El retrato femenino en México durante el siglo XIX

Gloria Espinosa Spínola

La historia de Iberoamérica en el siglo XIX se abre con el proceso de Independencia de los distintos países en relación con las metrópolis ibéricas. Este evento no es más que el primer eslabón de la larga cadena de acontecimientos políticos, sociales y culturales que jalonan la compleja realidad histórica del continente americano durante esta centuria. Evidentemente, esta conflictividad se verá reflejada en la concepción y producción artística del momento, que se caracteriza por una variopinta evolución desde la estética virreinal hasta las premisas más vanguardistas que abren paso a los *ismos* del siglo XX.

En realidad, el cambio ideológico se inicia en el último tercio del siglo XVIII con la vigencia del despotismo ilustrado, que supuso para los americanos "un nuevo proceso de ruptura que afectará profundamente las relaciones sociales y llevará directamente al proceso de la Independencia". [1] La primera consecuencia será la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México en 1785, a la que seguirán, entre otras, la Academia de San Alejandro en Cuba creada en 1818 y la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1820. Con ellas, se inicia el deterioro de la tradicional pintura colonial, y se impone el gusto clasicista, que tras la Independencia tomará como modelo de referencia a la Francia de la Revolución, para caminar hacia el romanticismo, el realismo y el naturalismo.

En este contexto histórico artístico la representación del sexo femenino a través del retrato nos permitirá analizar el rol jugado por la mujer en la sociedad, así como las características y evolución de este género pictórico durante el siglo XIX. Para ello, el presente trabajo se centrará en la pintura mexicana, debido a que en este país el debate teórico y la práctica artística alcanza un elevado nivel en conexión con los modelos artísticos europeos decimonónicos, a causa de su rica tra-

[1] Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, Ramón GUTIÉRREZ (coords.): *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 13.

Tiempos de América, nº 8 (2001), pp. 107-120

yectoria cultural durante el virreinato, su antelación en la implantación académica y la complejidad de los procesos políticos que se desarrollan en su territorio. Todo ello, hace de México el modelo emblemático para el estudio de las artes en general y de la pintura en particular, y cuyos planteamientos, si bien con ciertas matizaciones particulares, van a ser similares, aunque en distintas medidas, en el resto de las naciones iberoamericanas.

La consideración de la mujer

El rol que jugó la mujer en México y en el resto de Iberoamérica durante el siglo XIX fue siempre secundario, supeditada a la supremacía masculina. Además, a esta realidad hay que sumar la procedencia social y étnica de la fémina, que va a condicionar profundamente sus posibilidades y modos de vida en una sociedad muy variada y rígidamente jerarquizada.

Ahora bien, este panorama general se vio alterado en ciertos momentos de este siglo, especialmente durante el desarrollo de conflictos bélicos, cuando señoras de la alta burguesía criolla se adhirieron de forma activa a los sectores más progresistas, guiadas no solo por el sentimiento patrio sino también por una voluntad de cambio de su status social, como por ejemplo ocurrió durante el proceso de Independencia. Sin embargo, como señala la investigadora Montserrat Gali para este pasaje histórico: "El avance de las posiciones conservadoras, tanto en México como en el mundo occidental en general, no dejaba lugar a ninguna modificación de esta postura: la mujer se quedaría en la casa –convertida en el santuario de lo privado–, dedicada a los hijos y a la preservación de la intimidad y el bienestar domésticos". [2]

En el polo opuesto, se encuentran las mujeres pertenecientes a los sectores más deprimidos de la sociedad, constituidos en su mayoría por población indígena y ciertas facciones de ascendencia mestiza. Estas mujeres se ocupaban del trabajo doméstico y el cuidado de los hijos, al mismo tiempo que debían contribuir a la raquítica economía familiar cultivando el campo, dedicándose al servicio doméstico o a alguna actividad de tipo industrial, como la textil. Por tanto, la condición de la mujer indígena era la de "esclava de esclavos en el seno de su grupo y de su familia. Pesaban sobre ella las cargas del trabajo de la familia y de la casa como unidad de producción". [3]

La clase media estaba constituida por un sector de los mestizos junto a una facción de los criollos, llegando a ser el producto más acabado del mestizaje social y cultural que se había desarrollado durante el periodo colonial. Estaba integrada por profesionales, medianos propietarios agrícolas y comerciantes. En la mayor parte de las familias que la integraban "se conservó hasta finales del siglo, la tradición hispana, la fe religiosa y el respeto a los padres como base de su organización". [4]

Las mujeres que forman parte de este estamento "no se desdeñan de entender en todos los quehaceres domésticos y esto es lo que forma su principal ocupación, aún cuando sean personas bien acomodadas. Por las mañanas solamente salen a la iglesia, dejando las noches para visitar a sus amigas, o para surtirse en los cajones de lo que necesitan, acompañadas siempre de sus padres, maridos o parientes de respeto". [5] Sin embargo, será en el seno de esta clase social, tanto en sus miembros femeninos como masculinos, en la que tome cuerpo la ideología burguesa, enfrentándose con las clases poderosas de viejo y nuevo cuño. En muchas de sus mujeres "surgen los ideales femeninos vinculados a la educación, al trabajo y a la emancipación económica y política", [6] ligán-

[2] Montserrat Gali Boadella: *Historias de bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, tesis doctoral, UNAM, México, 1995, p. 74.

[3] María de la Luz Parcero: *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992, p. 112.

[4] *Ibidem*, p. 25.

[5] *Ibidem*, p. 29.

[6] *Ibidem*, p. 30.

dose al liberalismo y protagonizando la lenta pero progresiva adquisición de derechos por parte de la mujer durante el siglo XIX.

