

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

Mujeres artistas en la plástica mexicana decimonónica

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

Rennata Valeria Mercado Fernández

DIRECTOR DE TESIS

Dr. José de Jesús Vázquez Hernández

Ciudad de México, junio de 2021.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
...	
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I – Las mujeres y la Historia del Arte: Lógicas de reconstrucción histórica a partir de la crítica al androcentrismo.....	12
CAPÍTULO II - La fermentada historia de las mujeres: Antigua Academia de San Carlos.....	18
CAPÍTULO III - Comparativo de premisas históricas: El intento de integrar a México a la historia mundial del arte.....	29
CAPÍTULO IV - La pionera finisecular: María de Guadalupe Moncada y Berrio Marquesa de San Román.....	41
CAPÍTULO V - La división de las técnicas plásticas y la jerarquía de los géneros artísticos: permisividades de producción.....	49
V.I - Técnicas de materiales secos: grafito, carboncillo y lápices pastel.....	55
V.II - Técnicas de materiales con aglutinantes o disolventes líquidos y aceitosos de secado: aguada, acuarela y óleo.....	62
V.III - Género histórico, mitológico y religioso: lo alegórico como base.....	69
V.IV - El retrato: retratando a las artistas, retratos de familia y autorretratos.....	80
V.V - De la pintura de género a la pintura costumbrista: el género como diferenciador de espacialidad.....	103
V.VI – El paisajismo: paisajes de identidad femenina.....	126
V.VII - Naturaleza muerta: vidas inmóviles y objetos inanimados.....	135
CAPÍTULO VI – A manera de conclusión: El <i>Malgré Tout</i> de la historia de las mujeres artistas.....	160
BIBLIOGRAFÍA	176

AGRADECIMIENTOS

A Carmen Viridiana Fernández Salcedo y a Martín Mercado Varela, mi madre y mi padre.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, mi casa de estudios, que durante años me cobijó en un espacio de aprendizaje y conocimiento, y me acercó a personas que resignificaron mi entusiasmo por el estudio.

Este trabajo no hubiera podido ser realizado sin todos y todas los y las docentes que forjaron mi camino académico. Un especial agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. José de Jesús Vázquez Hernández, y a mis lectoras la Dra. Jiapsy Arias González, la Dra. Gezabel Guzmán Ramírez y la Mtra. Alicia Rodríguez Ruíz, por su especial atención a mi trabajo, y su sincera responsabilidad con el mismo. En este sentido deseo agradecer a la Mtra. Sandra Aléthea Lugo Suárez y a la Mtra. Cynthia Silvana Liceaga Gesualdo, por confiar e impulsar tempranamente mis inquietudes académicas y darle fuerza a mi voz.

Quisiera mencionar y otorgar un especial agradecimiento a las investigaciones de la Dra. Angélica Velázquez Guadarrama, sin las cuales no hubiera encontrado ni definido las líneas de investigación que se han convertido en mis predilectas y que con tanta capacidad de asombro he disfrutado.

Finalmente, a Ariel Alcalá Hernández, por ser mi *sine qua non* a lo largo de los años.

Porque hay días que son para toda la vida.

“Nada humano me es ajeno”

INTRODUCCIÓN

La historia del arte siendo una disciplina, ha permanecido como aquel conjunto de normas y reglas para preservar un orden, sometiendo propuestas que pretendan alejarse de lo establecido, y que apuestan a proposiciones de prácticas paradigmáticas consideradas admoniciones para este sentido de prescripción. Se trata de un dominio de discurso y producción artística, en donde posiciones político-sociales se enfrentan en el campo del arte como campo de batalla para postular sus ideas como las aceptadas, creando una red de lucha y resistencia con puntos de tensiones.

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) reincorpora el concepto platónico de *episteme* para categorizar limitadamente los contextos históricos como escenarios específicos en donde el ordenamiento forzado por un poder otorga sentido a las condiciones en que circulan las permisividades de obtención de conocimiento, y una división del mismo, como lo verdadero y lo que no lo es, así como las formas de entender e interpretar el mundo.

Esta repartición desequilibrada de poder, se encuentra reposando en los cimientos de la construcción de la historia, de lo que sobrevive con reconocimiento y de lo que se encuentra en el olvido, y donde tanto la teoría feminista como el campo interdisciplinario de los estudios de género proponen el concepto de Androcentrismo. El androcentrismo es aquella práctica de registro histórico basado en la visión del género masculino, es la construcción que favorece históricamente al hombre y refuerza su centralidad y por ende su presencia como agente activo, colocando al género femenino como pasivo, privado y en la periferia del reconocimiento.

Este conflicto entre aceptación y rechazo, también puede observarse en otros ámbitos, como entre lo público y lo privado, entre la democracia y la autocracia decisiva, entre la periferia y el centro, y es claro desde esta perspectiva androcéntrica entre el papel que mantiene el conocido y axiomático patrón del genio-creador entendido como el artista-hombre, contra la imagen de la mujer artista y creadora. Esta búsqueda de visibilizar el trabajo de los artistas, y esta lucha de exhibición, mecenazgo y hasta de reconocimiento de autoría, es en efecto una conflagración donde creadores, temáticas, discursos y piezas sufrieron a causa de cargas ideológicas de agentes estratégicos que gozaban ventajosamente de una manipulación de poder, dándole cabida a artistas, temas y obras que respondieran a los valores aceptados y convenientes de la época.

Al estudiar el arte durante el México del siglo XIX, es de observar cómo este irregular reparto de poder se encuentra igualmente presente en las producciones de visibilización que se les da a los artistas, atravesados por las condiciones de acatamiento social, por lo que un claro ejemplo

de esto es la condición del *género* de los artistas, término esencialmente social y donde se correlacionan, discuten y diferencian las identidades socioculturales del sujeto, siendo sus dos grandes bases referenciales las mujeres y los hombres. Es así que en el entorno del arte y la producción artística decimonónica mexicana, si se era mujer, las condiciones contextuales que reposaban en las lógicas ideológicas normativas y de permisividad, las colocaron a ellas y a su obra en el marco de la historia.

Así, el objetivo de este trabajo es realizar una reconstrucción histórica del arte analizando la producción artística de las mujeres mexicanas del siglo XIX atravesada primero por las técnicas plásticas y posteriormente por la jerarquía de los géneros artísticos que a su vez responden a un androcentrismo en donde permea la distinción del género como identidad sociocultural y por ende, de la clasificación de permisividad de la producción artística femenina. Este fundamento parte de que en toda obra, desde su materialidad hasta su temática aportan datos históricos. Así, el trabajo busca llegar a la idea de la justicia histórica.

Desde esta perspectiva, las valiosas investigaciones acerca del arte mexicano del siglo XIX que se encuentran discutiendo la producción de las artistas mujeres, y analizando estas condiciones de identidad sociocultural, permiten enormemente dar luz a esta práctica de exclusión partícipe de las artistas en la historia. Cabe decir, que resulta curiosa la manera antecedente en que el tema de las mujeres artistas mexicanas decimonónicas se manifestara como tema de investigación, ya que una de las primeras indagaciones donde fueron tomadas en cuenta se aprecia en los tres tomos de *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*, que abarcaban en conjunto parte del archivo de la Academia de San Carlos que va de 1810 a 1902, realizada en 1964 por la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, la originalidad de este compendio si bien era el archivo decimonónico de la Academia de San Carlos, el propósito y enfoque que tenía era el de la crítica de arte realizada en esta academia especialmente dentro de las exposiciones anuales que se presentaban, en éstas se puede observar la participación femenina a partir de los años 40 del siglo XIX, aportando tanto datos biográficos como de evidente opinión a sus piezas artísticas. De hecho, en la reedición de 1997 en la presentación escrita por Rita Eder, entonces directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, menciona que “los temas que derivan de estos textos [...] nos introducen en los distintos campos de la vida artística de aquel tiempo [y] asoman también en sus páginas [...] asuntos de interés actual como los estudios de género; en este sentido, esta antología guarda

documentos fundamentales para entender el surgimiento de las mujeres artistas”¹. Si bien, como ya se mencionó, no se trata de un compendio que se centre en rescatar la contribución de las mujeres, si es un fiel testimonio de la ardua presencia de mujeres artistas partícipes en la academia, incluso desde antes de 1888 (y por supuesto después), año en que fueron aceptadas como alumnas, sin embargo, también se trata de un archivo que recrea el contexto social y artístico de un México naciente. Poco a poco el tema tuvo un relativo pero creciente interés, fue en 1984 cuando la historiadora del arte, de origen argentino, Raquel Tibol escribiera en el volumen IX número 33 de la Revista Fem “La mujer en el arte” el artículo titulado *La mujer en el arte mexicano del siglo XIX*, en el que inicia con su observación de sólo la mención de mujeres artistas mexicanas del siglo XX en el libro *Women Artists* (1976) de Karen Peterson y J. J. Wilson contra la total inexistencia de éstas durante un siglo anterior, ella demuestra su inconformidad diciendo “La culpa es nuestra porque hemos descuidado el estudio de la mujer artista en ese periodo. Es hora de comenzar”². Es interesante ver cómo Tibol tomó como base, en efecto, los tres tomos de la antología de Ida Rodríguez Prampolini, recopilando a algunas de las mujeres que aparecen en el archivo de la Academia de San Carlos dentro de este compendio. Al año siguiente, en 1985, este tema llegó al punto develador en materia de asunto de interés de investigación con la exposición *Pintoras Mexicanas del Siglo XIX* en el Museo Nacional de San Carlos, esta muestra fue un acontecimiento puntual y significativo que marcó uno de los momentos más importantes en el desarrollo y proceso de la investigación de las mujeres artistas en el México decimonónico con respecto a la difusión y democratización de su arte, puesto que se expusieron 105 obras de estas mujeres, incluyendo 97 óleos, dos acuarelas, un pastel, tres dibujos (lápices de color con tinta, tinta y carbón) y dos cuadernos de trabajo, así como documentos y objetos diversos tales como boletas de calificaciones, diplomas, cartas, medallas, etc. Dicha exposición llevó un arduo trabajo de investigación materializado en su catálogo, donde la investigadora Leonor Cortina elaboró una minuciosa exploración basada en entrevistas de los descendientes de las artistas (la mayoría poseedores de las piezas en calidad de colecciones particulares), encontrando y dando a conocer datos esencialmente biográficos nunca antes registrados en documentos, ni siquiera en los del archivo de San Carlos, se trata de una recopilación de primera mano reflejada en una exposición única hasta el día de hoy.

¹ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 7.

² Tibol, Raquel. (1984). *La mujer en el arte mexicano del siglo XIX* en revista “Fem”. publicación feminista. Vol. IX No. 33. Abril-mayo. México, D.F. pp. 4-6.

En la presentación de dicho catálogo, escrita por la historiadora del arte Teresa del Conde afirma “La historiografía del arte en México se ve indudablemente enriquecida a través del estudio introductorio y de los esquemas biográficos presentes en este catálogo, que sin lugar a dudas se convertirá en fuente de consulta obligatoria para todos los estudiosos del arte mexicano en el periodo que abarca la investigación realizada por Leonor Cortina”³. En efecto, se trata de uno de los documentos más importantes y de “consulta obligatoria” también, para el presente trabajo. Llegando al final de esta presentación escrita por Teresa del Conde, puede leerse que ella ya hace referencia a la publicación de Tibol en la revista *Fem* señalándola como el único artículo contemporáneo del tema y así mismo afirma que “previamente la autora, Raquel Tibol, había impartido una conferencia de este tema en la Universidad Iberoamericana”⁴. El 16 de enero de 1985, a poco de la inauguración de la exposición ya mencionada, la misma Raquel Tibol publicó un artículo en la revista *Proceso* titulado *Pintura de mujeres del siglo XIX*, donde si bien menciona la pronta apertura de la muestra, inmediatamente declara como característica central de la exposición, por un lado, la sola presencia de las pintoras pertenecientes a familias privilegiadas de clase alta, cuando dice

La próxima semana se inaugurará en el Museo de San Carlos una exposición de pinturas y dibujos hechos durante el siglo XIX por mujeres mexicanas de la clase acomodada, buena paga debieron recibir para darles clases particulares artistas tan conocidos [...] pero desde 1862 las mujeres aficionadas a la plástica cuyas familias no tenían dinero pudieron aprender algo en un establecimiento donde por el rumbo de Tacuba se daban clases gratuitas de dibujo [...]⁵

Por otro lado, alude a la misma zona privilegiada que tenía la materialidad de su producción (la mayoría el óleo) afirmando que más allá de pintoras existieron mujeres que producían arte en distintos soportes, mencionando a las mujeres que producían gráfica y a las artesanas, ella concluye

Sólo cabe recordar que el regazo educativo estaba bastante generalizado en el México del siglo XIX Junto con las mujeres lo padecían los campesinos, particularmente los indígenas, así como un altísimo porcentaje de los hombres de la clase obrera [...] Las artistas mexicanas del siglo XX saben

³ Del Conde, Teresa. Prólogo. En Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 13.

⁴ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 17-18.

⁵ Tibol, Raquel. (1985). *Pintura de mujeres del siglo XIX*. Artículo publicado por “La Redacción” el 16 de febrero en *Revista Proceso*.

muy bien cuántas frustraciones, cuántos complejos, cuántos dolores les ha costado desobedecer [el llamado a la sumisión]⁶.

En este trabajo no se considera que Tibol recrimine la muestra, sino que puede referirse al arduo camino en el que la insuficiencia de investigación mantenía al tema. Entre los meses junio y julio de ese mismo año, la misma Revista Fem publicó en su número 40 un artículo titulado *Las pintoras mexicanas del siglo XIX*, escrito por la misma Leonor Cortina, donde en sus dos páginas la autora otorga una resumida reconstrucción histórica de algunas mujeres artistas en el siglo XIX, y aterriza el tema en un contexto mexicano, afirmando que “[...] las mujeres mexicanas que se dedicaron a pintar en el siglo XIX, pertenecían en su mayoría a un medio social alto y lo hicieron por entretenimiento y no como profesión”⁷, siendo el acto de pintar para ellas, parte de una formación propia de las clases altas con un sentido pasajero, pintar era un adorno para pasar agradablemente el tiempo. Cortina concluye el texto reflexionando sobre la posición poco trabajada en la que se encuentra el tema como tema de investigación, y en efecto cierra el círculo refiriendo a la exposición *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, diciendo “Esperamos que este primer paso dé sus frutos y a futuro se pueda reconstruir una historia más completa de la labor pictórica femenina en el siglo XIX”⁸.

Entre 1996 y 1997 se llevó a cabo la exposición *50 mujeres en la plástica de México*, bajo la Dirección de Difusión Cultural y el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), teniendo como comité seleccionador a Raquel Tibol, Rita Eder, Silvia Pandolfi, Rafael Doniz, Raúl Hernández Valdés, Rafael López Castro y Jorge Vértiz. El catálogo de dicha muestra fue escrito por la misma Leonor Cortina, ella comenta:

La presente exposición, integrada por una magnífica selección, indudablemente es el resultado de esa inquietud por rescatar la obra de la mujer y darle el lugar que merece en la historia; pero a diferencia de las muestras colectivas sobre la plástica femenina que han tenido lugar en México – en que se muestra únicamente la obra de artistas contemporáneas-, en esta ocasión se ofrece una visión más amplia de la actividad artística de la mujer mexicana, puesto que se inicia con el

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cortina, Leonor. (1985). *Las pintoras mexicanas del siglo XIX*. Revista Fem. Publicación feminista bimestral. Año 8, no. 40. Junio-julio. México. D.F. pp. 54.

⁸ *Ibidem*. 55.

testimonio de cinco pintoras del siglo XIX y termina con la vigorosa producción de artistas de las generaciones más jóvenes, como Elena Climent y Patricia Soriano.⁹

En efecto, se trata de una exposición que rescata a través de 50 piezas, 50 mujeres artistas mexicanas, y donde las cinco artistas y obras decimonónicas referidas son: Josefa Sanromán con *Gabinete de costura* (siglo XIX), Luz Osorio con *La Papanteca* (SF), Guadalupe Rul y Azcárate con *Frutero* (1855), Ma. de Jesús Cortina Icaza con *Bodegón con tiburón chino* (SF) y Carmen López con *Vista de Jalapa* (1892). De esta última artista, fue gracias a esta muestra que por primera vez se gestiona y expone una obra de ella. “De esta pintora tan solo se sabía que fue discípula de José Salomé Piná y de José María Velasco y que en 1891, en la 22^o Exposición de la Academia de San Carlos, presentó 22 obras. Posiblemente se trata de la misma Carmen López que participó con un óleo en la Exposición de Chicago. Desde ahora Carmen López ha dejado de ser un simple nombre en la lista de un catálogo”.¹⁰

Así, estas exposiciones y catálogos significan también parte del arduo trabajo que conlleva la investigación y gestión de recuperación y democratización del arte mexicano decimonónico con base a la perspectiva de género, que hasta el día de hoy queda mucho por hacer.¹¹ De esta manera se propone a la gestión cultural como un medio que interdisciplinariamente sustenta la generación constante de investigación, así como de fomento, de circulación, de difusión y de la búsqueda de visibilizar el arte en sus distintas variantes para que la producción artística cumpla la democratización social en la historia.

Precisamente en 1997, año de la reedición de *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*, dentro de la “Nota a la segunda edición” la misma Prampolini escribe “El tomo III de esta obra está enriquecida con 214 noticias y críticas de los periódicos: *El Partido Liberal*, *El Siglo XIX*, *La Patria*, *El Monitor Republicano* y *El Imparcial*, que la licenciada

⁹ Cortina, Leonor. (1997). *50 mujeres en la plástica de México*. Catálogo de exposición. Coedición Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE): México. Pp. 4-5.

¹⁰ *Ibidem*, 6.

¹¹ Cabe mencionar que en el año de 1990, se llevó a cabo la exposición *Las discípulas de Germán Gedovius* en el Museo Nacional de San Carlos, muestra que también rescata la participación de la mujer en el arte mexicano, en este caso, en calidad del alumnado femenino de uno de los grandes pintores de México: Germán Gedovius. El catálogo de dicha muestra también fue escrito por Leonor Cortina, y precisamente el discurso y la línea de investigación resulta ser el mismo: Recuperar la participación femenina en la construcción de la historia del arte mexicano para llegar a la justicia histórica. Es importante rescatar esta exposición, ya que no resulta gratuito que mientras en 1985 se expusiera *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, sólo cinco años después se presentara *Las discípulas de Germán Gedovius*, ya que estas últimas resultan ser las inmediatas sucesoras y por ende herederas de un contexto resultado de la lucha que vivieron las primeras. Se trata de una nueva generación de artistas mujeres, que infortunadamente como con sus antecesoras, presentan la similitud del olvido.

Angélica Velázquez ha localizado como faltantes. La Lic. Velázquez, miembro también del Instituto de Investigaciones Estéticas, es una autoridad de la Historia del Arte del siglo pasado. Le doy las gracias y mi reconocimiento por compartir conmigo su trabajo de investigación que redunda en beneficio de esta obra que gracias a ella es ahora más completa”¹². Estas venturosas y agradecidas palabras van más allá de la sinceridad personal, puesto que, la Doctora Angélica Velázquez Guadarrama ha realizado una gran cantidad de aportaciones, no sólo al tema del arte mexicano del siglo XIX, sino que también al de las mujeres artistas de esta época en cuestión, incluso, cuando el tema central de algunas de sus investigaciones no sea propiamente el de la producción femenina, siempre le otorga guiños de participación a estas en aras de la equidad y de la justicia en la historia del arte. Así, no bastando con publicaciones en libros, artículos o exposiciones, ha presentado algunos trabajos en conferencias, una de ellas titulada *Arrieta y el género de la naturaleza muerta* (2017) ofrecida en el Museo Amparo, Puebla, en donde la Doctora Velázquez si bien da un detallado recorrido por la obra de la “naturaleza muerta” de José Agustín Arrieta, pintor poblano decimonónico, la segunda parte de la ponencia la dedica a la producción artística de las mexicanas, relacionando acertadamente la conexión de la jerarquía de los géneros artísticos siendo la clasificación más baja la “naturaleza muerta”, con respecto al género femenino como aquel que realizaba más este tema artístico al tener los mayores obstáculos de permisividades de producción en el arte. Ella dice:

Fueron las mujeres las que más trabajaron este género, y eso tiene una explicación muy clara, ellas no podían ir a estudiar a la academia, de hecho la academia poblana es una de las primeras academias que acepta a las mujeres para la clase de dibujo, pero el dibujo del desnudo masculino en el cual se basaba toda la enseñanza académica estaba prohibido para las mujeres [entonces] ¿qué era lo más fácil, lo que tenían al alcance y con lo que podían trabajar?, y aquí también hay una diferenciación de género artístico, o sea la naturaleza muerta que es el género más bajo, y de género cultural, o sea las mujeres, [este género artístico] era el género que [ellas] podían trabajar.¹³

Esto da paso a los siguientes cuestionamientos, ¿cuáles eran las permisividades de producción de las mujeres artistas del México del siglo XIX? y ¿cómo pueden observarse estas permisividades a través de las técnicas plásticas y de la jerarquía de los géneros artísticos?

¹² Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 10.

¹³ Velázquez Guadarrama, Angélica. (2017). *Arrieta y el género de la naturaleza muerta.* Conferencia en Museo Amparo. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=NoJHRzHpl5Q&t=2804s>

La jerarquía de los géneros artísticos, es aquella clasificación que se expresa en la especialización temática en las obras artísticas, sin embargo, si bien todas las piezas tienen un tema central, éste se ayuda de otros géneros artísticos para complementarse, se trata de una composición de acoplamiento y engranaje en calidad de una lectura que devela elementos de respuestas en la obra artística.

Sosteniendo como hipótesis a las técnicas plásticas y posteriormente a la jerarquía de los géneros artísticos como aquellos factores que responden a un androcentrismo en donde se permea la distinción del género como identidad sociocultural y por ende, de la clasificación de permisividad de la producción artística femenina. Es decir, existe una clara relación de poder social, cultural, política, e incluso moral, entre las mujeres que producían obras plásticas con distintas técnicas, desde el grafito, el pastel o el óleo, y la manera en que dicha técnica era ejercida temáticamente. La intención de expresar primero el tema de las técnicas plásticas y luego el de la jerarquía de los géneros para realizar el análisis de las piezas bajo la lógica de las permisividades de producción artística, consta de hacer en una primera instancia la mención general de la pluralidad material existente, para así dar paso a las diversas temáticas en que dicha materialidad era utilizada. Desde esta perspectiva, es también central indagar la relación entre las técnicas y la jerarquía de los géneros ante el rol del género como concepto de identidad sociocultural.

Para esto, el papel del análisis visual resulta imprescindible, por lo que una de las intenciones de aportación es precisamente darle cabida sustancial a las imágenes (reproducciones) de las piezas de las artistas que se estudiarán, con base a estas obras, se contribuirá con un análisis visual, interactuando tanto con la composición iconográfica, como con la ayuda al mismo tiempo de datos biográficos, de documentos y sujetos contemporáneos, y por supuesto, apoyado del importante bagaje de las investigaciones.

En un inicio la antología de Ida Rodríguez Prampolini sólo se trata en efecto, de una gran catalogación de piezas comentadas, donde las obras sólo son narradas verbalmente y entendidas por las connotaciones propias de aquellos que participaron en la crítica de arte, posteriormente, fue hasta el catálogo de exposición de *Pintoras mexicanas del siglo XIX* que aparece ampliamente ilustrado con algunas obras de las artistas decimonónicas, de igual forma el catálogo de la exposición *50 mujeres en la plástica de México* también está ilustrado, pero de las cinco artistas del siglo XIX, sólo se ilustran las obras de 3 de ellas, después de esta ilustración editorial, las imágenes han ido formando parte de otras publicaciones llegando por supuesto al mundo virtual,

en la ponencia aludida, la Doctora Velázquez presenta un gran repertorio de imágenes, algunas de ellas sin publicaciones editoriales. Así mismo, de las últimas publicaciones de la Doctora Velázquez es el libro *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y Musas Callejeras* (2018) en donde la primera parte del libro pueden apreciarse ocho piezas de las hermanas Sanromán, una de Guadalupe Carpio y dos de Eulalia Lucio, es así que sólo once de las ochenta imágenes en el libro son de mujeres, y aun así, se trata de una importante aportación a la investigación de este tema, así como a su difusión en el mundo editorial.

Por lo anterior, las imágenes de las piezas serán el hilo rector de la investigación, siendo los principales bandos de partida los puntos antes mencionados, las técnicas y la jerarquía de los géneros, para así adentrarse al tema en discusión de esta investigación de las *permissividades de producción femenina*, demostrando el androcentrismo presente en estas lógicas contextuales, o el *androcéntrico episteme* evidenciando la relación analógica del género como identidad sociocultural y de la jerarquía de los géneros artísticos en sus distintas materialidades como consecuentes, de la clasificación de permissividad de la producción artística femenina.

La estructura correspondiente consta de seis capítulos, siendo el primero aquel que tratará precisamente el tema de las mujeres en la historia del arte a partir de la crítica al androcentrismo. El segundo capítulo continúa con esta crítica androcéntrica pero ahora centrándose específicamente en el caso institucional de la Academia de San Carlos, cabe decir que el capítulo se apoya en la palabra “fementida”, de “fe” y “mentida” en calidad de “engañoso” o “sin fe” como adjetivo compuesto dado a la historia mexicana, en efecto, androcéntrica (cabe decir que dicha palabra fue elegida a partir del poema de Sor Juana Inés de la Cruz *¿En perseguirme, mundo, qué intereses?*). El tercer capítulo abarcará el comparativo de premisas históricas y la visión integracionista que sufrió México para formar parte de la historia mundial del arte. El capítulo cuarto comienza con la denominada aquí, pionera finisecular, María de Guadalupe Moncada y Berrio Marquesa de San Román, ya que se considera que el papel que ejerció en el mundo del arte en México devela los primeros pasos de la imagen de la mujer artista en el transcurso del siglo XVIII al XIX. Continúa el capítulo quinto que consta a su vez de siete subcapítulos, por lo que es el más denso de la investigación, y esto es evidente puesto que aquí se hablará de la división de las técnicas plásticas y la jerarquía de los géneros artísticos como las concretas permissividades de producción, y donde cada uno de sus apartados contendrá la mayoría de las obras analizadas de las mujeres, sustentando esta relación género-identidad sociocultural y género-permissividad de producción artística. Cabe

mencionar, que no es de interés el sólo mostrar aquellas obras de mujeres, por esa sola característica, sino que, de ser oportuno, éstas serán a su vez relacionadas con la producción artística de los pintores varones, inclusive de artistas internacionales contemporáneos. El sexto y último capítulo es dedicado a modo de conclusión titulado “El *Malgré Tout* de la historia de las mujeres artistas”, basándose a su vez en la obra del escultor mexicano decimonónico Jesús Fructuoso Contreras *Malgré Tout* (a pesar de todo), se responderá a este porvenir que presenta la historia de las mujeres artistas.

CAPÍTULO I

LAS MUJERES Y LA HISTORIA DEL ARTE: LÓGICAS DE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA A PARTIR DE LA CRÍTICA AL ANDROCENTRISMO

El sesgo androcéntrico en la Historia del Arte resulta claro al adentrarse a esta disciplina desde los estudios interdisciplinarios de género y desde la teoría feminista, que si bien estas dos han ayudado exhaustivamente a analizar los fenómenos en torno al género como identidad sociocultural, también han sido construidas en sus determinantes contextos, y como constructos han trascendido, evolucionado y desarrollado progresivamente neológicas perspectivas para sustentar investigaciones propias de sus objetivos y objetos de estudio. Agradezco a la Dra. Jiapsy Arias Gonzáles por su sugestiva aportación del término anacronismo para este trabajo, paralelamente, el mismo discute las permisividades de producción femenina, colocando al androcentrismo como aquel que evidencia la relación analógica del género como identidad sociocultural con respecto a las permisividades de la producción artística femenina. En este sentido, si bien al adentrarse a una investigación sobre el pasado, debe de permanecer el principio de que la historia se escribe desde el presente, y a su vez claro, de las inquietudes que en ese presente existan, es así que el ojo de quien investiga desde dicho presente se verá restringido por los límites de lo posible de su contexto, y sus resultados responderán a estas limitaciones. El hecho de analizar una obra artística realizada en el pasado, conlleva a observar, interpretar y explorar diversos caminos de entendimiento y opinión, así, las afirmaciones o negaciones que resulten deben de estar sujetas a argumentos comprobables hasta ese momento que validen tales declaraciones. Si bien el hablar de anacronismo puede develar un aceptable camino, también origina uno que desborda el propósito de este trabajo. En este sentido, el anacronismo: “En el “método Koselleck”—si así se le puede llamar— para interpretar imágenes creadas en un mundo de signos y significados que desconocemos, el anacronismo —el sinsentido— plantea la pregunta central por la diferencia de la cual el mundo hace sentido en la perspectiva desde donde se observa el cuadro. Tan sencillo como esto: lo que en una época resulta envuelto por el sentido, en la siguiente puede ya presentarse como un sinsentido.¹⁴ No obstante, dicha aseveración ha estado presente en la práctica de los ojos de quien mira, interpreta y analiza una obra, puesto que la misma sería injustamente comentada sin la contextualización de su realización, es por eso que en este trabajo primero se adentra a la temática

¹⁴ Semo, Ilán. (2014). *El anacronismo como método de interpretación de imágenes del pasado*. Revista Fractal, núm. 74, septiembre-diciembre de 2014, año XIX, vol. XIX, pp.145-162.

de las técnicas plásticas para pasar a la jerarquía de los géneros, y poder llegar a un análisis de la pieza, adjetivada como un elemento historiado, siempre manteniendo la presencia del “sinsentido” como propio del análisis del presente. El anacronismo así, desborda este tipo de ejercicio analítico en las obras artísticas, ya que resalta sus probabilidades de “sentido” y “sinsentido” innatas a las piezas, tanto en sus características objetivas como en aquellas de interpretación, y finalmente en su circulación y democratización dentro de una historia del arte sesgada por el androcentrismo marcado.

La construcción de la oficialización de la historia del arte, da una visión parcial de las manifestaciones plásticas y presenta una visión sesgada: por un lado oculta la identidad de las mujeres, en tanto artistas, creadoras o productoras de arte como primera categorización, y por otro lado presenta la inexistencia de la paridad ante su producción artística, no denominando su obra como aquella digna de preservar un lugar en instituciones que generan la responsabilidad de la memoria histórica. Esta desproporción que pone injustamente en desventaja a las mujeres, es producto de una construcción cultural “[...] del mundo que se basa sólo en las experiencias de los hombres y las universaliza, es lo que el pensamiento feminista ha denominado androcentrismo [...]”¹⁵. Ante esta perspectiva, “Hablamos de androcentrismo para describir un pensamiento, una mirada, un sesgo o un prejuicio, centrado en los varones: en sus cuerpos, sus prácticas, sus intereses y sus espacios, que opera tal cual si las mujeres no existieran o no fueran relevantes. Esas perspectivas brindan una visión errónea y parcial de la realidad, procediendo como si todo el quehacer humano (con excepción de la gestación, el parto y la crianza de la descendencia) fuese realizado en exclusiva por hombres.”¹⁶

El papel que mantiene el conocido y axiomático patrón del genio-creador entendido como el artista-hombre, contra la imagen de las mujeres que producen arte, es un tema que ha permeado la condición creativa y la posición de artistas de las mujeres como partícipes de la historia del arte.¹⁷

¹⁵ Villegas Morales, Gladys. (2004). *La historia del arte y las mujeres*. En revista *La Palabra y el Hombre*, julio - septiembre, no. 131. Universidad Veracruzana. Pp. 27-28.

¹⁶ Serret, Ester. (2008). Qué es y para qué sirve la perspectiva de género. Instituto de la mujer Oaxaqueña. Pp. 66.

¹⁷ Para Linda Nochlin, historiadora del arte considerada como una de las pioneras en cuestionar el papel de las mujeres en la Historia del Arte con su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (Why Have There Been No Great Women Artists)* (1971), comenta: *Tras las investigaciones más sofisticadas sobre grandes artistas [...] se esconde la teoría de la pepita de oro del genio y la concepción libre empresarial del progreso individual. Sobre esta base, la falta de mayores logros por parte de la mujer en el arte puede plantearse como un silogismo: si la mujer tuviera la pepita de oro del genio artístico entonces le sería revelado. Pero éste nunca se le ha revelado, por lo que queda demostrado que: las mujeres no tienen la pepita de oro del genio artístico. Si Giotto, el pastorcito desconocido, y Van Gogh con sus ataques lo pudieron lograr, ¿por qué no las mujeres? Véase en: Nochlin, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero, Reiman, Karen. Sáenz, Ina. (Compiladoras). (2001). Crítica feminista*

Para la historiadora del arte y especialista en teoría feminista Griselda Pollock con respecto al papel de las mujeres en la historia del arte afirma “La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, [pero sí] es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual como discurso ideológico, [y que] se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte.^{18 19} En este sentido, la narrativa androcéntrica de la historia del arte, ha definido al hombre como aquel agente dotado por excelencia de la genialidad creativa, él es el genio, el creador, quien ha edificado una producción artística que significa el goce de lo apreciativo y estético en la historia misma. Así mismo, si bien es un preliminar la sola mención de las artistas y la manifestación de su obra, esto no suele bastar para un análisis completo, ya que existe una serie de diversas connotaciones que presentan y representan a las mujeres artistas y que dan pie a diferentes direcciones de investigación y análisis. Sin embargo siempre existe la constante de la crítica a la historiografía del arte, como bien sostiene la historiadora del arte y feminista Silvana Gesualdo:

¿Quién ha escrito la historia? ¿Desde qué ángulo la asumimos y la recontamos como una verdad absoluta? Los estudios de género nos han develado un sistema social-político-cultural que ha sustentado la supremacía masculina y la subordinación femenina, a este sistema lo conocemos como patriarcado. Una lectura histórica unilateral, escrita por los hombres, refleja sus intereses, su imaginario y sus deseos, él se considera el centro del universo, de la creación, de las acciones históricas narradas de manera “narcisista” como un logro meramente masculino.

en la teoría e historia del arte. UNAM, Universidad Iberoamericana, CONACULTA. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes /Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

¹⁸ Pollock, Griselda. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Edit. Fiordo. Pp. 18.

¹⁹ Por otro lado Pollock sostiene el hecho de la importancia de analizar cómo se ha escrito la historia del arte y derivado de eso se explicará el porqué de la posición del papel que tienen las mujeres dentro de esta disciplina, al decir:

*Empezamos con la premisa de que las mujeres siempre habían estado involucradas en la producción artística, pero que nuestra cultura no lo admitía. La pregunta es: ¿por qué es así? ¿Por qué ha sido necesario para la historia del arte crear una imagen del pasado como un logro exclusivamente masculino? Descubrimos que era sólo en el siglo xx, con el establecimiento de la historia del arte como una disciplina académica institucionalizada, que sistemáticamente se borraba a las mujeres del registro. Mientras que la mayoría de los libros no refieren en absoluto la presencia de mujeres artistas, aquellos que sí hacen la referencia, la hacen sólo para recordarnos cuán insignificantes e inferiores son. Nuestra conclusión fue, por lo tanto, inesperada. Aunque las mujeres artistas son tratadas negativamente por la moderna historia del arte; esto es, son ignoradas, omitidas o derogadas, ellas y el arte que producen —no obstante— desempeñan un papel estructural en el discurso de la historia. De hecho, descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo [...] se ha escrito la historia del arte. Exponer sus presupuestos subyacentes, sus prejuicios y silencios, equivale a revelar que la forma negativa en que las mujeres artistas han sido tratadas y excluidas es determinante para la formación de los conceptos de arte y artista creados por la historia del arte. Véase en: Pollok, Griselda. (2001). *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*. En Cordero, Reiman, Karen. y Sáenz, Inda. (compiladoras). (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, CONACULTA. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes /Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. Pp. 51-52.*

Desafortunadamente, por generaciones hemos aprendido que “los” incluye la mirada femenina, aunque también la historia nos ha esclarecido que las mujeres hemos tenido poca participación o, por lo menos, eso nos hicieron creer. Ahora entendemos que estas acciones han fomentado y perpetuado por siglos la invisibilización femenina, silenciado la voz de las mujeres y negando casi su existencia. Es decir, nos queda clara la hegemonía masculina, sabemos quién tiene la batuta de poder y el dominio sobre la comunidad distribuyendo desigualmente derechos y obligaciones, cimentando históricamente un sistema androcéntrico que, por momentos, se percibe imperecedero.²⁰

La historia del arte en México se encuentra cimentada sobre esta clara estructura de la “hegemonía masculina” que ha dado pie a una total construcción androcéntricamente establecida y oficializada que no sólo invisibiliza a las artistas, sino que omite su obra de la narrativa histórica y las encuentra innecesarias para la historiografía del arte mexicano. Por lo que “Estudiar a las mujeres en México es un trabajo al que se han abocado personas de múltiples disciplinas [...] El punto de partida metodológico común es el hecho de su invisibilidad. En prácticamente toda la historiografía de los diferentes países, las mujeres están básicamente ausentes; México no es una excepción, comparte con el resto del mundo el profundo androcentrismo en todo conocimiento de la realidad”.²¹

Esta evidente invisibilidad trata de justificarse al exponer que las mujeres existieron, siendo musas o modelos, pero dichas afirmaciones sólo las convierte en objetos de la historia y no las reconoce como agentes partícipes de ésta. Por lo que es así que se llega a una de las contrariedades más latentes que ha sido altamente enfrentada y evidenciada por los estudios interdisciplinarios de género y por la teoría feminista; la personificación femenina para entes alegóricos. A lo largo de la historia es constante observar este tipo de imágenes femeninas representando sentimientos, emociones, valores, e incluso disciplinas o algún tipo de conocimiento (como por ejemplo por mencionar algunos: la alegoría del amor, la alegoría de la libertad, la alegoría de la paz, la alegoría de la pintura, la alegoría del arte). Así, una de las obras que representa este fenómeno es la *Alegoría de la enseñanza de las artes* [fig. 1] se trata de una pieza materialmente ecléctica puesto que es un bordado en tela de seda con detalles en plumas y óleo”, en donde se puede apreciar:

²⁰ Liceaga Gesualdo, Cynthia Silvana. (2019). *Breve revisión de casos insólitos de la invisibilidad y discriminación de la historia del arte a las mujeres artistas*. En *Imaginarios y representaciones estéticas de género en las artes*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Pp.105-106.

²¹ Bartra, Eli. (2010). *Acerca de la investigación y la metodología feminista*. En *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Edit. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 76.

La personificación alegórica de la enseñanza [donde] suele encargarse en una figura femenina mayor, acompañada por un niño que carga un libro entre sus brazos. El pequeño, como se muestra en esta singular obra, se encuentra próximo a ser instruido por la mujer de tintes nacionalistas, quien señala hacia el sol, como símbolo de conocimiento e iluminación. En este caso, se trata de un adoctrinamiento artístico, por lo que a su alrededor se disponen elementos que refieren a la música, la geometría, el dibujo, la arquitectura, la escultura y las matemáticas, que se legitiman como artes liberales.²²

Si bien el debate es amplio, la crítica y contrariedad cae en que mientras existen este tipo de personificaciones alegóricas en cuerpos feminizados, el papel las mujeres en la historia del arte (y en la historia en general) resulta evidentemente periférico e indistinto para una oficialización de la presencia femenil histórica, en contraposición con el lugar privilegiado de los varones que presentan un

[...] logro en las artes, como en cualquier campo de actividad, demande esfuerzo y sacrificio es innegable: que ciertamente esto ha sido cierto a partir de mediados del siglo XIX, cuando las instituciones tradicionales de apoyo y patrocinio a las artes dejaron de cumplir con sus obligaciones acostumbradas, es también innegable. Sólo hay que pensar en Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh y Toulouse-Lautrec como ejemplos de grandes artistas que renunciaron a las distracciones y obligaciones de la vida familiar, por lo menos en parte, para poder ejercer sus carreras artísticas con más obsesión. Sin embargo, a ninguno de ellos se les negó automáticamente los placeres del sexo o de la compañía con motivo de esta elección, ni jamás tuvieron que concebir la noción de que habían sacrificado su hombría o su papel sexual por su obsesión de alcanzar la satisfacción profesional. Sin embargo, si el artista en cuestión resultaba ser mujer, mil años de culpa, dudas de sí misma y sensación de objeción habrían de añadirse a las innegables dificultades de ser un artista en el mundo moderno.²³

Por lo que esta investigación, al adentrarse a una narrativa histórica del arte producida por mujeres del México decimonónico, significa delimitar contextualmente las lógicas de su producción, aunado a las dos líneas planteadas; las técnicas plásticas y la jerarquía de los géneros artísticos, ambas como permisividades de producción artística.

²² Morton Subastas. (2019). Catálogo de Subasta de Antigüedades, del 20 de Octubre de 2019. Pp. 140.

²³ Nochlin, Linda. *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En Cordero, Reiman, Karen. Y Sáenz, Ina. (compiladoras). (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, CONACULTA. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes /Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. Pp. 35-36.



Fig. 1. Autor desconocido, *Alegoría de la enseñanza de las artes*, Bordado en seda con adornos de plumas y detalles al óleo, siglo XIX. Col. Particular.

CAPÍTULO II

LA FEMENTIDA HISTORIA DE LAS MUJERES: ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

El proceso de institucionalizar la producción artística en la Nueva España, inicia durante el siglo XVIII con ayuda de Fernando Joseph Mangino y Jerónimo Antonio Gil, a través del virrey Martín de Mayorga y Carlos III. Fernando Mangino era un sevillano que llegó a Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVIII, contó con varios cargos políticos, de entre ellos fungió como Superintendente de la Casa de Moneda desde 1776, derivado de esto dio paso a la iniciativa burocrática y administrativa de solicitar la creación de una institución, escuela o Real Academia, dedicada a las artes. Sin embargo el principal personaje interesado en llevar a cabo este proyecto era el grabador y tallista zamorano Gerónimo Antonio Gil²⁴, quien fungía como Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda de México. A pesar de que fue Gil quien tenía más interés en crear la institución, al grado de afirmar: “Mangino era el valido, el personaje con acceso a la corte, el político hábil que en un primer momento mostró su reticencia a la Academia mexicana, considerando que podía despertar recelos entre los artistas madrileños cuyos intereses convenía salvaguardar, pero que en el momento oportuno, al enterarse de la simpatía del rey por el proyecto, mudó su voluntad de la oposición a los elogios y optó para capitalizar la idea para su fortuna y su carrera política”.²⁵ Uno de los primeros escritos solicitando esto fue dirigido al virrey don Martín de Mayorga el 29 de agosto de 1781, en él “el superintendente arrogaba todos los méritos de la fundación: “Comencé desde luego a pensar seriamente en promover la idea de que se establezca aquí una Escuela o Academia Real de las tres nobles Artes, pintura, escultura y grabado”²⁶. A pocos días de esto, el 12 de septiembre el virrey envió respuesta consintiendo el proyecto, otorgando el decreto de aprobación cinco días después de su respuesta. El 25 de diciembre de 1783 fue fundada oficialmente La Real Academia de San Carlos.

²⁴ Se sabe que su hijo mayor, Bernardo Gil, quien fue maestro de dibujo en el Colegio Metálico del Real Tribunal de Minería hacia 1791, ya tenía un antecedente como docente de esta misma técnica a mujeres en España, puesto que con fecha del 20 de agosto de 1786 se conserva una “*carta de don Bernardo Gil a la excelentísima señora marquesa de Sonora de cuyas hijas era maestro de dibujo, para que interceda con el virrey y el señor Mangino en relación con su solicitud para obtener el puesto de conserje. Mexico*” [...] Véase en: Fernández, Justino. (1968). *Guía de Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*. Suplemento 3 del núm. 37 de Los Anales. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

²⁵ Báez Macías, Eduardo. (2001). *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 19.

²⁶ *Ibidem*.

Los Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España se publicaron el 5 de noviembre de 1785. Los estatutos describieron la jerarquía administrativa y educativa de la institución. Cuatro juntas gobernaban a la escuela; la más importante era la Junta Superior de Gobierno compuesta por el virrey, el presidente de la academia, conciliares, y la secretaria. Se encargó de las operaciones diarias de la academia, la provisión de personal y la administración general. La Junta Ordinaria, compuesta por los profesores y los conciliares, se reunieron mensualmente para decidir cuestiones de enseñanza y del progreso de los alumnos. La Junta General, cuyos miembros consistieron solo de los profesores, se encargó de la calidad y el juicio artístico dentro de la academia. Por último, la Junta Pública, en la cual participaban los ciudadanos más distinguidos de México, concedió premios a los alumnos y profesores. El Director General administró el instituto y Directores Particulares enseñaron a las distintas disciplinas: pintura, escultura, arquitectura, matemáticas, y grabado en hueco y en lámina. Directores Tenientes ayudaron con la enseñanza de pintura y escultura. Otros empleados incluyeron al portero y los modelos masculinos.²⁷

Gerónimo Antonio Gil ya había ejercido como director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creando así una relación directa con la de San Carlos en Nueva España. Encontrándose Gil como directivo de esta institución, la llegada del estilo Neoclásico en los términos estrictos academicistas se convirtió en el movimiento artístico idóneo de enseñanza. Por lo que una de sus primeras preocupaciones fue por la captación de material de trabajo que reflejara esta corriente, ya en 1778 había logrado traer varios vaciados escultóricos clásicos griegos, y no bastando con estos, en 1791 llegaron 275 vaciados más a la Academia de San Carlos. A inicios de esta misma década de los 90, llega Manuel Tolsá, encargado de este último pedido escultórico, y quien marcó la enseñanza del Neoclasicismo en la arquitectura y la escultura. En 1796 llegó Rafael Ximeno y Planes, retratista español, que realizó los retratos de Manuel Tolsá y de Gerónimo Antonio Gil.²⁸

Hacia 1803, Humboldt escribió acerca de la Academia:

²⁷ Donahue-Wallace, Kelly. (2000). *El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810*. Artículo parte de mi tesis doctoral. Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City 1600- 1800, University of New Mexico. Pp. 50.

²⁸ Los principales artistas neoclásicos que impartieron sus conocimientos y el nuevo buen gusto en la Academia de San Carlos y que dejaron grandes ejemplos del estilo renovador, murieron en México. El primer criollo que se expresó en ese estilo, Ortiz Castro fue el primero también en morir, en 17893; Gil le siguió en 1798, Fabregat en 1807, González Velázquez en 1810, Tolsá en 1816, Ximeno en 1825. Solamente quedó el otro ilustre criollo, Tresguerras, que vino a morir hasta 1833, cuando ya hacía tiempo que había terminado su obra. Es decir, que cuando se consumó el Movimiento de Independencia, en 1821, los iniciadores del neoclásico habían desaparecido [...]. Véase en: Fernández, Justino. (1983). *El arte del siglo XIX en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 12-13.

[...] la academia de pintura y escultura, conocida con el nombre de “Academia de las nobles artes” [...] Todas las noches se reúnen en grandes salas, muy bien iluminadas con *argand*, centenares de jóvenes, de los cuales unos dibujan al yeso o al natural, mientras otros copian diseños de muebles, candelabros u otros adornos en bronce. En esta reunión (cosa bien notable en un país en que tan inveteradas son las preocupaciones de la nobleza contra las castas), se hallan confundidas las clases, los colores y las razas; allí se ve el indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los de los principales señores del país. Consuela ciertamente el observar que bajo todas las zonas el cultivo de las ciencias y artes establece una cierta igualdad entre los hombres y le hace olvidar, a lo menos por algún tiempo, esas miserables pasiones que tantas trabas ponen a la felicidad social.²⁹

Si bien en efecto, puede apreciarse un escenario en común democratizador del arte, se alude a *una cierta igualdad entre los hombres*, más no manifiesta una paridad de presencia femenina como partícipes de creación. Es sabido que durante las primeras décadas del siglo XIX la academia sufrió grandes cambios resultado de la situación política, y como “[...] la Academia todavía no realizaba exposiciones, no es fácil saber en qué medida la mujer mexicana desarrolló una actividad pictórica [...] Por el momento sólo [se puede] citar el nombre de dos mujeres que pintaban en la primera mitad del siglo: Juliana Azcárate quien, según Tadeo Ortiz fue excelente pintora y Directora Honoraria de la Academia de San Carlos, y la marquesa de Villahermosa de Alfaro, extraordinaria miniaturista.”^{30 31}

²⁹ *Ibidem*. Pp. 13-14.

³⁰ Véase en: Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. Pp. 48.

³¹ Por un lado: *Juliana Azcárate, esposa del presidente Manuel Gómez Pedraza. [...] provino de una familia de comerciantes exitosos y una hermana suya se casó con uno de los herederos de los condes de Valenciana, los Rul Obregón. Después de su casamiento con Gómez Pedraza, Juliana adquirió varias casas en la ciudad de México. Da la impresión de que ella fue la del dinero en ese matrimonio. Pero lo que importa aquí es el grado de su ilustración, su relación con la alta cultura. Fanny Calderón de la Barca, esposa escocesa del primer ministro plenipotenciario de España, dijo en una carta a su familia que Juliana fue inteligente, capaz, instruida, bien informada, abierta, tolerante y excelente amiga. Fue buena pintora y la nombraron directora honoraria de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos.* Véase en: Staples, Anne. (2015). *Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX*, en Galeana, Patricia. (2015). *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Educación Pública. Pp. 142-143. Por otro lado: María Josefa Rodríguez de Pedrosa y de la Gotera nació en la ciudad de México el 26 de noviembre de 1765 [...] Al escribir sobre las dotes de la marquesa como miniaturista, Tadeo Ortiz relata que: sus retratos en miniatura pueden presentarse en las mejores exposiciones de París y Roma, tanto por lo parecido de los individuos que retrataba como por el hermoso colorido y lo bien empastado del trabajo; en suma las obras de esta excelente pintora pueden entrar en competencia con lo que la Europa ha producido de mejor gusto. Véase en: Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. Pp. 162. De igual forma otra pintora que participó en la academia y que también fue Directora Honoraria de la Academia de San Carlos fue María Guadalupe Moncada y Berrio, no obstante se hablará de ella en el capítulo III.

Fue hasta la década de los 40, por un lado con la restauración y reactivación presupuestal de la academia (1845), y por otro con la llegada de Pelegrín Clavé y Manuel Vilar (1846) y su propuesta y organización de las exposiciones anuales a partir formalmente de 1848, cuando comienza un registro explícito de la participación y producción femenina en la academia, que si bien la documentación propia de la institución la contempla, se encuentra mayormente registrada bajo la práctica de la crítica de arte.

Es precisamente durante el último año de esta década, en 1849, que el artista Jesús Cajide (Cagide) pinta *Interior de la Academia* [fig. 2] obra en donde puede apreciarse parte del recorrido expositivo de estas muestras anuales, en donde se ven once personajes, ocho hombres y tres mujeres. Muy posiblemente, tanto el hombre de la izquierda, quien sostiene un libro, y recarga la mano izquierda sobre el respaldo de la silla, como el hombre de la derecha que está presenciando una obra muy ceca y detenidamente, al grado de dejar a un lado su sombrero e inclinarse hacia adelante, se traten de críticos de arte.

