



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Maestría en Historia

TESIS

**EL NACIONALISMO FEMENINO DECIMONÓNICO:
LA MIRADA Y EL DISCURSO PICTÓRICO DE LAS
MUJERES PINTORAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE
LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL SIGLO XIX**

**Para obtener el título de
Maestra en Historia**

PRESENTA

Lic. Lilia Estefanía López Méndez

Directora

Dra. Celia Mercedes Alanís Rufino

Codirectora

Dra. Imelda Paola Ugalde Andrade

Comité tutorial

Dra. Adriana Gómez Aiza
Dr. Manuel Alberto Morales Damián

Pachuca de Soto, Hgo., México, octubre 2025

Carta de aprobación



Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
School of Social Sciences and Humanities
Área Académica de Historia y Antropología
Department of History and Anthropology

Oficio núm. **MH/0094/2025**

Asunto: Autorización de impresión

Mtra. Ojuky del Rocío Islas Maldonado
Directora de Administración Escolar
Presente.

El Comité Tutorial de la tesis: **"El nacionalismo femenino decimonónico: la mirada y el discurso pictórico de las mujeres pintoras en la construcción de la identidad nacional en el siglo XIX"**, realizado por la sustentante **Lilia Estefanía López Méndez**, con número de cuenta: **166743**, perteneciente al programa de Maestría en Historia, una vez que ha revisado, analizado y evaluado el documento recepcional de acuerdo a lo estipulado en el Artículo 110 del Reglamento de Estudios de Posgrado, tiene a bien extender la presente:

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Por lo que la sustentante deberá cumplir los requisitos del Reglamento de Estudios de Posgrado y con lo establecido en el proceso de grado vigente.

Atentamente
"Amor, Orden y Progreso"
Pachuca de Soto, Hidalgo a 10 de noviembre de 2025

El Comité Tutorial

Dra. Celia Mercedes Alanís Rufino
Directora

Dra. Adriana Gómez Aliza
Lectora



Dra. Imelda Paola Ugalde
Andrade
Co-directora

Dr. Manuel Alberto
Morales Damián
Lector

"Amor, Orden y Progreso"

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n, Colonia
San Cayetano, Pachuca de Soto, Hidalgo, México;
C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 41026 y 41027
jaahya_jcshu@uaeh.edu.mx



2025



uaeh.edu.mx

A mis padres, por su incondicional apoyo, su amor infinito y por ser la fuente de mi perseverancia.

Agradecimientos

Expreso mi sincero reconocimiento a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo por haberme brindado la oportunidad de cursar el programa de Maestría en Historia.

De igual manera, manifiesto mi profunda gratitud al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la asignación de recursos a través de la beca de posgrado, apoyo que resultó determinante para la dedicación y conclusión satisfactoria de mis estudios.

A mis estimados profesores y profesoras, por la generosidad y el compromiso demostrado al compartir sus conocimientos, guiando mi formación a lo largo del programa de posgrado.

Especialmente agradezco al Dr. Francisco Luis Jiménez Abollado, jefe del Área Académica de Historia y Antropología, por su confianza y respaldo fundamental para la reestructuración de mi comité de tesis, lo cual fue crucial para el buen término de este proyecto.

Mi más profundo agradecimiento se dirige a mi comité de tesis:

Gracias a mi directora, la Dra. Celia Mercedes Alanís Rufino. Su liderazgo ejemplar y gran profesionalismo fueron fundamentales, especialmente al asumir la dirección de este proyecto en momentos cruciales. A ella le debo no solo la guía experta que encauzó esta investigación, sino también el apoyo moral invaluable y una paciencia infinita. Su extraordinario compromiso se reflejó en las numerosas y meticulosas revisiones que garantizaron la rigurosidad, calidad y perfección de mi trabajo final. Su dirección ha sido, sin duda, determinante para la conclusión exitosa de esta tesis.

A mi codirectora, la Dra. Imelda Paola Ugalde Andrade, por su empatía, amabilidad, dedicación y contribución para clarificar el propósito y alcance de mi investigación, comprometiéndose plenamente con el desarrollo del trabajo. A mi lector, el Dr. Manuel Alberto Morales Damián, por sus valiosas observaciones. Agradezco la lectura exhaustiva y la

comprensión profunda de la temática, así como su apoyo y compromiso. Su tiempo y amplio conocimiento fueron esenciales para enriquecer esta tesis. Ha sido sumamente gratificante tener la oportunidad de volver a trabajar con usted en este proyecto. Agradezco a la Dra. Adriana Gómez Aíza, especialmente su meticuloso seguimiento y su apoyo constante a lo largo de mi proceso de investigación y durante la maestría. Sus valiosos comentarios siempre contribuyeron significativamente a robustecer la perspectiva de este trabajo.

A los tres, extiendo mi gratitud por comprender la complejidad de la situación y por el gran apoyo, el tiempo y el conocimiento que generosamente invirtieron en este logro.

A mis compañeras de maestría, gracias, Jessi, por tu apoyo oportuno al inicio del tercer capítulo, por tus consejos y por tu amistad. Gracias, Anita, por tu constante presencia y acompañamiento en los momentos de mayor necesidad. Ambas son personas y amigas extraordinarias. Asimismo, agradezco a mi amiga Sharon por su apoyo a la distancia, por creer siempre en mí y por sus palabras de ánimo para finalizar la investigación.

Y sobre todo a mi amada familia, por ser el cimiento de mi vida, mi camino, mi apoyo constante y mi fuente inagotable de resistencia y amor. Agradezco a mi madre por su compañía, y la fuerza que me infunde su amor. A mi padre por su inquebrantable fe en mis capacidades y por su orgullo, que me inspira a seguir adelante.

Este logro es un reflejo de mi perseverancia, resistencia y el amor de las personas que me rodean. Y sobre todo, a las mujeres pintoras del siglo XIX.

I.- INTRODUCCIÓN.....	7
-----------------------	---

PARTE I

CONTEXTO HISTÓRICO, CONCEPTOS EN TORNO AL NACIONALISMO DURANTE EL SIGLO XIX

CAPÍTULO I.....	34
------------------------	-----------

I.- LAS PINTORAS DEL SIGLO XIX Y EL MÉXICO DECIMONÓNICO.....	35
1.1 La renovación de la Academia de San Carlos.....	35
y la República Federal.	
1.2 Las mujeres y el México Moderno 1867-1911.....	41
1.2.1 Las pintoras en el Porfiriato.....	45
1.3 El romanticismo y la mujer del México Independiente.....	49

CAPÍTULO 2.....	57
------------------------	-----------

II.- NACIONALISMO DECIMONÓNICO MEXICANO.....	58
2.1 Nación e identidad.....	58
2.2 La romantización del indigenismo y el mestizaje como base de la identidad nacional.....	76
2.3 El racismo en el proyecto de nación del México decimonónico.....	92
2.4 La religión como elemento indispensable en la construcción del Nacionalismo.....	96
2.5 Arte y nación en el siglo XIX.....	102

PARTE II

CLASIFICACIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE OBRAS DE LAS PINTORAS DECIMONÓNICAS

CAPÍTULO 3.....	121
------------------------	------------

III. EL NACIONALISMO COTIDIANO.....	121
3.1 Clasificación por décadas y categorías generales.....	122
3.2 Clasificación e interpretación por temáticas	
3.2.1. Religión.....	141

3.2.1.1 Arte, religión y nación.....	143
3.2.1.2 De La Guadalupana a la Virgen Mestiza.....	145
3.2.1.3 La Virgen Dolorosa.....	158
3.2.2 Vida cotidiana.....	168
3.2.2.1 Romanticismo, mujer y nación.....	174
3.2.2.2 La cotidianidad como parte del proyecto nacionalista.....	180
3.2.2.3 El retrato como herramienta de identidad nacional.....	198
3.2.2.4 Del romanticismo al costumbrismo social.....	214
3.2.2.5 El retrato popular.....	215
3.2.2.6 Bodegones.....	232
3.2.3 Paisajes.....	243
3.2.3.1 Paisaje urbano femenino y nación.....	247
3.2.3.2 De la arquitectura urbana nacional al terruño femenino.....	260
CONSIDERACIONES FINALES.....	272
BIBLIOGRAFÍA.....	292

I.- INTRODUCCIÓN

A pesar de las ausencias de pintoras femeninas a lo largo de la historiografía, existió un grupo conformado por mujeres mexicanas en el siglo XIX, que fueron artistas, escritoras, poetas, señoritas y señoras del hogar, que se desarrollaron dentro del ámbito privado. Lo cual les permitió reproducir un discurso visual que representaba dicho espacio, con obras como bodegones, retratos y paisajes. Desde esta perspectiva, las pintoras construyeron una identidad nacional narrada desde lo cotidiano y los elementos que socialmente se consideraban esenciales para el hogar mexicano: familia, moralidad, religiosidad, patriotismo y modernidad.

Justificación

Como hemos visto, la historiografía de las mujeres en las últimas décadas, ha incrementado su producción. El tema de la mujer y el arte nos ha mostrado trabajos pictóricos que pintoras a lo largo de la historia han ejecutado con gracia, técnica y habilidad. Estos trabajos nos muestran, tanto la vida como el trabajo de las mujeres en el arte. Incluso vemos que se ha dirigido a temas de feminismos y emancipación de la mujer en un ámbito masculino. Sin embargo, creo que es momento de ir un paso más allá y colocar el trabajo pictórico de estas artistas hacia un eje interpretativo para su estudio y análisis. Se pretende que esta investigación aporte al tema de las pintoras integrándose al Arte Nacional Mexicano del siglo XIX a la par de los pintores masculinos de la época. Elaborando un análisis bajo el enfoque de la Historia social del arte y Culturas Visuales, que nos permita analizar la relación del contexto nacionalista con las obras de las pintoras, a partir de categorías de análisis por temáticas. Creando una propuesta teórica/visual que refleja la forma en la que las mujeres miraban y expresaban su nación e identidad a través del arte.

Es necesario colocar a estas mujeres en la historiografía del arte en temáticas que abordan problemáticas sociales, acontecimientos políticos, ideologías religiosas, movimientos sociales, etcétera. El valioso trabajo de historiadoras que han recopilado las vidas y obras pictóricas de estas mujeres nos debe servir como base para iniciar investigaciones que respondan y generen más preguntas en cuanto a los sujetos en sus diferentes ámbitos. ¿Cómo el trabajo pictórico y artístico de las mujeres a lo largo de la historia ha impactado o influenciado en su época? o ¿Cuál es el discurso que buscan transmitir las pintoras al momento de ejecutar una obra? ¿Cuál es la realidad que muestran en sus representaciones? Hay que recordar que estas mujeres pertenecen a una minoría que necesita ser visibilizada. ¿Qué nos quieren decir estas mujeres artistas en sus cuadros? Estamos en una época en donde es necesario cuestionar el imaginario masculino, nos habla de una realidad. El tema nación y mujeres es un claro ejemplo de esto. En esta investigación se cuestiona tanto el discurso oficial de nación, así como la invisible aportación de las mujeres en el arte nacional.

Objetivos

El principal objetivo de esta investigación es dar a conocer las obras de las pintoras y su contribución artística, incluyendo al género como categoría analítica y no únicamente como categoría de inclusión, en la construcción de un discurso visual que refleja una identidad nacional del siglo XIX. Las representaciones pictóricas permiten esta identidad a través de la mirada o percepción de las pintoras, no solo complementando la historia del arte decimonónico, sino, reconfigurando tanto la idea de nación como el arte nacional, con la introducción de los espacios domésticos con representaciones del hogar, la familia, retratos, bodegones, y plasmando sensibilidades privadas como la religión y paisajes íntimos, para la construcción

nacional. Asimismo, esta interpretación se podría considerar como una etnografía visual de su rol y sus espacios como mujer.

Las pintoras que se presentan en esta investigación fueron seleccionadas por su producción pictórica, así como, la información que encontramos de su formación artística y obras; lo cual, nos permitió hacer una interpretación más amplia de cada cuadro con relación a las categorías de análisis en el capítulo III.

Partiendo de 1798, fecha de ejecución de la primera obra pictórica de las pintoras de esta investigación: *La Guadalupana*, obra de Guadalupe Moncada y Berrio; hasta 1905 con una ejecución pictórica del paisaje nacional, de la pintora Otilia Rodríguez.

Las categorías de análisis que abarca esta investigación se basan en la historia social del arte, específicamente el papel de la mujer dentro de la construcción de la identidad nacional a través de su propio contexto y discurso visual. Eso, con la intención de construir nuevos conocimientos acerca del papel histórico de la mujer, así como, generar propuestas historiográficas, sociales y educativas que puedan dar difusión al rol activo de la mujer en el siglo XIX.

El segundo objetivo es analizar el papel de las mujeres pintoras en el siglo XIX como agentes activos en la historia del arte mexicano, retomando la propuesta teórica de Joan Scott en *Género e historia*.¹ Ella plantea que incorporar a las mujeres en el análisis histórico no implica únicamente visualizarlas, sino integrarlas a problemáticas, discursos y debates, de las categorías con las que se construye la narrativa del pasado. Desde esa perspectiva, las mujeres deben ser reconocidas como sujetos históricos que participan en procesos sociales, políticos y culturales; convirtiéndolas en un nuevo punto de cuestionamiento para las investigaciones históricas.

Consiste en hacer de las mujeres el foco del cuestionamiento, el tema de la historia, un agente de la narrativa, tanto si es una crónica de acontecimientos políticos (la

¹ Joan Scott Wallach, *Género e historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 20-21.

Revolución francesa, los motines Swing, la primera o la segunda Guerra Mundial) y de movimientos políticos (el cartismo, la utopía socialista, el feminismo, el sufragio de las mujeres), o si es un recuento más analítico del desenvolvimiento de procesos de cambio social a gran escala (industrialización, capitalismo, modernización, urbanización, construcción de los estados-nación). Este esfuerzo va más allá de la búsqueda ingenua de los antecedentes heroicos del movimiento de mujeres contemporáneo, para hacer una nueva evaluación de los niveles establecidos de significación histórica.²

Otro objetivo de esta investigación es trabajar la figura de la mujer como un sujeto social activo que contribuye a la construcción de la identidad de una nación en pleno desarrollo. Abarcar la situación de las mujeres dentro del contexto del siglo XIX como 'género' abre las pautas para poder interpretar esos elementos que plasman en su trabajo pictórico y que nos hablan acerca de una sociedad eclipsada por el género masculino, el cual establece los patrones políticos, sociales, económicos y culturales del México decimonónico. Es importante identificar la condición de la mujer por su categorización de género, convirtiéndolo en un concepto de análisis.

El enfoque que se comenzó a utilizar en el siglo XX en la década de los noventa es el análisis de las categorías de género 'hombre' y 'mujer' según menciona Frida Gorbach.³ Esto no quiere decir que no se trabajen estudios enfocados a la mujer como sujeto activo histórico; más bien, cambia la perspectiva de estudio hacia una de género, en donde se comienza a construir socialmente a la mujer tomando en cuenta sus prácticas y representaciones dentro de la sociedad mexicana. Se deja atrás esta especie de compilación de información de mujeres destacadas y se sustituye por la de la mujer como un ser social que contribuye a la construcción de una nación y que ha participado en los fenómenos políticos, sociales y culturales.

² *Ibidem*, p. 35.

³ Frida Gorbach, "Historia y género en México. En defensa de la teoría" en *Relaciones* 113, [en línea], 2008, vol. XXIX, ISSN 0185-3929. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292008000100143, p.150.

Hipótesis

Se parte de que las mujeres pintoras del siglo XIX contribuyeron activamente en la construcción de una identidad nacional al representar, desde su experiencia de género, un discurso visual centrado en el espacio privado y vida cotidiana, influenciado por las corrientes ideológicas del período, como el Romanticismo y Costumbrismo de la época, con temas como religión, escenas de interiores, vida cotidiana, retrato, paisaje y bodegón, los cuales reconfiguraron el discurso nacionalista predominante masculino, asociado al ámbito público y político.

Estado del arte

En la historiografía mexicana, las mujeres del siglo XIX son aparentemente invisibles, inmóviles, pasivas, sujetas a su hogar y, sobre todo, subordinadas a los hombres; esta idea surge a partir de la literatura histórica de la época. Son pocos los trabajos que analizan a fondo el papel activo de las mujeres durante este período; sin embargo, hay autoras que buscan rescatar este pasado femenino; una de ellas es Silvia Arrom.

A pesar de que su trabajo se centra en la Ciudad de México, de 1790 a 1857, estructura una investigación que abarca diferentes ámbitos de la sociedad mexicana; en los cuales las mujeres participan activamente, por ejemplo en el ámbito económico y laboral, su movilización en entornos privados y públicos, su situación legal y laboral, así como los patrones demográficos femeninos.⁴

De acuerdo a Arrom, esta idea de pasividad en la mujer viene a partir de la literatura de la época, obras creadas por escritores mexicanos que señalaban como único destino y uso de la mujer, el matrimonio y la maternidad, ya que se consideraba que era la naturaleza y el destino de las mujeres. Además de esto, existía una división de

⁴ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*, México, Siglo veintiuno, 1988.

tareas; los hombres gobiernan estado y naciones, así como lideran el campo de las ciencias y las artes; por otro lado, las mujeres se limitaban al trabajo doméstico, eran los 'ángeles domésticos' del siglo XIX. En contraste a estas ideas, Arrom afirma que el comportamiento real de las mujeres era otro asunto, enfatizando los lugares, ámbitos, y formas, en las cuales, ellas mantenían una participación. Una de las causas más relevantes fue el cambio de vida urbana, que expandió las oportunidades de las mujeres. Incluso, señala que los mexicanos veían el desarrollo y expansión de las responsabilidades de la mujer, como parte del progreso social, el cual estaba relacionado al proyecto de nación.⁵

¿Era México un patriarcado clásico, con las mujeres privadas de toda autoridad tanto en los asuntos públicos como en los privados, o bien había áreas controladas por ellas, como crianza de los niños, la asignación de recursos domésticos o sus propiedades personales? ¿Cuántas mujeres viven efectivamente en casas encabezadas por hombres donde podían estar sujetas al gobierno masculino?⁶

La respuesta a estas interrogantes es un tema importante y necesario para la historia de las mujeres, y una nueva reestructuración de la historiografía en México. En esta investigación no vamos a ahondar en esos aspectos, sin embargo, la aportación de la autora nos ayuda a comprender mejor el contexto de las mujeres decimonónicas en general. Lo que sí podemos afirmar, es que, en el ámbito artístico predominaba la influencia masculina, por número de obras, por relevancia académica, por reconocimiento en el gremio artístico; no obstante, eso no quiere decir que las pintoras deban permanecer bajo un velo histórico, omitiendo su aportación y actividad en el arte nacional. Partiendo de esto, podríamos cuestionarnos: ¿Era México un patriarcado clásico, con las mujeres privadas de toda educación y participación artística en el ámbito público, o bien, había una categoría de género controlado por

⁵ *Ibidem*, pp. 13-69.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

ellas, con ejes temáticos como: religión, escenas de la vida cotidiana, bodegones, paisajes o retratos que reflejan los valores familiares y nacionales de los mexicanos?, ¿Cuántas mujeres vivieron efectivamente en casas o ámbitos encabezados por hombres donde podían estar sujetas al gobierno masculino, en los cuales se mantuvieron pasivas e inactivas?

