalismo, la puesta en espectáculo, el tergiversar la figura de los pueblos oprimidos al arrojar demasiada luz sobre ellos, generan estereotipos (p. 32). Según el autor, estos estereotipos: “oscurecen en una imagen todo lo que esta, no obstante, era capaz de exponer y documentar” (p. 99). Así, el trasfondo histórico de esta

costumbre ha sido generalmente obviado o tamizado según la perspectiva del discurso dominante, incluso, en algunos casos se ha tratado de dulcificar el duro pasado de la esclavitud y la manipulación de la maternidad de la esclava africana por las élites blancas, que no sólo incluyó la lactancia, sino también el cuidado de los hijos de los esclavistas.

Se puede inferir que tanto la *subexposición* como la *sobreexposición* de las amas de cría afrodescendientes incidieron en la invisibilización de su memoria e imagen. En adelante, se las ha citado generalmente como parte de una tradición de la sociedad limeña e incluso como una figura pintoresca asociada a las familias acaudaladas. Puesto que, como estimó Aníbal Quijano (1992), las culturas consideradas inferiores fueron presa de distintas prácticas de dominación que, en el caso de la población afroamericana, la encasillaron en la categoría de "exóticos" (p. 16). Al respecto, como considera González (2013), "hemos sido entrenados para ver con cierta normalidad a estos niños blancos de las clases señoriales y burguesas con sus sirvientas de color" (p. 24).

3.3. El estatus familiar a través de la imagen: la ostentación proyectada en la indumentaria de la nodriza.

Una de las tesis que explican la inclusión de la figura de la ama de cría afrodescendiente en los álbumes familiares de las clases altas y medias en ascenso se basa en "la necesidad de demostrar lujo y riqueza en el hecho de tener una nodriza dedicada a amamantar a sus hijos" (Silva Vasconcellos, 2011, p. 128*).* Ciertamente, el afán de ostentación de las clases aristocráticas y burguesas puede considerarse como uno de los factores que motivaron su presencia en los estudios fotográficos decimonónicos, especialmente en el caso americano.

Sin embargo, como se ha visto anteriormente, desde el comercio trasatlántico de africanos privados de su libertad, la posesión de esclavos se consideró como un signo de estatus social, incluyendo a las amas de leche (Garavito, 2018). Además, contar con una

nodriza para la crianza de los infantes del hogar fue un reflejo de la elevada posición socioeconómica de la familia, tanto en Europa como en América (Fraile, 1999), aún tras la abolición de la esclavitud. En ese sentido, los retratos fotográficos de infantes junto a sus nodrizas afrodescendientes pueden ser considerados como la evidencia visual y tangible de las relaciones sociales, de poder y clase implícitas en esta práctica de larga data, latente en la sociedad americana del siglo XIX y principios del XX.

De hecho, en el siglo XVIII, las nodrizas de ascendencia africana están presentes en retratos aristocráticos, fundamentalmente en lienzos de nobles familias europeas establecidas en América. En estas pinturas, son representadas en entornos suntuosos y luciendo refinadas galas que reflejan la posición privilegiada de estos hogares de élite, como se ha visto en el capítulo anterior. Un ejemplo notable es el retrato de *Marie-Anne Grellier en brazos de su nodriza* de autor desconocido. Se sabe que la joven ama de cría trabajó en el hogar formado por Jean Grellier y Anne Barbier, terratenientes franceses asentados en Santo Domingo (Le Mao, 2018). En la pintura, el ama va vestida elegantemente y luce pendientes y un collar de oro con un dije en forma de cruz, indumentaria en sintonía con la de la niña. Asimismo, conforman el mobiliario un sillón estilo Luis XIV y una mesa labrada y dorada, además de un cortinaje.

Figura 75. *Marie Anne Grellier en compañía de su nodriza.*
Autor desconocido.
ca. 1716
Óleo sobre lienzo.
133 x 102 cm.
Musée du Nouveau Monde, Francia.

Puesto que el arte fotográfico tomó aspectos formales de la pintura, este tipo de composición, las poses y la inclusión de elementos que denotan la posición social del retratado, estarán presentes en los retratos fotográficos de este subgénero familiar. A su vez, la sociedad americana del siglo XIX, principalmente, las clases burguesas o en ascenso social buscaron imitar o recrear en la fotografía, el lujo de los retratos de la aristocracia, que incluyó una cuidada imagen de la nodriza afroamericana como marca de un alto estatus social.

Por otro lado, cabe mencionar que las personas afrodescendientes libres también buscaron registrar su imagen como un medio de ascenso social, así lo constatan los retratos de sujetos y familias afroperuanas del Estudio Courret, así como de otros estudios fotográficos de América. En relación con esto, se ha sugerido que las nodrizas empleadas en hogares acomodados podrían haber recibido un financiamiento externo para pagar su propio retrato junto a los niños que cuidaban (Caggiano, 2016). No obstante, como refiere Cleveland (2019), aunque existieran casos en que las nodrizas se permitieran encargar un retrato de estudio de sí mismas, estas mujeres: “no tendrían inclinación para incluir al niño blanco a su cargo en la imagen” (p. 102).

De igual manera, Abel Alexander (2021), sostiene que las familias solventaron la presencia de nodrizas en diversos daguerrotipos identificados en colecciones privadas. En la mayoría de los casos, el retrato de la ama de cría: “marcaba la posición social y económica del grupo familiar en la competitiva sociedad de la época” (p. 176). Por tanto, su presencia en estos retratos estuvo estrechamente ligada con la cuestión del estatus.

De este modo, en el presente apartado se busca destacar cómo las clases pudientes buscaron, en cierta medida, reflejar su posición a través de la imagen de la nodriza. Es pertinente señalar que aunque se presentarán fotografías en las que el atuendo de estas mujeres es una evocación del alto nivel socioeconómico de las familias contratantes, esto no implica que la ostentación de la opulencia a través de la imagen del ama sea la razón principal

detrás de estos retratos, ya que las motivaciones suelen mezclarse y pudieron encerrar cuestiones afectivas o emocionales.

Puesto que el retrato fotográfico en el siglo XIX representó una proyección y afirmación del estatus, del estilo de vida y de los anhelos de ascensión social, es razonable pensar que se puso el mismo cuidado en la presentación o atavío de la nodriza para la toma junto al infante del hogar. De modo que la pulcritud y el refinamiento de la indumentaria del ama fue un modo de expresar la solvencia de la familia y, además, podría señalar la posición especial o importancia de la nodriza en este entorno privado, debido a su proximidad con los menores.

Considerando que los retratos familiares se realizaban generalmente en ocasiones especiales como matrimonios, aniversarios y bautizos, se podría argumentar que las amas debían aparecer en la imagen con atuendos acordes con la indumentaria y presentación de la familia. Sin embargo, se han identificado fotografías de bebés en el marco de sus bautizos donde la nodrizas aparecen vistiendo ropajes más sencillos. Lo cual constata que algunas familias no prestaron mayor importancia a la apariencia del ama, mientras que otras vieron necesario presentarlas de la mejor forma posible en los retratos como expresión de su sofisticación y alta posición dentro de la sociedad del momento. Después de todo, como refiere Pierre Sorlin (2019), el fin iba más allá de una moda, ya que: “mirar fotos, ordenarlas, tenerlas en su casa no era únicamente una cuestión de gusto, sino también un medio de definirse socialmente” (p. 32).

En efecto, el contratar a una nodriza era una prerrogativa que no todas las familias de la época podían costear. Tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), el costo de vida aumentó significativamente, incluyendo el pago del personal doméstico, entre ellos, las amas de cría (Villavicencio, 1992, p. 129), Tal como refiere Jorge Basadre: “se elevó mucho el salario de

las nodrizas y las madres que no podían alimentar a sus hijos habíanse visto obligadas a apelar a la lactancia artificial" (Basadre, 2014, Vol. 7, p. 42).

Asimismo, en el último cuarto del siglo XIX, las familias limeñas continuaron prefiriendo a nodrizas de ascendencia africana frente al resto de grupos étnicos como las mujeres mestizas, indígenas o inmigrantes europeas, lo cual se constata en una presencia mayoritaria de amas afroperuanas en las fotografías del Estudio Courret. Esto supone una paradoja, ya que según la evidencia cuantitativa y comparativa del Censo General del Perú de 1876 y los censos de Lima de 1908 y 1920, se aprecia una disminución de la población afroperuana frente al resto de grupos étnicos como el mestizo e indígena.[31]

De acuerdo con John Tagg (1988), el retrato es también: "una mercancía, un lujo, un adorno, cuya propiedad en sí misma confiere una posición" (p. 53). En ese sentido, Poole (1997), menciona que desde el fenómeno de las *cartes de visite,* las fotografías funcionaron como capitales simbólicos, por su capacidad de otorgar distinción y estatus a los retratados (p. 137). Así, en adición al prestigio inherente al retrato, la inclusión de la imagen del ama de cría afroperuana en el álbum fotográfico del hogar reforzó la identidad socioeconómica del grupo, aun siendo consideradas como parte de una clase social subordinada, su presencia fue indispensable y central en estos retratos de élite.

En este sentido, se presenta una selección de imágenes del Estudio Courret, las cuales muestran a jóvenes amas de cría con trajes y accesorios que reflejan indirectamente la distinción de la familia. La primera, es el retrato de *María Courrejolles Bermúdez y su ama*

[31] A saber, los censos de 1876, 1908 y 1920 arrojaron un total de: 11289, 9400 y 9683 personas afroperuanas registradas en la capital peruana. Cifras que representan una minoría frente a la etnia catalogada como "india", población que mostró un aumento; de tal manera que en 1876 se censaron a 26414 personas, en 1908 a 32842, y en el año 1920 a una totalidad de 31602 ciudadanos. Siendo la etnia mestiza el grupo mayoritario, a excepción de la blanca, con un total de 25747, 55831 y 89214 personas censadas en 1876, 1908 y 1920, respectivamente. (Censo de las Provincias de Lima y Callao, 1921, pp. 83-84).

realizada por Eugène Courret en 1881. En un plano entero, la nodriza aparece de medio perfil sentada junto y a la misma altura que la bebé, quien es retratada sobre una pequeña mesa tallada de patas cabriolé. Esta es una composición distinta empleada por el Estudio que, a diferencia de las imágenes donde el ama se encuentra de pie junto al pedestal, permite que se acerque al infante en una posición más cómoda y cercana. Así, la nodriza se inclina y acerca delicadamente su rostro al de la niña. En tanto, la rodea con la mano derecha, escondiendo la otra por debajo del vestido blanco con lazos de la pequeña, para que este pueda lucirse. Asimismo, el fondo está enmarcado por elementos arquitectónicos como balaustres o columnas salomónicas que añaden una atmosfera suntuosa.

Figura 76. *María Courrejolles Bermúdez y su ama.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

De igual manera, la presentación del ama se ajusta a la escenografía o el *attrezzo* que representa la elegancia de un hogar burgués. Ella viste un traje claro de dos piezas que consiste en una amplia y larga falda con un suave corrugado en el ruedo y una chaqueta con mangas tres cuartos semi ajustadas que rematan en volantes plisados con lazos y botones como detalles. Además, lleva un fular o *cravat* de fina tela alrededor del cuello y un corrugado que rodea el escote. Un arreglo en consonancia con la moda de la década de 1880, donde: “La ropa de mujer presentaba un uso extensivo de adornos, que incluían cintas, volantes,

fruncidos, lazos y encajes" (Franklin, 2019). A su vez, luce pendientes con cuentas y lleva el cabello recogido hacia atrás por una cinta decorada con un lazo negro.

Cabe señalar que esta composición frecuente en las fotografías del Estudio Courret fue elogiada por fotógrafos de la época como Henry Peach Robinson, notable fotógrafo inglés, quien aconsejó a sus colegas que: "Una pose simple, como sentarse en una mesa […] le quedará mejor a un niño que cualquier arreglo elaborado" (Robinson, 1891, p. 88). Asimismo, dicho arreglo permite que la figura de la nodriza destaque al ocupar un lugar central en el encuadre. Esta estancia idealizada no sólo otorga un carácter de distinción al retrato, sino que logra el propósito planteado para el mismo: proyectar la idea de que la ama de leche trabajó para una familia limeña de acomodada posición económica. Así, la nodriza no aparece cubierta con un manto negro o llevando un delantal, por el contrario, la familia de la niña puso especial atención en la presentación de la ama de leche en el retrato.

Como se aprecia, Eugène Courret creó un entorno ideal que evoca un espacio íntimo de una notable residencia, sin embargo, colocó un telón liso de tono neutro para no recargar el fondo con motivos arquitectónicos y centrar la atención en las retratadas. Es interesante notar que según las fotografías identificadas del Estudio de la década de 1880, prevalecieron imágenes de fondos lisos donde la presencia del pedestal fue el elemento fundamental como eje de la composición. Dado el pequeño formato de esta fotografía (12 x 9 cm), es factible que haya sido destinada a personas allegadas a la familia, lo que explicaría el requerimiento al Estudio de una imagen que evocara el estatus del hogar y guardara cierto decoro o formalidad, reflejado especialmente en la cuidada imagen de la ama de cría.

Asimismo, en las fotografías de nodrizas e infantes, el Estudio Courret empleó generalmente los mismos telones pintados con suntuosos espacios idealizados, así como un elegante mobiliario y elementos decorativos presentes también en los retratos de la alta sociedad limeña, puesto que el niño o niña retratada en compañía de su ama de cría era un

reflejo de la propia familia y de su nivel socioeconómico. Por ello, no se hizo ningún tipo de diferenciación, ya que esta composición y el entorno refinado aparece igualmente en las fotografías de niños posando junto a sus madres o familiares.

Un segundo ejemplo se tiene en el *Retrato de Eduardo Weiss y su ama*, realizado por Eugène Courret en 1891. El apellido Weiss se remonta a los inmigrantes de origen suizo que se establecieron en Lima como comerciantes. En la fotografía, el ama de cría se muestra con un gesto sereno, posando de pie y en posición frontal junto al rubio niño, quien aparece sentado de medio perfil sobre un pedestal. Se aprecia que el tamaño de este soporte permite fotografiar al infante al nivel de la nodriza, como un rasgo característico de esta tipología. Con sutileza, la joven se inclina y coloca su rostro junto al del pequeño, mientras mira a la cámara. Además, su mano derecha aparece bajo el traje del niño para que el vestido blanco de bordes festoneados y cinto de tela escocesa que lleva, se muestre a plenitud en la foto.

Figura 77. *Eduardo Weiss y su ama.*
Eugène Courret.
1891
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

A su vez, destaca en la imagen, el sobrio vestido largo de cuello alto que viste la nana, confeccionado con una elaborada tela decorada con costuras verticales y motivos florales. Además, lleva un lazo que la rodea y cae de forma natural sobre sus caderas, aparentemente de seda o satén; tela que se repite en los detalles de los hombros y el cuello. Se observa

igualmente un plegado en la zona del escote, mangas largas abullonadas y accesorios como un delicado *brooch* o broche en forma de abanico rematado en perlas que combinan con los zarcillos que la adornan, los cuales siguen el mismo diseño. Por otro lado, la nodriza lleva el cabello arreglado con finas trenzas recogidas en un moño bajo. A primera vista, Eugène Courret, no empleó un fondo fastuoso ni rimbombantes elementos decorativos. Por el contrario, el fondo es neutro y el entorno sencillo, otorgando mayor énfasis en las figuras del ama y el niño, cuya presentación señala su pertenencia a una familia acomodada.

La composición empleada por E. Courret en el retrato de la niña Courrejolles Bermúdez (Fig. 76), fue utilizada también en la época de Adolphe Dubreuil. Como se aprecia en la fotografía de *Anita Kitz Dibós y su ama*, realizado por Dubreuil en 1897. Ante un fondo en el que se vislumbra una columna en el extremo izquierdo del encuadre, la joven ama de cría retratada en tres cuartos y en posición frontal, posa sentada en un sillón de diseño francés de la época. La nodriza rodea afectuosamente a la niña Kitz con la mano derecha, mientras se recarga en la mesa cubierta por una suave tela afelpada sobre la que se ubicó a la pequeña. En tanto, la niña posa con las manos juntas, en medio perfil, llevando sobre el cuello una cadena con un camafeo en donde se vislumbra un retrato, al parecer, el de ella junto a su madre. Lleva un largo vestido blanco de bautizo de mangas cortas abullonadas.

A su vez, la presentación de la ama está acorde con el evento. Viste un elegante traje largo de tono claro y de cuello alto, de inspiración victoriana. El vestido, ajustado en la cintura, presenta mangas tipo “pierna de cordero”, abullonadas o de gran volumen en los hombros y ajustada en el antebrazo y la muñeca. Estas presentan un fino decorado de patrones en altorrelieve, que se repiten en la pechera de encaje blanco con volantes y en la parte posterior de la falda. Además, luce pendientes y lleva el cabello peinado hacia atrás adornado con un lazo negro. Como se observa, estas nodrizas llevaban trajes en boga en la época, muchos de ellos refinados, usados también por las señoritas y damas de la alta sociedad retratadas por el Estudio Courret. Por ello, es clara la intención de la familia por proyectar en la imagen

de sus amas de cría un determinado estatus, especialmente en fechas importantes como el bautizo de sus hijos. En esta fotografía, la elección del traje de la joven y el tono del mismo, está en armonía con el de la niña, destacando ante el fondo claro.

Figura 78. *Anita Kitz Dibós y ama.*
Adolphe Dubreuil.
1897
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret. BNP.

Figura 79. *Anita Kitz Dibós y hermana.*
Adolphe Dubreuil
1897
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret. BNP.

De hecho, se ubicó un retrato de la niña Kitz Dibós posando junto a su hermana realizado en la misma sesión fotográfica. Ello constata la importancia de incluir el retrato de la nodriza del hogar entre las fotografías familiares realizadas especialmente en el marco de celebraciones especiales. Dubreuil empleó el mismo telón pintado, el cual se aprecia con mayor detalle en este encuadre. La manta ha sido apartada dejando ver la mesa sobre la que está sentada la infante. A su lado, posando de pie sobre un banco de mimbre se ubica su hermana mayor, quien también va vestida de blanco. Lo cual refleja un cuidadoso control sobre la vestimenta de las retratadas propuesto por la familia encargante de estas imágenes. De esta manera, se buscó a través del color blanco de los atuendos de las menores de la familia, incluyendo el de su ama de crianza, conseguir una unidad visual en las fotografías en favor de una determinada estética. Además, el deseo consciente por el empleo de este color

evoca la inocencia de la niña, así como la elegancia de la familia, ya que como se indicó en el primer capítulo, usar atuendos de color blanco era una marca de clase y estatus. Por tanto, para este hogar, la imagen de la joven nodriza afroperuana tuvo la misma relevancia que los demás retratos familiares, ya que se puso la misma atención en su arreglo y vestimenta. De igual forma, Adophe Dubreuil utilizó un *attrezzo* que imita un entorno señorial en sintonía con la presentación de las retratadas. En la imagen, la nodriza se muestra serena y cómoda ante la cámara, teniendo un lugar destacado en la fotografía.

La última imagen de este apartado y la más representativa del citado afán de ostentación del estatus familiar a través de la figura de la nodriza, es el retrato del niño *Roberto Baudrot junto a sus amas* afroperuanas, realizado por Adolphe Dubreuil. De acuerdo con la identificación del acta de nacimiento, el infante retratado es Roberto Augusto Antonio Baudrot, hijo del comerciante Augusto Antonio Baudrot y Nelly Juana Agustina Leriche, ambos ciudadanos franceses residentes en Lima[32] (Anexo 6). Es significativo que el niño aparezca en la imagen acompañado de dos nanas, sobre todo, si se considera que en este contexto el tener más de una persona a cargo del cuidado de los menores del hogar ciertamente era un: "símbolo de estatus para las familias que se podían permitir pagar un mayor número de empleados" (Vergaray, 2015, p. 2). Es importante destacar que esta es la única imagen del corpus de fotografías del Estudio Courret consultadas para esta investigación, en la que se retrata a un infante junto a dos amas de crianza.

32 Según el registro, el niño Baudrot nació el 19 de marzo de 1896, año que coincide con la datación de la fotografía por la Biblioteca Nacional del Perú. Sin embargo, esta fecha no parece corresponder con la edad aparente del pequeño en la foto, en la que se aprecia a un infante de más de un año de edad. Asimismo, en el catálogo de la exposición en homenaje al Estudio Courret: "La destrucción del Olvido" de 2009, se anotó el año 1880 como fecha del citado retrato. A su vez, en el catálogo de la exposición fotográfica "Memoria del Perú", realizada en Lima en el año 2016 que incluyó esta imagen, se indicó que esta data de alrededor de 1890. Por tanto, frente a estas discrepancias en las fechas atribuidas a esta fotografía, es posible que haya sido realizada después de 1896 por Dubreuil y que el niño sea, en efecto, el hijo del mencionado empresario francés Augusto Baudrot.

Aunque separadas por más de cuatro décadas, la tipología de esta imagen nos remite al *Patroncito* o *Niño y dos amas* de Benjamin Franklin Pease. A diferencia del daguerrotipo, en la fotografía de Adolphe Dubreuil, el niño no fue retratado al centro de la escena, sino en segundo plano, a la izquierda del encuadre, posando de pie sobre un banco de mimbre decorado: mobiliario que aparece también en la fotografía de la niña Kitz y su hermana. En tanto, sus amas de cría no asumen una posición subordinada respecto al menor. Por el contrario, lo rodean en una composición enfatizada por una diagonal formada por la posición de ambas jóvenes, que lleva la atención del observador hacia la zona izquierda de la fotografía, donde se ubica el pequeño. A la izquierda del niño Baudrot y en primer plano, se encuentra una nodriza sentada, en medio perfil, quien posa mirando de frente a la cámara. A su vez, la segunda nana se ubica en el fondo, siendo retratada de pie y en posición frontal.

Figuras 80 y 81. *Roberto Baudrot y amas.* Adolphe Dubreuil. 1896-1900 Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro. 18 x 13 cm. Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.

El grupo está dispuesto ante un telón decorado con la vista exterior de un jardín idealizado, en donde la ostentación y el refinamiento a través de la indumentaria de las nodrizas está implícita en la imagen. Lo cual nos invita a reflexionar sobre cómo fue variando la representación de la figura de la ama de crianza afroperuana. Como se observa, no sólo se buscó resaltar al niño, sino también a sus amas, quienes capturan la atención del

observador. Si bien, se mantiene la proyección del estatus familiar a través de la imagen de la nodriza, estas tienen un mayor protagonismo en la escena. Es notorio el esfuerzo de la familia por presentar a las nanas de su hijo de la mejor forma posible. De acuerdo con su posición en el encuadre, es factible que la joven sentada junto al niño sea su nodriza, quien tiene un contacto mayor con el mismo, colocando su mano derecha tras él para asegurarse que se mantenga estable y no resbale de la silla.

Las amas de cría visten trajes de estilo victoriano, en sintonía con la moda de fines del siglo XIX. La nodriza en primer plano, viste una blusa oscura o *blousewaist* de cuello alto ceñida en la cintura, las citadas mangas “pierna de cordero” o *gigot* y decoración de encaje en el escote y los puños. Además, lleva una falda larga en tela pesada de tono claro y luce unos delicados aretes. De igual modo, el ama de pie, destaca por la elegancia de su atuendo. Luce un traje de escote alto, al parecer, de seda con un patrón de flores. El vestido, está compuesto por un corpiño ajustado en la cintura y pechera con fruncido vertical, enmarcado por mangas de tres cuartos con volantes en los hombros que enfatizan su esbelta figura. Además, viste una falda larga en forma de campana y unos pendientes. Ambas llevan el cabello arreglado en un moño alto como se estilizaba en la década de 1890. Asimismo, parecen vestir un traje de mañana caracterizado por los escotes altos, mangas largas y siluetas con efecto reloj de arena (Franklin, 2019). Por otro lado, el niño aparece con un vestido blanco de mangas cortas abullonadas rematadas con encaje, fruncido en la cintura y detalles en la parte inferior. Mientras que un lazo adorna su rizado cabello.

Como se aprecia, las jóvenes amas de crianza van vestidas con vistosos atuendos, lo que sugiere que la toma se dio en el marco de un evento familiar importante, el bautizo del niño. Aunque los trajes infantiles para esta ceremonia solían ser largos y de una factura más elaborada, el infante lleva un traje de bautizo común de la época, el cual solía usarse en primavera y verano. En adición a esto, al igual que las imágenes de este apartado, las galas que lucen las amas fueron seleccionadas y proporcionadas por la familia y, quizás, hayan

pertenecido a las madres de los niños. Lo cual no resulta raro, ya que desde tiempos virreinales fue usual que: “una familia que se preciaba de distinción y alcurnia, pusiera especial cuidado en que sus esclavas de servicio vistieran bien, pudiendo incluso acicalarse con joyas” (O’Phelan, 2007, p. 23). De igual forma, en el siglo XIX, era costumbre que en determinados eventos, las damas aristocráticas vistieran a sus criadas con sus propios trajes (Brañez, 2020, p. 78).

Figura 82. *Augusto Gomes Leal con su ama de cría Mónica.*
João Ferreira Villela.
Ca. 1860.
Carte de visite.
9,1 x 5,5 cm.
Colección Francisco Rodrigues.
Fundación Joaquim Nabuco, Brasil.

Un ejemplo de ello es una de las imágenes más representativas del ama de cría o “Mae Preta” de Brasil: el retrato de *Arturo Gómes Leal y su ama de leche Mónica*, realizado en 1860 por João Ferreira Villela, renombrado fotógrafo de la Corte imperial. Una imagen en formato *carte de visite* que refleja los modos de la sociedad esclavista brasileña frente a sus nodrizas. Como refiere Silva Vasconcellos (2011), es patente el deseo de la familia por mostrar riqueza a través del traje y las joyas que adornan a Mónica, la ama de cría. Según la autora, el vestido que luce perteneció a la madre del niño, quien se abraza a ella afectuosamente. De hecho, se dice que lo utilizó un año antes en un baile en honor al emperador Pedro II en Recife, Pernambuco (p. 35).

Según lo observado, aunque existían convenciones formales o fórmulas de representación en boga en la época, el Estudio Courret las adaptó según su propia estética.

No obstante, la construcción cuidadosa de la imagen del retratado en función del rol social que se pretendía proyectar, fue el común denominador desde la aparición del retrato fotográfico. Como refiere Ana Mauad (2000), los retratos de estudio representaron una puesta en escena donde los accesorios funcionaban como emblemas de clase o complementos seleccionados acorde a su estatus y/o a la imagen que se anhelaba fabricar. Según la autora: "El propio cliente se convirtió en un accesorio de estudio, sus poses obedecían a patrones establecidos e institucionalizados de acuerdo con su posición social" (Mauad, 2000, pp. 85-86). En ese sentido, el emblema de clase de las familias se expresó en la indumentaria de la nodriza. Al respecto, según Tagg (1988), uno de los campos donde el retrato fotográfico encontró un lugar solvente y perdurable fue en "los espacios más acogedores del hogar burgués" (p. 78). Espacios donde el retrato de la "elegante" ama de cría contribuyó a consagrar la distinción y la identidad burguesa de la familia para la posteridad.

Así, en estas imágenes, el Estudio Courret, se distinguió por emplear telones pintados que recreaban los fastuosos espacios interiores y exteriores de un hogar aristocrático o burgués, así como el uso de un elegante mobiliario en el arreglo del espacio de representación. Además de composiciones equilibradas y armoniosas, donde la figura de la ama de cría ocupa un lugar importante. Se sabe que los estudios contaban con atuendos a disposición de los retratados acordes a la moda del momento, por lo que es posible que hayan sido proporcionados a las nodrizas (Navarro, 2017; Silva, 2023). Sin embargo, como se ha visto, es más factible que hayan sido especialmente seleccionados por las familias. Asimismo, se percibe que el lenguaje fotográfico del Estudio, además de crear entornos idealizados que proyectaran el estatus de la familia, también se puso énfasis en transmitir la proximidad entre nodrizas y los infantes de los hogares de élite, a partir de determinadas poses.

Ciertamente, estas amas de cría no fueron parte de la selecta clientela de los estudios fotográficos ni encargantes de estos retratos, pues llegaron a estos recintos acompañando a

la familia contratante, siendo trasladadas del espacio doméstico o lugar de trabajo al espacio de la escenificación (Mauad, 2000, p. 97). De ello se deduce que la “auto-representacion” no fue un privilegio que estas mujeres pudieron permitirse, ya que las familias ejercieron el control sobre su imagen, como en este caso en particular, al reflejar un determinado modo de vida a través de las refinadas galas de sus nodrizas.

Sin embargo, aunque aparecen con trajes o accesorios ajenos a su identidad cultural o tradición, a diferencia de las fotografías de amas afrobrasileñas de Bahía, quienes visten trajes tradicionales y joyería propias, como un aspecto identitario y cultural (Silva Vasconcellos, 2011, p.129). Las amas de cría afroperuanas no se muestran únicamente como un accesorio de ostentación o un soporte para el infante en la fotografía, sino que son sujetos activos que afirman su presencia en la imagen como expresión del importante rol que cumplieron dentro de las familias decimonónicas, más allá del afán de las mismas por demostrar un determinado estatus, como conservar un retrato afectivo o la imagen del menor del hogar junto a la mujer que lo cuidó para su preservación.

Por ello, en ese lento tránsito hacia el ideal victoriano de la familia nuclear y de la madre como única responsable del cuidado de sus hijos, la inclusión de las nodrizas en estas fotografías fue parte importante de la idiosincrasia y, especialmente, del retrato gráfico de la alta sociedad limeña, así como de otras partes de América. En estas fotografías, el contacto o la proximidad de los infantes con sus amas de cría fue uno de los elementos más representativos y contundentes, como se verá más adelante.