Curioso es leer en uno de los primeros registros los nombres de algunas mujeres, que se encuentran clasificadas de dos maneras. Por un lado se encuentran las “Pintoras” y por otro las llamadas “Señoritas Dibujantes”. En el primer caso se encuentran enlistadas: Guadalupe Carpio de Mayora, Manuela Prieto, Rita Anaya, Eulalia Benítez, Concepción Benítez, A.A. Seager (o Leager?), Mercedes Espada de Bonilla, Ángela Icaza, Paz Cervantes de Estanillo, Matilde Zúñiga, María Riva Agüero de Pegaza, María del Carmen Báez de Orihuela, Hortensia van Beulen y van Liden, Gualupita Rincón Gallardo de Tornel Olaguíbel, Josefa San Román, María Loreto Torres y Corral, María García Colosia, Joaquina de la Cortina, Carmen Buitrón, Nicolasa Ortiz de Zárate, Dolores Delgado, Manuela de la Peña, Luz Oropeza y Antonia Cardón. En el apartado de las “Señoritas Dibujantes” se leen: Felipa Romero (grabadora), Genoveva Carbajal, Carolina Emilia, Loreto Fuentes, Concepción Romero, Modesta Castro, Ana María Oviedo, Concepción Salazar Romero, Guadalupe Villela y Manuela Nieto.³²

Las exposiciones se planeaban con un espíritu bastante democrático. Una sección era destinada a exhibir los mejores trabajos de los alumnos y de los profesores de la Academia, y en otra sección, denominada Gran sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia, se exponían los trabajos de distintas escuelas oficiales -normales, de artes y oficios, etcétera- de artistas tanto profesionales como aficionados que no pertenecían a la Academia, y obras que los coleccionistas particulares

³² Véanse todos los nombres en: Báez Macías, Eduardo. (2003). *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 83.

prestaban [...] Gracias a que se actuó con este criterio amplio, las señoritas y señoras que en su mayoría eran aficionadas, fueron calurosamente acogidas en todas las exposiciones.³³



Fig. 2. Jesús Cajide, *Interior de la Academia*, 1849. Col. Museo José Luis Bello y Zetina.

³³ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. Pp. 50.

A pesar de que las mujeres participaron desde la primera exposición de la academia, no fue hasta 1888 que fueron admitidas formalmente como alumnas de la institución. Como resultado, eran definidas como *aficionadas*. Se trata de una interesante contradicción encontrar que dentro de lo escrito en la crítica de arte es muy común observar que cuando se habla de ellas, si bien se les adjunta el adjetivo *señorita*, *señora* o *bello sexo*, también son adjetivadas como *artistas*, *pintoras* o algún otro calificativo que aluda a su producción artístico-plástico, sin embargo, han pasado a la historia con la pueril connotación de *aficionadas* o *amateurs*, de esto es mayormente responsable su clara posición en desventaja institucional, puesto que no eran reconocidas como parte del estudiantado académico, además de que sus obras se exponían aparte, como ya se mencionó en la *Gran sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia*. Así mismo, cabe mencionar que esta adjetivación de *artistas* o *pintoras* fue mucho más común hacia la segunda mitad del siglo. El 21 de junio de 1888 el *Partido Liberal* escribía la nota llamada *Una Pintora Mexicana*, en la que decía

Dice un colega:

No ha muchos días fuimos a la Academia de San Carlos para admirar algunas obras de los inspirados artistas Flores y Velasco y tuvimos la grata sorpresa de ver sentada ante un caballete a una bella joven manejando con gran soltura el pincel.

Aproximamos a la joven y después de mirar con interés el lienzo en que trabajaba, preguntamos a uno de los profesores cuál era la nacionalidad de la artista. Es mexicana, nos contestó, con noble orgullo, haciéndonos experimentar la más viva de las satisfacciones.

¿Sabéis, señoras, cuál entre vuestras compatriotas ha sido la primera que ha trabajado admirablemente en la Academia de San Carlos? Dolores Soto. Perdónenos la modesta joven, pero no hemos podido resistir el deseo de estampar su nombre. A la mujer mexicana le conviene que conozca su nombre para que le sirva de estímulo [...] ³⁴

Durante el mismo año *El Partido Liberal* en su artículo titulado *La exposición de pintura en el Hotel Jardín*, mencionan:

Entre las pinturas, conocidas ya, que encontramos en el Hotel del Jardín, figuran el *Lechero* y *La Graziella* de la señorita Julia Escalante. A ella puede llamarse la vestal de nuestro arte pictórico. Es la que lo cultiva con más *amore* y con mejor éxito. Tiene mucho talento y un vivo sentimiento del color y exquisita delicadeza [...] *La Graziella* y el *Lechero*, o para hablar más propiamente, el

³⁴ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo III*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 228-229.

Lechero y la *Graziella*, son dos muchachos encantadores y muy bien educados, que burlando la modestia de la señorita Escalante, nos dice al oído: “¡Es una artista!” [...] ³⁵

En este sentido, el 28 de julio de 1892 el crítico Eduardo A. Gibbons en *La Federación* publica su texto con el nombre *Reflexiones sobre arte nacional*, y comenta:

Del pequeño aposento del claroscuro se pasaba a la segunda sala. Aquí estaban las copias de algunos cuadros ya muy conocidos, estudios también del natural y composiciones originales. La primera impresión era poco grata a la verdad. Faltaba allí mucho, como mucho sobraba. [...] lo único que salvaba el arte era otro cuadrito: aquel que está firmado por Carlota Camacho, y que representa el estudio de una tetera china, una taza y un plato de lo mismo con su cucharita y unos dulces franceses, restos, sin duda, de alguna bonbinére. Completa esta composición la canastilla de bejuco acojinado por dentro para guardar esa tetera, joya valiosa del arte de la cerámica de la vetusta china. Ocultar así, es saber pintar: allí hay dibujo, colorido, tonos suaves y esa delicadeza que hace de los detalles la ardua empresa que al pintar en general revela la mano delicada de la mujer artista. ³⁶

Si bien este tipo de criterios otorgan contraproducentes opiniones del cómo es que las mujeres significaban un gremio en desventaja con respecto a sus contemporáneos artistas varones, es prudente el contextualizar dichas críticas, todas realizadas a algunas de las artistas más jóvenes del siglo, y por ende durante una etapa muy avanzada del mismo, artistas que comenzaban a ser aceptadas formalmente en la academia como parte del alumnado.

Dicho esto, será prudente retomar la periodicidad posteriormente inmediata a los inicios de las exposiciones anuales, y observar que no fue simplemente su calidad de inadmisión académica, sino también la situación sociocultural de las mujeres decimonónicas, esto recae en la lógica de que no se consideraba que las mujeres tuvieran la necesidad ni obligación de saber más allá de sus “responsabilidades naturales”, esto es visible en algunos documentos de la época dedicados a las mujeres. Hacia 1851 en un artículo publicado en la revista *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas* puede leerse:

Formado el carácter moral de una señorita, con la religión y la virtud, sabe adornar su entendimiento con algunos conocimientos, que aun cuando no sean profundos, sean útiles. Sabe huir de los extremos igualmente desagradables, y son, el de una ignorancia grosera, y el de una vana ostentación de su saber. Aquel proviene de no saber nada, y éste de saber mal, acompañado de un indiscreto deseo de lucir. Una señorita instruida en las primeras letras, con nociones de aritmética, de

³⁵ *Ibidem.* 235-236.

³⁶ *Ibidem.* 347.

geografía, de historia y de algún idioma vivo, con una conversación fácil y una modestia genial, encanta a cuantos la tratan.³⁷

En este sentido, en el mismo *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas* durante el mismo año, ejemplifica dichas características en su publicación *GUADALUPE*, en la que describe a una mujer “[...] adornada de grandes virtudes [...]”³⁸

[Guadalupe] —Es hermosa como una ilusión de amor, está adornada de grandes virtudes, y sin embargo, el mundo no la admira; ella no quiere deslumbrarlo, porque como el incienso que se quema en el tabernáculo sagrado, no sale del templo, así todos los encantos, las virtudes todas de GUADALUPE viven encerradas en el hogar doméstico [...] En la educación de GUADALUPE, se atendió sobre todo á la parte moral, que es en la que consiste el poder de la muger; y no se descuidó el cultivo de su inteligencia. Acostumbrada á todas esas atenciones domésticas que ocupan el tiempo de las hijas y de las esposas, y que las hacen tan apreciables, se le dieron todos los conocimientos que contribuyen á perfeccionar el espíritu y á desarrollar la imaginación, empleando de una manera útil y grata el tiempo, que en el ocio produce sol o el fastidio y las pasiones tristes. GUADALUPE tiene un genio de artista; se recrea con la música y con la pintura; habla varios idiomas, comprende las bellezas de la poesía, ha emprendido el curioso estudio de las plantas en que se admira el poder de Dios, se distrae el ánimo y la ciencia encuentra medios de aliviar las dolencias de la humanidad.

Y sin embargo GUADALUPE es modesta; jamas hace ostentación de su saber, no aspira á ninguna clase de celebridad, y su inteligencia y su corazon están consagrados á su familia.³⁹

A pesar de estas publicaciones dedicadas a un público íntegramente femenino, en países de Europa y en Estados Unidos ya comenzaba el fuerte movimiento Sufragista, que dio pie a una serie de cuestionamientos diversos con respecto al rol de la mujer, sus derechos, oportunidades y su calidad de ente social partícipe en aspectos varios, como políticos, económicos y educativos. En México se hace más latente este movimiento hacia la segunda mitad del siglo XIX. Ejemplo de ésta última categoría, ya en 1876 Juana “La Progresista” escribía en el periódico “El hijo del trabajo” un texto titulado *La emancipación de la mujer*, en donde ponía en evidencia las diferencias e injusticias que sufrían las mujeres en contraposición de los hombres con respecto al tema educativo, y reclamaba una paridad y solución a dicha situación:

[...] Juzguemos por un momento la educación del hombre y de la mujer.

³⁷ Clark de Lara, Belem y Speckman, Elisa. (2005). *La república de las letras: Publicaciones periódicas y otros impresos*. Volumen II, Publicaciones periodísticas y otros impresos. Ed. Ida y regreso al siglo XIX. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 187.

³⁸ Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas. (1851). *GUADALUPE*. Pp. 259.

³⁹ *Ibidem*. Pp. 259-261.

Al hombre se le educa en la luz; a la mujer en las tinieblas de la ignorancia.

Al hombre se le instruye suficientemente; a la mujer se la deja en la tumba del olvido, porque se la juzgó no capaz de beber en la fuente de la ciencia.

La inteligencia no educada es lo mismo que si no existiera.

Del hombre se hace un libre pensador; de la mujer una esclava, porque se le cree débil, porque se la juzga sin derechos, cuando como el hombre es igual en inteligencia y en deberes para con los demás.

Consideremos cuán interesante es la educación de la mujer, y luego examinaremos sus obras y apreciaremos su genio sublime [...]

Siento que los enemigos de nuestra emancipación, miren nuestras costumbres preocupándose mucho, y no quieran concedernos nuestros derechos.

No queremos ni buscamos el libertinaje como algunos creen, queremos la ilustración de la mujer, su educación, su lugar que merece en el banquete social.⁴⁰

Desde esta perspectiva, uno de los más destacados artículos escritos con respecto a la educación femenina dentro de las artes plásticas, es aquel escrito por la pintora y escritora española Leopolda Gasso y Vidal⁴¹ en 1885 publicado en *El álbum de la mujer* y titulado *La mujer artista*. El escrito se encuentra dividido en cuatro partes, las dos primeras fueron publicadas el 6 de diciembre mientras que las últimas dos el 13 del mismo mes. El texto en general se desenvuelve bajo tres temáticas; la emancipación de la mujer con respecto a la educación intelectual y pictórica, la reprobación al encasillamiento de las mujeres a labores domésticas, de maternidad, de buenas hijas, etc., todos cimentados en el asunto de la moralidad y finalmente la crítica sobre la inexistencia de una educación formal para las mujeres en academias de arte como uno de los mayores impedimentos de su formación artística.

Derivado del primer caso ella expresa:

⁴⁰ Véase en: Tuñón, Julia. (2011). *Voces a las mujeres Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Pp. 71-72.

⁴¹ *La [...] pintora, poeta y ensayista Leopolda Gasso y Vidal [fue] una mujer que defendió nitidamente el papel femenino en la creación artística y el propio hecho creativo como motor de la igualdad entre hombres y mujeres. Su muerte prematura nos privó de una obra más madura y fecunda, y quizá de un protagonismo social inevitable, de una mujer que, aunque discreta en cuanto creadora y pintora, se daba a conocer como una ensayista –polemista en palabras de la época–, cuyo discurso era más directo y lúcido que el de muchas de sus coetáneas. [Una de sus amigas llamada Concepción Gimeno, quien era] de la misma edad que [Leopolda] (1850-1919), [también fue] escritora y ensayista, trataría temas relacionados con feminismo con el mismo talante que Leopolda. En 1883 se trasladaría a México y fundó allí El Álbum de la mujer: Ilustración Hispano-americana, volviendo a [España] en 1890. En 1885 se publicaría en El Álbum de la mujer el artículo de Leopolda «La Mujer artista», considerándose así un referente [de Leopolda en México]. Véase en: García Martín, Francisco. (2019). LEOPOLDA GASSÓ Y VIDAL (Quintanar de la Orden, 1848 - Madrid, 1885). Edit. LEDORIA - Jesús Muñoz Romero. Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha. Pp.11-13.*

Nada más grato para nosotros que realizar el bello ideal con que hace tiempo venimos soñando: escribir sobre la emancipación de nuestro sexo en un periódico que trate tan importante reforma [...] demostrando la conveniencia de que la mujer cultive el divino arte de Apeles [...] hasta ahora las jóvenes has preferido las música, el canto, la poesía, etcétera, relegando un poco al ostracismo la pintura, tan bella y tan hija del sentimiento cual sus obras hermanas [...] para la música tenemos un conservatorio en donde igual instrucción reciben ambos sexos; pero las academias de dibujo y pintura están reservadas para el hombre, error que nace de creer que nosotros no debemos estudiar el natural, y error que nos condena a ser siempre inferiores, aun cuando la lógica y la experiencia se encarguen de demostrar lo contrario [...]⁴²

En el segundo de los casos, la autora afirma:

[...] sí se va generalizando la idea de que el sexo femenino es capaz de llegar hasta donde llega el hombre, es muy frecuente todavía creer que entregada la mujer a los trabajos del espíritu descuidara los del hogar, cuando por el contrario, está aprobado que la ilustración ayuda a penetrarnos mejor que los respectivos deberes [...] habiéndonos dado Dios capacidad para comprender todo lo que abraza la esfera del entendimiento, no permitirnos ejercerla en toda su latitud sería cometer una injusticia [...] se puede armonizar la buena madre y la mujer ilustrada [...] No necesitamos esforzarnos para probar los beneficios que obtendrían la mujer y la familia, si la primera se dedicase a la pintura con la solidez y decisión que requiere tan bello cuanto útil conocimiento, pues en la consciencia de todos está, que el dibujo titulado de adorno, no conduce sino a gastar un tiempo y un capital preciosos. Ésta es la razón porque muchos padres no han logrado penetrarse de lo que se llama verdadera instrucción, se retraen y no quieren dedicar a sus hijas sino a las faenas de la casa [...]⁴³

Finalmente, critica la ya comentada inexistencia de una educación formal artística para las mujeres como una de las mayores barreras de su formación como artistas, declarando literalmente:

Una de las causas que han privado a nuestro sexo de brillar en el divino arte de Rafael, es no haberlo estudiado con la asiduidad que el hombre, ni con los medios que él ha dispuesto [...] Sí, establezcamos clases, en las que además de seguir la pintura en todos sus géneros, aprendamos la anatomía, para no hacer empíricamente las figuras; la perspectiva, para colocarlas razonablemente en los cuadros; la historia del arte, con el fin de que conozcamos lo grandes y escuelas y todo lo que el estudio de la pintura exige, porque en el mundo, así moral como intelectual, nada hay aislado, que si en el primero se necesita el concurso de varias afecciones para labrar la felicidad, en el

⁴² Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo III*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 188.

⁴³ *Ibidem*. 190-191.

segundo se eslabonan los conocimientos para que adquiriera debida importancia la profesión a que nos dedicamos.⁴⁴

Es así que las mujeres que durante el siglo XIX que deseaban inmiscuirse en el aprendizaje y producción artística formal, propiamente en la Academia de San Carlos se atenían al posicionamiento que la misma institución las ubicaba. Pese a ello:

Las mujeres conformaron un grupo importante y distintivo dentro de la gran variedad de procedencias y tipos de expositores que se presentaron en los salones de pinturas remitidas; compartieron comunes características socio-históricas y un espacio cultural que les permitió la inserción en la vida pública; son aspectos que imponen la necesidad de valoraciones más generales del grupo, en las que se superen marcados enfoques individuales y se exponga el verdadero alcance y contribución de las pintoras a estos salones.

La contribución femenina en estos eventos debe valorarse como un paso de avance en el panorama plástico decimonónico, no sólo por lo que significaba en el terreno de las competencias y aspiraciones individuales, sino porque fue un indiscutible logro en el plano de la igualdad de oportunidades y derechos aun cuando el espacio destinado a ellas no fuera el oficial, pues hasta muy avanzado el siglo XIX las mujeres no tenían permitido estudiar en San Carlos.⁴⁵

No obstante a todo este recorrido, puede develarse una constante de producción artística en sus creadoras, que son en efecto aquellas permisividades de producción con respecto a los temas de las materialidades de las técnicas plásticas y a la jerarquía de los géneros artísticos. Puesto que ellas estaban sujetas a éstos como aquellos estándares y lineamientos establecidos para su género.

⁴⁴ *Ibidem.* 191-192.

⁴⁵ García Lescaille, Tania. (2010). *La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas. (1850-1898)*. Dimensión Antropológica, Año 17, Vol. 50, septiembre/diciembre. Pp. 78

CAPÍTULO III

COMPARATIVO DE PREMISAS HISTÓRICAS: EL INTENTO DE INTEGRAR A MÉXICO A LA HISTORIA MUNDIAL DEL ARTE

El siglo XIX es caracterizado por ser uno de los siglos donde muchos de los grandes cambios se presentaron en México, y donde se escenificó un gran campo de lucha y resistencia en la política, que a su vez se desplazó a temas económicos, sociales, culturales, entre otros. Todos viéndose reflejados en una enorme mezcla de decisiones y acciones confusas. Se trata de un siglo de inestabilidad de gobernanza, e incluso de fluctuación de identidad colectiva e individual.

Sin embargo, para adentrarse a un siglo tan difuso es prudente acercarse un poco a las premisas históricas, ya que resulta más completo un análisis del México del siglo XIX al abarcar el gran tema antecesor y que sobrevivió poco menos de 10 años de inicio decimonónico. Las Reformas Borbónicas son consideradas contextualmente como aquellas ubicadas entre el cambio dado en Nueva España, a partir de la caída de la familia de los Austria de España con la muerte de Carlos II “el hechizado” y la llegada de la familia Borbón de Francia con Felipe V provocando la Guerra de Sucesión, y finalizando con la muerte de Carlos IV y el inicio de los movimientos Independentistas, incluyendo la mexicana. Estas reformas fueron una reestructuración económica de orden administrativo, que dividieron el territorio de Nueva España basándose en las producciones específicas, a estos segmentos territoriales se les llamó Intendencias. Estas acciones reparticionistas sólo visibilizaron a los nativos americanos en su calidad de generadores de riquezas y productos para provecho único de los europeos con la excusa de un simulado avance económico, esto, principalmente en la zona del Bajío. Las Reformas Borbónicas llegan a América con una España debilitada y una Francia llena de conocimiento estratégico (militar) y de acuerdos políticos que lo colocaron como el sucesor de mando.

Con la muerte de Carlos IV en 1808, las Reformas Borbónicas perdieron fuerza, puesto que volvió a presentarse la disputa de Nueva España como ente de propiedad. Esta veleidosa apropiación de mandato es el escenario que recibe el siglo XIX. Es interesante develar que esta misma inestabilidad de edificación política, también se observa en las lógicas de construcción histórica, puesto que el territorio al que pertenecía Nueva España en general, era conocido como el “Nuevo Mundo” y al resto, específicamente a Europa, considerado como el “Viejo Mundo”, estos adjetivos parten de la lógica de un desfase temporal, que recae en aspectos de avance histórico, de progreso y hasta de modernización, afirmadas por un discurso atravesado por relaciones de poder,

donde en la dual Nueva España de América nació un discurso de independencia y autonomía. Sin embargo el resultado fue el éxito de una conciencia nacional, del sentido nacionalista y del patriótico, plasmado en la oficialización de una sola historia y privilegiando a quienes se dedicaron a escribirla; (todos) hombres que con una posición favorable en el poder se dedicaron a documentar ventajosamente una historia de criterios individualistas, subjetivistas y parciales, es así que:

“la interpretación histórica proporcionó los medios gracias a los cuales la consciencia nacional cobró existencia. En este sentido las obras de Lorenzo de Zavala, fray Servando Teresa de Mier, José María Luis Mora, Carlos María de Bustamante y Lucas Alamán complementaron la tradición histórica europea contemporánea de seguir el curso del desarrollo de las naciones – Estados.”⁴⁶

Hombres como los mencionados en la cita, y quienes en esa época eran conocidos y llamados como “hombres de bien” encargados del funcionamiento y administración de México en materia de política y por ende, en casi cualquier campo social, pero siempre bajo propuestas excluyentes, como la creación de estrategias que se encargarían de la formación de los elementos que ayudarían a sostener este discurso nacionalista atravesado por uno de sus planteamientos principales, el de la moral de la sociedad.

Este proceso de privilegiar y manipular información histórica, también es observable en el arte, campo donde su desarrollo de registro se apoya en la misma documentación y con ayuda de materiales plásticos, la traduce en piezas de discurso y apreciación. Así, la institución que administró todo este campo fue la antigua Academia de San Carlos de las Nobles Artes de Nueva España, y posteriormente Academia Nacional de San Carlos, en donde los hombres de bien, en calidad de oficializadores de la historia, intervenían primordialmente en la práctica de la crítica de arte.

Desde los inicios del siglo XIX pueden leerse en distintos archivos esta acción comparativa y este posicionamiento desventajoso y en estado de atraso de un México naciente ante la perspectiva mundial, inclinada a un claro eurocentrismo. En 1810 en el “Diario de México” fue publicado un texto por *El tocayo de Clarita* y titulado “Si el mérito es conocido, ¿por qué no se ha de elogiar?” en él se escribe cierto reclamo, según el autor, sobre la indiferencia de México ante sus importantes figuras nacionales, comparándolo directamente con la producción artística, sobre

⁴⁶ Costeloe, Michael. (2000). La República Central en México, 1835-1846. "Hombres de bien" en la época de Santa Anna. trad. de Eduardo L. Suárez. FCE: México. (pp. 22).

todo escultórica, en donde se vanagloriaba a los personajes propios de la Grecia clásica, en una parte puede leerse:

Y tú, América Septentrional, amada patria mía, que por una desgracia, cuyo principio no me es dado inculcar, has estado cerca de trescientos años sin que la Europa haya formado el menor buen concepto de tus hijos, antes por el contrario los ha juzgado inciviles, poltrones, ignorantes, viciosos e incapaces de ilustración, has saber a todo el mundo, que los han agraviado enormemente: que en todos tiempos has producido sublimes ingenios e insignes artistas, dignos a la verdad de mejor suerte.⁴⁷

Esta cita representa parte de la crítica a la labor inicial que trató el siglo XIX en México, puesto que a pesar de haber comenzado una campaña y esfuerzo político para en efecto, integrar a México y a los mexicanos a la historia y vida mundial, el proceso fue lento, además de mal direccionado, puesto que se trató de una iniciativa integracionista encaminada a la intolerancia de la diversidad de su gente, y de la aceptación del papel de conquistado y derrotado que representaba la historia de nuestro país. Existen distintas posiciones con respecto al trabajo de la Academia de San Carlos ante su papel como gestor de la enseñanza, productor y preceptor del arte mexicano, por ejemplo, por un lado en enero de 1849 “El siglo XIX” publica un artículo llamado “Academia de Bellas Artes de San Carlos” donde con base al conocimiento y presencia de una de las exposiciones anuales de la academia se comenta:

El que habiendo visitado esta escuela de artes todavía en el año de 1842, no haya vuelto a verla hasta la presente exposición, se quedará como el que encerrado por muchos años en un oscuro calabozo, sale a recibir de pronto la luz del mediodía.

No hay duda, la Academia de San Carlos ha pasado en un corto espacio de tiempo de extremo a extremo, y los adelantos que con hechos nos demuestran su junta de gobierno y sus nuevos profesores, manifiestan de bulto a lo que pueden elevarse las útiles instituciones entre nosotros [...] Las bellas artes no son entretenimientos pueriles, y todo el que conozca las necesidades de una sociedad bien construida, encontrará como indispensable el estudio y protección de las bellas artes [...] desgraciados serán siempre los pueblos en que se ignore la influencia de estos conocimientos para el cultivo del espíritu [...] La academia de pintura, escultura, grabado y arquitectura, ya no es un calabozo [...]⁴⁸

⁴⁷ Rodríguez Prampolini. Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 167.

⁴⁸ *Ibidem*. 185-186.

A pesar de la perseverante función de la Academia de San Carlos, puede leerse en agosto del mismo año y en el mismo “El siglo XIX” una nota titulada “Academia de San Carlos” donde se lee una opinión de descontento con respecto a la inexistencia de artistas mexicanos decimonónicos de renombre en comparación con el siglo XVIII que sí los tenía, según el autor, bajo el patrocinio de la Iglesia y de la Corona. Sin embargo, se lanza una propuesta interesante acerca de la metodología de la academia, en donde se realiza una sugerencia sobre la instrucción formal, refiriéndose al importante papel que debería jugar el conocimiento de la historia, como base de toda creación e incluso inspiración artística, claro, el autor alude a la enseñanza de una historia universal, mas no del pasado o presente mexicano, en la nota se lee:

Sin un conocimiento profundo de la historia y del carácter, usos y costumbres de todos los tiempos, el pintor no encontrará asuntos interesantes para sus cuadros, ni podrá desempeñarlos con propiedad, libertándose de incurrir, en las inexactitudes y anacronismos, en que pintores de mucha nota han incurrido. Esto hace indispensable para el pintor el estudio de la historia; y este vacío se nota en la Academia. Debe, pues, de toda preferencia establecerse una cátedra de historia universal que se hará cursar a los alumnos todo el tiempo que permanezcan en el establecimiento; y esto lo recomendamos especialmente a la atención del Congreso [...] ⁴⁹

Así mismo, en 1851 y durante la tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos, “El espectador” publica una nota en donde si bien alude al importante trabajo de Pelegrín Clavé, director del departamento de arte, y a Manuel Vilar, director del departamento de escultura, con respecto a la iniciativa de enseñanza de composición y sugiriendo que ninguna academia europea la instruía, poco después puede leerse una opinión desalentadora de la orfandad nacional, y por ende expresado en la precariedad de inspiración y referencias pertenecientes a la histórica de México:

Helo aquí: Italia, España, Flandes, Francia, Alemania, se enorgullecen con justicia de sus respectivas escuelas de pintura, ¿no podemos nosotros esperar que algún día podamos igualmente envanecernos al hablar de las pinturas de la escuela mexicana? Estos tímidos ensayos con que nuestra juventud artística empieza a entrar en la senda de la originalidad, ¿no pueden considerarse como las primicias de la escuela patria? [...] Nacido ayer, puede decirse que nuestro país aún no tiene historia; y he aquí una de las más ricas fuentes donde el artista y el poeta beben sus inspiraciones, no existe entre nosotros [...] He aquí lo que dicen a la imaginación del artista y del poeta en aquellos antiguos países, unos cuantos paredones medio arruinados. En aquellos sitios todo

⁴⁹ Ibidem. 200

es poesía: no hay fuente ni lago que no tenga sus fantasmas; no hay gruta que no cobije un encantador; no hay, en fin, un solo murmullo del viento en los follajes del bosque o en las ventanas ojivas del arruinado castillo, que no repitan el nombre querido o execrado de algún héroe o de algún malhechor, de alguna beldad o de alguna diabólica hechicería.

En México nada de esto tenemos.

Hay además otro inconveniente. Carecemos de buenas colecciones de pinturas.⁵⁰

En esta primera mitad de siglo, las opiniones suelen ser algunas veces contradictorias, sin embargo, a menudo la mayoría evidencian un desacuerdo ante el trabajo representado en la producción artística de la academia. Es interesante notar que estos juicios de desacuerdo, e incluso de pesar que se sostienen, son justificados por este sentido comparativo entre México y Europa, donde si no se afirma claramente, se da una exhortación integracionista de México a seguir el modelo europeo como el más propio, y el que representa esta búsqueda de avance, progreso, e incluso de la idea de modernidad.

En el caso de la producción femenina, también son frecuentes las comparaciones referenciales. En esta tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos, se registró una alta participación de mujeres, donde todas las piezas de autoría femenina son comentadas con elogios y halagos, al final de la crítica del apartado de pintura dice:

Si nos es permitido expresar nuestro deseo, diremos que, penetrado del inmenso influjo que están llamadas a ejercer en el desarrollo de las bellas artes y del buen gusto en nuestro país, aquellas señoras en cuya mente a encendido el cielo la llama creado del genio, quisiéramos que nos proporcionasen incesantemente, no sólo lecciones del arte, sino constancia en el arte. Éste será sin duda el más bello y punzante estímulo para nuestros jóvenes pintores; y quizá no pasen mucho años sin que México pueda vanagloriarse de poseer una Angélica Kauffmann, o una Mariana Waldstein.⁵¹

En efecto, estas pintoras comentadas son europeas, Angélica Kauffmann, era sueca y Mariana Waldstein austriaca, ante esto, resulta altamente sugestivo el cómo se llegó a conocer la obra de ambas para tomarlas como referencia directa y realizar dicha comparación. Es probable que las reproducciones en grabado hayan sido el medio más viable para dicho acercamiento, puesto que desde el siglo XVI los grabados fueron la forma más fácil en sentido de reproducción en serie y portátil para la divulgación de las obras, es sabido que tanto los lienzos como los mismos

⁵⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 245-247.

⁵¹ *Ibidem.* 245.

grabados de Durero, Rembranth, Rubens⁵², entre otros, fueron conocidos, e incluso, fuentes de inspiración compositiva o reproducidos en distintas dimensiones y materialidades en muchas partes del mundo, por lo que resulta la vía más probable también para la obra de estas artistas, además de que es igualmente factible el hecho de que se contara con críticas de sus piezas y noticias de sus logros en el mundo del arte.

Angélica Kauffmann fue una artista pionera en diversos aspectos, en primera instancia porque en 1768 formó parte de los miembros fundadores, al lado de Mary Moser, de The British Royal Academy, aunque pareciera que este hecho fuera visto como un logro para las mujeres artistas, las condiciones en que se encontraban los prejuicios de género, las ubicaron a ellas en la parcialidad del reconocimiento. Entre 1771 y 1772 el pintor alemán Johann Zoffany realizó el cuadro titulado *Los académicos de la Real Academia* [fig. 3], dicha obra ha cobrado gran importancia sobre todo para investigaciones de este tipo, puesto que se trata de una pieza base para sostener el discurso androcéntrico y afirmar la marginada posición de las mujeres artistas. El cuadro representa la alegoría de la fundación de The Royal Academy con algunos académicos, con ayuda de una división compositiva que parte la obra en dos, donde en la izquierda se observa un grupo de hombres discutiendo probablemente lo teórico, el mismo Zoffany se autorrepresenta pasivamente sentado en el extremo izquierdo con paleta en mano, cuadro hombres después de él está el artista chino Tan-che-qua, mientras Sir Joshua Reynolds, quien viste de negro y sostiene una clase de estetoscopio de trompetilla color gris, fractura la primera división, así, en la parte derecha se interpreta la práctica, sobre todo con los dos modelos varones desnudos que sobre la pequeña tarima de escenario se encuentran dispuestos a seguir las instrucciones de los académicos. Las paredes del fondo reportan figurillas clásicas griegas en repisas, incluso en medio, un relieve escultórico del mismo tema, excepto una, y esa es la que aquí interesa. Sin bien esta alegoría recae en la lógica de la reinterpretación simbólica de la fundación de dicha academia, en la pared de la derecha, la más austera, cuelgan dos retratos femeninos, se tratan de Angélica Kauffmann y Mary Moser, las dos únicas mujeres fundadoras. Esto no sólo se trata de una exclusión simbólica, sino que se convertía en una exclusión de memoria histórica, donde con el paso del tiempo sólo demostraba las afirmaciones discriminatorias hacia las mujeres. Es así que

⁵² Véase en: Ruiz Gomar, Rogelio José. (1982). *Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII*. AnalesIIE50, UNAM.

La pintura de Zoffany, como tantas otras obras de arte, se amolda a las pautas culturales acerca de las mujeres que han supeditado sus intereses a los de los hombres, y han estructurado el acceso de las mujeres a la educación y a la vida pública según sus creencias acerca de los que se considera “natural”. Esto reitera el papel marginal tradicionalmente asignado a las artistas mujeres en la historia de la pintura y de la escultura, y confirma la imagen femenina como objeto de contemplación masculina en una historia del arte generalmente trazada a través de los “viejos maestros” y las “obras maestras”.⁵³



Fig. 3. Johann Zoffany, *Los académicos de la Real Academia*, 1771-1772.

Fue hasta 1795 en donde la presencia de estas artistas pudo, al menos dentro del simbolismo compositivo, apreciarse en la obra de Henry Singleton *Académicos en Asamblea General* [fig. 4]. Siendo el tema central del cuadro las asambleas generales, se puede asegurar lo simbólico de la pieza puesto que las mujeres no tenían derecho de asistencia a dichas asambleas. Cabe decir que ambas mujeres son ubicadas detrás del director general, quien se encuentra sentado en la céntrica silla roja de marco dorado. Es probable que la decisión de darles espacio a estas pintoras, de alguna

⁵³ Chadwick, Whitney. (2007). *Women, Art, and Society*. Preface. Thames & Hudson. Pp. 7-8.

manera recayera también ante la situación de artistas miniaturistas de las hermanas del mismo Singleton, María y Sarah Singleton, quienes de hecho llegaron a exponer en The Royal Academy hasta inicio del siglo XIX.



Fig. 4. Henry Singleton, *Académicos en Asamblea General*, 1795.

Mariana Waldstein, por su parte, es recordada en el mundo del arte por su producción en miniatura y porque fue nombrada en 1782 por la Real Academia de San Fernando “Académica y Directora Honoraria” en la rama de la pintura⁵⁴, situación parecida a la de María de Guadalupe Moncada y Berrio, y he ahí la probable razón del conocimiento de su obra en México. Así mismo, Waldstein formó parte importante de la nobleza española, a partir de su matrimonio con el español José Joaquín de Silva Sarmiento Bazán, IX marqués de Santa Cruz en 1781, convirtiéndose ella en la Marquesa de Santa Cruz. Tanto su acomodada posición como su interés por las artes, Mariana

⁵⁴ Véase la tesis doctoral de: Torres López, Matilde. (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Universidad de Málaga.

Waldstein Marquesa de Santa Cruz, se rodeó de figuras importantes de la época, como el ya mencionado Francisco de Goya, quien entre 1797 y 1798 le realizó un retrato de cuerpo completo actualmente expuesto en el Museo del Louvre. De este mismo retrato existe copia de menores dimensiones (52 x 34 cm), la autoría está disputada entre Goya y Mariana Waldstein. La obra fue conocida hasta 1865, cuando fue donada al mismo Museo del Louvre por Louis Guillemardet⁵⁵, hijo de Ferdinand Guillemardet⁵⁶, amigo muy cercano de Waldstein.

Durante toda su vida realizó obra, muchas, copias de los grandes artistas de renombre como Murillo, Rubens, Caravaggio, Tiziano, Rafael, así como también retratos de su familia, además era allegada al escultor Antonio Canova, de quien se dice, realizó un retrato.

Es un tanto complicado aterrizar concretamente, como se dijo en un principio, la manera en que la obra de estas mujeres era conocida, suposiciones podrán expresarse muchas, lo importante es que esta esperanza de que la participación femenina no fuera inexistente en México, es la aportación clave del crítico que escribió esa nota, aunque de igual forma se tienen siempre presentes las condiciones de esta participación, como la prohibición de inscripción formal de las mujeres a la academia, o la prohibición de asistir a la totalidad de las clases, sobre todo a la del desnudo, en donde reposaba el principio esencial de la enseñanza de las bellas artes.

A pesar de esta subordinada participación, las mujeres colaboraron prácticamente en todas las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos, en enero de 1850 durante su segunda exposición en “El siglo XIX” se dice:

En toda la exposición nos ha complacido en alto grado, ver que nuestro bello sexo no se muestra indiferente a la gloria de las bellas artes; así, las señoritas Romero, en tres dibujos hechos con dos lápices, y marcados con los números 7, 77 y 78, han dado una brillante prueba de las muy felices disposiciones con que las ha dotado el cielo [...] La pureza del contorno y el buen gusto en el manejo del lápiz son verdaderamente admirables. Sigán estas señoritas con la misma aplicación y no tendremos inconveniente en asignarles un lugar distinguido entre nuestros mejores dibujantes⁵⁷

⁵⁵ Véase en: Fundación Goya en Aragón. “Mariana Waldstein, IX marquesa de Santa Cruz” [en línea]: <https://fundaciongoyaenaragon.es>

⁵⁶ Véase en “Portrait de Mariana Waldstein neuvième marquise de Santa Cruz, 1763 – 1808” Musée du Louvre [en línea]: <https://www.louvre.fr/>

⁵⁷ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 210-211.

Es sabido que derivado de estas exposiciones, se buscaba el reconocimiento para el posterior apoyo, en facilidades parciales o totales de producción, tales como las famosas becas para estudiar en academias internacionales, como la Academia de San Lucas en Italia. Al parecer, en esta búsqueda de patrocinio también estaban excluidas las mujeres, y de cierta forma lo estaban, puesto que sólo aquellas mujeres partícipes tanto en la asistencia de clases como en exponer anualmente, eran provenientes de familias acomodadas; de la nobleza, hijas de hombres de bien, políticos, empresarios, académicos, etc. Sin embargo en el ámbito internacional, esto no era necesariamente así, puesto que al tener un apoyo ligeramente mayor a las mujeres artistas en la academia, muchas de ellas, si bien no eran tan favorecidas institucionalmente, si existían quienes por medio de encargos externos, tenían un sustento parecido al de los hombres. Esta diferencia entre las artistas mexicanas decimonónicas y las extranjeras puede mirarse en el siguiente ejemplo.

Existe una obra realizada en 1857 por la pintora inglesa Emily Osborn, donde escenifica la lamentable situación de las mujeres artistas, ya no tanto por el hecho de ser simplemente reconocidas, sino por el que esta aceptación de producción se viera reflejada en el hecho de poder subsistir económicamente de su trabajo artístico y entenderse como autónomas. Incluso, si se analiza el título *Nameless and Friendless* (Sin nombre ni amigos) [fig. 5] ya refiere a una circunstancia de injusticia en el mundo del arte.



Fig. 5. Emily Osborn, *Nameless and Friendless* (Sin nombre ni amigos). 1857, Tate Britain.

La obra muestra en el fondo izquierdo a una mujer y un niño que tiene debajo del brazo un papel enrollado, saliendo de una galería de arte por la puerta que se compone de un largo vidrio que muestra a través en la calle a un cochero y a una mujer de espaldas con paraguas, así como grandes edificios, detrás de ellos, dos hombres, uno sentado a tres cuartos en una silla de madera, de piernas cruzadas (pierna izquierda sobre la derecha) que porta un pequeño monóculo en su ojo derecho para ayudarse a apreciar el dibujo de una bailarina que sostiene en sus manos, el otro hombre se encuentra inclinado del lado izquierdo del primero, tocándole el hombro más próximo con la mano derecha para permitirle también acercarse al dibujo, sin embargo es de notar su mirada, ya que en vez de fijarse en dicho dibujo, pareciera que sus ojos se concentraran en la joven que compone la centralidad de la pieza. Detrás del hombre sentado, el inicio de una escalera con una alfombra en sus escalones y un fino barandal ornamentado y dorado. Entre la silla del hombre y el barandal está una gran carpeta semiabierta donde se observan varios papeles en su interior. Del lado superior derecho, se ve a un joven hombre sobre unas escaleras recargadas en la pared de la galería y debajo de él otro hombre escribiendo en un pequeño cuaderno (posiblemente estos dos últimos hombres se encuentren trabajando en conjunto, tal vez realizando inventario). Junto al joven de las escaleras, un hombre maduro y bien vestido (se nota por su rojo y ornamentado chaleco, su abrigo azul, su blanca camisa que sobresale de estas dos últimas prendas y los dos anillos que porta en sus dedos meñiques) se lleva la mano derecha al mentón, su rostro se encuentra pensativo y examina a detalle la pequeña obra que sostiene con su mano izquierda, seguro un óleo por el lienzo que sobresale del interior del marco. Este cuadro se lo ha dado la joven mujer que se encuentra frente a él, ella lleva un largo vestido negro, cabello casi totalmente cubierto con una tela negra y una clase de capa rodeándola por la parte de atrás, sostiene en sus manos un cordón (probablemente parte de la desgastada carpeta) y su mirada baja observa a un vacío apesadumbrado. A su lado izquierdo, se observa a un niño con una bufanda roja, un gorro negro con visera, un abrigo negro, un pantalón de gruesa tela y zapatos negros, el niño está sosteniendo una gran carpeta beige amarillosa de trabajo que reporta desgaste de uso, con muchos raspones y rasguños, un pequeño cordón azul sobresale de esta. Su mirada es de incertidumbre y preocupación. Es un tanto obvio lo que sucede, ella es una joven artista que trata de vender su obra, el niño la acompaña a la galería (algunas propuestas sostienen que se trata de su hermano menor), el hombre frente a ella, evalúa la pieza, ella y el niño están nerviosos, y ella prefiere distraerse tímidamente con el cordón en sus manos.

Los dos hombres en los extremos se enfocan en la situación, el de la derecha pone más atención a la obra, mientras el de la izquierda a la joven. Se puede contemplar que los dos jóvenes han caminado bajo la lluvia, puede recordarse la mujer que se ve a través de la puerta que porque un paraguas, además un paraguas más se mira frente a la joven recargado entre el escritorio del galerista y una silla de madera, no bastando estas dos propuestas, si se pone atención a la ropa de ambos, el vestido de ella cuenta con lodo, así como el abrigo del niño, y los zapatos de ambos.

Aunque la obra ha sido víctima de una crítica que desmiente la situación de Osborn, ya que ésta no representaba las precariedades que el cuadro narra, puesto que es sabido que no sólo fue una pintora muy reconocida y codiciada durante toda su vida, sino que incluso tubo a la reina Victoria como compradora. Pese a ello, no se puede dejar a un lado que esta posición de reconocimiento recaía en la lógica de resistencia social y perseverancia; para continuar con su trabajo Osborn nunca contrajo matrimonio ni tuvo hijos. Así mismo, y a pesar de estas críticas, se trata de una obra demandante que evidencia y cuestiona la situación de las artistas ante las dificultades de tener reconocimiento social y económico, así como su postura ante sus colegas, ya que también es sabido que sus contemporáneas padecían de esta característica de invisibilidad en el mercado del arte.

En México, las condiciones de venta de obra de mujeres eran prácticamente inexistentes.

Las mujeres que se dedicaron a la pintura en la Ciudad de México antes de 1888, cuando la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) las admitió como alumnas, sólo lo hicieron como parte de las actividades domésticas asignadas a su sexo y a su clase. Su producción nunca formó parte de los exiguos canales de venta que se establecieron en la Academia. Vivir de su trabajo, como algunas mujeres lo hicieron con la música o el teatro, hubiera implicado un acto transgresor y de los usos sociales y de la estructura económica y familiar en la que se apoyaba la burguesía mexicana de la época. Por el contrario, la actividad artística para los hombres constituía un medio para obtener la remuneración económica y el prestigio social que los colocaba entre los sectores productivos de la sociedad. Para esta primera generación de mujeres artistas en la Academia, la pintura fue, desde el punto de vista de los constructores y espectadores de la cultura burguesa, un ornamento más que capitalizaba su imagen en el tejido político y social⁵⁸.

⁵⁸ Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y Musas Callejeras*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. Pp. 67-68.

CAPÍTULO IV

LA PIONERA FINISECULAR: MARÍA DE GUADALUPE MONCADA Y BERRIO MARQUESA DE SAN ROMÁN

Si bien en un principio el archivo que evidenciaba la existencia de las mujeres partícipes en la plástica durante el siglo XIX se encontró varios años inexplorado, aquellas mujeres que responden a épocas anteriores se encuentran en una circunstancia mucho más compleja de rastrear hallazgo alguno de evidencia. Sin embargo es sabido que existieron mujeres que ejercían la producción artística con anterioridad, tales como Isabel de Ibía mejor conocida como la Zumaya (siglo XVI). Del siglo dieciochesco se conoce a la Marquesa de Villahermosa de Alfaro, de nombre Josefa Rodríguez de Pedroso y de la Cotera, pero mayormente conocida por su título, y en el campo del arte por su escasa producción pictórica en miniatura, es sabido que su nuera María Josefa López de Peralta de Villar Villamar, a su vez hija de María Ignacia Rodríguez de Velasco – La Guera Rodríguez – realizó una pintura post mortem de su hija María Josefa Romero de Terreros Villar Villamil.

No obstante, y sin negar el valioso conocimiento de las ya mencionadas mujeres, ninguna de ellas tuvo la ardua empresa de interés y producción plástica como María de Guadalupe Moncada y Berrio. Siendo hija del siciliano Pietro (Pedro) Moncada de Aragón Branciforte (1739-1828) Marqués de Villafont y de la zacatecana María Ana Berrio Campa-Cos (1752-1803) II Marquesa de Jaral del Berrio, quien descendía por parte paterna del Marqués Jaral de Berrio (Miguel Berrio Saldívar, 1716-1779) y por parte materna de la II Condesa del Condado de San Mateo de Valparaiso (Ana María Campa-Cos Ceballos, 1734-1804).

María de Guadalupe nace en Puebla en el año de 1772, en el seno de una familia cargada de diversos títulos nobiliarios, y por ende de responsabilidades económicas y sociales que la llevaron a disfrutar una vida de clase alta. Hay que recordar la influencia práctica en la vida de muchas de las artistas en la historia del arte, el caso de Guadalupe no es ninguna excepción, se sabe que su padre realizaba pinturas y según las críticas de contemporáneos con bastante destreza.

Así, es de gran importancia hablar de un cuadro del año de 1781 [fig. 6], donde a pesar de no tener firma ni fecha, puede saberse esta última ya que dentro de la composición, en la parte inferior (como la distribución clásica diesiochesca) se puede leer claramente la leyenda “D. Petra María de Guadalupe Tomasa Moncada y Berrio de edad de nueve años y ocho meses y D. Juan Nepomuceno María Guadalupe José Joaquín Miguel Moncada y Berrio de edad de diez meses,

hijos de los Sres D. Pedro de Moncada y Branchiforte de Villaforte Coronel de los Reales exercilos y de D. María Ana de Berrio y Campa Marquesa de Villafonte”. En dicho cuadro puede observarse en efecto, a los dos niños mencionados, pero vale la pena adentrarse mucho más a los detalles leibles de la pieza; de la esquina izquierda superior una cortina roja es soportada, llegando casi al piso, con este mismo elemento se aporta un sentido de profundidad al cuadro, puesto que es detenida muy cerca de la esquina superior derecha pero puede percibirse no sólo más arriba, sino que también ligeramente más lejana, claro está con ayuda del claroscuro presente en esa parte de la tela, y en el muro de fondo (muro y piso cuentan con el mismo color pardo).

Así bien, esta lectura occidental presenta primero a la niña María de Guadalupe sentada en una silla de madera teniendo frente a sí una mesa del mismo material, claramente ambos muebles son de dimensiones pequeñas ya que están proporcionadas a una niña de nueve años. Sobre la mesa un tablero de sobremesa donde reposa una hoja de papel que reporta tres bocetos de rostros humanos, de nariz a mentón, y en calidad de ejercicios puesto que todos están en distintas posiciones de perspectiva. Resulta interesante leer anteriores interpretaciones de la obra ante esta acción, pues muchas coinciden en que la niña toma a su pequeño hermano como modelo para poder realizar estos bosquejos. Además, la pintura devela la posición social de ambos niños, puesto que su indumentaria altamente adornada, con encaje en mangas y cuello en el vestio de seda blanca que ella porta, con botones en el terciopelo rojo del pequeño, con las joyas en la niña; aretes y dos collares, uno en su cuello y otro en su cabello recogido, así como el fino broche y la elegante pluma bicolor (blanca y roja) en el sombrero negro del niño. De hecho, en el catálogo comentado de la exposición “Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821” (2004) en el Museo de Arte de Denver (Denver Art Museum – DAM) donde esta pieza fue expuesta se afirma que “la colocación clara de estos niños testificó su estatus como criollos, es decir, personas de ascendencia europea, hasta principios del siglo XIX, el más poderoso de los diversos grupos raciales (castas) que conformaban la sociedad de la Nueva España”, de igual manera se lanza la propuesta que tanto Pedro Moncada Branciforte como María de Guadalupe gozan de la probable autoría del cuadro, probabilidad dada a partir de la técnica plástica que ella consiguió con su trabajo. Se trata de una obra reveladora, donde la decisión y el interés por las artes plásticas se representa en una niña de nueve años, que a pesar de que produciría escasamente obra, lo haría hasta el año de su muerte en 1840.



Fig. 6. Anónimo, *Retrato de Doña Petra María Guadalupe Tomasa y Juan Nepomuceno Moncada y Berrio*, 1781, 52 x 40 en (129.5 x 101.6). Banco Nacional de México.

Se tiene registro de la existencia de un fresco en el Palacio de San Mateo de Valparaíso (casa de sus abuelos maternos), que muestra una escena de un largo puerto italiano. Este fresco tiene la forma de un rectángulo arqueado con un grueso enmarcado en dorado, la pieza está ubicada arriba de un ornamento en flores igualmente dorado, ambos coronan una gran ventana del palacio. Siendo además una obra de estrecho espacio por sus dimensiones rectangulares, presenta puerilidad técnica, tanto en los objetos como barcos y las edificaciones, así como en los personajes, sin embargo en la pieza se disfruta de un claro movimiento, no sólo por el soporte arqueado, sino por la sensación que el fresco otorga al pigmento en elementos, tanto en la agitación del agua como en los agitados movimientos que presentan las personas en las distintas funciones que ejercen en un puerto.

En 1792, por decreto de la corona española se crea la “Real Orden Española de Damas Nobles de la reina María Luisa”, se trataba de una organización dedicada al reconocimiento exclusivamente de mujeres de cargos nobiliarios que se distinguesen por asistencias y aptitudes sociales con la finalidad de obtener un reconocimiento más de la nobleza. Es así como en Nueva España, María de Guadalupe encarga al tallador mayor de la Real Casa de Moneda de México y miembro fundador de la (antigua) Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, Jerónimo Antonio Gil realizar en plata una moneda/medallón [fig. 7] donde se recrea una escenificación de la fundación de dicha Orden, por lo que se trata a su vez de una reminiscencia alegórica y portátil de dicha iniciativa. En esta pieza:

En el anverso [se ve el] busto de la reina [viendo] a la derecha. Lleva [una] diadema de perlas y la banda de la orden fundada. Al reverso delante de un pórtico [se observa a] la reina, sentada en trono bajo dosel impone la banda de su nombre a una dama que se arrodilla ante ella. Completa la escena un grupo de damas y el gentilhombre que presenta la banda a la reina. En lo alto, la alegoría de la Fama y a la izquierda, un perfumador humeante rodeado por dos amorcillos.⁵⁹

Fue en el año de 1808 cuando a María de Guadalupe Moncada y Berrio se le reconoció como miembro de esta Orden Real. Puede observarse este objeto, no sólo como prueba del hábito del mantenerse al tanto de las noticias del Viejo Mundo, sino el de la disposición de reconocimiento y distinción en materia de participación política y artística que ella se autodenominaba.