Ahora bien, a partir de la primera mitad del siglo XIX, mujeres burguesas devotas al arte, comenzaron a crear obras que reflejaron la construcción de una identidad nacional cotidiana, a través de su propio contexto y condición social. La categoría de género se integra con un eje temático doméstico, en donde la familia y los valores nacionales se forjan y se ven plasmados en sus obras. Esto nos habla de una realidad e identidad, con tintes distintos al reflejado en obras masculinas. Efectivamente, la condición de la mujer burguesa era mayormente doméstica, condición social que nos acerca a un contexto cotidiano de las pintoras, como: interiores, escenas de la vida cotidiana, indumentaria, paisajes, comida, religión, retratos burgueses y de tipos sociales. Estos elementos forman también, parte de la identidad nacional desde la mirada de las pintoras, y que en el ámbito artístico constituyan temáticas identitarias, dentro de la corriente artística nacionalista. Como lo describe Leonor Cortina: “se trataba de representaciones pictóricas de objetos sencillos que aluden a la vida cotidiana y, sobre todo, a la realidad de México.”⁷

La llegada de artistas europeos a México como Eugenio Landesio, Daniel Thomas Egerton, Hubert Sattler, Claudio Linati, entre otros, ejerció una reivindicación nacional con una nueva visión de la realidad, retomando lo popular, los tipos sociales, costumbres y actividades cotidianas. Por otro lado, en el contexto político se buscó legitimar a los gobiernos de la época, con un discurso de identidad nacional a través

⁷ Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA-SEP, 1985, p.157.

del arte, lleno de símbolos e iconografía. Las pintoras del siglo XIX (1798 a 1900) quienes expusieron sus obras en el Salón de Pinturas Remitidas⁸ en las exposiciones de la Academia, representaron en sus obras un discurso de identidad nacional de lo cotidiano, en su iconografía, que buscó retomar esa visión romántica y costumbrista de la realidad en México.

Enfocándonos en el tema de las mujeres pintoras del siglo XIX, la construcción ha sido más lenta, ya que no hay una amplia bibliografía de fácil acceso. Una de las autoras que se enfoca en el arte femenino del siglo XIX en México es Leonor Cortina. Su obra *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, publicada en 1985, describe la historia de estas mujeres a lo largo del siglo XIX, sus trayectorias en la Antigua Academia de San Carlos, así como la situación social, política y económica en la que se encontraban estas mujeres en dicho siglo. Incluso trabaja con publicaciones en las que se hacen reseñas y críticas de sus obras, además de realizar una compilación de biografías y de sus obras pictóricas.

Su trabajo recopila datos e historias de dichas mujeres, sin embargo, no ahonda demasiado en los estilos, análisis iconográficos, motivaciones e incluso análisis de las imágenes, de acuerdo con la corriente artística, su condición social, política y económica, así como el contexto que se vivía en la época. No obstante, es una obra completa, que brinda las bases para poder iniciar un debate con respecto a las aportaciones en el arte, de las mujeres decimonónicas.⁹

La metodología que trabaja la autora consiste en hacer una revisión bibliográfica de autores que se dedicaron a la crítica de arte, como Ida Rodríguez Prampolini, entrevistas a familiares o conocidos de las pintoras, revisión hemerográfica de

⁸ Según Tania García Lescaille las exposiciones del Salón de Pinturas Remitidas tenían lugar en un salón periférico al Salón Oficial de la Academia, con obras de artistas que las ejecutaron fuera de la Academia.

⁹ Cortina, *loc. cit.*

publicaciones en donde aparecen las reseñas y críticas que hacían intelectuales de la época en periódicos como *El Monitor Republicano* y, principalmente, revisión de archivos de la Antigua Academia de San Carlos para reunir la información referente a la trayectoria y participación de las pintoras en la institución; así como de sus obras pictóricas, que le fueron facilitadas por familiares, coleccionistas privados, e instituciones de arte como el Museo de San Carlos y el Instituto de Bellas Artes, que durante un tiempo sustituyó a la Antigua Academia de San Carlos.

En México desde, la primera Exposición de la Academia de San Carlos en 1849 y en todas las subsiguientes, siempre se contó con una nutrida presencia femenina. Los críticos de arte y el público en general veían con agrado que el “bello sexo” se ocupara en estos menesteres, pues un factor indispensable para que la nueva Nación Mexicana alcanzara el progreso y se elevara a la altura de los países más civilizados era la educación del pueblo en los nobles principios de arte.¹⁰

Dentro del proceso de progreso y consagración de la nueva República Restaurada de Benito Juárez y la nueva República Moderna de Porfirio Díaz, el pueblo, incluyendo a las mujeres, necesitaba ser educado en las artes para poder llegar a ese nivel de modernización deseado de las últimas décadas del siglo XIX, para poder estar a la par de países desarrollados europeos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el papel de la mujer dentro del arte era meramente para agraciar su persona, menciona Cortina, ya que aún no se tomaba en cuenta como un ente que pudiera destacar dentro del gremio artístico.

En 1880, *El Monitor Republicano*, periódico mexicano de ideología liberal, publicó lo siguiente; “la pintura y la música nos parecen un adorno casi esencial en la educación del sexo bello”.¹¹ Esta cita denota el pensamiento de la élite y la clase media urbana mexicana en el siglo XIX, claro, bajo un contexto distinto a esta época, pero que menciona la palabra 'adorno' para definir una actividad que para algunas mujeres en

¹⁰ Cortina, *op. cit.*, p.55.

¹¹ *Ibidem*, p.67.

esos tiempos era casi una profesión. También por 'adorno' entendemos que esa actividad podría ser un cierto elemento extra que distinguiera a las mujeres, en su mayoría pertenecientes a clases sociales acomodadas, mas no como una profesión, ya que el gremio artístico de ese tiempo era acaparado por el sexo masculino. Sin embargo, esta apertura social y académica, venía dentro de un proyecto modernizador del gobierno mexicano que buscaba despertar la afición al estudio y el gusto por las bellas artes.¹²

La obra de Cortina, tiene el objetivo de dar a conocer la trayectoria de las mujeres en la Academia, así como sus biografías, y sus obras pictóricas; las cuales, en esta tesis se utilizan para elaborar un análisis en relación con el contexto político y social del siglo XIX. Proponiendo que estas obras son parte del proyecto de nación e identidad nacional, que tenía como propósito crear productos culturales de expresión nacional, de los nuevos gobiernos que se conforman después de la Independencia, principalmente el periodo de Reforma, Segundo Imperio y Porfiriato.¹³

Para lograr adentrarse en un debate historiográfico basado en la misma temática, Elizabeth Fuentes Rojas, quién ha trabajado a las mujeres pintoras de la antigua Academia de San Carlos, principalmente en su integración a la institución. A diferencia de Cortina se centra en la trayectoria académica de las pintoras, por lo que basa su análisis en la consulta de archivos de la Academia de San Carlos, para recabar datos estadísticos en relación con el ingreso de las mujeres, peticiones para inscribirse a los cursos de dibujo, así como las materias que tomaban.

¹² *Ibidem*, p.85.

¹³ José Luis Martínez, "Méjico en busca de su expresión" en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1976.

En su capítulo *Afluencia de la mujer en el ámbito académico en el siglo XX: dibujos de Esther Hernández Olmedo*,¹⁴ la autora a través de la consulta de archivos, específicamente el de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, hace un análisis de las obras pictóricas de Esther Hernández durante su trayecto y estudios en la Antigua Academia de San Carlos, en ese entonces Bellas Artes, analiza técnica y estilo de una manera muy breve, así como hace una descripción de las materias cursadas por la alumna, calificaciones, e incluso observaciones o críticas de maestros o críticos de arte, por otro lado, su capítulo se apoya de bibliografía para conocer la condición social y académica de la mujer en el siglo XIX y dentro de dicha Academia.

Elizabeth Fuentes, ha contribuido en distintas obras haciendo referencia a la Academia de San Carlos, así como a las mujeres pintoras de la Academia, enfocándose principalmente en su trayectoria académica y artística, sin hacer un análisis más profundo a la iconografía, símbolos o significados. Elabora también catálogos de archivos de la academia de San Carlos y artículos con la misma metodología de revisión de archivos, consulta bibliográfica para conocer el contexto historia, y entrevistas a familiares o conocidos de algunas pintoras, ya que la gran parte del acervo artístico de estas pintoras se mantiene en colecciones privadas o familiares. El papel de estas autoras es fundamental, ya que sus estudios son la base bibliográfica y estadística, para investigaciones posteriores.

A pesar de la ideología decimonónica, la cual recluye a la mujer en el hogar por sus atributos delicados y femeninos, así como de las limitantes en el ámbito artístico, como aspirar a solo a tomar algunas clases, realizar obras de carácter cotidiano o no poder acceder a las clases de desnudo; de acuerdo con el proyecto modernizador y

¹⁴ Elizabeth Fuentes Rojas, “Afluencia de la mujer en el ámbito académico en el siglo XX: dibujos de Esther Hernández Olmedo”, en Elizabeth Fuentes Rojas (Coord.), *La mujer en el arte: su obra y su imagen*, México, UNAM, 2019.

democrático que se vivía en México, la educación comenzó a abrirse para grupos que habían sido excluidos de la institución desde su fundación en 1778. Este cambio de rumbo de las ideas va a propiciar que en la Academia de San Carlos se comenzaron a abrir cursos para mujeres interesadas en perfeccionar su técnica. Según Fuentes Rojas¹⁵, en 1841, se aprueba la primera solicitud de admisión a una mujer en un curso de dibujo, ya que se consideraba que este era la base para poder continuar con el andamiaje de los ramos de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Continuando con el trabajo de Fuentes Rojas, se tienen archivos que documentan el registro de obras en 1870 elaboradas por alumnas de la Academia de San Carlos y de exposiciones que se realizaron paulatinamente de 1850 a 1898, en las cuales se integraron trabajos de otras instituciones como la Escuela Normal para profesoras, la Escuela Patriótica, la Escuela de Sordomudos y la Escuela de Música.

Esta incursión al arte academicista, así como la exposición de sus obras, comenzó a generar un debate social, acerca de la posición de la mujer ante el arte, algunos lo señalaban como una actividad que seguía adornando a la mujer como el sexo bello, otro, insistían y hacían énfasis en que se necesitaba ampliar la educación artística de las mujeres hacia estudios anatómicos que permitieran plasmar obras con cuerpos desnudos, que por la época y contexto social causaba escándalo, debido a la ideología conservadora, así como a la formación religiosa y moral de las mujeres burguesas.

Ambas autoras, Cortina y Fuentes mantienen su argumento, en esa época y en ese contexto, las mujeres que se dedicaban al arte realizaban dicha actividad artística como un adorno a su persona o para agraciar su condición de sexo bello, sin tener

¹⁵ Elizabeth Fuentes Rojas, “Introducción: La mujer en el arte: su obra e imagen”, en Elizabeth Fuentes Rojas (Coord.), *La mujer en el arte: su obra y su imagen*, México, UNAM, 2019, p.18.

motivaciones, o aportaciones significativas al ámbito artístico, social, económico, o político. Por lo tanto, las autoras buscan demostrar lo contrario, haciendo una recopilación de sus obras, descripciones de estilo, técnica y habilidades artísticas, sin llegar a situarlas en alguna temática, ideología, problemática o aportación significativa de su trabajo artístico. Lo cual, en esta tesis se pretende desarrollar alrededor del nacionalismo.

Continuando con los estudios de las pintoras en la Academia, la autora Tania García Lescaille en su artículo *La entidad femenina en los salones remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850 y 1898)*.¹⁶ La autora utiliza una metodología similar a las demás, basa gran parte de su trabajo en la revisión del archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Sin embargo, ella se enfoca más en la elaboración de estadísticas, para comparar datos entre alumnos y alumnas, trabaja con cartas de petición para ingresar a la Academia, materias cursadas, alumnas inscritas por año, así como las obras o trabajos artísticos que ejecutaban en dichos cursos. Otra característica destacada de su trabajo es que se ocupa más en las exposiciones que en esa época se llamaban *Salones remitidos*, ahí se exponían obras, no solo de alumnos de la academia, sino de otras escuelas, e institutos como la Escuela Normal para profesoras, la Escuela Patriótica, la Escuela de Sordomudos y la Escuela de Música, reforzando las políticas de inclusión que el gobierno en esos años buscaba implementar en el arte y la cultura. La integración de las pintoras en esas exposiciones tenía el propósito de demostrar su talento y habilidades en la pintura, así como su formación y trayectoria académica relacionada al arte.

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

¹⁶ Tania García Lescaille, "La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)", en *Dimensión Antropológica*, [en línea], 2010, vol 50, Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/1236>

remitidas; compartieron 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, fue hasta 1870 que las mujeres tuvieron la oportunidad de estudiar en la Academia de San Carlos.¹⁷

Referente al tema de las mujeres pintoras, la obra: *La crítica de arte en México en el siglo XIX*¹⁸ de Ida Rodríguez Prampolini, organiza fuentes referentes a la crítica de arte en México durante el siglo XIX, contando con tres volúmenes, el primero abarca de 1810 a 1858, el segundo incluye las críticas de arte que van de 1859 a 1878, y el tercero de 1879 a 1903. Los tres volúmenes nos relatan los gustos, ideas e ideales, incluso los antagonismos referentes a la política y creencias de la época, en dichas obras se resume la vida cotidiana y cultural de la época, y de un grupo social en específico. Las críticas que se reúnen en dicha obra pertenecen a historiadores, literatos, ideólogos, funcionarios políticos, aficionados y críticos de la época como, Ignacio Altamirano, Rafael Flores, Felipe Gutiérrez, Felipe López López, entre otros; quienes dan a conocer parte de la identidad que se estaba forjando en la época, pero principalmente la aportación de las mujeres pintoras al arte, así como la percepción social que se tenía de ellas y su obra pictórica, que nos revela la situación social y artística de las mujeres en el siglo XIX. Lo anterior nos lleva a interpretar que las mujeres no estaban propiamente escondidas o relegadas en su totalidad, y que tenían cierto nivel de presencia en el ámbito artístico, como los varones.

La señorita Julia Escalante nos ha sorprendido con un sentido original que representa a San Francisco de Asís; su autora ha sabido representar en su figura el carácter

¹⁷ *Ibidem*, p.78.

¹⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, III tomos, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

esencialmente ascético de que debe estar dominado el santo fundador, y la entonación de todo el cuadro, está en armonía con el conjunto.¹⁹

Manuel Romero de Terreros estructura un trabajo estadístico que nos revela la presencia de las mujeres en el arte con los *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos*. En su obra construye una recopilación de archivos de dicha institución y nos arroja información acerca de la trayectoria y presencia de las mujeres en la Academia y el ámbito artístico de la época. Lo cual, así como la obra de Prampolini, aporta a esta investigación como parte de la metodología de Cultura Visual este conocimiento de la audiencia y público que presenció, visibilizó e incluso comentó el trabajo pictórico de las mujeres artistas. Ahora bien, para este trabajo de investigación se retomaron distintos temas y autores que trabajan la identidad nacional a través de los géneros en el arte, uno de ellos, es el paisaje, género que algunas pintoras del siglo XIX ejecutan en sus obras.

En el capítulo de Fausto Ramírez, *La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico*, el autor argumenta que uno de los elementos que influyen en la construcción de identidad nacional en una comunidad, es el territorio, representado en las obras de paisajes urbanos y de campo abierto.

Entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento del terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través de la pintura de paisaje.²⁰

Hace una descripción de cada tipo de paisaje, así como de los pintores europeos que llegan a México como Pedro Gualdi y Eugenio Landesio, quienes trabajaron con obras que representaban el paisaje mexicano a través de su propia visión y que concordaba

¹⁹ *Ibidem*, p. 429.

²⁰ Fausto Ramírez, “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”, en Stacie G. Widdifield (Coord), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad*, México, Arte e imagen/CONACULTA, 2004, p. 269.

con la visión de los mexicanos. Dentro de esta categoría se integran las mujeres pintoras de San Carlos, realizando en su mayoría obras de paisajes, que reflejan urbanismo, el campo, interiores.

También, describe las aportaciones de pintores mexicanos como Casimiro Castro que en sus litografías representa el paisaje urbano de México y a José María Velasco, quien crea obras pictóricas referentes al Valle de México, que de la mano con los nuevos gobiernos como el de Maximiliano, se retoma el indigenismo como elemento de identidad; estos paisajes eran una mezcla entre la modernidad del México contemporáneo y el pasado prehispánico que en el Segundo Imperio se utiliza como símbolo de identidad, es por ello, que el paisaje, especialmente el Valle de México se convierte en un emblema nacional, así como paisajes de otras ubicaciones geográficas que reflejan la variedad geográfica del país.²¹ El autor se basa en bibliografía referente al tema, a la revisión de catálogos de litografías, análisis de obras pictóricas, revisión de ensayos, hace comparaciones entre los distintos períodos de gobierno, enfoques políticos, sociales y nacionales, así como una descripción de las obras y los cambios en los temas dentro el género del paisaje, y relacionarlas con los cambios políticos que ocurrían en el país, y como resultado se generaron nuevas concepciones de identidad nacional.

Como he planteado, el arte está relacionado estrechamente con la construcción de una identidad nacional en México; en *Cuando el arte ayudó a la nación* de Juana Gutiérrez Haces,²² se elabora un análisis de cómo el arte se convierte en una herramienta de difusión que busca reflejar, a través de un discurso visual, la identidad nacional, con la cual el mexicano debió sentirse identificado. A diferencia de la obra

²¹ *Ibidem*, p. 279.