3.4. Miradas y gestos que hablan: el semblante de la nodriza.

Respecto a la ausencia en la obra de Baudelaire, Walter Benjamin (2005), señaló que: “Las miradas son tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia, salvada gracias a ellas, del que mira” (p. 150). Esta reflexión sugiere que las miradas tienen la capacidad para transmitir no sólo ausencia o distancia emocional, sino también sentimientos o gestos como

timidez, incomodidad, melancolía, felicidad, aprensión y demás emociones que pueden estar subyacentes en las fotografías. Además, según Benjamin (2005), independientemente de la habilidad o el talento del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud o la pose del sujeto fotografiado, el observador siempre se sentirá compelido a indagar más allá de lo que se ve a simple vista (p. 26). Según el autor alemán, la distancia en el tiempo y en el espacio puede ser superada por “aquel que mira”, pues el espectador puede establecer una conexión o empatía con el sujeto representado en busca de una interpretación.

Así, a continuación se analizan las fotografías de nodrizas afroperuanas del Estudio Courret, en las que las amas de leche sostienen miradas y gestos que expresan diversas emociones, como timidez, melancolía e incluso cierto temor. A su vez, como contraparte, se presentan fotografías donde sonríen y se muestran cómodas ante la cámara. Este contraste de emociones, busca reflexionar sobre cómo el semblante de estas nodrizas parece ser un retrato de su realidad y sentir ante la lente, ya que, como se ha visto, el oficio contempló rigurosos requisitos, prohibiciones y demás cuestiones, además de representar un medio de vida para muchas mujeres afroperuanas tras la abolición de la esclavitud en 1854. Enfocarse en el semblante y las expresiones de la ama de cría retratada es una forma de exponer sus emociones y actitudes ante el hecho de ser fotografiadas. Así, este gesto de acercarse busca que, de cierto modo, puedan hablar a través de la imagen.

La primera fotografía corresponde al ama de leche del bebé Clinton Evans, realizada por Eugène Courret en 1880. Esta familia fue presentada en el primer capítulo de esta investigación. En la imagen, una joven nodriza posa de pie, en tres cuartos, junto al lactante, quien se ubica sobre un pedestal de base cuadrada ante un fondo liso en el que se vislumbran elementos arquitectónicos en ambos extremos del encuadre. En este entorno, la iluminación incide especialmente sobre el niño, quien posa vestido de blanco reflejando la luz con mayor intensidad. De hecho, en estas fotografías, el manejo de la luz destaca particularmente a los infantes, quienes generalmente visten prendas claras, lo cual permitía que reflejen mejor la

luz y que el tiempo de exposición sea más corto (Vanweike, 1871, p. 8). Tal como se ha visto, el pedestal, un elemento frecuente en estas imágenes, fue empleado para elevar al bebé y colocarlo al mismo nivel de la nodriza, logrando una armonía visual y, sobre todo, que ella pueda acercar su rostro hacia el menor, enfatizando la cercanía entre ambos.

Figura 83. *Clinton Evans y ama.*
Eugène Courret.
1880
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

En esta composición, el semblante tranquilo del bebé contrasta con el gesto temeroso de su ama de leche, cuyo rostro ha quedado parcialmente en la sombra. Su atuendo está compuesto por una falda larga de tono claro y un pañolón oscuro que la rodea y cubre desde la cabeza hasta la cintura, dejando al descubierto solo sus manos y parte del rostro. Se sabe que trabajó en el seno de una familia de alto estatus socioeconómico, no obstante, lleva una indumentaria sencilla y discreta en contraste con los retratos familiares de los Evans, cuyos miembros se muestran con distinguidas galas, situados en entornos suntuosos. Por ello, es evidente que no se buscó proyectar en la nodriza el poder adquisitivo de esta familia, la cual no prestó mayor atención a la presentación de la joven afroperuana en el retrato. Como se ha visto, en varias de las fotografías que conforman este corpus, las amas de crianza aparecen vistiendo un manto oscuro que generalmente las envuelve hasta por debajo del torso. Como refiere Angélica Brañez (2004), el uso de estos mantones fue asociado

generalmente a contextos religiosos y usarlos otorgaba: “un carácter más sencillo o devoto” (p. 86).

Si bien, este atuendo femenino se ha identificado como una reminiscencia del traje de saya y manto, característico de la Tapada limeña, en el caso de las nodrizas posee connotaciones diferentes, puesto que las icónicas tapadas, generalmente mujeres blancas de alto estatus social, lo emplearon como un medio para ocultar su identidad y, por ende, desplazarse con sinuosidad y libertad por las calles de la capital. Según Deborah Poole (1997), esta provocativa vestimenta generó diversas opiniones en la época e, incluso, críticas hacia la escandalosa conducta libertina de las mujeres que la usaban (p. 116).

En relación con esto, el viajero francés Max Radiguet (1971), comentó respecto al traje de saya y manto que: “en su origen estuvo destinado a servir ideas de castidad y celos”, en respuesta al modo “escandaloso” en que lo empleaban las tapadas limeñas que pudo admirar durante su estadía en el Perú (párr. 34). Asimismo, José Navarrete (2017), menciona que a lo largo del siglo XIX, esta indumentaria de inspiración sevillana, fue siendo relegada a las procesiones religiosas como consecuencia del gusto por la moda francesa. Además, según el autor: “Probablemente todas las mujeres, con independencia de su condición social, usaron este vestido 'nacional” (126). Por ello, dado el estatus socioeconómico de estas nodrizas, es factible que dicha prenda haya terminado convirtiéndose en un atuendo de uso popular.

En la fotografía, la ama de cría se apoya en el pedestal para sujetar al bebé, colocando con delicadeza su mano detrás de la cabeza del lactante para asegurar que este se mantenga estable durante la toma. En tanto, sostiene la pequeña mano del niño, quien le corresponde tomándola de la mano izquierda en un tierno gesto que expresa cercanía. Ambos miran directamente a la cámara. Con ligeras variaciones, este gesto se repite constantemente en

estas fotografías. Sin embargo, es el semblante de la nodriza el que trasciende la imagen y conmueve al observador encerrando diversas interpretaciones.

Se dice que entre los pormenores detrás del encargo de un retrato de estudio, existía un acuerdo previo entre el fotógrafo y el cliente al seleccionar una determinada pose y el *atrezzo* o los elementos incluidos en el espacio de representación (Stancik, 2009, p, 661). Aunque teniendo una idea preconcebida de cómo retratar a los niños en compañía de sus nodrizas, es probable que Eugène Courret recibiera algún requerimiento especial de la familia. Sin embargo, según Richard Salked (2014), el sujeto fotografiado puede reaccionar de forma distinta y particular al sentirse observado: “quizás responda con una sonrisa, una mueca o se ponga a posar. Tanto si adopta una actitud abierta o a la defensiva, siempre se tratará de una respuesta a la cámara” (p. 97).

En este caso, ni el maestro retratista ni la familia tuvieron control de la reacción de la nodriza frente a la lente, cuyo rostro expresa cierta tensión e inseguridad ante el hecho de ser fotografiada, como si se encontrara en un espacio que la sobrecoge. Es posible que la presencia de sus empleadores y las instrucciones del mismo fotógrafo detrás de escena, hayan motivado esta reacción. La joven, tiene una mirada tímida y cautelosa que aporta vulnerabilidad a su semblante; incluso, parece encogerse ligeramente de hombros, como si tratara de esconder su rostro detrás del bebé. En medio de esta composición afectuosa, la expresión frágil de la ama de brazos, puede interpretarse simbólicamente como una barrera invisible entre ella y la cámara.

En relación con esto, según Roland Barthes (1986), los gestos también pueden leerse como significantes, de tal modo que los elementos denotados no sólo incluyen lo que está representado literalmente en la imagen, como un bebé junto a su nodriza, sino también el gesto de las manos entrecruzadas y, sobre todo, la mirada del ama, la cual tiene un significado más profundo. Siguiendo a Barthes (1989), es pertinente señalar que la potencia de esta

imagen y, en general, de las fotografías de nodrizas de origen africano, radica en la confluencia o, en palabras del autor, de la “co-presencia” de dos entes contrarios, heterogéneos o discontinuos, es decir, que no pertenecen al mismo mundo (p. 54). De este modo, aunque la ama de leche y el bebé Evans aparecen juntos en la fotografía, ambos están separados por grandes diferencias socioculturales, económicas y étnicas que segregaron a las poblaciones en el siglo XIX, las cuales están reflejadas simbólicamente en la particular expresión de la nodriza. Por ello, la joven parece devolver la mirada al espectador como si quisiera contar su propia historia, involucrándolo.

Si bien, como refiere John Berger (2015), la fotografía se distingue por su capacidad de constatación o veracidad, como evidencia visual inequívoca de la existencia real de quien alguna vez se colocó ante la cámara. No obstante, las imágenes hablan de lo que “estuvo allí”, más no dicen nada del significado o la existencia del retratado (p. 84). Según esto, el semblante de la nodriza puede provocar en el espectador un deseo por conocer la historia detrás de esta joven afroperuana y reflexionar sobre los posibles factores que la llevaron a ofrecer sus servicios como ama de leche. Por tal razón, el significado de una fotografía no depende sólo del aspecto formal o técnico, sino también del contexto en el que fue creada y lo que la persona que la contemple pueda agregar sobre ella (Salked, 2014, p. 121).

Asimismo, es presumible que la mirada temerosa que sostiene refleje su situación dentro de la familia contratante: Los Evans. Cabe recordar que ante las escasas ofertas laborales, las mujeres afrodescendientes vieron en la lactancia asalariada un medio para obtener ingresos para ellas y sus hijos (Thul Charbonier, 2023). Además, es incierto si esta joven nodriza era casada o si su propio hijo se encontraba con vida o había fallecido en el momento de esta fotografía, lo cual es un hecho factible y sensible, dada la alta mortalidad infantil en la época. Según Janet Golden (1996), el desempeñarse como nodriza fue un oficio nacido de la pobreza, asumido por mujeres en condición vulnerable, siendo muchas de ellas madres solteras y posiblemente abandonadas por sus parejas, lo cual era mal visto por la

sociedad del momento. Este fue un hecho constatable en el caso peruano, puesto que según el Censo de Lima de 1860, todas las nodrizas se registraron como solteras. Por ello, no es extraño que se vigilara su conducta moral así como su vida privada. Es factible que la joven ama haya sido contratada sólo por el período de lactancia del menor de la familia Evans.

Eugène Courret empleó una composición recurrente en este tipo de fotografías, siendo una convención formal presente en diversos retratos de nodrizas pertenecientes a distintas partes de América. Dicho arreglo tuvo gran difusión en la década de 1880 y 1890. Ya sea que el infante ubicado sobre el pedestal pose junto a su ama de cría o con su madre, esta coloca una de sus manos en la parte posterior de su cabeza para mantenerlo quieto. De hecho, uno de los fotógrafos de la época sugiere a sus colegas: “deja que el bebé apoye su rostro contra la mejilla de su madre y que ella coloque su mano en el exterior de la cabeza del bebé, para que su cabeza esté en contacto con la suya” (*The Philadelphia Photographer*, 1877, p. 131). Independientemente de esta pose estandarizada, el semblante de la nodriza del bebé Evans no sólo evoca su individualidad, sino que funciona como un elemento disruptivo en la fotografía, el cual rompe con la perfecta armonía del espacio idealizado que la rodea.

Una segunda fotografía del Estudio Courret, donde el semblante de la nodriza domina la composición, es la del bebé *Andrés A. Larco y su ama*, realizada por Adolphe Dubreuil hacia 1895. Una imagen icónica y de una poderosa narrativa visual que le valió ser la portada de un artículo publicado en el diario parisino *L'Express*, el 10 de noviembre de 1994 en el marco del Mes de la Fotografía de París. El motivo, dicho evento internacional incluyó la muestra peruana “Memoria de una ciudad. Estudio Fotográfico Courret Hnos. 1863-1935”, conformada por una selección del acervo fotográfico del emblemático estudio limeño (ICPNA, 2009). Según afirmó Stavridès Loïc, autor de la nota: “los entusiastas por el exotismo se regocijarán en la Casa de América con el homenaje al fotógrafo viajero Eugène Courret, quien, entre 1863 y 1935, realizó 56,000 negativos sobre el Perú” (*L'Express,* 1994).

Es significativo que dicho artículo fuese publicado bajo el título: “Paris dans l'émoi de la photo” o “París en la emoción de la foto”. Además, que su autor, extendiera la invitación a todos aquellos amantes del “exotismo”, esto es, de lo extranjero, de lo inusual, pero que finalmente causa curiosidad o fascinación. El citado título describe con precisión la respuesta emocional o empatía que puede experimentar el espectador al contemplar una fotografía como esta, incluso sin conocer el trasfondo de la misma. De igual forma, Jorge Deustua, reflexionó sobre esta imagen al señalar que: “Es probable que a nosotros los peruanos, ver al ama de leche del niño Larco como la imagen representativa de un evento de esta naturaleza, por lo menos, nos diera qué pensar” (ICPNA, 2009, p. 6). Sin embargo, ninguno de los autores citados, profundizó en las posibles razones de tal emoción o reflexión derivada de este retrato dual.

Como se mencionó, la reunión de dos elementos visuales heterogéneos o pertenecientes a dos realidades distintas otorgan un impacto visual a la representación. En esta fotografía, las diferencias entre los retratados están más acentuadas. En ella, Adolphe Dubreuil empleó una iluminación lateral que baña la estancia e ilumina uniformemente al niño, pero de forma parcial el rostro de la nodriza. El fondo está compuesto por un telón pintado que representa el interior de una estancia señorial o burguesa. En este entorno se aprecia una columna desenfocada en el extremo izquierdo, así como parte del zócalo. La nodriza y el bebé se sitúan en un plano entero, en posición frontal y al centro del encuadre. La composición triangular permite centrar la atención directamente en sus rostros. El lactante está sentado sobre una mesa cubierta por una fina tela con decoración vegetal. El acostumbrado pedestal ha sido reemplazado por un mueble más bajo que eleva al niño por debajo de la altura del ama, provocando cierta distancia entre ambos. La nodriza se coloca tras el menor, de pie, sujetándolo por la cintura, mientras este parece resbalar ligeramente del soporte. Ella viste una blusa abotonada hasta el cuello, falda larga y un mandil blanco de

tela con ribetes de encaje. Su cabello corto está recogido y adornado con un listón negro y, al parecer, lleva unos aretes de perlas.

Figura 84. *Andrés A. Larco y ama.*
Adolphe Dubreuil.
ca, 1895
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Como se observa, se cuidó la presentación de la ama de cría, quien aparece correctamente arreglada para la toma, como un reflejo indirecto de la acomodada posición social de la familia Larco. Sin embargo, la presencia del mandil que lleva es un elemento empleado para enfatizar o subrayar su condición de doméstica y, por tanto, perteneciente a una clase social subordinada. A pesar de que las nodrizas tenían un estatus más elevado entre todos los domésticos, dada su relación directa e íntima con el núcleo familiar, en este contexto se segregó a las diferentes etnias y clases sociales al establecer una jerarquía entre ellas, por lo que la inclusión de este elemento no es casual. Como refiere Wood (2013), la comprensión de: “las formas en que se representaban a los individuos negros en los retratos familiares brindan una visión valiosa de las dinámicas de poder, raza y servidumbre” (p. 194).

De igual manera los gestos y actitudes de los retratados actúan como signos contrastantes: el pequeño se muestra risueño e inquieto mirando fuera del encuadre, quizás, a sus padres. Una actitud frecuente señalada en los manuales fotográficos del último tercio del siglo XIX, uno de ellos rezaba que: “los niños suelen ser molestos, inquietos y difíciles de

fotografiar" (*The Philadelphia Photographer*, 1869, p. 60). En contraste, el ama mira a la cámara dibujando apenas una media sonrisa, mientras se esfuerza por mantener tranquilo al bebé y al mismo tiempo reflejar un semblante amigable y sereno ante la cámara.

En relación con esto, Barthes (1989), señala que la foto-retrato es un choque o confluencia de fuerzas, de tal modo que el sujeto retratado se debate entre diferentes posibilidades, en sus palabras: "Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte" (pp. 41-42). Según esto, es plausible que el ama se haya visto en estas disyuntivas. A saber, el no tener el control de su propia representación y tener que asumir una determinada postura según las indicaciones del retratista para la toma. Por tanto, ser registrada según el criterio del fotógrafo, quien, aunque desde su propia estética y experiencia, seguía las convenciones de la época en cuanto a las fotografías de nodrizas y niños, entre ellas, proyectar familiaridad entre los retratados. Asimismo, la apropiación de su imagen para la construcción de un retrato fotográfico incluido en una historia o narrativa visual privada y ajena, es decir, en el álbum familiar.

Si bien, el objetivo fotográfico buscó destacar al pequeño, el semblante franco de la nodriza no pasa desapercibido. Independientemente del afecto que pudo sentir por el bebé, ella sostiene una mirada que transmite cierta introversión ante el hecho de ser fotografiada. Se desconocen los términos en que fue llevada al Estudio y los pormenores durante la toma, no obstante, la firmeza con que sostiene al pequeño contrasta con el gesto reservado o contenido que enmarca su rostro. No sonríe ante la lente y aunque su mirada no es inquisitiva o penetrante, refleja de forma auténtica su sentir en cuanto a la toma fotográfica. A su vez, su mirada está impregnada con un toque de bondad que parece evocar su rol como cuidadora. Es importante destacar que la expresión genuina de su mirada, de su identidad, dista de los gestos artificiales y estudiados que encontramos en muchos de los retratos de la alta sociedad.

Como refiere Roland Barthes (1989), una fotografía es “subversiva“ cuando sugiere un sentido e invita al observador a reflexionar, en lugar de ser una representación plana y sin emotividad (p. 73). Ciertamente, dichas cualidades están intrínsecas en esta fotografía. Así, en esta cuidada composición de Dubreuil, el fotógrafo logró capturar fielmente el semblante del ama que frente a la inocente dulzura del bebé, se presentan como elementos disonantes que atraen la atención del observador generando una serie de interrogantes. Lo cual explica, de cierto modo, su elección como la imagen emblemática del Mes de la Fotografía de París de 1994 por el diario francés *L'Express.*

En contraste, también se identificaron fotografías del Estudio Courret en las que la nodriza aparece sonriendo, dibujando una media sonrisa o sosteniendo un gesto sereno ante el fotógrafo. Una de ellas es la imagen del bebé *José M. Arias y su ama*, realizada por Eugène Courret en 1889. En la imagen, la ama de leche posa en posición frontal, de pie y en un plano de tres cuartos. Va vestida de manera sencilla con una falda larga plisada y el acostumbrado manto negro que la cubre hasta la cintura. Apoyada ligeramente sobre el pedestal, la nodriza sostiene al bebé firmemente con una de sus manos, mientras que con la otra sujeta la pequeña cabeza del menor. Esta vez, se empleó una almohadilla para colocar al niño, quien posa con un vestido corto de color blanco y medias. Se conservan dos registros de este retrato, lo cual era un procedimiento frecuente especialmente en imágenes de niños. A saber, dos célebres fotógrafos de la época, reconocidos por su éxito en la realización de retratos infantiles aconsejaban a sus colegas realizar diversas tomas. El primero, el fotógrafo alemán Max Petsch, señaló que: “Es ventajoso tomar de inmediato tres imágenes en la placa, ya que el éxito se vuelve más certero” (Petsch, 1872, p. 67). De igual forma, el norteamericano John A. Scholten (1871), sugirió lo siguiente: “Tengo la regla de tener siempre dos placas listas cuando tomo fotografías de niños, lo que me permite obtener cuatro impresiones; una de las cuales casi seguramente será buena” (p. 157).

Figuras 85 y 86. *José M. Arias y ama.*
Eugène Courret
1889
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro ,12 x 9 cm.
Archivo Courret, Biblioteca Nacional del Perú.

Así, las publicaciones fotográficas del momento permiten conocer la esmerada labor de los fotógrafos y el esfuerzo que conllevaba establecer una conexión con los sujetos retratados para captar su esencia y lograr una imagen expresiva. Así lo manifestó el fotógrafo estadounidense Charles A. Nast en la importante revista *Anthony¨s Photographic Bulletin*. En su artículo sobre las fotografías de niños, consideró que para saber distinguir las diferentes personalidades de sus clientes, el operador debía ser un observador atento y estudiante de la naturaleza humana. Además, consideró que:

> Pocas personas pueden tener una idea acertada de la tensión mental y física inherente al trabajo […] Es obvio que el fotógrafo de niños debe estar en la mejor salud y tener un estado de ánimo alegre. También debe poseer magnetismo personal. En nuestro día, aquellas imágenes que más atraen a nuestros clientes son el resultado de esa feliz combinación de condiciones, donde el operador y el sujeto, no importa cuán jóvenes sean, están completamente en sintonía. Cuando existe este vínculo de simpatía mental, la imagen resultante mostrará sentimiento (*Anthony¨s Photographic Bulletin*, 1900, pp. 167-168).

Esta mencionada simpatía o sintonía entre el fotógrafo y los retratados está intrínseca en el impacto emocional de esta imagen, perceptible especialmente en el semblante alegre o

risueño de la nodriza. Ambos registros permiten observar cómo inicialmente el bebé mira a la cámara sorprendido e inquieto, mientras se apoya en su ama de leche. Es probable que Courret calmara al niño hablándole o distrayéndolo con algún accesorio curioso. Estrategia que seguían los fotógrafos decimonónicos como A. A. E. Taylor, quien en primera persona se cuestionaba sobre el infante a fotografiar: "¿Cómo se calmará? Aquí hay un sonajero, y la campana, y el canario, y todas las demás tentaciones justas pero engañosas (Taylor, 1867, p. 42).

No obstante, es importante reparar en el gesto de la nodriza, quien intenta mantener al pequeño en una posición estable, mientras sonríe mirando de frente a la lente de Courret. Al parecer, los ademanes del inquieto niño, quien parece querer escaparse de sus manos, provocaron en ella esta reacción. Así, la ama de leche se muestra cómoda e interactúa con el fotógrafo tratando de asumir la pose marcada por este para el retrato. Finalmente, como se aprecia en el segundo registro (Fig. 86), la nana consiguió tranquilizar al bebé, quien posa recostado sobre ella. En tanto, la ama de cría, sin perder la sonrisa, lo sostiene con un semblante afectuoso. Un proceso que finalmente resultó en un bello registro de ambos.

Es relevante señalar que dicha expresión no es usual en las fotografías de este género, ni en otras imágenes de otros estudios del extranjero. Ello sugiere que los fotógrafos de la época no solicitaban a las nodrizas sonreír durante la exposición. Al parecer, no consideraron importante marcar un gesto determinado para las mismas al momento de posar, por lo que, se pueden distinguir distintos gestos y actitudes en las amas de cría. Así, el semblante alegre que ilumina el rostro de la nodriza afroperuana, no es un gesto artificial señalado premeditadamente por el fotógrafo, por el contrario, es una expresión auténtica de su sentir ante la toma.

De igual manera, una fotografía temprana del Estudio Courret en formato tarjeta de visita perteneciente a la colección personal de Keith McElroy, presenta a una joven ama de

cría sonriendo junto a la bebé Manuela Gildemeister. En un plano de tres cuartos, la nodriza posa en medio perfil sosteniendo a la bebé según la pose convencional empleada para estos retratos. En la imagen, la ama de leche viste un manto negro que la cubre hasta por debajo de la cintura, sin embargo su rostro jovial y parte de su ondeado cabello han quedado al descubierto. Ella mira de frente a la cámara dibujando una amplia sonrisa que opaca el gesto temeroso de la niña, quien mira fuera del encuadre. De hecho, la composición fotográfica ligeramente diagonal enfatizada por el contorno de la figura de la niña, centra la atención hacia el lado izquierdo del encuadre, donde se ubica la nodriza, destacándola en la imagen.

Figura 87. *Manuela Gildemeister con ama.*
Eugène Courret.
ca. 1870
Papel albuminado en formato *carte de visite*.
Colección McElroy. Tucson. Estados Unidos.

El semblante de la ama de leche que irradia alegría y calidez, está en sintonía con la perceptible conexión emocional o proximidad afectiva con la bebé Gildemeister. Este gesto poco común explica de cierta manera el formato elegido para la imagen y el plano cercano de la misma. Así, esta *carte de visite* no sólo pudo ser compartida por la familia de la niña a sus seres queridos y allegados, sino que posiblemente fue seleccionada por el Estudio Courret para ser expuesta y ofrecida a visitantes nacionales y extranjeros como una imagen típica de una nodriza afroperuana. Por tratarse de un formato caracterizado por su fin de intercambio, es posible suponer que Eugène Courret solicitó a la nodriza sonreír. Sin embargo, esta expresión no se encuentra como un común denominador en otras tarjetas de

visita del Estudio. Por ejemplo, una de ellas que presenta a un bebé y a una nodriza no identificados ubicados ante un fondo liso al centro del encuadre. Dicha imagen sigue la misma composición que la *carte de visite* de la bebé Gildemeister, esto es, la nodriza retratada de pie, posando junto al bebé dispuesto sobre un pedestal, sin embargo, la ama de cría afroperuana no sonríe a la cámara y mantiene un semblante sereno apretando los labios, mientras inclina delicadamente la cabeza del bebé hacia su rostro, mirando de frente al observador.

Figura 88. *Nodriza y niño.*
Estudio Courret.
ca. 1870.
Papel albuminado en formato *carte de visite.*
Colección McElroy. Tucson.
Estados Unidos.

Regresando a la nodriza retratada junto a la bebé Gildemeister (Fig. 87), al igual que el retrato de la nodriza del bebé Arias, su expresión puede ser un reflejo de su comodidad en el momento en que se tomó la fotografía. Además, su semblante alegre puede ser interpretado como un signo de bienestar, lo que sugiere que pudo ser bien tratada dentro de la familia para la que trabajó. En relación con esto, una tarjeta de visita realizada por el estudio estadounidense Wenderoth, Taylor & Brown, con sede en Filadelfia, destaca especialmente por la marcada sonrisa de la ama de leche. Según Russhell (2022), el ama trabajó en la casa del retratista John Henry Brown, socio del citado Estudio y prominente pintor y fotógrafo. Brown poseía una ilustre clientela. Por ello, la autora se cuestiona qué hay detrás de la sonrisa de esta ama, sugiriendo que quizás estuvo relacionada con sus posibles aspiraciones (pp.

449-450). De esto, se infiere que las condiciones de vida pudieron ser favorables para esta nodriza, además, es probable que el propio Brown realizara la toma, lo que explicaría la familiaridad y confianza de la nodriza frente al fotógrafo.

Figuras 89. *Ada Peters Brown y ama.*
Wenderoth, Taylor & Brown.
ca. 1870
Carte de visite.
10 x 6 cm.
Library of Congress, Estados Unidos.

Finalmente, la reducción de los tiempos de exposición, permitieron captar las expresiones genuinas de las amas de crianza, ofreciendo una perspectiva distinta para abordar la figura de la nodriza incidiendo en la mirada y el semblante con el que fueron retratadas, tan diferentes y característicos. De este modo, la respuesta emocional frente a la cámara pudo verse influenciada por el propio contexto de la retratada. Asimismo, como se indicó, esta gama de expresiones supone que los fotógrafos no buscaron arrancar una sonrisa en las nodrizas, siendo más importante que mantuvieran al infante tranquilo y estable para lograr una captura exitosa de ambos. Como refiere Navarro (2017): “La expresión y el gesto reflejan un estado de ánimo, una voluntad”, donde la mirada “constituye uno de los elementos primordiales […] como epicentro activador del retrato” (p. 416).

3.5. Estrechando lazos afectivos: la proximidad emocional entre nodrizas e infantes.

Un poema dedicado a la nodriza africana reza así: Al influjo benigno / De sus secretos arcanos / Trájome a climas lejanos / a ser tu madre de amor. ¡No olvides, oh niño, no, / que sobre mi pecho un día / Probaste en muy dulces calmas, / que hay también sensibles almas

/ En donde es ingrato el sol. La autoría de estos versos le pertenece al escritor cubano José María de Cárdenas y Rodríguez, quien escribió *La despedida de la nodriza* en 1848. Como se infiere, la literatura de la época resaltó el sentimiento casi maternal entre las amas de cría africanas y los infantes a su cuidado. Así, en primera persona una nodriza esclava se dirige a su "hijo de leche" para expresarle su cariño con el deseo de que este la recuerde. Un afecto que surgió a pesar de las duras condiciones de la esclavitud.

En efecto, el cariño que podía surgir como producto de la cercanía entre amas y los hijos de las familias de alta sociedad fue motivo de preocupación tanto en la sociedad virreinal como la decimonónica. Como refiere Brena (2022), se desarrollaron "intensas relaciones afectivas que […] podían alcanzar a instituir lazos de madre e hijo/a mediante la construcción del parentesco de leche" (p. 84). Afectos que se dieron de forma transversal en una sociedad verticalmente estratificada. Según Georgia Quintas (2009), estos lazos de afectividad primaria o instintiva en los infantes generalmente se daba a partir de la lactancia: "La relación íntima entre las amas de leche y el niño blanco comenzaba con el proceso de amamantar en el pecho y se prolongaba durante la crianza de los niños blancos por parte de sus respectivas amas" (p. 13). Esto es, que dichos lazos afectivos no surgieron de vínculos de consanguinidad, sino de la proximidad física, los cuidados y la convivencia diaria.