⁵⁹ Véase en: Museo Nacional del Prado. (2005). Jerónimo Antonio Gil. Monedas de plata de la *Fundación de la Orden de las Damas Nobles de María Luisa de Parma*, 1793. [en línea]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fundacion-de-la-orden-de-las-damas-nobles-de/26e31089-f68c-41db-9f03-d68410da87b9>



Fig. 7. Jerónimo Antonio Gil. Monedas de plata de la *Fundación de la Orden de las Damas Nobles de María Luisa de Parma*, 1793. Museo Nacional del Prado.

María de Guadalupe nunca abandonó la práctica artística, ni siquiera después de contraer matrimonio en el año de 1793 con Francisco Fernández de Córdoba Zayas (1756-1818) Marqués de San Román, siendo que muchas de otras mujeres que comenzaban un desempeño en el arte, como ya se ha mencionado con anterioridad, al casarse su producción artística decaía considerablemente, o en el peor de los casos se daba por terminada, al contrario, sólo un año después de su matrimonio, en 1794, la Academia de San Carlos con poco más de una década de ser fundada, le dio el título de “Académica de Honor y Directora Honoraria de la Real Academia de San Carlos en el ramo de pintura”⁶⁰. A pesar de no haber abandonado al pintura, son pocas las obras que se conocen de ella, una es *Mujer con Pandero* [fig. 8]. En ella puede apreciarse en un inmediato y protagónico primer plano a una joven mujer sentada, que ligeramente encorbada reposa su rostro en ambas manos, la derecha sobre la izquierda, apoyándolas en un gran pandero, sostenido a su vez sobre sus piernas, en el parche del pandero puede leerse:

“La copió D^a María Guadalupe de Moncada y Berrio, y la donó a la Real Academia de San Carlos de Nueva España, como una prueba de su afición a las bellas Artes”.⁶¹

⁶⁰ “Académicos de honor [...] La Señora Marquesa de S. Román, Académica de honor y mérito y directora honoraria en el ramo de pintura”. Véase en: Zúñiga Ontiveros, Mariano José. (1803). *Calendario manual y guía de forasteros en México para el año de 1803*. Con privilegio. En la oficina del autor. [en línea]: https://archive.org/details/calendariomanual00ziga_0/page/74/mode/2up. Pp. 74-5.

⁶¹ Texto copiado directamente de la pintura cuando se expuso en el Museo Nacional de San Carlos durante la exposición “Tiempo de Labor, juego y Ocio” del 9 de mayo al 22 de septiembre de 2019. Así mismo para saber más acerca de esta pintora, la investigadora Elisa García Barragán habló sobre María Guadalupe Moncada y Berrio en su texto “Mujer y plástica en el cambio de siglo” donde dice: “María Guadalupe de Moncada y Berrio, pintora que consiguió un singular nombramiento después de enviar su obra y el texto siguiente al presidente de la Academia: *Excmo. Señor: La copia que tengo el honor de presentar a V.E. pintada al óleo de mi mano es una muestra [...] del afecto que profeso a las bellas artes y de mi aplicación al útil y delicioso estudio de la pintura [...] si la encontrare*



Fig. 8. María de Guadalupe Moncada y Berrio, *Mujer con pandero*, 1772-1840.
Colección Museo Nacional de San Carlos.

Otra de las obras más recientes conocidas de esta artista, es una pintura de grandes dimensiones llamada *Santísima Virgen de Guadalupe* [fig. 9] se trata de una pieza datada en el año de 1798, lo que hasta ahora convierte a María Guadalupe Moncada y Berrio como la primera mujer pintora mexicana en firmar y fechar una obra en la Historia del Arte Mexicano. Así, en la pieza se observa la central imagen de la Virgen de Guadalupe sostenida sobre una luna por un ser alado, dichas alas reportan los colores azul, blanco y rojo en franjas horizontales. Los rayos solares que iluminan su aura se juntan con la corona en dorado sobre su cabeza. Puede percatarse que el color dorado resalta

algún mérito, espero se sirva alentarme con la gloriosa satisfacción de mandarla colocar en la Real Academia". Véase en: García Barragán, Elisa. (2006). *Mujer y plástica en el cambio de siglo*. La Colmena, número 50 (abril-junio) Agujón. Texto leído el 8 de marzo de 2006 dentro del marco de actividades conmemorativas del Día Internacional de la Mujer. [en línea]: <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2050/Agujon/Elisa>.

de sobremanera en las estrellas y el margen del manto verde y finalmente en el ornamento de su túnica roja.



Fig. 9. María de Guadalupe Moncada y Berrio, *Santísima Virgen de Guadalupe*, 1798. Col. Foro Valparaiso, Banco Nacional de México.

El fondo se encuentra poco trabajado, pero con intención de evidenciar nubes al alrededor. Si bien la Virgen y el ser alado se encuentran en el centro de la composición, es interesante denotar que ambos se encuentran flotando, siendo que la parte superior se extiende el aura (más no los rayos solares). De esta manera, el cuadro presenta un texto en la totalidad de la parte inferior, muy al estilo de las obras novohispanas. El texto dice “Por cada Ave María que se rezare delante de qualquiera Imagen de N^{ra} S^{ta} de GUADALUPE se ganan quinientos dias de Indulgencia Ydiciendo AVE MARIA, ó solicitando devotos, ó dando a conocer el Prodigio, trecientos dias.” Si bien esta pintura trata una temática religiosa y propia de México, la existencia del texto resposa también en la relación de los cuadros de exvotos mexicanos, aunque no se está agradeciendo, el cuadro resulta

no sólo bendito por su naturaleza temática, sino por las “instrucciones” de contemplación y uso que le fueron otorgados textualmente.

Así mismo la vida de María de Guadalupe posee carácter aún más internacional, puesto que sus comunes viajes a Italia con su padre, y al continente europeo en general eran de caracterizar sucesos constantes ante sus prácticas en el mundo del arte, al grado de que existen propuestas que afirman que fue discípula del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), y que de hecho es probable que un retrato de ella fuera pintado por este mismo artista, aunque dentro de esta lógica no es de extrañarse que dicha obra también pueda tratarse de un autorretrato, ya que lo que sí es claro es que la obra reporta el clásico estilo de Goya, sobre todo por las rápidas y traslúcidas pinceladas. Del mismo modo cabe señalar un guiño de similitudes que pueden notarse en ciertos elementos, como en el peinado semirecogido de Guadalupe, donde la textura del cabello rizado y abultado sugiere una afinidad hacia algunas otras piezas del artista, tal como *La maja desnuda* (1795-1800). Igualmente la tela que enmarca su cuello y reposa sobre su pecho, se trata de un ligero tul liso que se entrecruza por delante y remata en su cintura como parte del vestido, semejante al retrato de *María Luisa de Parma con tontillo* (1789).

Cabe denotar la forma de su representatividad, ya que se le observa sentada, en posición tres cuartos y con una mirada poco definida, un tanto perdida en la espacialidad entre el espectador y detrás del mismo, sin embargo sus ojos permieten apreciar cierta felicidad apacible, de igual modo, los objetos que porta significan la esencia de identidad. Por un lado en su mano izquierda sujeta una clásica paleta de artista; de madera en forma de riñon y traspasando el agujero con su pulgar, la paleta contiene pigmentos al margen, por otro lado, con su mano derecha decorada con un anillo en el dedo anular y levantando el meñique, sostiene un pincel que apenas rosa con un pigmento que reposa en el borde de la paleta, donde este rose consige mantener un ligero vaiven de movilidad en el ambiente. El fondo es totalmente neutro, donde no existe algún elemento que especifique ubicación o profundidad, además cabe destacar que a pesar que se le muestra con sus herramientas de pintura, no está ejerciéndola en sí, puesto que ni caballete ni soporte se manifiestan en la composición.

Francisco de Goya no fue el único artista con el que existió un diálogo de producción plástica, se conoce que el escultor italiano Antonio Canova (1757-1822) realizó un busto escultórico de ella, actualmente perteneciente en una colección privada .

CAPÍTULO V

LA DIVISIÓN DE LAS TÉCNICAS PLÁSTICAS Y LA JERARQUÍA DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS: PERMISIVIDADES DE PRODUCCIÓN

La normatividad es la principal característica de los dos temas del presente capítulo, tanto las técnicas plásticas como la jerarquía de los géneros se encuentran respondiendo a un orden de carácter preeminente. Mientras la jerarquía de los géneros tiene su función normativa con relación a lo teórico, entendiéndose como un tratado históricamente construido, que clasifica y valoriza temáticas artísticas en función de la narrativa en cada obra, no es de extrañarse que las temáticas ostensiblemente leíbles sean consideradas como piezas de sentido y razón, de hecho se podría apostar por el término de obras funcionalistas, piezas que signifiquen y que aporten propuestas para la misma historia del arte y en general para la historia, mientras que en las obras donde sus temáticas fueran inamovibles en narrativas eran vistas con cierta inferioridad de mensaje. Por lo anterior, no es difícil deducir el papel privilegiado del género histórico, donde su nombre enfrenta claramente este sentido de relatar célebres hechos, y en donde también la capacidad comunicativa entre la triada, artista - obra - espectador recae en la lógica demostrativa de poner en evidencia y práctica el capital cultural⁶², por un lado el del artista que lo demuestra con su bagaje intelectual del quehacer de una obra, mientras que el espectador confirma y asiente un bagaje similar de

⁶² Según Pierre Bourdieu, el término de capital cultural está sustentado análogamente con el texto de Karl Marx “El capital” (1867), Marx habla del capital en términos económicos bajo un contexto capitalista, donde el capital es entendido en materia de dinero o de los bienes acumulados que determinan las clases sociales, determinando al mismo tiempo las formas de relacionarse práctica y socialmente con el mundo. Dentro del pensamiento Bourdiano el capital cultural se refiere a esta acumulación de bienes simbólicos, aterrizándolo en el ambiente cultural y viéndolo a su vez en sinonimia con lo social, así como relacionándolo y sustentándolo con el capital social, por medio de una red de relaciones sociales que otorgan convenios, alianzas, influencias, para una pluralización del capital cultural. Así mismo el capital cultural es construido a través del consumo cultural en el mercado simbólico, por lo que al mismo tiempo se relaciona con la diferenciación de clases, no en un sentido estrictamente marxista, aunque el mismo Bourdeu sostiene que sólo las sociedades con mayores bienes adquisitivos (y por lo tanto culturales) tienen mejores oportunidades, o dicho de otra manera: a mayor capital económico mayor capital cultural, reflejado en el acceso a la educación, acceso al arte, a un mundo en general de lo que se le llama culto, sin embargo dicha afirmación responde a un contexto sociohistórico y político muy específico, (cabría repensar este condicionamiento).

Un requisito del capital cultural sería la existencia de la competencia comunicativa, siendo esta la calidad comprensiva de un discurso, aludiendo a que todos los individuos de una sociedad tengan la oportunidad de esta comprensión, proponiendo así una democratización de la información (acceso a ella) creando ahora varias competencias comunicativas. Véase en: Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo. y Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic. (1999). *Respuestas por una antropología. reflexiva. La lógica de los campos*. Grijalbo.

intelectualismo para leer y por supuesto apreciar la pieza. Así mismo, las obras consideradas con narrativas inertes se encuentran como el género de menor escala, siendo estas las naturalezas muertas, que se dividen en una clara manifestación de lo anterior, en vidas inmóviles y en objetos inanimados. Cabe decir que dentro de estas dos clasificaciones existe una con características más específicas, se trata de las *vanitas*⁶³, género derivado de la naturaleza muerta y altamente practicado durante el Barroco de los Países Bajos del siglo XVII. Las vanitas parten de esta base composicional de vidas inmóviles y objetos inanimados pero con la particularidad de la presencia del tiempo, ante esto las estructuras de las obras presentarán objetos o alusiones de lo efímero de la vida, de la banalización de la misma (de ahí *vanitas*, de *vanidades*), y más específicamente, la simplicidad de los objetos que representan las vanidades y su peculiar fugacidad, que con la llegada de la muerte terminarán. Objetos como flores marchitas, frutos en proceso de putrefacción, cráneos, relojes de distintas índoles, velas, instrumentos musicales, incluso personas en etapa de vejez, serán constantes para representar el tema de lo perecedero, por lo que se tratan de piezas que no presentan esta inamovilidad temática y narrativa, como suelen afirmarse en las naturalezas muertas. Sin embargo esta generalizada afirmación no siempre es la correcta ante el análisis de las piezas de naturalezas muertas. No obstante las vanitas, no fueron un tema tan recurrente en el México del siglo XIX.

Durante este siglo existía una diversidad de técnicas artísticas, donde estas también significaron una clasificación jerarquizada de producción. En tanto la jerarquía de los géneros artísticos, como ya se mencionó, tiene su función normativa con relación a lo teórico, las técnicas plásticas lo tienen en la práctica reflejada en sus materialidades, correlacionado a esto, es de vincular al género histórico como aquel que ha gozado de la privilegiada primera posición de rango, mientras la escultura en mármol y el óleo sobre lienzo tienen la primacía en la materialidad plástica, por lo que la existencia de una jerarquización de materialidad también opera e influye en la producción artística. Es de observar que en el caso de las mujeres, este atravesamiento de las técnicas plásticas y de la jerarquía de los géneros artísticos permea en la distinción del género como identidad sociocultural, en respuesta a un androcentrismo, que da como resultado la permisividad de la producción artística de las mujeres. Cabe decir que las obras producidas por mujeres en la temporalidad estudiada se tratan en su mayoría de piezas bidimensionales. Este motivo presenta

⁶³ Véase el libro de Vives-Ferrándiz S. Luis. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro: Madrid.

muchos cuestionamientos, puesto que en otros países la presencia de escultoras y arquitectas era bastante considerable⁶⁴. Por lo que es así que se le dará más atención a obras de carácter plástico bidimensional. Motivo por el cual, las materialidades estudiadas aquí son divididas en dos campos: V.I Técnicas de materiales secos: grafito, carboncillo y lápices pastel y V.II Técnicas de materiales con aglutinantes o disolventes líquidos y aceitosos de secado: aguada, acuarela y óleo.

En primera instancia, se le considera al dibujo como una de las partes más importantes de la producción plástica, al grado de que su enseñanza forma las bases del artista, y por ende tiene calidad obligatoria en instrucción institucional. El clásico documento para mencionar la creación de la pintura y la escultura (por medio del dibujo) es el libro "Historia Natural" número XXXV de Plinio el Viejo en sus capítulos III y XII, donde dicen:

“La cuestión de los orígenes de la pintura es oscura [...] Entre los griegos, algunos dicen que fue descubierta en Sicyon, en Corinto dicen otros, todos de acuerdo en que sus comienzos fueron en una estrecha línea de la sombra de un hombre, y que así fue su principio [...] Ahora voy a tratar sobre el arte de modelar cosas de barro, o de plástica. Butades de Sicyon, ceramista de arcilla, fue el primero que lo inventó en Corinto, el arte de hacer retratos con arcilla y que hasta hoy es utilizado, sin embargo, es gracias a su hija: ella y el amor con un joven que partía a un lejano viaje, dibujó los contornos de las líneas, en la sombra de su rostro proyectado en una pared por la luz de una lámpara, el padre aplicó arcilla en las líneas, e hizo un modelo que luego puso al fuego con otras cosas de cerámica.”⁶⁵

Por lo anterior, han sido varias las interpretaciones y todas debaten entre sí. Una de las más contemporáneas ha sido aportada por el campo interdisciplinario de los estudios de género, la cual sostiene que la pintura, la escultura (por medio del dibujo) fueron invención de la mujer⁶⁶. Cora de Sición (o Kora de Sicyon)⁶⁷, a su vez hija de Butades de Sición, enamorada de un corintio que a punto de marcharse a la guerra, traza en un muro el perfil del joven reflejado por la luz de una vela, ante esta acción Butades de Sición moldea con arcilla la figura para preservar en volumen del trazo

⁶⁴ Me refiero a escultoras como Rebeca Matte (Chile), Magdalena Mira (Chile), Lola Mora (Argentina), Edmonia Lewis (Estados Unidos) o Camille Claudel (Francia), entre otras.

⁶⁵ Véase en la redición: El viejo, plinio. (1985). *HISTOIRE NATURELLE. LIVRE XXXV. LES BELLES LETTRES*. ISBN: 9782251011851: Paris. [en línea]: <https://efedocentia.wordpress.com/2019/04/10/plinio-el-viejo-historia-natural-libros-xxxvi-y-xxxvii/>

⁶⁶ “La pintura fue invención de una mujer”, así empieza la conferencia *Al otro lado del lienzo: mujeres pintoras en la Edad Moderna*, impartida por la Doctora Beatriz Blasco Esquivias catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, el ocho de marzo del 2015 en el Museo Nacional del Prado.

⁶⁷ Existen ambigüedades con respecto al nombre preciso de la hija de Butades, puesto que algunos autores la llaman “Dibutades”.

inicial. Esta historia ha sido altamente representada, sobre todo dentro del género histórico en la producción pictórica. Sin embargo existe un grabado [fig. 10] que forma parte de la publicación “Art of painting” del pintor, crítico y poeta francés Charles Alphonse du Fresnoy en 1716.

La pieza se le atribuye al artista francés Simon Gribelin (puede observarse la firma en la parte inferior izquierda). La composición presenta al centro una pieza ovalada, sobre ella reposa una cortina teatral donde se asoma la soga con una borla, dentro del ovalo se aprecia la escenificación alegórica de la historia del origen de la pintura. Cora de Sición sentada en una clase de pequeño pilar, se encuentra dibujando al joven que detrás de ella sostiene un objeto alargado que ilumina en su parte alta. Es interesante resaltar que la mano con que ella realiza el trazo se encuentra apoyado en un ser alado, probablemente Eros o Cupido, pues se trata de una historia que reposa en el tema del amor. La estructura oval es sostenida en una base sólida, donde se lee “DE ARTE GRAPHICA LIBER”. Sobre esta base se encuentran una paleta de artista clásica en forma de riñón que reporta pigmentos dentro y que sostiene un puñado de pinceles en el orificio del pulgar, debajo de ella se asoma un tiento. De inmediato se encuentran herramientas de escultura, un martillo, cinceles, un busto escultórico, un papel enrollado con algún boceto, un compás y una escuadra.



Fig. 10. Charles Alphonse du Fresnoy, *Art of painting*. 1716. Books & Manuscripts - 3176B. Skinner: Boston.

Dentro de las representaciones pictóricas, las composiciones reposan en la similitud de elementos. Por ejemplo en el cuadro de Joseph-Benoit Suvée *Invencción del arte del dibujo* [fig. 11], los jóvenes se encuentran en el taller de Butades (este escenario suele repetirse en muchos de las representaciones), esto se sabe porque en la parte superior se ve levemente una repisa de madera con ollas, así como en la parte derecha una mesa con materiales y un torno de alfarero, en primer plano una base larga de tres patas en la que al parecer se encuentra una lucerna o lámpara romana con asas en los costados, donde la luz se dirige al interior de la escena, proyectando así las sombras de ambos personajes en la pared. Es interesante que el artista haya cargado de cierta emoción al joven guerrero que, sentado hacia el espectador sujeta con ambos brazos a Cora, quien encontrándose de pie a su izquierda, se inclina hacia el muro para trazar el perfil del joven. La mirada de él se eleva para observarla, creando así un escorzo dramatizado que enfatiza con la fuerza de la luz, respuesta de la posible espontaneidad que ella causó con su acción. También puede verse la tensión que se crea en el cuerpo de la joven al colocar su mano izquierda en su pierna, para hacer fuerza de contrapeso ante los brazos de él y mantener el equilibrio de su pulso al dibujar.

Por otro lado, la obra de Eduard Daegé *La invención de la pintura*, [fig. 12] muestra una historia más mistificada y alegóricamente delicada. Situándolos en un exterior con presencia de flora y siendo el único elemento del taller el jarrón que reposa a la izquierda inferior, los personajes son dotados de una armonía pasiva y se encuentran semidesnudos con tan sólo una tela cada uno que los cubre en su inferior. Él se encuentra sentado en un elemento oculto por la tela, mismo en donde ella reposa su rodilla derecha, a sus pies reposa un casco de guerra, sobre sus piernas una espada dorada que también es tranquilamente sostenida con su mano derecha. Rodea a Cora con su brazo izquierdo dejando su mano en su espalda y la mira con calma. Ella sujeta el rostro del joven con delicadeza, pero esta acción va más allá de una simple caricia, es posible que lo haga también para que el trazo al carboncillo del perfil del joven presente una precisión de parecido, y que a su partida su recuerdo sea lo más fidedigno posible. La luz que permite la presencia de las sombras es simbólica, no hay presencia del elemento que la emite, o probablemente sea natural. A pesar de la cualidad de quietud de la obra, el extraño movimiento de la tela azul que se agita en el brazo con que ella realiza el dibujo, quizá sólo reafirma la delicadeza alegórica y mística que el autor propuso cargar a la historia.



Fig. 11. Joseph-Benoit Suvee, *Invenção del arte del dibujo*, 1791.



Fig. 12. Eduard Daege, *La invención de la pintura*, 1832.

A partir de la propuesta de que la pintura y la escultura (por medio del dibujo) fueron invención de la mujer, el entendimiento inmediato que la historia del arte dotó a este hecho fue, que el amor fue el causante de la existencia de las artes plásticas, más allá del papel práctico y protagónico que la mujer tuvo para dicha creación. Esta posición de juicio también se hace presente en México. En 1830 en “El observador mexicano” escribió un texto titulado *La pintura y la escultura* que dice lo siguiente:

¿Pero qué importa el tiempo de su nacimiento? [de la pintura y la escultura] Dejemos a los sabios el cuidado de fijar la época en que se verificó y de calificar la superioridad que tenga la una sobre la otra en esta parte. Nos basta saber que en Occidente la invención de ambas se atribuye al amor. Dicen que sirvió de base a la idea de una joven griega, que viendo la figura de su amante trazada sobre la pared por la sombra de su cuerpo a la luz de una lámpara siguió exactamente sus contornos⁶⁸

⁶⁸ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 173

V.I TÉCNICAS DE MATERIALES SECOS: GRAFITO, CARBONCILLO Y LÁPICES PASTEL

El dibujo suele ser realizado en materiales secos, tales como el grafito o el carbón, así como en sus tonalidades acromáticas (gama de grises) o en gama sepia. Dentro de las generalidades de la pintura, el dibujo en efecto, es el medio constante para llegar a ella. De hecho al acercarse a los orígenes de la pintura y de la escultura, se reafirma la posición inicial que tiene el dibujo sobre ambas. Este principio suele recaer también en la lógica de la realización del “boceto” o “bosquejo”, eficiencia que reposa en el inicio de la creación composicional, o el espacio de la toma de decisiones, del ensayo, de la prueba, del error y del acierto. A pesar de que es seguro que la totalidad de las mujeres artistas mexicanas del siglo XIX realizaron técnicas de dibujo con los mencionados materiales, la cantidad de éstos aún continúan siendo menormente conocidos en comparación con la de sus obras de los hombres. Algunas de estas escasas piezas conocidas son los dibujos a lápiz *Academia femenina* [fig. 13] y *Academia masculina* [fig. 14] de la artista yucateca Carmela Duarte⁶⁹, ambas obras realizadas en 1891. No sólo reflejan la calidad técnica de la artista, sino su contexto de creación. Carmela Duarte fue una de las artistas más jóvenes del siglo XIX y:

Muy probablemente recibió sus primeras clases de pintura en casa con profesores particulares. Pero con los años su gusto y talento por la pintura la inclinaron a buscar una instrucción profesional, diferente a las impartidas en Mérida. A partir de ese deseo, Carmela se fijó como objetivo viajar a Europa para iniciarse en el arte de la pintura. Además de su firme deseo por aprender pintura profesionalmente, Carmela Duarte estaba convencida de que el estudio le proporcionaría mejores elementos para llegar a ser buena madre como educadora de sus hijos, al decir:

... si yo supiera que el estudio de la pintura estorbase el ser buenísima esposa y madre, jamás creo que mi corazón hubiera tomado este amor por ella. Estoy segurísima de que usted pensará como yo, en que la mujer instruida puede hacer aún el orgullo de su familia y que un hijo se avergonzaría de oír preguntar a su mamá si la Rusia es la capital de Noruega⁷⁰.

⁶⁹ Carmela Duarte es una artista recientemente investigada a fondo. La investigación de la historiadora Luz María Vázquez Díaz (tesis de licenciatura) llamada *A la luz: Carmela Duarte García (1866-1940)* es una magnífica obra que rescata el papel de esta mujer yucateca, no sólo con datos biográficos, sino como pintora, develando algunas de sus dibujos y pinturas (como los dos dibujos citados aquí) y como mujer de letras, entregada a su patria, familia y a la vida. Una investigación que goza de una particularidad meticulosa de rescate y difusión, y que alienta investigaciones como la presente.

⁷⁰ Vázquez Díaz, Luz María. (2016). *A la luz: Carmela Duarte García (1866-1940)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán. Pp. 30-31.

Así, el hecho de que Carmela Duarte haya realizado bustos escultóricos clásicos grecorromanos como temas de sus ejercicios de dibujo no resulta gratuito, ya que si bien la formación en México apostaba por una enseñanza artística eurocéntrica, en la Italia de aquella época era evidente la influencia y las raíces del arte clásico como un obligatorio e ineludible método de aprendizaje técnico, así mismo, se puede evidenciar su inclinación por la producción del retrato en sus obras pictóricas.



Fig. 13. Carmela Duarte, *Academia femenina*, lápiz sobre papel, 30 de Junio de 1891. Col. Privada. Carmen Zuckermann Quintero.

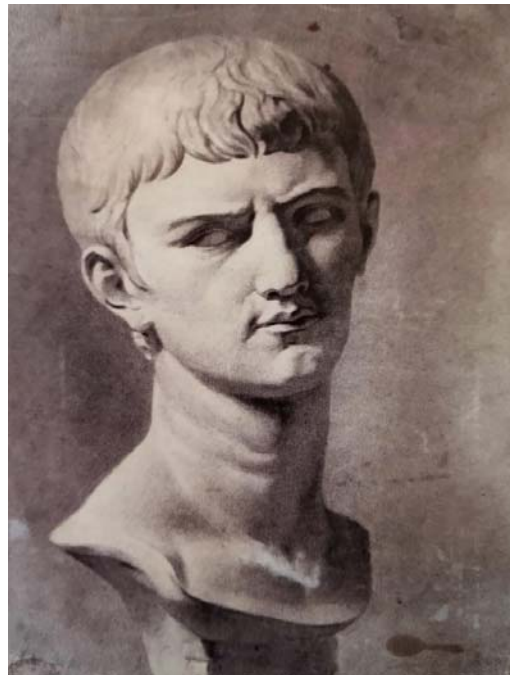


Fig. 14. Carmela Duarte, *Academia masculina*, lápiz sobre papel, 30 de Junio de 1891. Col. Privada. Carmen Zuckermann Quintero.

Gracias al campo interdisciplinario de los estudios de género se accede a esta interpretación donde se mira a la mujer como partícipe de la creación artística. Esta continuidad de los materiales secos mencionados para la creación del dibujo, y esta imposición de discurso dentro de la historia del arte se repiten en otro material. La pintura al pastel fue una técnica altamente representativa y popularizada durante la fundición de un Barroco muy tardío, el Rococó, este movimiento artístico representaba la sublimidad desenvuelta en el principio del idilio, y como “la pintura al pastel no es nunca sombría, nunca se sale de tono. No conoce lo absoluto ni lo abrupto. Por eso mismo conoció

su máximo esplendor durante el rococó”⁷¹. Esta pintura consiste en barras compactas o lápices de colores, su textura suele ser pastosa y a la vez cremosa. El origen de este método pictórico está disputado entre dos autores, por un lado a Alejandro Thiele, nacido en Eford en 1685, y por otro a la señorita Heid, que nació en Danteik en el año de 1688⁷². Sea cual fuere el verdadero autor, la pintura al pastel ha tenido una posición inferior de materialidad, puesto que se trata de una técnica que fue constantemente criticada sobre todo por considerarla perecedera, causando evidentemente una problemática de conservación. Es así, que se considera que “esta técnica se da a conocer popularmente con una pintora que, erróneamente, suele considerarse como su “inventora”: Rosalba Carriera”.⁷³ Incluso aún durante el Neoclasicismo en el siglo XIX pueden leerse juicios actuales como el siguiente:

Incluir entre lo mejor del Neoclasicismo un epígrafe dedicado a “géneros menores” casi parece una contradicción en los términos, pues las perspectivas teóricas de las academias menospreciaban todo tema que no fuera mitológico o histórico; sin embargo mientras Mengs o Reynolds fueron muy neoclásicos en sus discursos y no tanto en sus obras, otros pintores practicaron en cuadros menos ambiciosos una constante búsqueda de la idealización y de lo sublime.

Una especial capacidad para desarrollar este tipo de sensibilidad mostraron la Suiza Angelica Kauffmann y la francesa Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun. Se esperaba entonces de las pintoras que se especializasen en cuadros de flores o temas femeninos, y se consideraba la acuarela y el pastel como técnicas más apropiadas para ellas –quizá por el precedente sentado en la primera mitad del siglo XVIII por la veneciana Rosalba Carriera.⁷⁴

Es así que la pintura al pastel no sólo mantiene su posición de inferioridad, sino que es juzgada como una técnica apta para mujeres, al igual que la acuarela, y donde su precursora de empleo fue la artista Rosalba Carriera (1675-1757), quien en efecto, abrazó este material casi como su predilecto, quien además se caracterizó porque muchas de sus obras se tratan de miniaturas. Si bien no es propósito adentrarse a la obra de Carriera, sólo se mencionará un cuadro interesante [**fig. 15**]

⁷¹ Véase en: Baur, Eva-Gesine. (2007). *Rococó*. Taschen. Pp. 18.

⁷² Véase en: Vanderlete, José. (1842). *Manual enciclopédico o Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias: útil a toda clase de personas*. Tercera edición, considerablemente aumentada. BOIX, Editor. Imprenta y librería, calle de carretas, núm. 8. Madrid. Pp. 231. Y véase en: Bastús, Joaquín. (1833). *Diccionario histórico enciclopédico*. Tomo IV. DV. Barcelona. pp. 344. y por último PRAMPOLINI, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*. Segunda Edición. UNAM: México. pp. 252.

⁷³ Véase en: Baur, Eva-Gesine. (2007). *Rococó*. Taschen. Pp. 17.

⁷⁴ Lorente, Pedro Jesús. (2003). *Neoclasicismo*. Brosmac. Pp. 63 Si bien la cita se encuentra aquí descontextualizada de su tema principal que es el Neoclasicismo, me parece que las afirmaciones realizadas en ella no son definidas ni cuestionadas, son sólo asumidas en la conjetura, me refiero a cuando se leen: “temas femeninos” y “técnicas más apropiadas para ellas”.

para presenciar su manejo de técnica. En realidad se trata de una pieza extraña puesto que se le atribuye a un posible estudiante anónimo. En la parte derecha de la pieza puede observarse a Rosalba sentada en una silla verde con marco de madera café, frente a su caballete de cuatro patas. Se encuentra en su estudio, ya que detrás de ella una repisa reporta piezas escultóricas, junto a esto una cortina pesada se encuentra atorada hacia la izquierda, donde al mismo tiempo se presenta un espacio de acceso. La artista porta un vestido largo blanco, escotado y arremangado a tres cuartos, con un delgado moño rojo en el extremo del dobléz de su manga y otro igual en el borde delantero de su escote. Tiene el cabello recogido, con un discreto lazo rojo. Su brazo izquierdo reposa en su pierna izquierda mientras sujeta el tiento, su mano derecha sostiene una tiza de pastel color rosa, con el que probablemente da los últimos toques rozados en las mejillas del hombre al que retrata. Inclinando el rostro ligeramente a su izquierda, la mirada de Rosalba se dirige al espectador, tranquila y pasiva, como toda su presencia.



Fig. 15. Anónimo, *Retrato en pintura de Rosalba Carriera*, alrededor del año 1730. 41.6cm x 49.8cm. Istdibs -Located in Kinderhook, NY.⁷⁵

Es de percatarse que se trata de una obra descontextualizada, en primera instancia porque en 1730, fecha de la pintura, Rosalba contaba con 55 años, edad que no es la representada en esta obra, además del hecho de que use la pintura al pastel en un caballete (y que sea el único pigmento cercano a ella mientras trabaja) o el hecho de ser distribuido en un soporte directo que parece un lienzo (puede observarse la tela clavada en el extremo),

que si bien ciertas telas eran soportes aceptables para esta técnica por la porosidad necesaria para que entre el pigmento, es sabido que por eso mismo son los pliegos de papeles los que favorecen

⁷⁵ Véase la página de la tienda neoyorquina llamada *Istdibs*, donde se estima su precio de MX\$133,789.38. La página muestra fotografías de toda la pintura, incluyendo el detrás de esta, donde en la parte de abajo puede leerse el nombre de “Rosalba Carriera”, por lo que esta relación de la artista se quedó parcialmente clara. [En línea]: https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/paintings/portrait-painting-rosalba-carriera-italy-circa-1730/id-f_2940853/

su utilización. A pesar de lo anterior, la forma en que es representada la artista trabajando la pintura al pastel es casi única en la Historia del Arte, por esta posición de inferioridad de materialidad mencionada con anterioridad.

En el México decimonónico, la técnica del pastel se movía en una ambigua aceptación, por ejemplo, en enero de 1851 en “El Daguerrotipo” durante una exposición en San Carlos halaga una pieza del pintor francés Édouard Pingret, donde dice que fue este artista quien

“[...] ha introducido aquí un género de pintura, quizás conocido ya, pero que nadie ha puesto en práctica en toda la maestría y el talento que lo caracterizan: hablamos de la pintura moderna por medio del pastel. De esta clase son los bellísimos retratos (y con sobrada razón) de la señora de Bonilla y de la hija del mismo señor Pingret: el primero de estos retratos, en su totalidad, pero más específicamente respecto a la semejanza toca a la perfección. Ningún método de pintura ofrece tantas ventajas para los retratos de mujeres como el pastel, cuyos crayones ofrecen los colores más suaves y delicados para figurar la finura, la transparencia, el blanco, lo vitelado y el verdadero colorido del cutis: igualmente se presta el pastel en manos del señor Pingret, para reflejar con una exactitud que engaña la vista los atributos secundarios de los retratos. Muchas serán seguramente las bellas mexicanas que harán convertir los lienzos del señor Pingret en un indestructible y fidelísimo espejo⁷⁶.

Sin embargo en julio de ese mismo año, la crítica de la obra de retrato de la señora Mercedes Espada Bonilla⁷⁷ es similar, pero con respecto a la técnica del pastel es distinta:

El cuadro marcado con el número 94 [...] es el retrato de la señora doña Mercedes Espada de Bonilla, pintado al pastel por el señor Pingret con una suavidad y tersura que se hacen desde luego notables. El colorido está bien entendido; y con lo que respecta a la semejanza, diremos tan solo, que de los varios retratos que hemos visto pintados aquí y en Europa de la señora Bonilla, este es el que algo más se le asemeja [...] Lástima que esta obra no haya sido ejecutada al óleo en vez del pastel cuya duración es más corta y con menos precipitación de la que empleó el señor Pingret por la estrechez del tiempo en que tuvo que hacer este retrato, para darse a conocer del público mexicano desde el principio de la exposición”

⁷⁶ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 298.

⁷⁷ Mercedes Espada Bonilla (Guatemala) fue la segunda esposa del Secretario General de la Academia de San Carlos, Manuel Díez de Bonilla. Ella además de asistir y exponer a la academia, fue retratada por varios artistas contemporáneos, como Vicente Villegas (retrato por el cual él recibió un premio), un óleo de Pelegrín Clavé, un busto escultórico de Manuel Vilar y el ya mencionado retrato por Pingret al pastel.

Sin embargo esta afirmación de atribución que se le da a Pingret sobre esta técnica no es del todo precisa, puesto que ya durante el siglo XVIII el poblano José Luis Rodríguez Alconedo (1721-1815) realizó obra con este material, y a pesar de que fue mayor conocido por su trabajo en platería, en cincelado y en grabado, ésta última al recibir el puesto en San Carlos como profesor de grabado y Académico de Honor a finales del siglo XVIII, y por su relación laboral con el arquitecto Manuel Tolsá, tanto su vida y obra fueron olvidadas muy probablemente por la posición política que él sostuvo en su momento, puesto que simpatizaba con la lucha independentista, y tanto en Nueva España como España lo demostró siendo encarcelado en ambos lugares, y produciendo obra incluso en su encierro. Una de las más importantes fue su autorretrato [fig. 16], donde con ayuda de esta técnica se muestra con sencillos atributos de producción artística. El análisis realizado por el investigador Francisco de la Maza sobre esta pieza narra a detalle la maestría con que el artista logró la obra:



Fig. 16. José Luis Rodríguez Alconedo, *Autorretrato al pastel*. Colección Museo Universitario Casa de los Muñecos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Durante su estancia en España aprendió la técnica de pintura al pastel y pintó los tres únicos cuadros que nos quedan de su mano. Son su autorretrato, el retrato de la señora Hernández Moto y el de una dama con su hijo. El primero representa al artista de medio cuerpo, con su rostro de criollo hermoso, amable y viril, cuyo pelo rizado, de color castaño con tonalidades doradas le cae en desorden sobre la frente dándole una gracia picaresca. Está en actitud de colocar una corona o guirnalda de flores en una cabeza de mármol, de gusto académico, en cuyo pie se lee: "En souvenir". Sus ojos, pequeños y vivísimos, bajo las finas cejas en arco perfecto, no ven lo que hacen sus manos y miran con fuerza" y fijeza, a la vez que con dulzura, un punto alejado y ajeno al asunto. Una tenue sonrisa, que deja asomar ligeramente, por un milagro de técnica, los dientes, contrae los labios sensuales. "Su autorretrato-dice Toussaint-une ese realismo, un poco brutal, con la suavidad con que inician su obra los pintores del siglo XIX. Lleva la camisa abierta, que pusiera de moda Lord Byron, y ciñe con una corona de flores delicadas un busto académico de mármol. La técnica del pastel, se ha doblegado humildemente bajo la mano del artista: Ha obtenido efectos que nunca antes aparecen en nuestra

pintura: la boca expresiva, de gruesos labios carnosos, sombreados por el bozo que forma el bigote no afeitado a tiempo y que empieza a salir; los ojos inquisitivos y de mirada enérgica contrastan con la suavidad de la camisa y el veluté del cuello de pieles. Las manos, de prodigiosa vitalidad; completan el animado conjunto".⁷⁸

Y si bien adentrarse a la búsqueda del origen de la técnica del pastel en México resulta sugestivo, resulta impertérrito para la presente investigación, siendo el asunto primordial su posicionamiento como material de técnica plástica ante las permisividades existentes en el campo de la producción artística.

El exclusivo uso de la técnica del pastel es criticado en calidad de materialidad perecedera, pero el trabajo de artistas como Pingret es aceptado y reconocido como bien logrado. Así mismo, es sabido que Pingret fue un artista altamente copiado, la misma Mercedes Espada de Bonilla reproduce algunas de sus obras, y no fue la única. En la exposición de la academia de 1853, se dice de la obra de Paz Cervantes:

“Los progresos de la señorita Paz Cervantes, se notan en cada exposición. ¡Lástima que una señorita que posee un pincel tan fino y una imaginación tan rica, ocupe gran parte de su tiempo en hacer copias *al pastel*, pues dígase lo que se quiera en abono *de ese modo de pintar*, nosotros vemos con satisfacción que en Europa ha caído ya completamente en desuso, y esperamos que muy pronto, aún en México mismo, sólo se dedicarán a él aquellas personas superficiales, que faltas de paciencia y de talento, quieran aprender lo más fácil, pero al mismo tiempo lo menos duradero. Estas observaciones que nos hemos atrevido a dirigir a la señorita Cervantes, nos las inspira la alta idea que hemos formado de sus disposiciones y la fe que tenemos en su porvenir, deseándole que entrelace sus cabellos con la verde oliva de la paz en el mundo y el laurel de la inmortalidad”⁷⁹

Es así, que este tipo de opinión se repite en 1858 durante la décima exposición de la Academia de San Carlos, donde expuestos en la Gran Sala y marcados con el número 101 el retrato al pastel de la señorita doña Soledad Cervantes y con el número 105 el retrato al pastel de la señorita doña Rosario Cervantes con autoría de la misma Paz Cervantes se dice:

He aquí a una estimable señorita que posee un talento artístico nada común. Nosotros desearíamos que abandonase el dibujo al pastel y que se consagrara con empeño a la pintura con aceite, en la que estamos ciertos que conseguirá extraordinarios adelantos. Una de las cualidades que tiene mejores,

⁷⁸ Véase en: De La Maza, Francisco. (2012). *José Luis Rodríguez Alconedo*. Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas, 2(6), pp. 39-56. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1940.6.212>. Pp. 52.

⁷⁹ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 344-345.

es de ser una excelente fisonomista, lo que está probando con la exactitud con que representa a sus dos hermanas, y la otra el empeño y gusto que profesa a este delicioso arte que inmortalizó a Rafael.⁸⁰

Es insistente la crítica que envuelve a la técnica del pastel por su característica de poco durabilidad, y por ende del preservamiento de las obras, sin embargo, y a pesar de leer una crítica que halaga la obra de Paz Cervantes, esta insistencia de abandono de dicha técnica, reposa en la realidad de que fueron las mujeres quienes producían en esta materialidad, y no sólo en un principio como en el caso de los varones, sino que le daban continuidad, hecho que también recae en las condiciones sociales en que las mujeres podían acercarse a otras técnicas más aceptadas o declaradas como formales. Condiciones sociales como el matrimonio y casi inmediatamente la maternidad, que al ejercer cualquiera o ambas, sus actividades tanto en la academia como en su producción cambiaba, unas sólo producía menos, otros abandonaban por completo, pero esto se definirá poco a poco dentro de este capítulo.

V.II

TÉCNICAS DE MATERIALES CON AGLUTINANTES O DISOLVENTES LÍQUIDOS Y ACEITOSOS DE SECADO: AGUADA, ACUARELA Y ÓLEO.

Existe un parecido con respecto a las técnicas no secas, sobre todo las que consisten en mayores grados de aglutinantes o disolventes, tales como la técnica de aguada y la acuarela. Si bien ambas técnicas resultan análogas, también se encuentran en cierta periferia, puesto que las obras en dichas técnicas cuentan con opiniones indistintas. Mientras la aguada es una técnica que se diluye con distintas cantidades de agua, logrando así crear degradaciones diversas, casi siempre en gamas tonales neutrales como grises o sepias, se caracteriza por ofrecer más textura e intensidad de color al secar totalmente. La acuarela es una técnica que al igual que la aguada se degrada con agua, pero en ella existe una gran variedad de colores, por eso sus tonalidades son tan ilimitadas como en otras técnicas, sin embargo al secarse, la acuarela conserva la transparencia lograda con las degradaciones del agua, mientras que la aguda como ya se dijo, se intensifica al secar. Se pueden mencionar varias obras de mujeres en esta técnica, se encuentran por ejemplo en 1851 durante la tercera exposición de la academia “En la segunda sala de objetos mandados de fuera de la Academia [...] un bonito y bien entendido jarrón de flores pintado a la aguada por la señorita doña

⁸⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 521.

Guadalupe Carpio. [...] Núms. 4 y 5. Varios pájaros pintados a la aguada con mucha finura y hermosura de color, por la señorita doña Concepción Salazar”. En 1853 se halagan dos piezas de Felipa Romero que se tratan de “[...] floreros al aguada, ejecutados con mucha suavidad y dulzura de color, que juntos con el bien acabado dibujo que representa una frutera [...] revelan que poseen delicado gusto y disposición para la pintura”. En ese mismo año también están “los que tienen los números 4, 5 y 6, son de la señorita doña Guadalupe Rul, y están pintados a la aguada. Su Ramo de flores nos ha agradado mucho, y creemos que esta señorita puede ejecutar obras de más importancia”. En 1855 “Los tres floreros a la aguada marcados con los números 20, 21 y 22, son de las señoritas doña Margarita Araujo, doña Ignacia y doña Dolores Rangel: está ejecutados con limpieza o gustos de color.”⁸¹

A pesar de que la técnica del pastel es mucho más criticada, las técnicas de aguada y acuarela tienden a estar en una similitud de criterio. En el caso de la producción artística de mujeres, todas estas técnicas continúan presentando una constante aceptación, es casi imposible que dentro de las exposiciones anuales, las mujeres no hayan apostado por alguna de estas técnicas como las perseverantes durante prácticamente la mayor parte de su producción. En la “Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910”⁸² en un registro de 1849 pueden leerse los nombres de los suscriptores, pintores, dibujantes, arquitectos, profesores, escultores y grabadores, y donde se les da un apartado a las “pintoras” y otro a las “señoritas dibujantes”. Es así que ellas solamente se ubicaban dentro de esas dos categorías, teniendo ambas por supuesto, un número limitado de nombres.

En efecto, una de las pocas obras de mujeres que han salido a luz dentro de esta clasificación de materialidad ha sido *Paisaje* [fig. 17] de Carlota Camacho, una pequeña obra en tinta sobre papel respeta un delimitado marco, más ancho de arriba y de abajo que de sus lados, y que muestra altos árboles a los lados, una construcción con una gran cantidad de ventanas y casi tal alta como los mismos árboles, tres canoas en un lago central, donde en una de ellas reposa tranquilamente un hombre con sombrero y lo que figura una caña de pescar. En la parte inferior derecha de la obra se aprecia la firma de la artista en letras mayúsculas. Esta pieza formó parte de la exposición de *Las pintoras mexicanas del siglo XIX*, donde Leonor Cortina supone ser la obra que expuso en la XXIII

⁸¹ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I.* Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 209-257.

⁸² Báez Macías, Eduardo. (2003). *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910.* UNAM. Pp. 83-84.

exposición de la Academia en 1898, ya que en dicha ocasión “solamente exhibió tres estudios en tinta, en la sección de alumnos de la clase de grabado en lámina bajo la dirección del maestro Luis S. Campa. Se trata de un paisaje, una marina y el interior de un templo”⁸³

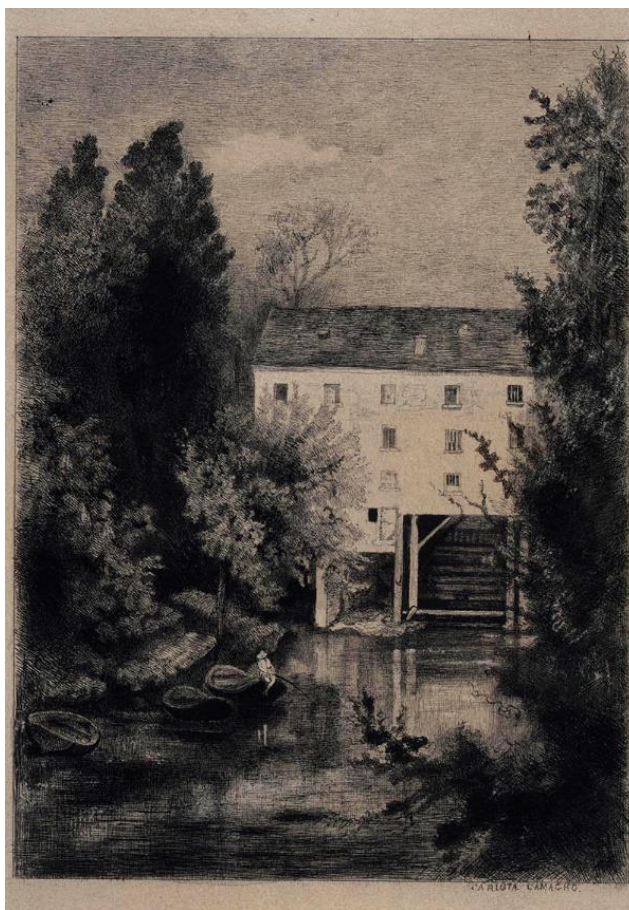


Fig. 17. Carlota Camacho, *Paisaje*, hacia 1898. Colección Museo Nacional de San Carlos.

En 1880 “El monitor republicano” publica un texto llamado *Charla de los domingos*, donde el autor rescata la opinión de un crítico que habla de las obras de las mujeres durante la decimonovena exposición de la academia, posteriormente y a pesar de declararla como severa, apunta que el

⁸³ Cortina, Leonor. (1985). Pintoras mexicanas del siglo XIX. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. En esta misma página Cortina afirma haber encontrado esta pieza y un paisaje más “accidentalmente cuando andaba en busca de unos cuadros de Pilar de la Hidalga [...]”. Pp. 102-103.

mismo crítico no puede dejar de observar y afirmar tanto la disposición como su talento. Finalmente hace una comparación, la que afirma de alguna manera lamentable y hasta envidiable, con respecto a otros países donde abundan las mujeres en las bellas artes, aludiendo al mismo tiempo a la “Gaceta de las mujeres” periódico que lanza las estadísticas de las mujeres francesas que se dedican a la plástica y a la literatura, el autor dice:

Entre las escritoras, habrá unas mil que publican novelas o historietas morales para la Juventud; doscientas son poetisas y ciento cincuenta redactan obras de pedagogía.

Entre las artistas hay 107 estatuarias; 602 pintoras al óleo en retratos, flores etcétera; 193 miniaturistas; 754 ceramistas y otras que pintan abanicos, pastel, aguada, etcétera, y cuyo número se eleva a 493.

Esto es por allá; ¿por aquí?... Conformémonos y felicitemonos de que la pintura tenga quienes la favorecen entre el sexo bello. Conformémonos con que en nuestra exposición figuren las obras de cuatro apreciables señoritas.⁸⁴

Las diferencias de los números son de destacarse, Francia tenía cientos de mujeres en distintas categorías de producción, según el autor, y tan sólo habla y se satisface con cuatro mexicanas exponiendo obra en ese momento. Así mismo, el señalamiento de estas divisiones de producción es resultado de las condiciones en que ellas podían o no realizar obra, en México las mujeres tenían materialidades y temas comunes de producción, siempre en menor importancia academicista con respecto a la de los hombres. Para ellos, técnicas como el grafito, carboncillo, el pastel o la aguada eran el medio para llegar al óleo, para ellas muchas veces sus más constantes técnicas. El óleo, es verdad, fue trabajado por mujeres, pero como dijo Raquel Tibol ante la exposición de 1985, las pintoras eran en su mayoría (sino es que todas) “mujeres mexicanas de la clase acomodada”⁸⁵. A pesar de la preferencia que tiene el óleo, los procedimientos que se desenvuelven ante esta técnica son laboriosos. En primera instancia por el soporte de aplicación, que si bien esta puede ser en muro o madera, la tela o el lienzo sujeta a bastidor han sido los más constantes. La preparación del lienzo se llama imprimación, este procedimiento consiste en, ya sujeta la tela al bastidor, se le aplica un endurecedor diluido con glicerol vegetal, posteriormente la sustancia adhesiva con carbonato de calcio (CaCO₃) y de óxido de zinc (ZnO), ambos polvos blancos que permiten que la tela no se cuarteé ya seco el pigmento además de otorgarle la clásica blancura al lienzo como

⁸⁴ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 75.