La fémina que forma parte de estas clases sociales toma cuerpo en la pintura mexicana a través del retrato, cuya evolución a lo largo de la centuria que nos ocupa ilustra de forma ejemplar los procesos ideológicos, políticos, sociales y culturales que vive el país. Ahora bien, para analizar dicha evolución es necesario distinguir entre el retrato de corte académico y la obra desarrollada por artistas locales, aquellos denominados en 1952 por Justino Fernández "pintores independientes de la Academia",[7] división muy empleada por la historiografía que, sin embargo, ha sido matizada por investigaciones posteriores, como señalaremos a lo largo de este trabajo. Idéntica distinción se observa en el estudio de este género artístico para el resto del territorio iberoamericano.

El retrato académico

La labor desarrollada por las academias en Iberoamérica estuvo centrada en la consolidación del estilo neoclásico que en mayor o menor medida perduró hasta el comienzo del siglo XX.[8] Las pautas socioculturales en las que se inserta su trabajo se van a caracterizar por la alteración del sistema de comitentes, dejando la Iglesia, por su paulatino empobrecimiento, su lugar como mecenas artístico a los nuevos grupos de poder. Al tiempo, "el ascenso de la burguesía y el fortalecimiento de los estados, sin olvidar la fragilidad de muchos de ellos, originó otro tipo de encargos, fundamentalmente retratos de los nuevos próceres y de personalidades de la sociedad, ejemplo palpable de la conciencia de dejar testimonios para la posteridad, y grandes lienzos perpetuando los hechos gloriosos de la patria".[9]

Además, las Academias eran centros educativos que, mediante rigurosos métodos de estudio, pretendían "modernizar y racionalizar las artes y oficios, a los que se consideraban estancados".[10] Este magisterio artístico no solo se plasma en los lugares donde se implantan sus sedes, sino que también se manifiesta en distintos grados en la producción pictórica de las regiones periféricas a dichas instituciones.

La Academia de San Carlos de México comenzó su andadura en 1785 con la voluntad de modernizar la producción artística del país bajo el lenguaje neoclásico pero cuando sus frutos todavía eran escasos se inicia el proceso de Independencia, produciéndose la decadencia de la misma y una existencia precaria que culminó con el cierre entre 1821 y 1824. El desarrollo continuado se dio a partir de los años cuarenta con el apoyo proporcionado por el general Antonio López de Santa Anna, la llegada de los maestros catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en 1846 y la reapertura de la escuela al año siguiente.

En el terreno del retrato el nuevo lenguaje que impone la Academia se debe al primer director de pintura el valenciano Rafael Ximeno y Planes (1761-1825), quien consigue romper con el convencional retrato virreinal que se caracterizaba por la inclusión de escudos heráldicos y largas leyendas que informaban sobre los títulos nobiliarios, cargos honoríficos, actividades y méritos del comitente. Estos elementos, como acertadamente señala Fausto Ramírez, desde un punto de vista formal "introducían una nota de bidimensionalidad que chocaba con el ilusionismo tridimensional de la obra", pero que eran consecuencia de la estricta jerarquización estamental de la sociedad

---

[7] Justino FERNÁNDEZ: *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El arte del siglo XIX*, UNAM, México, 1993, p. 69 (primera edición: 1952).

[8] Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, Ramón GUTIÉRREZ (coords.), *op. cit.*, p. 45.

[9] *Ibidem*, p. 46.

[10] Fausto RAMÍREZ: *Arte del siglo XIX en la Ciudad de México*, Colección Historia del Arte Mexicano, La Muralla, Madrid, 1984, p. 7.

1. *Pelegrín Clavé, "Señorita Echeverría".*

novohispana. [11] Sin embargo, esta tradición retratística pervive durante gran parte del siglo XIX en las obras de pintores independientes a la Academia, como por ejemplo José María Estrada o Hermenegildo Bustos.

Además, Ximeno y Planes dota a sus retratos de elegancia, decoro gestual y una cuidada selección de atributos, que "nos enfrentan con presencias humanas que destacan por su propia personalidad, por su individualidad singular, y ya no se nos imponen por obra y gracia de su abolengo o de una representatividad social transpersonal". [12] Ejemplo de este nuevo tipo de retrato académico es el que realiza del escultor Manuel Tolsá.

El catalán Pelegrín Clavé (1811-1880) se ocupó de la dirección de pintura de la Academia de San Carlos entre 1847 y 1866, destacando en el género del retrato, tal como señaló Justino Fernández: "los retratos pintados por él, son inconfundibles y en este género dejó sus mejores obras; tenía, además, cierta elegancia, buen sentido para el color y para las formas". [13]

Los retratos femeninos que realiza se insertan en un cuidado ambiente burgués, en el que destaca un rico mobiliario; la fémina siempre aparece sentada, lujosamente ataviada por sus ropas y joyas. Estos complementos evidencian el gusto de esta clase social por la indumentaria, como atributo expresivo no sólo de su elevada posición socioeconómica, sino también de la moda, aspecto directamente dirigido a la mujer y divulgado mediante publicaciones y revistas que fomentaban el cuidado de la apariencia personal. En México vieron la luz publicaciones de estas características, entre las que podemos citar *El Eco de la Moda*, *Violetas de Anahuac* y *La Mujer Mexicana*, en las que junto a una solícita atención por la moda aparecen otros temas encaminados a la formación, perfeccionamiento y progreso social, político y laboral de la mujer mexicana.