Dichas emociones o afectos, se encuentran inscritos simbólicamente entre las diferentes capas de significados que pueden extraerse de una fotografía. En ese sentido, en este apartado se busca resaltar dichas expresiones a partir de las actitudes y gestos sutiles de los retratados, incluyendo imágenes de otros países de América. Por otro lado, destacar que la composición y las poses siguen la misma tipología de fotografías de madres e hijos del Estudio Courret. De manera que se buscó expresar un vinculo afectivo casi maternal entre nodriza y pequeño. Además, cabe poner de relieve que, aunque las fotografías generalmente sigan patrones de representacion similares, algunas no presentan el mismo contenido emocional. Es interesante destacar que, del total de imágenes identificadas para este estudio,

la cantidad de fotografías de infantes junto a sus amas de cría afroperuanas es significativamente mayor que el número de retratos de los mismos junto a sus propias madres, especificamente aquellos realizados en la misma sesión fotográfica, donde aparecen en fotografías de la familia en conjunto. Este caso representativo del acervo fotográfico del Estudio Courret podría estar relacionado con las concepciones y costumbres de la época respecto a la maternidad. Como se ha visto en el capitulo previo, desde tiempos antiguos se criticó duramente a las mujeres de la alta sociedad por delegar responsabilidades propias de una madre en las nodrizas, especialmente en el contexto de la Ilustración y durante la Era Victoriana.

Así, en la Lima del siglo XIX, el célebre literato Manuel Atanasio Fuentes, además de criticar esta costumbre, reparó en la extrema confianza proporcionada a las amas de leche, quienes en su opinión ponian en riesgo la vida de los infantes, así consideró que: “las personas acomodadas que recompensan generosamente á las nodrizas de sus hijos, tienen con ellas frecuentes motivos de disgusto, por descuidos y faltas que en muchas ocasiones producen la enfermedad y aun la muerte de los niños” (Fuentes, 1858, p. 617). En general, la literatura peruana del momento caracterizó en mayor medida a las madres como: “un personaje antipático, indolente e irresponsable”, enfocada en el estilo de vida y la moda europea que en su propia progenie (Oliarte, 2004, pp. 280-281). Lo cual responde al deseo ilustrado de acabar con las viejas practicas relacionadas con la maternidad y fomentar en las mujeres un ideal o modelo materno, que a lo largo del siglo fue respaldado por los avances médicos y cientificos.

A pesar de ello, este nuevo pensamiento sobre la maternidad se insertó gradual y lentamente en la tradicional sociedad limeña, pues esta vieja costumbre europea estaba fuertemente arraigada en las sociedades americanas desde siglos. Así lo constantan los diarios del momento. Por ejemplo, en la publicación literaria el *Ostensor Brasileiro,* con sede en Rio de Janeiro, un escritor destacó la escasa o casi nula disposición de las madres por

amamantar a sus hijos, sobre todo en las altas esferas sociales, así mencionó que: “No se encontrarán en todo el Imperio cinco madres que, perteneciendo a la clase alta, amamanten a sus hijos […] no se encontraran diez en la clase media […] no será cosa fácil señalar veinte en la clase baja” (Citado en Alencastro, 1997, p. 63). En tanto, por representar un medio de subsistencia, las nodrizas afrodescendientes continuaron orbitando en el complejo universo de las familias decimonónicas.

Igualmente, la fotografía se hizo eco de ello. Así, el Estudio Courret empleó fundamentalmente la misma disposición y posturas, tanto en las fotografías en que aparece la madre como aquellas donde se retrata al infante con su ama de cría. Además, es significativo que en algunas imágenes, las nodrizas aparezcan sosteniendo poses y gestos que expresan un mayor contacto con los niños. Un ejemplo de ello, son los retratos de la familia Ascher, realizados por Adolphe Dubreuil, familia que fue introducida en el primer capitulo de esta investigación. Dichas imágenes se tomaron en el marco del bautizo del menor. Se destacará especialmente el retrato junto a su ama de cría frente a la fotografía familiar en la que el menor posa acompañado por sus padres.

En la primera fotografía, el pequeño y su nodriza están dispuestos en posición frontal en un encuadre entero. A pesar de que el fastuoso ropón de bautizo deja ver solo una parte del atuendo del ama, se puede observar que está vestida y arreglada para la ocasión. Ella, de pie, mira a la lente mientras sostiene al bebé en brazos, dispuesto al nivel de su rostro. Dubreuil situó a los retratados ante un fondo neutro y empleó un mobiliario sencillo compuesto por una mesa sobre la que se colocó una elaborada manta, quizás para centrar la atención en los retratados. Además, la mirada del ama y el gesto de sostener al niño cerca a ella, parece evocar la crianza en brazos ejercida por las madres-nodrizas, quienes alimentaban, protegian y arrullaban a los menores junto a su seno.

Figura 90. *Pablo Ascher y ama.*
Adolphe Dubreuil.
1902
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret. BNP.

Figura 91. *Paul Ascher y familia.*
Adolphe Dubreuil.
1902
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
24 x 18 cm.
Archivo Courret, BNP.

Por otro lado, la fotografía familiar sigue una composición frecuente en estos retratos de estudio. El niño se encuentra sentado sobre una mesa mientras su madre, engalanada con un suntuoso vestido y joyas, se ubica sentada a su izquierda. Ambos miran fuera del encuadre. A su vez, el padre enmarca la escena, situándose detrás de su familia mirando directamente a la cámara. Como se aprecia, a diferencia de la imagen del pequeño Pablo y su ama afroperuana, Minnie Freymann, la madre, no expresa la misma cercanía. Por el contrario, la elegante dama no se inclina hacia su bebé y coloca sólo una de sus manos sobre él. Asimismo, la sonrisa del niño contrasta con la actitud reservada y la pose ligeramente rigida de la dama, que en lugar de señalar una conexión o intimidad con su hijo, parece reflejar el lujo de la familia y la formalidad del acontecimiento. De hecho, es una pose que sostiene incluso en otro retrato familiar, el cual se incluyó en el primer capítulo (Fig. 28).

En relación con esto, la fotógrafa norteamericana Adelaide Skeel, activa entre 1880 y 1890, hizo referencia a la participación de las madres en las tomas fotográficas en un artículo de *The Photographic Times,* publicado en 1889. La autora reparó en las diversas sugerencias

o requerimientos que las madres dirigian al fotógrafo. Así, propone a a sus colegas que para fotografiar niños con éxito era necesario: “la ausencia de la madre, presencia de la niñera” (Skeel, 1889, p. 385). De ello, es razonable que las madres tuviesen injerencia en su propia representación. Así, aunque Adolphe Dubreuil estableció la composición fotográfica, marcando pautas y dirigiendo a sus clientes, el gesto y la actitud ciertamente distante de la madre no son impostados, sino genuinos, quizás como una constatación visual de la citada indiferencia y falta de apego emocional de las madres de alta sociedad, señalada por la literatura y el pensamiento de la época. Inclusive, la madre aparece con distintos atuendos en ambos retratos de la familia Ascher (Figs 28 y 91). Después de todo, como refiere Susan Sontag (2006), el retrato fotográfico evidencia la naturaleza de aquel que se coloca ante la cámara, ya que enfrentarla supone: “la revelación de la esencia del sujeto” (p. 61). Por lo que se estima que la imagen fotográfica no miente al reflejar las apariencias, puesto que: “cita más que traduce” (Berger, 2015, p. 90).

Además, siguiendo a Roland Barthes (1986), el poder de confirmación de la fotografía puede revelar significados connotados en la imagen. En este caso de estudio, estas fotografías no sólo constatan una costumbre de un gran trasfondo histórico, sino también encierran gestos o actitudes que, como elementos de significación, pueden arrojar luces sobre el apego o la proximidad del infante con su nodriza africana. De este modo, a partir de una fotografía representativa de una ama de leche afroperuana, se intentará convertir dichos gestos en signos legibles a través de una teoría o concepto especifico: el psicoanálisis. Asimismo, se presentará un óleo de la misma temática que supone un valioso punto de comparación.

El amamantamiento representó generalmente el primer contacto emocional del infante con su ama, ya que esta relación podía extenderse más allá del periodo de lactancia (cerca de dos años). De acuerdo con John Bowlby (2009), se estimaba que el neonato debía ser cuidado la mayor parte del tiempo por una figura materna principal, la cual no debía ser otra

que la madre biológica del niño, concepto definido como la teoría del vínculo sanguíneo (p. 37). Sin embargo, en el siglo XIX, cuando la concientización de la importancia de la madre en la primera alimentación de los hijos estaba aún en desarrollo, este rol materno se delegó en mayor grado en la figura de la nodriza. De ello se infiere que el primer lazo afectivo se estrechó con su “madre de leche” y no con la madre jurídica o biológica. Según Sigmund Freud (2022), esta relación empieza desde la succión del seno materno, siendo este el primer objeto erótico del bebé, ya que no sólo lo alimenta, sino que despierta en él sensaciones corporales placenteras que se expresarán en los impulsos libidinales que experimente posteriormente en etapas como la adultez, en sus palabras:

> La primera actividad del niño y la de más importancia vital para él, la succión del pecho de la madre […] le ha hecho conocer, apenas nacido, este placer. Diríase que los labios del niño se han conducido como una zona erógena, siendo, sin duda, la excitación producida por la cálida corriente de la leche la causa de la primera sensación de placer (p. 61).

En ese sentido, la pintura académica decimonónica representó este contacto afectivo temprano entre un bebé y su nodriza de origen africano. Así, en el Museo Imperial de Petrópolis se puede encontrar un ejemplo paradigmático de esta conexión emocional desarrollada a partir de la lactancia. Una vinculación significativa que en los años posteriores a su creación, el discurso racista y hegemónico ha intentado ocultar o disfrazar. Dicha pintura de pequeño formato está catalogada oficialmente por dicha institución como el retrato del noble *Luis Pereira de Carvalho y su ama de leche Catarina*. La composición sitúa en un entorno natural, a una bella mujer africana, quien viste una falda larga y una blusa que cae suavemente dejando ver sus hombros y su escote. Además, luce un collar de cuentas de dos vueltas y argollas doradas. La esbelta joven sostiene en sus brazos a un bebé, quien se abraza a ella rodeandola afectuosamente con uno de sus brazos, mientras coloca su mano derecha en el seno de su nodriza o “babá”. De este modo, el lactante señala a través de un gesto íntimo y sugerente el fecundo seno del ama, el cual representa el centro de la primera

pulsión o apego infantil. Asimismo, presenta de forma contundente a la mujer que no sólo lo amamanta, sino también a la esclava que fue su “Mae Preta” o “Madre africana”.

Figura 92. *Menino Luis Pereira de Carvalho e sua ama de leite Catarina.*
Autor desconocido.
s/f
Óleo sobre lienzo.
55 x 44 cm.
Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.

Desde un enfoque decolonial, esta pintura ha sido analizada a detalle por Rita Laura Segato (2013), quien tras contemplar la obra en el Palacio Imperial de Petrópolis, se dio a la tarea de encontrar un posible origen. Así, menciona que durante su visita reconoció una placa donde se indicaba el nombre del pintor: el célebre Jean Baptiste Debret, además, que el bebé representado no era otro que el propio emperador Pedro II. Más tarde, constató este dato en un escrito del reconocido historiador brasileño Pedro Calmon. Sin embargo, la autora sostiene que dicha identificación de la pintura ha sido modificada en diversas ocasiones con el fin de ocultar el vínculo africano del regente, terminando por adjudicar la identidad del infante a un aristócrata, lo cual resulta problemática, ya que la inclusión del retrato de un noble entre las imágenes dedicadas a la familia imperial y, especialmente, a la figura de Don Pedro II, no parece tener sentido. Por ello, mediante el concepto psicoanalítico desarrollado por Jacques Lacan: la forclusión, ejemplifica el rechazo o la exclusión de la posible influencia “negra” o africana en el emperador en la psique de la sociedad brasileña y en la historia oficial de ese país (pp. 191-194). Además, según Segato, la total intimidad entre los retratados señala que

la relación “edipica” se dio con esta madre africana. Por tanto, considera que este cuadro es un símbolo de que, simbólicamente, la Madre Patria del Brasil es África (Fundación TyPA, 2021).

Si bien es una representación idealizada del vínculo entre el lactante y su ama de leche, expresado en el contacto físico con el seno de la nodriza-madre como el primer objeto libidinal del infante, el lienzo pone de relieve la relación genuina que pudo nacer a partir de la cercanía y convivencia entre amas e infantes. Como refiere Ermakoff (2004), el amamantamiento y el cuidado de los niños y niñas por las mujeres africanas: “sin duda permitió la creación de lazos de genuino afecto recíproco. Los niños blancos a veces pasaban tanto tiempo en compañía de sus nodrizas y amas de leche que desarrollaban sentimientos que, en muchos casos, trascendían las fronteras de la complicidad y se acercaban a la relación madre-hijo” (p. 98). Esto, a pesar de las duras y sensibles cuestiones que involucró esta práctica, tanto para las esclavas africanas como para las mujeres afrodescendientes libres.

El citado apego temprano del bebé hacia su ama de leche es constatable también en la fotografía de la época, donde puede encontrarse como un significante suceptible de ser interpretado o el *punctum* que emana del encuadre y mueve al espectador a buscar un sentido. Como refiere Barthes (1986), la imagen fotográfica no requiere de un código para ser comprendida por el espectador, ya que es un reflejo directo de la realidad. De tal manera que no se trata de una alegoría o un emblema que encierra un sistema complejo de simbolos, sino un mensaje que llega directamente al observador. Lo cual, no significa que el mensaje denotado o literal de la fotografía no encierre capas de significados o elementos de connotación que pueden ser interpretados simbólicamente (pp. 13-15).

En tal sentido, en la imagen fotográfica, el gesto inconsciente del infante de colocar una de sus manos sobre el pecho de su ama de leche constituye una evidencia visual y realista del citado apego primario o emocional, el cual fue representado de forma idealizada

en la pintura anterior. Como refiere Pierre Sorlin (2019) citando a Victor Hugo: “El ojo idealiza […] la foto, en cambio, informa” (p. 38). Un ejemplo paradigmático es la fotografía de *José Giacometti y su ama*, realizada por Eugène Courret. En ella, se presenta ante el observador una nodriza afroperuana vestida con un elegante y sobrio traje compuesto por una chaqueta corta y una falda larga plisada con detalles en terciopelo en el polizón, el pecho y los puños. Su rizado cabello está recogido en un apretado moño bajo, además luce unos pendientes que enmarcan su rostro. En tanto, mira de frente a la cámara posando en medio perfil. Por otro lado, el bebé Giacometti se ubica sentado sobre un pedestal finamente labrado y viste un vestido blanco con bordes festoneados en el ruedo; lazos en los hombros y un cinturón de tela. Además, lleva una larga cadena con un dije.

La nodriza aparece como un sólido baluarte donde el niño se apoya con confianza y firmeza. En tanto, su pequeña mano parece señalar instintivamente la fuente vital que no sólo lo alimenta sino también lo protege y motiva en él un apego emocional. Este ademán como un instinto primario expresa la estrecha familiaridad con su madre de leche afroperuana. Así, aunque expresando cierto temor ante la mirada del fotógrafo, el lactante se muestra tranquilo y seguro en presencia de su ama de brazos. Ciertamente, una actitud serena dificil de conseguir en los infantes, por ello es notable que Eugène Courret registrara precisamente este instante de intimidad y contacto físico con su nodriza. En este contexto, lejos de ser una casualidad, este gesto constituye un signo que interpretado bajo una perspectiva psicoanalítica, da cuenta del estrecho lazo entre los infantes y sus amas de leche. Una vez más, Courret eligió una exposición más cercana para retratar al bebé Giacometti junto a la joven. En contraste, la pose que sostiene Victoria Soyer, su madre biológica, en el retrato de la familia incluido en el primer capítulo (Fig. 29), quien, si bien lo sostiene en su regazo y establece un contacto con el bebé a través de las manos entrecruzadas (pose estandarizada en estos retratos), no expresa el mismo contenido emocional o intimidad, siendo una foto más ceremonial.

(izq.) Figura 93. *José Luis Giacometti y ama.*
Eugène Courret.
1888
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret, BNP.

(der) Figura 29.
Familia Giacometti Soyer.
Eugène Courret.
1888
Archivo Courret, BNP.

Según la Teoría del Apego desarrollada por John Bowlby, existe una disposición natural del ser humano desde su nacimiento por estrechar lazos emocionales con su madre biológica o con una figura protectora principal. Así, el apego trasciende las pulsiones primarias como la alimentación o la satisfacción de los bebés al lactar del seno materno, ya que implica la propensión a establecer vínculos que pueden convertirse en permanentes o duraderos. Por ello, es de suma importancia que: “en los primeros años de vida, el niño tenga una figura de apego significativa; generalmente esta función es desempeñada por la madre, si ella no está disponible la tarea la realiza algún otro sustituto que desempeñe ese rol” (Persano, 2018, pp. 158-159).

Por lo tanto, el vínculo temprano con el infante podía extenderse más allá del periodo de lactancia, momento en que la ama de leche pasaba a ser propiamente una “ama seca” o ama de cría. Al ser fundamentalmente una figura protectora, la conexión afectiva con los niños a su cuidado pudo ser más duradera y, en algunos casos, permanente. Sin embargo, en estas fotografías, es incierto saber si la mujer afroperuana retratada fue estrictamente una ama de leche o una ama seca, en cualquier caso, en ambos roles se les delegó fundamentalmente el

rol maternal. Si se consideran los diversos requisitos que debia cumplir una nodriza, citados previamente, es posible sugerir cuál fue su papel en el hogar contratante.

De hecho, dos fotografías realizadas en el período de Eugène Courret, pueden ilustrar esta cuestión. La primera, es una imagen simbólica del inicio de la vinculación afectiva entre el niño y su nodriza. Se trata del retrato de *Pedro Tonesi y su ama,* que data de 1884. Además de tratarse de un retrato que incluye a un lactante, la joven apariencia de la dama afroperuana que posa junto a él, hace referencia a su rol como ama de leche. Al igual que la fotografía del bebé Jose Giacometti (Fig. 93), el bebé coloca una de sus manos sobre el busto de su nodriza, ademán inconsciente que señala simbólicamente el primer apego del niño: el seno materno, en este caso, el de su madre de leche. Es notable cómo la fotografía es capaz de capturar el instante de este primer contacto, de un gesto que alude al inicio de la relación entre el menor y su ama de cría. Asimismo, aunque lleva un atuendo a la moda, el semblante ciertamente melancólico que marca el angelical rostro de la joven destaca en el encuadre.

Figura 94. *Pedro Tonesi y ama.*
Eugène Courret.
1884
Negativo sobre placa de vidrio :al gelatino bromuro.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Según la información encontrada sobre el niño, esta fotografía se realizó en abril de 1884, el día del bautizo del pequeño. A pesar de que tenía sólo unos meses de edad y el vínculo entre los retratados era incipiente, se estimó importante conservar el recuerdo del

bebé junto a su nodriza.[33] No obstante, el que aparezca un lactante en la foto no siempre señala que la mujer retratada junto a él sea una ama de leche, ya que en algunos casos aparecen junto a las llamadas “amas secas”.

Así lo constata la segunda fotografía, la más antigua de este corpus: el retrato de *Andrea Seguín y su ama* realizado en 1879. Esta es una de las imágenes más emblemáticas de una “ama seca” afroperuana. Al igual que la fotografía previa, ambas mujeres son retratadas en la misma pose, en tres cuartos y mirando de frente a la cámara. En esta imagen, la frágil apariencia del bebé contrasta con la presencia imponente de su nana, enfatizada por su expresión firme y serena, quien viste un atuendo formal y lleva el cabello apretado hacia atrás decorado por una cinta negra con un dije que enmarcan su peinado. Luce además unos largos pendientes. Con delicadeza, apreta su rostro contra la cabeza de la niña, mostrándose próxima a ella. Aparentemente, su atuendo formal sugiere que se cuidó de su presentación y que pudo ser estimada por sus empleadores. Es incierta la historia que se esconde detrás de su enigmática mirada, quizás pasó toda su vida dedicada a cuidar a la descendencia de esta familia, teniendo un lugar importante dentro de la misma.

Figura 95. *Andrea Seguín y ama.*
Eugène Courret.
1879
Negativo sobre placa de vidrio : colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

[33] La coincidencia de fechas indica que probablemente el bebé sea Pedro Tonesi Dubayle, hijo de Juan Oreste Tonesi Paltengui, un comerciante natural de Italia y de Doña María Dubayle. Según los registros encontrados, el bebé nació en diciembre de 1883 y fue bautizado en Lima en 1884 (Anexo 7).

Al no encontrar fuentes primarias relacionadas a las amas de cría afroperuanas del Estudio Courret, se consideró incluir una fotografía que da cuenta de esta relación de afecto expuesta a través de la imagen. Asimismo, los testimonios o información respecto a las misma constituye una valiosa perspectiva: los recuerdos y el cariño de una persona criada por una nodriza afrocaribeña. Esta fotografía muestra a Salvador Tió Montes de Oca, reconocido escritor y poeta puertorriqueño, quien siendo un bebé fue retratado junto a su nodriza llamada Eleuteria Yeyé, quien lo crió.

El cariño y la consideración de escritor hacia su nana “Teya”, como la llamaba, trascendió hasta su propia literatura, siendo incluida como un personaje importante en sus escritos. En la fotografía, Eleuteria es retratada en un plano medio llevando en brazos al pequeño Salvador, quien se ubica ligeramente sobre su lado izquierdo juntando ambas manos, mientras mira fuera del encuadre. A su vez, Teya, viste una blusa estampada manga larga, un fular blanco sobre el cuello y un turbante a cuadros como simbolo de su herencia cultural. Su mirada inquisitiva y gesto severo e imponente ante la lente, podrian señalar la firmeza de su carácter. Ciertamente, Eleuteria fue altamente estimada por la familia Tió, tal como comenta Doña Teresa Tió, hija del destacado escritor: “La foto es de 1912, mi padre nació en noviembre de 1911. Añado que Teya fue una persona muy querida y al morir fue enterrada en el panteón familiar. Mi padre siempre hablaba de ella con gran respeto y afecto”. (Anexo 8). Este testimonio es un valioso aporte que arroja luz sobre las historias particulares que vivieron las amas de cría afrodescendientes, muchas de ellas aún por descubrir.

Figura 96. *Eleuteria Yeyé con Salvador Tió en brazos.*
Autor desconocido.
1912
13.65 x 8.90 cm.
Colección Teodoro Vidal.
Archivo Histórico Luis Muñoz Marín.
Puerto Rico.

Retornando al corpus principal, una fotografía del Estudio Courret donde el infante se muestra cómodo y especialmente feliz posando con su nana es el retrato de *René Melot junto a su ama*, realizado por Adolphe Dubreuil en 1912, del cual se tienen dos registros. René, fue hijo del matrimonio formado por Alberto Félise Mélot, médico militar y Octavia María Cardot, ambos de origen francés (Anexo 9). Cronológicamente, estas fotografías cierran el corpus de imágenes del Estudio de esta investigación. Dubreuil, empleó un fondo o telón pintado con elementos arquitectónicos y un cortinaje adornado con flecos, que simula un salón principal de un hogar de élite. En estos retratos fotográficos los fondos pintados aparecen ligeramente difuminados, creando un efecto desenfocado, puesto que el objetivo principal era resaltar la figura y la nitidez de los retratados, por lo que se utilizó el fondo como plano secundario, el cual aporta un efecto de profundidad a la escena (Amézaga, 2017, p. 15),

Figuras 97 y 98. *René Melot y ama.*
Adolphe Dubreuil,
1892
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret, Biblioteca Nacional del Perú.

En la primera fotografía (Fig. 97), la nana posa sentada en medio perfil, sosteniendo en su regazo al bebé, una postura distinta a las presentadas previamente del Estudio. Igualmente, esta pose recuerda a las representaciones maternales en el arte occidental. El

rubio bebé lleva un vestido blanco de bautizo con lazo, mangas tres cuartos abullonadas y detalles de encaje, un diseño frecuente en los primeros años del 1900. A su vez, la presentación del ama está en sintonía con la ocasión, ella viste un vestido largo y claro, con detalles de encaje negro en el escote y el bajo de las mangas. Además, luce largos pendientes y un collar de perlas de dos vueltas. Destaca, además, el arreglo de su cabello, peinado en un moño bajo y adornado con una cinta negra de terciopelo. Por otro lado, en la segunda imagen (Fig. 98), el ama de cría se encuentra junto al niño, quien lleva un atuendo distinto y posa sobre una mesa labrada donde se colocó una fina tela: una composición frecuente en las fotografías del Estudio. En ambas tomas, la mirada y el gesto seguro de la dama, contrastan con la amplia sonrisa del pequeño. Además, se advierte el cuidado que se puso en su imagen, ya que en uno de los registros luce el citado collar.

Esta relación directa o cercana entre los retratados influyó en la actitud risueña del bebé en ambas tomas. De hecho, es el único niño entre todos los que conforman este corpus, que se muestra sonriendo y expresando entusiasmo ante la lente, lo cual es significativo. Así, según H. P. Robinson (1891), muchos infantes mostraban oposición a ser fotografiados. Por ello, de acuerdo al fotógrafo inglés, obtener una bella expresión demandaba paciencia y los mayores esfuerzos del fotógrafo (p. 89). No obstante, la presencia de la ama de cría, contribuyó a la realización del retrato. Si bien el pequeño mira fuera del encuadre, quizás a sus familiares, este se muestra a gusto y confiado al lado de su nana.

Las diferentes composiciones realizadas en la misma sesión fotográfica, reflejan el anhelo familiar por conservar diversas imágenes o recuerdos de su hijo junto a su ama de brazos. Como se advierte, en el primer retrato la escena es más sencilla e íntima, mientras que en el segundo, se empleó un arreglo más elaborado y vistoso. En ambas tomas, se buscó resaltar la conexión o afectividad entre los retratados a partir de las posturas y composiciones establecidas por Dubreuil. En este sentido, se ha dejado entrever que el encargo de estos

retratos fotográficos por parte de la familia pudo ser una forma de agradecimiento o de expresar un reconocimiento por los cuidados prestados a sus hijos (Stancik, 2009, p. 672).

Otro ejemplo de la seguridad reflejada en el semblante del menor junto a su nodriza se tiene en la fotografía de la niña *María Dubois y su ama,* realizada por Adolphe Dubreuil en 1894. En ella, ante un fondo oscuro, la joven posa de pie sosteniendo a la niña, quien se encuentra a su izquierda, sentada sobre un pedestal de piedra labrada. Ambas miran de frente a la cámara. Es destacable la actitud serena y casi imperturbable con la que posa la pequeña, dado que, como se ha dicho, no era fácil para los fotógrafos captar la atención de los menores. En este caso, el ama de cría como figura materna y protectora brinda a la niña una sensación de seguridad que se expresa en la actitud cómoda y confiada con que se muestra la pequeña. Así, la complicidad y cercanía entre ellas es patente en la fotografía. Como se aprecia, la niña se inclina hacia ella y apoya su cabeza contra la mejilla de su ama de cría, mientras coloca su pequeña mano sobre la de la joven, quien la sostiene firmemente. A su vez, la nodriza se muestra segura ante la lente, a pesar de vestir un delantal o uniforme.

Figura 99. *María Dubois y ama.*
Adolphe Dubreuil.
1894
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Como se ha visto, en algunas de las imágenes de este corpus, la vestimenta de las amas de cría marca la diferencia de clase respecto a los bebes e infantes y, en extensión, a las familias acomodadas encargantes de los retratos, lo cual es una característica a resaltar

en estas fotografías. Así, en la imagen realizada por Adolphe Dubreuil, aunque la joven ama de brazos lleva una blusa de fina factura con detalles de aplicaciones en el bajo de las mangas, parte del escote y en los hombros, así como un broche que cierra el cuello alto de la blusa y accesorios que la adornan como los pendientes de perlas, ella viste un delantal blanco ajustado en su cintura, como un elemento distractor y simbólico de las diferencias sociales entre ambas.

De igual manera, la luz enfoca y destaca por completo los rostros de los pequeños de élite, como una característica frecuente en estos retratos. No obstante, sólo ilumina una parte del rostro de las nodrizas, dejando la otra en sombras, enfatizando así la diferencia entre los diferentes tonos de piel de los retratados. Este detalle, producto de la técnica fotográfica ha sido interpretado como una forma de segregar o marcar la condición social y étnica de las nodrizas afrodescendientes. En tal sentido, Ivette Guzmán opina que la fotografía “no se hubiera tomado si fuera el niño blanco el que tuviera la cara en sombra” (*Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias*, 2023).

Asimismo este aspecto fue señalado por Anne Lafont (2016), en su análisis de obras del siglo XVIII y XIX, como acuarelas y pinturas procedentes de las colonias de Francia en las Antillas, en la cuales se detiene en elementos compositivos como el color y la luz relacionándolos directamente con las nociones cientificas que “colorearon” a los seres humanos estableciendo una jerarquía social y racial, a través del fuerte contraste en el color de la piel de los blancos respecto a la población afrocaribeña y el empleo de la luz como un claroscuro que segrega a las figuras. Dicho enfoque parece resonar en el manejo de la luz y la forma en que esta divide la faz de las amas en las fotografías como un elemento sutil de diferenciación.