²² Juana Gutiérrez Haces, *Cuando el arte ayudó a la nación*, México, Fomento Cultural Banamex, 2006.

anterior, este texto es de carácter didáctico, a través de imágenes y una narrativa simple busca dar a conocer a los jóvenes como el arte tiene relevancia en acontecimientos históricos y también, como este se relaciona con su contexto. Los textos de Ramírez y Gutiérrez, cuentan con una gran variedad de imágenes que nos ilustran los ejemplos de identidad nacional, así como la descripción de algunos simbolismos dentro de las obras pictóricas, así como un planteamiento desde la llegada de los viajeros extranjeros al país en el siglo XIX, que promueve una nueva visión de lo mexicano partiendo de la cotidianeidad y lo propio, que se refiere a las características del país en cuanto paisajes, retratos, comida, vestimenta, estereotipos sociales, que se relacionan con las obras pictóricas de las mujeres decimonónicas de la Academia de San Carlos.

El análisis de Angélica Velázquez en su texto *Castas o marchitas*, retrata la imagen de la mujer en el siglo XIX como el sexo bello²³; también, plantea cómo el proyecto modernizador del siglo XIX, de la República Restaurada²⁴, que encabezan los liberales, promueve la construcción de una sociedad moderna, que implicaba la apertura a nuevos modelos educativos, sociales, culturales, industriales, económicos y políticos. Junto con esta nueva ideología de modernización, llegan nuevas ideas liberales en cuanto al género. Velázquez hace un análisis iconográfico de la obra del pintor Manuel Ocaranza, en el cual concluye que el artista está representando al arquetipo de la mujer como sexo bello; sin embargo, a través de la iconografía de la obra, la autora interpreta cierta emancipación de la mujer, así como, el eclipsamiento que tiene el hombre sobre ella en el siglo XIX.²⁵ Su análisis permite ahondar en el

²³ Cortina, *op. cit*, p.54.

²⁴ Angélica Velázquez, “Castas o Marchitas. El amor del colibrí y La flor muerta de Manuel Ocaranza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [en línea], 1998, vol.XX, número 73, 125-16, p.125. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8380>

²⁵ *Ibidem*, pp. 126-146.

tema de cultura visual, específicamente en cómo se retrata y representa a la mujer desde la mirada masculina en el contexto decimonónico.

La construcción de la identidad nacional en el ámbito artístico era un eje que se solía abordar por la influencia masculinas y de una tradición eurocéntrica, proveniente del periodo Virreinal, que solo se basaba en lo clásico y europeo sin embargo, y paradójicamente, la llegada de extranjeros a México que comenzaron a exaltar las cualidades del territorio mexicano, que para ellos eran consideradas como exótico, dieron un giro al arte, convirtiendo lo propio en un eje de construcción pictórico, encontrando aceptación y relevancia entre artistas académicos y populares que se ocupan de representar el ser y hacer de los mexicanos.²⁶

Durante los siglos XIX y XX, la construcción de la representación pictórica de la identidad nacional corrió a cargo de los varones, quienes fieles a su contexto histórico y valores patriarcales plasmaron su visión del nacionalismo en el arte. Desde una perspectiva de género su discurso visual obedeció a su condición privilegiada dentro de la sociedad hegemónica que les permitió difundir sus ideas políticas, sociales y culturales a través del ámbito artístico.²⁷

El concepto o idea de identidad nacional, que se comienza a desarrollar a partir del surgimiento del criollismo, movimiento de Independencia y procesos de restauración de una República Liberal, lo enfocaremos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Ramírez,²⁸ plantea una construcción de identidad nacional a partir de elementos relacionados con referencias heroicas, retomando personajes del movimiento de independencia, periodo precolombino, así como banderas, escudos, figuras que representan la libertad y paisajes. Con la República Restaurada y el Porfirismo comenzó un proceso de consolidación de la nación moderna, en la cual la

²⁶ Alma Barbosa Sánchez, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano", en *Arte y Sociedad de Revista Investigación*, [en línea], 2019, núm 16, ISSN: 2174-7563, p.6. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6833084>

²⁷ *Idem*.

²⁸ Fausto, Ramírez, "Cinco Interpretaciones De La Identidad Nacional En La Plástica Mexicana Del Siglo XIX (1859-1887)" en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, [en línea], 2009, CLXXXV, núm 740, ISSN 0210-1963. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3104395>

construcción de monumentos y nuevos diseños urbanos se convierte en parte de esta consolidación, pretendiendo crear un imaginario visual de la nación, retomando elementos históricos, naturales y alegóricos que exaltan la nación mexicana.

Por otro lado, la identidad nacional del siglo XIX, como un movimiento identitario el cual explica Alma Barbosa,²⁹ se centra en una perspectiva androcéntrica que se basa en las dinámicas sociales, culturales, y políticas de los mexicanos, teniendo en cuenta que esta identidad está centrada en una perspectiva de género masculino, que al principio plasmaba cierto discurso de negación, ante el concepto de lo propio,³⁰ es decir, elementos simbólicos como la bandera, el águila, los colores verde, blanco y rojo, la Virgen de Guadalupe o Miguel Hidalgo. Las demás temáticas como los bodegones, escenas de interiores, retratos sociales, estuvieron relegadas hasta el momento que son reconocidas por artistas extranjeros a principios de siglo, poco después de la consumación de la Independencia. La identidad nacional que conocemos actualmente, o parte de ella, tiene un trasfondo de imposición eurocéntrica, y no mexicana, como dice el texto de Barbosa:

Las obras de los artistas extranjeros que visitaron México, en la primera mitad del siglo, propiciaron la revaloración y legitimación de las temáticas mexicanas, a través del registro pictórico y gráfico del territorio, el patrimonio arquitectónico y arqueológico, así como de las características sociales y étnicas de los mexicanos. Mediante estas obras, las temáticas de lo propio encontraron aceptación y relevancia entre artistas académicos y populares que se ocupan de representar el ser y hacer de los mexicanos.³¹

Dichas temáticas se basan en la cotidianidad del mexicano y que en esta investigación se pretende descubrir, analizar e interpretar, para poder llegar a concretar una idea de identidad nacional del siglo XIX, plasmada en las obras pictóricas de las mujeres decimonónicas. Descubrir cuáles son esos elementos que lograron la revaloración de

²⁹ Barbosa, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Id.*

la nación y que se comienzan a plasmar en los discursos pictóricos de esas décadas, por ejemplo, retratos sociales de mestizos, indígenas, aguadores, paisajes locales o gastronomía típica.

Ahora bien, con relación al tema de nación, los autores que se tomaron como base teórica para el desarrollo del segundo capítulo son: Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Luis Villoro, Agustín Basave, Enrique Florescano, Tomás Pérez Vejo y Juana Gutiérrez Haces; de los cuales se intentó extraer la idea de nación, nacionalismo e identidad nacional, hacer ciertas comparaciones en sus ideas y demostrar los puntos en común de cada idea.

Hobsbawm³², describe los diferentes conceptos de nación, así como los elementos ideológicos que permitieron la construcción de las naciones en el siglo XIX, partiendo del concepto de protonacionalismo, que surge de lo imaginario, del sentimiento de pertenencia e integración, tanto emocional como colectiva, y sus formas de identificación popular; asimismo, los símbolos que conectan con un pasado y dan una continuidad histórica construyendo una tradición inventada; elementos que componen una identidad nacional.

Continuando con la idea de un imaginario, Anderson propone la idea de las *Comunidades imaginarias*, las cuales son construcciones e invenciones de los grupos de poder, que buscan consolidar una nación y una comunidad política imaginaria, desde elementos como el territorio, el parentesco, el Estado y la soberanía.

Ahora bien, para situarnos en el contexto mexicano, Villoro distingue, a través de diferentes períodos e ideologías, diferentes concepciones de la figura del indio, la cual ha sido muy importante para los discursos de identidad nacional durante el siglo XIX. En su obra elabora un análisis, a través de las ideas de Francisco Clavijero, Servando

³² Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Gran Bretaña, Taurus, 1991.

Teresa de Mier y Manuel Orozco y Berra, en relación al papel del indio dentro de los discursos de nación, así como de identidad; que pertenecen al patriotismo criollo de la primera mitad del siglo. Por otro lado, Basave elabora el mismo análisis, con intelectuales como Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra, durante la segunda mitad del siglo XIX, en torno a la idea de mestizaje como elemento principal en los discursos de nación.

Acerca del arte nacional del periodo, Enrique Florescano en su obra *Imágenes de la patria a través de los siglos* aborda el tema de la identidad nacional, los conflictos y cambios políticos que intervienen en la construcción de esta idea, así como de los proyectos que buscan a través de discursos visuales, construir la idea de nación e identidad. Hace una descripción y análisis de imágenes, las cuales en su mayoría se relacionan con imágenes femeninas, así como de los símbolos que se convierten en los elementos identitarios de la nación. El autor deja claro que esta construcción tiene un propósito de fortalecimiento para algunos grupos de poder y del Estado.³³ Otra cuestión que interviene en este proyecto son las intervenciones extranjeras en el país, que orillaron a los grupos de poder a crear alternativas de unidad nacional que, reflejaran los valores nacionales de dicha época.³⁴

También, los autores Pérez Vejo y Gutiérrez Haces, en sus obras desarrollan el tema del arte nacional, las corrientes artísticas que lo concretaron, así como, las temáticas y artistas que dieron forma a esta tendencia. Cabe mencionar que, ninguno de los autores hace mención o referencia de las pintoras mexicanas que son tema de esta investigación.

³³ Enrique Florescano. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus. 2005, p.150.

³⁴ *Ibidem*, p. 151.

En relación con los estudios de género y la historia del arte, hemos revisado el trabajo de Linda Nochlin. En su obra, *Mujeres, Arte y Poder*,³⁵ la autora describe cómo la historia del arte ha formado parte del dominio intelectual del hombre blanco occidental. En este, la mujer como artista es una intrusa, y se visibiliza como un subtema menor y periférico, en la disciplina histórica. Su propuesta, es corregir esa distorsión intelectual, para lograr un discurso histórico adecuado, convirtiendo a la mujer en un catalizador e instrumento, que cuestiona esta forma de hacer historia.

Partiendo de esto, plantea: ¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres? Los factores que intervienen en la condición periférica de la mujer en la historia del arte están relacionados a las academias de arte, las cuales han obstaculizado el proceso creativo y artístico de las mujeres; el sistema de mecenazgo que favorece a los hombres, con relación a la mitología del genio, el artista masculino de grandiosidad, concepción semi religiosa, poderes supernaturales y con la capacidad de crear al ser de la nada. Y que claro, la autora se cuestiona, y propone el estudio de la producción artística desde sus estructuras sociales e institucionales, incluyendo a las mujeres dentro de esta nueva concepción historiográfica.³⁶ A pesar de que la autora basa sus argumentos, ejemplos y conclusiones en el ámbito artístico europeo, en los siguientes capítulos, podemos identificar que estos factores que invisibilizan a las mujeres, también afectaron a las pintoras mexicanas. Tal es la magnitud y permanencia de esta distorsión intelectual en México, que ningún libro de historia del arte mexicano, que se consultó para esta investigación, incluye a las mujeres pintoras decimonónicas en sus catálogos. También, es el caso de los libros de arte nacional que se consultaron, no incluyen a las mujeres como exponentes de este movimiento. Esto

³⁵ Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Westview Press, 1988.

³⁶ *Ibidem*, pp. 145-178.

deja claro, que el discurso natural o común de la historia, sigue sin cuestionarse, es por ello, que uno de los propósitos de esta investigación es incluir a las mujeres en estos procesos institucionales del siglo XIX, como creadoras y difusoras de un discurso nacional en el arte.

Rosario Castellanos, referente del feminismo mexicano en el siglo XX; en su trabajo de maestría, *Sobre cultura femenina*,³⁷ enfatiza los fenómenos en los que se manifiesta la aportación de la mujer a la cultura por medio de manifestaciones artísticas o científicas. También, plantea la invisibilización de la mujer, así como, los cuestionamientos y estigmas sobre su capacidad de crear, considerando a una mujer culta y creativa como una alucinación espejismo o incluso una pesadilla, para algunos pensadores. Aunque debemos aclarar que es un trabajo que se publica en 1950, periodo en el cual los estudios sobre mujeres y feminismo están comenzando a abrirse camino y cuestionarse sobre su papel en la historia, así también, sus conclusiones son un poco confusas en relación con el propósito de su tema. En su trabajo, vincula cultura con literatura, ya que argumenta que es el único campo en donde la mujer se ha podido desarrollar culturalmente, no obstante, nuestra hipótesis busca plantear algo distinto, no sólo identificamos un desarrollo en la literatura, también en la pintura. Es cierto que, la autora retoma la propuesta de Simmel, sobre la existencia de una Cultura Femenina, abriendo un debate y la posibilidad de un estudio más profundo sobre esto. Si bien, en esta investigación, no pretende profundizar en el tema de Castellanos, su concepto de cultura femenina, es reinterpretado en este trabajo, como una mirada femenina en el arte nacional del siglo XIX. En otra de sus obras, *Mujer que sabe latín*,³⁸ plantea que la mujer mexicana ha

³⁷ Rosario Castellano, *Sobre Cultura Femenina*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1950, pp. 11-101.

³⁸ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

sido reducida a símbolos: la Malinche, la virgen, la madre sufrida y abnegada. Sin embargo, es importante que ese viejo estereotipo de la mujer se transforme en nuevas posibilidades de ser dentro de las nuevas construcciones historiográficas.

Por último, me gustaría hacer énfasis en un espacio fundamental de difusión para cualquier artista, el museo. ¿Qué lugar tienen las mujeres en los museos? ¿Existen sus obras en los museos? ¿Las vemos a la par que los hombres?

En la actualidad podemos ver en los museos más reconocidos a lo largo del mundo, las obras de artistas femeninas, no obstante, el número es mínimo, en comparación a las obras masculinas. Son muy pocos los museos que han dedicado una sala o exposición al arte femenino, por ejemplo: el *Musée de l' Orangerie* en París, integró una sala en su exposición permanente con obras de la pintora francesa Marie Laurencin; el *Stedelijk Museum* en Amsterdam, presenta en una de sus salas principales obras en conjunto de pintoras como: Thérèse Schwartze, Else Berg y Charley Toorop, entre otras; por último, el *Art Institute of Chicago*, a pesar de que no cuenta con una sala dirigida a artistas femeninas en su exposición permanente, las incluye de forma integral en todas sus salas con una cantidad considerable, presentando obras de Remedios Varo, Gertrude Abercrombie, Theresa F. Bernstein, Mary Cassatt, Ellen Emmet Rand, Constant Mayer, Lilla Cabot Perry, entre otras, asimismo, actualmente presenta una exposición temporal de la pintora mexicana Frida Kahlo.

En México, el Museo de San Carlos en 2024 presentó una exposición temporal dedicada a las mujeres pintoras, en base al trabajo de Leonor Cortina; esta exposición se llamó *Pintar en Femenino*. En ella, se reunieron por primera vez en un recinto museístico, las obras de las pintoras mexicanas decimonónicas, con el fin de presentar al público el trabajo en conjunto. Sin embargo, en la exposición sólo se

agruparon por temáticas, sin tener alguna relación con el tema de nación o aportación en específico del periodo. La exposición era la presentación de las pintoras como pioneras del arte femenino, así como su participación en la Academia, y en algunas exposiciones, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Actualmente, en 2025, se presentan dos nuevas exposiciones temporales; la primera, dedicada a la pintora Pilar Calvo, y la segunda, pretende reordenar la colección del museo, desde el género.

Otros museos en la Ciudad de México que contienen un acervo relevante de obras de las pintoras decimonónicas son el Museo Casa de la Bola y el Museo Kaluz, sin embargo, ninguno ha presentado alguna exposición de las pintoras.

Metodología

Esta investigación se realizó bajo una perspectiva interdisciplinaria que combina las herramientas de la historia social del arte, analizando el papel de las mujeres pintoras en su contexto social, político y cultural; los estudios de género y el enfoque de culturas visuales, analizando visualmente, las obras considerando el arte femenino como un discurso visual de identidad, ideología y género, reinterpretando las obras desde la mirada femenina. Para ello se recurre a revisión bibliográfica, hemerográfica y visitas a museos, así como el estudio directo de las fuentes primarias (obras pictóricas) partiendo de su clasificación en tablas por temáticas como: religión, vida cotidiana y paisajes. Posteriormente se realiza su análisis visual, cabe mencionar que, aunque se trata de un trabajo de análisis visual, no se pretende realizar un análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico con la metodología de Erwin Panofsky. El análisis visual de las obras se trabajó tomando en cuenta algunos pasos de la metodología que propone Ludmilla Jordanova con un enfoque en Culturas Visuales: iniciando con la descripción de la obra identificando sus características de valor académico, evocando el objeto en la mente del lector para transmitir la materialidad y

conceptualizar, posteriormente se elabora un análisis comparativo en donde se buscan las asociaciones significativas estableciendo similitudes y diferencias con otras obras de arte, en este caso de pintores masculinos mexicanos de la época, también se toma en cuenta la producción del artefacto especificando la inteligencia visual de las artistas, su habilidad para mirar y quienes les enseñaron a pintar, finalizando con el carácter social de la percepción, la audiencia que incide en el contexto.³⁹

A partir de esto se pretende analizarlas e interpretarlas en relación con su contexto social, político, cultural y de género, dirigido al nacionalismo mexicano del siglo XIX, recurriendo a la historia social del arte, desde los conceptos de Arnold Hauser⁴⁰ y Pierre Francastel,⁴¹ quienes plantean que el arte es producto de la sociedad y se explica a través de ella. Para esto se utilizaron conceptos teóricos clave como: nación, nacionalismo e identidad de: construcción de la identidad nacional a través del arte y el género como categoría analítica en la historia del arte. Esta metodología tiene como objetivo reconstruir una historia del arte desde la mirada y perspectiva femenina, con la reinterpretación de sus obras como discursos visuales de carácter nacionalista, situando a las mujeres como agentes históricos activos en el ámbito cultural del siglo XIX.

Estructura del trabajo

Este trabajo se divide en dos partes: la primera aborda el contexto histórico, los conceptos de nación y la ideología nacionalista del siglo XIX; consta de dos capítulos,

³⁹ Ludmilla Jordanova, *The look of the past: Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Véase también Alberto Morales, “Reseña del libro: Jordanova, Ludmilla. The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice” en *Historia y grafía* [en línea], enero-junio 2018, vol 25, núm. 50, e-ISSN: 2448-783X, pp. 197-206. Disponible en: <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/5376>

⁴⁰ Arnold Hauser, *Historia social del arte y la literatura II*, México, Penguin Random House, 2018.

⁴¹ Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza editorial, 1981.

que buscan introducir al lector tanto al contexto decimonónico mexicano con relación al género, así como, el desarrollo de los conceptos más importantes en torno al tema del nacionalismo.