Volviendo a la producción artística de Clavé debemos destacar los retratos que realiza de doña *Rosario Almanza de Echeverría*, doña *Ana Fernández García Icazbalceta* y *Rosario Echeverría*. Este último, destaca por la excelente representación de las calidades de la seda del traje color crema, los atributos que introduce y que hacen referencia al carácter sumiso del bello sexo, como por ejemplo el jarrón con flores que aparece en el aparador y el delicado pañuelo que sujeta entre las manos, así como por la expresión del rostro de la muchacha que dirige su mirada al espectador con firmeza y dulzura.

[11] *Ibidem*, p. 16.
[12] *Ibidem*, p. 16.
[13] Justino FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 57.

Juan Cordero (1824-1884) es sin duda el pintor que mejor supo adaptar su concepción del retrato a las exigencias de representación de la nueva clase social que surge tras el proceso de Independencia. Rival artístico de Clavé, se formó en la Academia de San Carlos en los años difíciles de la institución, marchando a Roma para completar su formación en 1844, permaneciendo en esta ciudad hasta 1853. A su regreso a México realiza el retrato ecuestre del presidente de la república, el general Antonio López de Santa Anna, y el de su esposa *Dolores Tosta*. En este último retrato Cordero fija iconográficamente la representación femenina de la alta jerarquía social mexicana: imagen de cuerpo entero, situada en el eje vertical de la composición, subordinando cada uno de los múltiples y ostentosos detalles a la figura. Todo contribuye a expresar la idiosincrasia de la clase criolla, haciendo de la retratada el emblema de la mujer mexicana, como bien apunta Elisa García Barragán: "el lujoso escenario en el que la pinta, apela a la alta jerarquía de la señora Tosta, y aún más, la dota de un 'algo' que hace pensar que esa joven y bella mujer no puede ser más que una mexicana: esto es corroborado por la torre de la catedral de México, que se perfila a través de la ventana". [14]

Este tipo de retrato que introduce Cordero dentro de la plástica mexicana recrea obras inmediatamente anteriores pertenecientes al ambiente hispano, en las que se configura un canon clásico para la representación de este tipo de mujer. Dichas obras son la estampa realizada por José de Madrazo con el *Retrato de María Cristina de Borbón* perteneciente a la "Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo", publicada en Madrid entre 1826 y 1837, [15] y el *Retrato de Manuelita Rosas* realizado en 1851 por el argentino Prilidiano Pueyrredón. [16]

La elegancia y la fidelidad en los rasgos físicos que caracterizan la pintura comentada serán premisas constantes en el resto de retratos de Cordero. Un buen ejemplo es el *Retrato de María de los Ángeles Osio de Cordero*, obra de 1855, en el que la joven aparece sentada frente a un piano, vestida de negro, con partituras en sus manos. Su gusto por la música lo constata el artista con la alegoría escultórica de este arte que ubica en el fondo. El formato rectangular de esta composición será el empleado por Cordero en la mayoría de sus obras, en muchas de las cuales emplea el convencional lenguaje académico de los retratos de Clavé, como por ejemplo *Dama con libro* de la Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, *Dama con mantilla* y *Retrato de Dama*, ambos de colecciones particulares mexicanas.

Igualmente utiliza este formato para los retratos en grupo, en los que logra magníficas calidades, como es el caso de los retratos *Las hijas de don Manuel Cordero* y *Dos hermanas*. A las protagonistas del primer lienzo las ubica en el bosque de Chapultepec y las caracteriza con exquisita elegancia, variando las posturas y actitudes de las jóvenes para evitar caer en la reiteración, al tiempo que cuida con esmero sus atributos y trajes, auténtico muestrario de la moda del momento. El segundo ejemplifica la personal visión que el autor tiene de la infancia, a la que siempre representa de forma cercana y sencilla, dejando a un lado los convencionalismos y artificios a los que recurre en el caso de las mujeres. Esta fórmula adquiere su máxima expresión en su retrato *La Niña de la Muñeca*.

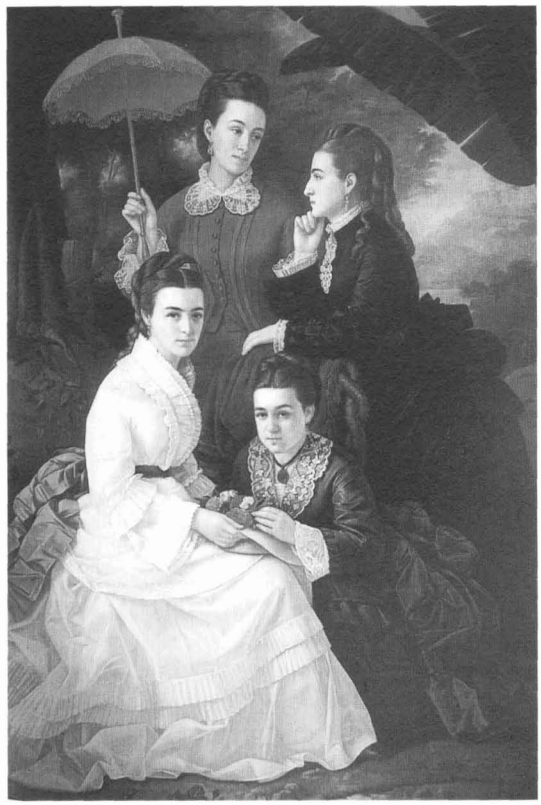
La capacidad artística de Cordero también se evidencia en el desarrollo de otro tipo de retrato que se acerca a formulaciones de carácter popular, ligado a la fotografía como se apuntará en líneas siguientes. En estas obras sólo pinta el busto femenino y se caracterizan por el formato oval, la ausencia de fondos decorativos y la plasmación precisa de los rasgos de la modelo. La mayor parte de estas mujeres pertenecían a la clase media de las provincias, pues Cordero, a lo largo de su

---

[14] Elisa GARCÍA BARRAGÁN: *El pintor Juan Cordero*, UNAM, México, 1984, p. 151.