En relación con lo anterior, la proximidad o el afecto que se dio entre las amas de cría y los pequeños que alimentaron y cuidaron, se produjo en un contexto de fuertes contrastes

socioculturales y generalmente como una necesidad de estas mujeres por encontrar un medio de vida. Según Golden (1996), algunas mujeres asumieron la lactancia y el cuidado de infantes ajenos como un acuerdo estrictamente económico, mientras otras pudieron sentirse profundamente unidas a los niños y niñas que cuidaban (p. 100). Por ello, estas consideraciones en torno a la figura de la nodriza resaltan la complejidad de las relaciones sociales asociadas a este oficio, por lo que, no es posible emitir juicios totalizadores.

No obstante, una de las fotografías más icónicas de la proximidad afectiva entre el niño y su ama de cría, la cual está inscrita en la imagen a través de determinados gestos y actitudes captados por la cámara, es el caso del retrato de *María Chaize y su ama*, realizado por Eugène Courret en 1883. De acuerdo con las fotografías consultadas de personas con este apellido y los registros identificados relacionados con el mismo, es probable que la niña retratada sea María Chaize de Bernales[34] (Anexo 10), quien también aparece en un retrato en solitario realizado por Adolphe Dubreuil en 1902.

Figura 100. *María Chaize y ama.*
Eugène Courret.
1883
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 12 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

[34] Se identificó la partida de nacimiento de María Angelica Bernales Chaize, hija de María Chaize de Bernales y César Bernales, nacida el 13 de marzo de 1908. Datos que fueron contrastados con las fechas y la edad aparente de los retratos identificados de María Chaize realizados por el Estudio Courret en 1883 y 1902.

Para la construcción de este retrato fotográfico, se empleó un telón decorado que recrea un espacio residencial con vista hacia un suntuoso balcón, el cual se vislumbra a través de una puerta parcialmente abierta. En este entorno íntimo, la niña se ubica sobre una silla junto a su ama de cría, quien aparece de pie retratada en tres cuartos. La disposición de cada una en la escena parece formar lineas que convergen y enfatizan su cercanía. Así, el punto focal de la imagen es el tierno gesto de la menor, quien se inclina y recuesta afectuosamente su angelical rostro sobre su ama, tomándola de la mano. En efecto, dicho ademán señala el fuerte vínculo afectivo o apego de la pequeña hacia su nana. Al reposar suavemente sobre el pecho de aquella figura maternal que la cuida y cobija, la niña parece encontrar sosiego, seguridad y confort. Un afecto mutuo que se expresa en el gesto de la ama de cría, quien la rodea colocando su mano derecha en el hombro de la pequeña María, como un signo de protección. Asimismo, la relación armoniosa entre las retratadas resuena en el propio arreglo de la composición fotográfica.

A saber, la ubicación de la silla está orientada hacia la puerta que dirige al balcón, ambos elementos están situados en los extremos del encuadre aportando equilibrio a la escena. A su vez, el diseño del mobiliario está acorde con la decoración del telón, el cual se confunde con el suelo del salón. Por último, la luz cae y resalta el blanco de las prendas de las retratadas, las cuales están en sintonía y parecen haber sido seleccionadas para mostrar una sensación de unidad. Así, este arreglo visual armónico propuesto por Eugène Courret, resalta la convivencia entre la niña y su ama dentro de un hogar limeño, en tal grado, que es posible imaginar que salen de la estancia hacia al balcón para compartir tiempo juntas.

Por otro lado, se ha sugerido que en buena parte de estas fotografías pudo existir un acuerdo previo entre los padres del infante y el fotógrafo para intentar transmitir una imagen de afecto y cariño entre los retratados (Stancik, 2009, pp. 670-671). Si bien los estudios fotográficos emplearon poses estandarizadas para proyectar cercanía entre los niños y sus nodrizas, es importante señalar que esto no aplica a las expresiones o gestos de los

retratados, las cuales lejos de ser impostadas o fingidas, constituyen reacciones genuinas ante la cámara, sobre todo, en el caso de los menores. Como señaló un reconocido fotógrafo de la época: “El niño no debe ser forzado y las madres y las nodrizas deben ser rigurosamente suprimidas”, en caso lo insten a sostener una pose o gesto contra su voluntad, ya que, según el autor, “sus advertencias bien intencionadas producen exactamente el efecto contrario al deseado. El niño […] hará todo lo que le pidan hacer, y parecerá tan rígido como un maniquí (Robinson, 1891, p. 87).

Esto se puede apreciar en dos ejemplos concretos: el primero, es una fotografía del Estudio Courret que sigue la misma composición que la del retrato de la niña Chaize. Dicha imagen es el retrato de Luis E. Coz y su aya de origen mestizo, el cual no presenta el mismo contenido emotivo o la misma proximidad afectiva entre los retratados, a diferencia de la imagen previa. Otro caso es la fotografía de *Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite,* realizada por el fotógrafo Antônio Lopes Cardoso en Bahía, Brasil. Dado el contexto esclavista en el que fue realizada, la expresión de la nodriza no resulta extraña, a pesar de que se marcó una pose cercana y “maternal”, la distancia emocional entre la ama de leche en condición de esclavitud y el pequeño en su regazo es destacable.

Figura 101. *Luis E. Coz y ama.*
Estudio Courret.
1892
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret. BNP.

Figura 102. *Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite.*
Antônio Lopes Cardoso.
1868
Carte de visite.
10 x 6.3 cm.
Archivo Naciona, Brasil.

Ciertamente la conexión sentimental y familiaridad que el infante mostraba hacia su cuidadora, fue un factor relevante al momento de la toma. Así, generalmente los niños y niñas retratados junto a sus amas de cría se muestran seguros y tranquilos ante la presencia de las mismas. Por tal razón, se recomendaba que en el estudio: “sólo la madre y posiblemente la nodriza debían ser admitidas como acompañantes” (Petsch, 1872, p. 67). Asimismo, para sugerir una mayor sensación de intimidad y enfocar la atención en los retratados, se empleó generalmente un fondo liso y neutro. Como sostiene Amézaga (2017), el uso de fondos lisos fue uno de los recursos formales heredados por la Pintura, los cuales “suponían un énfasis en el modelo [por tanto] La figura humana o el rostro eran el centro de atención y nada distraía” (pp. 9-10). Como se ha visto, este tipo de fondo fotográfico es un elemento recurrente en los retratos de esta temática.

De este modo, la fotografía captó muestras de afecto genuinas resaltando fundamentalmente la cara más positiva y sensible de esta antigua práctica. Así, los vínculos emocionales entre los retratados son susceptibles de ser leídos en la imagen fotográfica, más allá de las poses convencionales. De hecho, existieron casos concretos en que las amas de crianza fueron altamente estimadas por las familias, como el caso de la nana Eleuteria Yeyé o la citada Hipólita, nodriza de Simón Bolívar (Paiva, 2007). Asimismo, la identificación de retratos en solitario de algunos infantes presentados en esta sección, como los de la niñas Dubois, Artieda y Gallagher, así como del bebé Pablo Ascher, refuerzan la tesis de que la presencia de las amas en la toma fotográfica no sólo respondió al fin práctico de mantener a los infantes estables y tranquilos, como se menciona frecuentemente, sino también al deseo de incluir un recuerdo de ellas junto al pequeño del hogar en el álbum familiar.

Un punto importante a destacar es que, en algunos casos, las amas de cría se muestran en las fotografías con gestos contenidos, tímidos, graves y distantes, incluso raramente sonríen. Por ello, estas expresiones son sintomáticas de su sentir, no sólo ante la cámara, sino de su propia identidad y condición. Al respecto, Segato (2013), aporta una

significativa reflexión, según la autora argentina: “la madre sustituta, esclava o contratada, aun cuando se involucre afectivamente en el vínculo contraído con el niño, permanecerá dividida […] por la conciencia de un pasado –de esclavitud o de pobreza– que no le dejó elección” (Segato, 2013, p. 173). Así, mientras los discursos sobre la maternidad derivados de los avances de la ciencia y las posturas higienistas iban ganando fuerza en las sociedades americanas, las amas de cría continuaron siendo parte importante de los hogares de la élite limeña, generalmente como una figura materna o de apego para los pequeños de estas familias.

Finalmente, en el presente corpus de fotografías de nodrizas y amas de cría afroperuanas realizadas por Eugène Courret y Adolphe Dubreuil en el último cuarto del siglo XIX e inicios del XX, se han encontrado una diversidad de miradas que van desde la cosificación o anulación de la imagen del ama de leche hasta su visibilización como sujeto retratado. Es decir, la nodriza pasa de ser un figurante en las fotos individualizadas de los menores a un sujeto de representación con una participación activa e importante en los retratos fotográficos duales junto al pequeño a su cuidado. En dichas imágenes, el denominador común fue la construcción de un retrato afectivo que proyecte la vinculación emocional o cercanía entre nodrizas y los pequeños de los hogares de la élite limeña, como un recuerdo visual que las familias decimonónicas buscaron preservar para la posteridad.

De este modo, este trabajo buscó visibilizar la imagen fotográfica de la nodriza afroperuana del Estudio Courret como un factor determinante en la conformación de un retrato cargado de una gran potencia simbólica. Así, los diferentes enfoques e interpretaciones ponen de relieve la importancia de su figura, más allá de contemplarla como un elemento decorativo que sirve de marco al pequeño en la toma. En general, la imagen de la nodriza africana y afrodescendiente ha sido historiada según un modelo de convención caracterizado por composiciones y posturas estandarizadas, no obstante, cada una de ellas asume determinados gestos, semblantes y actitudes ante la cámara que hacen que cada fotografía

sea única. Si bien, sus identidades permanecen en el anonimato, esta investigación puso énfasis en la historia de su representación y en el poder de la fotografía para otorgar, de alguna manera, presencia y voz a las retratadas. Después de todo, en palabras de Georges Didi-Huberman (2014): “una fotografía, es cierto, no devuelve la palabra al sujeto fotografiado [..] pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su *poder de encarar*, ¿no es ya exponerlos en la dimensión de su palabra? (pp. 38-39).

CONCLUSIONES

En la presente investigación se identificaron cerca de cuarenta fotografías de nodrizas y amas de cría afroperuanas retratadas por Eugene Courret y Adolphe Dubreuil, su sucesor en la dirección del estudio, entre 1879 y 1912, de las cuales, veinticinco conforman el corpus principal de imágenes analizado. Además, se ubicó un número menor de fotografías de nodrizas cubiertas o anuladas del encuadre, más no es posible certificar que se traten de amas de crianza afrodescendientes. Por lo cual, se encontró una diferencia significativa entre las fotografías donde el ama de cría aparece como sujeto, frente a un número menor de retratos de amas invisibilizadas o figurantes, las cuales corresponden en su mayoría al periodo en que E. Courret estuvo a la cabeza de la firma fotográfica, momento en que dicha tipología estaba en boga en el contexto internacional, esto es, durante la década de 1880.

A través del recorrido por la historia de la nodriza desde tiempos remotos, especialmente del ama de cría africana y afrodescendiente, se constató que desde tiempos virreinales estas mujeres desempeñaron un rol significativo dentro de las esferas más íntimas de las familias de élite, teniendo una especial vinculación con los más pequeños del hogar. Además, este oficio de larga data involucró cuestiones sensibles relacionadas a la maternidad, los roles femeninos dentro del hogar, los vínculos interétnicos, las diferencias de clase y etnia y las relaciones de poder que caracterizaron a la sociedad limeña del siglo XIX.

De este modo, las diversas representaciones visuales de la nodriza africana en América, la presentan generalmente dentro del seno de familias aristocráticas o burguesas europeas establecidas en el continente. Especialmente, se las retrata asumiendo posturas y gestos afectuosos hacia los menores a su cuidado, en mayor grado, aislados del grupo familiar o en retratos de ambos en suntuosos espacios interiores o en entornos externos como paisajes, siempre como una figura relacionada a hogares de elevado estatus socioeconómico.

En relación con lo anterior, se incluyeron diferentes representaciones visuales de nodrizas afroamericanas que se dieron en el transcurso del siglo XIX, tales como óleos, acuarelas, grabados e ilustraciones que tienen como común denominador la exaltación del lazo afectivo o la proximidad entre los menores y sus amas de crianza. Muchas veces, señalando una distancia emotiva de los niños respecto a sus madres biológicas, lo cual trascendió al lenguaje fotográfico presente en la construcción de este retrato.

Es importante señalar que existieron diferentes representaciones visuales que antecedieron a la imagen fotográfica de nodrizas e infantes, tales como los retratos pictóricos seculares principalmente de los siglos XVIII y XIX, los cuales siguen las diferentes iconografías marianas, como la Virgen Kyriotissa o entronizada, representada llevando al Niño en su regazo; la Virgen Eleusa o de la ternura, quien generalmente aparece juntando su mejilla contra el rostro del Niño; y la Virgen Odigitria, quien sostiene en brazos a su hijo. Tipologías que se adaptaron a los retratos maternales de la nobleza y la aristocracia, incluyendo el retrato fotográfico.

Dada la importancia y trascendencia de la figura histórica de la nodriza de ascendencia africana, no resulta extraña su inclusión en los retratos fotográficos familiares de familias pudientes de Lima. De esta manera, entre las imágenes de este género familiar realizadas por el Estudio Courret, se señalaron tres ejemplos representativos de familias limeñas de élite retratadas durante varias décadas por la firma, entre cuyas fotografías se encontró el retrato dual del menor del hogar junto a su nodriza afroperuana. Ello, es un reflejo del deseo de los hogares decimonónicos por conservar la imagen de sus menores hijos con la mujer que cuidó de él para la posteridad. De igual forma, esta tipología inscrita en el género de retratos familiares, posee la misma importancia que los demás géneros desarrollados por la emblemática firma fotográfica.

Cabe señalar que, en relación al contexto americano, se encontró un número importante de fotografías de nodrizas afrodescendientes procedentes de diversas partes de América frente a un número mínimo conformado por dos retratos provenientes de Europa, uno de ellos de posible origen norteamericano. Por el contrario, en el contexto europeo se identificó una significativa cantidad de fotografías que presentan amas de cría de origen caucásico. Por ende, ante la diferencia contundente de retratos fotográficos de nodrizas africanas en América respecto al Viejo continente, se confirma que la tipología o subgénero fotográfico decimonónico de la nodriza de ascendencia africana fue más americano que europeo.

Así, se encontró que esta tipología de gran difusión en distintas partes de América a lo largo del siglo XIX, fue desarrollada y especialmente difundida desde los Estados Unidos, país de donde procede la fotografía más antigua de este subgénero fotográfico identificada en este estudio. En tal sentido, se considera que el nexo entre dicho país y el Perú se encuentra a través del reconocido daguerrotipista estadounidense Benjamin Franklin Pease, quien tuvo importantes conexiones e influencias con reputados fotógrafos norteamericanos de la época.

En estas fotografías, la nodriza y el pequeño de élite aparecen como dos presencias disonantes que reflejan simbólicamente el contraste entre dos clases sociales separadas por cuestiones de clase, socioculturales y étnicas, aspecto que otorga una potente carga simbólica a estas imágenes. En el caso de las fotografías del Estudio Courret, dicha cualidad o elemento subyacente permitió que fuesen analizadas bajo los cinco enfoques analíticos propuestos para esta investigación.

En tal sentido, se consideró que las fotografías que conforman el corpus presentado poseen particularidades y elementos distintivos, abordados en cada apartado, los cuales proporcionan diferentes análisis o lecturas a partir de la imagen. Si bien, se realizó una

panorámica que incluyó ejemplos concretos de la ausencia o cosificación de la ama de cría, se puso especial énfasis en las imágenes donde las nodrizas afirman su presencia o expresan empoderamiento en la escena, teniendo un rol central en el espacio fotográfico como sujetos de representación, más allá de las convenciones formales empleadas para estos retratos.

Por otro lado, los retratos fotográficos de niños en solitario, así como de los mismos en compañía de sus familiares y sus amas de leche realizados durante la misma sesión fotográfica, constituyen una muestra representativa de que, en efecto, las familias limeñas consideraron importante incluir y perennizar en el álbum del hogar, una fotografía de sus hijos junto a su nodriza o ama de cría. Lo que desmitifica la suposición de que su presencia junto al menor fue un recurso natural empleado por los fotógrafos para lograr una toma exitosa del menor, dada su cercanía y la seguridad que encontraban en su compañía.

Se destacó, además, la visión y la praxis de los fotógrafos del Estudio Courret y las convenciones formales de la época adaptadas según su propio sello o estética para la construcción de la imagen del ama de leche afroperuana y el pequeño de la élite limeña. De este modo, se pueden citar los recursos empleados durante la toma, como el uso de cintas para sujetar a los niños, el uso del pedestal o mesas para ubicar al menor y retratarlo armoniosamente junto a su nodriza, así como la inclusión del padre o de un ayudante para sostener y asegurar la posición del menor y, sobre todo, la participación de la ama de cría para fotografiar al niño en solitario, en detrimento de su propia imagen, la cual fue escondida tras el mobiliario o cosificada como parte del mismo.

Asimismo, se presentaron las diferentes miradas o estéticas en los retratos de la nodriza afroperuana correspondientes al período de Eugène Courret y de Adolphe Dubreuil, las cuales van desde la iluminación, la postura de los retratados, los encuadres y el mobiliario empleado, como el uso del pedestal, los fondos lisos y neutros característicos de la época de E. Courret. Además, se evidenció que la tipología de las “Hidden Mothers” o “Madres

escondidas", fue un género de gran difusión especialmente en el periodo de Eugène Courret (1863-1892). Por el contrario, en la época en que Adolphe Dubreuil asumió la dirección de la firma, las imágenes de nodrizas cubiertas son escasas o casi nulas lo que expresa un cambio en el lenguaje y las convenciones formales de la fotografía de fin de siglo. A saber, el uso del pedestal pierde fuerza, las poses son más naturales y menos rígidas y se crearon composiciones distintas al modelo convencional, como en el caso de la fotografía del niño Roberto Baudrot, retratado junto a sus dos amas de cría. Además, se emplearon nuevos recursos para fotografiar a los niños en solitario, como el uso de mantas afelpadas o de gran volumen que permitían que el menor se mantenga seguro y no resbale, además de sillas y mesas de pequeña altura, sin tener que cubrir o anular a una tercera persona del encuadre.

De este modo, la imagen de la nodriza afroperuana ha sido abordada a través de los diferentes análisis o lecturas propuestas en torno a su representación fotográfica. En principio, se determina que su invisibilización u ocultamiento en el encuadre correspondió específicamente a los retratos individualizados de los menores, y no al retrato dual de la nodriza visibilizada como sujeto de representación junto al niño: imagen o recuerdo visual que las familias quisieron inmortalizar. Por el contrario, el recurso de esconder o cubrir completamente a la ama de leche con un manto negro para aislar visualmente al niño, además de constituir la tipología conocida como "Hidden mothers", ampliamente difundida y aceptada por la sociedad limeña decimonónica como parte de la cultura visual o el *studium* de la época, puede estar relacionado al pensamiento seudocientífico del momento que estableció jerarquías en torno a las poblaciones y etnias, más allá de responder a la decisión natural de la familia por elegir a la ama de cría como ayudante en la toma, por ser parte del personal doméstico. De hecho, las fotografías identificadas con esta tipología muestran que fue la nodriza, el padre o un ayudante del estudio quien asumió este rol y no la madre del menor a fotografiar.

Se concluye que las nodrizas y amas de cría afroperuanas constituyen un sujeto en las fotografías realizadas por el Estudio Courret, al tener un lugar importante en la construcción de un retrato afectivo junto al bebé o infante a su cargo. Así, la composición las coloca generalmente en un lugar central y no subordinado respecto al pequeño. Se cuidó del arreglo y la presentación de la nodriza como un reflejo del poder adquisitivo de la familia encargante del retrato y, en algunos casos, la ama de leche viste prendas que siguen la misma gama cromática que los miembros de la familia, lo cual refleja las condiciones favorables que pudo tener dentro del hogar de las clases altas limeñas. Aunque asumen posturas estandarizadas, son fotografiadas con gestos y actitudes singulares que constituyen una reacción genuina y particular ante la cámara. Asimismo, las nodrizas tienen una participación activa en la foto, esto es, interactúan tanto con los menores como con el fotógrafo a favor de la toma, siguiendo las pautas del mismo en cuanto a la pose elegida y, a la vez, cuidando que el pequeño se mantenga tranquilo durante la sesión fotográfica. Especialmente, en cada una de estas fotografías es patente el vínculo cercano, la complicidad y el lazo afectivo entre los pequeños y sus amas de crianza, como un elemento fundamental de estas fotografías vinculadas a la intimidad de la esfera doméstica y a los afectos que se dieron entre dos clases sociales opuestas en la Lima del siglo XIX y principios del XX, que el emblemático Estudio Courret retrató para la posteridad.

Finalmente, el análisis histórico y visual desarrollado a lo largo de esta tesis, no sólo cumple con el propósito de sumar investigaciones para la historia de la fotografía y el arte peruano, sino también constituye una contribución para el conocimiento de la historia visual de los africanos y afrodescendientes en el Perú, especialmente de la imagen y trascendencia de la nodriza afroperuana en el siglo XIX, como una figura que desempeñó un papel significativo en el cuidado de la infancia.

REFERENCIAS

AGUILAR, María
2005 Conceptos, definiciones e historia de la lactancia. Nodrizas. En: *Lactancia Materna.* Madrid: Elsevier España.

AGUIRRE. Carlos
1993 *Agentes de su propia libertad. Los esclavos de Lima y la desintegración de la esclavitud 1821 -1854*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALANÍS, Celia
2022 Las nodrizas ¿"mercenarias"? La caracterización de las nodrizas, la leche y la alimentación de los infantes en México 1880-1952. Saberes. *Revista de historia de las ciencias y las humanidades*. Vol. 5, núm. 11, Ciudad de México, enero-junio/2022

ALENCASTRO, Luis Felipe
1997 Vida privada e ordem privada no Imperio. En: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Compahia das Letras.

ALEXANDER, Abel
2017 La magia del daguerrotipo. *Revista de historia Bonaerense*. Año IV. No. 14. Instituto Histórico del Partido de Morón.
https://issuu.com/revistahistoriabonaerense/docs/14_rhb_-_la_epoca_de_rosas

2021 *Estos débiles papeles son más fuertes que los ladrillos: historias sobre fotografía antigua.* Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luis Castillo.

s/f El legado de Alexander S. Witcomb.
https://es.scribd.com/document/267980001/Abel-Alexander

ALLEMANDI, Cecilia
2017 *Una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires (fines del siglo XIX y principios del XX). Criados y nodrizas*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

ALFONSO, Silvia
2013 Una aproximación a la iconografía de la lactancia en el mundo medieval a través de sus fuentes: fuentes religiosas y científicas del mundo antiguo y medieval. *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*. Vol. 2, N°.1, pp. 184-205.

ALI, Omar
2005 Abolicionismo en América: Hacia un Estudio Comparativo de Historia Mundial. Universidad Nacional de Colombia.
https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39847.pdf

ARVANITIDOU, Zoi y Maria GASOUKA
2014 The Traditional Evolution of Style and Especially of Color of Bridal Dresses in Different Cultures during the Centuries. *Journal of Educational and Social Research.* Vol. 4. N°.4
Doi:10.5901/jesr.2014.v4n4p264

AMÉZAGA, Gustavo
2017 Las apariencias sí engañan. Los fondos en los estudios fotográficos en el siglo XIX. *Alquimia.* Núm. 55, pp. 6-23.

ANDERSON, Elbert
1872 “Wanted a First-Class Operator. One who thoroughly understands the Business in all its Branches”. *The Philadelphia Photographer*, Vol. IX. https://archive.org/details/philadelphiaphot1872phil/page/284/mode/2up

APARISI, Angela
1990 Thomas Jefferson y el problema de la esclavitud. *Anuario de Filosofía del derecho VII* (1990) pp. 455-468.

ARAOZ, José
1975 *Juan Mauricio Rugendas: El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Carlos Milla Batres Editor.

ARAVENA, Marcelino
1896 *La infancia. Indicaciones a las madres*. Buenos Aires: Imprenta de J. Peuser. https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-67511020R-bk

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN
2022 *100 cartas de libertad en los protocolos notariales del siglo XVII*. Estudio introductorio, selección y transcripción: Erik Bustamante-Tupayachi y Angy Chambilla Cuya Lima: AGN.

ARIZA, Erick
2015 *Nodrizas, madres, médicos: Medicalización de la lactancia en Bogotá 1869-1945*. Tesis de Grado. Antropología. Universidad del Rosario.

ARNALTE, Arturo
2018 Esclavas negras en la España Moderna. La aventura de la historia. https://www.laaventuradelahistoria.es/esclavas-negras-en-la-espana-moderna

ARNOLD, Dieter et. al.
2015 *Ancient Egypt Transformed: The Middle Kingdom*. New York: Metropolitan Museum of Art.

ARRELUCEA , Maribel y Jesús COSAMALÓN
2015 *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura. https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/La-presencia-afrodescendiente.pdf

ARRELUCEA , Maribel
2019 Honor, decencia y trabajo en las mujeres afrodescendientes en Lima, siglos XX y XXI. *Género y mujeres en la historia del Perú. Del hogar al espacio público*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, pp. 864-889. https://www.google.com.pe/books/edition/_/O6HNDwAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&pg=PP1

ARROÑADA, Silvia
2008 La nodriza en la sociedad hispano-medieval. Arqueología, Historia y Viajes sobre el Mundo Medieval. Pontificia Universidad Católica Argentina. pp. 44-52. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/15192

ASISS-GONZÁLEZ, Federico
2022 Representaciones laicas y religiosas sobre la leche materna en el discurso medieval. *Cuadernos Medievales 33*. Diciembre 2022. 112-133 Universidad Nacional de San Juan.

ATKINS, John
1737 *A Voyage to Guinea, Brasil and the West-Indies*. London. BNF Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105755b

BABILONIA, Renzo
2006 Memoria de una invasión La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884). *Contratexto*, núm. 14, 2006, pp. 159-175. Universidad de Lima.

BAGNERIS, Mia
2017 Colouring the Caribbean: Race and the art of Agostino Brunias (Rethinking Art's Histories). Manchester University Press; Illustrated edición. pp. 1-38.

BALLESTEROS, Dolores
2017 Los "otros" mexicanos. La visión de los intelectuales decimonónicos de los afrodescendientes. Tzintzun. *Revista de Estudios Históricos* · N° 65 (enero-junio 2017).

BARBOT, John
1720 *A description of the coasts of North and South-Guinea, and of Ethiopia Inferior, vulgarly Angola*. London. https://wellcomecollection.org/works/xpr7gpz3

BARRERA, Cynthia y María Riveros
2020 Fórmulas lácteas artificiales: importancia y desafíos. En: *Lácteos: nutrición y salud.* Rodrigo Valenzuela Editor. Universidad de Chile.

BARTHES, Roland
1972 *Elementos de Semiología.* Madrid: Alberto Corazón Editor.

1986 *Lo Obvio y lo Obtuso*. Imágenes, gestos y voces. Barcelona. Editorial Paidós

1989 *La Cámara Lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona. Editorial Paidós

BASADRE, Jorge
2014 *Historia de la República del Perú*. 1822-1933. (Vols. 7-12). Lima: El Comercio. Producciones Cantabria SAC.

BECERRA, Fabiola et. al
2015 Leptina y lactancia materna: beneficios fisiológicos. *Rev. Fac. Med*. 63(1):119-26. doi: http://dx.doi.org/10.15446/revfacmed.v63n1.43953

BENJAMIN, Walter
2005 *Libro de los pasajes*. Madrid: Editorial Akal S.A.
2005 *Sobre la Fotografía*. Edición y traducción de José Muñoz. Valencia: Pre-Textos.

BERGASA, Oscar
2018 La esclavitud en los imperios coloniales americanos: *CIDEHUS.* Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades. https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/56304

BERGER, John
2015 *Para entender la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L.

BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES
1855 *Obras del maestro fray Luis de León. Precédelas su vida*. Madrid: M. Rivadeneyra. Editor.
https://play.google.com/store/books/details?id=HvP0trQCIMsC&rdid=book-HvP0trQCIMsC&rdot=1

BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES
1807 *Las siete partidas del rey Don Alfonso El Sabio.* Tomo 2. Madrid: Imprenta Real.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/

BOATELLA, Josep
2013 Las harinas lacteadas en España: 1865-1965. *Rev. Esp. Nutr. Hum. Diet*. 2013; 17(4): pp. 172-178.
https://www.renhyd.org/index.php/renhyd/article/view/25

BOLUFER, Mónica
1992 Actitudes y discursos sobre la maternidad en la España del siglo XVIII: La cuestión de la lactancia. *Historia Social*, No. 14. pp. 3-22. https://www.jstor.org/stable/40340308

BORDIEU, Pierre
2003 Culto a la unidad y diferencias cultivadas. En: *Un arte medio. ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

BOWLBY, John
2009 *Una base segura. Aplicaciones clínicas de una teoría del apego*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

BRADLEY, Keith
1992 Wet-nursing at Rome: a study in social relations. En: *The family in ancient Rome. New perspectives*. London: Routledge, pp. 201-229.

BRAÑEZ, Angelica
2004 *El vestido femenino limeño de élite durante la Era del Guano (1845-1878)*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2020 *El vestido del pueblo limeño en el siglo XIX republicano: estudio cultural y artístico*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

BRENA, Valentina
2022 La madre (negra de la) patria. Raza, género y nación en una fiesta tradicional, *Horizontes Antropológicos*. Año. 28, N°. 63, pp. 71-103.
http://journals.openedition.org/horizontes/6275

BROMLEY, Juan
2019 *Las viejas calles de Lima*. Fondo Editorial Municipalidad de Lima. https://www.munlima.gob.pe/images/las-viejas-calles-de-lima.pdf

BROWN, Julie
2018 Photographs and the New Culture of Commerce. En: *Making Culture Visible: The Public Display of Photography at Fairs, Expositions and Exhibitions in the United States, 1847-1900*. Routledge Library Editions.