En el capítulo uno se busca desarrollar parte del contexto del siglo XIX, relacionado a la Academia de San Carlos, así como la integración paulatina de las mujeres en diferentes ámbitos. Asimismo, su relación con la corriente ideológica del Romanticismo, y las características que crearon el estereotipo de la mujer mexicana decimonónica.

En el segundo capítulo se hace una recopilación de ideas y definiciones del concepto de nación, nacionalismo e identidad. También se hace un análisis de los proyectos de unificación e identidad nacional durante la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad, enfatizando las ideas del patriotismo criollo y la mestizofilia. Por último, se hace una descripción de la tendencia artística nacional, parámetros, ejes temáticos, escenas y temas que forman parte del arte nacional del siglo XIX.

La segunda parte presenta la clasificación, análisis e interpretación de las obras pictóricas de las pintoras decimonónicas; se compone del tercer capítulo, en el cual se hace una clasificación de las obras por temáticas a partir de las obras de las pintoras; posteriormente se hace un análisis con relación al tema de nación y los ejes temáticos que se clasificaron en tablas de mi propia creación.

Finalmente, en las conclusiones se retoma la hipótesis, así como, el análisis de cada temática pictórica con relación a la idea del género como categoría analítica, teniendo como resultado la reinterpretación del arte nacional desde la mirada de las pintoras mexicanas.

PARTE I
CONTEXTO HISTÓRICO, CONCEPTOS EN TORNO AL NACIONALISMO
DURANTE EL SIGLO XIX

¿En qué ocupan su tiempo las mujeres mexicanas?
No leen; no escriben; no hacen vida social.
En su mayoría no juegan; no dibujan;
no van al teatro; no celebran bailes, ni fiestas, ni conciertos;
no se pasan la mañana en las tiendas ni se pasean por las calles,
y tampoco andan a caballo.
Lo que no hacen está claro, pero ¿qué es lo que hacen?

Doña Frances Inglis de Calderon de la Barca, México, Navidad de 1839.



Fotografía 1: Eulalia Lucio pintando Cuadrito de comedor. s/n. Fuente: [Wikipedia](#)

CAPÍTULO I

En el presente capítulo se aborda el contexto histórico de las mujeres pintoras decimonónicas, así como la situación social, económica y cultural, en la que se encontraba la mujer en el siglo XIX, así como su progresiva integración al ámbito educativo, artístico y laboral partiendo de diferentes reformas o leyes, en los gobiernos del México Independiente.

I.- LAS PINTORAS DEL SIGLO XIX Y EL MÉXICO DECIMONÓNICO

1.1 La renovación de la Academia de San Carlos y la República Federal.

La conciencia sobre el concepto de arte durante el periodo novohispano formaba parte de la cotidianidad, no se consideraba como una especialidad, simplemente obedecía a las necesidades religiosas de los grupos políticos y sociales para adoctrinar, siendo una ofrenda, más que una actividad profesional en donde la creatividad e individualidad estaban presentes. Fue hasta finales del siglo XVIII en 1783 con la fundación de la Real Academia de San Carlos que el arte se convirtió en una actividad consciente con el propósito de promover la modernidad y el progreso social. El arte fue una herramienta necesaria para cumplir diferentes objetivos políticos y sociales, una de ellas motivar y educar a las y los jóvenes (en su mayoría varones), a través de la verdad, orden, armonía y belleza, cualidades vistas en la actividad artística. Es en 1821 que la Academia reconoció la presencia artística femenina, otorgando el nombramiento de Académica de honor y directora honoraria de Pintura a María Guadalupe Moncada y Berrio, por su desempeño y habilidad como pintora. Sin embargo, los acontecimientos políticos que se desarrollan durante ese período como la fundación y declive del Primer Imperio Mexicano, encabezado por Agustín de Iturbide, así como las continuas alternancias de gobierno, detienen el

avance académico y artístico en la Academia de San Carlos,⁴² pero no la intención de las mujeres por continuar con su integración en el ámbito artístico y la esfera pública. Es en 1841 cuando Isabel Ruiz presenta la primera solicitud de una mujer para inscribirse a la Academia, para cursar un curso de dibujo, partiendo de esto, comienzan a llegar peticiones de otras mujeres para poder acceder al curso. Fue hasta 1844 que Ysabel Jiménez logró inscribirse al curso de dibujo y aritmética en la Academia.⁴³

Posteriormente, se propuso una renovación y reorganización de la Academia de San Carlos en 1843, institución que se encontraba bajo un deterioro económico, desde inicios del siglo XIX, por la guerra de independencia, y los conflictos con Estados Unidos. Dicha iniciativa la plantea el presidente Santa Anna, ya que consideraba al arte como un elemento necesario para la formación de la vida nacional, así como un avance formativo y promocional, que permitiría un mayor alcance y visibilización hacia otros países. La renovación fue posible gracias a la migración de maestros europeos a México: Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, los italianos Eugenio Landesio y Javier Cavallari, los ingleses John James Bagally y George Austin Periam, quienes trajeron a México las tendencias y técnicas modernas del arte europeo a los jóvenes artistas en México. A pesar de que la guerra civil era un problema latente en el país, el 24 de diciembre de 1848, se inauguran las exposiciones de la Academia, en las cuales se apreciaban los avances, desarrollo y trabajos pictóricos de los pintores mexicanos, así como de los estudiantes y las discípulas pintoras de los maestros de la Academia. Dichas exposiciones tenían la finalidad de dar a conocer el adelanto y apogeo cultural en México.⁴⁴

⁴² Cortina, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁴³ Fuentes Rojas, *op. cit.*, p.18.

⁴⁴ Gutiérrez Haces, *op. cit.*, p. 37.

Asimismo, con la pérdida del territorio de Texas y firmada la paz con Estados Unidos José Joaquín Herrera, presidente constitucional, busca implementar seguridad y orden en el país, limpiando los caminos de homicidas y ladrones, persiguió el alcoholismo, estableció escuelas y hospitales y redujo los gastos públicos, todo con el propósito de promover la recuperación del país, y seguir el camino hacia la prosperidad y modernidad⁴⁵.

Las exposiciones de la Academia tenían lugar en el Salón Oficial, donde los discípulos y maestros varones, presentaban sus trabajos, sin embargo, en un salón periférico denominado Salón de Pinturas Remitidas se presentaba la muestra de pinturas elaboradas por mujeres, autores autodidactas, egresados de San Carlos que se encontraban en provincia, artistas formados en otras instituciones, estudiantes pensionados en el extranjero y artistas foráneos.⁴⁶

A partir de estas exposiciones las mujeres pintoras comenzaron a mantener una participación continua en la escena artística del siglo XIX. Esto se ve plasmado en la crítica de arte publicada en los periódicos de la época, de los cuales la autora Ida Prampolini hace una recopilación de dichas publicaciones, planteando que los críticos de la época aceptaban con agrado que la mujer mexicana se integrará al ámbito artístico, ya que esto se convertía en una evidencia de que México empezaba a “modernizarse” y la meta que el gobierno tenía para despertar la afición al estudio y el gusto por las artes, tanto en hombres como mujeres estaba avanzando.⁴⁷

Si nos es permitido expresar nuestro deseo, diremos que, penetrados 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 ha encendido el cielo la llama creadora del genio, quisiéramos que nos proporcionasen incesantemente, no sólo lecciones del arte, sino de constancia en el arte: Este será sin duda el más bello y

⁴⁵ Lilia Díaz, “El liberalismo militante”, en Daniel Cosío Villegas (Coord), *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1976, p. 821.

⁴⁶ García Lescaille, *op. cit.*, p.76.

⁴⁷ Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, I. p. 411.

punzante estímulo para nuestros jóvenes pintores; y quizá no pasen muchos años sin que México pueda vanagloriarse de poseer una Angélica Kauffmann o una Mariana Waldstein.⁴⁸

Dejando a un lado el tono condescendiente con el cual el autor se refiere al quehacer femenino en el arte, nos refleja cómo se veía a la mujer dentro del ámbito artístico, haciendo énfasis en una integración que más que profesional, se trata de la búsqueda o insistencia a la aproximación a modelos europeos en cuanto a la modernización de la nación, esto lo podemos notar en las referencias que toma Rafael de Rafael para alentar a las artistas mexicanas a seguir el trabajo de las pintoras europeas Kauffmann y Waldstein, pintoras europeas de gran reconocimiento social y artístico durante los siglos XVII y XIX.

Como plantea García Lescaille, la presencia de las pintoras en los Salones Remitidos representa un avance en el panorama plástico decimonónico, en el cual las mujeres conforman un grupo significativo en un espacio cultural que les permite introducirse en la vida pública⁴⁹. Vemos la contribución femenina en eventos de carácter político, ya que el arte, nación, modernidad y política, formaban parte de un proyecto nacional que apostaba por la modernidad, así como una visibilización y reconocimiento mundial, en su nueva faceta como Nación Mexicana. Según Lescaille para 1850 durante la Segunda exposición de la Academia del 1 al 15 de enero de 1850 se encuentran registradas 24 pintoras, 10 señoritas dibujantes, evento en el cual se encuentra en trabajo pictórico de las pioneras en la pintura decimonónica femenina, las hermanas Sanromán.

Posterior a la renovación de Academia de San Carlos y con la incursión de las mujeres en el arte, hacia 1850 los grupos intelectuales en México eran pocos, dentro de una

⁴⁸ *Ibidem*, p. 256.

⁴⁹ García Lescaille, *op. cit.*, p.78.

sociedad donde uno de cada diez sabía leer y escribir. Dicho grupo se dividía en dos vertientes: liberales (modestos recursos) y conservadores (más o menos ricos), ambos estaban de acuerdo en que se tenía una gran riqueza natural de su patria, así como una pequeñez humana de sus paisanos. Los idearios de los conservadores que Lucas Alamán sintetizó fueron: conservación de la religión católica, gobierno justo, implementar la elección popular, reorganizar la división territorial, organizar una fuerza armada, pedir la ayuda inmediata a los europeos. Por otro lado, los liberales contaban con un líder indígena: Benito Juárez, figura y fuerza del movimiento. Asimismo, los liberales negaban la tradición hispánica, indígena y católica, por su antagonismo en los antecedentes históricos, buscando conducir a la patria por las vías de las libertades del trabajo, comercio, educación y letras, tolerancia de cultos, Estado sobre Iglesia, democracia representativa, independencia de los poderes, federalismo, debilitamiento de las fuerzas armadas, colonización con extranjeros de tierras, propiedad privada, cultivo de la ciencia y apoyo de los Estados Unidos.⁵⁰

El país atravesaba por un período de conflictos y desacuerdos entre las facciones. políticas entre los grupos Federalistas y Centralistas, por el establecimiento de un sistema político con características en específico que beneficiaban a cada grupo; junto con la invasión de los Estados Unidos, finalizando con una dictadura Santanista con la Revolución de Ayutla en 1854 a 1856 México comienza un proceso hacia la consolidación de un Estado liberal republicano, liderado por un grupo que tenía un objetivo en común, la creación de leyes y reformas que le dieran forma al nuevo Estado Nación. El triunfo de los liberales en la batalla de las alternancias de gobierno de la primera mitad de siglo, inicia con una aportación a la nueva política liberal

⁵⁰ Luis González, "La Reforma", en Daniel Cosío Villegas (Coord), *Historia Mínima de México*, El Colegio de México, 1983, pp. 104-106

mexicana, las Leyes de Reforma, las cuales se convirtieron en la base de las nuevas ideas progresistas que pretendían modificar la estructura tan rígida en el país, que solo beneficiaba a ciertos grupos. Esto desembocó en una nueva Constitución liberal de 1857, que para algunos era justa y apta para la nueva República Mexicana, para otros, era considerada muy radical y peligrosa para sus propios intereses. La realidad es que solo se trataba de una compilación de leyes adecuadas para un grupo social en específico que desafortunadamente no aportaba soluciones a los problemas que aquejan a todos los grupos que conformaban la sociedad mexicana.⁵¹

Bajo este contexto, en el cual los gobiernos mexicanos, ante los diversos conflictos y pérdidas nacionales, no desistieron ante el proyecto de modernización, no solo la economía o la política formaban parte de sus objetivos, también la inclusión de minorías como las mujeres en el ámbito cultural, era parte del contexto.

⁵¹ Lilia Díaz, “La Constitución de 1857”, en Daniel Cosío Villegas (Coord), *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 833-837.

1.2 Las mujeres y el México Moderno 1867-1911.

¿Qué papel desarrollan las mujeres durante los primeros años del México Moderno?

A pesar de su integración a los cursos de la Academia y su participación en las exposiciones, las pintoras que forman parte de esta investigación como: Josefa y Juliana Sanromán, Pilar de la Hidalga, Guadalupe Carpio, Guadalupe Moncada y Berrio, Luz Osorio y Eulalia Lucio, fueron señoritas burguesas que adquirieron sus habilidades artísticas por parte de maestros particulares, familiares, de forma autodidacta o su formación fue en alguna institución de provincia. Su condición social y económica fueron un factor determinante en su formación y desarrollo en el ámbito artístico, ya que pudieron adquirir una formación artística, de nivel académico en sus hogares, en su espacio privado, sin transgredir su lugar y rol como el *sexo bello*.

Los conflictos políticos acaparaban la atención de los líderes políticos, la división de gobiernos y la Guerra de Reforma favorecen una inestabilidad continua en el país, ¿pudieron estos grandes conflictos ofrecer la oportunidad para que las mujeres se introdujesen en los ámbitos que les fueron limitados a inicios de siglo?

Ante la inconformidad del grupo conservador por la Constitución liberal de 1857, rechazan la Constitución vigente, iniciando la Guerra de Reforma, con una duración de tres años y dos gobiernos que dividieron a México política y socialmente. Durante la guerra los países extranjeros ejercen una influencia directa en la política del país, tanto en los grupos liberales como en los conservadores, aspecto que se ve plasmado también en el ámbito cultural y artístico. Las divisiones internas y los conflictos de poder que se generan en el grupo conservador lo llevan a su derrota a inicios de 1861, concluyendo este periodo con el triunfo liberal.⁵² Durante los años y acontecimientos

⁵² Díaz, *op. cit.*, pp. 833-842

posteriores, la participación de las mujeres se mantiene estable, sin embargo, no se registran avances en su integración artística y educativa hasta 1867.

Con el inicio de la nueva República Restaurada se desarrolla un programa liberal con el objetivo de diseñar un nuevo país. La intelectualidad mexicana pretendía homogeneizar a México y ponerlo a la altura de las grandes naciones del mundo contemporáneo, para esto se necesitaba: orden político, poner en práctica la Constitución de 1857, pacificar al país, erradicar la violencia, implementar orden económico y social, fomentar las libertades de credo y prensa, así como el exterminio de lo indígena, culminando con el fomento a la educación, la cual daría a México un tesoro nacional, así como la difusión del nacionalismo en las letras y las artes.⁵³

En pocas palabras, se trata de un programa de modernidad, que busca el desarrollo político, económico, social y cultural. Para dejar claro el concepto de modernización, González⁵⁴ describe la acción modernizadora que va de 1867 a 1876: apegarse a la Constitución de 1857, abatir el bandolerismo, reorganización militar, fomentar el capital y migraciones extranjeras, renovar las compañías ferrocarrileras, libertad de expresión, transculturación del indio, libertad de enseñanza, oficial y gratuita bajo el pensamiento positivista y pedagógico, apertura de escuelas, implementación de una política mexicanizadora de las letras y las artes, con influencias europeas.

La década de México comprendida entre los años de 1867 y 1876 contó con un equipo de civilizadores y patriotas, pequeño, pero extremadamente grande por su entusiasmo y su inteligencia; con un programa de acción múltiple, lúcido, preciso y vigoroso y con un clima nacional adverso a las prosperidades democrática, liberal, económica, científica y nacionalista. Con todo, se plantaron entonces las semillas de la modernización y el nacionalismo, y algunas dieron brotes que el régimen subsiguiente, favorecido por el clima internacional, hizo crecer.⁵⁵

⁵³ Luis González, “El liberalismo triunfante”, en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 908-912.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 917-924

⁵⁵ *Ibidem*, p. 924.

Uno de los medios para poder transmitir estas ideas de progreso y nacionalismo a los mexicanos, fue la educación, alentando el progreso en diferentes grupos sociales. El positivismo fue la corriente que influenció en el sistema educativo en México a partir de la segunda mitad de siglo, sus objetivos y contenidos estaban relacionados a las necesidades y prioridades del país: el desarrollo económico a través de la industrialización, por ello, gran parte de la educación estaba enfocada hacia el ámbito científico y técnico, para formar ciudadanos aptos para laborar y desempeñarse en la industria.

Intelectuales de la época como Gabino Barreda, hacia 1867, aboga por la instrucción de la mujer y la igualdad de oportunidades. Planteaba que todas las razones que existían para justificar la enseñanza de los varones por el Estado, debían ser aplicadas igualmente a la instrucción femenina impartida por el Gobierno⁵⁶. Es en este momento, cuando las mujeres comienzan a tomarse en cuenta en las reformas políticas, que buscan encaminar a México hacia la modernización en relación a la educación y la cultura, abriendo la brecha para su integración a diferentes ámbitos.

Con la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, publicada en el diario oficial de la Federación el 2 de diciembre de 1867, en donde se establece la apertura de la escuela de instrucción secundaria de personas del sexo femenino en el Distrito Federal.

7. En la escuela de instrucción secundaria para personas del sexo femenino, se enseñarán los siguientes ramos: Ejercicios de lectura, de modelos escogidos escritos en español, de escritura y correspondencia epistolar, gramática castellana, rudimentos de álgebra y geometría, cosmografía y geografía, física y política, especialmente la de México, elementos de cronología e historia general, historia de México, teneduría de libros, medicina, higiene y economía domésticas, deberes de las mujeres en sociedad y de la madre con relación a la familia y al Estado, dibujo lineal, de figura y ornato, francés, inglés, italiano, música, labores manuales, artes y oficios

⁵⁶ Luz Elena Gálvan, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940*, México, SEP, 1994, p.10.

que se puedan ejercer por mujeres, nociones de horticultura y jardinería, métodos de enseñanza comparados.⁵⁷

La institucionalización de una escuela de instrucción secundaria creada con el objetivo de integrar a la mujer socialmente a través de la educación, para así poder aportar al ámbito laboral y económico del país, refleja la intención de conformar una nación moderna y desarrollada, sin embargo dentro de las asignaturas que tenían que cursar en la secundaria para personas del sexo femenino la mayoría está relacionada a esta concepción de la mujer como un apoyo secundario dentro de la sociedad, especialmente para el hombre y el hogar. Asignaturas como economía doméstica, deberes de la mujer en la sociedad, la madre con relación a la familia y al Estado, oficios que se puedan ejercer por mujeres y nociones de horticultura y jardinería, nos hablan del papel de la mujer impuesto por la sociedad. Que si bien, es una aportación para su desarrollo y emancipación como un grupo minoría que durante siglos vivió bajo los designios de una sociedad patriarcal, nos hace cuestionarnos si la verdadera intención del gobierno era crear una copia legislativa, con reformas liberales, semejantes a los países extranjeros, modernos y desarrollados, o realmente su intención era promover la participación de las mujeres en ámbitos económicos, sociales y culturales.