[15] Gloria ESPINOSA SPÍNOLA, Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES: "La mujer mexicana en la mirada de cuatro artistas del siglo XIX", *Actas del Congreso "Luchas de Género en la Historia a través de la Imagen"*, Málaga, del 27 al 29 de octubre de 1999 (en prensa).

[16] Rita EDER: "La pintura del siglo XIX en Latinoamérica: en torno a una visión americana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1977), p. 41.



2. *Juan Cordero, "Las hijas de don Manuel Cordero".*

carrera, se vio obligado a viajar a distintos estados mexicanos para encontrar clientela, tal como indica Elisa García Barragán: "Cordero se trasladó a algunas capitales del centro de la República, para darse a conocer y despertar el gusto por la pintura [...]. La suerte no lo acompañó, y entonces decidió viajar al Estado de Yucatán, en donde tuvo muy buena acogida, al grado de tener que ir cada año a la Península. [...] Recibió tal cantidad de encargos, que trabajaba con base a las fotografías que traía a la capital de la República". [17] Aunque la crítica, tradicionalmente, ha tildado a estas obras de ligeras y carentes de la calidad usual en el artista, [18] en la mayoría de ellas Cordero consigue reflejar con gran fidelidad no solo los rasgos físicos, sino también psicológicos de la retratada, como ocurre en el *Retrato de Isabel Arriaga de Cordero* o en sus numerosos retratos de damas yucatecas.

El retrato popular y regional

En la producción retratística de las zonas periféricas a los núcleos académicos es donde se va a plasmar de forma más rigurosa las distintas clases sociales y grupos étnicos que configuran el complejo mosaico cultural iberoamericano. A esta variedad social en la representación le acompañará otra diversidad, no menos importante, relacionada con el propio género pictórico (materiales, tipologías) y con su iconografía (representaciones de niñas, adolescentes, difuntas, etc.).

Ahora bien, como señalábamos en líneas precedentes, el magisterio académico también se dejó sentir en los artistas de estas regiones periféricas, registrando varios grados de influencia, atendiendo a la procedencia, formación y actividad del pintor, y que según el investigador Jaime Cuadriello, son: a) Individuos a quienes la Academia preparó con sus métodos escolásticos, y que posteriormente ganaron el espacio provinciano; b) Pintores originarios de provincias que salieron a perfeccionarse, bien a la Ciudad de México bien al extranjero, y que cuando volvieron instalaron un taller en su localidad natal; c) El pintor propiamente regional "matizando los diferentes rasgos del ejercicio. Desde los 'hijos de Apeles' a quienes el contacto directo o indirecto con los centros de aprendizaje les permitió mejorar los recursos de su paleta, hasta la condición artesanal de los imagineros más limitados y repetitivos". [19]

[17] Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 43.

[18] *Ibidem*, p. 44.

[19] Jaime Cuadriello: *Arte regional en el siglo XIX*, Colección Historia del Arte Mexicano, La Muralla, Madrid, 1982, pp. 6-7.

Los dos primeros tipos de artistas señalados, debido a sus estrechas vinculaciones con el lenguaje académico sancionador del buen gusto, fueron los encargados de plasmar la imagen de la burguesía provinciana, clase social que a partir de la Independencia se va a convertir en una importante consumidora de obras de arte. La imagen femenina de este sector social, pone de manifiesto su ascenso económico y social mediante una indumentaria lujosa y a la moda, pero discreta, acompañada de ricos accesorios, entre los que destacan las joyas. Son las esposas e hijas de abogados, médicos, comerciantes; gente acomodada, cuyos rasgos distintivos son sumisión, laboriosidad y maternidad.

La mayoría de las mujeres aparecen de medio cuerpo o en tres cuartos, en actitud frontal, sobre un fondo totalmente neutro en el que se recorta perfectamente su imagen. En la representación de sus rasgos anatómicos se observa una evolución que va desde cierta esquematización y un mayor interés en plasmar su indumentaria en las obras de principios de siglo, hasta una mayor preocupación por reflejar su individualidad y personalidad en las obras de las últimas décadas decimonónicas.

El retrato anónimo de *Doña María Francisca de la Luz Magaña y Cortes*, fechado en 1809, ilustra de forma ejemplar el tipo de imagen que se plasma en estos primeros momentos. La mujer aparece sobre un fondo marrón en el que destaca su figura y que permite leer la larga inscripción que nos informa de su vida, ubicada en el ángulo superior derecho de la obra. Ésta, como ya hemos indicado, es una reminiscencia de la pintura colonial para la identificación de la importancia social del individuo, que en este caso además está reforzada por la nota que sostiene la modelo en una de sus manos. Su atuendo denuncia de inmediato su vinculación con la orden de San Francisco, tanto por la insignia bordada en su pecho, como por el cordón franciscano que ciñe su cintura. Los rasgos de pobreza y sencillez que predica esta orden religiosa, también se manifiestan en la tez blanquecina y extrema delgadez de su rostro, aunque si bien representados de forma esquemática y convencional.

El punto de inflexión en esta evolución del retrato lo encontramos en la obra de pintores que trabajan a partir de la década de 1830 como José María Estrada (1811-1862) y José Agustín Arrieta (1802-1874). Estrada estudió bellas artes en el Instituto de Ciencias de Guadalajara, y luego fue admitido en la Academia de San Carlos de México. [20] Su obra se centra en la representación de la burguesía criolla de su localidad y se caracteriza por entremezclar reminiscencias coloniales, como es la inscripción identificativa y la atención prestada a los complementos, con un concepto más moderno en la plasmación de los rasgos físicos de la modelo de forma totalmente fidedigna, si bien con una falta total de expresión.