CABRERA, Laura
2023 Napoleón en su gabinete**.** La crisis de los cuarenta napoleónica. https://historia-arte.com/obras/napoleon-en-su-gabinete

CAGGIANO, Sergio
2016 Conservar el vacío. Imágenes de la desaparición de los negros en el Archivo General de la Nación. *Corpus*. Vol 6, No 2 | 2016. http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1740

CAMP, Stephanie
2005 *Closer to Freedom*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill and London. https://www.perlego.com/book/539499/closer-to-freedom-enslaved-women-and-everyday-resistance-in-the-plantation-south-pdf

CANDIOTI, Magdalena
2016 Abolición gradual y libertades vigiladas en el Río de la Plata. La política de control de libertos de 1813. *Corpus*. Archivos virtuales de la alteridad americana Vol 6, No 1 | 2016. DOI : 10.4000/corpusarchivos.1567

2019 El Tiempo De Los Libertos: conflictos y litigación en torno a la ley de vientre libre en el Río de la Plata (1813-1860). *História* (São Paulo) v.38.

CASANOVA, Rosa
2005 De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, (1839-1890). En: *Imaginarios y Fotografía en México 1839.1970*. pp. 2-17. México D. F. Conaculta. INAH. Lunwerg.

CASTEL, Antoni
2020 Cabo Verde: Historia, Identidad y Cultura. Madrid: Casa África.

CASTILLO, Teófilo
1915 "Notas de Arte". *Variedades.* Lima, 27 de noviembre de 1915. Año XI. N°. 404, pp. 2895-2896.

CASTRO, Horacio y Carlos González
1968 El Código de Esnuna. Dos mil años antes de Jesucristo. pp. 113-125. Universidad de Buenos Aires. https://bdu.siu.edu.ar/bdu/Record/I28-R145-HWA_2183/Similar

CEÁN, Juan Agustín
1800 *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real. Academia de San Fernando. Madrid: De la Viuda de Ibarra Imprenta. https://play.google.com/store/books/details?id=uBf28M5fJ9oC&rdid=book-uBf28M5fJ9oC&rdot=1

CHÁVEZ y ESPINAL
2020 Los usos de las leyes de libertad de vientres de 1814 y 1821 entre los esclavos antioqueños. Ejemplos e indicios para una hipótesis de trabajo. *Memorias*: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano (mayo-agosto), pp. 81-102.

CHOCANO, Magdalena
2019 Apuntes sobre la esclavitud y la trata de personas en los inicios del Perú republicano (1821-1855). *Investigaciones sociales*. Vol.22 N.°41, pp.121-137. UNMSM/ IIHS. Lima, Perú. doi: https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16782

CLEVELAND, Kimberly
2019 *Black Women Slaves Who Nourished A Nation: Artistic Renderings of Black Wet Nurses of Brazil*. New York: Cambria Press.

COOK, Susan
2021 Hidden Mothers: Forms of Absence in Victorian Photography and Fiction. *Nineteen centry gender studies.* Vol.17.3. https://www.ncgsjournal.com/issue173/cook.html

CONESA, Pedro
2018 Madres sustitutas. Una perspectiva comparada de las nodrizas en la antigua Roma y en la sociedad contemporánea. En: *No tan lejano. Una visión de la mujer romana a través de temas de actualidad*. Valencia: Tirant Humanidades. Universidad de Castilla La Mancha.

CORDERO, M.
2001 Las grandes epidemias en la América colonial. *Arch. Zootec*. 50: pp. 597-612. 2001

CORONADO, Diego
1998 Fotografía e Impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec. *Laboratorio de Arte II*, pp. 301-307.

COSAMALÓN, Jesús
2017 *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COURSIN, Régis
2018 Un instantané fulgurant. Nadar, ou l'objectivité voyageuse. *Revue Possibles* , Vol. 42(1), pp. 247–258. doi: 10.62212/revuepossibles.v42i1.227.

COYNE, James y Timothy ABRAHAM
2021 Peru. From Lima to Lord's. En: *Evita Burned Down Our Pavilion: A Cricket Odyssey through Latin America*. Hachette UK Ed.

COWEN, M.
2016 Régimen de lactancia y mortalidad infantil en el siglo XIX porteño. Notas para su estudio. IX Jornadas de Sociología de la UNLP. Ensenada, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9238/ev.9238.pd

CUARTEROLO, Andrea
2006 El retrato Fotográfico en la Buenos Aires decimonónica La burguesía se representa a sí misma. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, nº 35: pp. 39-53, Jan/Jun 2006.

2013 *De la foto al fotograma relaciones entre cine y fotografía en Argentina* (1840-1933). Montevideo: Centro de Fotografía.

CUERVO, Benedicto
2016 La conquista y colonización española de América. *Historia Digital*, XVI, 28. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5580242.pdf

DAVIS, Angela.
1981 El legado de la esclavitud: modelos para una nueva feminidad. En: *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Ediciones Akal, S. A. P. pp. 11-38.

DEAN, Carolyn
2017 Savage breast/salvaged breast: Allegory, colonization, and wet-nursing in Peru, 1532–1825. En: *Woman and Art in Early Modern Latin America.* Kellen Kee McIntyre and Richard E. Phillips Eds. pp. 247-264. Leiden: Brill Academic Publishers. https://brill.com/edcollbook/title/13103

DE SANTA CRUZ, Francisco
1940 *Historia de familias cubanas*, *Volumen 1.* La Habana: Editorial Hércules. https://play.google.com/books/reader?id=WRcbAAAAYAAJ&hl=es

DE LA SAGRA, Ramón
1845 Historia física, política y natural de la isla de Cuba: Historia natural. *Botánica*, Volumen 10. Librería de Arthus Bertrand. https://play.google.com/store/books/details?id=mtlIxQk22sMC&rdid=book-mtlIxQk22sMC&rdot=1

DELGADILLO, Jorge
2019 La Esclavitud, La Abolición y Los Afrodescendientes: Memoria Histórica y Construcción De Identidades En La Prensa Mexicana, 1840-1860. HMex, LXIX: 2, 2019.

DEL PINO, Alberto
2016 Relaciones entre fotografía y demás iconografía de la Guerra del Paraguay. *Resistencia.* Chaco, No. 25, pp. 133-158.

DEUSTUA, Jorge
2002 "Ciento treinta años después: Rafael Castillo y los hermanos Courret". En: *Libros & Artes,* N° 2. Lima, pp. 20-22.

DÍAZ, Alberto, et. al.
2019 *Y llegaron con cadenas…Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*. Ediciones Universidad de Tarapacá.

DIDI—HUBERMAN, Georges
2014 *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

DOCUMENTALES-ES
2017 Historia de la esclavitud en el siglo XIV. 22 de junio de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=p3Dcaukqydl

DUPRAS, Tosha et. al.
2001 Infant Feeding and Weaning Practices in Roman Egypt. *American Journal Of Physical Anthropology.* 115. pp. 204–212. Doi: 10.1002/ajpa.1075.

EL COMERCIO
1854 “Se necesita”. Lima, martes 24 de enero, p. 4.
“Se necesita”. Lima, sábado 04 de marzo, p.6.
“Con urgencia”. Lima, jueves 20 de abril, p.1.
“Se necesita”. Lima, viernes 19 de mayo, p.1
“Se ofrece”. Lima, miércoles 12 de julio, p. 3
1869 Guía de la Exposición Industrial de Lima. Lima: Imprenta J. R. Sánchez.
1875 “A las madres de familia”. Lima, viernes 29 de enero, edición de la mañana, s/p.
“Ama de leche”. Lima, martes 02 de marzo, p. 6.
“Se necesita”. Lima, viernes 12 de marzo, edición de la tarde, s/p.
“Se necesita”. Lima, sábado 29 de mayo, p. 2.
“Ama de leche”. Lima, viernes 25 de junio, p. 3.

EL PERÚ ILUSTRADO
1887 “Nuestros Grabados”. Lima, 4 de junio de 1887. Año 1. Semestre II. No. 4.

ERMAKOFF, George
2004 *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial G. Ermakoff.

ESPINILLA. Beatriz
2013 La elección de las nodrizas en las clases altas, del siglo XVII al siglo XIX. *Matronas*. Vol. 14 (3-4). pp. 68-73.

ESPUNY, Víctor
2020 Los Téllez-Girón y los inicios de la fotografía. Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna, N°. 22.
https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8011937.pdf

FERNÁNDEZ, Ramón
2017 *El conocimiento del cuerpo y sus cuidados en la civilización egipcia*. Tesis de fin de grado de Enfermería. Universidad Complutense de Madrid.

FILÓMATES, Eustaquio [seud. De José Rossi y Rubí]
1791 “Amas de leche. Segunda carta de Filomates sobre la educación”. Lima: *Mercurio Peruano* 1. 8, pp. 59-62.

FIORENTINI, Natalia
2012 Familia y diferenciación genérica en la Nueva España del siglo XVI a través de los ordenamientos civiles y la correspondencia privada. *TZINTZUN*, *Revista de Estudios Históricos*, Núm. 56, julio - diciembre de 2012, pp. 13-57.
https://www.scielo.org.mx/pdf/tzintzun/n56/n56a1.pdf

FRAILE, José
1999 Amas de cría. Campesinas en la urbe. *Revista de Folklore.* N°221. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid.
https://www.cervantesvirtual.com/obra/amas-de-cria-campesinas-en-la-urbe/

FRANCO, Gabriel
1962 Las leyes de Hamnurabi. Versión española, introducción y anotaciones. *Revista de Ciencias Sociales*. pp. 331-356.
https://core.ac.uk/download/pdf/268241993.pdf

FRANKLIN, Harper
2019 1890-1899: 19th century, decade overview. *Fashion History Time.* Blog. https://fashionhistory.fitnyc.edu/1890-1899/

FREUND, Gisèle
2017 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. https://editorialgg.com/media/catalog/product/9/7/9788425229947_inside.pdf

FREUD, Sigmund
2022 *Tres ensayos para una teoría sexual y otros ensayos.* Vol. 2. Ayapango: Editorial Iztaccihuatl.

FUENTES, Manuel Atanasio
1858 *Estadística general de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M.N. Corpancho, por J.M. del Campo.

FUNDACIÓN TyPa
2021 Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo. 15 de junio de 2021. Laboratorio TyPA. https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U&t=3561s

GACETA MÉDICA DE LA HABANA
1879 "Consejos a las madres y a las nodrizas". Año 1, N°10. La Habana, viernes 01 de agosto, pp. 155-156. http://iiif.infomed.sld.cu/coleccion/18/12/2018/gaceta-medica-de-la-habana-no-10-1879

GALEANA, Patricia
2015 *El proceso independentista de México.* México, D. F: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

GARAVITO, Cecilia
2018 *Mercado De Trabajo Doméstico En Los Inicios De La República: 1876-1940*. Departamento de Economía – Pontificia Universidad Católica del Perú. http://doi.org/10.18800/2079-8474.0455

GARAY, Andrés y Jorge VILLACORTA
2017 El estudio Courret y la belle epoque limeña. *Libros & artes*: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú, N°. 84-85, pp. 1-16.

GARCÍA-LORDA, Pilar. et. al
2005 *La alimentación y la nutrición a través de la historia*. Barcelona. Editorial Glosa, S. L.

GARCÍA AÑOVEROS, Jesús
2000 Luis de Molina y la esclavitud de los negros africanos. El Siglo XVI. Principios Doctrinales y Conclusiones. *Revista de Indias*, vol. LX, núm. 219. pp 307-329. ttps://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/508

GARDNER, George
1909 *Photographing young children*. En: *Wilson's photographic magazine*. Abril de 1909. Vol XLVI. N°. 625. https://archive.org/details/wilsonsphotogra04unkngoog/mode/2up

GARGUREVICH, Juan
2006 Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano. *San Marcos.* 24, pp. 133-150.

GRAFENSTEIN, Johanna
2011 Revolución e Independencia de Haití: sus percepciones en las posesiones coloniales vecinas, 1791-1830. Tareas, N°138, mayo-agosto, 2011, pp. 33-46. Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena", Panamá.

GLUZMAN, Georgina
2019 Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras. *Separata. Asociación de amigos del arte de Rosario.* Año XVII, N° 24. pp. 80- 113. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/137334

GEORGE EASTMAN MUSEUM
2014 El Proceso de Gelatina de Plata - Serie Procesos Fotográficos. 12 de diciembre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=VqWyJstBSoo

GOLDEN, Janet
1996 *A social history of wet nursing in America. From breast to bottle*. Cambridge University Press.

GONZÁLEZ, Carolina
2022 La ley de libertad de vientres y su condición paradojal: una aproximación interseccional (Chile, 1811-1823). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 22(2), e171. pp. 1-22. https://doi.org/10.24215/2314257Xe171

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz.
2013 "Cuerpos in/a-propiados: carte-de-visite y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista". *Memoria y Sociedad*, Volumen 17, N° 34, pp. 14-32.
https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4456956.pdf

GORDONIO, Bernardo
1697 *Obras de Bernardo de Gordonio. Insigne maestro y doctor de medicina*. Madrid: Antonio Gonzalez de reyes Imprenta.
https://play.google.com/store/books/details?id=_UMkRaldxeAC&rdid=book-_UMkRaldxeAC&rdot=1

GREENBERG, Gary
2004 *101 Mitos de la Biblia.* Océano Ámbar Editorial.
https://archive.org/details/101-mitos-de-la-biblia-gary-greenberg/page/n139/mode/2up?q=cam

GUZMÁN, Florencia
2017 ¡Madres negras tenían que ser! Maternidad, emancipación y trabajo en tiempos de cambios y transformaciones. Buenos Aires, 1800-1830. Buenos Aires: *Tempo*. Volumen 24, N° 3, pp. 450-473.
https://www.scielo.br/pdf/tem/v24n3/1980-542X-tem-24-03-450.pdf

HAAS, Alexandra
2019 La historia de los afrodescendientes en México: visibilizando un pasado común. *Revista Mexicana de Política Exterior*, N° 116, mayo-agosto de 2019, pp. 57-75. https://revistadigital.sre.gob.mx/index.php/rmpe/article/view/111

HANNAVY, John ed.
2008 E*ncyclopedia of Nineteenth-Century Photography.* New York: Routledge. Taylor and Francis Group.

HAYA, María
1984 Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana. En: *Tercer Coloquio de Fotografía Latinoamericano. La Habana. Cuba*. Claudí Carreras. Editor. Montevideo: CDF. Centro de Fotografía de Montevideo. https://issuu.com/cmdf/docs/3er_coloquio

HERING, Max
2011 Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales. En: *La cuestión colonial*. Hercalio Bonilla Ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

HERNÁNDEZ, Eduardo
2008 Genealogía Histórica de la Lactancia Materna. *REVENF*. Revista de Enfermería Actual en Costa Rica. No. 15. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2745761

HERNÁNDEZ-TORRES, Yolopatlli
2015 Entre mesura y coquetería: Ilustración, prensa y maternidad en la Nueva España. *Revista Forma* //vol 12. pp. 53-66.

HIREL, Sophie
2021 Mujeres desapercibidas: las nodrizas en la literatura castellana medieval. *La leche polifonica*, Ergastula, pp. 122-138. https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03948898

HIRSCH, Marianne
1997 *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press

HUFTON, Olwen
2000 Mujeres, trabajo y familia. En: *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* George Duby y Michelle Perrot Eds. Madrid. Editorial Taurus.

HUGH, Thomas
1998 El verde mar de las tinieblas. En: *Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870.* Barcelona: Editorial Planeta, S. A. https://www.academia.edu/8506393/Thomas_Hugh_La_Trata_de_Esclavos

HÜNEFELDT, Christine
1992 Las Manuelos, Vida cotidiana de una familia negra. En: *La Lima del s. XIX. Una reflexión histórica sobre la esclavitud urbana*. Lima: IEP. Ediciones.

INCA GARCILASO DE LA VEGA
1607 *Comentarios Reales de los Incas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck. Biblioteca Nacional de España. https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000009186&page=1

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS
2023 Presentación del libro: *Maternidades puertorriqueñas*. 14 de abril del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=VQNtqyJzf9I&t=1127s

INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO
2009 *La Destrucción del Olvido*: *Estudio Courret Hermanos 1863-1935.* Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

ITURRALDE, Gabriela y María VELÁZQUEZ
2016 *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. 2ed. México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

JABARDO, Mercedes.
2008. Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración. *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*. Donostia: ANKULEGI antropología elkartea, XI Congreso de Antropología de la FAAEE, pp. 39-53.

JÁVEGA, Emma
2009 Expósitos en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI. *Estudis*, 35, 2009, pp. 289-314. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3117210

JORNAL DA BAHIA
1870 "Quem precisar de uma ama". Annuncios. Año XVII. Bahía, sábado 23 de abril, p. 3. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=815063&pesq=escrava&pagfis=39
1871 "Ama de leite". Annuncios. Año XIX. Bahía, sábado 11 de noviembre, p. 3. https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=815063&pesq=escrava&pagfis=131
1874 "Ama de leite". Annuncios. Año XXII. Bahía, martes 23 de diciembre, p. 3. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=815063&Pesq=escrava&pagfis=243
1876 "Ama de leite". Annuncios. Año XXIII. Bahía, miércoles 19 de abril, p. 3. https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=815063&pasta=ano%20187&pesq=Nestle&pagfis=331

KEEGAN, JOHN
2023 *Historia de la guerra.* Madrid: Luis Villamarin Editor.

LAFONT, Anne
2016 Fabric, Skin, Color: Picturing Antilles' Markets as an Inventory of Human Diversity. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura.* Vol. 43, No. 2 (2016): pp. 121-154.
doi:10.15446/achsc.v43n2.59074

2019 *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon: Le Presses du Réel.

LADY AMATEUR
1872 "How I photograph my little ones". En: *The British Journal of Photography*. Vol. XIX. https://archive.org/details/britishjournalof19unse/page/146/mode/2up?q=children

LARSON, Laura
2017 *Hidden mother.* Saint Lucy Books Editorial.

LEANTE, César
2016 Bolívar y las Antillas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 401 (noviembre 1983), pp. 33-42.

LE PÈRE ANSELME
1868 Histoire Généalogique et chronologique de la Maison Royale de France. Paris; Firmin Didot Frères, Editeurs. https://play.google.com/store/books/details?id=eK8-AQAAMAAJ&rdid=book-eK8-AQAAMAAJ&rdot=1

LEMOINE, Martina
2006 El vestido criollo en las Antillas Francesas (1848-1950). *Anales del Museo de América*. 14 (2006). pp. 327-350.

LE MAO, Carolina
2018 Les soeurs Grellier et leur nourrice noire. *Hyphoteses*. La Nouvelle-Aquitaine et les outre-mers. https://doi.org/10.58079/rqxm

LÉVI-STRAUSS, Claude
1986 *Raza y cultura.* 6ta. Ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

LINKMAN, Audrey
2010 Analysing victorian family photographs. A checklist of procedures. https://www.britishportraits.org.uk/wp-content/uploads/2013/01/Audrey-Linkmans-handout.pdf

LIPSKI, John
1996 La herencia lingüística de España. En: *El español de América*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LOKKEN, Paul y Christopher LUTZ
2008 Génesis y evolución de la población afrodescendiente en Guatemala y el Salvador (1524-1824). *Del olvido a la memoria. Africanos y afromestizos en la historia colonial de Centroamérica*. Rina Cáceres Ed. San José C. R.; Oficina Regional de la Unesco.

LOÏC, Stavridés
1994 “Paris dans l'émoi de la photo”. En: *L'Express*, 10 de noviembre de 1994. https://www.lexpress.fr/informations/paris-dans-l-emoi-de-la-photo_600505.html

LOTHRUP, Bertha
1887 Photographing study of child life. En: *The American Annual of Photography and Photographic times.* https://archive.org/details/americanannualof1018unse/page/n115/mode/2up?q=children

LÓPEZ, Mercedes
2005 La alimentación del lactante: la nodriza y el examen probatorio de la leche en la obra de Oribasio. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 17-18, 2004-2005, pp. 225-236.

MAJLUF, Natalia
1994 Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879 - Lima: IEP. Documento de Trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2.

MAJLUF, Natalia y Luis E. WUFFARDEN
2001 *La Recuperación de la memoria. El primer siglo de la Fotografía en el Perú: 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima

MANNARELLI, María Emma
2018 *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. 2° ed. Lima: La Siniestra Ensayos.

NAPOLEAN, Jackie
1999 *Hidden witness. African-american images from the dawn of photography to the Civil War*. New York: St Martin's Press.

MARINI, Candela
2020 La fotografía bélica: la cobertura de la guerra del Pacífico (1879 – 1883) de Díaz & Spencer. *Fotocinema*. nº 22. pp 49.74.

MCDONALD, Katherine
2016 Nurses and “milk-buddies” in Roman epitaph. En línea. https://katherinemcdonald.net/2016/11/10/nurses-and-milk-buddies-in-roman-epitaphs/

MCELROY, Keith
1977 *The history of photography in Peru in the nineteenth century, 1839-1876*. Tesis Doctoral. Nuevo México: Ed. Universidad de Nuevo México

1985 Early Peruvian Photography. A Critical Study. Michigan: UMI Research Press.

2000 Eugenio Courret and the Courret Archive in Lima, Peru. History of photography. Vol. 24, pp. 121-126.

MENA, Luz
2007 Raza, género y espacio: las mujeres negras y mulatas negocian su lugar en la Habana durante la década de 1830. *Revista de Estudios Sociales*. 26. Pp. 73-85. http://journals.openedition.org/revestudsoc/20640

MERLO, María
2014 Porteo. *Medicina Naturista*; Vol. 8 - N.º 2: pp. 37-40.

MONTALVO, Sergio
2021 Visiones de la educación femenina en España (siglos XVI y XVII): Luis de León, Juan Luis Vives y Joseph Rojo. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies.* 10:1-9, Marzo/March 2021.

MORGAN, Jennifer
1997 “Some Could Suckle over Their Shoulder": Male Travelers, Female Bodies, and the Gendering of Racial Ideology, 1500-I770. The William and Mary Quarterly, Vol. 54, No. 1 (Jan., 1997), pp. 167-192. http://www.jstor.org/stable/2953316

MORGAN, Kenneth
2017 *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Traducción Carme Castells. Barcelona: Editorial Planeta.

MORITZ, Lilia
2018 Visível e invisível 4. En: *Mae Preta. Exposição e pesquisa de Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa*. Sao Paulo. Galeria Mario Schenberg.

MUGURUZA, J.
1996 La alimentación del lactante en el Siglo de las Luces. *Sociedad Vasco Navarra de Pediatria.* Vol. 30: pp. 42-45.
http://svnp.es/web/sites/default/files/bulletin_attached/30-1-42.pdf

MURRELL, Denise
2019 Olympia. Laure dans le contexte du Paris noir. En: *Le modèle noir de Géricault à Matisse.* Paris: Musée d' Orsay et de l'Orangerie and Flammarion. Catálogo de la Exposición homónima marzo-julio, 2019.

MUSÉE D'ORSAY
2019 *Le modèle noir. De Géricault à Matisse.* Paris: Musée d' Orsay et de l'Orangerie and Flammarion.

NAST, Charles
1900 "Photographing children". En: *Anthony¨s Photographic Bulletin.* Col. XXXI. https://archive.org/details/anthonysphotogr1900newy/page/168/mode/2up?q=children

NAVARRETE. María
2013 Mujeres "de castas" y sus relaciones con las mujeres de la élite colonial en Cartagena. *La manzana de la discordia*, enero - junio 2013 - Vol. 8, No. 1: pp. 81-86.

2020 Las nodrizas afrodescendientes en el Nuevo Reino de Granada siglo XVII: valor cultural y científico". *Historia y Espacio*, vol. 16 N° 54 (2020): pp. 27-46. Doi.org/10.25100/hye.v16i54.9884

NAVARRETE, José
2017 *Fotografiando en América Latina. Ensayos de Critica Histórica*. Montevideo: Centro de la Fotografía CDF.
https://issuu.com/cmdf/docs/navarrete_proyeccion

NAVARRO, Laura
2017 *La búsqueda de la identidad en el retrato fotográfico: del retrato burgués decimonónico al selfie.* Valencia: Universitat Politècnica de València.

NEGRETE, Claudia
2006 Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos. México D.F: UNAM.

NEIRA, Hugo
1963 "Los tiempos de Courret, la vida y las ideas del 900". *Fanal*. Revista Cultural de la IPC. Lima. No. 66, volumen 18, pp. 13-28.

NEWHALL, Beaumont
1976 *The Daguerreotype in America.* New York. Dover Publications, INC.

OBARRIO, Mariano
1884 *Digesto de Ordenanzas, Reglamentos, Acuerdos y Disposiciones de la Municipalidad de Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Tribuna Nacional Editorial.
http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/show/936

OBLADEN, Michael
2021 Regulated wet nursing: Managed care or organized crime?. Oxford Textbook of The Newborn. A cultural and Medical History. pp. 221-225. https://doi.org/10.1093/med/9780198854807.003.0031

OLIART, Patricia
1993 Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En: *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Centro de Investigación Universidad del Pacífico.

OÑATE, Alfonso.
2004 El sur de los EE. UU: Desde la esclavitud hasta la lucha por los derechos civiles. Universidad de Cádiz. pp. 283-297. https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/9391/31305994.pdf?sequence=1

O`PHELAN, Scarlett
2007 La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Lima. Volumen 36, número 1, pp.19-37.

PACHAS, Sofía
2007 *Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes del Perú.* Lima: Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.

PAIVA, Carmelo
2007 *La negra Hipólita. Nodriza del libertador*. Caracas: Ediciones Librería Estelar. https://carmelopaiva.com/Negra%20Hipolita.pdf

PAGÈS, Gisella
2013 Mujeres entre mundos. Discursos, tópicos y realidades de género en América Latina (Perú, siglo XVIII). Tesis Doctoral. Departament d' Història Moderna i Contemporània Facultat de Filosofia i Lletres Bellaterra. Universidad Autónoma de Barcelona.

PALACIOS, Guillermo
2009 Brasil: una independencia sui generis. *Revista Ciencia y Cultura*. N° 22-23. Agosto 2009. Unievrsidad Católica Boliviana. http://www.scielo.org.bo/pdf/rcc/n22-23/v10n23a16.pdf

PALMA, Ricardo
1883 *Tradiciones Peruanas. Vol. 1*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince. https://play.google.com/store/books/details?id=RuOEAAAAIAAJ

PAOLETTI, JO.
1987 Clothing and gender in America: children's Fashions 1890-1920. *Journal of Women in Culture and Society* 1987, vol. 13. N°. 1. pp. 136-143. https://www.jstor.org/stable/3174031

PARCA, Maryline
2'17 The Wet Nurses of Ptolemaic and Roman Egypt. *Illinois Classical Studies*, Vol. 42, No. 1 (Spring 2017), pp. 203-226. http://www.jstor.org/stable/10.5406/illiclasstud.42.1.0203

PASCUAL, Agustín
1871 Palabras españolas de índole germánica. En: *Revista de España.* Tomo XXI. 4° año. Madrid. https://play.google.com/store/books/details?id=dYhYWD3KbQkC&rdid=book-dYhYWD3KbQkC&rdot=1

PLATT, L.
1879 "The way to photograph children". En: *The Philadelphia Photographer.* Vol. XVI. https://archive.org/details/philadelphiaphot1879phil/page/268/mode/2up?q=hidden+mother

PEDRUCCI, Giulia
2013 Sangue mestruale e latte materno: riflessioni e nuove proposte. Intorno all'allattamento nella Grecia antica. Gesnerus 70/2 (2013). pp. 260–291.

PEÑAHERRERA, Liliana
1983 *Un documento histórico: la fotografía en el Perú (1895-1919)*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

PERIAÑEZ, Rocío
2008 *La esclavitud en Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia. Universidad de Extremadura. https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/391/1/TDUEX_9788469263150.pdf

PERSANO, Humberto
2018 La teoría del apego. El Mundo de la Salud Mental en la Práctica Clínica. Universidad de Buenos Aires. pp.157-177.

PETSCH, Max
1872 "Children pictures". En: *The Philadelphia Photographer*. Vol. IX. https://archive.org/details/philadelphiaphot1872phil/page/n7/mode/2up

POOLE, Deborah
1997 *Vision, Race and Modernity. A visual economy of the andean image world*. Nueva Yersey: Editorial Universidad de Princeton.

POSADAS, Juan Luis
2011 *Tácito. La Germania*. Cuenca: Editorial Aldebarán.

PROTZEL, Patricia
2010 La Madre Negra como Símbolo Patrio: El Caso De Hipólita la Nodriza Del Libertador. *Revista Venezolana de Estudios de La Mujer* - Enero/Junio 2010. VOL. 15/N° 34. pp. 65-74.

QUIJANO, Anibal
2014 Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del pode*r. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.

QUIÑONES, Leticia
2007 *El Perú en la vitrina. El progreso material a través de las exposiciones (1851-1893).* Lima: Proyecto Historia Universidad Nacional de Ingeniería.

RÁBADE, María
2021 Aproximación al entorno femenino de Alfonso X. *e-Spania*. *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. 39. https://doi.org/10.4000/e-spania.40874

RADIGUET, Max
1971 *Lima y la Sociedad peruana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lima-y-la-sociedad-peruana/html/ff391362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

RAYDÁN, Carmelo
2013 Origen y expansión mundial de la fotografía. *Perspectivas*. Revista de historia, geografía, arte y cultura. Año 1. No. 1. ene-abr.