⁵⁷ Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, publicada en el diario oficial de la Federación el 2 de diciembre de 1867.

1.2.1 Las pintoras en el Porfiriato

Como plantea González, este mismo proyecto de progreso y modernidad lo mantiene el régimen de Porfirio Díaz de 1876 a 1910, en el cual se enfoca más hacia el desarrollo industrial para la mejora económica del país, sin embargo las reformas en cuanto educación que se establecen durante los gobiernos liberales de Juárez y Lerdo de Tejada siguen vigente y mantienen su continuidad, la apertura de la escuela secundaria de instrucción para el sexo femenino, la aceptación de las mujeres en la escuela preparatoria y las escuelas mixtas, así como el papel de las pintoras en la Academia de San Carlos, continua avanzando durante estos gobiernos y el Porfiriato, el avance y producción artística de las pintoras aumenta, junto con sus exposiciones en los salones remitidos, y en el extranjero. Esto nos habla de un proyecto para la construcción de una nación moderna, que como cuestionó, sea con el propósito de empoderar a las mujeres o no, fue una brecha que les permitió el acceso y visibilización en distintos ámbitos.

Durante el periodo Porfirista la modernización seguía vigente, como se mencionó la mujer formaba parte de ella, sin embargo la ideología social seguía justificando científicamente la inferioridad de la mujer, bajo el positivismo, durante la dictadura de Díaz se tuvo el concepto tradicional de la mujer en la sociedad, con algunos cambios relacionados a las nuevas tendencias ideológicas relacionadas al socialismo y motivadas por los movimientos feministas en Europa, aun así, la mujer seguía bajo el rol tradicional y se le veía muy limitada si no se encontraba casada.

El Código Civil de 1881 concedía a las mujeres adultas solteras, casi los mismos derechos que a los hombres, pero al igual que en cualquier parte del mundo occidental en ese momento, las mujeres casadas renunciaron a sus derechos, y por lo tanto quedaban en una posición de inferioridad legal. Se les negaba la participación en cualquier asunto público, al igual que sus derechos en su casa, o la autoridad sobre

sus hijos y su educación. Las mujeres casadas no tenían derecho a realizar algún contrato o a administrar o disponer de sus propiedades personales.⁵⁸

El 6 de diciembre de 1885 en *El Álbum de la Mujer*, Leopolda Gasso y Vidal publica lo siguiente:

La indiferencia con que los gobiernos han mirado la educación artístico-plástica de la mujer [respecto a] 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... El género de paisajes, el de fruteros y el de flores, son muy reducidos para la clara inteligencia y para lo que pide ya de nosotras el siglo en que vivimos: y si hoy se dice y se repite que tenemos los mismos deberes y derechos del hombre, y que nuestras facultades intelectuales son tan aptas como las suyas, natural es que nos consagremos a estudios serios, y nos dejemos de puerilidades que nos colocan al nivel de los niños y nos desvían de la misión que estamos llamadas a desempeñar...Más filosófico, así lo exige la moderna civilización...Nuestro sexo debe contribuir por medio de la pintura, a que desaparezcan los rencores políticos, religiosos y nacionales, haciendo entender al hombre que todos venimos de Dios, eterno manantial de bondad y tolerancia. Así pues, en vez de pintar errores, en vez de poner la paleta a merced de la iniquidad y de las preocupaciones vulgares, coloquemonos al lado de la civilización y de la justicia, pues de lo contrario, mereceríais volver a coger la rueca y el huso ocupando en la familia y la sociedad el lugar que ocupaban nuestras infortunadas ascendientes.⁵⁹

Un año después de la publicación de Leopolda Gasso y Vidal se logra un gran paso hacia la formalización de las mujeres en el ámbito artístico se da a finales del siglo XIX, aproximadamente en 1886. Como señala Cortina⁶⁰ en la Academia se abrió una clase especial para señoritas en la que se les impartían materias como: copia de cuadros, copia del natural y ejercicios de composición. Asimismo, se inscriben las primeras alumnas regulares a todas las asignaturas para la carrera de pintor en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos), a excepción de la clase de desnudo, las alumnas fueron: Dolores Soto, Otilia Rodríguez y Mercedes Zamora. El gobierno mexicano continuando con el proyecto modernizador del país, también

⁵⁸ Galván, *op. cit.*, p.14.

⁵⁹ Prampolini, *op. cit.*, III, p. 194-197.

⁶⁰ Cortina, *op. cit.*, p. 62-65

influido por las luchas y movimientos feministas que tuvieron lugar en Europa y Estados Unidos, incluye a la mujer dentro de este programa, ampliando sus oportunidades, no solo con su ingreso oficial a la Academia, también promoviendo su trabajo, con las exposiciones de artes y oficios en México y en el extranjero, para dar a conocer los adelantos del país, reservando un lugar especial a todo tipo de labores femeninas, premiando su trabajo en diferentes ocasiones. Las mujeres pintoras decimonónicas tuvieron participación en la sección de Bellas Artes en las Exposiciones Universales en 1889 y 1900, favoreciendo la visibilización de su trabajo artístico, no solo en México, sino también en diferentes partes del mundo, como París, Chicago o Filadelfia.⁶¹

Continuando con la integración de la mujer ahora en el ámbito laboral, el 21 de diciembre de 1890, se expidió el reglamento que creaba la Escuela Normal para Profesoras y el 1 de febrero de 1891, abrió sus puertas por primera vez. Asimismo, en la Escuela Lerdo de Tejada, algunas mujeres estudiaban carreras comerciales, que las preparaban como secretarias para trabajar en diversas empresas de la época.⁶² Estas acciones en las últimas décadas del siglo XIX les da la oportunidad a las mujeres no solo de estudiar, sino de participar activamente en la esfera laboral.

Felizmente perteneciente a una generación que tiene la buena fortuna de concebir la sublime idea de la emancipación de la mujer, uno de los grandes pasos que la humanidad ha dado a lo largo del camino del progreso. Ahora ya no vivimos en el error de creer que la mujer fue hecha solo para el hogar y la familia. No, nuestro periodo de progreso y lucha ha abierto un amplio campo en donde una puede luchar por su vida, puede conseguir poder intelectual y moral, el cual no es inferior al del hombre.⁶³

⁶¹ Magdalen Illán Martín, “Artistas mexicanas en el París de Fin-de-Siècle. Hacía la visibilización del talento creativo femenino”, en Isabel Fraile Martín, Magdalena Illán Martín (Coord.), *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Filosofía de la Habana/Universidad de Sevilla, 2023, pp. 212-213.

⁶² Galván, *op. cit.*, pp. 17-21.

⁶³ Instituto Normalista del Estado de Puebla, *La mujer en el hogar y en la sociedad*, Puebla, escrito por Josefina Reyes, 1903.

Fue en las últimas décadas del siglo XIX cuando las mujeres lograron integrarse oficialmente en la sociedad mexicana, en el ámbito cultural y laboral, con su ingreso a la Academia como estudiantes de pintura; en el periodismo con su participación en periódicos, incluso con la fundación de algunas revistas; en el sector educativo tuvieron la oportunidad de ejercer como profesoras y en el sector empresarial como secretarias. Su rol de sexo bello ha cambiado, y aunque en la época la mayoría de las mujeres de clase burguesa seguía manteniendo la ideología de inicios de siglo con respecto a su función como sexo bello, principalmente la idea de familia, religión y matrimonio, comenzamos a ver los conceptos de emancipación y feminismo en diferentes medios ideológicos de la época con respecto al movimiento femenino.

Si bien en el siglo XIX la mujer no logra una completa autonomía y emancipación, así como la ideología feminista seguía imperceptible ante la sociedad mexicana, las mujeres de este siglo logran abrir las puertas que les permiten lograr una emancipación y visibilización en los siglos posteriores.

1.3 El romanticismo y la mujer del México Independiente

Uno de los movimientos artísticos con mayor influencia en México durante el siglo XIX, fue el Romanticismo⁶⁴, este movimiento se gesta en el mundo anglosajón en el siglo XVIII y finaliza a mediados del siglo XIX, ideológicamente se basa en una visión burguesa del mundo, sensible e introspectiva, en el arte la combinación de formas y temas, hay una difusión clara y se puede identificar en manifestaciones como el arte, la literatura, la música, incluso lo vemos presente en prácticas culturales que poco a poco se van integrando a la sociedad mexicana. Sin embargo, es bueno identificar quienes fueron los receptores y emisores de dicho movimiento, ya que a partir de ello podemos interpretar su impacto en la sociedad mexicana, que a partir de 1810 comienza a vivir una serie de cambios constantes, comenzando con la guerra de independencia, a partir de ese acontecimiento, la intención de conformar un nuevo sistema político, social y económico que integraría a todos los mexicanos en una unidad. Sin embargo, ¿el romanticismo qué papel jugó dentro de este nuevo proyecto político? La modernidad del siglo XIX era uno de los elementos más importantes que el gobierno mexicano buscaba implementar en el México Independiente, modernidad que está en pleno desarrollo en países europeos, con movimientos ideológicos como la Ilustración, y movimientos con un gran impacto económico y social, como la Revolución Industrial. Estos cambios se van a ver plasmados en el arte, con nuevas corrientes como el Romanticismo, a través de esto, los artistas partiendo de una sensibilidad romántica, comienzan a representar escenas relacionadas a su nuevo contexto social e histórico, mediante las cuales se puede apreciar la realidad latente que se vivía en la época. En México, por su intención, así como los receptores y

⁶⁴ Montserrat Galí I Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, 2002, pp. 14-16.

difusores del mismo, se le relaciona al grupo conservador, ya que uno de los propósitos del nuevo gobierno mexicano, es encaminar al país hacia la modernidad, es por ello que, a través de este estilo, que se puede apreciar en la mayoría de las manifestaciones y representaciones, una visión burguesa de México, sin embargo, hay que cuestionarnos ¿Cuáles son los elementos que conforman esta visión burguesa de México? ¿Cómo se integra el estilo romántico en México? y, por último, ¿Cuáles son las transformaciones que se generan en la sociedad?

El Romanticismo tuvo una recepción favorable en México, ya que la geografía y la cultura del país, que estaba experimentando sus primeros años de libertad e independencia, encajaron con los ideales románticos. En las características de la poesía romántica en España “amor a la naturaleza-belleza natural y espíritu, espiritualismo filosófico, fantasía ardorosa, individualismo y la libertad en los ideales (guerras napoleónicas-independencia-patriotismo), superstición religiosa y ternura”⁶⁵ la nueva nación fue el escenario ideal para la adaptación e integración de dichas características. En testimonio de europeos que llegan a México como Mathieu de Fossey, que encuentra romántico el carácter del mexicano y al país mismo; o Madame Calderón de la Barca “nada existe en México que parezca vulgar. Todo alcanza grandes proporciones y todo tiene un aire pintoresco”⁶⁶ Los paisajes rurales de México eran el escenario perfecto la adaptación de los relatos y narrativas visuales bucólicas de dicho movimiento, el movimiento de independencia se relacionaba con las nuevas tendencias en narrativas históricas por parte de los románticos, las tradiciones y costumbres populares mexicanas, eran pintorescas y llamativas para los europeos que buscaban nuevas experiencias y admiraban con otra mirada y connotaciones

⁶⁵ Galí, *op. cit.*, p.16.

⁶⁶ *Ibidem*, p.17.

visuales, al México Independiente del siglo XIX, todo ello, permitió la adaptación de dicho estilo en el territorio.

Allison Peers menciona:

El renacimiento romántico coincide con posiciones de reivindicación nacional, así como los esfuerzos de recuperación de la religiosidad perdida a lo largo del Siglo de la Razón. La rebelión romántica se aboca a conquistar las libertades estilísticas y formales que el neoclasicismo le había arrebatado al arte y literatura.⁶⁷

En México dentro del ámbito artístico “Se busca un arte que tenga contenido, que al mismo tiempo que sea bello eleve al individuo. El arte debía estar ligado con lo noble, lo bueno, lo verdadero.”⁶⁸ El romanticismo en México está muy relacionado a los valores morales y religiosos que se adoptan en el siglo XIX, y una ideología de libertad y reconstrucción política que viene de un proceso de independencia, el cual está liderado por grupos políticos que buscaban propagar estos valores. Las manifestaciones artísticas fueron el medio de difusión del movimiento, principalmente en la literatura, música, pintura y escultura. Como mencione anteriormente los receptores y difusores de este movimiento pertenecían a grupos de clases acomodadas en México, familias de políticos, artistas e intelectuales, así como un grupo de críticos de arte, que buscaban construir un nuevo movimiento artístico que representará a su nueva nación independiente, así como a los mexicanos que enfrentaban una nueva transición política, económica, social y cultural.

Críticos visionarios como Ignacio Altamirano José Martí Felipe López López, Manuel Revilla, Felipe Gutiérrez, Manuel de Olaguibel, cada uno con sus matices piden que se cree un arte nacional que ilustra nuestra historia, nuestros paisajes y nuestro folklore; abogan por los cuadros de género, los temas de costumbres de la vida diaria.⁶⁹

⁶⁷ *Ibidem*, p.19.

⁶⁸ Cortina, *op. cit.*, pp.52.

⁶⁹ *Ibidem*, p.52.

Como menciona Leonor Cortina, las nuevas temáticas pictóricas que se buscaban representar, estaban relacionadas con las tendencias románticas en Europa, sin embargo, la llegada de los europeos a México y su asombro por la cultura y el paisaje, así como la insistencia de los críticos de arte, que buscaban observar nuevos estilos, temáticas en las obras pictóricas, juntos con los nuevos proyectos de nación, se crea el escenario perfecto para la adaptación del Romanticismo. “En la segunda mitad del siglo XIX, los artistas, haciendo eco a las peticiones de los críticos, empiezan a tomar como asunto de sus pinturas pasajes de la historia mexicana que reivindican el pasado indígena.”⁷⁰

Sin embargo, dentro de los personajes interesados por la adaptación de un nuevo movimiento artístico en México, encontramos un sector que se relaciona más íntimamente con la esencia del movimiento, el romanticismo, la sensibilidad, la ingenuidad y pureza, con la que se tiene que admirar a dicho movimiento, sólo la tenía la mujer: ella será la principal destinataria de la poesía, ella será también la más aficionada al teatro y la más asidua consumidora de poesía y novelas.⁷¹

Asimismo, Zoraida Vázquez indica que la llegada del Romanticismo a México fue inicialmente a través de los historiadores-novelistas, quienes expresaban la forma Romántica con un fondo de pensamiento liberal.⁷² ¿Quiénes eran las principales lectoras de estos escritores? La situación social, económica y cultural de la mujer durante el siglo XIX era ideal para el desarrollo de tal sensibilidad y recepción del movimiento romántico, bajo un contexto con valores altamente religiosos y morales, la mujer se regía bajo las condiciones que le imponía la sociedad patriarcal de dicho

⁷⁰ *Ibidem*, p.52.

⁷¹ Galí, *op. cit.*, p.20.

⁷² Josefina Zoraida Vázquez, “La Historiografía Romántica en México” en *Revista Historia Mexicana* COLMEX, [en línea], 1960, vol 10, núm. 137, ISSN: 0185-0172, p. 4. Disponible en: <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/w6634431v?locale=en>

siglo, dominada por un pensamiento masculino, y un quehacer masculino, su contexto y realidad era el hogar, el buen comportamiento, los buenos modales, y una educación intelectual y cultural moderada, para no incomodar socialmente. Actividades como el bordado, la música, el canto, la escritura, la lectura, la pintura y escultura, eran el tronco básico dentro de la educación y quehacer de la mujer, para su formación como el sexo bello.

Según Monsterrat Galí las virtudes que gozaba el ser humano en el siglo XIX, estaban relacionadas al género, es por ellos que la razón se vinculaba con lo masculino y el intelecto, por el otro, lo emocional se vinculaba con lo femenino y la intuición, directamente relacionado con los roles y el quehacer de cada género, el hombre relacionado a la política, economía e intelecto, gozaba de la gran libertad de moverse en esferas sociales más amplias, lugares y espacios sociales, sin embargo la mujer, por su condición de sexo bello, hija, esposa y madre, se movía bajo la esfera doméstica, en la cual, tenía la libertad de desarrollar emociones a través de la lectura, Galí presenta en su obra a Leonora Vicario como un ejemplo de la condición en la que vivía la mujer en el siglo XIX, a pesar de ser reconocida con una mujer con gran influencia durante el movimiento de Independencia, Doña Leona Vicario tuvo que regresar a la vida doméstica, sin gozar de la gloria y privilegios políticos que los hombres mantenían. A partir de su regreso al hogar, su nueva conciencia política, radica en una educación literaria y sentimental, que fue desarrollando con prácticas como la pintura Doña Leona Vicario se dedicaba a pintar temas religiosos, leía novelas como *Clara Harlowe* de Samuel Richardson y *La huérfanita inglesa* de La Place, según menciona la autora. Tomando como ejemplo a Leona Vicario, podemos identificar de la formación de la mujer durante la época, a pesar de sus logros intelectuales o políticos, se basaba en intereses más intelectuales, una educación que

se construye en lo íntimo a través de la lectura, una vida amorosa íntima, fiel y virtuosa, y su vida familiar privada y completamente abnegada a ella. La sociedad del siglo XIX, burguesa, criolla, independiente, en búsqueda de una nueva nación y por el camino de la modernidad, prefería mantener en una esfera más privada, íntima y restringida, el hogar. La asignación de la mujer a la vida doméstica le permite desarrollar virtudes, habilidades y una sensibilidad que se apegaba al movimiento romántico, la religión, la lectura, la maternidad, el patriotismo y la emoción, cualidades que, según la época, la colocaban en un nivel diferente al del hombre. “La intuición era sólo útil para la vida privada, la artística y la de las emociones. Así, se colocaba a la mujer en un pedestal, la convertía en musa y tema, pero la encerraba en casa y se le negaba un papel en el mundo público, político y social.”⁷³

Claramente esta división parte desde el punto de vista biológico de la socialización de género durante el siglo XIX, sin embargo, no por ello, la mujer deja de ser un sujeto activo dentro del movimiento o la época, las mujeres se convierten en un grupo difusor del romanticismo en México, ¿cuáles son los medios y mecanismos de difusión que utilizan para transmitir la sensibilidad y emoción de tal movimiento? Es uno de los cuestionamiento que busca responder esta investigación, así como la respuesta ante tal acción en la esfera intelectual, artísticas y la sociedad mexicana; estudiar a la mujer como un ente creador que transforma un sistema social y artístico a través de sus obras pictóricas, reflejando una conciencia de género, social, política y creadora, en la cual integra elementos iconográficos llenos de significados, relacionados a su clase y sentimiento nacionalista, se pretende identificar en capítulos posteriores, las diferencias entre la conciencia y representaciones artísticas de las pintoras de la Academia de San Carlos, y los pintores de la Academia.