⁸⁵ Tibol, Raquel. (1985). *Pintura de mujeres en el siglo XIX*. Proceso: México.

soporte pictórico. Después de la imprimación, la preparación de los pigmentos se crea con base de aglutinantes aceitosos, el más famoso ha sido el aceite de linaza, la aceitosidad del óleo promete un secado lento, lo que a su vez otorga una flexibilidad compositiva en el momento de realizar una obra con esta técnica. Así, las mujeres que se dedicaron a dicha técnica resultan recurrentes, y como suele ser la historia del arte con el género femenino, todas tenían un referente directo que se dedicara a las artes y de igual forma, dentro de la academia recibían la atención de profesores de renombre, al grado de tener clases particulares en casa. Esta condición de alumna y de artista también se centra en los límites de la permisividad institucional, donde a pesar de que las mujeres participaron desde la primera exposición anual (e incluso como el caso de María de Guadalupe Moncada y Berrio en los inicios de la misma academia), las mujeres no fueron miembros oficiales y legales hasta 1888.

Existe una obra de 1857 del pintor italiano Eugenio Landesio, quien apenas con dos años impartiendo la clase de paisajismo en la Academia de San Carlos (1855) ya tenía fama en el ramo de la pintura mexicana. Se trata de la obra llamada *Arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga* [fig. 18], donde se observa una obra paisajista natural y arquitectónica pues combina la arquitectura del acueducto de Matlala, Puebla, realizada por el arquitecto español radicado en México Lorenzo de la Hidalga (quien encargó el cuadro). En la parte superior izquierda se observa un cielo parcialmente despejado, en medio nubes de colores rojizos, lilas y amarillos, para que finalmente en la derecha se asome una ola de nubes en tonos grises, este cielo ilumina una cadena de cerros que remata en la derecha con el volcán Popocatepetl. Se trata de la última fase del día (las nubes grises mencionadas hacen sombra en la parte derecha del cuadro, y por ende puede mirarse el movimiento de la luz, que va de derecha a izquierda, acentuando la parte media del acueducto y del agua que corre debajo de él, donde se ven a unos jinetes cruzando, dejando a su paso a más personas y caballos en reposo de camino). El acueducto protagoniza la pieza, ubicándose en una línea horizontal que divide el cuadro casi en la mitad. La vegetación se encuentra invadida por cactáceas, sobre todo por nopaleras. Debajo del enorme cardón de la derecha, se ubica la familia de la Hidalga; Lorenzo de la Hidalga se encuentra de pie, dando la espalda al espectador y señalando con la mano izquierda el acueducto a la gente que descansa, tres hombres y una mujer, los dos hombres de ropas iluminadas y la mujer han sido identificados como sus hijos “Ignacio y Eusebio, alumnos de arquitectura en la Academia de San Carlos, y una de sus dos hijas,

probablemente María del Loreto”⁸⁶, no se ha podido identificar al hombre del último plano, a la izquierda, un autorretrato de Landesio sentado en una especie de roca (donde puede observarse la firma) y pintando en un caballete portátil sobre las piernas, vestido con una bata de artista color beige y donde en su bolsa se asoma un pañuelo, sostiene su paleta rectangular, cuatro pinceles con distintos colores, el tiento en la mano izquierda y el pincel en la derecha. Detrás de él, dos mujeres, una mirando detenidamente el cuadro y escuchando atentamente lo que dice la otra. Quien mira, se trata de Ana García Icazbalceta, esposa del arquitecto de la Hidalga, quien habla, su hija Pilar de la Hidalga. La representación que Landesio le otorga a la joven Pilar encarna la pasión que ella tenía por el arte de la pintura. Pilar, es una las mujeres que participó en casi todas las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos. Por lo que se le mire señalar y opinar sobre la pintura que Landesio realizaba, es una forma de evidenciar en la joven sus aptitudes para la pintura, en práctica, en crítica y por supuesto en el arduo interés en la misma.



Fig. 18. Eugenio Landesio. *Arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*, 1857. Col. Museo Amparo, Puebla.
Mujeres como Pilar de la Hidalga, de clase acomodada, muestran un registro menor de limitaciones que otras mujeres sí presentaron, su padre era arquitecto español y amigo de un pintor y profesor

⁸⁶ Valderrama Negrón, Ninel. (2014). *Las redes familiares de Lorenzo de la Hidalga en Nueva España. Una visión desde la historia del arte*. En *Genealogía, heráldica y documentación* Amaya Garritz y Javier Sanchiz (coordinación). Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM: México. (pp. 183).

de la Academia de San Carlos que provenía de la Academia de San Lucas en Italia y que instruyó a grandes artistas como al emblemático José María Velasco (quien también instruyó a varias alumnas). Sin embargo esta limitante que recae en las mujeres que produjeron pintura al óleo, se puede hacer evidente en general, desde el restringido acceso que se le daba al género femenino con respecto a su participación en la academia. No obstante, este privilegio de clase tampoco significó un seguro lugar en el reconocimiento en la historia del arte en México, y si ellas no lo tenían, aquellas de clases más bajas o de producciones artísticas con materiales como grafito, pastel o aguada o temas como naturalezas muertas, considerados de rangos inferiores, lo tenían mucho menos.

Será prudente afirmar aquí, que todas estas clasificaciones jerárquicas se encuentran evidentemente atravesadas por hechos históricos, donde las condiciones de sus encasillamientos son resultado del conflicto de intereses de la red de relaciones y tensiones de poder, que presentaron circunstancias destinatarias hegemónicamente designadas. Bajo ningún motivo se debe asumir sin más, que el acto de clasificar no busca establecer un orden, ni que no apueste por la intransigencia histórica. Es así que la historia del arte en calidad de disciplina, condiciona sus reglas y normas teóricas en la practicidad de producción plástica, si se une lo anterior, con la lógica de la investigación en el marco de los estudios de género y las permisividades de producción artística de las mujeres mexicanas decimonónicas, se podrá observar en efecto, no sólo ante la jerarquía de los géneros, como condiciones temáticas propias de las mujeres, sino que también en las materialidades de producción a las cuales las artistas tenían más admisible acceso.

Estos encasillamientos de juicio hacia el trabajo de las mujeres eran evidencia del androcentrismo permeado en la sociedad, que si bien se permitía que ellas produjeran obra, dicha producción se encontraba delimitada, y a pesar de que algunas de ellas fueron persuadidas a abandonar totalmente o a avanzar con otras técnicas, fueron las circunstancias de la moralidad social que condicionaba a las mujeres a responder a las labores del hogar, el matrimonio, la familia, la maternidad, etc., y donde el tiempo dedicado a la producción del arte, era considerado como mero entretenimiento y por supuesto como distracción. Estos condicionamientos de las prioridades de las mujeres pueden observarse a su vez en la literatura que las tenía como público, sin olvidar claro, lo que significó el acceso a la lectura, en un país donde la mayoría de la población era analfabeta y donde las personas de altas clases sociales no sólo tenían acceso a estos en

información, sino en sí mismo en compra e interés de instrucción. Todavía en 1896 en un artículo titulado “Deberes de la mujer con la familia” en la revista *La Familia* se lee:

Hay algunas mujeres que se hacen ilusión de que ciertos conocimientos en las artes, en las ciencias y en las relaciones sociales, bastan para inspirar el afecto y el aprecio; pero suelen pagar caro semejante error. Muy lejos estoy de censurar la esmerada educación que se les da hoy a las jóvenes; lo que condeno es que se cifre sólo en esto la buena educación. Útil y provechoso es distraerse una o dos horas con lecturas amenas e instructivas, o con los pinceles en la mano, o sentadas al piano; pasar hora tras hora, un día tras otro en semejantes entretenimientos, descuidando lo quehaceres domésticos, es un hábito pernicioso y fatal, que al cabo llega a enajenar las voluntades.

Los conocimientos siempre son útiles y tienen provechosa aplicación, a veces son el último recurso a que podemos apelar en la desgracia. Lo que hay que olvidar es lo que sirve de puro pasatiempo, sacrificando lo menos por lo que tiene mayor importancia”.⁸⁷

Cuatro años antes de que Landesio Pintara *Arquería de la hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga* (1857) y representara el interés de Pilar ante la pintura, en 1853 el semanario de *Literatura, Variedades, Teatros, Moda, etc., Dedicado a las Señoritas Mejicanas* llamado *La Camelia* publicó un texto que dice: “La profesión de las señoras, en la que debe fijarse su instrucción, es la de hijas, esposas, madre y directores de familia [...] cuando un hombre sensato trata de casarse, es una compañera lo que necesita y no una artista”⁸⁸

V.III

GÉNERO HISTÓRICO, MITOLÓGICO Y RELIGIOSO: LO ALEGÓRICO COMO BASE

El género histórico recae en la lógica de narrativa presente en una obra de arte, donde muchas veces esta narrativa es entendida en calidad de resaltar los eufemismos históricos, con ayuda del protagonismo y la oficialidad de la aceptada narración histórica. Es así que las obras que narren temas triunfales o victoriosos, o bien, hitos delimitados dentro de la construcción histórica, así como también vidas de grandes personajes (pinturas biográficas) que llevaron a cabo actos de valentía y coraje, serán las predilectas como género histórico. Tales como cuadros con triunfos bélicos, nacimientos o vivencias de dioses mitológicos, santos, héroes o luchadores sociales.

⁸⁷ Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM: México. Pp. 31-32.

⁸⁸ *Ibidem*.

“Aunque la definición histórica de los géneros en pintura tuvo lugar en época relativamente tardía, aproximadamente durante el siglo XVI, el origen de éstos, sin embargo, permanece íntimamente ligado a la propia invención del arte occidental en la antigua Grecia. Ya desde esta época remota, en efecto, abundan los testimonios arqueológicos de, por supuesto, retratos, pero también de paisajes, bodegones, escenas de costumbres y desnudos; todo ello por no hablar del género por excelencia, el más apreciado ya desde la propia antigüedad: la representación de acciones humanas memorables, protagonizadas por dioses o por héroes - género que, posteriormente, a partir del renacimiento, se dio en llamar «pintura de historia»-. No es arriesgado decir que este último subsumía todos los demás, pues, al fin y al cabo, un rostro expresivo, un fondo de naturaleza o un desnudo no eran sino elementos fragmentarios que se limitaban a servir de escenario o complemento a la representación visual de un tema”.⁸⁹

Como ya se mencionó, dentro de la jerarquía de los géneros el género histórico mantiene un privilegiado primer lugar, y esta posición se ha mantenido gracias a la conceptualización que permite la alegoría. La alegoría es la manera en que se le otorga representatividad a algo, sobre todo a sucesos y a objetos en calidad de situaciones. “La alegoría – afirma Wolfgang Goethe – transforma el fenómeno en concepto en imagen, sin que el concepto pierda sus características distintivas y se “resuelva” completamente en la imagen”⁹⁰. Esta carga de sentido de representatividad ayuda a temas históricos a expresar interpretaciones tan abstractas como los valores atribuidos en la construcción de una narrativa, tales como al triunfo, la victoria, la valentía, y en el siglo XIX ayudaron más a la convergencia del nacionalismo historiográfico tan trabajado en México, por su consolidación en Estado – Nación y por sus numerosas luchas por mantener en pie los eufemismos de la historia oficial. Aunque es claro también que el enriquecimiento del género histórico recae en la gran labor de convergencia con otros géneros, por lo que si bien el tema central es el hecho histórico, este prospera con la ayuda y presencia de diversos géneros artísticos.

Un ejemplo de esto sería la obra *Episodio del Diluvio Universal* de 1850 [fig. 19] del pintor italiano Francesco Coghetti, donde ya desde el título alude a un pasaje histórico y mitológico, sobre todo conocido dentro del génesis (religioso), donde se escenifica el acontecimiento con el género de la pintura de marinas detrás de los cinco personajes, en el primer plano se encuentra el cuerpo

⁸⁹ Calvo Serraller, Francisco. (2005). *Los géneros de pintura*. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid.

⁹⁰ Campa, Ricardo. (2011). *Alegoría y simbología*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. España. [PDF en línea]: file:///C:/Users/Reno/Desktop/alegoria-y-simbologia.pdf Pp. 544.

pálido, semiescorzado y semidesnudo de un joven sostenido por un hombre mayor, ambos cuerpos responden al género del desnudo a pesar de mostrar parcialmente sus cuerpos.

Bien puede extenderse el análisis de esta y de muchas de las obras con respecto al estudio de la jerarquización de los géneros, en este caso, predomina el histórico, y le continúan el paisajístico y sobre todo el del desnudo por su primer plano. Así mismo cabe resaltar, esta convergencia que presenta la jerarquía de los géneros, puesto que a pesar de que existe una individualización de los mismos, estos tienden a cohesionarse, y esta unión no significa otra cosa que utilizar los recursos de otros géneros para centrarse en uno.

No obstante, es de observar que la producción artística de este género en las mujeres mexicanas del siglo XIX es muy limitado, y las pocas conocidas se tratan de copias al óleo, además de tomar en cuenta que en su mayoría son de tema religioso, por la clara característica de la moralidad que la sociedad en general y de la moral que se esperaba y condicionaba en ellas.

De hecho y con base a la pieza comentada, existe una copia parcial de ésta, realizada por la pintora Catalina Anaya Moral con la técnica del óleo. De su vida privada se sabe poco, sólo se sabe que fue hija del doctor Manuel Anaya Jaime-Aguirre y de Ana Moral Otero, que nació en 1869 en Guanajuato, que fue bautizada el 14 de febrero de 1869 en la misma ciudad y que se casó el 13 de enero de 1896 (a los 27 años) en la Ciudad de México con Javier Cervantes Vivanco⁹¹. En el catálogo de “Mujeres Pintoras del siglo XIX”, Leonor Cortina comenta que fue su padre quien la instruyó en la pintura, además de que dominaba el francés y tocaba el piano. Su vida como artista fue relativamente corta, puesto que se dice que nunca expuso y después del matrimonio abandonó por completo la pintura, ya que se asume que con once hijos se vio obligada a entrar de lleno a su maternidad y al cuidado de su familia. En la misma exposición de 1985, se expusieron dos obras de ella, una copia del pintor mexicano Ramón Sagredo *Jesús en el camino de Emaús* y un detalle de *Episodio del Diluvio Universal* de Francesco Coghetti. Resulta interesante que la copia de esta pintora se centre en los hombres del primer plano, y los fragmentos de los demás personajes que se concentran junto a estos (la mujer, parte de la cabeza del pequeño y el rostro del anciano) los haya omitido totalmente, sustituyéndolos con las continuaciones de las rocas. Además, el hecho de que haya copiado estas dos figuras, revela el arduo interés que en ella se encontraba la figura humana al desnudo, puesto que como ya se afirmó con anterioridad, las mujeres tenían prohibido

⁹¹ Véase en: Geneanet. Ficha de Catalina Anaya Moral. [en línea]:<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=catalina&n=anaya+moral>

el acceso a clases de desnudo, obstaculizando su creación en pinturas de género histórico, pero al hacer una copia (o parte) de una obra que tratara un tema religioso, resultan propios para una mujer en calidad moral, y astuto para una mujer con intención de incrementar y cultivar su aprendizaje artístico.



Fig. 19. Francesco Coghetti, *Episodio del Diluvio Universal*, 1850, Museo Nacional de San Carlos.

Con respecto a la obra de *Jesús en el camino de Emmaús*⁹² [fig. 20] de Ramón Sagredo, se sabe que no fue sólo Catalina Anaya quien la copió, sino también la ya mencionada Pilar de la Hidalga, y ambas piezas estuvieron presentes en la exposición de “Pintoras Mexicanas del Siglo XIX”. En el catálogo de dicha exposición pueden verse las imágenes de ambas obras, donde el parecido con la original se puede encontrar mejor logrado en la pieza de Catalina Anaya.

⁹² “Esta pintura fue remitida por su autor a la décima exposición de la Academia de San Carlos, en diciembre de 1857. La entrada correspondiente del catálogo dice así: Después de la resurrección, dos discípulos del Salvador se dirigían de Jerusalem al castillo de Emmaús, hablando de la portentosa resurrección del Mesías; en esta sazón se les unió un pasajero que era el mismo Jesús, sin que ellos lo hubiesen conocido; los discípulos le instan a que se hospede en el castillo, por declinar ya el día. En una altura domina un edificio de construcción romana que es el castillo de Emmaús, donde después se dio a conocer a sus discípulos”. Véase en obras de Ramón Sagredo dentro la Colección del Museo Nacional de Arte, [en línea]: <http://munal.emuseum.com/search/sagredo>.

Otra de las artistas que produjo obra con tema religioso fue Dolores Soto, y al igual que Catalina Anaya, copió la parcialidad de una obra, esta se trata de *La sagrada familia* [fig.21] de Rafael Flores (1857), donde la artista sólo le dedicó interés a la imagen de la virgen María. Si bien en la pieza original se evidencia la religiosidad del tema, al mismo tiempo esta composición temática alude a la pintura de género (género de pintura en el que se profundizará después) bajo la lógica de representar a la sagrada familia en una escena cotidiana en un espacio de interior. El acomodo de los personajes se entiende como una composición piramidal, donde se observa a José en el punto superior, a Jesús a la izquierda y a María en la derecha. Los tres se ubican el taller de José, donde él se encuentra inclinado y con serrucho en mano (derecha) tiene la intención de continuar cortando el voluminoso trozo de madera, intención que se ve interrumpida al entrar su hijo quien muestra en sus manos una delgada cruz de madera, José demuestra inmediata admiración, María por su parte se encuentra a la derecha de la composición, se sabe que se encontraba realizando labores de costura puesto que, estando sentada, un hilado con huso reposa en sus piernas mientras una delgada rueca cuelga de sus manos, mismas que al ver la cruz de su hijo, lleva con asombro debajo de su barbilla entrecruzando los dedos. Este es el fragmento de escena en el que Dolores Soto se centra, y donde a pesar de ser copia, la expresión que ella logra en el rostro de María presenta una fuerza sorpresiva en sus ojos que en el original no se aprecia. En 1888 en “El Partido Liberal” en su nota llamada “Una pintora mexicana”, se habló de la artista Dolores Soto, diciendo “El primer cuadro de Dolores Soto, denominase la Encina, y es una copia de Landesio. No contentándose con esta obra, pues la ambición del artista es ilimitada, atreviéndose a copia el busto de la Virgen del cuadro de la Sacra Familia, de Flores. Cuando su autor lo vio concluido quedó asombrado”⁹³.

También se sabe que la pintora María de Jesús Ortiz de Montellano realizó la copia de la obra llamada *Interior del arca de Noé* [fig.22] de Joaquín Ramírez de 1857, esta copia se encuentra en una colección particular en Saltillo⁹⁴ y no se tiene imagen de la misma, aunque es interesante tomar en cuenta la obra original por la relación temática e incluso composicional con las anteriores comentadas, puesto que se trata de una pieza en la que se muestra a Noé, su esposa y sus tres hijos con sus correspondientes parejas dentro del arca. El cuadro parece estar dividido verticalmente por

⁹³ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo III*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 229.

⁹⁴ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. Pp. 168.

el bastón que porta la pareja de en medio. Noé de pie a la derecha de la composición se encuentra informando a los demás el fin del diluvio universal y por ende de su refugio, evidenciado por la rama de olivo aportada por una paloma blanca, ambos, olivo y paloma símbolos de paz, ante esta acción, María, ubicada en el extremo inferior derecho, junta las manos en son de alivio. En la parte izquierda se encuentran las tres parejas, el acomodo de las mismas se encuentra trazado por una línea curvada vertical, que parte desde el extremo inferior izquierdo y remata casi a la altura del mismo Noé. Los seis poseen en sus rostros sorpresa, consuelo y desahogo, sin embargo la pareja del extremo inferior izquierdo se caracteriza por “[presentar] inconfundibles rasgos étnicos locales: sin duda se trata de una pareja de indígenas mexicanos”⁹⁵.



Fig. 20. Ramón Sagredo, *Jesús en el camino de Emaús*, 1857 Colección Museo Nacional de Arte.



Fig. 21. Rafael Flores, *La Sagrada familia*, 1857 Colección Museo Nacional de Arte.

⁹⁵ Véase en: Museo Nacional de Arte (1982). *El interior del arca de Noé de Joaquín Ramírez*. INBA Acervo Constitutivo [en línea]: <http://66.111.6.112/objects/62/el-interior-del-arca-de-noe;jsessionid=286427B860FF0DDDF841077B5CFD075?ctx=9ce0c76e-8a4c-4701-b6e9-92fe0448e7f6&idx=1>



Fig. 22. Joaquín Ramírez, *Interior del arca de Noé*, 1857. Colección Museo Nacional de Arte.

Las obras de tema religioso tuvieron un papel significativo de producción más allá de la fe y voluntad religiosa o de los retos que las representaciones alegóricas en materia de este tema conllevaban. Desde *Episodio del Diluvio Universal*, (1850), *Jesús en el camino de Emaús* (1857), *La Sagrada familia* (1857) e *Interior del arca de Noé* (1857), no es gratuita la contemporaneidad ni coetaneidad de las obras, puesto que se contextualizan en el momento en que llegó la constitución de 1857 con propuestas liberales, sobre todo en temas que debilitaban del poder que gozaba la iglesia, como la característica separación que sufrió con el Estado, dándole limitantes en materia de derecho y de poder social, y reafirmando la posición rectora que tenía el mismo Estado, lo que llevó al inicio de la Guerra de Reforma (1857-1860). Así mismo la llegada de la laicidad en la educación, motivo por el que al perder protagonismo educativo, los llamados conservadores, y quienes en su mayoría formaban parte de la Academia de San Carlos, afirmaron un peligro para el

tema de la moral en la sociedad, y donde la producción de estas obras, en donde se resalta la bondad de la religiosidad, puede ser una contrarrespuesta a este tema constitutivo. Resulta viable realizar analogías más específicas con las obras y la política del momento, como el hecho de ver al diluvio como una amenaza de las propuestas liberales, y al mismo tiempo cargar al episodio con lo religioso como el tema que salvaría al propio pueblo mexicano. Otra característica de importancia en las obras *La sagrada familia* e *Interior del arca de Noé* es que presentan los colores patrios, la primera en las telas del canasto que está junto a los pies de la virgen María y la segunda en las prendas de los personajes, motivos por los que se relaciona la mexicanidad como parte de la historia de la religión con este principio de que “no fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”⁹⁶ y como hijos sincréticos de una historia doliente, y por lo que no fue gratuito la llegada de temas que hablaran del pasado prehispánico o de la Conquista ya muy entrada la segunda mitad del siglo XIX⁹⁷. Estas dos piezas y la de *Jesús en el camino de Emaús*, todas obras de artistas mexicanos, fueron presentadas en la décima exposición de la Academia de San Carlos (1857) pero sólo *Jesús en el camino de Emaús* e *Interior del arca de Noé* fueron enviadas a la exposición internacional en Filadelfia en 1875, por lo que la presencia de México en temas universales como la religión, también comprometía la presencia de nuestro país a la historia del arte universal.

Dentro de este tipo de temas religiosos, existen episodios que recaen más en lo mitológico y que no resultan tan sutiles, ni en narración, y por ende en la representación alegórica decidida, la misma María de Jesús Ortiz de Montellano realizó la copia *Salomé con la cabeza de Juan Bautista* de Guido Reni [fig. 23], de igual forma su hermana Josefa Ortiz Montellano realizó la copia *La Sibila Cumana*⁹⁸ de Domenico Zampieri (Domenichino) [fig. 24].

⁹⁶ Véase en: Guilliem Arroyo, Salvador. (1999). *Ofrendas a Ehécatl-Quetzalcóatl en México-Tlatelolco*. INAH, Colección Científica, Núm. 400.

⁹⁷ Me refiero a las clásicas obras *El descubrimiento del pulque* de José María Obregón (1869), *Fray Bartolomé de las Casas* de Félix Parra (1875), *Escenas de la conquista, la matanza de Cholula* de Félix Parra (1877), *La visita de Cortés a Moctezuma* de Juan Ortega (1885), *Fundación de la ciudad de México* de José María Jara (1889), *Fray Pedro de Gante, padre de los indios* de Isidro Martínez (1890), *Rendición de Cuauhtémoc* de Joaquín Ramírez (1892), *Los informantes de Moctezuma* de Isidro Martínez (1893), *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre (1893) o *Moctezuma visita en Chapultepec los retratos de los antecesores* de Daniel del Valle (1895).

⁹⁸ Josefa de Montellano no fue la única artista en realizar una Sibila, también Manuela Nieto en 1853 presentó una copia de la Sibila hecha “con finura”, el mismo año Matilde Zúñiga presentó una *Sibila Tiburtina* copia de Clavé y de igual forma Guadalupe Carpio realizó una copia de *Sibila Pérsica* de Guercino, donde también expuso otras dos copias, un retrato de Rubens y otro de Rembrandt. La academia lamentó que Carpio no haya presentado originales. Véase en: Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. UNAM: México. Pp. 323-346.



Fig. 23. Guido Reni, *Salomé con la cabeza de Juan Bautista*, 1630-35.



Fig. 24. Domenico Zampieri (Domenichino), *Sibila Cumana*, 1616-17.

Otra copia realizada del mismo Guido Reni fue *El carro del sol* [fig.25] copiada por Pilar de la Hidalga. Dicha obra forma parte de la colección del Museo Nacional de San Carlos.

La obra original se trata de un fresco ubicado en Roma en el techo del Palacio Pallavicini Rospigliosi. Puede apreciarse que el fondo de la escena se trata de un paisaje alegórico triunfante, donde un manto de nubes sostiene en casi toda la composición a todos los personajes, dejando sólo al descubierto a modo de triángulo el extremo inferior derecho. En dicho espacio se asoma un paisaje de marinas. Así, la obra narra la escena en donde el dios Apolo, dios de la luz entre otros temas, cabalga el carro del Sol con ayuda de cuatro caballos, dirigidos por Aurora o Eos, deidad del amanecer, y protegidos por un ser alado que porta a su vez una antorcha encendida. Apolo se encuentra rodeado de siete Horas, deidades del orden de la naturaleza, el clima y las estaciones. Las cuatro Horas del primer plano se encuentran sostenidas de la mano, siendo la cuarta de izquierda a derecha quien se encuentra de espaldas y señala con su mano derecha el espacio que no invaden las nubes, mientras que de las tres del fondo sólo se pueden observar sus rostros.



Fig. 25. Guido Reni, *El carro del sol*. 1612-1614. Palacio Pallavicini Rospigliosi.

Una de las obras que presenta más información con respecto a esta categorización de género es la copia realizada por Teresa de Jesús Palma de la Vega del cuadro *Gioto y Cimabue* hacia 1896, copia de José Obregón de 1857. Esta copia fue democratizada gracias al catálogo de subastas de Morton Subastas del 10 de febrero de 2020, en donde el texto que presenta a la obra menciona de la autora:

En las memorias de su hijo, Rafael Pérez Palma, se puede confirmar que Palma de la Vega fue una mujer de sensibilidad artística, aficionada a la pintura y originaria de Atotonilco el Grande, Hidalgo. También se sabe que perteneció a círculos sociales de cierta importancia y con buen nivel económico, pues al igual que su hijo, su esposo, Vicente Pérez Mejía, se dedicó a la abogacía y a la política en su estado y los circundantes.

A pesar de que existen pocos datos sobre la vida de la autora del cuadro, es muy probable que haya estudiado pintura de manera profunda. Este supuesto se ve reafirmado al estudiar las características técnicas de la pieza, que se realizó con los conocimientos de perspectiva, color y trazos propios de un profesional. Destacan además la temática clásica de la obra elegida, que supone un estudio reflexivo de su papel en el Renacimiento y la Historia del Arte en general, así como la relevancia que tuvo la pieza original, merecedora del tercer lugar para Obregón en la clase de composición de Pelegrín Clavé, dentro de la XX Exposición de la Academia de San Carlos.⁹⁹

⁹⁹ Morton Subastas. (2020). Subasta de Antigüedades Incluye Arte Sacro, Paisaje, Mobiliario Europeo y la Colección Dickins. (digital) Pp. 175. [en línea]: https://issuu.com/mortonsubastas/docs/958_antigu_edades_web Consultado el 5 de Agosto de 2020.

El cuadro narra la conocida historia del descubrimiento de Giotto por parte Cimabue, que Giorgio Vasari narra, y que muchos artistas han recreado composicionalmente: Encontrándose Giotto como responsable de algunas ovejas, decidió dibujar una en una roca con una tiza, Cimabue que se encontraba cerca, no pudo evitar ver el talento del joven, el realismo con el que logró el volumen, la luz y la textura del animal en aquel soporte lo convenció de acercarse a él y a su familia de que le permitieran estudiar el arte de la pintura. Giotto es uno de los artistas de mayor renombre en toda la historia del arte. Así, la composición elegida por José Obregón fue sencilla pero clara: En un primer plano, se encuentra sentado y sosteniendo un bastón para cuidar a las Ovejas, un Giotto considerablemente joven, dibujando con una gruesa tiza la cabeza del animal que se encuentra exactamente arriba de él, sobre la roca en que lo retrata, puede verse el movimiento de arriba abajo en sus ojos, concentrado en reproducir al animal. Detrás de él, de pie y con una pose en la que trata de mantener el silencio deseado por Giotto para su concentración, Cimabue observa al joven con la atención y el asombro merecido a su descubrimiento. A toda esta escena la envuelta un paisaje verdosamente montañoso.



Fig.26. José Obregón, *Giotto y Cimabue*, 1857. Col. Museo Nacional de Arte. Fig.27. Teresa de Jesús Palma de la Vega, *Giotto y Cimabue* (Copia de José Obregón), 1896. Col. Particular.

La copia de Teresa de Jesús Palma de la Vega, es fiel a la original de Obregón, tanto en composición como en técnica. Lamentablemente esta obra ha sufrido no sólo el desgarre de su pigmentación en gran parte del rostro de Giotto hacia arriba, sino que también presenta agujeros profundos en la zona del paisaje, en la parte superior derecha.

Si bien, es un tanto complicado realizar un fiel estudio comparativo con las temáticas de copias realizadas por mujeres artistas, por el acceso y la obtención de las piezas de ellas para llevarlo a cabo, encontrar dichas obras en un deplorable estado de conservación resulta desalentador y reafirma esta consigna de que la obra de las mujeres ha sido tomada con poca responsabilidad de la memoria y recuperar histórica patrimonial.

V.IV

EL RETRATO:

RETRATANDO A LAS ARTISTAS, RETRATOS DE FAMILIA Y AUTORRETRATOS.

La pintura de retrato consta de la representación física y de los atributos propios del sujeto que modela, siendo una de las características más buscadas e importantes el tema del “parecido”, ya que en esto se efectúa gran parte del veredicto de un retrato bien logrado. Sin embargo, no resulta gratuito encontrar que este género artístico presenta connotaciones hegemónicas de producción, lo que recae en la lógica de la llamada aquí, convergencia temática, por lo que a lo largo de la historia es fácil percibir la existencia de los numerosos retratos de personajes monárquicos, políticos, ilustres, héroes nacionales, así como de clérigos, y evidentemente de agentes que han construido al imaginario social dentro de temáticas religiosas y mitológicas, no obstante estas dos últimas, si bien con el tiempo han manifestado cánones físicos establecidos, ambos se apoyan más en los atributos de su reconocimiento. Aun así, todos los ejemplos anteriores se tratan de retratos que, en efecto, referencian momentos históricos, y claro está, esta determinación histórica composicional se sostiene en los cimientos de lo alegórico.

Entre 1855 y 1869 se da la línea de ascenso fundamental de la temática religiosa, seguido de una sensible disminución en los años posteriores, lo que pudo estar asociado al proceso reformista y la limitación de poderes de la Iglesia. Asimismo, se señala el año 1855 como el más importante para el retrato, género que se mantiene estable en los años siguientes hasta 1886, momento en que declina el interés por ese tema y llega al fin de siglo sin recuperar la importancia alcanzada en otro momento.

Pudo haber contribuido a esta situación la aparición del daguerrotipo, y posteriormente la fotografía moderna.¹⁰⁰

En el caso de los retratos producidos por mujeres, se manifiesta una delimitante producción temática, siendo que la mayoría de sus piezas resultan ser retratos de familia¹⁰¹. Sin embargo también existen retratos de personajes ilustres de las artes. De este último se tiene registro de algunas piezas de Susana Masson¹⁰², quien no sólo se desempeñó como artista plástica sino como escritora y poeta, exponiendo por primera vez en la quinta exposición de San Carlos (1853) con un retrato *ideal* de la bailarina austriaca Fanny Essler y del poeta Boileau, así como en la novena exposición (1857) la copia de un retrato de Rembrandt.

El recorrido que se hará del género del retrato consiste primero en mostrar aquellos retratos realizados por pintores contemporáneos de algunas de las mujeres trabajadas, para así continuar con los retratos de familia y terminar con los autorretratos de nuestras artistas.

Así, la primera obra comentada será el *Retrato de la pintora Ángela Icaza*¹⁰³ [Fig. 37] por Pelegrín Clavé. Ángela Icaza fue:

la cuarta de los quince hijos que nacieron en el matrimonio formado por el general José María Icaza Jiménez del Arenal y María Josefa Iturbe. No obstante lo numeroso de su familia, nuestra pintora tuvo una educación esmerada. Su padre era un hombre adinerado –poseía una pequeña fábrica de manta- además realizó una exitosa carrera militar y desempeñó cargos de importancia [...] Ángela nunca se casó y el último descendiente de ese sector de la familia Icaza murió sin sucesión¹⁰⁴.

Este cuadro se trata de una pieza de grandes dimensiones, mide 1.93 m x 1.65 m. La composición del cuadro al igual que la técnica realista y el uso del color, corresponden al estilo de Clavé, estilo que la misma artista tomaría en sus obras. En la pintura se muestra a Ángela sentada en un sillón

¹⁰⁰ García Lecalle, Tania. (2010). *La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)*. en *Dimensión Antropológica*, vol. 50, septiembre-diciembre. Pp. 95.

¹⁰¹ Realizando una revisión de las exposiciones anuales en la Academia de San Carlos, es una constante que las artistas expongan retratos de familiares cercanos; padres, hermanos, esposos, hijos, etc.

¹⁰² Susana Masson nació en México pero fue hija del escritor francés Ernesto Masson, quien fuera cronista de Tacubaya y autor de la famosa obra *Olla podrida condimentada en México* (1864). Se sabe que fue discípula del pintor Jesús Corral y su hermana Juana Masson también participó en las exposiciones anuales. Véase en: Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I* Pp. 346, 346, 409, 515. Y véase en: Clark de la Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa. (2005). *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 134.

¹⁰³ Esta obra fue exhibida en la reciente exposición llamada “Pelegrín Clavé. Origen y sentido (1811-1880)” que se presentó del 14 de noviembre de 2019 al 29 de marzo de 2020.

¹⁰⁴ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 148-149.

de madera forrado con un estampado amarillo con un patrón de flores azules, detrás de éste una gran y pesada cortina roja, a la derecha un jarrón sobre una pequeña ménsula ornamentada de color dorado, dicho jarrón presenta un color rosado y en el medio tiene el dibujo de un escudo. Una diversidad de flores salen del jarrón. Ángela se muestra sonriendo y mirando al espectador, tiene el cabello totalmente recogido lo que permite ver sus doradas arracadas. Presenta un gran vestido de color hueso, el cual tiene un corte casi recto que va de hombro a hombro dejándolos ligeramente al descubierto, de dicho corte se desprende un encaje del mismo tono que cubre pecho. De su cuello cuelga una larga y delgada cadena dorada que se dirige hacia sus manos adornadas con tres anillos, dicha cadena sujeta sus lentes. Frente a la pintora en un primer plano, una pequeña mesa redonda de madera, la cual presenta un pequeño florero con dos rosas y un abanico cerrado.



Fig. 28. Pelegrín Clavé, *Retrato de la pintora Ángela Icaza*. Col. Galería Windsor.

Con respecto a la obra de Ángela Icaza, cabe decir que en agosto de 2019 el restaurador y coordinador de la oficina de bienes muebles del patrimonio cultural de la Universidad de Guanajuato, Alfonso Mario Martín Varela en el marco de la restauración de las obra para el museo

universitario, en la obra *Retrato de una enajenada* atribuida a Juan Cordero, encontró la firma *Ángela Icaza* en rojo en el medio del cuadro, desatando uno de los descubrimientos más recientes con respecto a la obra producida por mujeres en el México del siglo XIX. De esta pieza se sabía poco, además:

[...] aparentemente no tenía firma y el historiador Salvador Toscano en su libro 'Juan Cordero y la pintura mexicana del siglo XIX' integra dicha pintura al catálogo comentado de cuadros sin firma, razón por la que siempre se pensó que la obra pertenecía a Cordero".

Un golpe del azar generó una reivindicación histórica en la Universidad de Guanajuato, una que se quedará en la memoria pues es prueba de que las mujeres del siglo XIX se atrevieron a pintar, aún sin recibir la misma educación que los hombres; se atrevieron a hacer política, a cuestionar las convenciones sociales y a darse un espacio en el mundo.¹⁰⁵

Otro de los pintores que retrató a una artista fue Felipe Santiago Gutiérrez, pintando en dos ocasiones a Matilde Zúñiga, artista nacida en el municipio de Zinacantepec, Estado de México, y de quien se sabe fue discípula de éste, puesto que Gutiérrez impartió la cátedra de dibujo y pintura en el Instituto Literario del Estado de México durante el primer lustro de la década de los 50¹⁰⁶. Desde 1850 Matilde Zúñiga comenzó su producción artística, y ya en el año de 1851 mandó su obra por primera vez durante la tercera exposición de la Academia de San Carlos:

La señorita Matilde Zúñiga ha presentado cuatro copias que están señaladas con los números 83, 84, 85 y 86. Todas ellas demuestran a porfía las brillantes disposiciones de esta esta señorita para la pintura. Están ejecutadas con mucho estudio y exactitud; y si es cierto lo que nos han dicho de que esta señorita apenas hace un año que empezó a pintar, creemos no equivocarnos al predecir, que si sigue dedicándose con ardor al estudio de esta bella arte, llegará a poseerla con perfección, y su nombre será repetido con mucho aprecio.¹⁰⁷

Volvió a exponer durante la quinta exposición de la academia (1853), derivado de ésta la crítica dijo de ella: “Tres cuadros de la señorita doña Matilde Zúñiga, marcados con los números 73, 74 y 75, nos revelan en su autora un genio privilegiado, y nos complacemos asegurarle un porvenir brillante. Comparando los cuadros que ha presentado este año con los que vimos en las

¹⁰⁵ Universidad de Guanajuato. (2019). *Descubren obra de la pintora mexicana Ángela Icaza en la UG*. [En línea]: <http://www.ugto.mx/noticias/noticias/15529-descubren-obra-de-la-pintora-mexicana-angela-icaza-en-la-ug>

¹⁰⁶ Se tiene un compendio de bocetos realizados por Felipe Santiago Gutiérrez de escenas costumbristas en Zinacantepec durante este periodo.

¹⁰⁷ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 213.

exposiciones anteriores se notan desde luego grandes adelantos y un gusto cada día más delicado”¹⁰⁸.

En este mismo año de 1853, Felipe Gutiérrez realiza el primer retrato de Matilde, titulado *Matilde Zúñiga a los 19 años de edad* [fig.38]. Este retrato es sencillo, se trata de un busto pictórico que muestra a Matilde mirando y sonriendo al espectador, su posición es a tres cuartos con su cuerpo ligeramente profundizándose hacia su derecha. El fondo está en colores pardos y toques de luz al centro. La joven artista tiene su cabello castaño recogido, su peinado remata con una diadema trenzada, sus orejas están al descubierto y lucen unos sencillos y cortos aretes en plateado. En su cuello porta un pesado y redondo medallón dorado sin señal de grabado, éste se encuentra sujeto a un listón negro y ajustado al cuello de la joven, además reposa sobre el blanco y ligero holán que sale de su vestido. Su vestido en tonos claros, reporta en el cuello en “v” dos franjas azules, teniendo en el borde un discreto holán. Sobre sus hombros se repite este patrón, dos franjas azules y un holán. Cabe decir que de este retrato derivó un busto escultórico realizado por el escultor español Amancio González Andrés, develado en el Jardín Municipal de Zinacantepec en el año de 2015.

El segundo retrato se titula *La pintora Matilde Zúñiga* [fig. 39]. Esta pieza no sólo resulta interesante por evidenciar en el título el adjetivo *pintora* como parte de la identidad de esta mujer, sino porque fue un cuadro realizado exactamente 30 años después del primero, en 1883 cuando Matilde contaba con 49 años de edad.

Este retrato resulta similar al primero, puesto que la composición es prácticamente exacta, exceptuando la dirección de Matilde, en la primera se dirige ligeramente hacia su derecha, es esta última lo hace hacia su izquierda y de una forma mucho más marcada. El fondo es en tonos oscuros, llegando casi al negro en la parte inferior y teniendo evidencia de luz en la parte superior. Así mismo su cabello, el cual luce más oscuro, se encuentra recogido con un peinado tipo chongo en la parte de arriba y un pequeño mechón toca su frente. Sus orejas presentan unos aretes en color dorado, de igual forma su collar de listón azul claro, sujeto con la misma fuerza de ajuste que en el otro cuadro, sostiene un dije pesado y dorado con detalles en plateado muy ornamentado. Usa un

¹⁰⁸ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 343.

vestido negro, donde el largo cuello en “v” remata un contorno de holán blanco y un listón grueso azul cielo que finaliza en un gran moño en el frente.

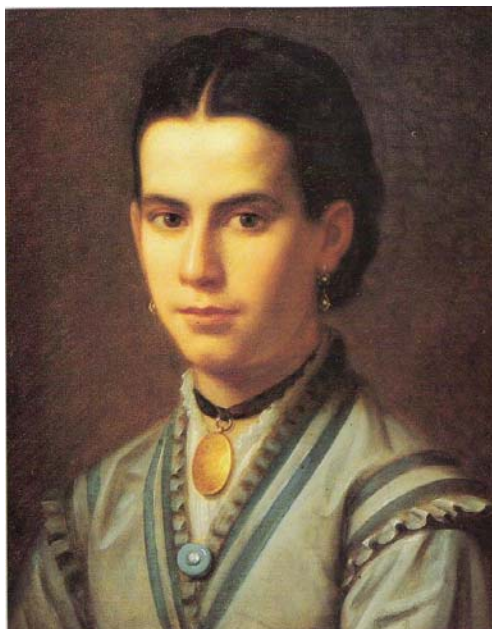


Fig. 29. Felipe Gutiérrez, *Matilde Zúñiga a los 19 años de edad*, 1853. Col. Museo Felipe Santiago Gutiérrez. Toluca. Estado de México.



Fig. 30. Felipe Gutiérrez, *La pintora Matilde Zúñiga*, 1883. Col. Museo Felipe Santiago Gutiérrez. Toluca. Estado de México.

El hecho de que Felipe Santiago Gutiérrez haya realizado estos retratos, hace notar el aprecio que sentía por la artista, tan es así que no resulta gratuito que la participación de Matilde en la Academia de San Carlos haya sido mayor durante el lustro que Gutiérrez estuvo presente en el Estado de México, de igual forma, este aprecio se vio reflejado en la crítica durante las exposiciones en las que participó. Durante la sexta exposición (1854) de la academia se lee sobre ella: “De nuestras hermosas mexicanas, cuyo carácter tierno, ardiente e inclinado a todo lo bello, se presenta tanto la índole de la pintura, hemos tenido el gusto de ver un crecido número de pinturas, de las cuales han llamado más particularmente nuestra atención las composiciones de la señorita doña Matilde Zúñiga”.¹⁰⁹ Incluso este aprecio se nota en las exposiciones que participó poco o nulamente, ya que se tiene documentado que su ausencia en la Academia se lamenta pues era considerada una artista con un talento excepcional y con un futuro prometedor en la pintura. Durante la séptima

¹⁰⁹ *Ibíd.* Pp. 358.

exposición (1855) de la academia se dice de ella: “Es una lástima que la señorita Zúñiga no siga estudiando en México, donde encontraría más estímulos y más recursos que en Toluca para progresar en el difícil arte a que tiene tan digna afición. De todos modos, su aplicación y su talento la aseguran grandes adelantos a pesar de aquellos inconvenientes”.¹¹⁰

Una de las propuestas presentes aquí, recae en la siguiente artista: Paz Eguía Lis (1871-1960). Nacida el 7 de noviembre en Tacubaya¹¹¹, fue la quinta de 15 hijos del matrimonio entre Dolores Salot Márquez y Joaquín Eguía Lis¹¹². Provenía de una familia inmiscuida en el ámbito académico y en el artístico. Su madre fue nieta del trompetista Portugués Antonio Salot Ayra, quien era músico de base en la Catedral de México desde 1804¹¹³. Por otra parte, su padre fue abogado y jurista, además de haber sido el primer rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y director del Colegio de San Ildefonso durante 19 años (1848-1867). De Paz se sabe poco, en especial del inicio de su producción artística, posiblemente no sólo porque comenzó sus estudios en la academia ya con 23 años en 1886, sino porque nunca expuso en ésta. Se sabe que en la academia fue alumna de José Salomé Pina (1830 - 1909), y con quien en 1902, ella con 32 años y él con 72 contrajo matrimonio. Después de enviudar, con sólo siete años de casada, viajó a España y se hizo alumna del pintor Eduardo Chicharro. Derivado de esta relación, se sabe que cuando Chicharro finalmente gestionó la creación de la “Asociación Española de Pintores y Escultores”, convocando a artistas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando para discutir la legislativa

¹¹⁰ *Ibidem*. Pp. 398.

¹¹¹ Geneanet. Seminario de Genealogía Mexicana. Family Tree owner, profile, María de la Paz Eguía Salot. Javier Sanchiz (IIH-UNAM) + Víctor Gayol (CEH-ColMich) + AMGH. [en línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&p=maria+de+la+paz&n=egui+salot>

¹¹² “[Contrajeron] nupcias, el 12 de marzo de 1861, en una casa de la Cd. de México, [...] Dolores Salot tenía 16 años de edad [...] Los padrinos fueron Sebastián Lerdo de Tejada y Ma. Refugio Flores [...] ambos están sepultados en el Panteón Español, Cd. de México, con algunos de sus hijos. La tumba cuenta con una placa puesta por la «Agrupación jurídica doctor en Leyes Joaquín Eguía Lis». Véase en: Mayagoitia y Von Hagelstein. Alejandro. (1997) Fuentes para servir a las biografías de abogados activos en la ciudad de México durante el siglo XIX: Matrimonios en la parroquia del sagrario metropolitano. Primera parte I. Sumario: I. Presentación; II. Nómina. Facultad de Derecho Universidad Panamericana. Pp. 479-480.

¹¹³ El canónigo de la catedral de México José Mariano Beristáin “hablaba de sus grandes cualidades como ejecutante: “Luego, el señor Beristain dijo que había advertido que raras ocasiones, de las que asistían al coro los músicos de instrumento, tocaba el nuevo trompa don Antonio Salot y que, teniéndolo para esto la iglesia dotado competentemente, pedía su señoría que se le hiciese saber al maestro de capilla que siempre que haya concurrencia de los expresados músicos le ponga al citado Salot un solo, aún para que el público, como los señores de este venerable cabildo, gusten de esta habilidad. Y, oído, se acordó se hiciese como pedía el señor Beristain”. Véase en: Carrasco V. Fernando. (2019) *Conociendo un poco a “Los Salot”, personajes de la música mexicana del siglo XIX*. MUSICOLOGIACASERA. Repositorio para artículos musicológicos. [en línea]: https://musicologiacasera.wordpress.com/2019/07/01/conociendo-un-poco-a-los-salot-personajes-de-la-musica-mexicana-del-siglo-xix/#_ednref46

y creación de dicha asociación, de los más de 100 socios fundadores firmantes sólo cinco fueron mujeres, de entre ellas Paz Eguía firmando como “Paz Eguía Viuda de Pina” y registrada como la “Socia Fundadora N° 94”¹¹⁴.

Se sabe tan poco de Paz Eguía que la misma Leonor Cortina en el Catálogo de exposición de “Pintoras Mexicanas del siglo XIX” afirma “Las obras que sobreviven de ella son aproximadamente quince, no se ha podido hacer un recuento exacto de su producción pues tuve noción de esta pintora hasta unos días antes de dar término a esta investigación”¹¹⁵.

Ahora bien, con respecto a lo mencionado de sus estudios en la Academia de San Carlos y su matrimonio con el pintor José Salomé Pina, en 1887 con 24 años de edad y sólo un año después de haber ingresado a la academia, José Salomé Pina realiza el cuadro llamado “Niña con flores” (fig.00). Si bien al parecer no existe documento o autor que sugiera lo siguiente (y sin ánimos de exagerar), resulta sugestivo encontrar innegables las condiciones de parecido fisionómico entre el retrato fotográfico de Paz Eguía [fig. 40] con la joven mujer en la pintura “Niña con flores” [fig. 41] de José Salomé Pina. Es cierto que ambos retratos al encontrarse en una posición de $\frac{3}{4}$, la semejanza resulta más factible, incluso a pesar de que los dos están en direcciones distintas. Sin embargo si se observan los detalles fisionómicos en la delgadez de los labios, en el tamaño de los ojos y la forma de la cejas, así como en el tamaño de la nariz y de la oreja al descubierto, pero sobre



todo en el cabello rizado, donde en la foto no se sabe si se encuentra con todo el cabello recogido o bien, por la perspectiva se encuentre detrás sin poder verse, un flequillo rizado le cubre toda la frente, mientras que en la pintura sólo presenta una discreta y delgada cinta roja a modo de diadema, que apenas y divide su cabello suelto con el flequillo rizado cubriendo sólo los extremos de su frente, y dejando en la parte media de ésta, descubierto con una ligera forma triangular, es de notarse que resulta difícil rechazar la similitud de las jóvenes.

Fig. 31. (Izquierda). Fotografía de Paz Eguía. En Catálogo de exposición *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*. Pp. 125.

¹¹⁴ Barreda Pérez, María Dolores. (2016). *Las socias fundadoras de la asociación española de pintores y escultores. La mujer en las Bellas Artes en la primera década del siglo XX*. Infantas n°30 Madrid. [En línea]: <http://www.apintoresyescultores.es/las-socias-fundadoras-de-la-asociacion-espanola-de-pintores-y-escultores/>

¹¹⁵ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 128.



Fig. 32. José Salomé Pina, *Niña con flores*, 1887. Col. Casa de México en España

Incluso en la indumentaria, con el parecido del cuello de un vestido que las cubre casi por completo, con un tocado en su peinado, así como la presencia de pequeños aretes, parecen tener los mismos patrones de vestimenta y de ataviarse. Así mismo, si bien no se sabe qué edad tenía ella al ser tratada fotográficamente, se muestra una coherencia de edad en el cuadro al ver una joven de 24 años, a pesar de que el título de la obra diga “niña”, puesto que en realidad luce más joven en la fotografía que en la pintura.

Otorgar un dictamen a esta propuesta resulta un oxímoron, puesto refuta y acepta al mismo tiempo, niega mientras confirma y desmiente a la vez que corrobora. Lo que sí es verdad, es que la realización de un estudio más amplio, y no precisamente hablando de dicha propuesta, sino de la vida y obra de Paz Eguía dentro de la historia del arte mexicana se evidencia como una clara necesidad y exigencia de la misma historiografía del arte.