RAZOUX, Pierre
2005 La guerra del Pacífico (1879-1884). https://issuu.com/boliviaio/docs/coincidencias_y_divergencias/1

REID, George
2007 "Una transfusión de sangre mejor". Blanqueamiento, 1880-1930. En: *Afro-Latinoamerica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

RESTREPO, Eduardo
2012 Medidas abolicionistas en la Nueva Granada, 1814–1851. CS. *Estudios sobre Historia y Cultura*. No. 9, 235–272, enero–junio 2012. Cali, Colombia. https://doi.org/10.18046/recs.i9.1221

RIVIALE, Pascal
2008 *Una historia de la presencia francesa en el Perú, desde el Siglo de las Luces hasta los Años Locos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

ROBINS, Gay
1996 La fertilidad, el embarazo y el nacimiento. En: *Las mujeres en el antiguo Egipto*. Madrid: Ediciones Akal S. A.

ROBINSON, Henry
1891 *The studio and what to do in it.* London: Piper and Carter Editor.

RODRÍGUEZ-BERZOSA, Sara
2016 *La lactancia en el antiguo Egipto: Una aproximación léxica y cultural*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_402261/srbgl1de4.pdf

RODRÍGUEZ GARCÍA, RITA
2017 Nodrizas y amas de cría. Más allá de la lactancia mercenaria. En: *Mamar; mythos y lógos sobre la lactancia humana*. *Ilemata*. Revista Internacional de Éticas aplicadas. N°. 25, pp. 37-54.

RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán
2010 *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en chile.1900 – 1950*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico. https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0074188.pdf

ROSAS, Claudia
2005 La visión ilustrada de las amas de leche negras y mulatas en el ámbito familiar (Lima, siglo XVIII). *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*. LIMA. IRA-IFEA.

ROUSSEAU, Jean-Jacques
2000 *El Emilio o Sobre la educación.* Traducción de Ricardo Viñas. https://www.heterogenesis.com/PoesiayLiteratura/BibliotecaDigital/PDFs/Jean-JacquesRouseeau-Emilioolaeducacin0.pdf

RUBIERA, Carla
2019 El uso de las esclavas como nodrizas en la Roma antigua. Más allá de la figura simbólica. *Dialogues d'histoire ancienne*. Suplemento N°19, pp. 205-220; https://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2019_sup_19_1_4871

SALKED, Richard
2014 *Cómo leer una fotografía*. Traducción de Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SÁNCHEZ, Juan Manuel
2007 La racionalidad delirante: el racismo científico en la segunda mitad del siglo XIX. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000200011

SÁNCHEZ, Julio
2006 Brasil en el tiempo colonial, 1500-1822. En: *Historia de América*. J. B. Amores Carredano (Coord). Barcelona: Ariel. https://gredos.usal.es/bitstream/10366/21661/1/DHMMC_Brasil%20en%20el%20tiempo%20colonial.pdf

SEGATO, Rita Laura
2013 *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Editorial Prometeo

SCHOLTEN, A.
1971 "Our picture". En: *The Philadelphia Photographer.* Vol. VIII. https://archive.org/details/philadelphiaphot1871phil/page/156/mode/2up?q=children&view=theater

STANCIK, Marco
2009 A Ama-De-Leite e o Bebê: Reflexões em torno do apagamento de uma fase. *HISTÓRIA*, São Paulo, 28 (2): 2009. DOI: 10.1590/S0101-90742009000200023

SCHWARZ, Herman
2017 *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*. Lima: Ed. Municipalidad Metropolitana de Lima. https://publicacioneslima.pe/wp-content/uploads/2018/10/munilibro-12.pdf

2021 *Tarjetas de visita*. Estudio y selección de Herman Schwarz. Lima: El Comercio.

1873 TRATADO DE ALIANZA DEFENSIVA. Perú- Bolivia. http://iladir.org/wp-content/uploads/2021/06/Tratado-de-Alianza-Defensiva-Per%C3%BA-Bolivia-1873.pdf

SEVILLA, Rosario
1986 *Las Antillas y la independencia de la América Española (1808-1826).* Madrid; Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

SILVA, Armando
2012 *Álbum de Familia. La imagen de nosotros mismos.* Medellín: Ed. Sello Editorial

SILVA VASCONCELLOS, Christianne
2011 Fotografías de Amas de Leche en Bahía. Evidencia visual de dos aportes africanos a la familia esclavista en Brasil. *Nómadas* (Col), núm. 35, octubre, 2011, pp. 119-137. Universidad Central Bogotá, Colombia. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653008

SMITH. Archibald
2019 *El Perú tal como es. Una estancia en Lima y otras partes de la república peruana, incluida una descripción de las características sociales y físicas de ese país*. Lima: IEP. Instituto de Estudios Peruanos.

SORLIN, Pierre
2019 *El siglo de la imagen analógica*. Buenos Aires: Ed. La Marca.

SPARREBOOM, Anna
2009 *Wet-nursing in the Roman Empire Indifference, efficiency and affection*. Thesis M-phil. Oudheidstudies Amsterdam: VU University. https://www.academia.edu/6196503/Wet_nursing_in_the_Roman_Empire_Indifference_Efficiency_and_Affection

STELLA, Alessandro y Bernardo VINCENT
1998 Europa, mercado de esclavos. *Prohistoria*. Año II, número 2, pp. 53-62. Traducción de Darío Barriera. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5848177

SUSSMAN, George
1982 *Selling Mothers' Milk. The Wet Nursing Business in France, 1715 – 1914*. University of Illinois Press, Publisher.

TAGG, Jhon
2005 *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

TAYLOR, A.
1867 "Taking the baby". En: *The Philadelphia Photographer*. Vol. IV. N°. 38. Febrero de 1867. https://archive.org/details/philadelphiaphot1867phil/page/42/mode/2up?q=nurse

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle
2019 La migración francesa al Perú: la familia Courret. *Coordenadas*, Vol. 6. N°2, pp. 159-174. http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/coordenadas/article/view/15260/pdf

THE PHOTOGRAPHIC TIMES
1889 "Photographing children". *The Photographic Times.* N°. 411. Agosto de 1889. https://archive.org/details/photographictime1920unse/page/384/mode/2up?q=nurse

THORNDIKE, Guillermo
1979 *Autorretrato. Perú 1850-1900*. Lima: Promoinvest S.A.

TSCHUDI, Johann
1966 *Testimonio del Perú, 1838-1842*. Lima: Consejo Consultivo Suiza-Perú.

THUL CHARBONNIER, Florencia
2023 Género, raza y clase en la formación de un mercado de trabajo capitalista. Las amas de leche de Montevideo (1852-1890). *Trashumante*. Revista Americana de Historia Social 21 (2023): 6-26. DOI: 10.17533/udea.trahs.n21a01

TOMASINI, Clara
2013 Las técnicas fotográficas y sus posibilidades estéticas y utilitarias en la fotografía Argentina del siglo XIX. *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
https://cdsa.aacademica.org/000-010/996.pdf

THOMPSON, Jack
2004 Images of Africa: Missionary Photography in the Nineteenth Century: an Introduction. Centre of African Studies. University of Copenhagen.
https://teol.ku.dk/cas/publications/publications/occ._papers/occ_thompson.pdf

TIPOGRAFÍA NACIONAL
1890 *Reglamento de policia de la república de Nicaragua, mandado redactar por el señor presidente general d. Joaquin Zavala.* Managua: Tipografía Nacional, 3ª. Ed. https://play.google.com/books/reader?id=FWIXAAAAYAAJ&pg=GBS.PP6&hl=es

TOQUERO, Gaspar
1617 *Reglas para escoger amas y leche*. Cádiz: Fernando Rey Impresor.
https://www.cervantesvirtual.com/obra/reglas-para-escoger-amas-y-leche/

TORRES, José y Fernando VILLEGAS
2005 Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920. *Illapa Mana Tukukuq*, (2), 39–56.
https://doi.org/10.31381/illapa.v0i2.1179

TURNBULL, A.
1872 “Business”. En: *The Philadelphia Photographer.* Vol. IX.
https://archive.org/details/philadelphiaphot1872phil/page/n7/mode/2up?q=hidden+mother

VANWEIKE, Roland
1871 “Under the Skylight”. En: *The Philadelphia Photographer*. Vol. VIII. N°. 85. https://archive.org/details/philadelphiaphot1871phil/page/n15/mode/2up?view=theater

VARGAS, Gerardo
1921 *La Batalla de Arica. 7 de junio de 1880*. Lima: Biblioteca de la Imprenta Americana.

VERGARAY, Melyssa
2015 Imágenes, indumentaria y familia en Lima a finales del siglo XIX. Una aproximación a su estudio. Lima, Año XVI, No. 158, enero - febrero, 2015. UNMSM.

VIVES, Juan Luis
1992 Sobre la mujer. En: *Juan Luis Vives, Antología de textos*. Valencia: Universitat de Valencia.

WALLIS, Brian
1995 Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Slave Daguerreotypes. American Art , Summer, 1995, Vol. 9, No. 2 (Summer, 1995), pp. 38-61. The University of Chicago Press.
https://www.jstor.org/stable/3109184

WALLACE, Kimberly
2008 *Mammy : a century of race, gender, and Southern memory.* The University of Michigan Press.
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015082696587&seq=4

WELTON, Mark
2008 Military Review λ January-February 2008, pp. 57-65.
https://www.armyupress.army.mil/Portals/7/military-review/Archives/English/MilitaryReview_20080228_art010.pdf

WEST, Emily; KNIGHT, R.
2017 Mothers' Milk: Slavery, Wet-Nursing, and Black and White Women in the Antebellum South. *Journal of Southern History*, Volume 83, Number 1, February 2017, pp. 37-68.
https://doi.org/10.1353/soh.2017.0001

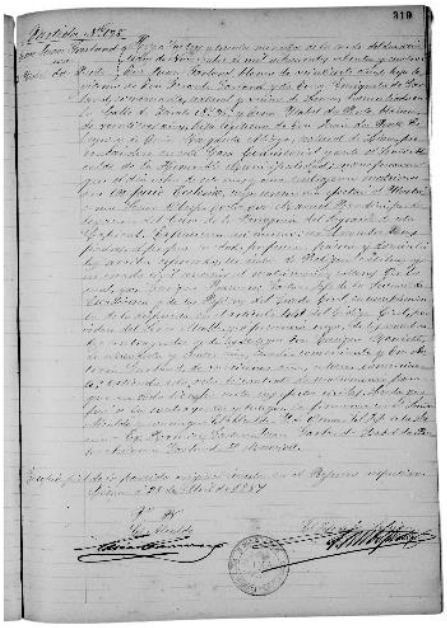
WOOD, Marcus
2013 *Black Milk. Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford University Press; Illustrated edición.

ZARZA, Tomás
2010 Fotografía nupcial. *Arte Fotográfico*. Nª 625. pp. 51-57.

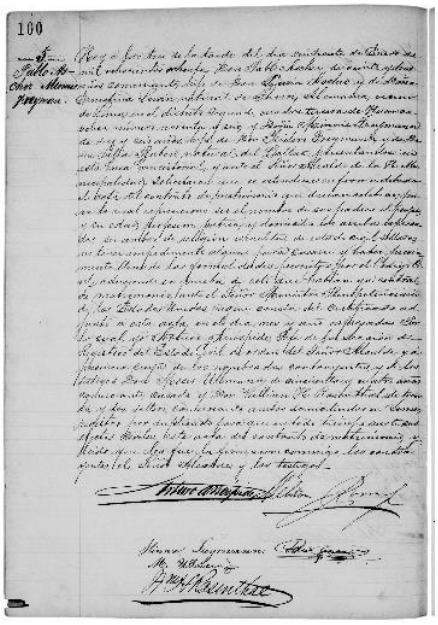
ZEGARRA, Margarita
2001. "La construcción de la madre y de la familia sentimental. Una visión del tema a través del Mercurio Peruano". Lima: *Histórica*, 25(1), 161-207. http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8617

ANEXOS

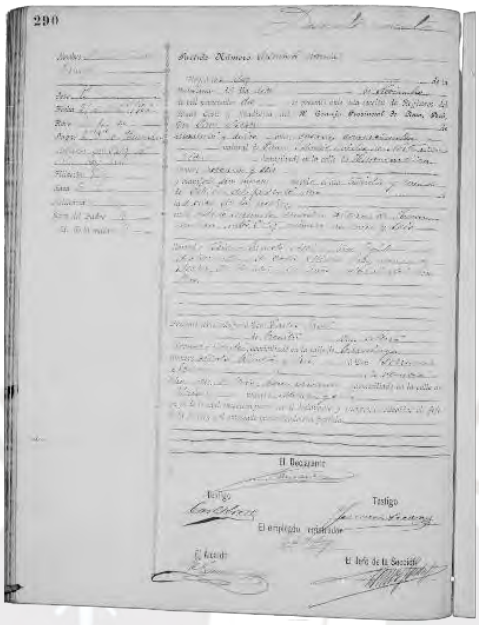
1. Acta de matrimonio correspondiente a Isabel da Ponte Ribeyro Aliaga y Juan Garland von Lotten. Ceremonia realizada en Lima, el 8 de noviembre de 1884. Archivo Arzobispal de Lima. Pliego Matrimonial N° 2. Partida N° 198.



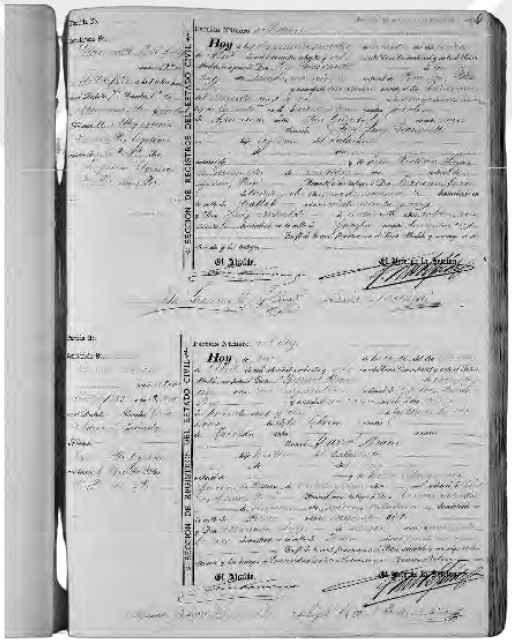
2. Acta de matrimonio correspondiente a Minnie Freymann y Paul Ascher. Ceremonia realizada en Lima, el 27 de enero de 1880. Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:2C3H-WQD.



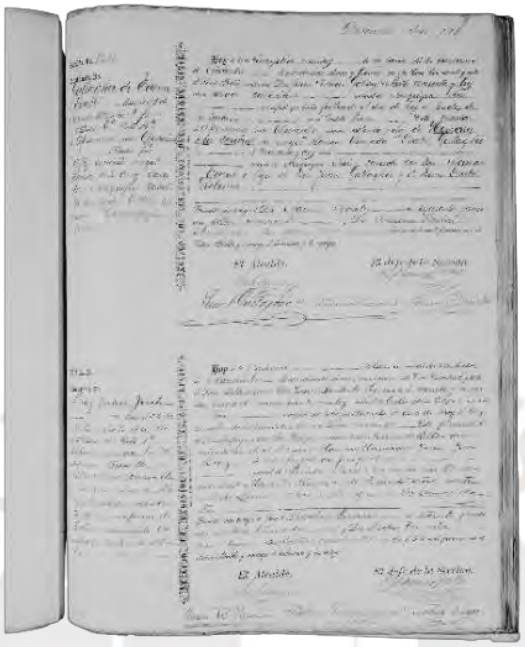
3. Partida de nacimiento correspondiente a Ysidro Ernesto Ascher Freymann, nacido el 31 de octubre de 1902. Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:FC7N-QGW



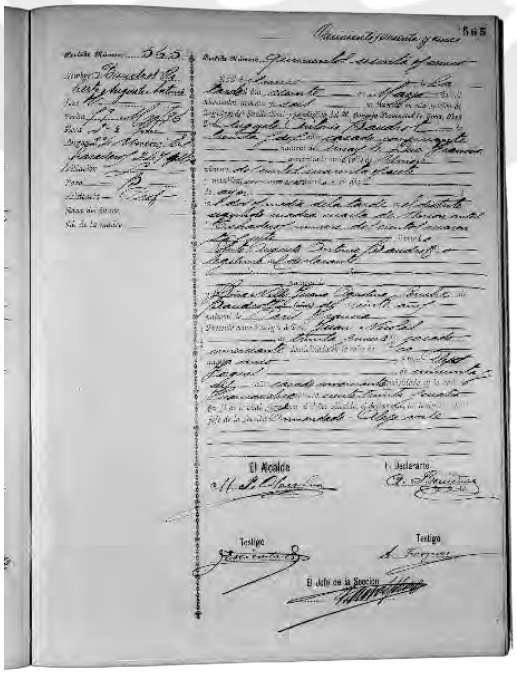
4. Partida de nacimiento correspondiente a José Luis Giacometti Soyer, nacido el 25 de abril de 1888 Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:VXRF-TST



5. Acta de defunción correspondiente a Isabel Gallagher de Evans. El hecho luctuoso aconteció el 21 de noviembre de 1885. Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:2C3C-499



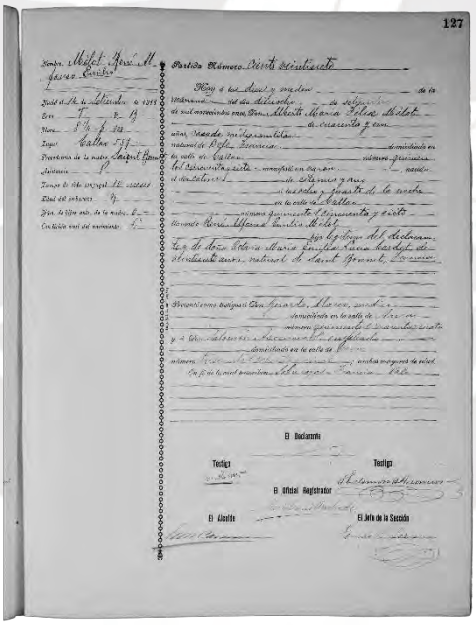
6. Partida de nacimiento correspondiente a es Roberto Augusto Antonio Baudrot, nacido el 19 de marzo de 1896. Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:VXR6-R66



7. Ficha de registro correspondiente a Pedro Tonesi Dubayle, hijo de Juan Oreste Tonesi Paltengui, un comerciante natural de Italia y de Doña María Dubayle. Nacido el 23 de diciembre de 1883. Tomado de: https://www.familysearch.org/tree/person/details/27Z6-33J

8. Comunicación llevada a cabo el día 19 de abril de 2024 vía correo electrónico con el Sr. Carlos Vélez Mercado, auxiliar de Archivo de la Fundación Luis Muñoz Marín, quien gentilmente gestionó el permiso del uso de la fotografía del escritor Salvador Tió Montes de Oca por Doña Teresa Tió, su hija, quien además compartió sus comentarios respecto a la nana Eleuteria Yeyé, “Teya”

9. Partida de nacimiento correspondiente a es René Alfonso Emilio Mélot Cardot, nacido el 14 de setiembre de 1911. Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:FC31-CQ8


127

Partida Número Ciento Veintiuno

El Declarante

Testigo

Testigo

El Oficial Registrador

El Alcalde

El Jefe de la Sección

10. Partida de nacimiento correspondiente a María Angelica Bernales Chaize, hija de María Chaize de Bernales. Perú, Lima, Registro Civil, 1874-1996. Tomado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:FC7Y-D2D

LISTA DE OBRAS

Figura 1. *Ataque a Palacio de Gobierno, el 6 de noviembre de 1865.* Villroy L. Richardson. 1865
Carte de visite (Impresión sobre papel albuminado).
Medidas: 6.2 x 10.3 cm.
Museo de Arte de Lima
Tomado de:
https://coleccion.mali.pe/objects/19358/ataque-a-palacio-de-gobierno-el-6-de-noviembre-de-1865?ctx=125250f98121802f68b968f58b246b9595e517f9&idx=25

Figura 2. *Fotomontaje del general Andrés Segura.*
Atribuido a Villroy L. Richardson.
Ca. 1871-72.
Carte de visite (Impresión sobre papel albuminado).
Medidas: 10.6 x 6.3 cm.
Museo de Arte de Lima.
Tomado de:
https://coleccion.mali.pe/objects/15484/fotomontaje-del-general-andres-segura

Figura 3. *Retrato de dama.*
Eugène Maunoury
ca. 1861-1865
Carte de visite (Impresión sobre papel albuminado).
Medidas: 10.2 x 6.5 cm.
Museo de Arte de Lima
Tomado de:
https://coleccion.mali.pe/objects/19201/retrato-de-dama?ctx=c7c22b525d7727b7b96dff0425543af48ceb594c&idx=7

Figura 4. *Tapada con sirviente.*
Emilio Garreaud
ca. 1862-1865
Carte de visite (Impresión sobre papel albuminado).
Medidas: 10.2 x 5.9 cm.
Museo de Arte de Lima
Tomado de:
https://coleccion.mali.pe/objects/29774/tapada-con-sirviente?ctx=82d40a7b97060181c5499d6db1d2305e6bebe2cc&idx=4

Figura 5. *Vendedora.*
Rafael Castillo
ca. 1870-1875.
Carte de visite (Impresión sobre papel albuminado).
Medidas: 10.4 x 6.3 cm.
Museo de Arte de Lima
Tomado de:
https://coleccion.mali.pe/objects/19087/vendedora?ctx=1c0b4d5f850256224028ad726dd0b1ff163d5143&idx=20

Figura 6. *La Almuerzera.*
Francisco Fierro

1820
Acuarela sobre papel
Medidas: 23.5 X 18.2 cm.
Pinacoteca Municipalidad de Lima.
Reproducción digital.

Figura 7. *Congreso Americano.*
Courret Hermanos.
Lima, 1864
Carte de visite.
Archivo Histórico Camilo Destruge, Ecuador.
Tomado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Congreso_americano_de_1864#/media/Archivo:Congreso_americano_de_1864.png

Figura 8. *Torre Maipú y cañones de la defensa del Callao.*
Eugène Courret.
Lima, 1866
Carte de visite.
Tomado de:
Schwarz, 2017, p. 53.
https://publicacioneslima.pe/wp-content/uploads/2018/10/munilibro-12.pdf

Figura 9. *Combate de 2 de Mayo*.
E. Crapelet
Foto-óleo a partir de una fotografía de Eugène Courret.
1869.
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1622566234450577&id=200939519946596&set=a.267894349917779

Figura 10. *Hermanas Delgado.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Copia digitalizada.

Figura 11. *Vista panorámica de Lima desde el cerro San Cristóbal.*
Díaz & Spencer.
Ca. 1881
Papel positivo monocromo.
Medidas: 22,9 x 17,8 cm
Museo Histórico Nacional de Chile.
Tomado de:
https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24517

Figura 12. *Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado. Eugène Courret.*
1881.
Fotografía monocolor, albúmina sobre papel fibra.
Medidas: 25,2 x 19 cm.

Biblioteca Nacional de Chile
Tomado de:
https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713.html

Figura 13. *The statue of Columbus at the "Four corners".*
1881
Grabado a partir de Eugène Courret.
The Graphic, Londres, Volume 23. 14 de mayo de 1881.
Tomado de:
https://britishonlinearchives.com/collections/114/the-graphic-1869-1932/access?documentId=40808

Figura 14. *Oficiales del Batallón Canevaro.*
Eugène Courret.
Lima, 1879.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://www.elperuano.pe/noticia/225249-sobre-heroes-villanos-y-fotos

Figura 15. *Miguel Grau Seminario.*
Gran almirante de la Marina de Guerra del Perú
Eugène Courret.
ca. 1879.
Retrato en formato gabinete o retrato de álbum.
Medidas: 16 x 11cm.
Tomado de:
Schwarz, 2017, p. 53.
https://publicacioneslima.pe/wp-content/uploads/2018/10/munilibro-12.pdf

Figura 16. *Miembros de la Bomba France.*
Eugène Courret.
1881.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
Medidas: 18 x 24 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/53408

Figura 17. *Familias Courret y Dubreuil.*
Eugène Courret.
1891.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/62159

Figura 18. *Eloyda Garland*
Adolphe Dubreuil.
1907
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
Medidas: 24 x 18 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de: https://hdl.handle.net/20.500.14428/78280

Figura 19. *Tapadas en el Palacio de Torre Tagle.*
Adolphe Dubreuil.
ca. 1900
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009, p. 99.

Figura 20. *Isabel da Ponte Ribeyro Aliaga.*
Eugène Courret.
1884
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 24 x 18 cm.
Biblioteca Nacional del Perú
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/54647

Figura 21. *Novia de negro*
Rafael Castillo.
Década de 1880.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 22. *Retrato de Napoleón Bonaparte en su gabinete (detalle).*
Jacques-Louis David.
1812.
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 203.9 × 125.1 cm
National Gallery of Art.
Tomado de:
https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46114.html

Figura 23. *Los Cuatro Ases de la Marina.*
Atribuida a Eugène Courret
1867.
Medidas: 18 x 24 cm.
Archivo Fotográfico de la Marina de Guerra de Guerra del Perú.
Tomado de:
https://archivohistoricodemarina.mil.pe/ases-de-la-marina/

Figura 24. *Matrimonio Bisset y familia.*
Eugène Courret.
1883.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
Medidas: 13 x 18 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/3646

Figura 25. *Ernesto Elliot.*
Eugène Courret.
1880
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
Medidas: 18 x 13 cm.

Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/35926

Figura 26. *Raúl Porras Barrenechea.*
Adolphe Dubreuil.
ca. 1900.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/32191

Figura 27. *Matrimonio Ascher Freymann.*
Eugène Courret
1880.
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
Medidas: 18 X 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 28. *Familia Ascher Freymann.*
Adolphe Dubreuil.
1903.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 24 x 18 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 29. *Familia Giacometti Soyer.*
Eugène Courret
1888
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizado

Figura 30. *Ysabel Gallagher de Evans e hijo.*
Eugène Courret
1883
Medidas: 12 x 9 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009, p. 31.

Figura 31. *Familia Evans Gallagher.*
Adolphe Dubreuil.
1898

Medidas: 12 x 18 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009, p. 37.

Figura 32. *Norman Evans junto a John, su hijo, y nieta.*
Adolphe Dubreuil.
1907
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro
Medidas: 18 x 24 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/55482

Figura 33. *Figura 33. Estatua de la nodriza Sitsnefru.*
ca. 1900 a. C.
Reino Medio Egipcio.
Escultura en gabro o diabasa,
38.6 cm (alto.) x 20.7 cm (ancho) 26.5 cm (diámetro).
Metropolitan Museum of Art.
Tomado de:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544176

Figura 34. *Epitafio de Rottio.*
Lugudunensis (Lyon)
CIL 13, 02104
250 - 300 d. C
Epigraphik-Datenbank Clauss-Slaby.
Tomado de:
https://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=en&bild=$CIL_13_02104_1.jpg;$CIL_13_02104_2.jpg

Figura 35. *Lactancia mística de San Bernardo.*
Autor desconocido
Fines del siglo XIII d. C.
Ubicación de origen: Retablo de San Bernardo de la Capilla de los Templarios de Palma.
Museo Diocesiano de Palma de Mallorca.
Tomado de:
https://www.ancient-origins.es/historia/virgen-maria-007965

Figura 36. *Madonna del Latte o Virgen de la Leche.*
Ambrogio Lorenzetti
Ca. 1340.
Temple y oro sobre tabla.
Medidas: 96 x 49,1 cm.
Museo diocesano di Arte sacra, Siena.
Tomado de:
https://guidaturistica-michelebusillo.com/es/una-exposicion-sobre-ambrogio-lorenzetti-pintor-famoso-aun-poco-conocido/

Figura 37*. Escena de género con Angola.*
Antoine Coypel
1684
Óleo sobre tabla.
Medidas: 28 x 21.5 cm.
Musée du Louvre
Tomado de: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062214

Figura 38*. Retrato de familia acompañado de una nodriza con un niño en brazos.*
Le Masurier
ca. 1775
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 80 x 63.5 cm.
Burdeos. Museo de Aquitania.
Tomado de:
https://musee-aquitaine.opacweb.fr/r/840862f5-d8a5-4122-8a92-84c3ade42abf

Figura 39*. El beso infantil.*
Jacques-Eugène Feyen
1865
Óleo sobre lienzo
Medidas: 110 x 152 cm.
Palais des Beaux-Arts de Lille. Francia.
Tomado de:
https://pba-opacweb.lille.fr/r/122dcb18-e691-4f95-ae57-4aa2f7cd387c

Figura 40*. Mujer sosteniendo a un niño.*
Autor desconocido.
1842-1855
Daguerrotipo.
Medidas: 7 x 6 cm.
Biblioteca Nacional de Francia.
Tomado de:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69029759.item#

Figura 41 *. Nodriza sosteniendo a un niño en su regazo.*
Autor desconocido.
1842-1855
Daguerrotipo.
Medidas: 7 x 6 cm.
Biblioteca Nacional de Francia.
Tomado de:
Musée D'orsay, 2019, p. 171.