Como obras significativas podemos citar el *Retrato de Guadalupe Villaseñor Zerpo*, el *Retrato de su esposa* y el *Retrato de dama con collar y abanico*. En ellas se aprecia los atributos que Estrada otorga a estas mujeres, entre los que destacan en primer lugar las joyas: ricos pendientes, collares y broches; mientras que las manos, dispuestas en la zona media del cuerpo, sostienen un fruto, un pañuelo, un abanico o una flor. Todos estos elementos tienen como objeto profundizar en la identificación del papel cultural y social de estas mujeres: delicadas, medianamente instruidas que gozan de una muy buena situación económica.

José Agustín Arrieta es el pintor más sobresaliente de los que trabajan en la ciudad de Puebla, en cuya Academia de Bellas Artes se formó. Se dedicó, especialmente, a pintar escenas costumbristas donde plasma la realidad social y los personajes de su época, y bodegones de notable riqueza cromática. En cambio, son muy pocos los retratos que de él conservamos, aunque sabemos, por lo que escribió su discípulo el escultor Bernardo Olivares Iriarte, que fue una actividad que cultivó especialmente en sus primeras obras: "El señor Arrieta llamó la atención en su primera época como retratista y sus obras fueron aplaudidas con generalidad. En aquellos tiempos no había un artista

[20] Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, Ramón GUTIÉRREZ (coords.), *op. cit.*, p. 181.

3. *José Agustín Arrieta, "Retrato de María de la Luz Rosales de Calderón".*

que se hubiese dedicado a este ramo, [...]. En el estudio del señor Arrieta [...] estaban las paredes cubiertas de bocetos de retratos de las personas más notables de la ciudad, parece que se había hecho moda retratarse, lo que favorecía a nuestro artista como pintor de fama". [21]

De Arrieta sólo conservamos tres retratos femeninos que nos muestran a tres mujeres de edad y posición social diferente. El *Retrato de Antonia Ferrer de Freitas* muestra a una mujer de una alta posición social, razón por la cual recurre a una serie de convencionalismos académicos en la representación, como es la minuciosidad en la ejecución del traje y las joyas que adornan su cuello, rostro y todos los dedos de sus manos. Es la imagen de la buena esposa y madre ideal, simbolizándose esta condición en el gran medallón ovalado con el retrato de su esposo que ostenta sobre el pecho.

Sin embargo, Arrieta se aleja de este arquetipo en los dos retratos siguientes, *Su último amor* y *Doña María de la Luz Rosales Calderón*. El primero es la imagen de medio cuerpo de una anciana de clase media, ataviada con sus habituales ropas caseras, que sostiene entre sus brazos a un gato, el único ser que le da cariño en su vejez. Su rostro muestra de forma exhaustiva las huellas del tiempo, la soledad y la tristeza que la embarga.

El retrato de Doña María de la Luz Rosales Calderón, fechado en el reverso del cuadro con el año 1849, conecta, por su parecido físico y el atuendo que viste, con las chinas poblanas que aparecen en sus obras de carácter costumbrista. Es más, según nos narra Bernardo Olivares, a partir de sus retratos comenzó a pintar estas obras: "la inclinación dominante de este profesor por esta clase de pintura [el retrato] le hizo producir algunos cuadros de escenas domésticas; por primera vez se vieron representar pinturas de costumbres que tan agradable sorpresa ocasionaba a los aficionados". [22]

Esta mujer mestiza la plasma Arrieta en todos los ambientes y circunstancias posibles, pero siempre dotándola de una fuerte carga sensual, poniendo de manifiesto los valores de la sociedad mexicana de su tiempo, en la que el apetito carnal que despierta la china va a provocar su asedio por parte del género masculino, como refleja en sus obras *El Requiebro* y *Agualojera*. [23]

[21] Bernardo Olivares Iriarte: *Álbum artístico*, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, Puebla, 1987, pp. 53-54. Cita tomada de Xavier Moyssen y Efraín Castro Morales: *Homenaje nacional José Agustín Arrieta (1803-1874)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 86.

[22] *Ibidem*, p. 98.

[23] Sobre el erotismo de la china poblana y el carácter moralizador de muchas de las obras de Arrieta sobre este tema cfr. Luis Martín Lozano: "La faceta culta del pintor Agustín Arrieta: cuadros de comedor y escenas de costumbres", *Memoria*, nº 6 (1995), pp. 48-59; Fausto Ramírez: *La plástica del siglo de la Independencia*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1985.

Por último, debemos mencionar la obra de Arrieta *El Chinaco y la China*, también denominado Un Matrimonio Feliz, en el que se une la representación costumbrista con un magnífico retrato donde refleja fielmente los rasgos físicos de este grupo étnico. Destaca por el rico colorido, la armonía en la composición y la gran precisión con la que reproduce cada uno de los detalles de la obra, desde la naturaleza muerta con las viandas típicas poblanas del primer término, hasta las ropas características de sus protagonistas, todo ello inmerso en un ambiente apacible, en el que domina la complicidad de la pareja.

También en la ciudad de Puebla y coetáneo de Arrieta, destaca la figura de Francisco Morales Van den Eyden (1811-1884), quien en 1860 se hizo cargo de la dirección de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad. En el campo del retrato destaca por cultivar la miniatura sobre marfil, género muy popular en esta región. Estos objetos portátiles que podían engarzarse como una joya para su ostentación debían mostrar una precisa imagen del modelo que permitiera su inmediata identificación. Por estas necesidades inherentes a la propia exigencia del tipo de obra y también por el dominio que llegó a alcanzar en este género, Morales se define por "un prodigioso realismo; no sólo por el tratamiento fisonómico sino, sobre todo, por la riqueza de los atuendos y las joyas". [24]

4. *Hermenegildo Bustos, "Retrato de Severa Morán de Quintana" (Archivo Fotográfico del IIE, UNAM).*

Este realismo se observa en el retrato que Morales realiza de *Mercedes Avalos de Morales*; es de formato oval y en él se representa a una señora de clase media, totalmente enlutada, salvo por el encaje blanco y el lazo azul que anuda su cuello, y que es un claro ejemplo de ese sector social que mantuvo la tradición hispana y la fe religiosa como rasgos distintivos de su clase.