Con esta exhortación, se continúa analizando el género del retrato, pero ahora bien dentro de la siguiente categoría de los retratos de familia. Los retratos de familia responden a la lógica de lo privado en la vida de las mujeres, muchas de estos retratos se tratan de sus familiares más directos. Cabe resaltar que tanto Ángela Icaza como Matilde Zúñiga los realizaron, Icaza con el retrato de su padre Don Agustín Icaza, expuesto en la séptima exposición (1855) de la Academia, donde la crítica comentaba dice: “El retrato [...] del señor don Agustín Icaza: está muy parecido, y conserva bien la frescura de color original, por cuya circunstancia y por la acción sencilla y natura que tiene la figura, creemos que este retrato es particularmente recomendable”¹¹⁶. Zúñiga en esta misma muestra realizó de igual forma un retrato de su padre: “Don M. Zúñiga, [que] además de estar muy parecido, según nos dicen, nosotros lo encontramos pintado con franqueza, produciendo un efectivo vigoroso y de buen relieve”¹¹⁷.

Ahora bien, se encuentra el *Retrato del señor Carlos Haghbeck*, [fig. 42] realizado por su esposa la pintora Josefa Sanromán en 1858. Nacido en Berlín en 1818, Carl Hypolite Haghbeck Braunwald llega a México en 1844 a sus 26 años “como representante de la casa comerciales Ludwig en la naciente L.L. Commanditgesellschaft auf Aktien für Fabrikation von Nähmaschinen A.G. (fábrica de máquinas de coser)”¹¹⁸. En 1850 se casa con Juliana Sanromán, a la prematura muerte de su esposa sólo dos años después (1852), se casa con su cuñada Josefa Sanromán¹¹⁹ en 1856. En este cuadro de 1858 se observa a un Carlos Haghbeck de 40 años, vestido elegantemente con un traje de saco negro, pantalón café, chaleco con ornamentos en grises, camisa blanca y moño negro. En su chaleco se encuentra parcialmente refugiada su mano izquierda, en la parte baja de esta última prenda se asoma una cadena dorada que anuncia la presencia de un

¹¹⁶ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 398.

¹¹⁷ *Ibidem*. Pp. 398.

¹¹⁸ Carapia Medina, María Guadalupe y Núñez Altamirano, Rubén Darío. (2018). *Redes comerciales de migrantes alemanes en el México del siglo XIX: el caso de Carl Hypolite Haghbeck Braunwald*, en: *Las ciencias sociales y la agenda nacional Reflexiones y propuestas desde las ciencias sociales*. Vol. VI. Migraciones y transmigraciones. COMECSO. [en línea]: <https://www.comesco.com/ciencias-sociales-agenda-nacional/cs/article/view/251/589>. Pp. 813.

¹¹⁹ Éste actuar no resultaba extraño, ya que para la época la institución del matrimonio, sobre todo ejercido en las clases altas, era una forma de crear lazos de conveniencia económico-políticos. Además éste no fue el único caso, puesto que lo mismo sucedió con la pintora guatemalteca Mercedes Espada Bonilla quien fue la segunda esposa del Secretario General de la Academia de San Carlos, Manuel Diez de Bonilla (véase la nota a pie de página número 26), siendo su primera esposa la hermana mayor de Mercedes, María del Carmen Espada Bonilla, o la pintora poblana Paz Cervantes Estanillo, quien contrajo matrimonio con Francisco Schiaffino, quien al morir Paz contrajo matrimonio con la hermana menor de ésta, Soledad Cervantes Estanillo. También la pintora Eulalia Lucio, que fue la primera esposa de Agustín Hernández Martínez, y a su muerte en 1900, se casa sólo un año después con una de las hermanas menores de Eulalia, María Lucio.

reloj de mano. El entorno en el que fue retratado se asemeja en demasía con el espacio en el que se realizó el *Retrato de Juliana Sanromán de Hagenbeck* [fig.26]. En donde a pesar de que él se encuentra sentado (en una silla igual a la que se observa en medio en *Gabinete de costura* [fig.30]) y ella de pie, la ubicación composicional de sus cuerpos es similar, colocándolos en el centro como protagonistas de la obra. Así mismo la presencia de la pequeña mesa redonda con mantel ornamentado en verde a su extremo inferior derecho con diferentes objetos, ella con herramienta de pintura, él con una charolita con pluma y tintero, probablemente simbolizando su trabajo empresarial respaldado en la realización de convenios a través de contratos, resulta una semejanza que define la identidad de ambos.



Fig. 33. Josefa Sanromán, *Retrato del señor Carlos Hagenbeck*, 1858. Col. Fundación Hagenbeck y de la Lama.

Él reposa su brazo derecho sobre la mesa, dejando su mano en un primer plano de la obra, donde en su dedo anular porta un anillo con las iniciales “JS”. Con su matrimonio con Josefa tuvo cuatro hijos, María de Jesús, Carlos, María Josefa y Agustín.

Hacia el final de su vida, Haghenbeck puso mucho cuidado en la transmisión de sus bienes, misma que se realizó a través de un testamento. [...] En términos generales [...] la mayoría de [sus] propiedades son heredadas a su señora esposa Doña Josefa Sanromán Castillo de Haghenbeck, un caso atípico para su época, precisamente porque generalmente era el primogénito varón quien se veía favorecido en las testamentarias; cabe la posibilidad que su cónyuge mantuvo cierta presencia en sus negocios dado que en varios documentos ella aparece como apoderada legal de sus marido.¹²⁰

Otro de los retratos de familia se trata del *Retrato de Ysadora Ortega de Lucio* [fig. 43] realizado por su hija, la pintora Eulalia Lucio en 1885. Cabe decir que madre e hija participaron en las exposiciones de la Academia de San Carlos. En un texto de Felipe Santiago Gutiérrez publicado en “Revista de la exposición de San Carlos” en 1874, se lee: “Dos cuadritos preciosos, que representan a un San Antonio con el niño, copia de un cuadro de español, y un *Ecce Homo*, tomado de un original flamenco, son ejecutados por la señora Isidora Ortega de Lucio”¹²¹. En el mismo año Francisco Diez de Bonilla en el escrito “Academia de Bellas Artes (Colaboración)” describía la *Sala de Exposición de Pintura Modernas* donde dice que en dicha sala “[...] hay cuadros de profesores y alumnos que pertenecen y han pertenecido a la Academia; y asimismo de artistas y aficionados de fuera de ella. Al entrar a la izquierda, según el orden del catálogo, se ve una serie de copias, algunas muy notables, [...] algunas del pincel de la aplicada señorita Eulalia Lucio y dos de su mamá la señora Ortega de Lucio”¹²². Es así como se interpreta que fue su madre quien la introdujo al mundo de la pintura. Incluso podría decirse que también la introdujo en el de la música, puesto que es sabido que Isidora era una prodigiosa pianista, de hecho era hermana del pianista Aniceto Ortega del Villar famoso por haber fundado la Sociedad Filarmónica Mexicana (el actual

¹²⁰ Carapia Medina, María Guadalupe y Núñez Altamirano, Rubén Darío. (2018). *Redes comerciales de migrantes alemanes en el México del siglo XIX: el caso de Carl Hypolite Haghenbeck Braunwald*, en: Las ciencias sociales y la agenda nacional Reflexiones y propuestas desde las ciencias sociales. Vol. VI. Migraciones y transmigraciones. COMECOSO. [en línea]: <https://www.comecso.com/ciencias-sociales-agenda-nacional/cs/article/view/251/589>. Pp. 822.

¹²¹ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos*. Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo II. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 439.

¹²² *Ibidem*. Pp. 456.

Conservatorio Nacional de Música) en 1866 y por realizar la ópera *Guatemotzin*¹²³ en 1871. Un año antes, en 1870, recibió el título de Director del Hospital de Maternidad de México, puesto que también se adentró al estudio de la medicina, estudiando en la Escuela de Medicina de 1841 a 1845.

El padre de Eulalia de igual forma estuvo interesado tanto por la medicina como por el arte, éste fue el doctor Rafael Lucio Nájera, eminente médico y catedrático en la Escuela Nacional de Medicina. Quien fue un ferviente coleccionista de arte, tanto europea como nacional, además de prestador de obras a la Academia de San Carlos, también escribió el tratado “Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII” en 1864. Eulalia Lucio nació en 1854, y creció en una familia caracterizada por el arduo interés de la enseñanza en diversas áreas del conocimiento, el aire intelectual que presentó su desenvolvimiento culto- personal fue un elemento significativo para desarrollarse en la instrucción pictórica. En 1880 Ignacio Manuel Altamirano escribió en “La Libertad” el documento “El salón de 1879-1880 Impresiones de un aficionado” sobre un cuadro de Eulalia Lucio lo siguiente: “[Un] *Cuadrito de Comedor*, por la señorita Eulalia Lucio. ¡Cosa singular! En este lado de la sala lo primero que interesa al arte es un cuadrito de naturaleza muerta. La señorita Lucio ha sido bien inspirada, y su ejecución es feliz. No es de extrañarse, en la familia de los Lucio, lo raro sería no hallar talento. Además, esta señorita tiene a su lado a uno de los aficionados más inteligentes de México para aconsejarla”¹²⁴. Refiriéndose efectivamente a su padre.

Así, a pesar de que la producción de Eulalia se centra más en el género de la Naturaleza Muerta, este retrato de su madre resulta sumamente particular. La pintura se encuentra dañada, ha perdido pigmento en su periferia, y presenta una serie de manchas en el rostro de la retratada, concentradas en su frente y cuello, además reporta que tuvo en algún momento un marco más pequeño que el original, pues se observa en su interior una delimitante rectangular céntrica¹²⁵. En la obra se muestra a Ysadora de $\frac{3}{4}$ develando más su perfil izquierdo, con sus mejillas rosadas, sus ojos grandes y verdosos, además de un brillo natural de una piel sana. Tiene su cabello totalmente recogido con un tocado de cinco gardenias y pequeñas hojas verdes. Su oreja izquierda porta una

¹²³ Ópera inspirada en la novela *Guatimozín* de 1847 de la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, en donde se narra un pasaje de la Conquista de México.

¹²⁴ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo III*. Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 28.

¹²⁵ Esta obra se presentó como parte de la exposición *Tramas: 200 años de indumentaria en la Colección del Museo Francisco Cossío (1750-1950)*, que estuvo presente del 15 de mayo de 2019. La obra se expuso sin marco, develando la pérdida de pigmentación. A pesar de esto, la obra se encuentra en general en buenas condiciones para una restauración.

diminuta arracada. Lleva un vestido ligero en blanco, y la cubre una gasa blanquizca casi transparente. Se trata de un retrato elegantemente sencillo. Con respecto a la familia directa de Ysadora, materna de Eulalia, la doctora Angélica Velázquez menciona lo siguiente:

Sus abuelos maternos, el poeta y político Francisco Ortega y María Josefa Villar, se habían destacado ya por la esmerada educación que brindaron a sus seis hijos como lo señala Guillermo Prieto en sus *Memorias*: Francisco Ortega tenía seis hijos, Eulalio, Francisco, Aniceto, Lázaro, Crescencio y una niña; Isadorita. Era la familia un ramo de inteligencias preciosas y un alhajero de joyas de virtud. El señor Ortega y la señora su esposa se habían consagrado con religioso empeño la educación de sus hijos [...]. Isadora, la única hija de la pareja Ortega Villar hablaba con fluidez el inglés, el italiano y el francés, tenía conocimientos de latín, era una consumada pianista y descollaba también en el arte de la pintura¹²⁶.



Fig. 34. Eulalia Lucio, *Retrato de Ysadora de Lucio Ortega*, 1885. Col. Museo Francisco Cossio.

¹²⁶ Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *La subversión de los géneros: dos pintoras en el porfiriato*. (Conferencia - Transmitido en vivo el 14 agosto) en Coloquio-Homenaje "De la Modernidad Ilustrada a la Ilustración Modernista". Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Si bien esta obra se encuentra datada en 1885, resulta interesante resaltar que Ysadora nació en 1831, lo que indicaría que fue retrata a los 54 años de edad, por su hija de 31 años, sin embargo se muestra a un Ysadora juvenil, sin arugas ni muestras de envejecimiento No se sabe con exactitud la razón de esta incongruencia cronológica. Finalmente se puede apreciar la firma de “Eulalia Lucio, 1885” en rojo en la parte baja de la izquierda del lienzo, ligeramente afectada por la pérdida de pigmentación.

Con estos retratos vistos, el de un esposo y una madre, parecen conducir a la representación de los retratos de familia en la particularidad de un personaje. Caso un tanto distinto en el cuadro de Guadalupe Carpio *Autorretrato con familia* [fig. 44], en donde se puede apreciar una representación distinta, incluso ya inmiscuida la autorrepresentación como en su título lo alude. En esta pieza puede observarse a Guadalupe Carpio invadiendo gran parte del espacio compositivo central en un sentido triangular, al encontrarse sentada en una silla de madera con una bata de trabajo en rosa y azul que cubre su vestido. Su cabeza está ligeramente inclinada hacia su derecha, lleva el cabello totalmente recogido y mira al espectador con una delicada sonrisa. Detrás de ella su abuela materna María Guadalupe Orozco cargando a su hijo Martín Mayora Carpio¹²⁷ quien tiene una clase de sonaja en las manos y un gorro blanco le cubre la cabeza, debajo en un primer plano, su hija Guadalupe Mayora Carpio, quien peinada con caireles, porta un vestido muy elegante y decorado en guinda con listones azules que a su vez éstos presentan un margen de encaje blanco, en su mano izquierda porta una pequeña canasta con margen azul, mientras que con su mano derecha señala el cuadro que ocupa casi toda la parte izquierda de la composición. Esta estrategia del cuadro dentro del cuadro no sólo permite a la artista, presentar a su ausente esposo, el farmacéutico Martín Mayorga Otaegui, sino que también le ayuda a demostrar sus dotes artísticas de la pintura. En su mano derecha Guadalupe Carpio sostiene un pincel limpio, que toca con las cerdas la paleta clásica de artista en forma de riñón con aproximadamente 11 colores (que van de claros a oscuros de derecha a izquierda) que carga en su mano izquierda dejando ver su pulgar, con

¹²⁷ Leonor Cortina dice que es la abuela “Guadalupe Berruecos de Carpio”, pero el “de Carpio” era la madre de la artista, sin embargo la Dra. Angélica Velázquez interpreta que es la abuela materna llamada María Guadalupe Orozco de Berruecos, interpretación más deductiva. De igual forma, la Dra. Angélica Velázquez sostiene que “si el niño que aparece en la pintura, en los brazos de la abuela, es Marín Mayorga Carpio, nacido el 19 de junio de 1854, nos permite datar la realización entre 1854 y 1855”. Véase en: Velázquez, Guadarrama. Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM: México. Pp.64. y CORTINA, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. P.p. 110.

esta misma mano sostiene alrededor de 12 pinceles limpios (un número poco objetivo para permitirle una fácil ejecución), además de un tiento que choca con el retrato de su esposo.



Fig. 35. Guadalupe Carpio. *Autoretrato con familia*. 1854-55. Col. Museo Nacional de Arte.

Es sugestivo cuestionar cuál es el motivo de que esté pintando un cuadro ya enmarcado, algo interesantemente extraño. Así, puede bien verse de una forma muy literal, al percatarse de que la artista no está pintando propiamente el retrato de su esposo, sino el mismo *Autorretrato con familia* puesto que si se observa la paleta que porta, son los colores en tonos claros, específicamente los rosados los más directos, y si bien los tonos rosas ayudarían a pigmentar la piel de su marido, se puede interpretar que más bien se utilizaron para la bata rosada que cubre su vestido.

Guadalupe Carpio se retrata con su familia, la cual acepta su quehacer de pintora, y que denota una situación de resguardo en la autora ante la composición envolvente hacia ella, incluyendo al mismo espectador. No es de extrañarse la aceptación de su familia, puesto que al igual que Eulalia Lucio, su padre era el intelectual Manuel Carpio, hombre interesado tanto en la medicina como en el arte, al grado de impartir clases de anatomía en la Academia de San Carlos. Este autorretrato se trata de una obra que reta e intercepta la historia androcéntrica del arte y su producción.

Se sabe que Guadalupe Carpio fue discípula del pintor Miguel Mata y Reyes, originario de Veracruz al igual que ella, y quien fungía como director del ramo de pintura en la Academia desde 1840. En 1850 Mata y Reyes realiza *Autorretrato* [fig. 45] en donde se representa sentado ante una mesa de trabajo, sobre ésta reposa una hoja de papel que contiene el retrato en dibujo de una persona joven; con el índice de su mano izquierda señala el retrato y con la otra mano sostiene una plumilla, seguramente instrumento con el cuál realizó el dibujo. Entre 1870 y 1875 realiza *Autorretrato* [fig.46], en esta pieza el artista se representa sentado, porta en su apenas apreciable mano izquierda una paleta de artista con tres colores, cuatro pinceles con distintos tonos de pigmentos en sus cerdas y un tiento apenas sostenido con ayuda de su dedo índice. Juega con el cuadro dentro del cuadro, pues frente a él se ubica un lienzo en proceso, se trata del retrato de una joven adornada con flores en su cabeza.

Técnicamente “Las diferencias entre ambos retratos es notable, el primero más romántico, lleno de fuerza y cierto movimiento, en un ámbito inconcreto, en postura más relajada; el segundo es más preciso, comedido, con una pose más rígida, mucho más concentrado y siendo más serio con su tarea. Pero en ambos ha querido el pintor destacarse a sí mismo en relación con su trabajo, que es lo que le hace especial como ser humano”.¹²⁸ Estas obras han sido mencionadas por las

¹²⁸ Rodríguez Moya, Inmaculada. (2006). *El retrato en México: 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla. Pp. 116.

similitudes encontradas con *Autorretrato con familia* de Guadalupe Carpio. En ambos autorretratos de Mata, tanto el artista como los retratos respectivos que se encuentra realizando miran al espectador, misma táctica que utiliza Carpio con el retrato de esposo. En 1982 este segundo cuadro de Mata fue comentado por el Museo Nacional de Arte como parte de su colección constitutiva, diciendo:

El protagonismo de la figura retratada [...] también pone de manifiesto la importancia simbólica que el artista le otorgó tal vez como rememoración de un momento significativo en la vida del pintor, pues es probable que se trate de la representación de su esposa. [...] este *Autorretrato* de Mata permite al observador participar de su intimidad y deleitarse con su habilidad técnica para evocar su personalidad.¹²⁹

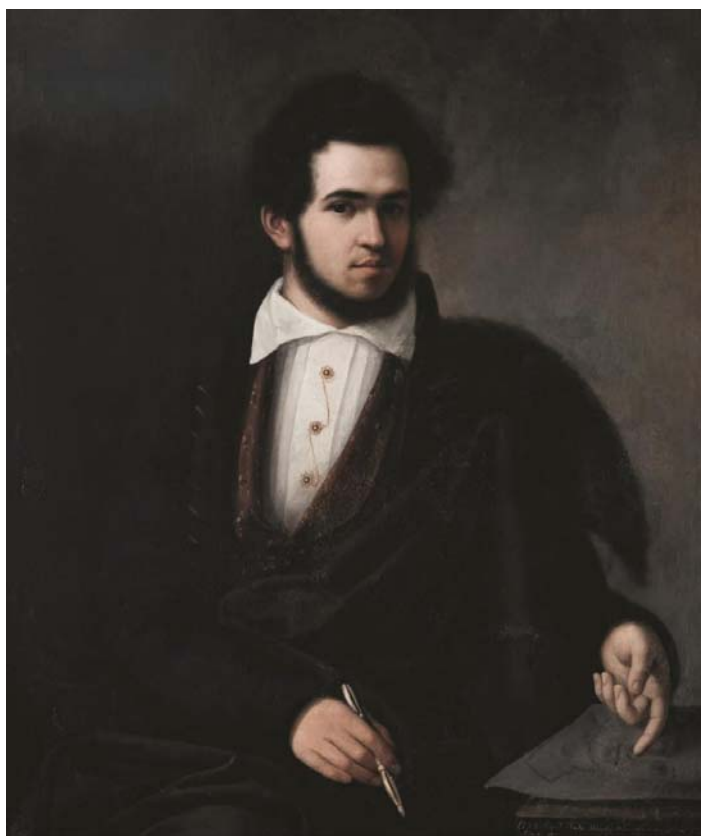


Fig. 36. Miguel Mata y Reyes, *Autorretrato*. 1850.

¹²⁹ Museo Nacional de Arte. (1982). *Artista: Miguel Mata y Reyes (1814 - 1876). Autorretrato*. INBA Acervo Constitutivo, [en línea]: <http://munal.emuseum.com/objects/523/autorretrato;jsessionid=D5E247A42803316A0277A43E372BAB4B?ctx=5feeb820-45e9-4cbd-9f15-550c662aa2b2&idx=0>.

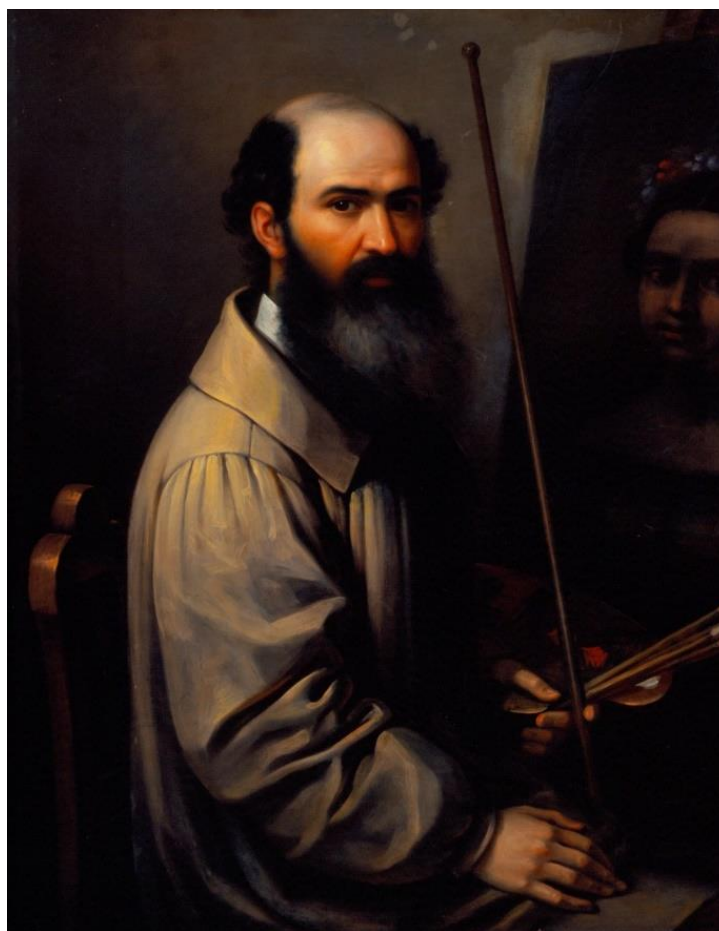


Fig. 37. Miguel Mata y Reyes, *Autorretrato*, 1870-1875.

Así mismo, y a pesar de que en esta segunda pieza de Mata, el artista se encuentra sentado en una posición contraria que en la obra de Carpio, es un hecho que dicho cambio no opaca las claras semejanzas con la pieza en cuestión. Se encuentra sentado en una silla de madera (con similar respaldo que en la de Carpio), ambos visten una bata de trabajo y las herramientas que sostienen en la mano no sólo son prácticamente las mismas, sino que las sujetan similarmente. Si bien el primer autorretrato de Mata ya alude ese juego de miradas con el espectador, parece que Carpio se basa en esto para realizar su *Autorretrato con familia* [fig.44], y que a su vez, Mata se basa en la obra de Carpio para realizar su *Autorretrato* [fig.46] durante el primer lustro de la década de los

70. Así, resulta muy seguro que la influencia de ambos se encuentra presente, no sólo por el estilo realista de sus trabajos, sino por las decisiones compositivas de los dos.

Hacia 1855 durante la séptima exposición de la Academia puede leerse en una crítica que Miguel Mata exigía el reconocimiento de la participación de su discípula Guadalupe Carpio, quien había notado no fue tomada en cuenta en exposiciones anteriores, la crítica dice:

Aquí debíamos de terminar nuestra reseña, pero tenemos que añadir algunas palabras, porque a ellos nos obliga un remitido del señor Mata, que publicó en El Universal de ayer. Este apreciable artista se queja de que hayamos consagrado pocas palabras a los bellos cuadros que ha presentado en la exposición su discípula la señora doña Guadalupe Carpio de Mayora, y cree que en esto pueda haber algún misterio. Porque sucedió lo mismo hace dos años [...] Por lo demás, nos complacemos en repetir aquí lo que dijimos cuando echamos una ojeada a los cuadros de la señora Carpio de Mayora: que ellos revelan su aplicación y su talento, debiendo únicamente agregar que también revelan la acertada dirección del señor Mata. [...] En fin, la señora de quien hablamos, es una de las personas que mejor copian las pinturas de los grandes maestros, el señor mata pude estar satisfecho de su discípula, así como México lo está de tener a este artista un hijo laborioso de los que más han de contribuir aquí al progreso de las bellas artes¹³⁰.

Esta búsqueda por el reconocimiento de su discípula, puede entenderse como aquel interés para que ella tuviera una justa valoración por su propio mérito artístico, más allá de su calidad de alumna, por lo que no resultaría extraño observar en la producción de estas piezas comentadas la comunicación e influencia artística entre los trabajos de ambos. Miguel Mata y Reyes murió en 1876.

En ese mismo año de 1876, coincidía la celebración de

[...] la Exposición del 1^{er} Centenario de la Independencia Norteamericana que tuvo lugar en la ciudad de Filadelfia, por primera vez en la historia se estableció un *Pabellón de la Mujer* destinado a exponer las obras de casi 1500 mujeres de 13 países. Fueron varias las mexicanas que participaron en esa ocasión, en el área de las bellas artes, como Guadalupe Carpio de Mayora, quien envió siete óleos; Julia Muñoz, Soledad Enciso, e Ignacia Juárez, que presentaron varios grabados; Josefina Mata, unas medallas y Vicenta Salazar fotografías; en la sección de manufacturas –bordados, filigrana, figuras de cera, flores artificiales- aparecían también varios nombres de mujeres procedentes de distintas regiones de México [...] El éxito que logró el *Pabellón de la Mujer*, sin

¹³⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Tomo III. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 410-411.

duda estimuló la actividad de un grupo de mujeres norteamericanas que, encabezadas por Bertha Horné Palmer, se ocuparon de organizar el Woman's Building (Edificio de la Mujer) de la World's Columbian Exhibition que se llevó a cabo en Chicago, en el año de 1893, para celebrar el IV Centenario del Descubrimiento de América.¹³¹

En esta última exhibición participó la ya mencionada, artista mexicana Carlota Camacho Hall, originaria de Tampico, quien presentó *Autorretrato (La cazadora)* [fig. 47] datada en el mismo año.

La prensa mexicana la reconoce como una destacada discípula de la Academia. Fue identificada como alumna del reconocido artista José Solomé Pina, quien introdujo el realismo en México y enseñó la clase de pintura de figuras en la ENBA¹³². Una nota en el periódico *La Voz de México* especificaba que Camacho había concebido esta composición para Chicago. Ella trató de representar un "tipo mexicano", y eligió representarse a sí misma envuelta en un "sarape", -una especie de tiro típicamente usado por hombres-, con un sombrero "jarano" ricamente bordado y sosteniendo un rifle con ambas manos¹³³. El artículo decía: "La pintura se llama The Huntress ["La Cazadora"]" y terminó abruptamente, sin hacer más remakes sobre esta auto-representación de una joven estudiante de arte.¹³⁴

En su autorretrato, Carlota Camacho devela una serie de elementos significativos que generan un discurso inmiscuido en temas de identidad nacionalidad y de género¹³⁵. Así, hay que subrayar que se trata de una pieza tardíamente decimonónica, realizada por una de sus artistas más jóvenes, donde el contexto tanto de México como de la misma Academia de San Carlos ya permitía a las

¹³¹ Cortina, Leonor. (1997). *50 mujeres en la plástica de México. Catálogo de exposición*. Universidad Autónoma Metropolitana. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado. Pp. 1.

¹³² "Para la Exposición", *La Voz de México*, 3 de marzo de 1893, 3. La revista regional *La Voz de Guanajuato*, 2 de abril de 1893, 2, También reprodujo parte de la nota de *La Voz de México*, indicando que Camacho fue uno de los estudiantes más destacados de la ENBA.

¹³³ "Para la Exposición", *La Voz de México* (3 de abril de 1893) también describió seis pinturas suyas enviadas a la exposición, entre ellas bodegones, paisajes y algunas escenas de género, algunas de las cuales habían sido mostradas previamente en la XXII Exposición del Academia. Aunque el chal o el "rebozo" y el sombrero "jarano" se convirtieron en iconos de la identidad mexicana durante la década de 1930, la historia de su asociación con la identidad mexicana se remonta a la segunda mitad del siglo XIX."

¹³⁴ Rogers, Rebecca y Boussahba-Bravard, Myriam. (2017). *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*. Routledge research in gender and history. Editorial Routledge. Nueva York. [En línea]: https://books.google.com.mx/books?id=GtEwDwAAQBAJ&pg=PT85&lpg=PT85&dq=fabi%C3%A1n+garibay+franco+carlota+camacho&source=bl&ots=2NYFIWuLOS&sig=ACfU3U3J41yqBbfgyEeGnNabJKO12Hu_tw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjZvJiw6OjLAhUQeKwKHUIeBvcQ6AEwC3oECAkQAQ#v=onepage&q=camacho&f=false (Consultado el 23 de diciembre de 2019).

¹³⁵ Como el realizado por Úrsula Estrada en *El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: Un panorama comparativo* (2015). "[Aquí la autora, realiza una] lectura atenta [del] autorretrato [de] Carlota Camacho. En The Huntress, [de esta pieza afirma que] Camacho aprovechó el lugar internacional para cambiar las identidades de género contemporáneas, presentándose con un atuendo masculino dentro de un paisaje heroico nacional e histórico." *Ibidem*.

alumnas mayores oportunidades instituciones, como su formal ingreso a la matrícula estudiantil desde 1888, o como la de su participación a exposiciones internacionales, caso de esta obra.

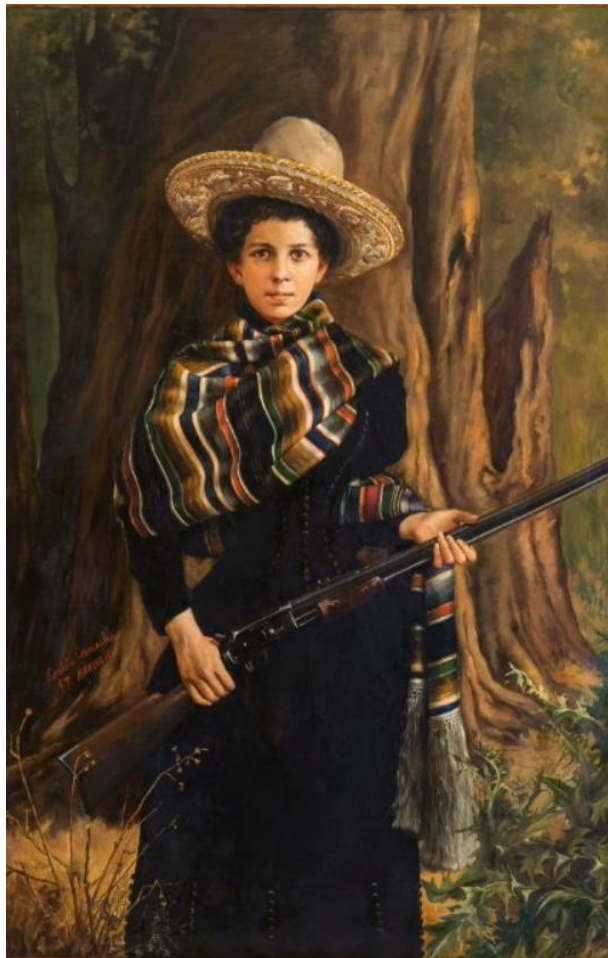


Fig. 38. Carlota Camacho, *Autorretrato (La cazadora)*, 1893. Col. Sara Elena Franco de Garibay. En el cuadro se observa a Carlota ocupando la parte central de la composición, está de pie, mira fijamente al espectador y sujeta un largo rifle que se pierde en el extremo derecho del lienzo. Porta un vestido negro con mangas largas, en la parte del torso se presentan tres hileras de detalles en incrustaciones circulares acomodadas verticalmente, mismas apreciables en la parte baja del vestido. Como ya se ha aludido, sobre sus hombros un largo rebozo con diversas franjas de colores, como azul, amarillo, verde, blanco, etc., el rebozo remata con un largo flequillo. Finalmente sobre

su cabeza un ornamentado sombrero jarano. Tanto el rebozo como el sombrero, son elementos que representan claramente símbolos de mexicanidad, y a pesar de que el rifle también forma parte de esta identificación nacional, no se trata propiamente de un objeto destinado para un uso femenino, por lo que al recrear su imagen con un elemento masculino, y de una forma tan clara y convincente, Carlota intercepta una nueva forma de retar pictórica y simbólicamente su autodefinición como mujer pintora mexicana empoderándose con inéditas composiciones¹³⁶. De igual forma, el espacio natural en el que escenifica se desarrolla en un ambiente nacionalista, pues se trata del tronco de un enorme árbol, el cual se ha interpretado como el ahuehuate de la noche triste, esto, a partir de una crítica realizada por un contemporáneo: “La gran obra de la señorita Carlota Camacho es un gran retrato de ella, ejecutado por ella misma, con el fin de enviar a Chicago un tipo mexicano, está de pie, junto a un histórico ahuehuate de Tacuba, el que uno supone ser el de la noche triste, tiene puesto un elegantísimo sombrero jarano color perla, rico y laboriosamente bordado en la falda, en el cuerpo, ostenta terciado sobre los hombros un chal de vivísimos colores y tiene en las manos un rifle. El cuadro se denomina la cazadora”.¹³⁷

Las composiciones de los últimos dos autorretratos realizados por mujeres artistas, marcan una línea de auto representatividad diferenciadora, en primera instancia en su calidad de temporalidad, ya que se llevan un aproximado de 40 años, tiempo suficiente para presenciar cambios en las ideologías sociales del México decimonónico.

Así, el género del retrato ayudó a las artistas a personificar narrativas en cada uno de los que posaron para sus cuadros, fue una forma de expresar técnicamente su capacidad creadora y su calidad pictórica, así como sus determinaciones interpretativas al definir a cada uno de los retratados. Es en efecto el retrato, para las mujeres artistas, un género que recae mayoritariamente en un sentido intimista, con personajes directamente cercanos a ellas, no obstante, también fue un medio sugestivo que las ayudó con el paso del tiempo a pluralizar las direcciones de representa y auto-representatividad.

¹³⁶ Para la Dra. Angélica Velázquez Guadarrama, ante el elemento del rifle comenta: “Cabe la posibilidad de que haya conocido las populares imágenes de Annie Oakley, o incluso que haya presenciado algunos de los famosos espectáculos de Buffalo Bill's wild west, en el que la famosa tiradora participaba con gran éxito, pues según la tradición familiar, en su niñez la pintora viajó con sus padres a Nueva York en donde pudo haberlo visto”. Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *La subversión de los géneros: dos pintoras en el Porfiriato*. (Conferencia - Transmitido en vivo el 14 agosto) en Coloquio-Homenaje 50 años de vida académica de Fausto Ramírez Rojas (1968-2018) "De la Modernidad Ilustrada a la Ilustración Modernista". Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=qJt95m7Q7gU&t=1969s>.

¹³⁷ *Ibidem*.

V.V

DE LA PINTURA DE GÉNERO A LA PINTURA COSTUMBRISTA: EL GÉNERO COMO DIFERENCIADOR DE ESPACIALIDAD.

Si bien la presencia de la pintura de género no tiene una posición inmediatamente subsecuente en la jerarquía de los géneros artísticos con respecto al tema histórico, aquí, se ha encontrado en él una adecuada convergencia temática narrativa. Este género de pintura llega a su plenitud de producción en los Países Bajos del siglo XVII y su composición consta de aquellas prácticas cotidianas en escenarios de interiores o exteriores, derivando en el arte mexicano del siglo XIX como pintura costumbrista, reconociendo la sinonimia de la cotidianidad con la costumbre.

No obstante, cabe dejar en claro que este sentido de sinonimia no se presenta ante la práctica de producción entre hombres y mujeres, puesto que el fenómeno de lo privado, en calidad de “escenarios de interiores” era la constante en la obra producida por ellas, en contraposición a la obra de sus contemporáneos varones que trabajaban más con los “escenarios de exteriores” representando una pluralidad de actividades de costumbres nacionales bajo la lógica de lo público.

Es así que las primeras piezas analizadas aquí, que serán de mujeres, responderán más a la clasificación predecesora de la pintura de género, y no sólo por la lógica de los escenarios de interiores, sino también por la observable característica de representar la cotidianidad de las clases socioeconómicamente altas, por lo que sus piezas estarán muy alejadas de aquellas típicas que representan la popular mexicanidad en la pintura costumbrista.

Así mismo, con respecto a la convergencia temática narrativa presente en las obras que produjeron las mujeres, se encuentran relacionadas con temáticas religiosas, temáticas de moralidad, mientras que en las piezas de los hombres se aprecia mayormente la personificación de las costumbres, en efecto, en agentes específicos representados en el género del retrato.

Por otra parte, dejando de lado el antiguo precepto de la teoría clásica del arte acerca de la supremacía del género histórico por sobre los demás, la pléyade de literatos liberales, que fungían también como críticos de arte, invitaban a los artistas a tomar como asunto de sus obras tanto los pasajes históricos como las riquezas naturales o los tipos y las costumbres. A este respecto Altamirano, figura clave en el proyecto cultural de la República Restaurada para “la construcción

de la imagen nacional”, consideraba que la pintura de género era una pintura “de pasiones y de costumbres más adecuada al gusto de la época” [...]¹³⁸

De las primeras artistas mexicanas que se tiene conocimiento del siglo XIX en adentrarse a este género son de las hermanas jaliscienses Juliana y Josefa Sanromán. Es un hecho que este conocimiento ha llevado un camino bastante largo, pero también podría afirmarse que a pesar de ser de las más arcaicas, tanto su vida y obra suelen ser bastante conocidas dentro de las investigaciones de arte mexicano con perspectiva de género¹³⁹.

Una de las piezas que afirman la convergencia temática entre la pintura de género, el retrato y el religioso, es una copia realizada por Josefa Sanromán del original de Pelegrín Clavé (quien se sabe fue profesor de ambas) llamada *Retrato de Juliana Sanromán de Haghenbeck* [fig.] de 1856, donde se muestra a la joven Juliana de pie, mirando al espectador inclinando ligeramente la cabeza hacia su derecha, su rostro es tranquilo y quieto. Parece portar un vestido con dos capas, una interna en encaje blanco con detalles transparentes en vertical que podría continuar en sus amplias mangas con un encaje más ornamentado, la capa superior reporta una gama muy tenue de color rosa pastel y en tonos claros con detalles ornamentados en azul, en el pecho se divide en “v” un borde serpenteado de color dorado. Su mano derecha que porta un anillo en el dedo anular, apenas se dispone a retirar el guante en tono beige de su mano izquierda, puesto que se encuentra tocando la adornada cadena dorada que se muestra en su muñeca. La misma mano que porta el guante sostiene un abanico cerrado, haciendo justicia del guardapulgar. El abanico responde a una coordinación con el resto de la indumentaria, puesto que en el padrón reporta un fondo en colores fríos, sobre todo en azul, y tiene un ornamento en dorado, sujeto al clavillo cae un adorno en estos dos últimos colores. El color azul dentro de su vestimenta remata con el equilibrado moño que se ajusta al cuello doblado del encaje blanco que cubre su pecho. Tiene el cabello recogido y la termina cubriendo desde la cabeza una tela en encaje negro. Se alude que se encuentra en un espacio destinado a la producción artística, ya que en la obra de su hermana Josefa *Interior del estudio de una artista* de 1849 (cuadro en que se profundizará más tarde) se encuentra una similar mesita

¹³⁸ Velázquez Guadarrama, Angélica. (2012). *La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo*. En “Caiana” Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. N° 3. [En línea]: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3.

¹³⁹ Es altamente probable que esta gran ventaja de conocimiento es el hecho de tener parte de su obra al acceso público dentro de los inmuebles en materia de Casas Museos de la Fundación Antonio Haghenbeck y de la Lama, y donde las reproducciones de las piezas son presentadas también en conferencias y poco a poco en la industria editorial.

redonda, y donde en este cuadro, reposa el guante de la mano derecha, un libro y sobre este su paleta de artista en la clásica forma de riñón y en la cual se miran cinco montículos de óleo; blanco, amarillo, un tono en rosa, un tono en anaranjado y un tono en café. En el hueco lateral de la paleta tres pinceles sobresalen. Detrás de ésto una caja de madera abierta que en la cerradura mantiene la pequeña llave, parece asomarse cerca de los pinceles el mango de una espátula. Los tonos de la paleta responden a los que se presentan en el cuadro que se ubica junto a la joven, se trata de un tema religioso *San Rafael y Tobías*¹⁴⁰, de igual forma detrás de Juliana un cuadro ovalado enmarcado cuelga en la casi inmediata pared tapizada en detalles verticales.



Fig. 39. Josefa Sanromán, *Retrato de Juliana Sanromán de Hagenbeck*, 1853, copia de Pelgrín Clavé. Col. Particular.



Fig. 40. (*Daguerrotipo*) *Retrato de Juliana Sanromán*, 1853. Museo Nacional de San Carlos.

¹⁴⁰ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos. Pp. 189.

Es sabido que a través de un daguerrotipo [fig.] del retrato de Juliana Sanromán fue realizado el cuadro anteriormente comentado:

La industria de la fotografía en México comenzó a tener auge hacia la segunda mitad del siglo XIX, un recurso que más que obstaculizar el quehacer retratístico de los artistas, los auxilió para realzar los detalles de su composición, reducir el tiempo de modelaje de los retratados o realizar retratos post-mortem. Ejemplo de ello es el retrato de Juliana San Román, quien junto con su hermana Josefa tomó clases particulares de pintura con Pelegrín Clavé. Esta pieza tiene como base compositiva la imagen de un daguerrotipo que fue utilizado por Clavé para ejecutar el retrato [...] Pelegrín Clavé utilizó en diversas ocasiones el recurso fotográfico, de esto nos cuenta un álbum que el pintor conformó con alrededor de cien fotografías que demuestran su interés por la nueva técnica artística y por el ejercicio de composición que podía lograr a través de ella.¹⁴¹

En esta obra el tema religioso, el retrato y la pintura de género se funden, la convergencia temática personifica la singular existencia de la mujer no sólo como artista, sino en calidad de disfrutar de *una habitación propia*¹⁴², destinada para la producción artística, en este caso, la técnica específica del óleo. El cuadro original realizado por Pelegrín Clavé data de 1853, sin embargo Juliana Sanromán había muerto durante una epidemia de cólera en 1852, dejando viudo a Carl Haghenbeck, por lo que se trata de un cuadro post mortem¹⁴³, después Josefa decide realizar una réplica que rememoraba a su hermana con quien compartía el gusto por el arte, la producción artística, y el taller mismo.

La convergencia temática es una constante en la obra de las Sanromán, donde es en efecto la pintura de género la predominante, por este principio de mostrar escenas de interiores en donde muchas de sus piezas muestran la composición del cuadro dentro del cuadro, es decir que la representación de estos interiores hacen evidente tanto el arte que producían como el arte que adquirían, esta función significa al mismo tiempo una evidencia de muestrario que va más allá de la simple exhibición, ya que la mayoría de estos cuadros reportan tanto temáticas religiosas, lo que

¹⁴¹ Texto transcrito de la exposición “Pelegrín Clavé. Origen y Sentido. (1811-1880)” que se presentó en el Museo Nacional de San Carlos del 15 de noviembre de 2019 al 29 de marzo de 2020, donde la pintura *Retrato de Juliana Sanromán de Haghenbeck* [fig.26] se expuso al lado de (*Daguerrotipo*) *Retrato de Juliana Sanromán* [fig.27].

¹⁴² Referencia directa con el ensayo de la escritora británica Virginia Woolf, donde se parte de la tesis que evidencia la falta de un espacio destinado a las mujeres para su desarrollo en la escritura, comparado con la estabilidad espacial que los hombres escritores tenían. Este cuadro muestra un espacio dedicado a las actividades artísticas de las hermanas Sanromán, sin olvidar que esta posibilidad fue posible a partir de su privilegiado posicionamiento de clase social.

¹⁴³ Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM: México. Pp. 53-54.

demostraba así la devoción religiosa y moral a las que ellas respondían como mujeres de clase acomodada, como al tema de la cotidianidad.

En *Interior del estudio de una artista* [fig.28] de Josefa Sanromán de 1849, la autora se autorrepresenta dentro de este salón mencionado que estaba dedicado a la producción artística, se trata a su vez de un discurso de su “cotidianidad” de autodenominación artística retomando esta lógica del espacio propio. En una lectura occidental se mira una silla de madera con el asiento forrado en rojo, el respaldo continúa hasta las patas traseras, las delanteras cuentan detalles redondeados en medio. Le continúan una mujer sentada en una silla de respaldo rojo, la mujer porta una larga falda negra y un fino rebozo, se encuentra atenta a la lectura de su pequeño libro¹⁴⁴. Detrás de ella una cortina roja ha sido sujetada por su parte media dando paso a la luz de la gran ventana, arriba de ésta una tela gruesa en azul con soportes verticales parece sostenerse de alguna parte del techo. Cuelga de la pared del fondo un cuadro semicubierto por la cortina roja, posteriormente se asoma el fragmento de una puerta cerrada con su marco. De inmediato se levanta sobre un caballete un gran lienzo rectangular arqueado en la parte superior, Josefa de espaldas al espectador y mirando a la mujer que lee, o posiblemente también a la paleta de pinturas, se autorrepresenta con un largo vestido rosado y entallado en la cintura, sobre sus hombros un pequeño chal blanco tipo croché, en su mano izquierda sujeta la paleta que reporta un gran número de colores al óleo, igualmente sostiene el largo tiento, remata un manojo de pinceles que se asoma por la paleta. Por encima del lienzo cuelga un quinqué del techo. Prosiguen en la pared del fondo dos obras, la de arriba se trata de una copia de Murillo de *Virgen de los Dolores*, la de abajo resulta inidentificada dentro de la obra. De inmediato se encuentra la esquina de la habitación, en donde un bajo mueble con sus dos puertas abiertas tiene encima un jarrón tipo talavera azul, lo que parece una jarrita blanca, una botella de vidrio y una clase de libro. Frente a este mueble dos sillas están recargadas sobre la pared de la derecha, luego, una pequeña mesita redonda con un mantel ornamentado y con patas que terminan en volutas, un banco con asiento rojo de una base en prisma cuadrangular con cuatro pequeñas patas. Sobre la mesa reposan unos libros y, de pie, un porta

¹⁴⁴ En el análisis realizado por la Dra. Angélica Velázquez Guadarrama ofrece una opción temática al libro, siendo en efecto el mismo tema religioso que trata la pintora, específicamente el capítulo XXIX de *La Vida de santa Teresa*. La Dra. Velázquez escribe: “Igualmente, se antoja pensar que el libro que uno de los personajes lee fuese, escrito por ella misma, como si la lectura del famoso episodio sirviera de inspiración precisa a la pintora”. Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM: México. Pp. 49.

retrato o un porta espejo. En esta parte remata un sillón rojo, en donde se encuentra sentada una mujer con vestido rojo con franjas negras, la mujer tiene el dedo índice de su mano izquierda sobre la sien, su mirada se dirige a la escena principal con un gesto que va de la duda a la atención.



Fig. 41. Josefa Sanromán. *Interior del estudio de una artista*, 1849.

Col. Fundación Hagenbeck y de la Lama.

Cuatro obras cuelgan en la pared de la derecha, dos bodegones, *Florero* (1849) de Juliana y *Frutero* (1848) de Josefa, y una pieza de tema religioso, *Virgen de los Dolores* o *La Dolorosa* se trata de una copia del pintor Santiago Rebull (1829-1902) a su vez copia de *Mater Dolorosa*¹⁴⁵ del pintor español decimonónico Federico Madrazo (1815-1894). La autoría de Madrazo fue descubierta,

¹⁴⁵ Véase en: Díaz, Carmen. (2016). *Mater Dolorosa*. Fundación Gómez Pardo, Museo Félix Cañada [en línea]: <http://xn--museovirtualfelixcaada-2ec.digibis.com/es/musobjects/84.html>.

puesto que en la portada de la revista "La Ilustración Española y Americana" publicada el 15 de marzo de 1894, se encontraba un grabado de esta pieza en donde se avalaba la autoría de este pintor español¹⁴⁶.

En este actuar del *cuadro dentro del cuadro* dos piezas religiosas cuelgan de las paredes: *Virgen de Belén* (copia de Murillo) y la ya comentada *Virgen de los Dolores* o *La Dolorosa*, así mismo un cuadro más de este tema es aquel que pinta la autora, se trata de *Santa Teresa de Ávila*, siendo representada en el preciso momento en que su corazón es travesado por el dardo de oro de un ángel. El interior en el que se desenvuelve toda la escena del estudio de artista demuestra una clara adaptación espacial, en primer lugar por el arrinconamiento de todos los muebles hacia la derecha, resolviendo y llamando la atención visual del espectador con el contrapeso de los cuadro en la parte superior, la tela azul sujeta sobre la ventana acondicionándose de forma inopinada, y por supuesto con la cercanía que se observa del caballete con respecto a la puerta cerrada del fondo, todo esto denota el acomodo espontáneo que sufrió aquella habitación para ejercer y dedicar tiempo a la producción artística.

En 1854, a dos años de la muerte de Juliana, Josefa realiza *La convalecencia* [fig. 29], donde en enero de 1855 durante la séptima exposición anual en la Academia de San Carlos, la crítica de la obra dice:

La señorita doña Josefa Sanromán ha presentado dos hermosos cuadros de costumbres, y por ello nos damos la enhorabuena, porque hace algún tiempo no teníamos el placer de admirar sus interesantes pinturas. Una de las que ahora adornan la sala de la exposición se titula *La convalecencia*. Una señora sentada en un sofá, y a su lado se ve un médico que le toma el pulso; un hombre en pie sostiene la cabeza de la señora, y una mujer, también de pie, escucha atenta lo que dice el facultativo; a un lado, en otro sofá, una niña está jugando con una muñeca, y en el fondo se ve por una puerta una camarista que arregla una cama. Está todo tan bien dispuesto en este cuarto y con tanta propiedad, que desde luego se adivina todo lo que pasa. La señora acaba de dejar la cama, y está sin duda convaleciente, y el hombre y la mujer que escuchan, son sus hermanos, porque en tales casos pasan las cosas ni más ni menos que como las ha representado la señorita Sanromán¹⁴⁷

En este cuadro se puede percibir el continuo dolo que Josefa mantenía tras los dos años de la muerte de Juliana, puesto que no bastando con presentar una escena de los probables últimos días de vida

¹⁴⁶ Si bien la *Mater Dolorosa* de Federico Madrazo presenta un rostro verdadera y expresivamente doliente, en la copia de Rebull su rostro resulta más sutil, pero también resulta exacta en composición, colores luz y sombra.