Figura 42. *Mujeres de Guinea (detalle).*
Johann Theodor de Bry
Pieter de Marees. Small Voyages, vol. 6.
Frankfurt, 1602.
Grabado.
Medidas: 22.8 x 22 cm.
Tomado de:
https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-5251

Figura 43. *Traje de esclava en Puerto Rico.*
Manuel de la Cruz según dibujo de Luis Paret y Alcázar.
1777
Pincel y aguada (*gouache*) de colores sobre papel.
Medidas: 22.7 x 16.8 cm.
Biblioteca Nacional de España.
Tomado de:
https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000164520

Figura 44 y 45. *Mujeres libres de color con sus hijos y sirvientes en un paisaje.*
Agostino Brunias
ca. 1770-1796
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 50.8 x 66.4 cm.
New York, Museo de Brooklyn.
Tomado de:
https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/197252

Figura 46. *Una familia brasileña.*
Henry Chamberlain
A partir de Joaquim Cándido Guillobel
1821
Agua tinta y acuarela sobre papel.
Medidas: 26,2 x 35,9 cm
Acervo de la Pinacoteca del estado de São Paulo, Brasil.
Tomado de:
https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19458/a-brazilian-family

Figura 47. *Un trabajador de gobierno saliendo de casa con su familia.*
Jean-Baptiste Debret
ca. 1820-30.
Acuarela.
Museo Castro Maya
Rio de Janeiro, Brasil.
Tomado de:
https://www.scielo.br/j/rieb/a/zHHQ3CPyWgnCSLMFNbpbLDK/#ModalFigf13

Figura 48. *Ama de leche en viaje.*
Johann Moritz Rugendas
ca. 1843.
Lápiz sobre papel.
Medidas: 18.1 x 14.2 cm.
Tomado de:
Araoz, 1975, p. 197

Figura 49. *Retrato de Madeleine*
Marie-Guillemine Benoist
1800
Óleo sobre lienzo.
81 x 65 cm.
París, Musée du Louvre
Tomado de:
https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065532

Figura 50. *Esclava amamantando a un bebé blanco.*
Civil War Postal.
1861-1865
John A, McCallister Colección.
Library Company of Philadelphia.
Tomado de:
https://www.sheaff-ephemera.com/list/advertising-covers/union-civil-war-patriotic-c-9.html

Figura 51. *A nurse Mammie*
Edward W. Kemble
1885
Grabado.
Medidas: 15 x 12 cm.
New York Public Library.
Tomado de:
https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-ee56-a3d9-e040-e00a18064a99

Figura 52. *Antonio Crespo y ama.*
Sor Josefa Díaz y Clucellas
1873
Óleo sobre tela
Museo Histórico de Santa Fe, Argentina
Tomado de:
https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/josefa-diaz-y-clucellas

Figura 53. *Retrato de José Manuel Ximeno con su criada y una cabrita.*
José María Romero
1866
Óleo sobre tela
Museo de Bellas Artes de la Habana.

Figura 54. *Mujer nativa de Sofala, Mozambique*
E. Thiésson
1845
Daguerrotipo
George Eastman Museum,
Nueva York, Estados Unidos
Tomado de:
https://collections.eastman.org/people/59500/e-thiesson

Figura 55. *Esclava y niño*
R. G. Montgomery
1848
Daguerrotipo
Jackie Napolean Wilson Collection
Tomado de:
https://www.christies.com/en/lot/lot-3048023

Figura 56. *Niño y dos amas o El Patroncito.*
Benjamin Franklin Pease
ca. 1853-1855
Daguerrotipo
Medidas: 13.97 × 11.43 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art.
Kansas, Estados Unidos.
Imagen digitalizada.

Figura 57. *Ama de cría y bebé.*
Estudio Fredricks & Daries
s/f.
Carte de Visite
La Habana, Cuba.
Tomado de:
https://apuntesdedemografia.com/2012/11/01/amamantar-hijos-ajenos/amamantar-hijos-ajenos-3/

Figura 58. *Hannah Duncan y John Nicholson.*
Charles Wilson Peale
1790
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 91.5 × 69.3 cm
Art Institute of Chicago. Estados Unidos.
Tomado de:
https://www.artic.edu/artworks/78507/mrs-john-nicholson-hannah-duncan-and-john-nicholson-jr

Figura 59. *Madre e hijo en un paisaje*
Louis Leopold Boilly. Atribuido.
ca. 1795
Óleo sobre lienzo.
60 x 55 cm.
Galerie Valtesse.Francia
Tomado de:
https://www.galerievaltesse.com/tableaux-anciens/scene-de-genre-maternite-louis-leopold-boilly.html

Figura 60. *A day with an east-end photographer.*
John L. Wimbush.
1891
The Strand Magazine. Vol. 1. 1891. p. 464. Londres, Inglaterra.
Tomado de:
https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433088430602&seq=671

Figura 61. *Carmen Gallagher Canaval y ama.*
Eugène Courret
1882
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 12 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figuras 62 y 63. *Carmen Gallagher Canaval y ama.*
Eugène Courret
1882
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.

Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 64. Bebé de la familia *Bodecker y ama.*
Eugène Courret
1880
Negativo sobre placa de vidrio al colodión húmedo
Medidas: 18 x 13 cm
BNP. Archivo Fotográfico Courret.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/33958

Figura 65. *Paul Cariquiry y ama*
Eugène Courret
1887
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/11855

Fig. 66. *María Oviedo*
Eugène Courret
1882
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/5627

Fig. 67. *Enrique Pérez y ama.*
Eugène Courret
1885
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 12 x 9 cm.
BNP. Archivo Fotográfico Courret.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/10072

Figura 68. *Sin título.*
Autor desconocido.
Ferrotipo.
Loewentheil Collection of African-American Photographs.
Cornell University. Fines del siglo XIX.
Estados Unidos.
Tomado de:
https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:1508557

Figura 69. *Adriana Orjeda y ama.*
Eugène Courret
1879

Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 70 *María Tudela Artieda y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 71. *María Tudela Artieda y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
12 x 9 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 72. *Melanie Cocle y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.

Figura 73. *Jorge Hurtado y ama.*
Eugène Courret
1881
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
12 x 9 cm
Archivo Courret. BNP.

Figura 74. *Sin título (Hidden mother).*
Autor desconocido.
1860s
Ferrotipo
9.2 × 5.4 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.
Estados Unidos
Tomado de:
https://collections.mfa.org/objects/653788/untitled-hidden-mother?ctx=176faf59-cf82-4744-9092-4a52e400a671&idx=7

Figura 75. *Marie Anne Grellier en compañía de su nodriza.*
Autor desconocido.
ca. 1716
Óleo sobre lienzo.
Medidas: 133 x 102 cm.
Musée du Nouveau Monde, Francia.

Tomado de:
https://www.alienor.org/collections/oeuvre/140416--portrait-de-marie-anne-grellier-avec-sa-nourrice-noire

Figura 76. *María Courrejolles Bermúdez y su ama.*
Eugène Courret.
1881
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
Medidas: 12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/58435

Figura 77. *Eduardo Weiss y su ama.*
Eugène Courret.
1891
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas:18 x 13 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/32921

Figura 78. *Anita Kitz Dibós y ama.*
Adolphe Dubreuil.
1897
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm
Archivo Courret. BNP.
Imagen digitalizada.

Figura 79. *Anita Kitz Dibós y hermana.*
Adolphe Dubreuil
1897
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret. BNP.

Figuras 80 y 81.
Roberto Baudrot y amas.
Adolphe Dubreuil.
1896-1900
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imágenes digitalizadas.

Figura 82. *Augusto Gomes Leal con su ama de cría Mónica.*
João Ferreira Villela,
Ca. 1860.
Carte de visite.

Medidas: 9,1 x 5,5 cm.
Colección Francisco Rodrigues.
Fundación Joaquim Nabuco, Brasil.
Tomado de:
https://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=30&from=3730

Figura 83. Clinton *Evans y ama.*
Eugène Courret
1880
Negativo sobre placa de vidrio al colodión.
Medidas: 12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2009, p. 29.

Figura 84. *Andrés A. Larco y ama.*
Adolphe Dubreuil.
ca, 1895
Archivo Courret.
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figuras 85 y 86. *José M. Arias y ama*
Eugène Courret
1889
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas:12 x 9 cm.
Archivo Courret, Biblioteca Nacional del Perú.
Imágenes digitalizadas.

Figura 87. *Manuela Gildemeister con ama.*
Eugène Courret
ca. 1870
Papel albuminado en formato *carte de visite.*
Colección McElroy. Tucson.
Estados Unidos.
Imagen digitalizada.

Figura 88. *Nodriza y niño.*
Estudio Courret
ca. 1870.
Papel albuminado en formato *carte de visite.*
Colección McElroy. Tucson.
Estados Unidos.
Imagen digitalizada.

Figuras 89. *Ada Peters Brown y ama.*
Wenderoth, Taylor & Brown
ca. 1870

Carte de visite.
10 x 6 cm.
Library of Congress, Estados Unidos
Tomado de:
https://www.loc.gov/resource/ppmsca.11037/

Figura 90. *Pablo Ascher y ama.*
Adolphe Dubreuil
1902
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 91. *Paul Ascher y familia.*
Adolphe Dubreuil
1902
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 24 x 18 cm.
Archivo Courret
Biblioteca Nacional del Perú
Imagen digitalizada.

Figura 92. *Menino Luis Pereira de Carvalho e sua ama de leite Catarina.*
Autor desconocido.
s/f
Óleo sobre lienzo
Medidas: 55 x 44 cm.
Museu Imperial, Petrópolis, Brasil.
Tomado de:
Brena, 2022, p. 83.

Figura 93. *José Luis Giacometti y ama.*
Eugène Courret
1888
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm.
Archivo Courret, BNP.
Imagen digitalizada.

Figura 94. *Pedro Tonesi y ama.*
Eugène Courret.
1884
Negativo sobre placa de vidrio :al gelatino bromuro.
Medidas: 12 x 9 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/6642

Figura 95. *Andrea Seguín y ama.*
Eugène Courret.

1879
Negativo sobre placa de vidrio : colodión.
Medidas: 12 x 9 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/5604

Figura 96. *Eleuteria Yeyé con Salvador Tió en brazos.*
Autor desconocido.
1912
Medidas: 13.65 x 8.90 cm.
Colección Teodoro Vidal.
Cortesía, Archivo Histórico Luis Muñoz Marín.
Imagen digitalizada.

Figuras 97 y 98. *René Melot y ama*
Adolphe Dubreuil,
1892
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Imágenes digitalizadas.

Figura 99. *María Dubois y ama*
Adolphe Dubreuil.
1894
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 100. *María Chaize y ama.*
Eugène Courret
1883
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro. Medidas: 18 x 12 cm.
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú.
Imagen digitalizada.

Figura 101. *Luis E. Coz y ama.*
Estudio Courret
1892
Negativo sobre placa de vidrio al gelatino bromuro.
Medidas: 18 x 13 cm.
Archivo Courret.
Biblioteca Nacional del Perú.
Tomado de:
https://hdl.handle.net/20.500.14428/7096

Figura 102. *Antônio da Costa Pinto com a sua ama de leite.*
Antônio Lopes Cardoso
1868

Carte de visite.
10 x 6.3 cm.
Archivo Nacional de Brasil.
Tomado de:
https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4955

PROYECTO CURATORIAL

Este proyecto curatorial fue presentado en el concurso de escala nacional Arte al Bicentenario, convocado por el Proyecto Especial Bicentenario del Ministerio de Cultura en 2021. En julio de ese año fue elegido como uno de los ganadores. Así, se realizaron 32 proyectos artísticos en 15 regiones de nuestro país. Por el delicado contexto en que se realizó el concurso, se pidió a los ganadores adaptar sus exposiciones a un formato virtual, siendo alojadas de forma permanente en la página oficial del Bicentenario del Perú. El presente proyecto fue adaptado al nuevo formato y se realizaron diversos cambios al proyecto original. Esta exposición puede ser visitada a través del siguiente link:

https://bicentenario.gob.pe/artealbicentenario/exposiciones-virtuales/discursos-visuales-sobre-lo-afroperuano

PLAN DE EXPOSICIONES

Título:

DISCURSOS VISUALES SOBRE LO AFROPERUANO.

1. Aspectos generales:

El Perú ha sido privilegiado con una enorme riqueza étnica y multicultural, que en el marco de la celebración del Bicentenario de nuestra Independencia, es necesario reconocer y valorar para la reafirmación de la identidad peruana. En virtud de ello, una de las poblaciones que ha contribuido a la construcción de nuestro imaginario nacional con su legado, resiliencia y acervo es la afroperuana; sin embargo, a lo largo de la historia su presencia ha sido valorada de forma desigual e incluso invisibilizada.

En ese sentido, esta exposición promueve la reflexión en torno a la representación visual de la presencia afrodescendiente al reunir una selección de fotografías que constituyen dos miradas o registros realizados en diferentes épocas de nuestra historia republicana: los retratos de amas afroperuanas del icónico Estudio Courret realizadas entre 1879 y 1912 y la serie documental del reconocido fotógrafo peruano Lorry Salcedo Mitrani sobre la comunidad de El Carmen, Chincha, entre 1985 y 1996.

Aunque pertenecientes a distintos siglos, estas imágenes nos permiten, por un lado, profundizar en una antigua práctica llevada a la fotografía por el más prestigioso estudio fotográfico del siglo XIX, la cual involucró en la imagen a distintos grupos étnicos y a una serie de relaciones sociales, interraciales,

afectivas, de género y culturales que revelan el significativo papel que cumplió la mujer afroperuana en nuestra sociedad, y que tocan cuestiones transversales y sensibles a todos los peruanos. Por otro, contemplar a la comunidad afroperuana en su real dimensión, acercándonos a sus tradiciones, religiosidad, cotidianeidad, música y danzas que reflejan la alegría, vitalidad y su invaluable riqueza cultural captada a lo largo de una década por la lente de Salcedo, quien convirtió la vida de esta comunidad en motivo central de su quehacer fotográfico.

La exhibición de las imágenes de los archivos fotográficos Courret y Salcedo en conjunto, proponen generar una reflexión crítica sobre los discursos de identidad y diversidad a partir de la contemplación de estas diferentes miradas o estéticas sobre la presencia afrodescendiente en el Perú. Se busca además, borrar las diferencias y renovar nuestra apreciación sobre esta población, con miras a evaluar nuestro pasado y presente, pensando desde nuestra diversidad cultural, un futuro común que integre plenamente a la comunidad afroperuana, valore su presencia y preserve su herencia, identidad y riqueza cultural.

2. Los objetivos específicos de esta exposición son:

Presentar el registro visual de la población afroperuana en dos momentos históricos específicos: como una figura relevante en el retrato fotográfico familiar en el siglo XIX y como sujeto retratado en el siglo XX, con el fin de visibilizar y reconocer su presencia como parte importante de nuestra historia y, de nuestro imaginario nacional.

Promover la reflexión sobre los discursos de identidad y diversidad cultural a través de la imagen, así como de diversas herramientas que contemplan, además de la

exposición, mesas de discusión, y un programa de mediación educativa en favor del conocimiento y valoración de la población afroperuana.

Exponer de manera crítica el contexto histórico y social que sirvió de marco para la realización de las fotografías, tanto en el siglo XIX como en el XX, con el fin de propiciar nuevas y reveladoras miradas en torno a la presencia afrodescendiente al presentarla en su real dimensión.

Resaltar la estética y características de los retratos del Estudio Courret y de Lorry Salcedo, para comprender cómo se han construido a través de dos siglos los discursos visuales en torno al pueblo afroperuano, cuyas representaciones han sido fundamentalmente invisibilizadas por el arte oficial o académico peruano.

Reforzar la identidad peruana en el marco de la celebración del Bicentenario de nuestra Independencia poniendo de relieve a través de la fotografía, aspectos sociales, culturales, interraciales y étnicos transversales y sensibles a todos los peruanos.

3. JUSTIFICACIÓN

La fotografía como valioso documento visual permite reconstruir la historia y costumbres de nuestras sociedades. Los retratos propuestos para esta exposición, además de su valor histórico y estético poseen una fuerte carga simbólica que nos mueven a ver más allá de la representación misma, propiciando nuevas y reveladoras miradas.

La exhibición de las imágenes de los archivos fotográficos Courret y Salcedo, separadas temporalmente por más de un siglo, visibilizan a la comunidad afroperuana

bajo dos miradas distintas: las amas o nodrizas se insertan en los retratos del archivo Courret de dos maneras: como figurantes en los retratos en solitario de los infantes y como sujeto en el retrato dual junto al mismo. En medio de una escenografía que tiene como objetivo primordial destacar el vínculo entre ambos, siendo esta imagen el escalafón final de una serie de cuestiones sociales, interraciales, históricas, culturales y de género.

Por otro lado, las fotografías de Lorry Salcedo, documentan y nos permiten conocer y sumergirnos en la tradición, cotidianeidad, cultura y folclore de los afroperuanos, escapando a las imágenes estereotipadas o construidas sobre esta población. En ese sentido, consideramos que esta muestra es relevante, puesto que estas imágenes dialogan y ponen de relieve aspectos sociales, estéticos, culturales, étnicos e identitarios transversales y sensibles a todos los peruanos que son visibilizados a través del arte de la fotografía.

4. JUSTIFICACIÓN LEGAL

El proyecto se inscribe dentro de las políticas del Estado Peruano para proteger y hacer efectivos los derechos de la población afroperuana sustentados en normas nacionales y compromisos asumidos:

1. Convención Internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial de las Naciones Unidas que en su artículo 7 señala “Los Estados partes se comprometen a tomar medidas inmediatas y eficaces, especialmente en las esferas de la enseñanza, la educación, la cultura y la información, para combatir los prejuicios que conduzcan a la discriminación racial y para promover la comprensión, la tolerancia y la amistad entre las naciones y los diversos grupos raciales o étnicos…”.

2. Ejes estratégicos 1, 2 y 4 relacionados con los derechos de la población afrodescendiente del Plan Bicentenario: Perú hacia el 2021 aprobado por Decreto Supremo N° 054-2011-PCM.

5. LOCALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

El espacio pensado para la presente exposición es la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma, la cual forma parte del Centro Cultural Ccori Wasi perteneciente a dicha universidad. Como se señala en su espacio virtual, este es un "espacio de encuentro de actividades de investigación, difusión y discusión del conocimiento científico y humanístico, de exposición de obras de arte, de arquitectura y, en general, de las más importantes expresiones de nuestra cultura y de la cultura universal; es un lugar que acoge la producción académica de la propia Universidad Ricardo Palma, así como de otras instituciones, tanto públicas como privadas".

El Centro Cultural, Ccori Wasi, se encuentra ubicado en la avenida Arequipa, a una cuadra del óvalo en el distrito de Miraflores.

La Galería de Artes Visuales (GAV) de la Universidad Ricardo Palma fue fundada por el Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra, director del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de este centro de estudios. La galería inició sus actividades el año 1997 y desde el año 2005, se trasladó a su nueva sala en el Centro Cultural Ccori Wasi. A través de sus diferentes actividades busca promover la actividad museística, la cultura y el arte.

Se considera que este espacio es adecuado para esta exhibición, puesto que además de la organización de exposiciones, su labor incluye presentaciones de importantes publicaciones asociadas a la Revista ILLAPA Mana Tukukuq del Instituto de

Investigaciones Museológicas y Artísticas, así como Libros - Catálogos de proyectos expositivos. Lo cual representaría la oportunidad de difundir esta muestra y la investigación que la sustenta.

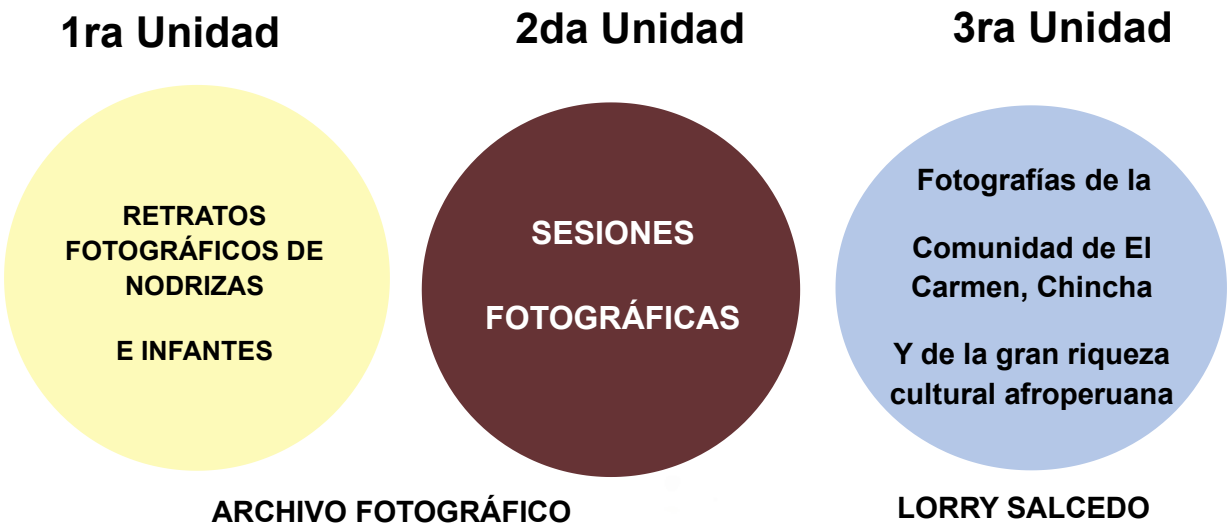
6. PÚBLICO OBJETIVO

Esta exposición está dirigida al público en general. Especialmente se busca llegar al público más joven, esto es, a jóvenes desde los doce años en adelante. De acuerdo con las áreas curriculares, competencias y niveles educativos de la Educación Básica Regular establecidos por el Ministerio de Educación. Los enfoques transversales relacionados a la Interculturalidad, igualdad de género, y desarrollo personal, así como la construcción de interpretaciones históricas, están contempladas desde el nivel de educación secundaria.

Se considera importante que este público en formación participe, comprenda y reflexione críticamente sobre el tema propuesto. De manera que, puedan contar con un panorama más amplio sobre nuestra diversidad cultural e identidad nacional. Asimismo, al ser una galería perteneciente a una institución académica de nivel superior como es la Universidad Ricardo Palma, la galería recibe principalmente la visita de estudiantes e investigadores, así como un público diverso, que pueden mostrarse interesados y abiertos al tema de esta exposición, el cual es transversal y sensible a todos.

UNIDADES PROPUESTAS PARA LA EXPOSICIÓN:

A continuación se indican las tres unidades propuestas para esta exposición.



ARCHIVO COURRET:

La presencia de un ama dentro de la vida familiar de la élite fue un hecho ampliamente aceptado por la sociedad peruana republicana, siendo las nodrizas de origen afrodescendiente las preferidas por tradición. En esta unidad se exhiben las fotografías en las cuales el ama de leche o de crianza es retratada junto al niño/ña de la élite social limeña. Así, se busca destacar el vínculo interétnico y afectivo entre ambos, las motivaciones que la llevaron al retrato, así como destacar la importancia de su figura y el rol que cumplió en nuestra sociedad. Se presentan un total de 29 fotografías realizadas por Eugène Courret y Adolphe Dubreuil, su sucesor en la dirección del estudio, entre 1879 y 1912.

LORRY SALCEDO

Desde mediados de los años ochenta del siglo pasado, Lorry Salcedo Mitrani convirtió la vida de la comunidad afrodescendiente en motivo central de su quehacer fotográfico. Su producción artística es al mismo tiempo un registro documental, así

como un comentario sociológico en relación con la vida y tradiciones de esta población dentro de los acelerados cambios políticos y económicos experimentados en el Perú durante los años ochenta y noventa.

La documentación realizada en la población de El Carmen en Chincha a lo largo de una década es el registro de su una vida sencilla, pero que refleja la riqueza cultural o inmaterial a través de la vitalidad y alegría que se observa en la rutina del trabajo casero y el campo, en las celebraciones musicales, las danzas y el culto religioso.

Se presentan diez fotografías de esta serie y los retratos de Amador Ballumbrosio y Susana Baca, figuras relevantes en la cultura, que el autor fotografió en el contexto de su proyecto artístico. La museografía de la exposición está orientada a exaltar el carácter documental, estético e histórico del conjunto a través de diversos niveles de información.

7. LISTA DE OBRAS

ARCHIVO FOTOGRÁFICO COURRET

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
1	COURRET, EUGÈNE	TONESI, PEDRO Y AMA	1884	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 12 cm x 9 cm		Retratos del ama de leche o crianza junto al niño a su cuidado. El orden establecido va desde las amas más jovenes hasta las más adultas.
2	COURRET, EUGÈNE	GRACE, CARLOS Y AMA	1881	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 18 cm x 12 cm		
3	COURRET, EUGÈNE	VALVERDE, MANUEL Y AMA	1879	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 12 cm x 9 cm		
4	DUBREUIL, ADOLPHE	NIÑA EVANS Y AMA.	1889	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
5	DUBREUIL, ADOLPHE	MEIGGS HENRY FREDERICK Y AMA.	1894	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		Asimismo, se ha tomado en consideración la posición del ama (izquierda / derecha) a modo de establecer un ritmo en la museografía.
6	COURRET, EUGÈNE	QUINTANA, CONSUELO Y AMA.	1889	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 12 cm x 9 cm		
7	DUBREUIL, ADOLPHE	LARCO, ANDRÉS Y AMA.	1895	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 18 cm x 13 cm		
8	DUBREUIL, ADOLPHE	MENDOZA, ENRIQUETA Y AMA.	1889	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
9	COURRET, EUGÈNE	SEGUÍN, ANDREA Y AMA	1879	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 13 cm x 9 cm		fotografías que cierran esta unidad.
10	COURRET, EUGÈNE	NIÑO ALZAMORA CICCERO Y AMA.	1888	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		
11	COURRET, EUGÈNE	FAMILIA CHAIZE. NIÑA Y AMA.	1883	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 18 cm x 12 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
12	COURRET, EUGENE	GIACOMETTI SOYER, JOSÉ Y AMA.	1888	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 18cm x 13 cm		En esta sección, las fotografías han sido ordenadas en grupos de a dos o de a tres. Se presentan los retratos del niño junto a su familia. Estos retratos se realizaban en la misma sesión fotográfica y permiten tener una vision panorámica de la escenografía, encuadres y recursos usados por el Estudio Courret.
13	COURRET, EUGÈNE	GIACOMETTI MARZANO DE VISCONTI, JOSÉ Y FAMILIA	1888	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 19 cm x 12 cm		
14	DUBREUIL, ADOLPHE	ASCHER, PABLO Y AMA	1902	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		
15	DUBREUIL, ADOLPHE	FAMILIA ASCHER	1902	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		

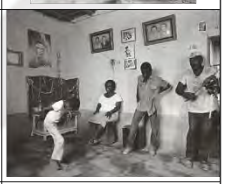
#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
16	DUBREUIL, ADOLPHE	FAMILIA ASCHER	1902	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO. 24 cm x 18 cm		
17	COURRET, EUGÈNE	GALLAGHER CANAVAL, CARMEN Y AMA	1881	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		
18	COURRET, EUGÈNE	GALLAGHER CANAVAL, CARMEN	1881	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		En estos retratos se ha pedido al ama ubicarse tras la niña y sostenerla a fin de asegurar la toma. Por tanto, su presencia es anulada.
19	COURRET, EUGÈNE	GALLAGHER CANAVAL, CARMEN	1881	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
20	DUBREUIL, ADOLPHE	MELOT, RENÉ Y AMA	1912	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		Estos retratos van agrupados en grupos de dos.
21	DUBREUIL, ADOLPHE	MELOT, RENÉ Y AMA	1912	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		
22	DUBREUIL, ADOLPHE	DUBOIS, MARÍA Y AMA	1894	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO. 18 cm x 13 cm		
23	DUBREUIL, ADOLPHE	DUBOIS, MARÍA	1894	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO. 18 cm x 13 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
24	COURRET, EUGÈNE	ARIAS, JOSÉ Y AMA.	1889	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 12 cm x 9 cm		Fotografías de una secuencia fotográfica. En una misma sesión se realizaban diferentes tomas, por ello las actitudes varían. Estos retratos van agrupados en grupos de dos.
25	COURRET, EUGÈNE	GIACOMETTI MARZANO DE VISCONTI, JOSÉ Y FAMILIA	1888	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO 19 cm x 12 cm		
26	DUBREUIL, ADOLPHE	BAUDROT, ROBERTO Y AMAS 1896	1896	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO. 18 cm x 12 cm		
27	DUBREUIL, ADOLPHE	BAUDROT, ROBERTO Y AMAS		NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO. 18 cm x 12 cm		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
28	DUBREUIL, ADOLPHE	KITZ DIBÓS, ANA Y AMA	1897	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		Estos retratos cierran la unidad y las fotografías del Archivo Courret.
29	DUBREUIL, ADOLPHE	KITZ DIBÓS, ANA Y HERMANA	1897	NEGATIVO SOBRE PLACA DE VIDRIO: GELATINO BROMURO 18 cm x 13 cm		

CORPUS DE LORRY SALCEDO

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
1	SALCEDO LORRY	BAILANDO EL ALCATRAZ	1992	MEDIDAS VARIABLES		
2	SALCEDO LORRY	JOSÉ BAILANDO	1985	MEDIDAS VARIABLES		Fotografías que corresponden a la tercera unidad.
3	SALCEDO LORRY	SUSANA BACA, PACHACÁMAC.	1994	MEDIDAS VARIABLES		No hay una secuencia especifica, el criterio para ordenarlas se basa en la jerarquía de tamaños para la museografía.
4	SALCEDO LORRY	MANOS SOBRE LA TUMBA	1985	MEDIDAS VARIABLES		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
5	SALCEDO LORRY	BAILANDO DURANTE LA YUNZA	1992	MEDIDAS VARIABLES		
6	SALCEDO LORRY	PASEANDO AL SANTO	1992	MEDIDAS VARIABLES		
7	SALCEDO LORRY	TILA Y ROBERTO	1992	MEDIDAS VARIABLES		
8	SALCEDO LORRY	JUGANDO EN EL CEMENTERIO	1992	MEDIDAS VARIABLES		

#	ARTISTA	TITULO	AÑO	TÉCNICA Y MEDIDAS	IMAGEN	DISPOSICIÓN
9	SALCEDO LORRY	CARGANDO A LA VIR-GEN	1992	MEDIDAS VARIABLES		Todas las imagenes corresponden al archivo de El Carmen en Chincha con excepción de los artistas y músicos Susana Baca y Amador
10	SALCEDO LORRY	SRA. CUETO Y FUTBOLISTA	1992	MEDIDAS VARIABLES		
11	SALCEDO LORRY	AMADOR BALLUMBROSIO	1996	MEDIDAS VARIABLES		
12	SALCEDO LORRY	FILOMENO TOCANDO EL CAJÓN PARA EL VECINO	1996	MEDIDAS VARIABLES		

TEXTO CURATORIAL

El Perú ha sido privilegiado con una enorme riqueza étnica y multicultural que en el marco de la celebración del Bicentenario de nuestra Independencia es necesario reconocer y valorar para la reafirmación de la identidad peruana. En virtud de ello, una de las poblaciones que ha contribuido a la construcción de nuestro imaginario nacional con su legado, resiliencia y acervo, es la afroperuana; sin embargo, a lo largo de la historia su figura ha sido fundamentalmente invisibilizada y valorada de forma desigual.