Estas imágenes cultivadas por Morales se enmarcan en un tipo de retrato familiar que se caracteriza por sus pequeñas dimensiones y un exagerado verismo en la representación del modelo, lo que delata un consumo eminentemente privado, al cual tendrá acceso el amplio espectro social que constituye la clase media. Se desarrolla a partir de la década de 1860 y se mantiene hasta finalizar el siglo, observándose una fuerte influencia de la fotografía tanto en la concepción oval como en el naturalismo que define a estas obras. En este sentido, es interesante señalar como el daguerrotipo y el resto de técnicas fotográficas llegaron rápidamente a América y como "uno de los sectores sociales que se adhirió rápidamente a la producción de los daguerrotipos fue justamente el de los pintores, sobre todo los retratistas". [25]

En México los primeros daguerrotipos datan de finales de 1839 y principios de 1840, y su uso se va expandiendo por toda la República gracias a la labor desarrollada por periódicos como *El*

[24] Jaime CUADRIELLO, *op. cit.*, p. 18.
[25] Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, Ramón GUTIÉRREZ (coords.), *op. cit.*, p. 347.

Daguerrotipo editado en 1850 por el francés Alfredo Bablot. Paralelamente, como señala Ramón Gutiérrez, entre 1850 y 1860 se introducen otras técnicas fotográficas como: "el ambrotipo, ferrotipo y la calotipia que irán marcando el fin del daguerrotipo que, sin embargo, se continuaría utilizando hasta finalizar la década". [26]

Estos retratos de tipo familiar responden a unas exigencias y necesidades muy concretas que ya en 1952 fueron espléndidamente expuestas por Paul Westheim en relación con la obra de Hermenegildo Bustos: "Es un arte de uso para la clase burguesa, que satisface un consumo social; pertenece al mobiliario de la casa y su forma y contenido deben corresponder al espíritu y modo de vivir de esta capa de la sociedad. En los albores de la fotografía, cuando ésta todavía no es accesible a todos, se trata en primer lugar de los retratos de familia, de los padres, los hijos, los abuelos, de algún querido difunto cuyo amoroso recuerdo se quisiera guardar... El cliente aquel pedía mucho, era exigente. Quería que sus familiares estuviesen representados tal como él mismo lo veía". [27]

En México, además de los ya señalados Juan Cordero y Francisco Morales, pintores como Salvador Ferrando y Hermenegildo Bustos se adhirieron a este tipo de retrato. Las obras de Salvador Ferrando (1830-1908), originario de Tlacotalpan en el Estado de Veracruz, y formado en Europa en la Academia de San Lucas de Roma, responden a las características de esta tipología pero cayendo en cierto convencionalismo y reiteración, porque como señala Jaime Cuadriello: "A pesar de ser un buen fisonomista, sus retratos no incluyen ningún elemento subjetivo por parte de quien lo ejecuta". [28]

Por el contrario, la obra de Hermenegildo Bustos (1833-1907) es mucho más rica en sus planteamientos pictóricos y estudio de la personalidad de sus modelos. Su actividad profesional la desarrolló exclusivamente en su localidad natal, el pequeño pueblo de Purísima del Rincón en el Estado de Guanajuato. En este lugar, en el siglo XIX, todavía había un predominio de población indígena, aunque existía un importante grupo de criollos y mestizos. La mayor parte de sus habitantes eran artesanos, jornaleros y pequeños propietarios que vivían de los frutos de la tierra y de su elaboración. [29]

La fémina que retrata Bustos, mestiza e indígena, es una trabajadora, dentro y fuera de casa, siempre muy sobria en su vestimenta, como correspondía a una mujer de bien de una localidad pequeña, cerrada y con un fuerte sentido religioso como era Purísima del Rincón, donde no existía miseria pero tampoco prosperidad. Así, suele aparecer vestida de negro, con el cabello recogido en un moño, excepcionalmente con trenzas o el pelo suelto, aretes dorados en las orejas, una pequeña cruz también dorada al cuello, y una flor o un libro de contenido religioso entre sus manos. La humildad y pobreza de estas mujeres trabajadoras se observa en obras como el retrato de *Paula Ortega* fechado en 1860 o el de *Severa Morán de Quintana* de 1894.

Estas imágenes se caracterizan por su realismo, porque Bustos, como señaló Paul Westheim: "posee el talento muy poco común de distinguir entre lo secundario y lo esencial. A lo esencial se concreta. Nunca cae en un realismo de fotografía; sus retratos transmiten siempre un concepto de la persona, una idea de cómo es. Pero no hace psicología". [30]

Esta búsqueda de la esencia de la persona en la representación se ve reafirmada por las inscripciones que Bustos sitúa en el reverso de las obras, donde aporta datos concretos sobre la protagonista, incluso, en algunos casos, hasta su estatura. Sirva de ejemplo la inscripción del retrato que realizó de Mauricia Hernández: "D(oñ)a Mauricia Hernández, viuda de don Albino Cacillas de

---

[26] *Ibidem*, p. 350.