⁷³ *Ibidem*, p.26.

Los rasgos idiosincráticos de la mujer, sensibilidad, intuición, sentimentalismo, capacidad de sufrimiento, espiritualidad, resultaban ser algunas de las cualidades más valoradas por la escuela romántica. Es de gran relevancia el hecho de que la mujer se incorpore con toda conciencia a la tarea artística y creadora, no en tanto individuo sino como género y con plena conciencia de su diferencia.⁷⁴

El romanticismo no solo está ligado a la mujer dentro del contexto sensible y emocional, así como en sus representaciones pictóricas, fue un movimiento que impulsó la intención creadora e intelectual de la mujer en la época, como mencione anteriormente, uno de los proyectos de nación dentro de los primeros años de independencia, fue el desarrollo de la modernidad en el país, tanto en el ámbito político, económico, cultural y social; uno de estos objetivos era integrar a los mexicanos dentro de una unidad que posteriormente conformará una identidad nacional. Partiendo de esto, la integración de la mujer a la Academia fue en parte por la insistencia de mujeres que ingresan solicitudes para tomar cursos de dibujo en la Academia de San Carlos, y por otro lado, se da un proyecto forzado de inclusión del género femenino a la esfera artística, la cual enaltecería más sus cualidades de sexo bello, sin embargo, por una u otra razón, a pesar de la omisión histórica de la mujer en el ámbito artístico, se genera un desarrollo paulatino de la integración de la mujer en prácticas que le permiten un desarrollo intelectual y artístico.

El Romanticismo, como movimiento cultural, contribuyó a: 1.- Valorar las capacidades innatas de la mujer, a partir de la intuición y la sensibilidad, considerandola particularmente apta para la emoción estética. 2.-Colocar a la mujer en el centro de la inspiración artística 3.- Convertir a la mujer y su mundo en la principal temática romántica, con lo que contribuyó al conocimiento del mundo femenino.⁷⁵

Es por ello, la práctica de la pintura y la escultura en la Academia de San Carlos, se convierten en los mecanismos para reflejar el pensamiento y realidad de la mujer en la época, plasmando en sus representaciones pictóricas una narrativa visual que se

⁷⁴ *Ibidem*, p.28.

⁷⁵ *Ibidem*, p.26.

convierte en un mensaje para el espectador, mensaje que se conforma de signos que nos describen una época a través de imágenes. Es así como las mujeres pintoras del siglo XIX se convierten en sujetos activos en la historia, con su integración a un movimiento que se adapta a su condición social y habilidades intelectuales, no sólo sensibles y emocionales, sino también creativas y receptivas de su contexto y realidad nacional, con un alto nivel de adaptación a un movimiento y esfera artística, en la cual, tenían restricciones, las cuales solo les permiten conocer la mitad de ese mundo.

CAPÍTULO II

Que no sólo el amor es el móvil de las acciones de las mugeres;
que ellas son capaces de todos los entusiasmos,
y que los deseos de gloria y de la libertad de la patria
no les son unos sentimientos extraños; antes bien,
suele obrar en ellas con más vigor,
como que siempre los sacrificios de las mugeres,
sea el que fuere objeto o causa por quien los hacen,
son más desinteresados,
y parece que no buscan más recompensa de ellos
que la de que sean aceptados.
Por lo que a mí toca, sé decir que mis acciones
y opiniones han sido siempre muy libres,
nadie ha influido absolutamente en ellas,
y en este punto he obrado siempre con total independencia,
y sin atender a las opiniones que han tenido las personas que he estimado.⁷⁶

Leona Vicario



Ala guerra Americanas
vamos con espadas crueles
adarle muerte a Callejas
y aver al señor Morelos

Ilustración 1: Folleto ilustrado de 1812, con la leyenda: *Ala guerra Americanas vamos con espadas crueles adarle muerte a Callejas y aver al señor Morelos.*⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*, 57.

⁷⁷ Arrom, op. cit., p. 34.

II.- NACIONALISMO DECIMONÓNICO MEXICANO

Este capítulo se enfoca en los conceptos de nación, nacionalismo e identidad, los cuales, debido a su complejidad se abordarán en relación con el tema de las mujeres pintoras en el contexto mexicano del siglo XIX. Se realiza un análisis de los conceptos de nacionalismo e identidad; se aborda la relación entre religión y nación, así como el tema de mestizofilia, por último, se describe el nacionalismo en el arte mexicano durante el siglo XIX. Es importante mencionar que el tema de nacionalismo se aborda desde los autores que definen el concepto de nación, así como, las ideologías del siglo XIX, sin ahondar en un debate de lo que debería de ser la nación. Asimismo, el papel activo de las mujeres en el proceso de construcción de nación, desde el ámbito político o social no se presenta en esta investigación, ya que es un tema muy complejo y amplio, quedando pendiente para próximas investigaciones. Lo que sí se aborda es la relación de las obras de las pintoras y la construcción de nación, en conjunto con el capítulo III.

2.1 Nacionalismo e identidad

Eric Hobsbawm⁷⁸ aborda los conceptos: *nación*, *nacionalismo*, *proto-nacionalismo* y *tradición inventada*. Los cuales se toman como referencia para describir algunas escenas nacionalistas en el arte mexicano. Hobsbawm⁷⁹ aclara, que la mayoría de los conceptos de nación, buscan clasificar y legitimar la existencia social de sus integrantes e identificarlos individualmente, sin embargo, es casi imposible establecer un patrón o concepto que defina todas las características de las diferentes colectividades humanas, mucho menos una identidad individual. El autor deja claro

⁷⁸ Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Gran Bretaña, Taurus, 1991.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 13-20

que insistir en un criterio de elección para definir una nación es alejarla de la posibilidad de integrar otros elementos culturales que se mantienen al margen del modelo de nación convencional.

La conciencia nacional de los grupos sociales en México se desarrolló de forma distinta, no es lo mismo el nivel de conciencia nacional de un pintor que pertenece a la academia, el indígena que se encuentra en una comunidad al sur del país, o una mujer de la burguesía. Sin embargo, esto no quiere decir que tanto el indígena como la mujer no desarrollen un sentido de pertenencia, terruño o identidad, más bien, desconocen temas políticos y económicos que son dirigidos por los grupos de poder. ¿Su distanciamiento con una realidad que le es ajena por imposiciones sociales, les impide tener una identidad nacional?

La idea de nación que perduró desde el imperio romano, hasta principios del siglo XIX, se basó en un sentido genealógico, desde una familia extensa o grupo tribal, 'nacido de'. La nación se entendía por el conjunto de descendientes de un mismo antepasado, mismo origen, lengua y costumbres. En ese entonces el concepto carecía del componente político.⁸⁰ La palabra *nación* antes de 1884 se refiere al grupo de habitantes de un espacio en específico, sin otra característica de por medio que los diferenciara de otras naciones, después de 1884 se definió desde el aspecto político, con un centro supremo de gobierno y un territorio conformado por colectividades. Fue en 1925 que en el Diccionario de la Academia Española la *nación* se define como un conjunto de individuos que comparten un origen étnico, idioma y tradiciones, integrando el componente cultural al concepto geográfico.⁸¹

⁸⁰ Tomás Pérez Vejo, *Méjico, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2024, p. 13.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 23-24.

A partir de esto podemos identificar tres características muy importantes en el desarrollo del concepto de nación en sus inicios: el componente *político*, constituido por el Estado, los *ciudadanos*, que pertenecen a un territorio en específico, y el componente *cultural*, ya sea la etnia, el idioma, tradiciones, religión.

Hobsbawm, plantea de la vivencia de las diferentes realidades en un mismo territorio, denominado como *nación*, entonces, si existen distintas percepciones de una realidad, eso se convierte en una problemática de las naciones modernas al no poder integrar todas las características de los diferentes grupos sociales en un concepto de nación. ¿Cómo se construye una identidad con la cual todos y todas se sientan identificados como nación?

Hobsbawm identifica un elemento que parte de lo imaginario, lo emocional, el sentimiento de pertenencia, como todo ser social que busca sentirse parte de algo, de un todo, estar en relación con lo que lo rodea y en integración con su sociedad: el *proto-nacionalismo*. Para desarrollar esto el autor aborda el concepto de la «comunidad imaginada» de Benedict Anderson, la cual es capaz de llenar el vacío emocional que deja la desintegración, o la no disponibilidad de comunidades y redes humanas reales. Hobsbawm se pregunta lo siguiente: ¿por qué la gente, después de perder las comunidades reales, desea imaginar este tipo concreto de sustituto? Esta interrogante es importante para esta investigación ya que el México independiente nace de una ruptura, de una desintegración que causa la independencia, y busca un sustituto o imaginario que conforme la nueva nación.

Una de las razones es que en muchas partes del mundo los estados y los movimientos nacionales podían movilizar ciertas variantes de sentimientos de pertenencia colectiva que ya existían y que podían funcionar, por así decirlo, potencialmente en la escala macropolítica capaz de armonizar con estados y naciones modernas. A estos lazos los llamaré *proto-nacionales*.⁸²

⁸² *Ibidem*, p.55.

Para Hobsbawm la respuesta a su pregunta es el sentimiento de pertenencia, la necesidad del sujeto de pertenecer a algo, a pesar de la erradicación de comunidades, grupos étnicos, incluso sistemas de gobierno que conformaban un país, o un Estado. Es por la existencia de los lazos protonacionales, que existe una base identitaria a un grupo que está en búsqueda de su identidad, después de algún acontecimiento que ha eliminado su *sistema identitario social*.

Este protonacionalismo se manifiesta en formas supralocales de identificación popular que van más allá de las que circunscriben los espacios reales en que las personas pasaban la mayor parte de su vida.⁸³ Estas formas las podemos definir como lo *cotidiano*, elemento fundamental que vemos en las escenas cotidianas de las pintoras como: interiores, bodegones, retratos populares y paisajes, como se desarrollará en el capítulo tres.

Estas manifestaciones supralocales⁸⁴ se desarrollan dentro de grupos sociales reducidos, en localidades y minorías, quienes mantienen una identidad que las distingue de otros grupos y otros límites territoriales. Por lo tanto, sus características son más específicas, así como sus costumbres y tradiciones, brindando una identidad más homogénea en estos grupos, quienes crean lazos identitarios que contribuyen a la estructuración de una identidad nacional de un grupo en específico, en este caso, las mujeres pintoras de la burguesía mexicana. Estas formas de identificación popular las vemos en lo cotidiano, en los lazos protonacionales que vienen de una pertenencia colectiva, pero que en este caso es representado en una obra pictórica elaborada por una mujer burguesa, que plasma su contexto cotidiano, su identidad cultural, su

⁸³ *id.*

⁸⁴ *Ibidem.*

sentimiento de pertenencia a los lazos y elementos multiculturales, los cuales dan forma al imaginario político denominado como nación.



Cuadro 1: *Naturaleza muerta (objetos de cocina)*. Eulalia Lucio. 1889, óleo sobre tela. Fuente: [Wikipedia](#)

En la obra vemos unos ajos colgados en la pared, sobre una mesa de madera una canasta con rábanos y camotes, en una jícara jitomates, chiles verdes, chiles serranos, pimientos rojos, huevos, del otro extremo vemos una olla de barro y una manta. Sobre la mesa hay animales de caza como patos, chichicuiletes, aves y un conejo. Apreciamos una representación visual de una forma supralocal de identificación popular que brinda identidad social, que proviene de los lazos protonacionales que se desarrollan en un grupo social reducido, dentro de una localidad. Mantiene una identidad con características específicas, distintas de otros

grupos, en este caso una cocina, el ámbito privado femenino, a diferencia del espacio público masculino. Se plasman sus costumbres y tradiciones, lo cual convierte a este grupo en un núcleo homogéneo, creando lazos identitarios que, como menciona Hobsbawm, son parte de las muchas formas de identidad dentro de una nación. Con esto, las mujeres participan en un discurso visual protonacional, con una forma de identificación popular y cotidiana.

Otro concepto importante relacionado al nacionalismo mexicano del siglo XIX, es la tradición inventada,⁸⁵ la cual es la base para la construcción de la nación a partir de la tradición.

La tradición inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.⁸⁶

Hay dos elementos importantes en este concepto relacionado al nacionalismo mexicano, el primero que debemos destacar, se trata de una construcción cultural con un propósito definido, dirigido a la sociedad en general, basado en prácticas, rituales o repeticiones de carácter simbólico. El segundo, es el aspecto histórico, esta construcción cultural retoma diversos elementos de un periodo histórico en específico relacionado con el propósito político, utilizando lo indígena como recurso de identidad. Esto conlleva a un proceso de invención de una nación, que busca difundir un discurso nacionalista al pueblo, basado en materiales antiguos, recuperados de un pasado conveniente, para México, el período prehispánico.

Podemos interpretar a partir de esta definición, que una tradición inventada, por el objetivo que tiene y alcance, es un mecanismo organizado por los grupos de poder

⁸⁵ Eric Hobsbawm et al., *La invención de la tradición*, Gran Bretaña, 1983, p.20.

⁸⁶ *Ibidem*, p.8.

conformados por la élite intelectual, política, económica y militar de México, que han logrado tener poder e influencia dentro de los otros grupos sociales. Su intención es construir una nación que busca legitimar al grupo burgués, para lograr sus propósitos políticos y económicos, a partir de la modificación de tradiciones existentes. Las obras que se analizan en esta investigación muestran escenarios cotidianos, sensibles, religiosos y folclóricos, relacionados con la corriente romántica y costumbrista. Por ello, retomamos otro concepto que expone Hobsbawm en su obra: la *costumbre* y que podemos retomar para sustentar los discursos en las obras de las pintoras decimonónicas.

Se distingue que, la tradición y tradición inventada, mantienen como elemento característico su resistencia al cambio. Las costumbres forman parte de las sociedades, sin embargo, estas se abren a un cambio, manteniendo gran parte de una continuidad histórica que les brinda una base cultural y de identidad, permitiendo cierta innovación en el proceso, sin embargo, la costumbre se mantiene, y se debe analizar cuál es el nivel de innovación que permite.⁸⁷

Relacionando este concepto con las pinturas de las artistas decimonónicas, es clara la relación con las representaciones costumbristas, haciendo uso de antiguos materiales, los cuales mantienen una continuidad con la época virreinal y que posteriormente se retoma la influencia prehispánica. Incorporando elementos del desarrollo tecnológico global de la época y la influencia de los países europeos.

El uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos. Una gran reserva de estos materiales, se acumulan en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólicas. A veces las nuevas tradiciones se pudieron injertar en las viejas, a veces se pudieron concebir mediante el préstamo de los almacenes bien surtidos del ritual oficial, el simbolismo y la exhortación moral, la religión y la pompa principesca, el folclore y la francmasonería.⁸⁸

⁸⁷ Hobsbawm, *op. cit.*, p.8.

⁸⁸ *Ibidem*, p.12.

Uno de los elementos más importantes dentro de la construcción de una nación y su discurso nacionalista, es el elemento identitario, con el cual los grupos se van a sentir identificados y arraigados, busca despertar en ellos sentimientos de pertenencia y unidad con algo más grande que ellos, en este caso, la nación. Con la definición de tradiciones inventadas que parten de las costumbres, las cuales mantienen cierta continuidad a través del tiempo, y se mantienen con los llamados materiales antiguos (símbolos) cargados de elementos simbólicos que llevan a los sujetos a relacionarse con la moral, la virtud, la nación.

Ahora, la continuidad histórica, que es uno de los elementos más importantes en esta construcción cultural, ¿qué papel juega?

En movimientos ideológicos, no menos en el nacionalismo, la continuidad histórica tuvo que ser inventada, por ejemplo, al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semi ficción, como por la falsificación. También está claro que se crearon nuevos símbolos y concepciones como parte de movimientos nacionales y de estados, como el himno nacional, la bandera nacional, o la personificación de la nación en un símbolo o una imagen.⁸⁹



Cuadro 2: *Alegoría de la Patria*. Anónimo. 1821, Óleo sobre tela, 104 x 72 cm. Colección Frid Torres.

Fuente: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](http://www.bibliotecavirtualmigueldecervantes.es)

⁸⁹ *Ibidem*, p. 13.



Cuadro 3: *El suplicio de Cuauhtémoc*. Leandro Izaguirre. 1893, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte.

Fuente: [MUNAL emuseum](http://www.munal.emuseum)

Para exemplificar la tradición inventada y la continuidad histórica a través del arte nacional mexicano, vemos dos obras de pintores mexicanos. La primera es una obra alegórica a la patria, en la cual observamos claramente la representación de símbolos que hacen referencia a México, como las banderas, el águila, los colores verde, blanco, rojo y un penacho. En esta obra apreciamos la construcción y concepción de una Matria mexicana que surge de la independencia y madre del Estado mexicano decimonónico. La segunda hace referencia a un hecho relacionado al pasado prehispánico: el suplicio de Cuauhtémoc, escena representativa de la historia mexicana, en donde Hernán Cortés quema los pies a un personaje de la realeza indígena. Estas representaciones no necesariamente son reales, según Hobsbawm, pueden ser producto de idealizaciones épicas, ficciones y falsificaciones de hechos históricos. En esta escena vemos a un hombre atado, tiene los pies sobre el fuego, con una expresión osada, un cuerpo fuerte, y actitud valerosa. Esta escena pretende

conectar con un pasado histórico adecuado a la situación política y nacional, mostrando resistencia, valores, moral e historia. Esta práctica artística tenía el propósito de crear unión nacional, difundir una conciencia histórica homogénea, con una carga de materiales antiguos del pasado mexicano, con un lenguaje y carga simbólica, adecuados para la comprensión de los sujetos. Vemos una escena representativa del arte nacional romántico, que solo los pintores podían hacer uso. Las obras de las mujeres pintoras carecen de estos elementos, por ello ¿las mujeres pueden excluirse o estar al margen de la concepción nacionalista de la época, si no están representando banderas, o símbolos patrios? o por el contrario, buscan representar una imagen de nación relacionada a la vida cotidiana, en formas supralocales de identificación popular, que refleja un nacionalismo que se construye a partir de simbologías románticas que aluden a elementos costumbristas. En este caso, estos elementos son apropiados por las mujeres pintoras de la élite criolla, para construir el imaginario colectivo de la nación.