En ese sentido, esta exposición promueve la reflexión en torno a la representación visual de la presencia afrodescendiente al reunir una selección de fotografías que constituyen dos miradas o registros realizados en diferentes épocas de nuestra historia republicana: los retratos de amas afroperuanas del icónico Estudio Courret realizadas entre 1879 y 1912 y la serie documental del reconocido fotógrafo peruano Lorry Salcedo Mitrani sobre la comunidad de El Carmen, Chincha, entre 1985 y 1996.

Aunque separadas por un siglo, estas imágenes nos permiten, por un lado, profundizar en una antigua práctica llevada a la fotografía por el más prestigioso estudio fotográfico del siglo XIX, la cual involucró en la imagen a distintos grupos étnicos vinculados por una serie de relaciones sociales, interraciales, afectivas, de género y culturales que revelan el significativo papel que cumplió la mujer afroperuana en nuestra sociedad y tocan cuestiones transversales y sensibles a todos los peruanos hasta el día de hoy. Por otro, contemplar a la comunidad afroperuana en su real dimensión acercándonos a sus tradiciones, religiosidad, cotidianeidad, música y danzas que reflejan la alegría, vitalidad y su invaluable riqueza cultural captada a lo largo de una década por la lente de Salcedo, quien convirtió la vida de esta comunidad en motivo central de su quehacer fotográfico.

La exhibición de las imágenes de los archivos fotográficos Courret y Salcedo en conjunto, proponen generar una reflexión crítica al visibilizar la condiciones históricas y socioculturales de los afrodescendientes en nuestro país, buscando borrar las diferencias y renovar nuestra apreciación sobre el pueblo afroperuano al presentarlo en su real dimensión, con miras a evaluar nuestro pasado y presente, pensando desde nuestra diversidad cultural, un futuro común que integre plenamente a la comunidad afroperuana, valore su presencia y preserve su herencia, identidad y riqueza cultural.

LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE DISTINCIÓN SOCIAL EN EL SIGLO XIX: LA CASA COURRET Y EL RETRATO FAMILIAR

Corría el año de 1839 cuando Louis Daguerre dio a conocer un innovador método fotográfico: el daguerrotipo. La repercusión de este fenómeno sería de escala mundial y un hecho trascendental en la historia de la fotografía. Desde ese momento, el retrato fotográfico se convertiría en uno de los géneros más solicitados a lo largo del siglo XIX y aunque su costo estaba por debajo de un retrato o pintura al óleo, no estaba al alcance de todos.

El daguerrotipo llegó al Perú de la mano del fotógrafo Maximiliano Danti y con él la moda de la fotografía, posteriormente, el norteamericano Benjamin Franklin Pease estableció el primer estudio fotográfico en nuestra capital y hacia 1863, los hermanos Aquiles y Eugenio Courret fundaron "Fotografía Central", célebre estudio que pasaría a la historia como el más importante de la época. Desde su creación, la casa Courret desarrolló una prolífica actividad que pervivió hasta 1935, siendo el retrato de estudio su máximo estandarte.

El retrato fotográfico se consolidó como un medio de afirmación y distinción social y, por consiguiente, los miembros de la élite limeña reflejaron su elevado estatus en diversas fotografías familiares. Entre esta amalgama de imágenes se encuentra uno de los retratos más potentes y entrañables que conforman nuestro imaginario nacional: el retrato de tiernos infantes junto a su ama de leche o ama de cría, por lo común, de ascendencia africana o afrodescendiente.

En nuestras tierras, la presencia de una nodriza en las casas señoriales se remonta al periodo virreinal; tiempo en el que el sistema esclavista dejó caer el peso de esta práctica sobre las esclavas africanas. En el siglo XIX, la preferencia por las mujeres afroperuanas fue predominante, no sólo en las familias más tradicionales y aristocráticas de Lima, sino también en importantes familias de inmigrantes extranjeros que llegaron al país con la apertura económica y el esplendor de la Era del Guano, quienes se adaptaron a las costumbres de la sociedad limeña del momento.

Estos retratos familiares, además de ser una cuidadosa construcción o montaje de la imagen que las élites buscaron proyectar, son una expresión de la mentalidad de su tiempo. Si bien, la sociedad limeña del siglo XIX estaba estratificada, las relaciones entre los miembros de distinta clase social no fueron verticales o rígidas y estas imágenes son un reflejo de los múltiples vínculos socioculturales, de género y étnicos que se estrecharon en el joven Perú republicano y que el emblemático estudio fijó para la posteridad en nuestra memoria nacional.

LORRY SALCEDO Y EL CARMEN

A mediados de los años ochenta del siglo pasado, Lorry Salcedo Mitrani convirtió la vida del distrito de El Carmen, de la provincia de Chincha en la región Ica, en el motivo central de su quehacer fotográfico. Su producción artística puede interpretarse tanto como un registro documental o como una aproximación intrínseca a la vitalidad de los integrantes de la comunidad, la que inicialmente se centraba en la familia Ballumbrosio. Asimismo, cada obra puede ser contemplada desde una mirada sociológica y cultural en relación con la vida y tradiciones de esta población, en el marco de los agitados cambios políticos y socioeconómicos experimentados en el Perú durante los años ochenta y noventa.

Además del valor histórico y estético, las imágenes de El Carmen entre 1985 y 1996, son una exploración de gran carga simbólica sobre la cotidianeidad, la rutina, el trabajo, las celebraciones y la música. En consencuencia, la documentación realizada en la población de El Carmen en Chincha a lo largo de una década es el registro de su una vida sencilla, pero que refleja la riqueza cultural o inmaterial a través de la alegría e idiosincracia de este pueblo afroperuano presente en la rutina del trabajo casero y el campo, en las celebraciones musicales, las danzas y el culto religioso. Se presentan diez fotografías de esta serie y los retratos de Amador Ballumbrosio y Susana Baca, figuras relevantes en la cultura, que el autor fotografió en el contexto de su proyecto artístico.

FOTOGRAFÍAS DE AMAS DE LECHE 1879 –1912. EL ROL DE LA MUJER AFROPERUANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

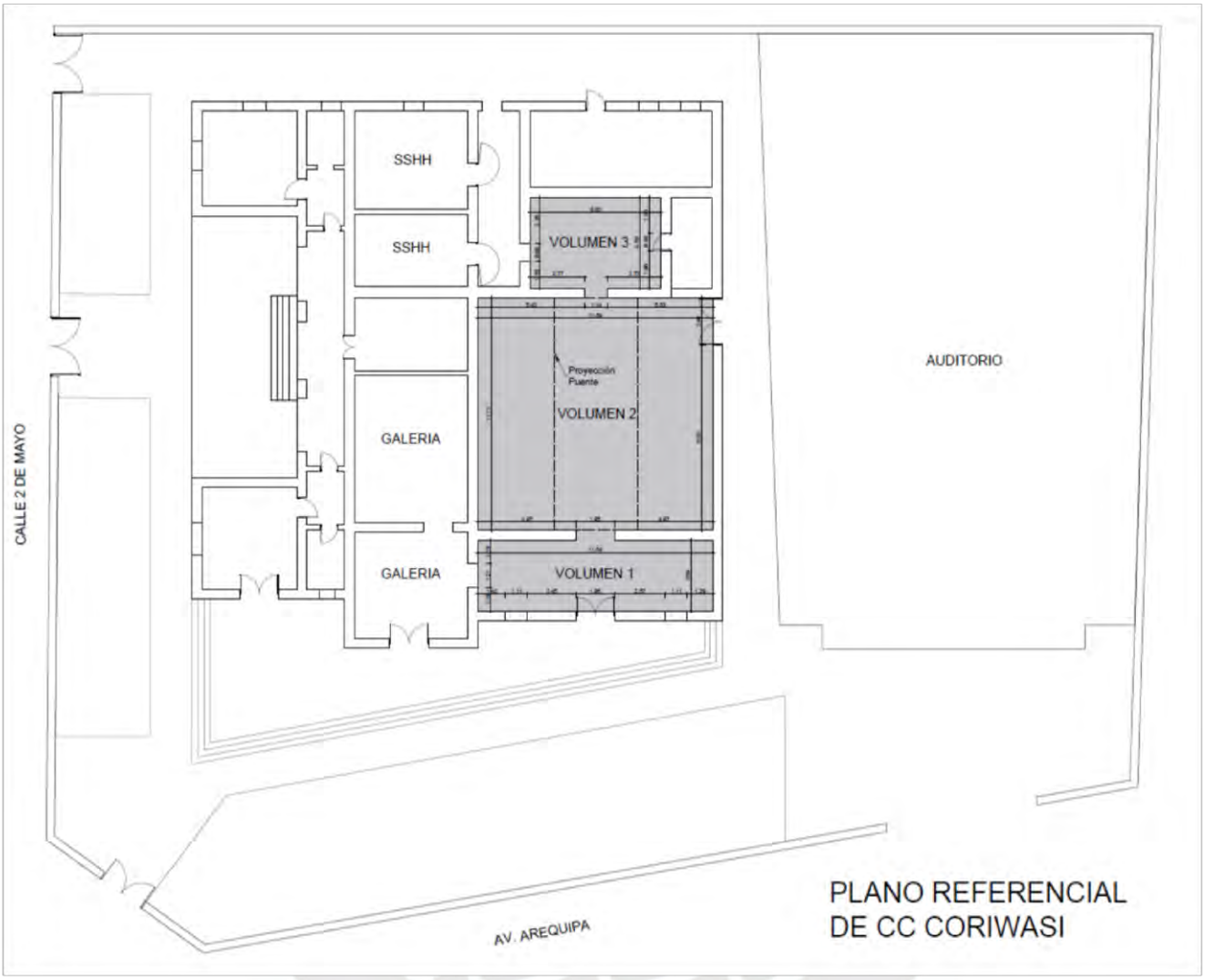
Tras la abolición de la esclavitud en 1854, las mujeres afroperuanas buscaron diversos medios para subsistir en una sociedad donde el color de la piel y el estatus socioeconómico teñían cada estamento. En este marco, las encontramos dedicadas a la venta y producción de alimentos, administrando pequeños negocios o como costureras, trabajadoras domésticas y nodrizas, entre otros oficios.

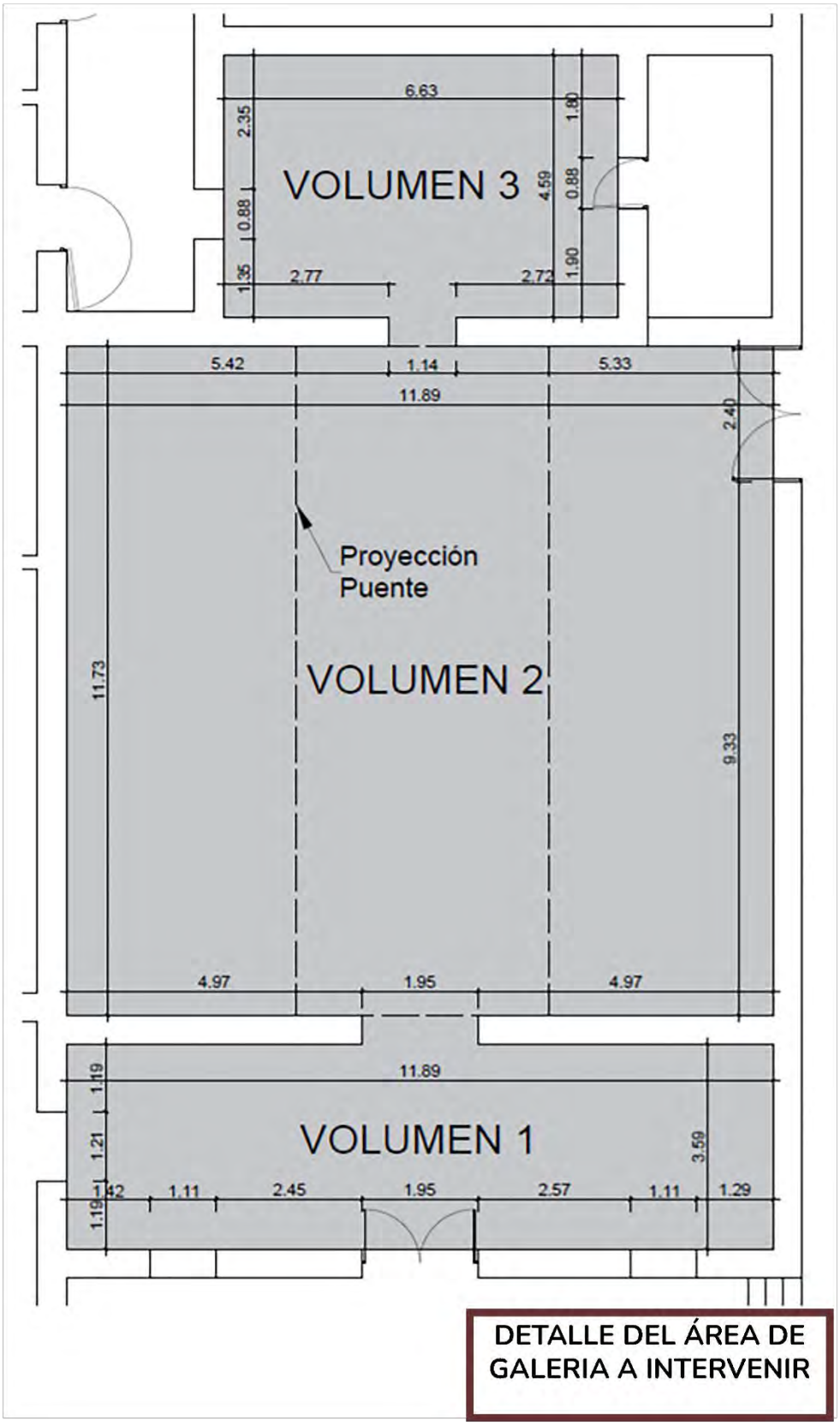
Muchas de ellas continuaron ofreciendo sus servicios como ama de leche o ama de cría. No obstante, este no fue un oficio cualquiera, puesto que estas mujeres se vincularon directamente con el núcleo familiar de las esferas más altas de la sociedad limeña nutriendo y cuidando a los más pequeños. Para su contratación, debían probar que contaban con una excelente salud, conducta y una moral intachable. Asimismo, si el vínculo con estas familias se prolongaba en el tiempo pasaban a ser amas secas o de cría.

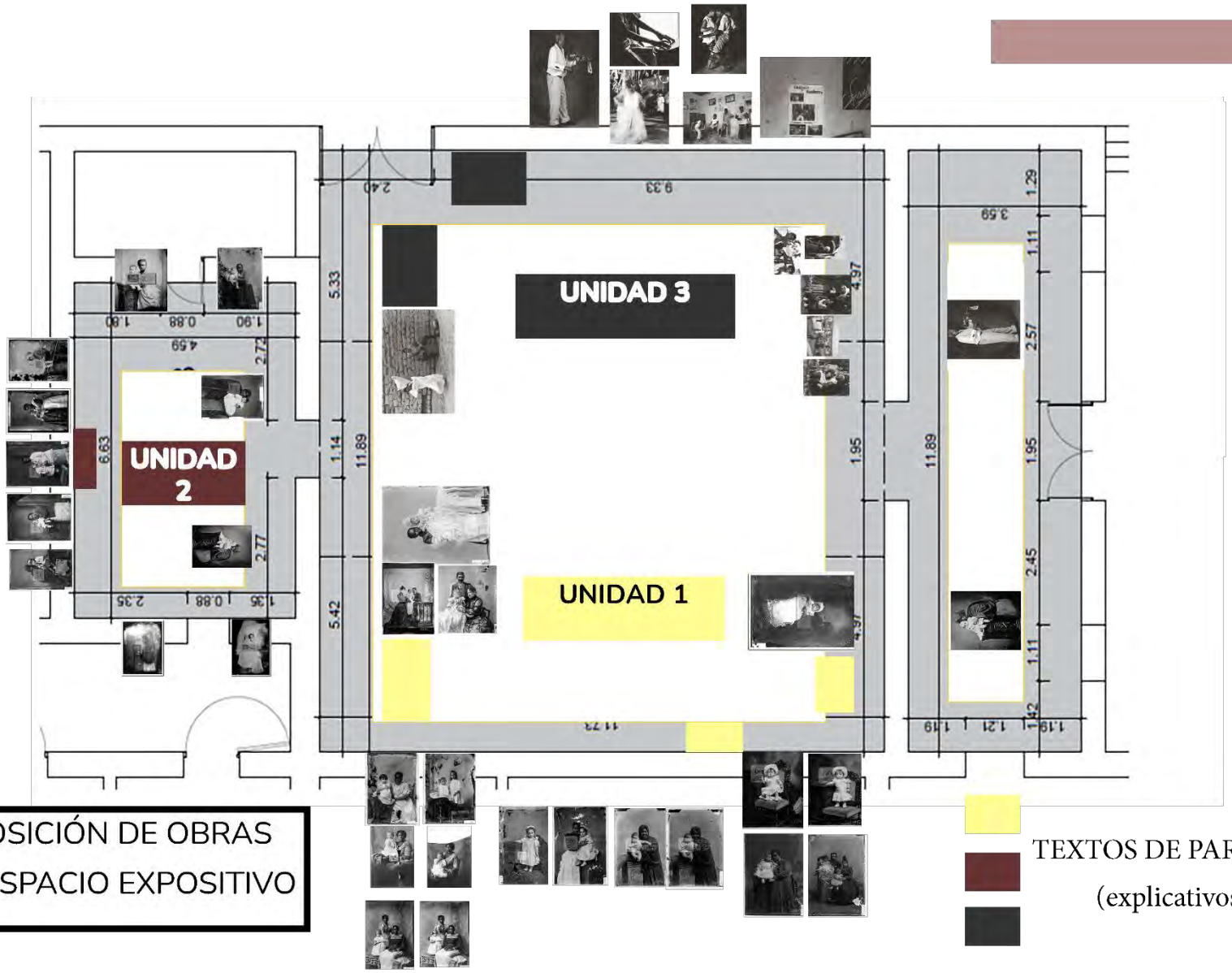
La fotografía desveló de forma masiva esta antigua práctica llenando los álbumes familiares y las tarjetas de visita que circularon por diferentes países ganando fama alrededor del mundo. En nuestro continente, distinguidos fotógrafos de la época como J. L. Wilson en los Estados Unidos de Norteamérica, Joao Ferreira Villela en Brasil, F. Lessman en Venezuela y Alejandro Witcomb en Argentina desarrollaron este tipo de retrato. En nuestro país, el prestigioso Estudio Courret no fue la excepción y los infantes de las familias de la élite limeña posaron junto a sus amas ante las lentes de Eugenio Courret y Adolfo Dubreuil; su sucesor, entre el último tercio del siglo XIX y principios del XX. Los niños fueron retratados generalmente sobre un pedestal o descansando sobre el regazo y los brazos de su ama, en medio de una escenografía compuesta por telones neutros o pintados con arquitecturas simuladas. Bajo una luz cenital que desciende sobre ellos a través de teatinas, predomina una atmósfera de intimidad y cercanía que desborda el retrato.

La casa Courret es reconocida por una notable construcción estética de la imagen fotográfica, lograda a partir del decorado de la escenografía, el mobiliario y las posturas que debían sostener los retratados; las cuales eran reflejo del rol que la sociedad les asignaba o pensaba sobre ellos. De esto, observamos que el discurso visual vertido en estos retratos buscó transmitir familiaridad y un vínculo casi maternal entre el niño y su ama. Gestos como las manos entrelazadas y la misma proximidad la encontramos también en las fotografías de estos infantes junto a sus madres biológicas.
Estamos habituados a ver con cierta normalidad estos retratos, pero raramente nos preguntamos quiénes fueron estas mujeres y desconocemos que su rol dentro de los hogares de las clases altas no fue secundario. Su identidad ha permanecido en el anonimato, pero su identidad étnica no, puesto que fueron un puente entre distintas clases sociales, culturas y tradiciones.

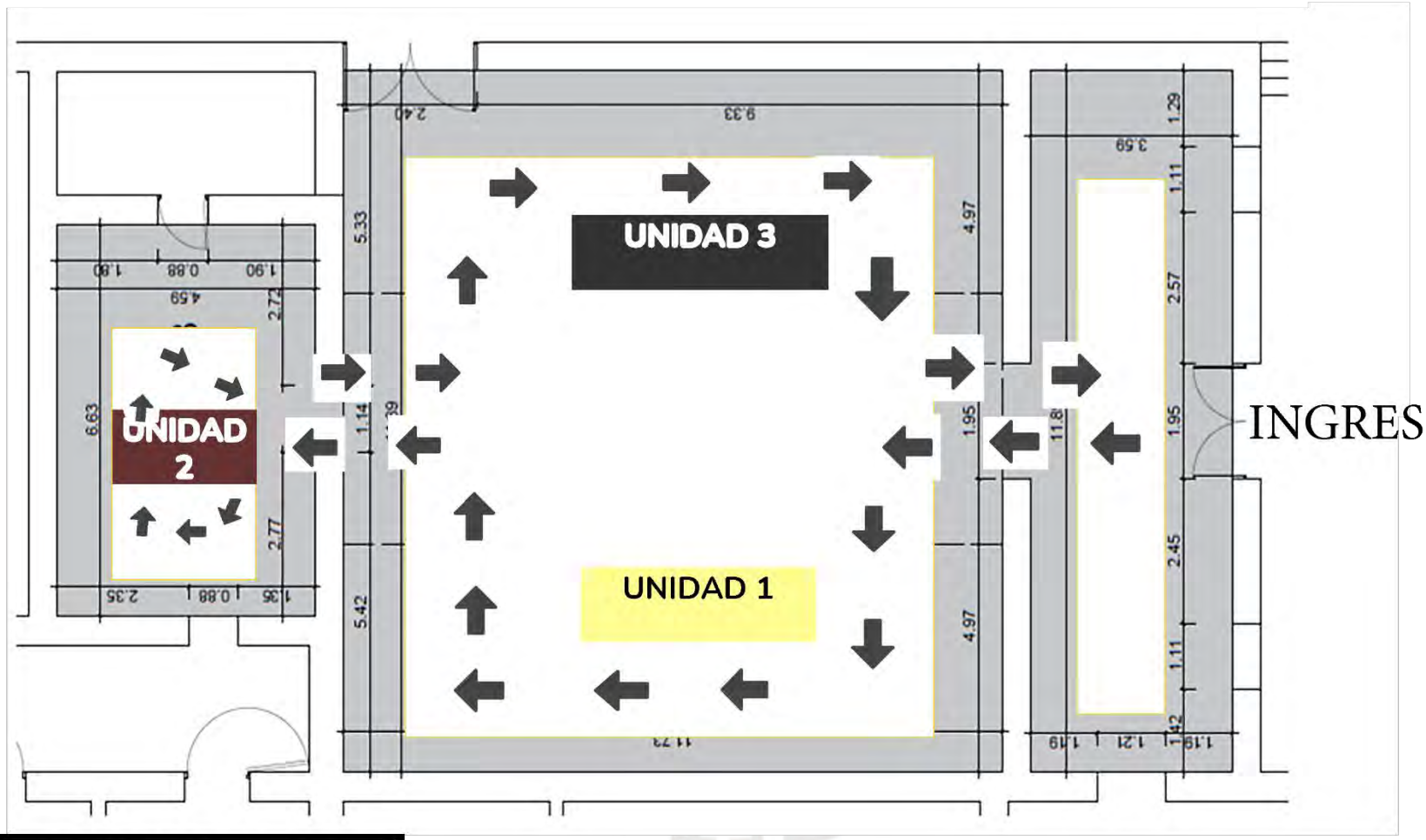
8. PLANO Y MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN




VOLUMEN 3
6.63
2.35
0.88
1.35
2.77
2.72
4.59
1.80
0.88
1.90
5.42
1.14
5.33
11.89
2.40
Proyección
Puente
VOLUMEN 2
11.73
9.33
4.97
1.95
4.97
11.89
1.19
VOLUMEN 1
1.21
1.42
1.11
2.45
1.95
2.57
1.11
1.29
3.59
DETALLE DEL ÁREA DE
GALERIA A INTERVENIR



DISPOSICIÓN DE OBRAS
EN EL ESPACIO EXPOSITIVO



RECORRIDO IDEAL PARA LA EXPOSICIÓN

9. VISTAS DE LA EXPOSICIÓN

LORRY SALCEDO

MICHEL EUGENE COURRET CHALET
LAS SESIONES

MICHEL EUGENE COURRET CHALET
LAS SESIONES

LAS SESIONES

LORRY SALCEDO

LORRY SALCEDO
EL CARMEN 1985 - 1996

LORRY SALCEDO

MICHEL EUGENE COURRET CHALET
LAS SESIONES

MICHEL EUGENE COURRET CHALET
LAS SESIONES

MICHEL EUGENE COURRET CHALET
LAS SESIONES

AMA DE LECHE Y CRIANZA

AMA DE LECHE Y CRIANZA

AMA DE LECHE Y CRIANZA

AMA DE LECHE Y CRIANZA

AMA DE LECHE Y CRIANZA

10. CRONOGRAMA

Período de duración de la exposición:

2 meses

PREPARACIÓN INVESTIGACIÓN Y DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN	2 MESES
PINTADO DE PAREDES	3 DÍAS
MONTAJE (Se requieren 2 personas como mínimo)	2 DÍAS
COLOCACIÓN DE VINILES ROTULADOS	1 DÍA
ILUMINACIÓN	2 DÍAS
IMPREVISTOS VARIOS	2 DÍAS
DESMONTAJE	2 DÍAS

11. PRESUPUESTO Y MANTENIMIENTO

PERSONAL A CONTRATAR: -Instalación, montaje y desmontaje de la muestra. 2 personas contratadas.	250 soles x día c/u. (4 días en total)	2000 soles
IMPRESIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS QUE CONFORMAN LA MUESTRA. -39 fotografías en formato de 60 cm x 40 cm impresas en papel alemán o Hahnemühle. - Compra de soportes o foam board para las fotografías. -Viniles rotulados y dos gigantografías (2m x 1.70 m) - Banderola	39 x 100 soles impresión 39 x 25 soles soporte	3900 soles 975 soles 250 soles 150 soles
PUBLICIDAD: -Dípticos y afiches de la muestra. -Publicidad en Redes sociales		400 soles 350 soles
EVENTO - Cóctel de Inauguración - Cóctel de Clausura - Catering		2000 soles
1 personal de apoyo		1000 soles
Útiles de limpieza		150 soles

Otros gastos		300 soles
TOTAL		11 475 soles

MANTENIMIENTO

- Se considera emplear señaléticas en el suelo de la sala para que el público no toque las fotografías.
- Al ser impresiones en papel de alta calidad y, sobre todo, por el periodo de duración de la exposición se consideró que no existen riesgos de exposición a la humedad.

12. ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

PROGRAMA DE MEDIACIÓN

-Organización de una mesa de discusión o charla (física o virtual) que enfoque y desarrolle temas afines a la exposición, tales como la historia del pueblo afroperuano, relaciones de clase, etnia y género, identidad e imaginario nacional, diversidad y acervo cultural, así como cuestiones sensibles como estereotipos, desigualdad e invisibilización en torno a los afrodescendientes. Para ello, se busca contar con la presencia de estudiosos de la historia y cultura afroperuana, así como artistas afroperuanos. Se considera importante plantear esta discusión y reflexión como un medio de difundir y complementar esta exposición. Se busca que la participación de los ponentes sea voluntaria en favor de la difusión de este importante tema.

EVALUACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

VALUACIÓN CUANTITATIVA

-Gestionar con la sala un registro del número de visitantes, buscando obtener datos específicos como: edad, educación, sexo, nacionalidad, entre otros, a partir del llenado de un cuaderno de visitantes.

- Consultar el tráfico de las diferentes redes sociales del Centro Cultural Ccori Wasi en relación a la promoción de esta exposición. Según las cifras, el número de visitas fluctúa entre las 500 y 1000 personas.

EVALUACIÓN CUALITATIVA

-Registro y análisis de las opiniones del público visitante por medio de un libro o cuaderno ubicado en la sala.

- Publicación digital del catálogo de la muestra de libre descarga para el público.

- Visita guiada coordinada con un personal de apoyo para el día de la inauguración y la primera semana de la muestra.