¹⁴⁷ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 397.

de su hermana, dentro de la composición directamente se aprecia colgando en la primera pared del fondo el cuadro *San Rafael y Tobías*, mismo con el que Juliana fue retratada por Pelgrín Clavé y que en efecto, fue uno, sino que el último cuadro en el que ella ejerció la pintura, colocado en calidad de honra hacia su hermana. En la pared de la izquierda se presentan dos cuadros más, donde a pesar de no apreciarse con exactitud, se puede asegurar que se tratan de dos temas de religiosidad, que probablemente signifiquen el tiempo de suplicio ante la espera de la recuperación que nunca llegó. De igual forma, la obra muestra un plano más alejado gracias a que dos puertas con cortinas rojas de una entrada permiten ver la habitación donde dormía Juliana, puesto que la presencia de la mucama acomodando la cama, así como el quinqué, una tacita blanca y una botella de vidrio signifiquen la parte médica de su mejoría. El papel que emplea la niña, quien probablemente sea su hermana pequeña María de Jesús Sanromán (1840-1861), quien tendría 12 años 1852, año de la muerte de Juliana, ubicada en la parte inferior derecha es ambiguo, puesto que a pesar de mostrarla

en el acto del juego con una muñeca y percibirla algo enajenada por esto mismo, su mirada es fija y constante, observa la escena central de la narrativa, pero sobre todo es testigo de la preocupación y el dolor con la que la familia vivió la enfermedad de Juliana, se trata de una niña que a su corta edad sufre puerilmente la presencia de la muerte.



Fig. 42. Josefa Sanromán, *La convalecencia*, 1854. Col. Fundación Hagenbeck y de la Lama.

Sin embargo lo que más llama la atención de la obra es precisamente lo que no se ve, ya que si bien la crítica escrita de esta pieza afirma la existencia de un hombre más en la composición, esta inexistente presencia varonil es definida como hermano de las pintoras, pero es imposible saber cuál fue la razón de esta afirmación, y por supuesto de ser cierta, quién era, ya que también dicho personaje podría ser Carl Haghenbeck, esposo de Juliana desde 1850. De ser verdad la presencia de este hombre, más allá de saber su identidad, resultaría interesante conocer el motivo de su anulación en el cuadro. Aunque de cierta forma también es prudente pensar que sólo se trate de un error cometido por el crítico de la pieza.

Con relación a la constante convergencia temática, la pieza que logra una más completa es *Gabinete de costura* [fig. 30] de Josefa Sanromán pintada en 1850. Se trata de una clara composición de pintura de género en donde el título tiene una directa relación. En la parte izquierda se aprecia la entrada principal de la luz gracias a la apertura de las blancas cortinas de la gran ventana, la guardamalleta roja reporta tres holanes y en cada uno una borda, esto es mayormente apreciable en el reflejo del gran espejo enmarcado en dorado que se ubica exactamente enfrente, dicho espejo a su vez es custodiado por dos figurillas que representan a hombres con armadura. Junto a dicha ventana se centra el diálogo principal del cuadro, ubicándose de frente, una mujer de edad madura que sentada da la espalda al espectador, y una mujer joven que sostiene dos ganchos de tejer y el inicio de un tejido, se encuentran divididas por una mesita redonda, donde se aprecia un pequeño bodegón de objetos para bordar, y en efecto, la mujer de edad madura sostiene sobre la mesa una larga tela dispuesta a trabajarla. A los pies de ésta última mujer una canasta con más tela. Cabe decir que las prendas de estas mujeres tienen relación, mientras la mujer de edad avanzada porta un vestido negro, en la espalda un pequeño chal blanco triangular con flequillo y una clase de gorro blanco con listón y moño rosa, la joven resulta a la inversa, pues porta un vestido blanco con una negra prenda tipo suéter que le cubre la parte superior del vestido. La joven se encuentra de pie teniendo detrás una silla forrada en rojo donde una tela blanca reposa en el respaldo. Detrás de esta silla se observa la partida de una mucama, quien con su mano derecha retira la cortina roja para salir, y con la izquierda sostiene una charola con alimentos, parte mirando a las mujeres. Rodeando éste acceso, tres cuadros adornan la pared, siendo el de la izquierda *Rebeca*

y *Eleazar* de Josefa (1847), el de la derecha *Judith y Holofernes* de Josefa (1847)¹⁴⁸, y el de en medio se trata de un cuadro de mayor tamaño pero parcialmente cubierto por el candelabro del techo, se puede decir con mucha seguridad que se trata de un cuadro que represente algún santo o santa. En la esquina derecha de la habitación, un florero blanco con flores y una silla roja. Debajo del ya mencionado espejo un sillón rojo donde una niña de vestido amarillo se encuentra sentada, mientras juega con otros dos pequeños, el que está sentado tiene un títere en las manos y un caballito de palo debajo de él. Una silla roja con una tela negra reposando cierra la composición total. Dentro de este cuadro resalta la pluralidad convergente, y no sólo en calidad temática, sino en la interacción que tiene con otras obras de las hermanas. Desde esta perspectiva, se trata de un cuadro que evidencia la pluralidad temática de la producción artística de las Sanromán, tocando temas como lo histórico, esto se ve en el cuadro de *Judith y Holofernes* de Josefa (1847). El tema de la naturaleza muerta se encuentra en tres pequeños bodegones, el primero se ubica sobre la mesita redonda con los objetos de bordado, el segundo lo sostiene en la charola la mucama que abandona la habitación y el último ubicado en la esquina del cuarto con el florero blanco con flores, éste último resulta similar al que Josefa pinta en *Frutero con flores*, e incluso no sólo en el frutero, sino en las tres flores que sobresalen de éste en ambos cuadros. Además la joven del cuadro tiene un gran parecido físico y de indumentaria al de Juliana con respecto al retrato que realizó Clavé de ella, en el vestido claro y las mangas y cuello del mismo, en la tela en negro que la cubre (aquí definida como una prenda y no como simple tela), en el peinado que porta, e incluso en el moño azul debajo del cuello de su vestido. Así mismo, tiene la misma composición entre: ventana, puerta, esquina y sillón que en el cuadro de *Interior del estudio de una artista* (1849).

¹⁴⁸ El cuadro de *Judith y Holofernes* es una copia del original de Émile-Jean-Horace Vernet. Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM: México. Pp. 100-101.



Fig. 43. Josefa Sanromán, *Gabinete de costura*, 1850. Col. Fundación Haghenbeck y de la Lama.

Resulta muy importante decir que de *Gabinete de costura* existe una copia alterada realizada por la misma Josefa en 1890¹⁴⁹ [fig. 31]. Se trata de un cuadro que muestra varios cambios; en vez de estar el cuadro de *Rebeca y Eleazar* de Josefa (1847) se encuentra una Santa Teresa de Ávila con cruz en mano, en lugar de *Judith y Holofernes* (1847) una Virgen de Guadalupe. En la esquina, el florero blanco fue sustituido por un jarrón tipo talavera. De igual forma, puede apreciarse mejor a la mujer de mayor edad puesto que no se le presenta con gorro, sino que se deja al descubierto su cabello cano y porta un rebozo más detallado y largo que cubre todo su torso, la mujer joven porta la totalidad de un vestido blanco, sin mangas y con holán ornamentado en todo su pecho, además

¹⁴⁹ Este cuadro pertenece a la Galería Cristóbal, y fue expuesto en el Museo Nacional de San Carlos en 2019 durante la exposición "Tiempo de Labor y ocio".

de un collar y aretes, la sirvienta lleva en la charola un trozo de sandía y dos peras, además de mostrar una tez mucho más oscura que los demás personajes.



Fig. 44. Josefa Sanromán, (Detalle) *Gabinete de costura*, 1890.
Col. Galería Agustín Cristóbal.

Dentro de esta escena de cotidianidad, se ofrece una democratización de representatividad, donde este último personaje mencionado crea un puente que exterioriza la división de las clases sociales, hay que apuntar que:

[...] la mujer mexicana acomodada no trabajaba fuera de la casa, y aún dentro de ella no parecía dedicar muchas horas a las tareas domésticas, ya que abundaba la servidumbre. Así pues, aparte de disponer las tareas diarias de los criados y ejecutar algunas labores de bordado y costura, durante la mayor parte del día la mujer “decente” estaba libre de cargas o actividades pesadas.

Las solteras ni siquiera tenían estas obligaciones.

Esta nueva situación permitió que la mujer dedicara más tiempo a la lectura y al cultivo de ciertas habilidades intelectuales (música, aprendizaje de idiomas, pintura) que la elevaran espiritualmente. No obstante, y ésa es una de las paradojas del siglo XIX, la adquisición de estas prácticas artísticas e intelectuales se llevó a cabo sacrificando su libertad y autonomía. Rara vez será independiente desde el punto de vista económico, en tanto que la instrucción recibida, en lugar de hacerla socialmente útil, la convertiría en un individuo aparentemente pasivo e improductivo¹⁵⁰

Sin embargo, el papel de la sirvienta aquí vincula directamente esta exteriorización, no sólo al abandonar el salón dedicado a la costura de un hogar de clase alta, sino dando la bienvenida a otros espacios en donde se desenvuelven otras lógicas de cotidianidad, y que a su vez es donde se reposa el principio de la pintura costumbrista¹⁵¹.

Fig. 45. (Derecha). José Agustín Arrieta, *La sirvienta. Col. Particular*



¹⁵⁰Galí, Montserrat. (2002). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. Pp. 96.

¹⁵¹Existen más texto de investigación que toman como premisa la diferenciación de los espacios de interiores y exteriores con respecto a la producción artística de mujeres, así como la representación de los y las trabajadoras del hogar, y el posicionamiento de clase social, como el realizado por la historiadora del arte Griselda Pollock cuando hace un estudio comparativo entre la obra de Berthe Morisot y Mary Cassatt. Al final de su texto muestra y comenta una *excepcional* foto donde aparece Berthe Morisot pintando en su estudio a una trabajadora doméstica:

El espacio puede ser comprendido en varias dimensiones. La primera, nos refiere a la idea de los espacios como locaciones. ¿Qué espacios están presentes en las pinturas de Berthe Morisot y Mary Cassatt? ¿y cuáles no? [...] La mayoría de esos espacios deben ser reconocidos como ejemplos de áreas privadas o espacio doméstico. Pero también hay pinturas localizadas en el ámbito público, escenas de paseos a pie, en coche por el parque, o en bote, escenas en el teatro. Son los espacios de recreación burguesa; de la exhibición y de esos rituales sociales que constituían a la sociedad de buenos modales, o la Sociedad, *le Monde*. [...] En varios ejemplos, se hacen visibles diversos aspectos del trabajo de mujeres de clase trabajadora dentro del hogar burgués [...] La excepcional fotografía de Berthe Morisot trabajando en su estudio sirve para representar el intercambio de miradas entre mujeres que estructura a esas obras [...] La criada que tan solo está de pie lavándose abre un espacio en el que las mujeres que no pertenecen a la burguesía pueden ser representadas íntimamente y como trabajadoras, sin forzarlas dentro de la categoría sexualizada de la mujer perdida. Véase en: Pollock, Griselda. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. Pp. 120-161.

“José Agustín Arrieta rescata a este personaje de los telones de fondo de la obra de Josefa Sanromán, y lo lleva al primer plano para situarlo en el rincón de un elegante comedor”¹⁵², en *La sirvienta* [fig. 32] Arrieta devela un protagonista interesante, en donde si bien se trata de una obra poblana y no de la capital propia del país, puede observarse una generalidad del servicio doméstico decimonónico, donde a su vez la presencia de la convergencia temática es visible con respecto a la pintura de género o costumbrista por las connotaciones de la actividad cotidiana que representa esta mujer, del retrato por el protagonista de la sirvienta y del bodegón tanto en naturaleza muerta por la charola rectangular y metálica en donde reposan varios frutos, como en la alacena que se asoma en la parte del fondo con objetos inanimados.

La mujer expresa no sólo en su pose, sino en su rostro, la actividad del quehacer constante en un sentido del arduo trabajo que significaba el servicio doméstico de una familia. Se trata de una mujer que se encuentra en constante y continuo movimiento. De esta forma, no es gratuito que el servicio doméstico representado en las mujeres de las últimas dos obras, comunique directamente con el espacio de la casa en donde se realizaba uno de los trabajos más fatigosos y dinámicos: la cocina. Es dentro de este espacio (de interior) en donde la pintura costumbrista es constantemente escenificada. Si bien desde la época Novohispana el costumbrismo ya era referido en el arte, sobre todo bajo temáticas religiosas¹⁵³, en el siglo XIX la producción artística de representar la cotidianidad se vio altamente reflejado dentro de los cuadros costumbristas¹⁵⁴. La pintura costumbrista, como su nombre lo alude, representa las costumbres, tradiciones y la cotidianidad social, es así que el costumbrista pluraliza los escenarios sugestivos en donde se desenvolvía la cotidianidad de los habitantes, pues estaban interesados en plasmar objetos, actividades y personajes que levantaban la identidad de un México naciente. El costumbrismo se ayudó tanto de los paisajes urbanos como de los espacios de interiores, dándole cabida a la imagen del comercio en calles y mercados, como a actividades religiosas, culinarias, festivas, rituales, entre otras. El

¹⁵²Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México Ángeles del hogar y Musas Callejeras*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. Pp. 121.

¹⁵³Velázquez Guadarrama, Angélica. (2012). *La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo*. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte:(CALA)*. N° 3.

¹⁵⁴ Es un hecho que la llegada del movimiento Independentista trajo consigo una gran cantidad de retratos historiados de los denominados “Héroes Nacionales”, y que estos cuadros composicionalmente también se sostienen bajo las reglas de la alegoría, sin embargo la línea de este trabajo es adentrarse a la división del retrato *costumbrista* e *intimista* para darle enfoque a la producción femenina.

costumbrismo retrata al pueblo mexicano, y su producción se vio distribuida tanto por artistas nacionales como por los llamados “artistas viajeros”¹⁵⁵.

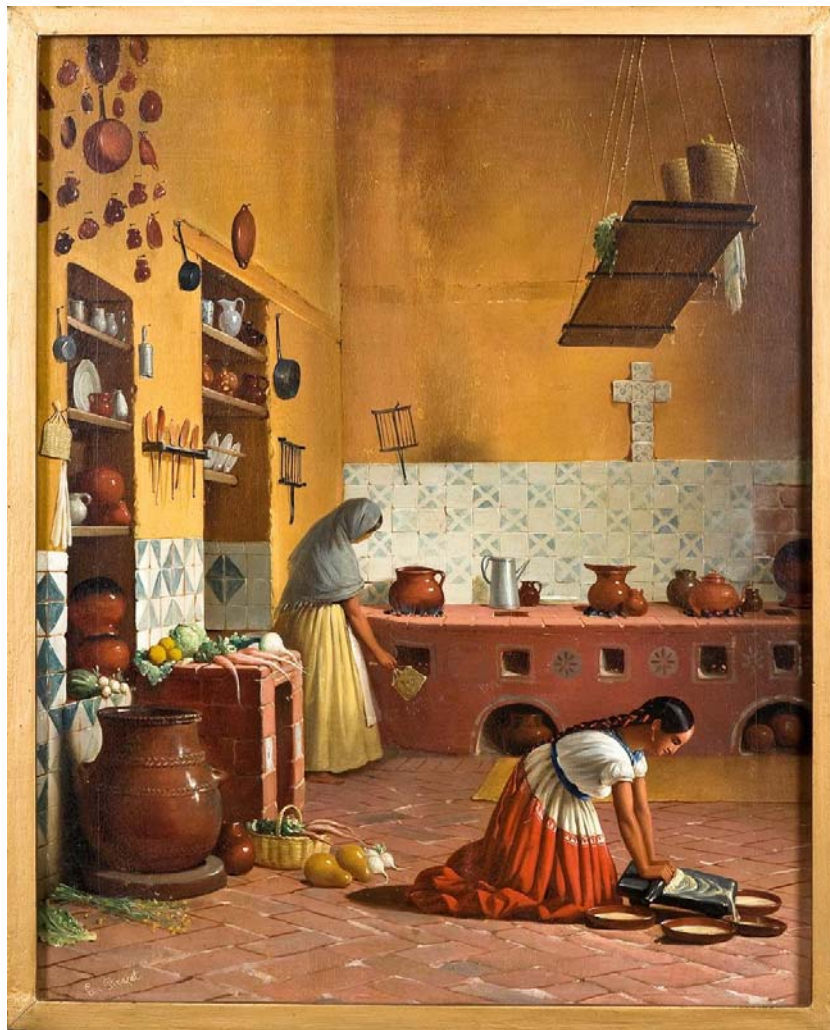


Fig. 46. Édouard Pingret, *Cocina poblana*, siglo XIX. Museo Nacional de Historia.

¹⁵⁵ Tales como el francés Édouard Pingret, el sueco Johann Salomon Hegi, o los italianos Claudio Linati y Pedro Gualdi, por mencionar algunos. Así mismo resulta importa resaltar que los “artistas viajeros” no solamente realizaban este tipo de obras, sino que en el siglo XIX muchos de estos extranjeros estaban altamente interesados en el pasado prehispánico de México (así como de otras culturas latinoamericanas), por lo que su obra tenía la lógica de documentación y recuperación arqueológica, por ejemplo, artistas como Désiré Charnay, Alfred Maudslay, Augustus Le Plongeon y Adela Bretón.

Uno de los artistas viajeros que representó este tipo de escenas costumbristas fue el francés Édouard Pingret, quien en su pintura *Cocina Poblana* [fig. 33] presenta el espacio dedicado de las actividades culinarias. Que si bien se trata de un escenario de interior, las dos mujeres de la servidumbre que se encuentran cocinando personifican a dos agentes que denotan las actividades y los escenarios de exteriores propios de la pintura costumbrista.¹⁵⁶

Hacia 1839, y con el fin de la Guerra de los Pasteles, la presencia de los franceses viajeros en territorio mexicano, llegó a tener mucha afluencia, sólo por debajo de la población española¹⁵⁷, así la cantidad de testimonios fue variada, se sabe que:

Los visitantes franceses eran, en general, muy críticos también con respecto a la jerarquías sociales imperantes durante el siglo XIX. Les extrañaba la esclavitud de hecho que prevalecía en las haciendas, en las que los dueños se comportaban como pequeños soberanos, investidos del poder de impartir justicia y castigar a sus sirvientes. Comentaban que si bien las leyes mexicanas prohibían formalmente la esclavitud, la servidumbre no era más que una forma disfrazada de la misma¹⁵⁸.

En una investigación de Flora Salazar, menciona que una definición de “servicio doméstico”, con base a la declaración de la voz “Sirviente Doméstico” que se proclamó en 1821 es “[...] el trabajo que se lleva a cabo en el ámbito casero para dar un mantenimiento a la casa habitación y atender las necesidades personales de sus habitantes sin tener como fin producir objetos-mercancías sino valores de uso y especialmente brindar servicios personales”.¹⁵⁹ Así, el personaje de los sirvientes tiene la característica de formar parte tanto de la vida cotidiana de las clases altas, sin abandonar su denominación de origen de la clase popular o baja, caracterizada principalmente, por las constantes limitaciones socioeconómicas. Así mismo, una de las principales diferenciaciones del servicio doméstico es precisamente la espacialidad de convivencia, ya que

Otro fenómeno que se dio al interior del servicio doméstico [fue] su división con respecto al lugar de residencia y de trabajo. Los que vivían y trabajaban en el mismo lugar, [serán llamados] sirvientes-doméstico; y quienes no residían en el lugar en el que trabajan [...] sirvientes servicio¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Édouard Pingret fue un artista muy copiado, *Cocina Poblana* [fig.33] forma también parte de este trabajo porque específicamente de esta pieza se sabe que la pintora Eulalia Lucio realizó una copia: “Eulalia, como otras pintoras que destacaron, realizó una producción original; las copias de limitan a sus inicios como artista. Dos de ellas, unas cocinas de Pingret (Cat. 56 y 57), se incluyen en esta exposición”. Véase en: Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos.

¹⁵⁷ Cramaussel, Chantal. (1998). *Imagen de México en los relatos de viaje franceses: 1821-1862*. En Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. [en línea]: <https://books.openedition.org/cemca/4080?lang=es#ftn24>.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Salazar, Flora. (1979). *Los trabajadores del "servicio doméstico" en la ciudad de México en el siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. UNAM. Pp. 64.

¹⁶⁰ Parte de la cita: “Para denominar el servicio en general se habla de “servicio doméstico”.”

Esta división tiene consecuencias más importantes que la simple diferenciación descriptiva [...]. [Se debe] aclarar que la mayor parte de sirvientes-doméstico vivía en las zonas de renta y valor de suelo altos y medios, y que los sirvientes-servicio se localizaban en las zonas de valores bajos [...].

Esta diferencia en el servicio indica una gran absorción de fuerza de trabajo por la unidad doméstica; ser sirviente-doméstico implicaba tener casa y comida, no así para el sirviente-servicio que debía mantener su casa y a las personas que dependían de él. Además [...] el 100% de ellos pagaban renta por la vivienda.¹⁶¹ Asimismo nos indica la importancia de la unidad doméstica y el consumo del excedente en ella. El sirviente recibía gran parte de su paga en habitación y comida y una proporción pequeña (en casos de que la hubiera), en dinero (salvo algunas ocupaciones "especiales" del servicio doméstico). Por ello representaban una fuerza de trabajo barata.

La representación de los agentes del servicio doméstico, en especial de los denominados "sirvientes servicio", marca a su vez una diferenciación de representación espacial en los cuadros de costumbres, puesto que no sólo se les aprecia en el ámbito privado de la cocina o del quehacer del hogar, sino que se les puede observar en espacios de exteriores como en mercados o puestos callejeros durante la compra de los alimentos para su pronta preparación, o bien, en actividades de goce y disfrute durante su tiempo de descanso.

Hacia 1855 se publicó "México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos", se trata de una obra que ilustra con precisión la arquitectura, las calles, los textiles, los frutos y los rostros mexicanos en el marco de la vida cotidiana, donde se desenvuelven a su vez las costumbres nacionales. Dichas ilustraciones también se encuentran comentadas, aportando opiniones que van de la crítica a la admiración del mismo pueblo mexicano. Una de ellas que forma parte de la serie llamada *Trajés Mexicanos* [fig. 34] se encuentra comentada por Florencio María del Castillo, quien si bien en un inicio en su escrito comenta la injusta percepción que se tiene del mexicano, y enaltece sus cualidad como pueblo solidario a pesar de ser una joven nación, y termina comentado esta litografía en donde, precisamente se muestran, no sólo a los personajes del servicio doméstico en calidad de sirviente servicio (la mayoría mujeres) sino a aquellos otros con los que ellas convivían fuera de su labor. Florencio del Castillo dice:

¿Será preciso, también, que hagamos una explicación sobre la otra litografía que representa varios grupos en una de las calles del pueblo de Santanita, cuya iglesia se vé por encima de las chozas de

¹⁶¹ Parte de la cita: "Morales, ob. Cit., en su trabajo identifica los propietarios de la ciudad al igual que sus propiedades en el espacio. Conociéndolos es fácil saber que los sirvientes no podían ser propietarios porque provenían, según opiniones de la época, los "rangos más bajos de la sociedad"."

paja, que forman la habitación de los indios, y las copas de los árboles ó los tallos de esa planta agreste y tristísima, que llaman *órgano*, por la semejanza que presenta con los tubos de los órganos de las iglesias"?

¿Quién no conoce en el leperillo que fuma con admirable desenfado un puro, al lacayo, á quien el conocimiento de las intrigas y recursos de la vida social, dan cierto aire de audacia y superioridad sobre sus compañeros?

Y en el otro, que lleva el zarape al hombro, ¿no veis al artesano modesto, cuyas manos encallecidas son su mejor adorno?

Las muchachas que están al lado con la enagua de castor ó de linón, rebozo de seda y zapatito de charol, apostaríamos algo á que son criadas de casa particular.

Todos están de fiesta, y olvidando la servidumbre y el trabajo, solo piensan en pasar el día contentos. Ya les brindan por ahí el apetitoso rábano, y la india desde la puerta de su choza, pregona sus tamales y el pato cocido.

No tardarán en procurarse una *jaranita*, y el voluptuoso jarabe pondrá en movimiento á la alegre compañía.

[...]

¿Qué les importa á esos que ahora se divierten, trabajar una semana, un mes entero, si tienen un día todo suyo para el amor, para la libertad, para la dicha?¹⁶²



Fig. 47. Casimiro Castro y Julián Campillo, *Trajes Mexicanos*, (hacia) 1855. México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos.

¹⁶² Del Castillo, Florencio María. (1855-1856). *Trajes mexicanos*. En: C. Castro, J. Campillo y G. Rodríguez. (1855-1856). *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos*. Establecimiento litográfico de DECAEN. Portal del Coliseo Viejo. Pp. 19-20.

Es así que la pintura costumbrista dio cabida a estos personajes populares que conformaban el pueblo mexicano y sus actividades comunes, y fue en el personaje de la sirvienta en donde se partió y encontró este vínculo entre los espacios de interiores y los de exteriores en su vertiente clásica costumbrista.

En el mismo texto de “México y sus alrededores” el escritor y periodista Francisco Zarco describe los inagotables estudios de costumbres populares en la pieza de *Fuente de Salto del agua* [fig. 35], cuando dice:

Allí está el aguador risueño, vivo, paciente, disponiéndose al trabajo ó descansando de sus fatigas; el cargador brusco y arisco, el ranchero malicioso y desconfiado, la *garbancera* bisbirinda y picaresca, el mendigo á quien todos ofrecen un pedazo de pan, el billetero que ofrece buena suerte como los gitanos, el *morcillero* que vende sus efectos á precios mas altos que en la ciudad, el soldado que á pesar del uniforme, se complace en unirse al pueblo de donde salió, el guarda diurno vigilante y severo, aunque amable y parlanchin. Allí anda el perro sin dueño, que es conocido y amparado de todos, el muchacho que silba desafinando ménos que ciertas notabilidades artísticas buenas piezas de música, al mismo tiempo que salta y hace travesuras, la niña llena de harapos, y medio desnuda, que cuando pierda su inocencia sentirá no solo la necesidad de cubrirse como Eva, sino la de engalanarse y adornarse, y para esto probará la fatal manzana ...Poned en movimiento todas estas figuras y tendreis una mina inagotable de estudios de costumbres populares, dignos de la pluma festiva de Fidel.¹⁶³

De todos estos personajes, resulta interesante destacar al del mendigo, ya que en éste también se puede encontrar un posible vínculo de representación. Hacia 1879 fue creado el Asilo de Mendigos de la Ciudad de México, donde desde el gobierno se tenía un convenio con otras instituciones tales como las iglesias, las parroquias, incluso algunos hospitales, todo con el fin de erradicar el problema de la mendicidad apoyando en sus distintas necesidades a estas personas, ya sea en cuestiones de hogar, alimento, trabajo, seguridad, salud, etc. Según María Dolores Lorenzo Río los mendigos en la Ciudad de México a finales del siglo XIX significaban una clasificación de la pobreza, por lo que eran un tipo de pobres entre los pobres de la ciudad, donde su presencia significaba una problemática social.

¹⁶³ Zarco, Francisco. (1855-1856). *Fuente de Salto del agua*. En: C. Castro, J. Campillo y G. Rodríguez. (1855-1856). *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos*. Establecimiento litográfico de DECAEN. Portal del Coliseo Viejo. Pp. 19-20.

De todos los que atentaban o impedían el buen desarrollo del asilo, las parroquias y las iglesias se presentaban como refugios del tipo de caridad que debía erradicar cualquier sociedad que aspiraba a cumplir de manera eficiente con el propósito de limpiar las calles de mendigos. Así, en su boletín mensual, suplicaban a los párrocos y encargados de los templos que “no consientan más en las puertas de las iglesias a los mendigos”, que “generalmente presentan espectáculos inmorales”.

Para los miembros de la junta del Asilo de Mendigos, el problema era que el refugio en las iglesias eran un recurso alternativo a su proyecto, decían que, “lo peor era que los mendigos se refugian en las iglesias, donde a ciencia y paciencia de los sacristanes permanecen molestando a los concurrentes y aparentando tal vez una necesidad que no existe”.¹⁶⁴

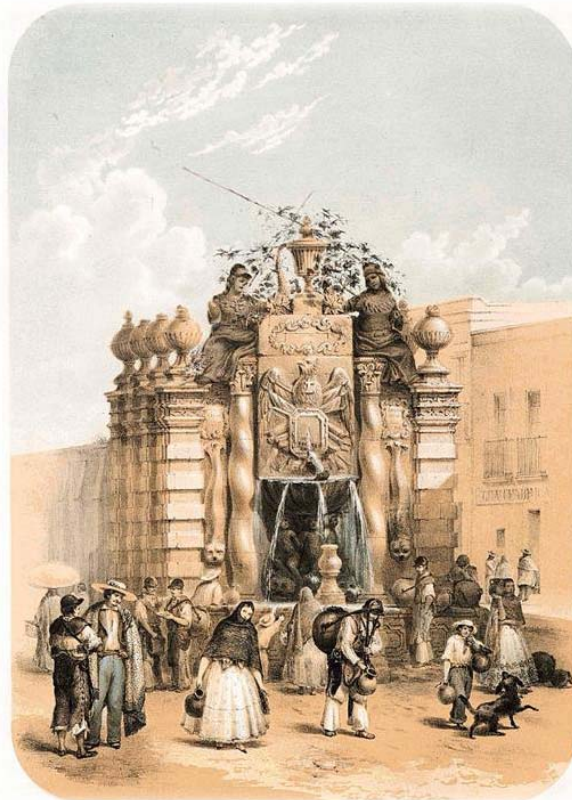


Fig. 48. Casimiro Castro y Julián Campillo, *La fuente de Salto del agua* (hacia) 1855. México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos.

¹⁶⁴ Véase en: Lorenzo Río, María Dolores. (2015). *Los mendigos en la ciudad de México. Perfiles de la pobreza urbana a finales del siglo XIX. en Cerdá, Guadarrama, Lorenzo y Moreyra (coords.)*. El Colegio Mexiquense, A.C. Pp. 359.

Así, en *Interior de un convento de Dieguinos* [fig. 36] de Juliana Sanromán representa una escena peculiar, en el cuadro en las imperceptibles escaleras izquierdas, un fraile dieguino con capucha en punta se dispone a retirarse hacia el patio, teniendo frente a él una columna y un gran arbusto verde, sobre él, colgado en una pared se encuentra un gran espejo enmarcado en dorado e inclinado hacia el frente donde se reflejan un Cristo crucificado y la luz de la lámpara que cuelga del techo sostenida a su vez con un lazo sujeto a un borde de la pared. En las invasivas escaleras derechas, se encuentran dos frailes frente a frente en lo que parece una discusión, ya que el que se encuentra de frente al espectador parece quejarse de la presencia de un tercer sujeto que se encuentra sentado en un extremo de las escaleras, puesto que el fraile le señala en son de reclamo con ambos brazos al que está de espaldas, quien parece responder a la queja disculpando la situación. Este tercer sujeto se trata muy probablemente de un mendigo, ya que a pesar de no mostrar la típica vestimenta gastada, sí se le representa en el marco de la precariedad, además de que su vendaje en la cabeza y la presencia de dos muletas lo clasificarían dentro de los mendigos o personas no productivas o desempleadas por discapacidad física o mental. Así, dentro del cuadro cabe destacar la posición de dichas muletas, una de ellas reposa en los escalones sobre su sombrero, objeto con el que se puede deducir que ha hecho una caminata durante el día soleado (nótese la luz del sol que se presenta en la puerta y sobre los últimos escalones), y la otra aún la sostiene establemente con su mano derecha, dejando notar la presura por llevar el pan de su mano izquierda a su boca, esta misma presura puede observarse en sus piernas, ya que su posición devela que después de haber retirado su sombrero y dejar la muleta sobre éste, al sentarse inmediatamente se dispuso a comer el pan que consiguió, siendo, como dijo Francisco Zarco el “*mendigo á quien todos ofrecen un pedazo de pan*”. Hay que tener presente la situación de disgusto del fraile que realiza la queja, con respecto a lo comentado por los miembros de la junta del Asilo de Mendigos, puesto que la imagen del mendigo, entendida como una clasificación gremial derivada de la pobreza, era un asunto incómodo y problemático. Además, ésta directa relación con la pobreza, hace recordar un texto que dice:

Lo mismo es pobre que perro
para tratar a uno mal,
que al pobre le dicen: fuera,
y al perro le dicen sal. [...]
en fin, me sobra eazón,
para estar tan enfadado,
por lo que he determinado
tener paciencia y... chitón...

pues afianzo, en conclusión,
que el perro, aunque es animal.
la ha de pasar menos mal,
pues se ofrecen intervalos,
que al pobre le dan de palos,
y al perro le dicen: sal.¹⁶⁵



Fig. 49. Juliana Sanromán, *Interior de un convento de Dieguinos*, Siglo XIX. Col. Fundación Hagenbeck y de la Lama.

¹⁶⁵ *Lamentos de un hombre pobre aburrido de su suerte*, México, Impreso por Luis Heredia en la calle de Regina, junto al número 9, d.f., Folletos de la Colección Lafragua, vol. 887. Véase en: Goyón Córdova, María. *Condición de vida y de trabajo en la ciudad de México en el siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e historia. Dirección de estudios históricos. Biblioteca “Manuel Orozco y Berra”.

Así mismo, cabe destacar el ángulo desde el cual fue ejecutado el cuadro, puesto que se permite ver tres perspectivas espaciales, ya que se concluye que la artista se encontraba pintando desde el fondo de un gran descanso o meseta de la escalera en la que se dividen los dos pisos conventuales, siendo de adelante para atrás el primer plano las escaleras de la derecha, el segundo las de la izquierda y el tercero los dos exteriores del convento; el de abajo del patio conventual y el de arriba las columnas del inmueble, así como un cielo despejado y azul.

Como se mencionó en un principio, la diferenciación de espacialidad de los escenarios de interiores y de exteriores, se encuentran atravesados por las permisividades de producción artística, evidenciando al género en su calidad de identidad sociocultural como aquel diferenciador de creación plástica femenina. Es así que esta última obra de Juliana Sanromán, cierra el círculo del recorrido, a partir de la pintura de género y de la pintura costumbrista, puesto que se trata de una obra que representa un escenario bidimensional jugando con la exterioridad de un interior. Y si bien por un lado muestra a algunos de los personajes que el costumbrismo mexicano decimonónico presenció, como los frailes de órdenes religiosas y la figura del mendigo, por otro, expone al mismo tiempo un conflicto de la carencia de benevolencia social. Las obras de las hermanas Sanromán, han permitido aquí hacer un breve recorrido analítico pictórico con respecto a la temática de la cotidianidad mexicana, siendo en el caso de ellas, una cotidianidad de clase alta, sin embargo han contribuido a representar a personajes (servidumbre) que crean el vínculo para realizar un estudio comparativo con la pintura costumbrista, hasta llegar a la imagen del mendigo¹⁶⁶. Es así como se demuestra el fenómeno de la espacialidad, develando las escasas permisividades que las mujeres tenían para la realización de una obra pública en calidad de los denominados “escenarios de exteriores”, siendo de las más constantes y representativas piezas costumbristas en el arte mexicano del siglo XIX, diferenciando la obra de estas artistas de la obra de sus contemporáneos varones que lo trabajaron con mayor frecuencia consolidando un movimiento artístico de México.

¹⁶⁶ El tema de la mendicidad también lo abarca la artista Pilar de la Hidalga en su obra *Mendiga* (1891). Se trata de una pieza original que presenta a una anciana de pelo cano, que la cubre casi en su totalidad un rebozo azul con evidencia de suciedad y desgaste, así mismo esta prenda invade casi toda la composición central, la anciana posa de frente y se encuentra encorvada pero apoyándose con un sencillo bastón en su mano izquierda, su rostro es extrañamente expresivo, sus pequeños ojos intentan enfocar un punto sin lograrlo, por lo que presenta una mirada semiperdida, como observando más allá del espectador inmediato, sonríe entreabriendo la boca al mismo tiempo que levanta sus cejas. Todos estos gestos aluden a la intención del movimiento en todo su rostro, incrementando dicho propósito con el resalte de las arrugas. Si bien su rostro parece estar en constante movimiento, la posición que realiza con su mano derecha presentaría cierta constancia de posición, puesto ésta se flexiona boca arriba creando una superficie cóncava, posición propia de las personas en situación de calle con la que pide limosna. Así mismo, su mano resulta ser lo más cercano al espectador.

V.VI

PAISAJISMO:

PAISAJES DE IDENTIDAD FEMENINA

Si bien el paisajismo fue uno de los géneros que más ayudó a la narrativa histórica y nacionalista de México como país independiente, teniendo a uno de los más importantes pintores que la historia del arte mexicano decimonónico ha conocido; José María Velasco, y quien de hecho fue maestro de muchas de las mujeres aquí estudiadas, la mayoría de estas artistas no trabajaron este género como su predilecto. Así mismo, no obstante a esto, gracias tanto a las valiosas investigaciones sobre la materia, así como al mundo del mercado del arte, algunas de las obras paisajísticas de mujeres han salido a la luz.

La primera artista aquí mencionada es Guadalupe Ruiz, quien a pesar de ser poco conocida, lo poco que se sabe de ella es que en efecto, fue discípula de José María Velasco y que copió varios paisajes tanto de él como del paisajista Eugenio Landesio. Guadalupe “Antes de casarse ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes y cursó dos asignaturas con José María Velasco: dibujo del paisaje tomado de la estampa y pintura del paisaje. En la 23a exposición de 1898 presentó tres óleos: *El agua virgen* copia de Landesio, *Estudio de encino* y *Rocas del cerro de Guerrero*, ambos copias de Velasco”¹⁶⁷ Las piezas presentes aquí fueron localizadas gracias a la casa de subastas Morton Subastas, donde en sus catálogos tanto del 30 de Mayo como del 19 de Septiembre de 2019 se subastaron dos paisajes respectivamente de Guadalupe Ruiz. El primero fue *Paisaje con campesinas*, copia de Eugenio Landesio y datada en el año de 1900 [fig.48].

Tratándose de una producción finisecular, por lo que es interesante tomar en cuenta que no sea exclusivamente una pieza con guiños nacionalistas, contrariamente ante la tendencia pedagógica de producción paisajística de Velasco. La obra con un alrededor de 14 personajes, en su mayoría jóvenes y niñas, se encuentran en lo que parece las inmediatas afueras de un pueblo, puesto que se aprecian un poco alejadas de éste, e invadidas por la naturaleza que envuelve el lugar. Las ruinas antiguas presentes declaran una evidente influencia del Romanticismo, así como la paleta de colores en tonos pardos y verdosos apagados. El ejercicio de luz es fundamental, por un lado gracias a ésta se declara la etapa avanzada del día, y por otro se propone a dar movimiento con las sombras que el grupo de mujeres y niñas bailando proyectan. La concentración de la luz en

¹⁶⁷ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos. Pp. 182. En esta misma exposición se presentó una sola obra de Guadalupe Ruiz, se trató de la copia del original de Landesio *Hacienda*.

las raíces de un árbol que han tomado la forma de escalones en ruinas, reafirma el detalle romancista de la agonía del pasado, de nostalgia y de rememoración, propios de este movimiento artístico, pero se contraponen con la actividad de disfrute de los personajes.



Fig. 50. Guadalupe Ruiz, *Paisaje con campesinas*, 1900. Col. Particular.

Puede apreciarse también la sensación de movimiento gracias al viento, reflejando en el conjunto de árboles que invaden cerca de la parte central, así como de la tela de la mujer con pandero que se encuentra de pie, sonorizando el ambiente del baile.

Esta obra fue

[...] realizada por Guadalupe Ruiz para sus clases de pintura de paisaje con el gran maestro Velasco. Podemos admirar la técnica impecable de la reproducción de la luz, las nubes que flotan sobre el panorama y los delicados detalles de la ciudad que se ve al fondo, así como su realismo en su reproducción de los árboles y demás elementos de la naturaleza. La obra está firmada en el año de

1900 cuando Guadalupe ya había participado con tres cuadros (copias también del maestro Landesio) en la 23ª exposición de la Academia de San Carlos.

Esta obra nos recuerda la importancia de darle un lugar en la historia del arte de México a las mujeres pioneras del arte a finales del siglo XIX que sentaron el precedente para la liberación artística que poco a poco se iría dando a lo largo del siglo XX para el género femenino.¹⁶⁸

La firma y la fecha se encuentran escritas en la parte de atrás, y puede leerse: *G. Ruiz. copió de Landesio. 1900.*



Fig. 51. Guadalupe Ruíz, *Paisaje boscoso con campesinas*, siglo XIX. Col particular.

Otra de las obras de esta pintora es *Paisaje boscoso con campesinas* [fig.49], pieza sin fechar pero aludida su producción al siglo XIX, concretamente hacia finales de la segunda mitad. La información del catálogo dice:

¹⁶⁸ Morton Subastas. (2019). Subasta de Antigüedades Incluye colección de Hacienda San Ignacio. Catálogo de subastas (digital) Pp. 144. [en línea] https://issuu.com/mortonsubastas/docs/917_antig_edades_web (Consultado el 12 de Marzo de 2020).

A este grupo [de quienes exponían en el salón de pinturas remitidas] también se sumaron las piezas de mujeres creadoras, quienes serían aceptadas formalmente como estudiantes académicas hasta 1886 y no participarían en el salón oficial sino hasta las tres últimas exhibiciones presentadas en la centuria. En la final, llevada a cabo en 1898, figuró Guadalupe Ruiz con tres piezas.

Cabe mencionar que el material didáctico para la formación de las mujeres era escaso y las clases tenían muchas limitaciones, relacionadas con el perfil educativo del género femenino de la época. Por otra parte, la presentación de sus obras se limitaba a un par de ocasiones, o bien, se veía fragmentada por ausencias prolongadas. Las artistas realizarían creaciones individuales con temas recurrentes [...]: pintura religiosa, escenas costumbristas, paisajes, bodegones, retratos y autorretratos. En general, las pintoras también se avocarían de manera más consistente a realizar copias de otros autores. Tal es el caso del óleo que aquí presentamos, copia del Vallefreda de Eugenio Landesio [...], que resulta reveladora del papel de las artistas en la Historia del Arte Mexicano. Su estilo guarda una estrecha relación con el de José María Velasco, quien fue su profesor. Se trata de un paisaje que muestra la gran maestría que adquirieron las creadoras durante la época, a pesar de que se conservan pocas piezas y, apenas en estudios más recientes, se han podido identificar y estudiar.¹⁶⁹

Una de las artistas más destacadas de este género artístico es Senorina Merced Zamora¹⁷⁰, originaria de Colima y que dedicó casi toda su producción a la pintura paisajística, aunque también incursionó en temas de naturaleza muerta y retrato. Senorina fue también discípula de José María Velasco, y así como Velasco se apoya del paisaje para desarrollar un discurso identitario nacionalista, Senorina realizaba un discurso identitario pero a nivel de su natal Colima. Si bien este interés por representar lugares estratégicos colimenses siempre estuvo presente en su producción, se vuelve muy claro en su etapa de madurez, posteriormente a su papel de discípula de Velasco. Su formación artística en Colima tuvo un sentido autodidacta, por lo que decidió partir a sus 24 años a la Ciudad de México y formar parte del alumnado de la Academia de San Carlos

¹⁶⁹ Morton Subastas. (2019). Subasta Tradicional Mexicana de Antigüedades Incluye las colecciones José Luis Chico Goerne Santa Coloma y Hacienda de la Concepción. Catálogo de subasta (digital). Pp. 24. [en línea]: https://issuu.com/mortonsubastas/docs/934_antigu_edades_sept_web?fr=sNTBjYjE2MTU3NA

¹⁷⁰ Existen inconsistencias en su nombre “María Merced, Severina Merced, Senorina Merced, Mercedes Zamora, Senorina Merced Zamora García y otras, son todas un mismo personaje que pareciera querer ocultarse siendo muchas, o que quizá por ser una y muchas al paso del tiempo se volvió inasible [...] Si no hubiese dejado obra tangible, aunque escasa, capaz de despertar interés, difícilmente el rastreador notaría la huella de una mujer cuya vida transcurrió en el recóndito Colima [...]. Véase en: Reyes G. Juan Carlos y Zamora Merced Lenorina. (2000). Senorina Merced Zamora El arte de pintar. Universidad de Colima. Gobierno del Estado de Colima. Pp. 11.

La academia pertenecía a la Escuela Nacional de Bellas Artes, que contaba con planes de estudio específicos para la formación que necesitaba Merced [...] el vacío autodidacta que sentía en Colima se comenzó a desvanecer paulatinamente.

Un encuentro, una relación profesional, influiría determinadamente en su vida individual y en su vida artística. Uno de sus maestros, José María Velasco, de los principales artistas del momento, fue quien influyó sobremanera en los temas, las técnicas, los colores, las perspectivas, las formas y tendencias de la pintura que llevaría a cabo, desde ese momento, Merced, estrechamente vinculadas también con su vocación por el paisaje [...]

Merced participó entonces en varios proyectos de Velasco [...] quien la incluyó en [...] proyectos de paisajes sobre el Valle de México y escenarios de los alrededores capitalinos [...]

La producción artística de Merced se incrementó considerablemente durante esos años, finales del siglo XIX, con la realización de paisajes colimenses, concentrados en ambientes y espacios característicos de la ciudad de Colima y sus alrededores. Cultivó también la acuarela de paisaje y el dibujo a lápiz o carbón de la figura humana y el retrato.¹⁷¹



Fig. 52. Senorina Merced Zamora, *Paisaje del volcán de Colima*, siglo XIX

¹⁷¹ Magaña Carrillo, Francisca. (1997). *Merced Senoria Zamora: pionera del arte colimense*. *Género* Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género. Vol. 27 / No. 27. Época 2 / Año 27 / Marzo de 2020 – Agosto de 2020. Universidad de Colima. Pp. 67- 69.

Así, en su obra *Paisaje del volcán de Colima* [fig. 51] el cual es probable que haya sido producido hacia finales de la segunda mitad del siglo XIX, se trata de un pequeño óleo (21x12cm) que divide con una línea horizontal el plano, teniendo en la parte superior (mayoritariamente) izquierda, dos dimensionales volcanes en tonos fríos y que uno de ellos expulsa humo blanco de su cráter. En la parte inferior central del cuadro un riachuelo rodeado de rocas, creando una contrariedad de dirección con respecto al humo del volcán que sube, mientras el agua cae, casi a la misma altura que el cráter. El río está rodeado de un paisaje pastoso y verde, con una gran variedad de árboles que con armonía completan la composición.

Cabe decir que muchos de sus paisajes colimenses son vistas que rodean el Río Colima, como aquel elemento determinante no sólo de composición, sino que también como el vinculativo de las actividades de los habitantes de la zona.



Fig. 53. Senorina Merced Zamora, *Paisaje con los volcanes*, 1899. Col. Particular.

Desde esta perspectiva, en su cuadro *Paisaje con los volcanes* [fig. 51] datado en 1899, comparte una exactitud de escenario con el cuadro anterior, sin embargo, en esta segunda pieza es interesante observar que a la orilla del río se encuentra un conjunto de mujeres lavando ropa, y una mujer más en la parte derecha apenas va en camino con su canasto de mimbre dispuesta a realizar esta labor al lado de las demás, creando así una convergencia temática entre el paisaje y el costumbrismo.

Así mismo, la presencia de la fábrica de hilados y tejidos “La Atrevida”¹⁷² al fondo a la derecha, (elemento que parece no encontrarse en la primera pieza), reflejaría el trabajo textil de los habitantes colimenses, y vincularía el paisaje natural con el urbanizado ante el proceso de industrialización que sufría Colima poco a poco.

Otra de las obras paisajísticas de esta artista es *El Castillo de Chapultepec* [fig. 54] sin fecha específica, pero aludida su realización a su estadía en la capital. A pesar del título de la pieza, ésta sólo muestra una pequeña parte del edificio, al parecer se trata de la vista de la terraza del alcázar, en la que se encuentra la fuente del Chapulín, en lo alto de la Torre del Caballero todavía puede apreciarse la cúpula que desde 1878 coronaba el observatorio astronómico y que permaneció ahí hasta principios del siglo XX. Hacia la derecha puede verse la bandera mexicana, se sabe que hay poco viento ya que ésta no ondea. El resto del cuadro se trata del paisaje boscoso que rodea el castillo, teniendo tres árboles grandes, frondosos y centrales que entremarcan un camino. Existe una pieza ejecutada por José María Velasco en el año de 1878 titulada *Castillo de Chapultepec* [fig.55] en la que representa una vista muy similar a la solución compositiva que la de Senorina.



Fig. 54. Senorina Merced Zamora, *El Castillo de Chapultepec*, s/f.

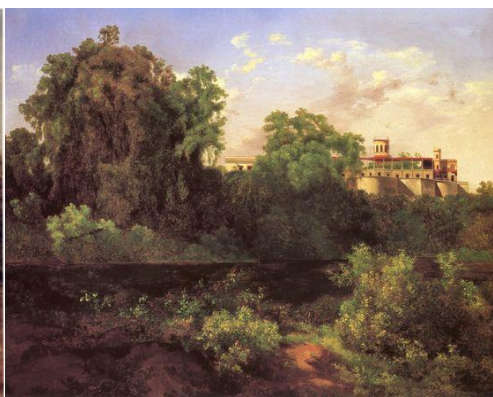


Fig. 55. José María Velasco, *Castillo de Chapultepec*, 1878.

¹⁷² Fábrica que ya estaba en decadencia. “Al inicial el siglo XX la actividad industrial en Colima se encontraba lejos de revolucionar la economía estatal, pues conservaba en mucha de sus características de tipo artesanal. Las fábricas más importantes, las de hilados y tejidos, al finalizar el porfiritismo atravesaban por serias dificultades: “La Armonía” registró un incendio “con caracteres de alarmantes” que consumió “como 800 hilos de algodón”, en 1898; un año después “La Atrevida” – valuada en \$26,193.80 – fue sometida a subasta pública por juicio hipotecario que se dictó contra los herederos del señor Agustín Schacht [...]. Véase en: Novelo, Victoria (2005). *La tradición artesanal de Colima*. Dirección general de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA. Universidad de Colima. Centros de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Gobierno del Estado de Colima. CENCADAR. Pp. 115.

Así, podría afirmarse la clara influencia que Velasco repercutió en Senorina.

A pesar de ser no sólo una pionera en el arte colimense, sino una artista mexicana destacada en la producción plástica del paisaje nacional y regional, su nombre continúa en el olvido, concentrándose en la periferia de la historiografía del arte, contraponiéndose al protagónico en el que muchos otros artistas se encuentran. Incluso:

No se tiene conocimiento acerca de la muerte de Merced, lo que se sabe con seguridad es que su deceso ocurrió a inicios de la década de los años veinte. Hasta su muerte continuó pintando [...] Su biografía por desgracia es difícil de articular y rescatar por los historiadores. Su obra, desperdigada, perdida o apollillada, se ha perdido en su mayor parte, se ha mantenido poco de ella y resguardado en colecciones privadas, en alguno que otro espacio cultural y, muy recientemente, en las galerías de la Universidad de Colima.¹⁷³

Es de resaltar que la producción de Senorina fue más allá de la materialidad del óleo sobre lienzo, puesto que también realizó pintura mural. Estos murales se tratan de una obra en conjunto con Senorina, Emilio W. Parra¹⁷⁴ y Antonio Cedeño, y se encuentran en el Palacio Federal de Colima.