Ahora bien, retomando los conceptos de Hobsbawm, podemos concluir lo siguiente: tanto la tradición inventada como el uso de la continuidad histórica para la invención de la nación mexicana, tienen un propósito político. La nación mexicana es construida por los grupos de poder, en su mayoría los criollos y blancos, quienes desarrollan un patriotismo que parte de una tradición colonial y prehispánica, con la intención de inculcar valores o normas de comportamiento por medio de su visibilización, conectando con un pasado histórico que es adecuado para el mexicano. Esto, con ayuda de una continuidad histórica, sustentada en la semi ficción e incluso la falsificación, a través de un lenguaje específico compuesto por nuevos símbolos, concepciones, alegorías e imágenes; elementos que podemos observar en el arte nacional con las obras de Izaguirre y la patria; corresponde a un nacionalismo político.

Por otro lado, el protonacionalismo que Hobsbawm propone como el medio más adecuado y auténtico, para la construcción de una nación, por sus elementos relacionados a lo emocional, el sentimiento de pertenencia, integración, y la pertenencia colectiva que representan las formas supralocales de identificación popular, lo podemos observar en la mayoría de las obras pictóricas de las pintoras, y que podemos denominar como un nacionalismo popular o colectivo.

Con base en lo anterior, podemos plantear que la nación fue creada por un grupo de poder, relacionado a la política y economía, con la ayuda de diversos medios de difusión, mecanismos ideológicos y simbólicos. Hobsbawm⁹⁰ plantea que este tipo de movimientos ideológicos buscan crear una identidad que represente a una nación, pero en realidad sólo reflejan los ideales y características que los representa a ellos.

¿Cuáles son estos ideales? Los que favorecen al desarrollo económico de la nación en construcción, es aquí cuando a partir de las costumbres, símbolos, prácticas, lenguajes, memoria, y el aspecto histórico, la invención de una nación se basa en la selección de estos elementos, que buscan una difusión e institucionalización, dirigida por los grupos de poder, mas no, dirigida a los mexicanos.⁹¹

Benedict Anderson coincide con este planteamiento: “la nacionalidad, o la calidad de nación —como quizá sería preferible decirlo, en vista de las variadas significaciones de la palabra —, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular”, y que Anderson denomina como la burguesía nacional.⁹² Estos artefactos culturales están compuestos por la tradición inventada y la continuidad histórica que menciona Hobsbawm. Y que principalmente son creadas por los grupos de poder.

⁹⁰ *Ibidem*, p.275.

⁹¹ *Ibidem*, p. 20.

⁹² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2a ed. 2021 (1a ed.1991), p. 21.

A pesar que las pintoras son parte de la burguesía, no eran consideradas como la burguesía nacional, o al menos, no estaban dentro del grupo masculino que estaba creando esa *calidad de nación*.

Tanto Hobsbawm, como Seton-Watson, Anderson, entre otros, argumentan que el concepto de nación es ambiguo y subjetivo, y es hasta la fecha que el concepto no logra englobar las características necesarias para conceptualizar la nación. Si bien, es un concepto sociocultural de las sociedades modernas y capitalistas, los tres autores reconocen la falta de congruencia en el concepto. Anderson define nación como una comunidad política imaginada,⁹³ refiriéndose a que es prácticamente imposible que todos los individuos de un territorio, puedan conocerse, tener la misma lengua, tradiciones o costumbres. En esto, el aspecto geográfico juega un papel muy importante, el cual es la *limitación*, ya que el individuo, al saberse parte de un territorio con fronteras establecidas, que distingue a un país de otro, concibe la idea de comunidad; es ahí en donde la imaginación toma protagonismo, al establecer los lazos de unión, parentesco y comunión. Evocando sentimientos nacionalistas en los individuos. Por último, el aspecto *político y soberano*, según el autor, reside en la temporalidad del concepto, la época de la ilustración y la Revolución.

Los lazos imaginarios de comunión que describe Anderson podrían ser similares a los lazos protonacionales que describe Hobsbawm, y radican en elementos de lo cotidiano. Sin embargo, el autor menciona un aspecto político y soberano que probablemente sea idealista, planteando la *libertad* como elemento de la conformación y consolidación de una nación, aspecto que no es congruente con la realidad de las naciones modernas. Aunque claro, es casi imposible separar un concepto sociocultural del Estado y la política. En el caso de México, el discurso

⁹³ Ibidem, p. 23-24.

nacional es un imaginario creado por los grupos políticos, y la mayoría de los grupos sociales no tiene ideales de libertad, ni la idea concreta de un Estado soberano.

Al igual que Anderson, Pérez Vejo define a la nación del siglo XIX como un producto de la revolución política del mundo contemporáneo, donde se modifican los conceptos de nación y patria. Los sujetos debían vivir bajo las mismas leyes junto con los de su mismo origen y costumbres, de la misma forma, los que tienen el mismo origen y costumbres, deben apegarse a las mismas leyes. Es aquí, cuando el concepto de nación se convierte en el sujeto de la vida política. También menciona, que la nación es una forma moderna de identidad colectiva que brinda legitimación a los grupos de poder.⁹⁴ A diferencia de Anderson, el autor entiende al elemento político del concepto de nación como algo inherente y obligatorio en los sujetos, no como algo idealizado al camino de la soberanía estatal y la libertad social. Asimismo, integra la identidad colectiva como elemento importante de la construcción de nación.

Si en algo coinciden los autores, es en que la nación es una invención de los grupos de poder, que parte de una ruptura política e ideológica, para construir una identidad homogénea a una sociedad en general, y así lograr una legitimación política que les da el derecho de gobernar a un país. Esta invención surge a finales del siglo XVIII con la muerte de Luis XVI; el poder deja de ser ejercido en nombre de Dios para pasar a ejercerse en nombre de la nación, adquiriendo un carácter político. La problemática más grande a la que se enfrentan estos grupos de poder, es que la nación seguía siendo algo intangible, sólo podía existir, si se creía en ella.⁹⁵ A partir de esto se comienza el proceso de invención de la nación, partiendo de la limitación territorial, materiales antiguos, tradiciones inventadas, continuidad histórica, lazos culturales,

⁹⁴ Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 17.

aspiración a la libertad, y la implementación de valores; que difundidos y avalados por el Estado, desarrollan sentimientos identitarios, nacionalistas y patrióticos en los ciudadanos.

La nación no es, se cree en ella. La base de su existencia es solo la fe en un relato, un mito de origen, que nos dice quiénes somos, de quienes descendemos y el pasado al que debemos ser fieles. El eje de su interpretación del mundo es una metáfora histórico-genealógica, con los antepasados de la nación.⁹⁶

La idea de nación logra sustituir a la religión como ideología dominante, el nacionalismo y patriotismo sustituyen a la fe, los himnos y alegorías nacionales sustituyen los rezos e imágenes religiosas, los relatos heroicos sustituyen los salmos, los desfiles y eventos políticos sustituyen a las peregrinaciones, y así, poco a poco la nación es la nueva concepción creadora del sujeto, ejercida por el Estado.

De los autores mencionados en este apartado, podemos afirmar, que la mayoría se refiere a la nación como una construcción ideológica, o socio política. En conclusión, podemos decir que la nación es lo siguiente: es un imaginario político-cultural, creado desde una memoria colectiva, conformada por símbolos, imágenes, relatos y discursos, relacionados al terruño, pasado histórico, cotidianidad e identidades colectivas provenientes del parentesco y ubicación geográfica, elaborado y difundido por los grupos de poder a partir del siglo XIX.

Identidad

Para Pérez Vejo la identidad proviene del lugar donde venimos, el lugar del que contamos que venimos, algo así como la comunidad imaginada de Anderson.

La fe en un relato, cuyo fundamento es la sucesión de imágenes mentales, verdaderas o falsas, que guardamos en nuestra memoria, recreación a su vez de otras visuales, efímeras, existentes sólo en el momento en que se produjeron, o conservadas en algún tipo de soporte.⁹⁷

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 11.

A partir de esta idea de que somos una memoria en imágenes, tanto por lo que se refiere a la identidad individual como a la colectiva, el imaginario histórico, entendido como una colección de imágenes sobre el pasado, que permitió a las élites mexicanas del siglo XIX afirmar la existencia de una nación. Con este planteamiento vemos la relación entre las ideas de estos autores en cuanto a nación e identidad.

Por un lado, entendemos que la identidad también parte de un imaginario, tanto de parentesco como histórico, del lugar donde venimos, es la limitación territorial que menciona Anderson. De esta delimitación territorial, de parentesco y de comunidad, surge la identidad, que se sustenta a partir de imágenes que se convierten en una memoria, que provienen de una continuidad histórica.

Esta memoria de imágenes que provienen del parentesco, comunidad o relatos históricos, se convierten en imágenes que conforman una identidad tanto individual como colectiva. Todos estos elementos: territorio, parentesco, comunidad, un pasado histórico, se resumen en una memoria de imágenes que otorgan una identidad al sujeto y colectivos, es la que utilizan los grupos de poder en el siglo XIX para afirmar la existencia de una nación.⁹⁸

La identidad inicia a partir de una internalización de la realidad del sujeto, que comienza con la socialización primaria, y a partir de esto, se desarrolla un sentido de pertenencia. El individuo no nace miembro de una sociedad, nace destinado a la socialidad y a participar en ella. Con su inmersión en ella comienza a identificarse con otros significantes, es ahí, cuando comienza el proceso de identificación. La identidad es objetivamente la ubicación del individuo en un mundo determinado, recibir una identidad es instalarse, adaptarse, e identificarse, con un lugar específico en el

⁹⁸ *Id*

mundo. Es así como, el proceso de socialización, identificación y percepción de la realidad, conforman el proceso de internalización de la realidad social del sujeto.⁹⁹

Con base en este planteamiento, podemos identificar el territorio, los lazos de parentesco y la comunidad, que menciona Anderson, como parte fundamental de la construcción de la identidad, que en este caso nos vamos a referir a identidades colectivas. Ahora, la memoria colectiva a la que se refiere Pérez Vejo, la continuidad histórica que menciona Hobsbawm, son parte de la construcción e invención de la nación por parte de los grupos de poder, y que para Anderson es el aspecto político, y que, desde mi punto de vista, es el que cierra el concepto de nacionalismo.

Las identidades, serían el producto de procesos ideológicos constitutivos de la realidad social, que buscan organizar en un universo coherente— a través de un conjunto de representaciones culturales, normas, valores, creencias y signos— el conjunto de relaciones reales e imaginarias que los hombres han establecido entre sí y con el mundo material, y que resultan necesarias para la reproducción y la transformación social.¹⁰⁰

Este proceso de aprendizaje social es la internalización social, de la socialización primaria del individuo. La formación de hábitos es selección del mismo individuo en su proceso de adaptación e identificación con su medio. La intervención de los grupos políticos en la selección y difusión de la memoria histórica, a través de imágenes o discursos, es la que define la nacionalidad. La identidad es un concepto que se encuentra dentro del concepto de nacionalismo. “La nacionalidad no es una característica innata, sino el resultado de un proceso de aprendizaje social y de formación de hábitos”.¹⁰¹ La nacionalidad es la identidad que se moldea y define por los grupos de poder.

⁹⁹ Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu editores, 2001, pp. 164-168.

¹⁰⁰ Mayra Lorena Pérez Ruiz, “La identidad como objeto de estudio” en Leticia Irene Méndez y Mercado (Comp), *I Seminario sobre identidad*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM, 1992, p. 65.

¹⁰¹ David I. Sills, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Aguilar, 1975, p.303.

Enrique Florescano coincide con este fenómeno: la continua ideación del pasado, y la persistente intención de recrear las identidades colectivas en México, reafirman que las identidades sociales que se conformaron, de carácter tribal, regional o nacional, son concepciones construidas y manipuladas por los actores colectivos de poder, eliminando su esencia inmutable y autónoma.¹⁰² Es importante tener en cuenta, que en el tema de nacionalismo y el proceso de integración nacional en el México decimonónico, las identidades colectivas juegan un rol muy importante, no son procesos separados.

La identidad colectiva tiene su origen en la identidad social, el vínculo que los une es la relación o afinidad hacia un grupo, y el sentido de diferencia hacia otros grupos. La identidad social es producto de la relación de pertenencia y comparación, en este proceso, el grupo se autodefine a partir de las características que los hacen comunes y de sus diferencias con los otros. El individuo puede experimentar dos niveles de identidad: el primero es el simple hecho de pertenecer a un grupo, el segundo es el reconocimiento de los rasgos que lo hacen pertenecer a ese grupo. En el caso de México, todos se dicen ser mexicanos, sin embargo, no todos son conscientes de los rasgos que los hacen ser mexicanos. Es ahí, cuando la identidad es ambigua o significativa. Cuando el individuo es consciente de pertenecer a un grupo, identifica los rasgos que lo hacen pertenecer a él, tanto culturales como ideológicos, identifica los elementos identitarios y comienza un proceso de socialización, se forman las identidades colectivas.¹⁰³

¹⁰² Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Aguilar, 1997, p. 23.

¹⁰³ Asael Mercado Maldonado y Alejandrina Hernández Olivia, “El proceso de construcción de la identidad colectiva” en *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales* [en línea,] mayo-agosto de 2010, vol. 17, núm. 53, pp. 229-251. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/105/10513135010.pdf>

Para comprender las identidades que se conforman durante el siglo XIX, se encuentran dos vertientes, la identidad criolla y la mestiza, la identidad indígena, sólo es un referente y elemento distintivo que los dos anteriores, utilizan para construir sus identidades colectivas, pero no se toman en cuenta como identidad colectiva para la construcción de nación. Sin embargo, es un tema tan complejo que en esta investigación no se pretende desarrollar, solo hacer el señalamiento de que estas dos vertientes.

En México, el proyecto de integración nacional se desarrolla entre 1847 y 1867, como consecuencia de los conflictos e invasiones de países extranjeros, con la intención de crear unidad e integración nacional, motivados por el triunfo de la Revolución de Ayutla y la promulgación de la Constitución liberal de 1857. Partiendo de un movimiento político y social, que busca reconocer los rasgos propios de la nación mexicana, esto se convierte en un proyecto de identidad colectiva, que se sienta sus bases en el patriotismo criollo, el nacionalismo de principios de siglo XIX, y aunque Florescano no lo menciona, el mestizaje, forma parte de este proyecto después de la segunda mitad de siglo.¹⁰⁴

Cuando nos referimos a identidad colectiva en el siglo XIX, hablamos de homogeneización. Las identidades colectivas que como bien sugiere en algún momento Hobsbawm, deberían formar parte de la integración nacional, sin embargo, en el México decimonónico se eliminan, centrando todos los rasgos en una sola colectividad. El proyecto de integridad nacional, fue una construcción de una identidad colectiva para todos los mexicanos. En un país en el cual existe una inmensa diversidad cultural, de territorio, de parentesco, de pasado histórico, costumbres, tradiciones y racialidad.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 431-432.

Para concluir, podemos plantear que, la **nación** es un concepto sociocultural de las sociedades modernas decimonónicas. Se define como una comunidad política imaginada que retoma los elementos característicos de las identidades colectivas, con un origen, territorio y repertorio cultural específico que las distingue de otras. Este repertorio está compuesto por una memoria colectiva, lengua, costumbres, tradiciones, prácticas culturales, cotidianidad, imágenes, religión, pasado histórico, leyes y un gobierno. Estos elementos son los lazos de pertenencia que comparten los individuos, creando un sistema identitario colectivo, una realidad social de representaciones culturales, que le permiten su relación con el mundo y la formación de identidades colectivas, definiendo así, una **identidad nacional**. En conjunto, tanto las identidades colectivas, como la idea de nación, se utilizan para conformar el **proyecto ideológico nacional (nacionalismo)** construido por los grupos de poder para su legitimación, y consolidar sus propósitos políticos y económicos, con la ayuda de mecanismos ideológicos y simbólicos a través de diversos medios de difusión, que logran llegar a las masas, hasta convertirlo en la fe política del pueblo.

A continuación, vamos a analizar las diferentes concepciones de identidad y nacionalismo que se forman a finales del virreinato y durante el siglo XIX: indigenismo y mestizaje.

2.2 La romantización del indigenismo y el mestizaje como base de la identidad nacional

Uno de los elementos que juega un papel importante en el discurso de identidad, es el indigenismo y el mestizaje, pero ¿qué papel tiene el indígena en este proceso? Hemos repasado cambios con respecto al sistema político de cada etapa, las reformas y leyes que benefician a los grupos minoría como las mujeres, el papel del

indio, tanto en el indigenismo y mestizaje, es aún más complejo. Al no tener mayor presencia en leyes, reformas o cambios políticos y económicos, si hablamos de la omisión de la mujer, el indígena ocupa un papel más desfavorecido en este panorama. El nacionalismo, como invención y producto sociopolítico, se estructura a partir de distintos elementos que permiten su coherencia: el periodo, la situación contextual, los grupos políticos, la situación económica, así como las creencias religiosas, forman parte de esta construcción ideológica, ahora bien, un elemento muy importante de este discurso, y que parte de la sociedad y la necesidad de retomar el pasado prehispánico, es la concepción del indio como la imagen e idea del mexicano.

Indigenismo

Para comenzar a desarrollar el tema del indigenismo, partimos brevemente del humanismo de Francisco Javier Clavijero, descrito en la obra de Luis Villoro.¹⁰⁵ Durante el siglo XVIII, la razón universal se convirtió en el instrumento occidental de dominio, que buscaba homogeneizar y reducir a todos los sujetos al arquetipo europeo, buscando convertir todo a su imagen y semejanza, rechazando lo que era diferente. Fue un modelo que promovió lo racional, como eje identitario a seguir; difundiendo argumentos en contra del indio y su tierra.