[27] Paul WESTHEIM: *Hermenegildo Bustos*, Exposición de Hermenegildo Bustos en el Museo Nacional de Artes Plásticas, diciembre de 1951-febrero de 1952, p. 6.

[28] Jaime CUADRIELLO, *op. cit.*, p. 33. Sobre la obra de Salvador Ferrando cfr. AA.VV.: *Salvador Ferrando. Pintor veracruzano del siglo XIX*, Secretaría de Educación Pública, México, 1971.

[29] Raquel TIBOL: *Hermenegildo Bustos, pintor de pueblo*, Ediciones Era, México, 1992, p. 19 (primera edición de 1981).

[30] Paul WESTHEIM, *op. cit.*, p. 3.

quien le quedaron dos hijas, Narcisa y Marcelina, y segunda vez viuda. Se retrató de 34 años de edad. A 7 de agosto de 1887. Su estatura, 1 vara, 3 cuartas, 3 y cuarto de pulgada de alta. Hermenegildo Bustos de aficionado pintó".[31]

Junto a este tipo de mujer, Bustos también plasmó a las representantes de la clase más favorecida de Purísima del Rincón, constituida por medianos propietarios agrícolas y comerciantes, como por ejemplo en sus obras *Retrato de un matrimonio* y *Retrato de Juan Muñoz y Juliana Gutiérrez*. En ellos, sus atuendos y actitudes ponen de manifiesto el rango social de sus protagonistas, al tiempo que evidencian la sumisión de estas mujeres a sus esposos, expresada mediante la sencillez y bondad que manan de sus rostros, frente a la actitud arrogante y severa que manifiestan los hombres.

Las obras que Bustos realiza desde la década de 1880 hasta su muerte, se definen por emplear el formato oval, recortar la figura hasta reducirla a un busto y concentrarse aún más en el realismo de los caracteres fisonómicos del individuo. Esta fórmula indica, por un lado, la existencia de un stock de cuadros ya pintados con sus bustos y fondos, a los que únicamente añadía el rostro del personaje.[32] Por otro, como señala Gutierre Aceves Piña, la influencia de la fotografía, que se constata primero en la inscripción que aparece en el retrato de Jesús Vega de 1862 en el que Bustos dice que es copia del retrato de un daguerrotipo, y segundo por la importancia que tuvo esta técnica en el área de Purísima del Rincón entre 1895 y 1897 gracias a la labor desarrollada por el periódico *El Heraldo*.[33] En todo caso, esta forma de proceder de Bustos fue consecuencia de una mayor demanda de este tipo de retratos por parte de sus paisanos.

5. *José María Estrada, "Retrato de María de Gracia Navarrete" (Archivo Fotográfico del IIE, UNAM).*

Por último, para concluir la obra de este autor, haremos referencia al retrato que realiza en 1884 titulado *Niña muerta (Francisca Quesada)*. En ella, con el realismo característico del artista, se representa el cadáver rígido de una niña de 11 días, ataviada con ropas blancas y una manta roja anudada a la cintura. Estas pinturas, realizadas en México desde época colonial, formaban parte de una ceremonia más amplia que se conoce como "Velorio de Angelitos", costumbre que tuvo gran arraigo en varios países americanos y que propició testimonios artísticos muy variados, llevados a cabo por nombres como los de Francisco Oller en Puerto Rico, Ramón Torres Méndez en Colombia

[31] Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 193.

[32] Esta práctica fue común en los retratistas de la época como señala Gabriel Peluffo Linari en su trabajo "Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos (1830-1860)", en AA.VV., *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo I "Entre la honra y el desorden (1780-1870)"*, Taurus, Montevideo, 1996.

[33] Gutierre Aceves Piña: *Hermenegildo Bustos, 1832-1907*, Museo Nacional de Arte-Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, 1993, p. 20.

o Manuel Antonio Caro en Chile, por citar sólo algunos ejemplos. A principios del siglo XX, en España, el mismo tema fue también pintado por el granadino José María López Mezquita, enmarcando la anécdota en una colorida fiesta flamenca.

Para conocer la importancia y el significado que tiene este ritual dentro de la sociedad mexicana, reproducimos las siguientes palabras del investigador Gutierre Aceves: "Dentro de la tradición cultural católica se llama 'angelito' a quien murió después de bautizado y antes de tener 'uso de razón'. Así, la palabra angelito pone de manifiesto por un lado, la pureza extrema de este pequeño ser, libre ya del pecado original por el bautismo recibido; por otro, la firme convicción de que el niño, debido a su corta edad, entrará de manera inmediata al Paraíso". [34]

El ritual consistía en amortajar al pequeño, bien con sus mejores ropas, bien como a San José o el Sagrado Corazón si era un niño, y como la Inmaculada Concepción si era una niña, ciñéndose su cabeza con una corona de azahar. Se velaba sobre una mesa cubierta con un paño blanco y gran cantidad de flores, signos de la pureza y de la vinculación de estos fallecidos con el culto mariano. Por último, se enterraba a los infantes acompañados por los sones de un mariachi –en el caso mexicano– y el estallido de cohetes. Todo este ceremonial, del que forma parte la representación pictórica, pone en evidencia el concepto sobre la muerte como acto que renueva la vida.