Los murales tratan temáticas locales, con paisajes colimenses y personajes que forman parte de la historia nacional y regional.^{175 176}

Otra de las paisajistas decimonónicas mexicanas que formó parte del alumnado de Velasco fue la yucateca Carmen López. “De esta pintora tan solo se [sabe] que fue discípula de José Salomé Piná y de José María Velasco y que en 1891, en la 22ª Exposición de la Academia de San Carlos,

¹⁷³Magaña Carrillo, Francisca. (1997). *Merced Senoria Zamora: pionera del arte colimense*. Género Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género. Vol. 27 / No. 27. Época 2 / Año 27 / Marzo de 2020 – Agosto de 2020. Universidad de Colima. Pp. 69.

¹⁷⁴ Emilio W. Parra (1851-1938) Pintor sonorenses pionero de la educación artística local y profesor de algunas mujeres artistas como Carmen Valencia y las hermanas María Emilia Fontes Iriqui y Adelina Fontes Iriqui.

¹⁷⁵ Según una nota del Diario de Colima se afirma que un “Fray Bartolomé de las Casas” es autoría de Senorina. Véase en: Castillo Derbéz, Mario Alberto. (2019). Palacio Federal de Colima. En Diario de Colima, nota publicada el miércoles 24 de Julio de 219 a las 10:41. [en línea] <https://diariodecolima.com/noticias/detalle/2019-07-24-el-palacio-federal-de-colima>. (Consultado el 17 de marzo de 2020).

¹⁷⁶ Sin embargo, su estado de conservación es lamentable, a pesar de haber sufrido una restauración en 1998, ya que se sabe que de “Los nueve murales ubicados en la planta alta, en el pasillo sur de este edificio, mismos que actualmente se encuentran cubiertos para protegerlos [porque] sufrieron daños nuevamente a consecuencia del sismo de 2003. En ese entonces, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tomó la decisión de protegerlos y mantenerlos a resguardo de posteriores eventualidades.” Véase en: Falcón Álvarez, Natallie. (2011). Urge rescatar murales de Palacio Federal. Diario de Colima. Portada del diario. Publicado el 21 de agosto de 2011. (Consultado el 17 de marzo de 2020).

presentó 22 obras. Posiblemente se trate de la misma Carmen López que participó con un óleo en la exposición de Chicago.”¹⁷⁷



Fig. 56. Carmen López, *Vista de Jalapa*, 1892. Col. Dr. Roberto Yslas Carmona.

En su cuadro denominado *Vista de Jalapa* y datado hacia 1892 [fig.56], la autora presenta una vista de la ciudad veracruzana. En el último plano se aprecia la frescura del día gracias al cielo azul y las nubes blancas, debajo una serie de cerros que rodean la región, con esto la autora presenta mediante una perspectiva de planos el paisaje natural que invadía aquella decimonónica Xalapa, y la concentra casi en la inmediatez del primer plano con árboles intercalados, las clásicas casas con tejados de dos aguas cafés cobrizos, en su acomodo irregular del suelo en desnivel propio de la región. En un exacto primer plano, se encuentra invadiendo toda la parte derecha del cuadro a manera vertical, parte de un muro de ladrillos grisáceos, detalle que devela que Carmen López realizó esta vista desde un punto alto, no sólo del desnivel urbano, lo que permitió la vista panorámica de los cerros, sino de un edificio en alto del cual sólo pintó esta parcial columna de ladrillos.

¹⁷⁷ Cortina, Leonor. (1997). *50 mujeres en la plástica de México*. Catálogo de exposición. Coedición Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE); México. Pp. 6. Durante esta exposición Leonor Cortina agradece “al doctor Islas Carmona y a Margarita Herrera, ya que afirma que “[...] por primera se da a conocer en esta exposición el cuadro Jalapa, de Carmen López [...] Desde ahora Carmen López ha dejado de ser un simple nombre en la lista de un catálogo”.

A pesar de que este paisaje es uno de los pocos cuadros que han salido a la luz de esta pintora, la importancia de su mención es precisamente dar rescate a aquellos nombres y obras de mujeres que fueron partícipes de la construcción de la historia del arte de México.

Como se ha visto, el paisaje no fue un género predilecto de las artistas decimonónicas, Señorina Merced Zamora sería una de las pocas excepciones. De igual manera, las piezas vistas aquí datan de una temporalidad finisecular, y de corte regional, mas no cargada propiamente del simbolismo nacionalista con el que es mayoritariamente conocido este género dentro de la historia del arte de México. Así mismo, de esta poca producción, es un número reducido de obras de paisaje de mujeres artistas que se han logrado democratizar, tanto en exposiciones como en la industria editorial.¹⁷⁸

Pese a esto, es inamisible no gratificar y corresponder a las investigaciones que se han trabajado y que poco a poco logran aportar datos que refuercen los intereses del tiempo presente es temáticas específicas tales como ésta.

V.VII

NATURALEZA MUERTA:

VIDAS INMÓVILES Y OBJETOS INANIMADOS

Si bien el género pictórico de la naturaleza muerta se ha definido a lo largo de la Historia del Arte como el género más bajo ante la jerarquía de los géneros artísticos por carecer de narrativas significativas, éste como género pictórico existe desde los inicios de Barroco¹⁷⁹, pero en el México decimonónico se pluralizó su sentido en distintas direcciones (a pesar de composicionalmente presentar elementos similares que giran en torno a los alimentos) tales como en los característicos cuadros de comedor o alacenas.

Però el siglo XIX fué el que vió el auge de la pintura de "bodegones" en México, debido indudablemente al impulso que recibió en la [...] Academia de San Carlos. Basta hojear los Catálogos de las exposiciones que anualmente se celebraban en dicho plantel para darse cuenta de lo favorecido que fué el género entre pintores y aficionados.

¹⁷⁸ Otros de los paisajes aquí comentados fue Paisaje de Carlota Camacho hacia 1898 (fig.00), perteneciente a la colección del Museo Nacional de San Carlos. pp.

¹⁷⁹ Es sabido que Plinio el Viejo ya lo alude con la "pintura zeuxina" específicamente cuando habla de la rivalidad del mismo Zeuxis y de Parrasio "Se cuenta que este último [Parrasio] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. (Libro 35, 65)". Véase el ensayo de Escobar García-Quirós, Ignacio. (2000). *Dibutades o el arte de dibujar*. En revista "Arte, Individuo y Sociedad" 12: 241-271. de la Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1131-5598. pp. 250.

Principalmente el bello sexo se complacía en producir los llamados *Cuadros de Comedor*. En 1850, la señorita Paz Cervantes presentó una pintura, que el catálogo respectivo describe así: "Sobre una mesa, un plato con chorizos, una lata con sardinas, una botella de champaña, pan, queso, rábanos y una copa"¹⁸⁰

Para las mujeres artistas mexicanas del siglo XIX, así como el retrato recaía en un sentido intimista al pintar a los personajes más cercanos a ellas, la naturaleza muerta, o bodegón, también reporta la misma característica de proximidad.

Las pintoras en cuestión se ocuparon con muchísima frecuencia de la "pintura de cosas muertas", o sea de los bodegones, alacenas, cuadros de comedor, como se les llamaba en ese tiempo. Acertaron siempre y es fácil explicarse por qué. Los objetos estaban allí, todos los días, eran parte de la vida y del uso cotidiano. Algunos de ellos [...] deben haber sido particularmente amados por sus dueñas. Es bien posible que fueran piezas de familia, y el hecho de duplicar su posesión y su presencia mediante el pincel y los colores sobre a superficie de la tela, debe haber procurado enorme goce a quien los pintó.¹⁸¹

Es así, que este género pictórico se clasifica en dos, en "vidas inmóviles" y en "Objetos inanimados". En el primer caso se comprenden las composiciones que presentan bienes naturales como flores, frutos o vegetales que se encuentra despojados de sus raíces, o bien de su fuente de vida (si son flores, éstas suelen estar en jarrones o floreros, pocas en macetas, si son frutos o vegetales suelen apreciarse en fruteros o en un espacio que alude a la cocina). En el segundo caso, se tratan de cosas tales como herramientas o utensilios de determinadas actividades, en su mayoría de labores domésticos, como tejer o bordar, pero sobre todo cocinar, incluso algunas piezas reportan la presencia de animales, ya sea vivos o muertos, como un ingrediente más a las labores culinarias. Así, la división dentro de este subcapítulo será primer presentar a) Vidas Inmóviles, b) Objetos Inanimados, c) Naturalezas Muertas con animales sin vida y d) Representación de animales vivos, en aras de complementar y relacionar la producción artística de las mujeres.

a) VIDAS INMÓVILES

De los primeros trabajos de naturalezas muertas son *Florero* [fig. 57] de Juliana Sanromán y *Frutero con frutas* [fig. 58] de Josefa Sanromán, ambos de 1848, donde en la primera se muestra un elegante florero blanco de porcelana con un margen total e irregular en dorado, saturado de

¹⁸⁰ Romero de Terreros, Manuel. (2012). *Bodegones y florero en la pintura mexicana siglo XVIII y XIX*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. Pp. 57.

¹⁸¹ Del Conde, Teresa. (1985) *Presentación*. En. Cortina, Leonor. *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 17.

distintas flores sobre una mesita redonda en donde se refleja, y en la que de igual forma reposan flores. El segundo cuadro muestra un frutero metálico en forma de copa con dos manzanas amarillas, una guayaba, un ramo de uvas moradas con hojas verdes, tres tunas, una granada cerrada, dos plátanos, un durazno y cerezas rojas, esto sobre un soporte de mármol blanco, con pequeñas fresas, dos peras más, una naranja, una granada abierta, un chile, un higo, y una granada china. Finalmente, sostenida por el pequeño higo negro y maduro una hojita de papel blanco con la firma de la autora “*JOSEFA SANROMAN. MEJICO. 7 SEP, 1848*”.

Un año después, en 1849, ambos cuadros fueron representados en el cuadro de Josefa Sanromán. *Interior del estudio de una artista* [fig. 28], como parte del muestrario pictórico de las hermanas.

Leonor Cortina observa “Las hermanas realizaron una serie de naturalezas muertas de muy buena factura, que generalmente hacían un par. Juliana se encargaba de pintar una y Josefa la otra. Sus obras de este género siguen dos tendencias muy marcadas. La más sencilla es de estilo mexicano, con objetos de cocina, cazos de cobre, botellas, animales, alacenas de madera, etcétera.”¹⁸²



Fig. 57. Juliana Sanromán, *Florero*, 1848. Col. Fundación Haghbenbeck y de la Lama.



Fig. 58. Juliana Sanromán, *Frutero con frutas*, 1848. Col. Fundación Haghbenbeck y de la Lama.

¹⁸² Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 191.



Fig. 59. Guadalupe Rul y Azcárate, *Frutero*, 1855. Col. Fernando Mena Rul.

Otra de las mujeres artistas que realizó naturaleza muerta fue Guadalupe Rul y Azcárate, quien en 1855 pintó *Frutero* [fig. 59] en la pieza se parecía un frutero de porcelana blanca tipo canasto que contiene una tuna, una manzana amarilla, un durazno, una pera, dos aguacates y una lima o limón coronando la composición. Hacia la izquierda del cuadro una piña recostada, frente a ésta una pera, una naranja y un durazno, detrás, una botella de vidrio cerrada con un corcho, la cual reporta un relieve circular tipo sello y una etiqueta blanca con margen delimitando una ornamentación floral, al centro de la misma etiqueta se aprecia ligeramente lo que parece ser un “ala”, ya sea animal (como la del águila del símbolo nacional, o de un ser alegórico), probablemente se trate de una botella de vino, licor o aceite, las dos primeras con relación a las frutas y la segunda por su lógica de cotidianidad. Así mismo, se observa la cantidad de producto en la botella poco debajo de la etiqueta. Uno de los detalles más resaltantes de este cuadro es la forma en que firma y fecha la pieza, ya que escribe su nombre y el año en la base del frutero a modo de relieve como parte de la propia manufactura del objeto, alejándose del clásico estilo de firmar en un extremo del cuadro, ella se otorga una participación directa en el mismo, al grado de “personificarse” en la obra.¹⁸³

¹⁸³ Esto remite a la pintora Clara Peeters, artista ubicada dentro del Barroco de Amberes durante el siglo XVII, quien es actualmente conocida por sus obras de naturalezas muertas en las que dejó un testimonio de autorretratos pequeños y hasta ocultos.

Desde esta perspectiva, la firma que Josefa Sanromán presenta en *Frutero con frutas* de 1848 [fig. 58] puede considerarse dentro de esta lógica personificadora, no obstante un poco más alejada que la pieza de Guadalupe Rul y Azcárate.

Otras de las artistas que es altamente conocida por sus obras de naturalezas muertas es Eulalia Lucio, quien en *Naturaleza muerta con sandía y uvas* de 1886 [fig. 60], se observa en efecto una sandía partida a la mitad que muestra una gran cantidad de semillas (una de ella debajo de la mitad más iluminada) y un trozo más de este fruto despojado de una de las mitades, enfrente un huevo roto y un montoncito de ocho monedas sobrepuestas, detrás la parte baja de una alacena abierta (se puede mirar el espacio donde va el arco de cierre del candado en la puerta), en su primer estante un plato hondo y blanco con siete huevos visibles (al lado derecho sujeto a la pared de la alacena, se ve el candado abierto con la llave dentro de él), frente a la puerta de la alacena una pequeña caja de madera, en donde reposan sobre ella un durazno y dos manojos de uvas, unas moradas y otras verdes, frente a esta caja otro durazno y un cuatro uvas moradas más. Todos estos elementos reposan en una mesa de madera con evidencia de un claro uso. El huevo roto antes mencionado denota un detalle realista de movimiento, textura y realismo, puesto que no sólo es apreciable la rotura del cascarón dejando en evidencia la yema, sino la humedad que la misma clara al ir expandiéndose sobre la mesa y creando un reflejo con la yema y la misma luz del espacio, de la misma forma, la clara al llegar al borde de la mesa crea una gota pesada que cae y que se conserva a la misma distancia de la detallada y minuciosa mosca que posa sobre la mesa. La mesa es otro detonante de detalle al mostrar una madera con imperfecciones resultado de la utilidad del elemento. Cabe decir que Eulalia Lucio es una de las artistas que demuestra en su obra la calidad técnica lograda en cuadros considerados temáticamente nimios.

“Los cuadros de Clara Peeters muestran objetos manufacturados, alimentos, flores y animales vivos o muertos que se agrupan y combinan y en ocasiones aparecen repetidos de manera prácticamente idéntica o con pequeñas variaciones en diferentes pinturas. Estos grupos de cosas están delicadamente colocados sobre alfeizares y mesas. En algunos casos su minúsculo autorretrato aparece reflejado en los brillos de los pulidos objetos que pinta. La iluminación es suave, pero el intenso contraste con los fondos oscuros enfatiza la cercanía con cada cosa hasta el punto de transmitir una sensación táctil.” González García, Carmen. (2018). *Repetición y variación. Un comentario sobre la pintura de objetos y cosas a propósito de la obra de Clara Peeters*. *Liño*, revista anual de Historia del Arte. No. 24. Pp. 48.



Fig. 60. Eulalia Lucio, *Naturaleza muerta con sandía y uvas*, 1886. Col. Foro Valparaíso. Banco Nacional de México

b) OBJETOS INANIMADOS

Dentro de los cuadros clasificados como de “objetos inanimados” se continúa con la obra de Eulalia Lucio *Objetos para bordar* de 1884 [fig. 61], en la cual la autora de igual forma evidencia la técnica precisa de su pincel, el cuadro se ubica en la esquina de una habitación, donde la pared del fondo se divide en la parte inferior en madera y en la superior en papel tapiz azul con ornamentación floral. En el centro una pequeña mesa redonda que sostiene un florero azul, el cual resalta no sólo por su posición central ni por la tonalidad azul del papel tapiz del fondo, sino por la dirección de la luz que lo invade y que además proyecta una sombra en la misma pared del fondo. Al lado derecho del florero está un canasto con varias bolitas de estambres de distintos colores, la pared circular del canasto muestra una serie de cuadrados entretejidos, así como pequeñas y cerradas ondas enmarcando tanto la parte superior como la inferior de cesto y finalmente porta dos azas, las cuales tienen un estambre azul con dos bolitas amarradas a ellas. Del canasto de estambre sobresale una servilleta blanca que invade la composición central del primer plano de la obra, la servilleta reporta una secuencia de ejercicios geométricos que adornan la tela, la cual remata con flequillos delgados.

No es gratuito que dichos ejercicios se encuentren en rojo, puesto que entre el canasto y la servilleta se ubica una madeja con hilo rojo que está atravesada por una aguja, como si existiera una inmediata relación del quehacer del bordado presente aquí. Del lado izquierdo del florero, está una caja de costura abierta, en su tapa reposa un espejo ovalado de forma horizontal, en el que se reflejan algunos de los elementos que reposan sobre la mesa, dentro de la caja de costura se observan elementos propios de esta actividad, tales como las tijeras y el dedal, por fuera conserva la pequeña llave.

Los elementos de *Objetos para bordar* de Lucio, a pesar de efectivamente mostrar una capacidad técnica con relación a las texturas, tales como los estambres, el espejo, las flores y la tela, también desenvuelve una serie de cuestionamientos de lo privado y lo intimista, tal como en el cuadro de *Interior del estudio de una artista* del Josefa Sanromán [fig. 28] por este arrinconamiento mueble, puesto que si bien Lucio se encontraría pintando esta mesa de costura, ella tendría poco espacio para dimensionar un alejamiento. De la misma forma el cuadro de Eulalia Lucio tiene directa relación con ambos cuadros de *Gabinete de Costura*, de 1850 y 1890 [fig. 30] y [fig. 31] de la misma Josefa Sanromán en los cuales el espacio de interior como aquel que correspondía a las labores propias de las mujeres.¹⁸⁴ “Para muchas, el pintar fue un poco como el bordar, una actividad tranquila y agradable que desarrollaron en sus ratos libres, tan sólo por el placer que esto les provocaba”¹⁸⁵.

Otra pintura de Eulalia Lucio clasificable dentro de “objetos inanimados” se trata de *Naturaleza Muerta (Objetos de Caza)* de 1888 [fig. 62], en donde presenta este mismo espacio intimista y arrinconado de *Objetos para bordar* [fig. 61], pero ahora el papel tapiz del fondo es en tonos pardos y cuenta con un estampado en rombos, a la izquierda aparece una cortina azul sujeta por la mitad con una borda en una tonalidad azul más intenso, a la derecha una mesita redonda con un mantel rojizo con ornamentación en sus bordes, detrás una silla forrada con tela azul, igual de intenso que la borda de la cortina, y con un marco de madera café oscuro. Sobre la mesa “[...] se hayan una botella de licor, una bolsa de malla que deja caer sus flecos sobre el mantel, una cantimplora, un sombrero jarano de palma, una cartuchera, un cinturón y un cuchillo con mango

¹⁸⁴ La producción artística de las mujeres con respecto a la costura o al bordado no fue nada ajena. Simplemente hay que recordar la nota ya mencionada escrita por el crítico de arte Eduardo A. Gibbons de 1892, en la que halaga un cuadro de costura realizado por “D. Soto”, la pintora Dolores Soto. Véase página 23.

¹⁸⁵ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Instituto Nacional de Bellas Artes. Catálogo de exposición. México. Pp. 68.

de marfil. Una escopeta de la que cuelga un cuerno se apoya en la mesa marcando una línea vertical que rompe con la horizontalidad de la composición”.¹⁸⁶

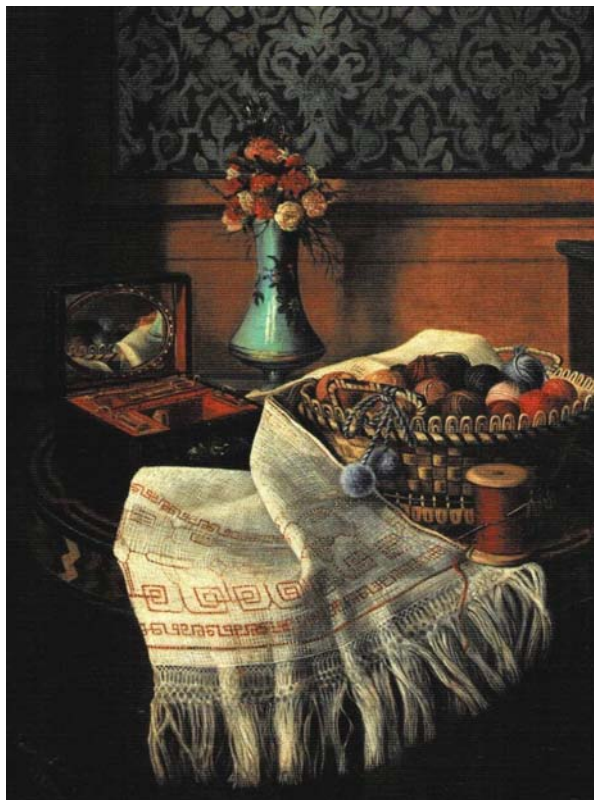


Fig. 61. Eulalia Lucio, *Objetos para bordar*, 1884. Col. Banco Nacional de México.

Este cuadro presenta una elección de objetos inanimados que, en contra posición con *Objetos para bordar*, que responde a la clásica representación de las labores domésticas concernientes femeninas del siglo XIX, desenvuelve una escena que juega en la privacidad de un espacio pero con elementos propios de la exterioridad, así como cargados de una vehemencia de masculinidad. Esta observación ya había sido considerada por Leonor Cortina al sugerir:

Los objetos que escogió no son los jarrones de alabastro, las mesas cubiertas de mármol, las frutas selectas y las piezas de porcelana que tanto se representaron en las pinturas de este género en la

¹⁸⁶ Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *La subversión de los géneros: dos pintoras en el Porfiriato*. Conferencia - Transmitido en vivo el 14 agosto en Coloquio-Homenaje 50 años de vida académica de Fausto Ramírez Rojas (1968-2018) "De la Modernidad Ilustrada a la Ilustración Modernista". Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=qJt95m7Q7gU&t=1969s>.

Europa de los siglos XVIII y XIX sino objetos más sencillos [que] aluden a la vida cotidiana y, sobre todo, a la realidad de México. En *Objetos de Caza*, presentó parte del atuendo del hombre mexicano de campo y, a no ser por la cortina y la mesa que evocan el interior tranquilo de una casa, pareciera un tema revolucionario.¹⁸⁷

Es así, que la doctora Angélica Velázquez, encuentra en dicho cuadro una estrecha relación temática nacionalista con el *Autorretrato (La Cazadora)* [fig. 38] antes mencionado de Carlota Camacho, afirmando: “En su autorretrato [La Cazadora] pareciera que Carlota Camacho tomó el sombrero y la escopeta de *Objetos de Caza* de Eulalia Lucio y se vistió con ellos para empoderarse y jugar con su identidad femenina y los símbolos asociados a la masculinidad [...] se coloca el sombrero jarano finamente bordado en el ala y se adueña de la escopeta, violenta y amenazante en *Objetos de caza*, para portarla segura y confiada con ambas manos.”¹⁸⁸



Fig. 62. Eulalia Lucio, *Naturaleza Muerta (Objetos de Caza)*, 1888. Col. Particular (Ing. Rafael Hernández Hernández)

c) NATURALEZAS MUERTAS CON ANIMALES MUERTOS

Dentro de las composiciones de las Naturalezas Muertas, pueden apreciarse una serie de elementos elegidos por los y las autoras. Dada la clasificación de las Naturalezas Muertas en sus dos vertientes

¹⁸⁷ Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Instituto Nacional de Bellas Artes. Catálogo de exposición. México. Pp. 157.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

de “vidas inmóviles” y “objetos inanimados”, es factible encontrar en muchos de los casos productos de origen animal, en especial aquellos comestibles ligados directamente con las labores culinarias, tales como quesos, leche, cortes de carne o huevos, pero también se llegan a encontrar otro tipo de derivados como la lana o el marfil. Así mismo, existen piezas que muestran directamente a los animales ya sea que se encuentren vivos o muertos, otorgando diversas y sugestivas lecturas al cuadro.



Fig. 63. Eulalia Lucio, *Naturaleza Muerta (Objetos de Cocina)*, 1888. Col. Banco Nacional de México.

Una de las piezas que utiliza arduamente el elemento de animales muertos es *Naturaleza Muerta (Objetos de Cocina)* de 1888 [fig. 63] de Eulalia Lucio, en este cuadro la autora de nuevo presenta un espacio de interior, se trata de una cocina, donde puede observarse el elemento de mesa como soporte de la mayoría de los elementos, se trata de una mesa de madera con la base del tablero rectangular y el tablero ovalado, en la parte de en frente presenta un cajón con una pequeña perilla de lo que parece ser el mismo material. Sobre esta mesa del lado derecho parte de una servilleta blanca con detalles en rojo y flequillos, le continúan una gran jarra de barro, tan alta como el aza de la canasta central que contiene un gran manojo de rábanos (los de en frente muestran un color

rojo mientras los de atrás uno más rosado) que salen de la misma canasta al igual que unas hojas verdes. Arriba de la canasta, clavados a la pared, un manojo de dientes ajos, al lado de ésta un plato de barro con cebollas, pimientos verdes y rojos y dos huevos. Rodeando este plato y la canasta, un conjunto de animales muertos, se trata de un aproximado de seis aves al frente y una más boca arriba detrás de la libre de la izquierda, que parece haberse caído de la pared, ya que sobre él se encuentran dos aves más sujetas al muro cuarteado con sus patas atadas. Tanto estas dos últimas aves como los ajos colgados responderían a los tres agujeros del lado derecho en la pared sobre la jarra de barro. Finalmente, puede presenciarse de nuevo, el uso de la escopeta en la composición de Lucio, develando así el motivo de la cantidad de animales muertos en una mesa de cocina y conjugando las actividades espaciales; por un lado, las masculinas de la caza y por el otro las culinarias y femeninas. Las aves más pequeñas han sido identificadas por Leonor Cortina en el Catálogo de “Pintoras mexicanas del siglo XIX” (1985) como “Chichicuilotos”¹⁸⁹, que se trata de un ave acuática, al igual que el aparente pato que se ubica cerca del centro. Es interesante resaltar que estos animales también podían encontrarse como producto de venta en las calles de la Ciudad de México, y que incluso pueden otorgarle al cuadro una rememoración sonora, con aquellos pregones decimonónicos de los y las vendedoras ambulantes. “En sus pregones callejeros hacían mención de patos asados y chichicuilotos del lago de Texcoco, cabezas de borrego al horno, tamales y dulces, por citar algunos ejemplos.”¹⁹⁰ Hacia la zona de Tláhuac, entre el lago de Chalco y el lago de Xochimilco el pato y el Chichicuilotote eran también animales vendibles.

En el siglo XIX Tzapotilan [pueblo de Tláhuac] vivía del campo y de la recolección en los canales o acalores; actualmente sólo algunas familias se dedican a la agricultura. [...] Antes cultivaban: “maíz, frijol, ayacote, calabazas, flor de calabaza, tomare verde, chilacayote, chile. También se

¹⁸⁹: “[...] ave zancuda, de pico alargado, que habita en las riberas de los lagos, ríos y mares donde se le caza ocasionalmente. Se mencionan a continuación algunas de las diferentes formas en que se prepara en Culhuacán y sitios cercanos como Xochimilco, Tláhuac, Texcoco y algunos lugares del Estado de México e Hidalgo. Para hacer chichicuilotos asados, las aves se limpian de plumas y entrañas, se asan en el comal con sal y se comen (principalmente la pechuga) en tacos. Para los chichicuilotos en chile verde, las aves limpias y cocidas en agua con ajo y cebolla se guisan en una salsa de chiles verdes, normalmente serranos, y tomates. Para prepararlos en salsa verde, en cambio, se fríen en su misma grasa y se cocinan en salsa de chile carricillo y ramas de epazote. Los chichicuilotos fritos en su grasa se hacen cociendo la carne en una cazuela con poca agua, que se consume y permite que el ave suelte su propia grasa y se fría en ella hasta quedar dorada [...] En el pasado fue un alimento muy importante; en la época prehispánica era muy común y su consumo como alimento continuó hasta mediados del siglo XX, cuando esta ave prácticamente se extinguió con la destrucción casi total de los canales de Xochimilco y el lago de Texcoco. Hoy es un animal desconocido para la gran mayoría de los habitantes del Distrito Federal y de las formas de prepararla sólo queda el recuerdo. Aún es posible encontrarlos en zonas del Distrito Federal como Xochimilco, Tláhuac y Chalco [...] y algunas partes del Estado de México. También conocido como pájaro de caña. Véase en Larousse Cocina mx [en línea]: <https://laroussecocina.mx/palabra/chichicuilotote/> Consultado el 4 de marzo de 2020.

¹⁹⁰ Iturriaga N. José. (1998). *Las cocinas de México I*. Fondo de Cultura Económica. Pp. 29.

cazaba; conejo, liebre, tuza y hurón entre otros animales. Del canal o acalote se obtenía: pescado blanco, charales, ranas, ajolotes, carpas, acociles, ahuatele, almeja y tortug; así como pato silvestre y chichicuילות [...] Una popular práctica era la caza del pato o del chichicuילות, entre varias familias, amigos o compadres se organizaba una armada. Elegían un paraje en la chinampa, donde instalaban una bomba de pólvora, una red de comida para aves. Cuando se juntaba un buen número de chichicuילות, la detonaban abatiendo un gran número de aves. Por lo rico de la región lacustre, mucha gente se dedicaba al comercio de patos, chichicuילות, ranas, pescado blanco, charales y l ahuatele [...]

Con la desecación de los lagos y canales casi han desaparecido estas especies. Ya casi no se escuchan los pregones:

-¡Ahuatele, compre su ahuatele!

-¡Chichicuילות vivos!

-¡Pato silvestre, marchantita, compre su pato pa'l caldo!

[...] En la región chinampera recuerdan deliciosos platillos que se elaboraban con los productos locales: ahuatele en chile verdes, guajillo o pasilla, huazontles; quesadillas de flor de calabaza; huitlacoche; acociles; pato silvestre en mole de olla; chichicuילות en chile verdes; tuza en salsa pasilla; frijoles quebrados; ayocotes, tlapiques de tripas, pescado, ajolote, nopal, charales, rajas de chile verde con xoconostle, rajas de güeros,; mixmole, pipián, revoltijo, ancas de rana, tamales, gordas de frijol y de haba, quelites, quintoniles, xocoyol sudados (al vapor), neuacan¹⁹¹.

Es así, que a pesar de haber afirmado la representación diferenciadora de las actividades de la caza como las realizadas por el hombre y las culinarias por la mujer, es verdad que en el caso de ésta última se concentran dos actividades; no sólo la de la preparación de los platillos, sino de la compra de algunos de los ingredientes, caracterizado aquí por la canasta de mercado llena. Sin embargo, el elemento de la escopeta afirma que algunos de los animales aludidos como el pato, el chichicuילות o la liebre, pasaron por un proceso de obtención distinto a la compra. Con respecto al ave negra del centro de la composición que presenta una herida ensangrentada, la doctora Angélica Velázquez Guadarrama comenta: “Me parece que la agresión latente del arma y su manifestación en la herida sangrante de una de las aves no son casuales, no en el contexto ni en el momento en que Eulalia Lucio pintó esta obra y Naturaleza Muerta Objetos de Caza en 1888, es decir, su estado de recién

¹⁹¹ Véase en: Ortega Olivares, Mario. (2007). *Sistema de festejos. Dualidad y rivalidad en Tzapotitlan*. En Medina Hernández (coord.), Andrés. *La memoria negada de la Ciudad de México: sus pueblos originarios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 373-375.

casada que implicaba el inicio de su vida sexual”¹⁹². De esta forma se alude al tema de la sábana nupcial.



Fig. 64. Josefa Sanromán, *Bodegón con cabrito, cazos de cobre, jarrón de talavera y chichicuילות*, 1861. Col. Particular

La presencia de los chichicuילות también se aprecia en un cuadro firmado en 1861 por Josefa Sanromán llamado *Bodegón con cabrito, cazos de cobre, jarrón de talavera y chichicuילות* [fig. 64]. Leonor Cortina afirma que de este mismo cuadro existen tres, la original de Juliana expuesta

¹⁹² Véase en: Velázquez Guadarrama, Angélica. (2018). *La subversión de los géneros: dos pintoras en el Porfiriato*. (Conferencia - Transmitido en vivo el 14 agosto) en Coloquio-Homenaje 50 años de vida académica de Fausto Ramírez Rojas (1968-2018) "De la Modernidad Ilustrada a la Ilustración Modernista". Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=qJt95m7Q7gU&t=1969s>.

en 1850 durante la 2da exposición de la Academia, el segundo la copia de Josefa y el tercero una copia de Josefa, pero de su propia copia, no del original de Juliana¹⁹³.

En esta pieza puede observarse en el extremo superior derecho una repisa de madera gastada, que sostiene un recipiente oscuro con tapa (tipo legumbreira) de cerámica o vidrio y un plato blanco con un gran manojito de uvas rojas y brillantes. De la repisa, casi en la parte central de la composición, aparecen dos aves agachonas muertas colgadas boca abajo. Sobre un mueble de madera que cuenta con un cajón y a su vez éste con una cerradura con una llave dentro (mientras otra llave cae del llavero) se encuentran los demás elementos de la pieza. De izquierda a derecha puede apreciarse una olla de cobre grande, sostenida por un sartén de cobre y dos tablas de madera circulares, debajo de ella tres chichicuilotitos muertos (la cabeza de uno de ellos sobrepasa la madera del mueble, proyectando así una sombra debajo), de inmediato un cabrito que al igual que las aves agachonas tiene sus patas (traseras) atadas con un lazo verde, y de la misma manera que el chichicuilote de enfrente, su cabeza sobrepasa la madera del mueble, provocando no sólo la proyección de su sombra, sino la fragilidad de su peso muerto en su cuello colgante, el cabrito tiene sus ojos y hocico entreabiertos. Detrás de él, una copa de cava flauta de vidrio, le continúan una botella de vidrio con corcho cubierto y una más con corcho descubierto. Rematan un elegante jarrón de talavera en su clásico fondo blanco y detalles en azul y un almirez de cobre. Entre el cabrito y el almirez se encuentran nueve frutillas rojas, probablemente se traten de arándanos sin deshidratar. Finalmente, debajo de estas frutillas sobre la madera se encuentra la firma; Josefa Sanromán de Haghenbeck, 1861. De esta obra no sólo resalta la capacidad técnica del realismo de las texturas, como el vidrio, el cobre, el pelaje y plumaje de los animales muertos, la madera, sino también en el detalle del estado de las cosas, como las heridas de la pared (parecidas a la de Eulalia Lucio en *Naturaleza Muerta (Objetos de Concina)* [fig. 63] o la presencia de la llave en el mueble como en *Naturaleza muerta con sandía y uvas* de Eulalia Lucio [fig. 60], o como el reflejo de la ventana destacado en la botella del centro. No obstante, se trata de una obra que expone los elementos culinarios de una cocina de clase acomodada, sin demostrar la agresividad de obtención de ciertos

¹⁹³ Véase en: Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 191.

alimentos, pero no por ello desmeritando el realismo logrado en el cabrito asesinado, como el caso de la tan comentada aquí Naturaleza Muerta (Objetos de Cocina) de Lucio.



Fig. 65. Ma. de Jesús Cortina Icaza, *Bodegón con tabor chino*, siglo XIX, Col. Particular.

La presencia en naturalezas muertas o cuadros de comedor de animales muertos es recurrente pero distinta, en el cuadro *Bodegón con tabor chino* de Ma. de Jesús Cortina Icaza¹⁹⁴ [fig. 65] donde puede apreciarse sobre una mesa de madera (de la cual destaca una de sus esquinas en la parte izquierda) una col, un tabor chino, el cual se hace presente en el título de la pieza. Este tabor chino es una pieza característica, puesto que al presentar una tapa de hierro, afirma ser un tabor especiero o chocolatero, elemento utilizado para transportar o guardar ya sea especies o chocolate. Le continúa una canasta de mimbre y con asa, con una utilidad de almacenaje similar al tabor, la cual contiene un pimiento rojo, tres alcachofas, dos cebollines, un manojo de ajo, un camote, una zanahoria y lo que parece ser un mango verde. Al lado una olla de metal con agarradera y tapa, junto a ésta una botella de vidrio cerrada y casi llena, envuelta en mimbre. La pieza remata con la presencia en un primer plano, sobresaliendo más que la misma esquina de la mesa, la cabeza de

¹⁹⁴ De quien “Su madre era prima hermana doble de Ángela Icaza, otra de nuestras pintoras.” *Ibidem*, pp. 116.

una cabra (probablemente joven y hembra) por la forma y dirección de sus cuernos y la horizontalidad de sus orejas, al lado, un cuchillo apunta y esconde parte de su filo debajo de la cabeza. En este último detalle, puede declararse un nivel de agresividad y violencia en la obtención de la carne previa a su preparación, contraposicionándose con el ligero rostro sonriente del animal.

Si bien se han expuesto una serie de bodegones, entre objetos inanimados y naturalezas muertas creadas por mujeres, cabe mencionar que unos de los pintores mexicanos decimonónico por excelencia de bodegones fue el poblano José Agustín Arrieta. La obra de Arrieta fue altamente circulada por diversas colecciones de todo México, circulación que también abarcó la colección de la Academia de San Carlos. Es sabido que el Dr. Rafael Lucio, padre de Eulalia Lucio, fue un gran coleccionista de la obra de Arrieta, y que prestó en varias ocasiones dichas obras a las academias de arte como un recurso de primera mano para los estudiantes. De esta manera, otras pintoras pudieron tomar influencia de la obra de Arrieta, así, en su *Bodegón con cabeza de carnero* [fig. 66] el artista utiliza una mesa de madera para colocar la totalidad de los elementos presentes con un fondo totalmente oscuro. La similitud compositiva con *Bodegón con tibur chino*, no sólo recae en la ubicación central de la canasta de mimbre con asa llena de vegetales y frutos, sino con la presencia de la cabeza (en este caso) de un carnero, y si bien la obra de Arrieta no exhibe la violencia del cuchillo, sí pinta una carne sangrante y cruda presente en la parte trasera del animal, además del hecho de incluir productos probablemente derivados del mismo animal, como el plato blanco con trozos de carne ya cocida y la tira con tres chorizos que cae sobrepasando la mesa.



Fig. 66. (Izquierda). José Agustín Arrieta, *Bodegón con cabeza de carnero*, 1840-1860.

Desde esta perspectiva, la agresividad en otras piezas de Arrieta es mayor, en su *Cuadro de comedor (con cabeza de borrego)* [fig. 67] la violencia reflejada en la cabeza del animal es brutal.



Fig. 67. José Agustín Arrieta, *Cuadro de comedor (con cabeza de borrego)*, 1840-1860.
Col. Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim

Toda registra heridas de diversos tamaños y profundidades, la parte superior es invadida por el rojo de la sangre y deja en evidencia parte de la rosada carne. Al mostrar de perfil la cabeza, sólo se puede observar uno de sus ojos, éste brilla pero a su vez derrama una línea de sangre, como si de llanto se tratara. Ambas piezas de Arrieta sirven como un claro comparativo de la expresividad efusiva y brutal de la obtención de carne animal como un elemento más en la composición de un bodegón, contraponiéndose a la representatividad compasiva que la pieza de Ma. De Jesús Cortina Icaza devela en su obra. La crueldad presente en las obras de Arrieta rememora la brutalidad con la que Manuel Payno en *Los Bandidos de Río Frío* describe el doble asesinato que comete el personaje de Evaristo, primero a su esposa Tules y posteriormente al cordero el *consentido*, pues no sólo lo encuentra como un testigo de su crimen, sino que le facilitaría un argumento de huida:

Evaristo pensó en el carnero, en el *consentido*, como le llamaba Tules y las vecinas, que lo querían mucho, y cuando estaba amarrado en el patio le hacían caricias y le daban pedacitos de pan en la boca. Matarlo, no había más remedio; así podría salir al patio con las manos y la camisa manchadas de sangre, presentarse ante las vecinas y convidarlas un trozo para hacer una fritanga. Se le ofrecía otra dificultad. ¿Y el cadáver de Tules? ¡Oh!, eso era fácil; enterrarla debajo de las vigas. Un día o dos podían pasar así las cosas y mientras él ganaría el monte de Río Frío.

Llegado allí, estaría salvado; encontraría sin duda otros criminales como él, y el monte era inexpugnable [...]

El cordero, el tímido cordero, querido y consentido de Tules, toda la noche estuvo temblando y no despegó sus grandes ojos negros, profundamente tristes, del grupo sangriento que estaba junto a él.

Evaristo, sombrío y terrible, desató al borrego, buscó un arma aguda; pero el animal, aterrorizado, dio un salto y fue a caer sobre el cadáver de su ama. El golpe que Evaristo le había tirado hirió sólo el aire... [...]

Evaristo quiso salir de esta situación; tomó una pesada garlopa y acertó un golpe tremendo que partió la frente del carnero, el que cayó medio muerto sobre el cuerpo de Tules.

-Bien -dijo Evaristo-, por ese lado he concluido; pero no hay que descansar.

Salió al patio arrastrando al carnero moribundo y que aún entreabría sus tristes ojos, y lo acabó de matar en el patio.¹⁹⁵

D) REPRESENTACIÓN DE ANIMALES VIVOS

Así bien, derivado de las naturalezas muertas con presencia de animales sin vida, existe también una producción que coloca como protagónicos a los animales en espacios destinados para ellos. En algunos de estos cuadros suelen ser animales enteramente domésticos, como gatos, pericos, etc., pero otros representan animales específicamente de granja, los cuales son para el consumo humano o bien, generan productos de consumo humano, tales como vacas, becerros, gallinas, borregos, corderos, etc. Estos dos últimos pueden observarse en el cuadro *Borrega con su cría* [fig. 68] realizado por Julia Escalante y que expuso durante la vigésima exposición de la Academia de San Carlos.

En esta pieza la autora presenta en la entrada de un establo, a una borrega u oveja de pie, mirando relajadamente hacia una derecha incierta de donde proviene la iluminación de la escena,

¹⁹⁵ Payno, Manuel. (2003) *Los Bandidos de Río Frío*. Colección de escritores mexicanos. Tomo I. 2da edición. Paganos S. A. de C. V. Editorial Porrúa. Pp. 268-271.

motivo por el cual las sombras de las cuatro delgadas patas reflejadas en el suelo lleno de heno se dirigen hacia lo profundo del establo. La parte derecha de la composición presenta una pared desgastada, al grado de observar no sólo la humedad en la parte inferior, sino que se ha perdido parte del aplanado del muro, dejando al descubierto algunos ladrillos rojizos en columna. Así mismo la madera verdosa de lo figura ser el marco de la puerta, la cual está completamente abierta hacia adentro, presenta un deterioro en la pérdida del material y color en un algunas esquinas. El interior del establo, en donde a pesar de que prevalece una oscuridad silenciosa, se alcanzan a percibir estructuras de madera que dividen espacialmente el lugar para el acomodo de animales. En la esquina inferior izquierda se encuentra una caja de madera con heno, en donde puede leerse en una de sus caras la firma en letras mayúsculas “JULIA ESCALANTE”. Finalmente, debajo de la madre, su pequeña cría recostada tomando una siesta. Alrededor de este pequeño animal se puede observar un cambio de composición, puesto que sobre su recostada cabecita se asoma la imagen una cabeza erguida, con sus orejitas horizontales y ligeramente firmes, de igual forma el resto del cuerpo sufre el mismo fenómeno, puesto que se aprecia a lado la figura de otro cuerpo sobrepuesto, ensombrecido y más extendido en el suelo, sustituido posteriormente por el encorvamiento final del animal, lo que le permitiría un mejor acomodo para su siesta¹⁹⁶. La notable ternura causada por la cría, le otorga un sentido enternecedor que conmueve al espectador, incluso llegando a definir que la mirada, en efecto, relajante de la madre denota tranquilidad; se encuentra tranquila al saber que su pequeño se encuentra cerca de ella. Posiblemente esta intención sensitiva sea el resultado optimista de la difícil vida que Escalante tuvo:

Julia fue una mujer inteligente y emprendedora. Cuando tenía 21 años murió su padre; entonces se hizo cargo del patrimonio familiar y demostró ser una hábil administradora. Las responsabilidades que asumió como hermana mayor tal vez le impidieron contraer matrimonio, aunque se sabe que en su juventud tuvo un novio que murió de tuberculosis poco antes de que se casaran. De niña sufrió un accidente que en su madurez tendría repercusiones muy serias. Se cayó de un columpio y se

¹⁹⁶ Cabe decir ahora, que en el catálogo de *Pintoras mexicanas del siglo XIX* (1985) aparece otro cuadro (reproducida en una imagen en blanco y negro) denominado *Establo con Borregos*, el cual presenta casi con exactitud la composición de *Borrega con cría*. En el primero, la caja de madera con heno se transforma en una olla circular, de igual forma, la parte inferior de la pared no reporta la negritud de la humedad, sino que se encuentra una madera compuesta con de tres tablas que reposa sobre el muro, además de que el cuello de la cría sufre un encorvamiento muy marcado, al grado de que sólo se puede apreciar una de sus orejas. Véase en Véase en: Cortina, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Museo Nacional de San Carlos. Catálogo de exposición. México. pp. 136.

lastimó la rodilla; a consecuencia de este traumatismo, con el tiempo le fue amputada la pierna dañada.¹⁹⁷



Fig. 68. Julia Escalante, *Borrega con su cría*, (aprox.) 1881. Col. Museo Francisco Cossío.

Otra de las artistas que trabajó esta temática de similar forma fue Josefa Sanromán, con la obra *Ovejas en el establo* [fig. 69]. Aunque tratándose de una copia anónima del siglo XIX, la pintora

¹⁹⁷ *Ibídem* pp. 132.

recrea la pieza que compone una escena en el interior de un establo, en el fondo una compleja estructura de madera. Una fuente de luz proviene de una ventana abierta en la parte central superior del cuadro, mientras en la parte derecha se ve una ventana más, que entre deja ver el tejado del establo y un cielo azul y despejado. De esta manera, iluminando el centro de la composición, se ubica un borrego de pie, una oveja y un cordero recostados, éste último acomodado sobre su madre. En la parte inferior derecha, la firma de la pintora “Josefa Sanromán de Haghenbeck, 1860”. Si bien en la obra de Julia Escalante sólo aparece la madre y su cría, esta copia de Josefa Sanromán se compone por la idea de “familia”, teniendo la presencia del borrego y oveja adultos al lado de su cría, creando así una atmósfera de una escena hogareña con la presencia de la unión emparentada de los animales, y de susceptibilidad emotiva con la manera delicada y tierna que el cordero busca a su madre.



Fig. 69. Josefa Sanromán, *Ovejas en el establo* (copia de un cuadro anónimo), 1860. Col. Fundación Haghenbeck de la Lama

Si bien estas obras que dieron estructura y recorrido al sentido de la investigación, donde analizando la obra producida por mujeres en el México del siglo XIX y partiendo de las materialidades de las técnicas plásticas y posteriormente a la jerarquía de los géneros artísticos, es de denotar que su producción se encuentra atravesada por su condición de *mujer*, en calidad de identidad sociocultural. Si bien la mayoría de las piezas se tratan de óleos sobre lienzo, resultado claro de una ardua labor de investigación y del consiguiente fenómeno de democratización de las reproducciones en imágenes. En el caso de las materialidades de las técnicas plásticas, sólo tres de las nueve obras cuentan con la autoría de mujeres, mientras que la obra de pintoras en la vertiente de la jerarquía de los géneros artísticos, conforme va en descendencia la jerarquización temática va en aumento la presencia de obra realizada por mujeres. Desde esta perspectiva, en los casos de pintura *religiosa y mitológica*, toda la obra presentada fue la original de donde las pintoras realizaron las copias, más no se presentaron las copias mismas de las artistas (exceptuando la de Teresa de Jesús Palma de la Vega). Así bien, en la pintura de *retrato*, de los diez retratos sólo cuatro fueron creados por mujeres. En pintura *costumbrista* seis de las nueve piezas fueron creadas por mujeres, no obstante, cabe resaltar que estas seis no sólo fueron creadas por la misma autora, Josefa Sanromán, sino que dos de ellas se tratan de copias, siendo una de estas el *Retrato de Juliana Sanromán de Haghbenbeck* (1853) copia de Pelgrín Clavé y el detalle de *Gabinete de costura* (1890). Es a partir de las últimas dos, pintura de *paisaje y naturaleza muerta* que la producción artística fue casi íntegramente obra de mujeres, siendo en su mayoría obra original, de las 21 obras, 19 fueron creadas por mujeres y 14 se tratan de piezas originales.

Por casi trescientos años, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, el desnudo humano fue la base de las formas de arte de mayor jerarquía, lo que las teorías académicas denominaban pintura de historia y colocaban en la cumbre del logro artístico. El simple hecho de impedir que estudiaran el desnudo obligó a muchas mujeres a dedicarse de manera exclusiva a otros géneros: las naturalezas muertas, la retratística y la pintura de paisaje. Esos géneros eran menos prestigiosos y se pensaba que requerían menos habilidad o intelecto. Por asociación, las mujeres que se especializaban en esos géneros «menores» eran consideradas artistas de menor talento. Sin embargo, cuando eran practicados por hombres -Joshua Reynolds (1723-1792) o Chardin (1699-1779), por ejemplo- su capacidad como artistas nunca se cuestionaba. [...] ¹⁹⁸

¹⁹⁸ Pollock, Griselda. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. Pp. 100.

Todas estas obras significan la evidencia que sostiene las precarias permisividades presentes en la producción artístico-plástica de las mujeres, donde resulta interesante denotar que la obra producida por ellas ha pasado por un proceso de androcentrismo, forman parte de una historia narrada bajo los escasos permisos masculinos de visibilización, y ocupan apenas una parte de la historia del arte mexicano decimonónico. El androcentrismo ha invisibilizado cada una de las identidades en calidad de artistas de estas mujeres, y ha resguardado su obra como algo inexistente, un tema sin memoria, sus nombres, sus vidas y sus creaciones permanecen en lo oculto de archivos, en la intimidad de los hogares, arrinconados en bodegas o con la espera de descubrir una firma debajo del desaseo del paso del tiempo.

Hacia 1871, el artista José Guadalupe Montenegro pintó la obra *El genio de la pintura* [fig. 70], en ella puede observarse el rincón del interior de un taller de artista, de sus paredes cuelgan dos obras, de una solamente puede verse el marco dorado, mientras que la del fondo se trata de una obra con la clásica composición de *La Adoración de los Reyes Magos* (es privada parte de la pieza por el atravesamiento del caballete). En la parte izquierda sobre un banco de madera, reposa una paleta rectangular del mismo material, en la que se aprecian seis colores al óleo (negro, rojo, dos tonos de anaranjado, amarillo y blanco) así como cinco pinceles limpios en la abertura para el pulgar. Una tela azul se sujeta del gran lienzo y cae hasta el suelo de madera, gracias a la tela la paleta sufre una inclinación hacia el frente acercándola al primer plano. El lienzo rectangular se encuentra ubicado horizontalmente sobre el caballete, y presenta una tonalidad anaranjada y cobriza, detrás de él hacia la derecha, se asoma el respaldo de una silla en la que se encuentra una tela ornamentada y tres libros sobrepuestos, entre la silla y el caballete un tabor chocolatero o especiero, similar al presentado en la obra de Ma. de Jesús Cortina Icaza [fig. 65] con su característica tapa metálica. El protagónico personaje de en medio, identificado como un infante varón, en el que reposa la alegoría de *genio de la pintura*, se encuentra totalmente desnudo y le da la espalda al espectador. Su porte sostenido con la firmeza de su pierna izquierda, permite la flexión de la derecha. En su mano izquierda sostiene un largo tiento, mientras que con la derecha comienza a bocetar en color blanco, las figuras de la pintura que extrañamente se sostiene en la parte superior del lienzo que trabaja.