Este tipo de retratos, de los que participan todas las clases sociales, lógicamente sufre una evolución iconográfica a lo largo del periodo que estudiamos, pero sus modelos se encuentran ya en la pintura del siglo XVIII. [35] El primero de ellos es el *Retrato de la niña María Josefa de Aldaco*, pintado en 1746 por fray Miguel de Herrera, en el que aparece la niña "elegantemente vestida, de pie y con los ojos abiertos, como si estuviera viva. La escenografía que la rodea denota su condición aristocrática; solo sabemos que es un retrato postmortem por la leyenda que nos informa de su deceso, y por la rosa que delicadamente lleva en su mano. Este indicativo floral y el texto son dos constantes en los retratos del siglo XIX que atienden a este tipo de representación". [36]

A estas características responden numerosas obras anónimas como por ejemplo el *Retrato de María Arochi de Baeza*, conservado en el Museo Nacional de Arte de México, o los realizados por José María Estrada, entre los que cabe destacar el de *María Micaela de los Ángeles* y *María de Gracia Navarrete*. Este último retrato, según la inscripción que aparece en la franja inferior, fue realizado en el 17 de octubre de 1839, si bien la niña falleció el 7 de septiembre de 1838. Además, la pequeña contaba con dos años y ocho meses en el momento de su muerte, mientras que por la representación que de ella se hace parece que su edad oscila entre los 5 y 6 años. Esta incoherencia entre la edad real y la representada era una fórmula habitual en este tipo de imágenes, reflejando esa renovación y continuidad de la vida en la muerte característica de la idiosincrasia mexicana.

El segundo modelo lo constituye el *Retrato del niño Tomás María Juachín Villaseñor* realizado en 1760. El pequeño ataviado con gran riqueza reposa sobre el lecho de muerte, con los ojos cerrados y tez blanquecina. Se diferencia de la iconografía anterior en que visualmente se identifica desde un primer momento que el infante no tiene vida. A esta tipología responde otra serie de retratos entre los que podemos reseñar el también realizado por José María Estrada y titulado *Retrato de Niña Muerta*, que se conserva en el Museo Nacional de Arte de México.

La mirada del otro: los retratos de los viajeros europeos

Desde los primeros años del siglo XIX el continente americano fue objeto de visita por parte de viajeros europeos que realizaban cuadernos de viaje que incluían dibujos y bocetos tomados durante el trayecto y que, posteriormente, con las remodelaciones correspondientes eran objeto de publicación en Europa.

---

[34] Gutierre Aceves Piña: "Imágenes de la inocencia eterna", *Artes de México*, nº 15 (1992), pp. 27-49.

[35] *Ibidem*, pp. 42-47.

[36] *Ibidem*, p. 42.

Alexander von Humboldt fue uno de los iniciadores de este tipo de trabajos con su obra publicada en París en 1810 *Vista de las Cordilleras*, en la que texto e imágenes se complementan armoniosamente. Con ella, además, Humboldt contribuye a "la creación y difusión de documentos iconográficos que expresaban la sensibilidad estética y que, al mismo tiempo, ofrecían garantías científicas. Con él la América observada sustituye a la América inventada". [37]

La mayor parte de las representaciones pictóricas de estas publicaciones tiene como tema los paisajes y las costumbres del lugar visitado, pero algunos de estos artistas viajeros llevaron a cabo retratos de la población, como es el caso del alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Su primera estancia en el continente americano se realizó entre 1821 y 1825 en Brasil, formando parte de la expedición del ruso Georg Heinrich Langsdoff. Sus obras de este periodo se publicaron en París en 1826 con el título *Voyage Pittoresque au Brésil*. Retorna a América entre 1831 y 1844, visitando Haití, México, Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay.

En México, entre 1831 y 1834, Rugendas realiza un importante número de retratos que nos permiten contemplar al género femenino en los años inmediatamente posteriores a la Independencia, centrándose tanto en las señoras de la alta aristocracia veracruzana y de la Ciudad de México, como en la mujer mestiza e indígena.

6. *Juan Mauricio Rugendas, "Marquesa de Vivanco" (Archivo Fotográfico del IIE, UNAM).*

La mujer de la aristocracia que nos muestra el alemán continúa los modelos de comportamiento y educativos de los últimos años coloniales, lo que significa que "Toda señorita debía aprender a tocar algún instrumento, a cantar, bailar, bordar, leer y escribir, pintar y hablar varios idiomas, especialmente el francés". [38] También se continúa la tradición en el atuendo con el empleo de la típica mantilla, especialmente cuando la mujer aparece en lugares públicos como por ejemplo en los retratos de *Manuela Pérez* y *Anita Pérez*. En cambio, en la intimidad visten ropas menos recatadas, más coloridas y su actitud es también más desenfadada, como en los retratos de *Luisa C. de Jiménez* y de la *Marquesa de Vivanco*.

Las imágenes de la fémina mestiza e india, normalmente, las suele insertar Rugendas en el contexto de su quehacer cotidiano, por lo que más propiamente constituyen obras de carácter costumbrista, entre las que destaca *La Reina del Mercado*. Pero, además, la mujer indígena le interesa desde un punto de vista antropológico, como ocurre en sus obras *Muchacha de Córdoba* e *India de*

[37] Jean Paul DUVIOLS: "La escuela artística de Alexander Von Humboldt", *Artes de México*, nº 31 (1995), pp. 16-25.
[38] AA.VV.: *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985, p. 57.

Amatlán de los Reyes, en las que fija las características fisonómicas y el atuendo típico de cada grupo étnico.

La mayor parte de estas imágenes costumbristas estaban pensadas para un público europeo, ya inserto en las ideas del Romanticismo, y que se manifestaba ávido de exotismos provenientes de tierras lejanas. Dichas imágenes habrían de ser enviadas a Europa para ser difundidas a través de estampas incluidas bien en libros de viaje, bien a través de revistas ilustradas que de tanta fortuna gozaron en esa centuria. Las mismas permitieron conservar testimonios peculiares del continente americano, y, en el caso concreto del retrato, nos permiten hoy acercarnos a nuevas modalidades y por ende, a nuevas perspectivas de análisis, completando la producción local que ha sido objeto de estudio en el cuerpo central de este artículo.