Fig. 70. José Guadalupe Montenegro, *El genio de la pintura*, 1871. Col. Museo Nacional de Arte

Se trata de una pieza sumamente interesante, y de carácter totalmente alegórica. Por un lado, la escena entera consta de anormalidades, puesto que carece de sentido que *el genio de la pintura* no esté pintando, sino bocetando, bocetando además sobre la gran superficie del lienzo de una manera desproporcionada y sin razón de composición, adjuntando el estorbo que significa la ubicación de la tela que cubre casi la mitad de la superficie pictórica. Así mismo, se encuentra una paleta limpia, en calidad de su evidente corta o nula historia de uso, la cual ya está acabada (a pesar del inacabado

boceto) con colores que no coinciden con la gama de la pintura copiada. Por otro lado, esta pieza tiene una factura precisa y una pulcritud idealista en su técnica.

Si bien es innegable la axiomática categorización del genio-creador entendido como el artista-hombre, ha sido sostenido bajo un discurso androcéntrico, en el que se ha afirmado que “la creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, del artista. [Ejemplificado en] las claras palabras de un escritor decimonónico: “Mientras la mujer se abstenga de asexuarse, permítasele incursionar en todo lo que quiera. La mujer genio no existe; si existe, es un hombre”¹⁹⁹, manifestando a su vez la ausencia de dicha adjetivación a las mujeres, también es innegable apreciar que el *genio de la pintura* de José Guadalupe Mondragón se encuentra copiando la misma obra anónima copiada por Josefa Sanromán, *Ovejas en el establo* [fig. 69], y sin embargo ella ha pasado a la historia bajo el olvido de la consideración de una genio de la pintura.

¹⁹⁹ Pollok, Griselda. (2013). *Visión y diferencia Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ed. Buenos Aires: Fiordo. Traducido por: Azucena Galetini. Pp. 58.

CAPÍTULO VI

A MANERA DE CONCLUSIÓN:

EL *MALGRÉ TOUT* DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES ARTISTAS

A partir del recorrido presentado aquí, fue notoria la ardua presencia de mujeres artistas que desde sus características posibilidades realizaron obra plástica. Pese a esta presencia, la ausencia de su reconocimiento a lo largo de la historia también es altamente notoria. Si bien, la oficialización de la historia ha sido escrita androcéntricamente, priorizando no sólo al hombre en calidad del género dotado del genio creador, así como priorizando materialidades y técnicas reflejadas en las técnicas plásticas como el óleo o el mármol, y como en la jerarquía de los géneros artísticos como el género histórico, es así que cabe la mención de una pregunta, ¿qué pasa con aquellas artistas decimonónicas que trabajaron otras técnicas y materialidades de expresión plástica? Es interesante volver a puntualizar que la mayoría de las artistas aquí presentes se dedicaron a la pintura propiamente, de hecho, pocos fueron los nombres que en esta investigación se logran rescatar, por ejemplo, uno de ellos sería el de la Jalisciense Inés González de Olasagre, ya que ella formó parte del ramo de escultura en la exposición referida de Chicago de 1876²⁰⁰ sin embargo no se ha llegado a conocer su obra. En 1892 en la *Federación* el crítico de arte Eduardo A. Gibbons, escribió lo siguiente de una *escultora*:

Del natural, varias cabezas bien ejecutadas, de entre ellas la de una joven indígena, estudio de una discípula, Natalia Vaquedano, la que mucho promete cuando trabaja ya de tan artística manera. Preciosa cabecita que recuerda esos tipos de juventud sonriente que modela Focardi con tanta perfección el quisquemel sobre la cabeza sirviendo para hacerla más artística, como sucede con el tocado de la aldeana florentina, el collar de cuentas destacando el cuello y descansando sobre el seno. En sustancia: la joven Eva siempre tentadora... siempre la misma con sus encantos y sus tendencias; asunto eterno del filósofo, modelo para el arte desde la creaciones de Fidias, hasta que el arte perezca. Pero no, el arte no puede perecer, porque éste forma parte integrante de la ley fija del progreso de los pueblos. Ciertamente es, que, el arte entre nosotros está anémico, como anémica esta nuestra literatura; pero la historia nos enseña que en la vida de los pueblos hay decadencias como hay elevaciones y que tras de las calmas vienen las tempestades en que el océano revela su fuerza, toda su agitación vital. Así sucede con las naciones, océanos de carne humana, tienen sus calmas

²⁰⁰ Cortina, Leonor. (1997). *50 mujeres en la plástica de México*. Catálogo de exposición. Coedición Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE): México. Pp. 4.

como sus tempestades. Pero volviendo a la escultora y su obra en cuestión diré que ella como el joven Espejel, prometen mucho para su arte y que es preciso estimularlos, pues ambos en sus trabajos originales revelan ya algo muy importante: la ciencia de cómo la belleza del reposo, en composiciones esculturales de su género, concuerda con la realización del ideal.²⁰¹

Es así, que a partir y a pesar de que Gibbons define a Natalia Vaquedano como escultora, cabe la posibilidad de que este documento se refiera a la fotógrafa queretana: Natalia Baquedano. Puesto que la similitud del nombre y la temporalidad en que produjo obra coinciden, no obstante de las diferenciaciones entre su creación. Pero es así que esta diversificación en producción en técnicas artísticas afirmada en la autora sea cierta, puesto que se sabe que ella misma experimentó en diferentes tipos de soportes, mayoritariamente fotográficos:

En ciertas fotografías incorporó elementos de otra naturaleza y las convirtió en *collages*. Les pegó pequeñas flores y listones o le pintó adornos. Esta era una práctica bastante común en el siglo pasado. Tal vez expresa la transición entre el retrato pintado y el retrato fotográfico. El resultado es sumamente cursi. En el caso de Natalia Baquedano puede ser que el hecho de que estudiara artes plásticas y, por lo que sabemos, no se dedicó a la pintura sino a la fotografía, influyera para que ella utilizara esta forma.²⁰²

Del mismo modo, se sabe que no sólo intervino material fotográfico con flores, sino que realizó fotografía impresa en pétalos de flores. Este hecho es sabido ya que existió una disputa sobre la autoría de descubrimiento de la técnica. En una nota periodística titulada *Fotografías en las flores* de finales del siglo XIX, puede leerse lo siguiente:

La señorita Natalia Baquedano, discípula de la Academia de Bellas Artes de México, siempre se ha distinguido por su amor al estudio y por sus notables facultades artísticas.

Después de obtener satisfactorios resultados en el grabado en hueco y de hacer trabajos verdaderamente notables, su dedicación á la fotografía la hizo descubrir un procedimiento original para obtener fotografías sobre los pétalos de las flores. Estudió, hizo experimentos, trabajó y venció al fin, obteniendo un éxito sorprendente: ¿qué cosa, en efecto, más encantadora que tener sobre un pétalo de gardenia el retrato de una persona querida? Para un obsequio, era la última palabra de la galantería poder ofrecer á una señorita su efigie en el pétalo de una flor.

Pero apenas la señorita Baquedano empezaba á gozar de su triunfo, casi desconocido por la natural modestia y timidez de la artista, cuando un extraño pretende usurpar los derechos de la inventora de

²⁰¹ Rodríguez Prampolini, Ida. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos. Tomo III*. Instituto de Investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 345.

²⁰² Bartra, Eli. (1996). *Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González*. Política y Cultura, primavera, número 006. Universidad Autónoma Metropolitana. D.F. Pp. 96.

fotografías en las flores, se ha proclamado descubridor del procedimiento y se ha hecho reclamo en los periódicos de Spíndola.

Don Lauro Ariscorreta de hace aparecer como el inventor de las fotografías en las flores, ha entrevistado á los repórters para darles cuenta pormenorizada de lo que él llama “su invento,” y los periódicos de Spíndola se hacen lenguas de [lo] suyo.

Afortunadamente la Srita. Baquedano puede comprobar plenamente la anterioridad de su procedimiento y reclamar la primacía que le corresponde de derecho.

Nosotros protestamos contra la audacia del Sr. Ariscorreta y reclamamos enérgicamente que se haga justicia á la Srita. Baquedano, exigiendo que los diarios que han dado cuenta de las fotografías sobre pétalos de flores, hagan la rectificación que es de estricta justicia, no atribuyendo á Ariscorreta lo que le corresponde á la imaginación y á la inventiva de la Srita. Natalia Baquedano.²⁰³

A pesar de este evento, se sabe que Natalia Baquedano nunca dejó de producir obra, al menos dentro de las artes visuales como fotógrafa²⁰⁴. Y como se ha dicho en constantes ocasiones, es sabido que muchas de las artistas dejaban de producir obra al contraer matrimonio y tener hijos, sin embargo el hecho de no detener su producción probablemente sea porque nunca se casó ni tuvo hijos. Una de sus fotografías más conocidas, es precisamente su “[...] autorretrato en donde ella está deteniendo con [su] mano [derecha] un gatito pegado a su cabeza”²⁰⁵ mientras que su mano izquierda la oculta en el bolsillo de su vestido. Mira fijamente al espectador ligeramente sonriendo. La foto [fig. 71] fue tomada hacia 1900, y en la parte baja de la foto puede leerse “N. Baquedano”.

²⁰³ Fotografía en México: (2010). *NATALIA BAQUEDANO*. Publicado por Miguel Ángel Morales el 18 de Julio de 2010. [en línea]: <https://miguelangelmorales-fotografos.blogspot.com/search?q=natalia+baquedano> Consultado el 6 de Agosto de 2020.

²⁰⁴ Durante mucho tiempo se le llamó “la primera fotógrafa mexicana” a Baquedano, sin embargo en el año de 2011, durante la exposición *Otras miradas: fotógrafas en México, 1872-1960*, presentada en el Museo de Arte Moderno (MAM) y curada por José Antonio Rodríguez éste explicó “que había un mito entre los historiadores de la fotografía: que Natalia Baquedano, quien se dio a conocer en 1898, había sido la primera fotógrafa en México. Sin embargo, José Antonio Rodríguez investigó que las primeras estudiantes de fotografía datan de 1872, disciplina que cursaban en el capitalino colegio de artes y oficios. Poco después llegó la inglesa Alice Dixon quien, junto con su esposo, permaneció 11 años en Yucatán y de la que se muestra su obra.” Véase en: MacMasters Merry. (2011). Exhiben por primera vez la historia de la fotografía hecha por mujeres. *La Jornada*. [en línea]: <https://www.jornada.com.mx/2011/05/18/cultura/a03n1cul> Consultado el 7 Agosto de 2020. Por otro lado, algunos otros nombres de fotógrafas mexicanas y extranjeras que produjeron fotografía en México durante la periodicidad estudiada aquí, principalmente en la época finisecular son: María Guadalupe Suárez (México), María Santibáñez (México/Oaxaca) Galdina Melgosa, (México), Margarita Henry (México), Caecilie Seler-Sachs (Alemania), entre otras.

²⁰⁵ Bartra, Eli. (1996). *Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González*. Política y Cultura, primavera, número 006. Universidad Autónoma Metropolitana. D.F. Pp. 96.



Fig. 71. Natalia Baquedano, Autorretrato, 1900. Archivo Shanti Lesur.

Mientras Natalia Baquedano trabajaba dentro de esta pluralidad de producción artística, dentro de la escultura y la fotografía, siendo esta última con la que experimentaría los materiales ya mencionados como listones y flores, apartándose del establecido discurso academicista que privilegiaba ciertos materiales, existía también una producción que enfrentaba este mismo discurso hegemónico. Clara muestra de esto, es el tema de las producciones en bordado, específicamente en los *dechados*, éstos se tratan de muestrarios bordados en tela que expresan una serie de ejercicios, dibujos, figuras y escrituras, tales como el abecedario, enumeraciones y en muchos casos, no sólo la fecha, exacta (o no) con el día y el mes en que se terminó el dechado, sino el nombre y lugar de origen de la autora que realizó el mismo. Es sabido que los dechados fueron muy populares en el

México del siglo XIX e inicios del siglo XX, por la alta producción de éstos. Tan sólo uno de ellos es aquel realizado por Rosa Olarte datado hacia 1848 [fig. 72], fecha en la que se realizaba la primera exposición anual en la Academia de San Carlos, siendo contemporáneo con las piezas más tempranas de las hermanas Sanromán. Este dechado muestra una serie de ejercicios de flores, en las partes superior e inferior, así como las llamadas cadenas que muestran figuras diversas, en zigzag, en espiral o tipo enredaderas. Todo el dechado está realizado con hilos en tonos de color,



rojo, azul y beige. En la parte central un gran florero con siete flores, éste se encuentra rodeado en su lado izquierdo por dos aves, y en el derecho por un animal con cuernos con un ramo de flores en su hocico. Sobre todos ellos, rodeando un rectángulo que presenta más ejercicios, puede leerse en mayúsculas “DE LA MANO DE ROSA OLARTE / DISCÍPULA DE DOÑA / DOLORES GALLEGOS CONCLU / IDO EN 1848”. Así, Rosa Olarte no sólo proporciona su identidad como creadora, sino la identidad de quien dirigió su instrucción.

Fig.72. Rosa Olarte, *Dechado*, 1848. Col. (Original) Humberto Arellano, donado a Museo textil de Oaxaca.

Este tipo de mensajes fueron bastantes comunes en esta clase de producción, al grado de que unos aportaban más información. Muestra de esto, es el dechado de Guadalupe de Alba datado hacia 1862 [fig. 73] en el que en su lado izquierdo presenta una serie de animales diversos, como perros, animales con cuernos, incluso un elefante, un chango sobre una casa desproporcionadamente pequeña, un par de aves sujetando un moño rojo, y tres más sobre las ramas que nacen de un florero, todos rodeando en la parte izquierda un soldado con uniforme rojo

sobre un caballo en movimiento. Mientras que en el lado izquierdo se puede observar más atención a las flores, unas en florero, otras mostrando su raíz, y unas más de mayor tamaño y en secuencia de cenefa. En la esquina inferior derecha un lobo inclinado hacia adelante dentro de un paisaje verdoso que se aprecia con mayor trabajo de detalle. Rodeado en toda la parte derecha del dechado, jugando con la tipografía, que sustituye palabras con figuras y los colores, siendo de arriba abajo: mayúsculas en anaranjado, cursivas en azul y minúsculas en rojo, puede leerse el siguiente texto:

“AI TE MANDO MI [CORAZÓN] ABRELO CON ESTA [LLAVE] SI TU AMOR NO LO [CORONA]
 EN ESTE [TEMPLO] CABE.

De mano de Guadalupe de Alba Aguas Calientes Mayo 13 de 1862.

Si el dechado se perdiere como suele suseder suplico al que se lo hallare me lo sepa debolver y si no sabe mi nombre ai se los boy a poner”



Fig. 73. Guadalupe de Alba, Dechado magistral y muestrario en seda sobre lino, 1862. Aguascalientes. Colección Museo de Historia Mexicana.

Así, la autora no sólo devela su nombre, su procedencia y la fecha exacta en la que terminó el dechado, sino que explica el motivo por el cuál lo hace; la devolución del dechado en caso de su pérdida. Derivado de lo anterior, el destino de algunos de los dechados no gozaban con la misma suerte de atención, si bien de unos se llegó a desconocer su paradero, otros eran enmarcados y colgados en los muros de las casas de las creadoras.

Otra de las características de la producción en bordado fue la gran pluralidad de materiales con los que se realizaban, si bien existían la seda, los hilos de oro o plata, los cuales no sólo eran de alta calidad, sino que eran difíciles de conseguir, puesto que provenían de diversos países, especialmente orientales. Algunos otros eran el lino, material caracterizado por su resistencia y utilizado para realizar productos de uso cotidiano. Sin embargo, es sabido que existía una producción de bordados en materiales menos comunes, y muchas de las veces con una carga simbólica distinta, ya que se encontraban dotados de un intimismo sentimental. Así, los bordados realizados con cabello humano, siendo en varias ocasiones con el propio cabello de quien bordaba o bien, de la persona amada por quien lo realizaba, significaban comúnmente piezas personalizadas, incluso con exclusividad de uso como en los pañuelos de cortejo.



Fig. 74. Rita Robles, *Bordado de Palacio de Minería*, bordado en punto de Lausín o de litografía con cabello humano sobre seda, siglo XIX. Col. Museo Vizcaínas.

Así bien, el cabello humano como material ayudó a utilizar, no sólo un material simbólico, sino también asequible para continuar con la producción del bordado. Una pieza interesante es *Bordado de Palacio de Minería* de Rita Robles [fig. 74], realizado en técnica de punto de Lausín o de litografía, en el que muestra la parte frontal del actual Palacio de Minería que durante esa época

estaría exactamente frente al Hospital de San Andrés (actualmente Plaza Tolsá y Museo Nacional de Arte) sobre la ahora calle de Tacuba. La perspectiva otorga una visión del edificio desde su esquina interna a la calle, así como una posición elevada del inmueble, enfatizando el detalle de su arquitectura sin ignorar aquellas construcciones vecinas. Gracias al elevamiento se aprecia a detalle la balaustrada superior y los balcones de sus ventanales, así como el detalle de cada sección de los pesados tabiques que construyen el edificio. La calle se encuentra totalmente ausente de gente.

Es así, que cabría retomar la declaración realizada por Raquel Tibol comentada en el marco de la exposición *Pintoras mexicanas del siglo XIX* de 1985 en el Museo Nacional de San Carlos (citada en la introducción de esta investigación), en el que declara la marginalidad de las mujeres que produjeron gráfica y artesanía, de esta manera, el tema del arte producido por mujeres en materialidades distintas a las clásicas de las Bellas Artes, siendo la más común el óleo sobre lienzo, estas “mujeres aficionadas a la plástica cuyas familias no tenían dinero pudieron aprender algo en un establecimiento donde por el rumbo de Tacuba se daban clases gratuitas de dibujo [...]”²⁰⁶ como las llama Tibol, en efecto, muestran el fenómeno de la doble invisibilidad, además de un sentido de periferia histórica mayormente marcado, comparado con las pintoras que recibían un poco más de espacio en el mundo del arte. Por ejemplo, a pesar de que el arte textil presente en bordados, generalmente compartió similitudes de procedencia y destino, fueron pocos los que verdaderamente gozaron de una trayectoria de reconocimiento, tanto nacional, e incluso internacional, con respecto en el ámbito expositivo, y ésto no sucedió sino hasta finales del siglo XIX. Se sabe que durante las exposiciones de Filadelfia de 1876, la de París de 1899 y la de Chicago de 1893, algunas de las alumnas del Colegio San Ignacio de Loyola Vizcaínas enviaron sus obras como piezas de exhibición, entre ellas bordados, siendo reconocidas como obras dignas de premiación. Así, sólo hasta finales de siglo XIX e inicios del XX, fueron tomando mayor presencia, tanto la pintura, la escultura, la fotografía, como también el arte textil producido por mujeres. En este sentido, las artistas finiseculares entre los siglos XIX y XX también cuentan con una presencia un poco más notoria en la historiografía del arte mexicano, pese a ello, se continúa tratando de un historiografía construida sobre los cimientos de androcentrismo.

Es sabido que uno de los pintores que más apoyó a las estudiantes de la Academia de San Carlos, precisamente en un muy temprano siglo XX en México fue Germán Gedovius, artista que

²⁰⁶ Tibol, Raquel. (1985). *Pintura de mujeres del siglo XIX*. Artículo publicado por “La Redacción” el 16 de febrero en Revista Proceso.

al igual que muchas de las pintoras vistas aquí, fue discípulo de Salomé Pina, Rafael Flores, entre otros, y que al llegar a formar parte del profesorado de dicha institución, dando clase de pintura al claroscuro y la cátedra de colorido natural en los años 1903 y 1906 respectivamente, tenía ante su tutela a varias mujeres.

“[...] en 1937, con motivo de la muerte de Germán Gedovius, don Manuel Toussaint publicó una nota en la que se lamentaba que “de gran artista en su tiempo, de figura que llenaba nuestras esperanzas con grandes obras, de vuelo irrefrenable y de cualidades óptimas, se *encajonó* en el oscuro destino de enseñar pintura a señoritas acomodadas; esa pintura abominable que sólo produce cojines de raso, alfilereros, cuadros de comedor, cuelgas”.²⁰⁷, y como en efecto aludió Tibol, no todas las mujeres que produjeron arte, gozaron de una estabilidad económica para dedicarse con la misma dedicación que sus contemporáneos varones, sin embargo, no sólo se trata en efecto, de una simple sustento económico.

La historia de esta señoritas, discípulas de Germán Gedovius, contradice los juicios anteriores, expresados a la ligera. No todas eran de medio acomodado y ninguna de ella se dedicó a entretener sus ocios manchando terciopelos o decorando cojines de raso y alfilereros. [...] El número considerable de obras que realizaron Esther Hernández Olmedo, Pilar Calvo y Dolores Ortega [...], demuestra con creces que la pintura fue y ha sido para ellas una labor constante en sus vidas, a la que dedicaron tiempo y esfuerzo, y que si no llegaron a trascender se debió en buena medida, a las limitaciones propias de su condición de mujeres y del medio que les tocó vivir.²⁰⁸

Este tipo de declaraciones peyorativas hacia la producción de mujeres, no son más que una muestra clara del androcentrismo presente en la narrativa histórica del arte, y en donde a pesar de haber afirmado un incremento en el conocimiento de las artistas y sus obras en una temporalidad entre siglos, todavía pueden leerse casos lamentables que demuestran las escasas permisibilidades que las mujeres tenían para crear arte. Por ejemplo:

Esther Hernández Olmedo, para convencer a su padre de que le permitiera entrar a la Escuela Nacional de Bellas Artes, le daba los siguientes argumentos: padre, yo amo el arte, amo la naturaleza, el color de las flores, los bosques, las montañas [...] Como era de esperarse, en el caso de la mujer que deseaba emprender el estudio de alguna profesión, cuando Esther expresó a su padre su intención de ingresar a la Academia de San Carlos, el Dr. Hernández se opuso enérgicamente,

²⁰⁷ Cortina, Leonor. (1990). *Las discípulas de Germán Gedovius*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos. Pp. 7.

²⁰⁸ *Ibidem*.

replicando “que ese no era lugar para una señorita”. Sólo gracias a que su hermano José se ofreció a acompañarla y recogerla todos los días, a la salida de clases, su padre al final accedió.²⁰⁹

Por otro lado, una de las pintoras, Pilar Calvo, hacia la primera mitad del siglo XX realiza su obra *Mujeres mexicana* [fig. 75], en que puede observarse un espacio arrinconado, en el fondo izquierdo, una mesita que funge como altar al presentar un cuadro religioso de una virgen que sobrepasa el espacio del lienzo, al igual que el fragmento de jarrón redondo con flores rosas y el respaldo de la silla en la parte baja, frente al cuadro una vela prendida dentro de un porta vela de vidrio rojo que muestra su reflejo sobre el cuadro y debajo del mismo, sobre la mesa una fruta con tres banderas incrustadas, rosa, morada y azul, en medio de la mesa lo que parece un platón redondo con brotes de trigo.²¹⁰ La parte derecha de la composición, es invadida totalmente por la mujer de edad avanzada que se encuentra sentada. La totalidad de su cabello es cano y se encuentra recogido dejando ver en sus orejas unos pesados y largos aretes verdes en forma de diamante. Viste una blusa de tono blancuzco de mangas tres cuartos, totalmente invadida por lunares imperfectos color verde y una tela transparente la recubre, su falda es igualmente blanca y larga, invadiendo toda la esquina inferior derecha del cuadro, a modo de delantal bajo, una tela lila le cubre las piernas, sobre estas, un tecamate en el que sostiene con su mano derecha el huso vertical con hilo blanco, mientras que con la izquierda, que tiene dos anillos, sostiene la continuidad del hilo. Tanto la técnica con la que aplicó el óleo como el estilo de Gedovius pueden apreciarse claramente en la pieza, el grosor del óleo en las flores y en la pintura de la virgen crean esta dicotomía entre realismo y deconstrucción de la aplicación del óleo, propio de los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y de las vanguardias de inicios del XX, así como la evidencia de las pinceladas en el rostro maduro de la mujer con el crea textura y divide el área entre luces y sombras, o bien la también clara presencia del pincel veloz en los detalles de los lunares verdes de la prenda, que ayudan a dar figura y movimiento al cuerpo y a la acción de la modelo, que es precisamente el proceso de hilado con uso en un tecamate. Esta pieza presenta a una mujer que muy probablemente se dedicó, o al menos conocía a fondo las labores de costura, al presentar el proceso de hilado, y por otra parte es posible, que precisamente este conocimiento fue formado durante la segunda mitad del siglo XIX,

²⁰⁹ *Ibidem*. Pp. 9-11.

²¹⁰ Estos dos último elementos, así como el mismo altar dedicado de una virgen, fueron de igual manera utilizados por la pintora María Izquierdo en la década de los 40. En su conocida pieza *Viernes de Dolores* (1944 – 45), Izquierdo representa en un primer plano un altar con dos niveles. Pilar Calvo y María Izquierdo fueron contemporáneas, siendo Pilar 12 años más joven que Izquierdo.

ya que una aproximación de su edad lo sostendría. Por lo que Pilar Calvo no sólo realizó el retrato de una mujer conocedora del trabajo textil, sino contemporánea de aquellas decimonónicas que se inmiscuyeron a este tipo de producción.

A pesar haber abarcado ligeramente un poco más de la temporalidad propia en la que esta investigación se desenvuelve, esta pieza fue elegida porque se trata de una obra producto de la lucha que las mujeres en México realizaron por obtener la participación que merecen en la Historia del Arte. Aquellas mujeres que durante en el siglo XIX mexicano comenzaron a abrir la brecha entre la visibilidad de su producción y lo fidedigno que es que una mujer tenga el derecho y la capacidad intelectual de crear arte, se ve reflejado en las pequeñas o grandes barreras que se fueron desvaneciendo para las artistas de generaciones futuras que continuaron el legado de sus antecesoras.



Fig.75. (Detalle) Pilar Calvo, *Mujer mexicana*, 1914-1986. Colección particular.

Entre el fin del siglo XIX y el inicio del XX, el pintor Leandro Izaguirre realizó su obra *Tríptico de la Independencia de México* [fig. 76]. De esta obra no se tiene una fecha concreta, pero puede tomarse en cuenta que se presenta el zócalo de la columna de la Independencia, pieza arquitectura porfiriana realizada por el arquitecto Antonio Rivas Mercado durante la conmemoración del centenario de la Independencia en 1910. Aunque este misterio le otorga a su vez una sensación de intriga y dualidad, no es que pertenezca al siglo XIX o al XX propiamente, sino que lo hace a cualquiera de los dos, pero entendido por el otro de manera complementaria. La pieza al ser un tríptico, juega con la lectura que este soporte le permite, siendo el panel del extremo derecho donde se inicia la lectura, el izquierdo donde continúa y el central donde se concretiza. Del mismo modo, la base narrativa es cronológica. Los paneles extremos parecen causar un reflejo compositivo, mientras que el central goza de cierta autonomía y representatividad protagónica, que a su vez podría interpretarse como el fin del conflicto entre ambos extremos. Mientras el panel de la derecha tiene el fondo superior a la diosa *Cihuatéotl*. Debajo tres personajes más, que representan de atrás hacia adelante; la gobernanza, la ritualidad, con el hombre sujetando el copal, y lo bélico con el guerrero armado con un escudo y un macuahuitl en el primer plano. El panel derecho por su parte, muestra en el fondo superior un estandarte con una virgen, debajo de éste se asoma la cruz con Cristo crucificado sostenido por un fray franciscano que mira hacia arriba, rodeando a este personaje, tres guerreros con armadura parecida, siendo el del primer plano quien sostiene una espada. En la panel central se ubican de atrás a adelante el zócalo de la columna de la Independencia, frente a ella de izquierda en el lado derecho los conocidos héroes nacionales: Vicente Guerrero, José María Morelos y Pavón y a Miguel Hidalgo. Del lado izquierdo aquellos personajes que representan la contraparte histórica de los primeros: Agustín Iturbide, Carlos III, Cristóbal Colón y Hernán Cortés. Es interesante que ambos gremios se encuentran divididos por un ser femenino que porta un largo vestido dorado, y que con la cabeza en alto y el rostro incorruptible, sostiene con ambas manos una placa blanca y sólida con la inscripción en dorado “1810”. Exactamente debajo de ella, se mira a una mujer sentada sobre una construcción sólida que en la parte izquierda remata con el águila del escudo nacional, y de la derecha con el común león de los escudos europeos. La mujer porta un gran manto rojo que le cubre los pies y la cabeza, pero que permite ver su blusa sencilla blanca y su rostro, plenamente atento a un amplio libro abierto que reposa sobre sus piernas y en el que se encuentra escribiendo con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene la parte frontal. Estos dos últimos personajes se contraponen

en sus representaciones alegóricas, ambas representan a la historia, pero la primera con una referencia más cercana al estilo neoclásico del viejo mundo, y la segunda se trata de una alegoría de la historia del propio México, ya que la fisonomía de esta mujer, así como su color de piel, refiere la representación de la sociedad mestiza. La concentración presente en su rostro, se vuelve conclusión al volver a observar el movimiento de su mano izquierda, la cual parece estar a punto de cerrar el libro, dándole fin a la narrativa de un siglo. En este sentido al ser una mujer quien se encarga de escribir la historia, esta pieza ayuda a sostener esta investigación, viéndola ahora como la alegoría del enfoque crítico histórico, que cada vez ha sido más trabajado y que ha tomado fuerza a través del tiempo, una mujer que escribe la historia de las mujeres.



Fig. 76. Leandro Izaguirre, *Triptico de la Independencia de México*, Siglo XIX. Colección Museo de Historia Mexicana

Hacia finales del siglo XIX, el escultor mexicano Jesús Fructuoso Contreras realizó la escultura llamada *Malgré Tout* [fig. 77] obra exhibida en la Exposición Universal de París de 1900. Esta pieza ha causado una estigmatización no sólo del propio escultor, sino del sentido de necesidad de creación artística como segunda naturaleza propia de los artistas. “*Malgre Tout*” fue una pieza

realizada durante una etapa en la que el escultor fue detectado de un cáncer fibroso, que causó la amputación de su brazo derecho. Amado Nervo afirmó que “Malgre Tout” fue realizada por Contreras a una sola mano²¹¹, sin embargo también es sabido que las fechas no tienen una exactitud concreta, ya que el artista perdió el brazo hasta 1900. No obstante, esto no es suficiente para aludir una negación de autoría intelectual y técnicamente simbólica de la escultura por Contreras. Por otro lado, el hecho de que él como escultor perdiese su brazo, principal herramienta de trabajo, se considera a la pieza como la catarsis de esta transición de su proceso creativo que ahora se encontraba plenamente sujeto a su estado de salud.



Fig. 77. Jesús Fructuoso Contreras, *Malgré Tout*, 1898. Col. Museo Nacional de Arte

La pieza es dramáticamente compositiva, de un mármol blanco y pulido, aparece una mujer joven recostada boca abajo, su cabello está suelto pero deja al descubierto la parte izquierda de su rostro, un rostro que trata de desprenderse de la roca en la que reposa todo su cuerpo. Sus manos se encuentran sujetas con una cadena muy corta, mientras su mano derecha crea un puño, la izquierda se encuentra abierta y en ambas se percibe un claro movimiento de resistencia. Sus piernas igualmente están encadenadas, así, puede observarse que pese a que su pierna izquierda se encuentra elevada, casi a la altura de su pecho, la joven no logra obtener un resultado de libertad, por el contrario, se mira en ella un cuerpo atrapado en la desesperación de la huida y el sufrimiento.

²¹¹ De hecho “Manuel M. Ponce le [compuso] una pieza para piano que se toca sólo con la mano izquierda y que se titula justamente *Malgré tout*.” Véase en: García Huerta, Dagoberto Fabián. (2016). *Malgré son bras Malgré Tout*. En *Horizonte Histórico*. Revista semestral de los estudiantes de la licenciatura en Historia. Año 6, No. 12, Enero-Junio. Pp. 14.

Precisamente debajo de su rodilla izquierda, tallado sobre la roca puede leerse “MALGRÉ TOUT”. Es el título, el que refuerza el drama de la pieza, Malgré Tout (a pesar de todo) también significa resistir, perseverar, sobrevivir y continuar. Cualidades presentes en aquellas artistas que como se vio, lograron producir suficiente obra para poder ser recuperadas poco a poco por una historiografía del arte con perspectiva de género.

A pesar de que la construcción historiográfica del arte continúa teniendo cuentas pendientes con la investigación, el reconocimiento y la resignificación de las mujeres artistas, a partir de que esta construcción ha sido soportada por los estudios interdisciplinarios de género y la teoría feminista se ha logrado una recuperación cada vez mayor de la historia no contada, de lo que se mantuvo en el olvido gracias a las limitaciones categóricas que ordenaron ventajosamente el poder de la obtención del conocimiento condicionado a un enfoque hegemónicamente androcéntrico que negó aquellas miradas distintas que apostaron por una narrativa que reta y confronta al discurso histórico que rechaza y niega el papel que las mujeres merecen por legitimidad.

Es así que el *Malgré Tout* de la historia de las artistas mexicanas decimonónicas, será la voluntad de creación artística, el *a pesar de todo* el sentido androcéntrico que las ocultó históricamente, y el *a pesar de todo* de las claramente leoninas permisibilidades de producción a las que se enfrentaron durante toda su vida, por el simple hecho de su condición de identidad sociocultural de ser mujeres.

Llegando a este punto, al ser el hilo rector las obras de arte, gracias a las piezas que ellas produjeron se puede realizar una re narrativa histórica del arte mexicano decimonónico más íntegro y genuino, que permita adentrarse a una perspectiva pluralmente justa. Sin negar que a partir de su posición del *ser mujer*, se vieron encajonadas a direccionar gran parte de su obra bajo las líneas institucionalmente regidas por una visión androcéntrica, dentro de las técnicas plásticas y la jerarquía de los géneros artísticos. Derivado de esto, el adentrarse al tema en discusión de esta investigación de las *permisibilidades de producción femenina*, se constató que el androcentrismo presente en las formas de narrar la historia, demuestra la analogía entre la identidad sociocultural y de la jerarquía de los géneros artísticos en sus distintas materialidades como responsables de la ordenación y encasillamiento de la permisividad de la producción artística femenina.

Las mujeres en la Historia del Arte como artistas, han sido ubicadas en la periferia del reconocimiento, e investigaciones como ésta buscan su recuperación en la lógica de la justicia histórica. El androcentrismo ha permitido que una autodecisiva masculinidad construya, explique

y defina el mundo en sus propios términos y se ha colocado en el centro del discurso. En el México decimonónico, el arte reconocido, estudiado y por ende oficializado, contesta a una determinación de la estructura social, donde las condiciones que mantenían el papel de las mujeres en el tema de la producción artística, avalan la *episteme* donde el eje rector es el androcentrismo, invisibilizando y negando a las mujeres como ejecutantes de temas artísticos y rechazando su calidad de creadoras, es esta lucha del *a pesar de todo* la que las reconoce a ellas como parte de la construcción y edificación histórico- artístico de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ Macías, Eduardo. (2001). *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- BÁEZ Macías, Eduardo. (2003). *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. Catálogo de exposición. UNAM: México.
- BARTRA, Eli. (1996). *Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González*. Política y Cultura, primavera, número 006. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.
- BARREDA Pérez, María Dolores. (2016). *Las socias fundadoras de la asociación española de pintores y escultores. La mujer en las Bellas Artes en la primera década del siglo XX*. Infantas n°30 Madrid.
- BARTRA, Eli. (2010). *Acerca de la investigación y la metodología feminista*. En Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales. Edit. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México.
- BASTÚS, Joaquín. (1833). *Diccionario histórico enciclopédico*. Tomo IV. DV. Barcelona
- BAUR, Eva-Gesine. (2007). *Rococó*. Taschen.
- BAUTISTA, Virginia. (2017). *Colegio de las Vizcainas; prodigios del arte textil*. Excelsior. Expresiones es cultura. 28 de agosto, 2017: México.
- BLASCO, Beatriz. (2015). *Al otro lado del lienzo: mujeres pintoras en la Edad Moderna*. Conferencia. Universidad Complutense de Madrid. Museo Nacional del Prado: España.
- BOURDIEU, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loic. (1999). *Respuestas por una antropología reflexiva. La lógica de los campos*. Grijalbo.
- CALVO Serraller, Francisco. (2005). *Los géneros de pintura*. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid.
- CAMPA, Ricardo. (2011). *Alegoría y simbología*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. España.
- CARAPIA Medina, María Guadalupe y NÚÑEZ Altamirano, Rubén Darío. (2018). *Redes comerciales de migrantes alemanes en el México del siglo XIX: el caso de Carl Hypolite Hagenbeck Braunwald*, en: Las ciencias sociales y la agenda nacional Reflexiones y propuestas desde las ciencias sociales. Vol. VI. Migraciones y transmigraciones. COMECOSO. [en línea]: <https://www.comecso.com/ciencias-sociales-agenda-nacional/cs/article/view/251/589>.
- CARRASCO V., Fernando. (2019) *Conociendo un poco a “Los Salot”, personajes de la música mexicana del siglo XIX*. MUSICOLOGICASERA. Repositorio para artículos musicológicos.
- CASTILLO Derbéz, Mario Alberto. (2019). Palacio Federal de Colima. En Diario de Colima, nota publicada el miércoles 24 de Julio de 219 a las 10:41. [en línea] <https://diariodecolima.com/noticias/detalle/2019-07-24-el-palacio-federal-de-colima>.
- CASTRO, C. CAMPILLO J. y RODRÍGUEZ. G. (1855-1856). *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes. Dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos*. Establecimiento litográfico de DECAEN. Portal del Coliseo Viejo
- CHADWIK, Whitney. (2007). *Women, Art, and Society*. Preface. Thames & Hudson.
- CLARK DE LARA, Belem. SPECKMAN, Guerra. Elisa. (2005). *La república de las*

- letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I. Ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios. Ida y regreso al siglo XIX.* Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- CORTINA, Leonor. (1985). *Las pintoras mexicanas del siglo XIX*. Revista Fem. Publicación feminista bimestral. Año 8, no. 40. Junio-julio. México.
- CORTINA, Leonor. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos: México.
- CORTINA, Leonor. (1990). *Las discípulas de Germán Gedovius*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos: México.
- CORTINA, Leonor. (1997). *50 mujeres en la plástica de México*. Catálogo de exposición. Coedición Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE): México.
- COSTELOE, Michael. (2000). La República Central en México, 1835-1846. "Hombres de bien" en la época de Santa Anna. trad. de Eduardo L. Suárez. FCE: México.
- CRAMAUSSEL, Chantal. (1998). *Imagen de México en los relatos de viaje franceses: 1821-1862*. En Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. [en línea]: <https://books.openedition.org/cemca/4080?lang=es#ftn24>.
- DE LA MAZA, Francisco. (2012). *José Luis Rodríguez Alconedo*. Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas, 2(6), pp. 39-56. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1940.6.212>.
- DÍAZ, Carmen. (2016). *Mater Dolorosa*. Fundación Gómez Pardo, Museo Félix Cañada [en línea]: <http://xn--museovirtualfelixcaada-2ec.digibis.com/es/musobjects/84.html>.
- DONAHUE-WALLACE, Kelly. (2000). *El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810*. Artículo parte de mi tesis doctoral. Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City 1600- 1800, University of New Mexico.
- EL VIEJO, plinio. (1985). *HISTOIRE NATURELLE. LIVRE XXXV. LES BELLES LETTRES*. ISBN: 9782251011851: Paris. [En línea]: <https://efedocentia.wordpress.com/2019/04/10/plinio-el-viejo-historia-natural-libros-xxxvi-y-xxxvii/>
- ESCOBAR García-Quirós, Ignacio. (2000). *Dibutades o el arte de dibujar*. En revista "Arte, Individuo y Sociedad" 12: 241-271. de la Universidad Complutense de Madrid.
- FALCÓN Álvarez, Natallie. (2011). Urge rescatar murales de Palacio Federal. Diario de Colima. Portada del diario. Publicado el 21 de agosto de 2011.
- FERNÁNDEZ, Justino. (1968). *Guía de Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*. Suplemento 3 del núm. 37 de Los Anales. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERNÁNDEZ, Justino. (1983). El arte del siglo XIX en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN. "Mariana Waldstein, IX marquesa de Santa Cruz" [en línea]: <https://fundaciongoyaenaragon.es>
- GALÍ, Montserrat. (2002). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM.
- GARCÍA Barragán, Elisa. (2006). *Mujer y plástica en el cambio de siglo*. La Colmena, número 50 (abril-junio) Aguijón. Texto leído el 8 de marzo de 2006 dentro del marco de actividades conmemorativas del Día Internacional de la Mujer. [en línea]: <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2050/Aguijon/Elisa>.
- GARCÍA Huerta, Dagoberto Fabián. (2016). *Malgré son bras Malgré Tout*. En Horizonte

- Histórico. Revista semestral de los estudiantes de la licenciatura en Historia. Año 6, No. 12.
- GARCÍA Lescaille, Tania. (2010). *La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)*, en *Dimensión Antropológica*, vol. 50, septiembre-diciembre, 2010, pp. 73-105. Museo Nacional de San Carlos. ENBA: México.
- GARCÍA Martín, Francisco. (2019). *Leopolda Gassó y VidaL* (Quintanar de la Orden, 1848 – Madrid, 1885). Edit. LEDORIA - Jesús Muñoz Romero. Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha.
- GENEANET. Seminario de Genealogía Mexicana. Family Tree owner, profile, María de la Paz Salot. [En línea]: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&p=maria+de+la+paz&n=egua+salot>
- GOYÓN Córdova, María. *Condición de vida y de trabajo en la ciudad de México en el siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e historia. Dirección de estudios históricos. Biblioteca “Manuel Orozco y Berra”.
- GUILLIEM Arroyo, Salvador. (1999). *Ofrendas a Ehécatl-Quetzalcóatl en México-Tlatelolco*. INAH, Colección Científica, Núm. 400.
- ITURRIAGA N. José. (1998). *Las cocinas de México I*. Fondo de Cultura Económica.
- LARA, Elizondo. Lupina. (2014). *Mujeres artistas en la historia universal*. Quálitas compañía de seguros S. A. de C. V. Promoción de Arte Mexicano, S. A. de C. V. México.
- LAROUSSE Cocina mx [en línea]: <https://laroussecocina.mx/palabra/chichicuilete/>
- LICEAGA, Gesualdo. Cynthia, Silvana. (2019). Breve revisión de casos insólitos de la invisibilidad y la discriminación de la historia del arte a las mujeres artistas. En *Imaginario y representaciones estéticas de género en las artes*. Coord. Fernando Huerta Rojas y Mercedes Castro Espinosa. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Difusión cultural y extensión universitaria.
- LICEAGA, Gesualdo. Cynthia, Silvana. (2011). *¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos?* Tesis de maestría. Dirección de la Dr. Patricia Galeana. Centro de Cultura Casa Lamm.
- LORENTE, Pedro Jesús. (2003). *Neoclasicismo*. Brosmac.
- LORENZO Río, María Dolores. (2015). *Los mendigos en la ciudad de México. Perfiles de la pobreza urbana a finales del siglo XIX. en Cerdá, Guadarrama, Lorenzo y Moreyra (coords.)*. El Colegio Mexiquense, A.C.
- MACMASTERS Merry. (2011). Exhiben por primera vez la historia de la fotografía hecha por mujeres. La Jornada.[En línea]:<https://www.jornada.com.mx/2011/05/18/cultura/a03n1cul>
- MAGAÑA Carrillo, Francisca. (1997). *Merced Señoría Zamora: pionera del arte colimense*. *Género* Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género. Vol. 27 / No. 27. Época 2 / Año 27 / Marzo de 2020 – Agosto de 2020. Universidad de Colima.
- MORTON SUBASTAS. (2019). Subasta Tradicional Mexicana de Antigüedades Incluye las colecciones José Luis Chico Goerne Santa Coloma y Hacienda de la Concepción. Catálogo de subasta.
- MORTON SUBASTAS. (2019). Catálogo de Subasta de Antigüedades, del 20 de Octubre de 2019.
- MORTON SUBASTAS. (2019). Subasta de Antigüedades Incluye colección de Hacienda San Ignacio. Catálogo de subastas.
- MORTON SUBASTAS. (2020). Subasta de Antigüedades Incluye Arte Sacro, Paisaje, Mobiliario Europeo y la Colección Dickins.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE (1982). *El interior del arca de Noé de Joaquín Ramírez*. INBA Acervo Constitutivo.

- MUSEO NACIONAL DE ARTE. (1982). *Artista: Miguel Mata y Reyes (1814-1876). Autorretrato*. INBA Acervo Constitutivo.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO. (2005). Jerónimo Antonio Gil. Monedas de plata de la *Fundación de la Orden de las Damas Nobles de María Luisa de Parma, 1793*. [en línea]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fundacion-de-la-orden-de-las-damas-nobles-de/26e31089-f68c-41db-9f03-d68410da87b9>
- NOCHLIN, Linda. *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En Cordero, Reiman, Karen. Y Sáenz, Ina. (Compiladoras). (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, CONACULTA. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes /Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.
- NOVELO, Victoria (2005). *La tradición artesanal de Colima*. Dirección general de Culturas Populares e Indígenas. CONACULTA. Universidad de Colima. Centros de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Gobierno del Estado de Colima. CENCADAR.
- ORTEGA Olivares, Mario. (2007). *Sistema de festejos. Dualidad y rivalidad en Tzapotitlan*. En Medina Hernández (coord.), Andrés. *La memoria negada de la Ciudad de México: sus pueblos originarios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- PAYNO, Manuel. (2003) *Los Bandidos de Río Frío*. Colección de escritores mexicanos. Tomo I. 2da edición. Paganos S. A. de C. V. Editorial Porrúa.
- PIERCE, Donna. RUIZ, GOMAR, Rogelio. BARGELLINI, Clara. (2004). *Painting a New World Mexican art and life 1521 – 1821*. University of Texas Press. Denver Art Museum. Colorado: United States of America.
- POLLOCK, Griselda. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Edit. Fiordo.
- REYES G. Juan Carlos y ZAMORA Merced Lenorina. (2000). *Senorina Merced Zamora El arte de pintar*. Universidad de Colima. Gobierno del Estado de Colima.
- RODRÍGUEZ Moya, Inmaculada. (2006). *El retrato en México: 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla.
- RODRÍGUEZ, Moya. Inmaculada. (2006). *El retrato en México: 1781-1867 Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Consejo superior de investigaciones científicas. Escuela de estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla: España.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. (1964). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudio y documentos I (1810-1850)*. (2º ed. 1997). Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. (1964). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudio y documentos II (1810-1858)*. (2º ed. 1997). Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. (1964). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudio y documentos III (1879-1902)*. (2º ed. 1997). Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México
- ROGERS, Rebecca y BOUSSAHBA-BRAVARD, Myriam. (2017). *Women in International and Universal Exhibitions, 1876–1937*. Routledge research in gender and history. Editorial Routledge. Nueva York.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. (2012). *Bodegonos y florero en la pintura mexicana siglo*

- XVIII y XIX. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
- RUIZ Gomar, Rogelio, José (1982). *Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII*. AnalesIIE50, UNAM: México.
- SALAZAR, Flora. (1979). *Los trabajadores del "servicio doméstico" en la ciudad de México en el siglo XIX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. UNAM.
- SEMO, Ilán. (2014). *El anacronismo como método de interpretación de imágenes del pasado*. Revista Fractal, núm. 74, septiembre-diciembre de 2014, año XIX, vol. XIX.
- STAPLES, Anne. (2015). *Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX*, en Galeana, Patricia. (2015). *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Educación Pública
- SERRANO, Barquín. Héctor. (2005). *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*. UAEM. Instituto literario. Cuadernos de Investigación: México.
- SERRET, Ester. (2008). *Qué es y para qué sirve la perspectiva de género*. Instituto de la mujer Oaxaqueña.
- TIBOL, Raquel. (1984). *La mujer en el arte mexicano del siglo XIX* en revista "Fem". Publicación feminista. Vol. IX No. 33. Abril-mayo. México.
- TIBOL, Raquel. (1985). *Pintura de mujeres del siglo XIX*. La redacción. Revista Proceso: México
- TORRES López, Matilde. (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Universidad de Málaga.
- TUÑÓN, Julia. (2011). *"Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano (1873-1953)"*. Colección: Pensamiento Crítico. UACM: México.
- UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO. (2019). *Descubren obra de la pintora mexicana Ángela Icaza en la UG*. [En línea]: <http://www.ugto.mx/noticias/noticias/15529-descubren-obra-de-la-pintora-mexicana-angela-icaza-en-la-ug>
- VALDERRAMA Negrón, Ninel. (2014). *Las redes familiares de Lorenzo de la Hidalga en Nueva España. Una visión desde la historia del arte*. En *Genealogía, heráldica y documentación* Amaya Garritz y Javier Sanchiz (coordinación). Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM: México.
- VANDERLETE, José. (1842). *Manual enciclopédico o Repertorio universal de noticias interesantes, curiosas e instructivas sobre diferentes materias: útil a toda clase de personas*. Tercera edición, considerablemente aumentada. BOIX, Editor. Imprenta y librería, calle de carretas, núm. 8. Madrid.
- VÁZQUEZ Díaz, Luz María. (2016). *Carmela Duarte García (1866-1940): Su sentimiento patriótico*. Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Año 3, vol. 3, núm. 5, enero-junio 2017, pp. 199-208. Universidad Autónoma de Yucatán. Mérida, Yucatán, México. ISSN: 2448-5241. Latindex.
- VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica. (2012). *La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo*. En "Caiana" Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. N° 3.
- VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica. (2017). *Arrieta y el género de la naturaleza muerta*. En Ciclo de conferencias / Estudios de la colección permanente. Museo Amparo, Puebla. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México.
- VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica. (2018). *La subversión de los géneros: dos pintoras en el porfiriato*. En Coloquio-Homenaje "De la Modernidad Ilustrada a la Ilustración Modernista". Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura*

- del siglo XIX en México Ángeles del hogar y Musas Callejeras*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM: México.
- VILLEGAS Morales, Gladys. (2004). *La historia del arte y las mujeres*. En revista *La Palabra y el Hombre*, julio -septiembre, no. 131. Universidad Veracruzana.
- VIVES-FERRÁNDIZ S. Luis. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro: Madrid.
- WALLACH, Scott. Joan. (2008). *Género e historia*. Título original: *Gender and politics of History* -Traducción de Consol Vilá I. Boas. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica: México.
- WIDDIFIELD, Stacie. (2010). *Art and Modernity in Porfirian Mexico: Julia Escalante's Graziella and the Lechero*. University of Arizona, Bulletin of Latin American Research, Vol. 29, No. 3.
- ZÚÑIGA Ontiveros, Mariano José. (1803). *Calendario manual y guía de forasteros en México para el año de 1803*. Con privilegio. En la oficina del autor.