El humanismo de Clavijero se desarrolló a partir de la valorización del pasado indígena, refutando la idea de la razón universal centrada en Europa y el europeo, como modelo a seguir. Defiende al indio y a su civilización, del imaginario creado por los europeos, rechazando la inferioridad del indio. Comprende lo humano, lo personal y se adentra al sistema de vida indígena para proponer la idea de que el indio, al ser semejante en lo esencial al europeo, plantea un modelo nuevo y clásico de la figura

¹⁰⁵ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 3a ed.1996 (1a ed. 1950), pp. 113-163.

indígena, desde una perspectiva heroica, moral, de respeto y admiración, que encaja en los relatos de la historia universal, trascendiendo en la historia de la humanidad. Esta idea de un nuevo modelo clásico que retoma la figura del indígena, retoma la figura del indio muerto, que mantiene la continuidad histórica con los relatos del pasado prehispánico, que revive en el siglo XIX como representación de las posibilidades del criollo.¹⁰⁶

El indigenismo en la propuesta humanista de Clavijero, abre paso a la idea de la reivindicación del indio; desde las figuras de relatos históricos, es decir, el indígena muerto, uno que ya no existe, y que se retoma de la historia prehispánica como base de un discurso patriótico criollo. Para Clavijero, el indio de su época, podría ser reivindicado y salvado, a través de la Divina Providencia y la educación, elementos que lo sacarían de la miseria y la inferioridad en la que vivía. Esto nos habla de una aspiración que pretende emparejarlo con un ejemplar europeo, reduciendo su discurso a la idea racional del arquetipo europeo. En este argumento, se retoma el modelo clásico indígena, del cual, se toman las características que diferencian al indio del europeo: la raza y cultura; características que se toman de los relatos históricos. En la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el indigenismo que difundió Clavijero, toma voz y figura en Fray Servando Teresa de Mier. Ahora, el humanismo se traslada a una concepción religiosa que cambia el significado de la conquista. Fray Servando Teresa de Mier rechazó el mundo virreinal, centrando sus ideas en la tradición precolombina, así como una restauración y reinterpretación del pasado precortesiano, desde una concepción religiosa. Al igual que Clavijero, Teresa de Mier argumentó que, a través de la religión, el indio logra su salvación, purificación, dirigiendo su existencia por un camino luminoso y recto, eliminando su pasado

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 116-161.

pecaminoso. Esto ocurre con la llegada y predicación de Santo Tomás a América, brindando ese carácter divino y salvador a la historia indígena. A partir de este acontecimiento América se convierte en un 'ser ante la historia', la conquista pierde su significado, iniciando un movimiento de liberación frente a Europa. La existencia de indio como un ser análogo al europeo, comienza desde el momento de la predicación, bajo la protección de la providencia.¹⁰⁷

Las ideas del indio cuestionando o revelándose en contra de su juez (el hombre europeo), fue uno de los instrumentos ideológicos que utiliza el criollo como base del patriotismo criollo para iniciar sus revueltas, en contra de la corona española. Sin embargo, es importante mencionar, que los discursos que defienden y hablan del indio, en realidad no hablan por el indio, es decir, son difundidos por criollos, en este caso, hombres blancos y religiosos. Si, los dos rechazan una herencia virreinal y española, ya que el grupo criollo, estaba en búsqueda de una identidad propia, y como lo hemos mencionado, el elemento que puede lograr una clara distinción entre América y Europa, es el indio. Este, se convierte en pieza clave de los discursos identitarios de los siglos XVIII y XIX.

Si analizamos los argumentos y planteamientos de Clavijero y Mier, los dos desembocaron en la idea de salvación y purificación del indio, a través de la religión. Si bien, Clavijero hace una valorización del pasado indígena, propone al indio como modelo clásico, que representa la moral, respeto y grandiosidad, esto es posible, con su conversión religiosa y educación, el indio renuncia a su religiosidad y se reconcilia con la providencia. Al final, se convierte en un hombre occidentalizado. Por otro lado, Teresa de Mier convierte el modelo clásico de Clavijero, en una concepción religiosa de salvación y conversión ideológica occidental, con la llegada de Santo Tomás y su

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 164-175.

predicación, purificando, iluminando y desapareciendo el pasado pecaminoso del indio. Si bien, ambos no critican o denigran directamente la religión indígena, la consideran pecaminosa, impropia, y obsoleta. Con su conversión al catolicismo, el indio se occidentaliza. La propuesta de estos pensadores novohispanos, toman de referente identitario al indio, desarrollan una valorización del pasado indígena, honrando su historia, sin embargo, su propuesta es una conversión religiosa e ideológica, que busca civilizar al indio; al final, el referente es el arquetipo europeo. Es importante mencionar que los planteamientos de Teresa de Mier son considerados base del nacionalismo decimonónico, con su reconstrucción histórica, que también es conocido como nacionalismo histórico.

Por otro lado, más asentado en el siglo XIX, el historiador Manuel Orozco y Berra, desarrolla un relato del pasado indígena, con una base científica. Villoro se refiere a este personaje para plantear la idea de otredad con la figura del indio, en el discurso de identidad y patriotismo.

El historiador utiliza un criterio científico racional, para trabajar la historia precolombina bajo un método de categorías universales. En sus primeros escritos, toma una postura de observador y partiendo de una ley general, racional y de valor científico, busca explicar los hechos como actos universales, para explicar y no defender. El indio, se convierte en una raza más en la humanidad, similar a otros, que se rige bajo leyes sociológicas generales, que explican tanto al hombre, como tradiciones, costumbres, etc. En dicho estudio, sólo se analiza y clasifica, no se comprende o interpreta, el indio se convierte en un objeto racional, proveniente de un pueblo muerto, con esto, la historia indígena, pierde su carácter humanista.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 176-193.

Ahora bien, bajo un contexto ideológico y político, del siglo XIX, en los albores de la independencia y búsqueda de la identidad criolla, el historiador cambia su criterio al momento de explicar la conquista. Es aquí, cuando coincide con Clavijero y De Mier, en rechazar la herencia virreinal, y el linaje español, desarrollando una nueva concepción del indio.

En su relato de la conquista, Orozco considera al mundo indígena como objeto muerto de ciencia, sin embargo, por el contexto, la época, y los acontecimientos que se generaron durante la primera mitad del siglo XIX, el historiador ofendido por las críticas y señalamientos hacia su país, siente su nacionalidad herida y su identidad perdida. A partir de esto, su siguiente tomo de la Conquista de México es visto como un hecho histórico que, a través de la clasificación y verificación de hechos, se utiliza para reivindicar su identidad como criollo. También, comienza una tendencia a categorizar patriotas y traidores, así como héroes y villanos. La figura del indio, no la siente propia como Clavijero, tampoco es fuente de tradición como para Teresa de Mier, no genera sentido histórico. El historiador la utiliza como estandarte y relato, que le da sentido a la defensa de su identidad criolla y reconstituye su nacionalidad herida.¹⁰⁹ De esta forma, podemos identificar de nuevo, el uso de la figura del indio como símbolo de reivindicación e identidad criolla. En el caso de Orozco, para el mexicano mestizo.

El ser de lo indígena, es ahora un ser muerto. Se ha petrificado, mineralizado en las manos del historiador. Como cosa entre las cosas, sólo puede tener ahora un valor: el de la utilidad. El ser mineralizado del indio se alinearán junto a otros enseres; su superficie sólida y rugosa prestará firme asidero a la mano que lo pretenda. Lo indígena se ha convertido, por su muerte, en manejable instrumento... Así utiliza Orozco el ser indígena como arma patriótica.¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 198-201.

¹¹⁰ Ibidem, p. 204-205.

A pesar de que el relato de la conquista de Orozco, deja a un lado la ley general y racional, la figura del indio se mantiene intacta y sin trascendencia, se utiliza como instrumento de defensa ante la consolidación de un nuevo modelo identitario, que destaca y se diferencia del español. Tanto Clavijero, como Teresa de Mier y Orozco, tenían presente el factor racial y cultural del indio, que es opuesto al del hombre europeo, al final, se necesitaba un símbolo para el estandarte criollo y mestizo que fuera visiblemente diferente al hombre blanco europeo. Es importante identificar el significado del uso de la figura del indio, en el discurso de identidad nacional durante el siglo XIX. El indio como figura heroica, símbolo de moral, respeto y grandiosidad, está muerto en el siglo XIX. El indio como imagen de la otredad del hombre blanco, es instrumento diferenciador en la continuidad histórica, que funciona para construir una identidad perdida y una nacionalidad herida. ¿Existe alguna valorización del pasado indígena en estos discursos? o ¿Sólo se utiliza el pasado indígena por su autenticidad a causa de la carente identidad criolla?

Mestizofilia

Ya que analizamos los planteamientos sobre indigenismo, establecidos por el criollo, desde finales del periodo virreinal hasta el siglo XIX; ahora, analizaremos el indigenismo desde la nueva ideología predominante durante la segunda mitad del siglo XIX: el mestizaje. Desde los últimos planteamientos de Orozco, el mestizo comenzaba a aparecer esporádicamente en los discursos. Sin embargo, es hasta la segunda mitad del siglo XIX, que esta figura comienza a tener más fuerza. Ahora, la concepción nacional, comenzaba a tener validez desde la apreciación social del indígena.

Para Andrés Molina Enríquez, en el México decimonónico había tres grupos importantes en el proceso nacional: el criollo conservador, grupo social propietario de

tierras; el criollo nuevo, perteneciente a la clase privilegiada y porfirista, beneficiado por el capital inglés y estadounidense; y el mestizo, quien pertenecía a la burguesía liberal, grupo social revolucionario, liberal y desplazado socialmente por los criollos, pero aliado del criollo nuevo. El mestizo a partir de la segunda mitad de siglo, comienza a tener mucha relevancia sociopolítica, gracias a una estrategia en la cual utiliza su afinidad racial y pasado histórico con el indígena, para tomarlo como apoyo y aprovechar su situación de opresión por parte del criollo. Esta alianza le vale su triunfo y reemplazo como figura dominante ante el criollo, la batuta del discurso político y nacional la toma el mestizo. Su figura ahora significaba nacionalidad y patria, el indígena a cambio, carecía de esto, debido a su aislamiento social y su falta de educación.¹¹¹

A partir de este cambio de poder y concepción nacional, comienza a desarrollarse la ideología de mestizofilia, en donde el mestizo sustituye al criollo como figura líder y difusor del discurso nacional, así como en el poder político y económico. Sin embargo, el mestizo no puede negar su relación al indio en cuanto raza y pasado histórico, es en este punto, en donde el discurso comienza a modificarse, el indigenismo que se había planteado se dirige al mestizo. A continuación, vamos a desarrollar como se entiende al mestizo como concepto de identidad nacional, y el indio que rol y figura tiene, dentro de este discurso.

Garcilaso de la Vega define al mestizo de la siguiente manera:

Los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen "sois un mestizo" o "es un mestizo", lo toman por menosprecio.¹¹²

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 213-216.

¹¹² Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de las Indias*, Lisboa, Oficina de Pedro Crasbeeck, 1609, p. 505.

Esta connotación ideológica ha definido el concepto de mestizo durante muchos siglos, sobre todo el menospicio hacia ellos. Por otro lado, Marisol de la Cadena argumenta que existe una tendencia en la academia y en investigaciones europeas a identificar la noción de mestizo, con la noción de hibridez del siglo XIX y traducirla como la mezcla de dos (a veces más) identidades raciales previamente puras.¹¹³

El proceso de mestizaje como enlace de razas y culturas, se remonta desde la llegada de Cristóbal Colón a nuevas tierras, con la unión de los peninsulares con las indias, y la idea de promover y crear una nueva población, con la aprobación oficial de las autoridades hispánicas. Once años después de que Colón llegara a América, en 1503, en Santo Domingo, se promueve el casamiento de españoles con indios con la intención de que éstos se transformaran en 'gente de razón'. En 1511, Fernando el Católico escribió al virrey Diego Colón para indicarle que evitará amancebamientos y propiciará la unión legítima de ambas razas, autorizando oficialmente los matrimonios. Así, el español y la india engendraron un bastardo ante la sociedad, marcado bajo el estigma de las castas, para vivir bajo la discriminación y maltratos del hombre blanco. El mestizaje era sinónimo de bastardía desde entonces, la multiplicación del mestizo avanzaba, y su situación social empeoraba.¹¹⁴

La concepción del mestizo comienza a difundirse en el siglo XVII, sin embargo, hay una serie de definiciones que hacen el concepto ambiguo y cambiante. Entendemos como mestizaje, la unión de la raza blanca con la raza indígena, los otros grupos étnicos se quedan al margen de la identidad nacional, y no se incluyen en tal discurso. No obstante, la idea de mestizaje durante el siglo XIX en México es más profunda, no

¹¹³ Marisol de la Cadena, *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cuzco*, Perú, IEP Ediciones, 2004, p. 57.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 17-18.

se define en la unión racial, cultural e histórica, se basa en una ideología intolerante y racista; esta corriente de pensamiento fue la mestizofilia.

La mestizofilia puede definirse, en su más amplia connotación, como la idea de que el fenómeno del mestizaje -es decir, la mezcla de razas y/ o culturas- es un hecho deseable. En particular, la tesis mestizofilia de Andrés Molina Enríquez parte de la premisa de que los mestizos de México, entre los que él incluye fundamentalmente a quienes poseen un linaje mixto hispano-indígena, son los mexicanos por autonomía, los auténticos depositarios de la mexicanidad, y pretende demostrar histórica y "socioetnológicamente" que México no puede convertirse en una nación desarrollada y próspera mientras no culmine su proceso de mestizaje y logre homogeneizar en lo étnico la población mediante la fusión racial de las minorías de indios y criollos en la masa mestiza.¹¹⁵

Se puede considerar intolerante y racista porque sus argumentos buscan denigrar la figura del indio con connotaciones negativas, tanto con su físico, alimentación y modos de vida, con el único fin de modificar en el imaginario social su imagen con el blanqueamiento y educación del indio, para poder ser similar al hombre blanco.

Ahora bien, ¿Qué se entiende por mestizo en el México decimonónico? Si bien, Molina Enríquez planteaba que el verdadero, auténtico y digno mexicano, heredero de la mexicanidad era el hispano-indígena, también hace referencia a un proceso de mestizaje, es decir, la simple herencia y sangre hispana e indígena, no los hacía mestizos del todo, para poder congraciarse como verdaderos mexicanos. ¿Cuál es ese proceso que convierte al descendiente del hispano y del indio en un mestizo mexicanizado?

¹¹⁵ Agustín Basave, *Méjico mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p.13.

Para poder llegar al aparente aspirado mestizaje decimonónico, se desarrolla la ideología de mestizofilia, de la cual, existen tres tesis que plantean este proceso: la de Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra; de las cuales más adelante vamos a realizar un breve análisis y comparación. Para comprender el tema, es necesario entender los inicios de dicho pensamiento, y cuáles fueron los acontecimientos que llevaron a esto.

El nacionalismo en ese entonces, se entendía como un proceso socio-político que buscaba la unidad social, definir una identidad colectiva homogénea, en un territorio delimitado y con un sistema político liberal. Sin embargo, hay que tener en cuenta que México no contaba con una identidad homogénea, ni racial, social, económica, o étnica. Es entonces cuando la relación entre la idea de mestizofilia y mexicanidad toma sentido, ya que responde a la búsqueda de identidad nacional, por lo cual se integra al nacionalismo,¹¹⁶ con la intención de exaltar la imagen del mestizo como heredero del nuevo México.

En el siglo XIX el proceso de consolidación de las naciones surge a partir de las independencias, y la conformación de las nuevas repúblicas, el nuevo Estado que mantenía un conflicto con su pasado inmediato, necesitaba desarrollar una identidad que los representara como nación. Agustín Basave,¹¹⁷ argumenta que la mayoría de los pueblos no tenían noción de este proyecto, ni de la conciencia nacional que se estaba gestando, debido a su carencia educativa y conocimiento en temas políticos, por ello, la idea de “nacionalidad” sólo existía dentro de los círculos de élite. Con este planteamiento es claro quien construye el discurso nacional e identitario del siglo XIX.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁷ *id.*

La corriente patriótica y los grupos de élite, retoman la herencia prehispánica como una expropiación del pasado indígena, al carecer de una identidad estable y concreta, revelando su crisis de identidad, la cual se ve reflejada durante todo el siglo continuo, es por ello, que los grupos criollos buscan valerse a través de la imagen del indígena, el cual consideraban como un espécimen social, por ello retoman la gloria y riqueza del indio muerto, del indio plasmado en los relatos históricos, desligándose del indio vivo, es así como el mestizaje se convierte en la estrategia para unificar la nación mexicana partiendo de una imagen ficticia.¹¹⁸

Desde los primeros años de la guerra de Independencia, para definir la identidad nacional, se rechazaba el pasado colonial, se ignoraba el pasado indígena, se desdeñaba al indio vivo, y se comenzaba a difundir la idea del mestizaje como identidad colectiva. Intelectuales como Lorenzo de Zavala, Mariano Otero, José María Luis Mora y Justo Sierra O Reilly, buscaban la desnacionalización ideológica y física del indio, ya que irrumpía con la pulcritud del criollo republicano.¹¹⁹ Desde entonces, se comenzaba a notar la intención de erradicar la esencia del indio en el modelo mestizo, para moldearlo a imagen del criollo liberal. El modelo republicano liberal y conservador del México decimonónico estaba basado en el modelo extranjero del hombre blanco ya fuera el americano o francés, o bien, el modelo monárquico.

En 1849, los intelectuales que años atrás proponen la erradicación del indio, se percatan de que era prácticamente imposible, a causa de las sublevaciones de castas y su magnitud poblacional. Por ello, se propone la fusión de razas que se encontraban en territorio mexicano en una sola. Esta idea nos lleva a la propuesta de la mestizofilia,

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹¹⁹ *Id.*

opción para erradicar al indio ideológicamente y poco a poco racialmente, invisibilizando su figura.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, una nueva generación de pensadores e intelectuales, con otra comprensión de las doctrinas humanistas, se había manifestado en voz de Guillermo Prieto. Y si bien, en ella los indios siguen siendo vistos como "raza abyecta y envilecida", la autopercepción criolla da un giro de 180 grados: "nosotros", se lamenta Prieto, somos "extranjeros en nuestra patria".¹²⁰ En el ámbito político y cultural, comenzamos a notar el liderazgo de personajes con descendencia indígena y mestiza, entre los criollos. Basave,¹²¹ los denomina indios y mestizos criollizados, así, la batuta racial cambia, sin embargo, el discurso sigue siendo el mismo. La idea de la mestizofilia comienza a concretarse como un discurso oficial en 1870, con la reforma académica de Gabino Barreda, quien plantea que, en el espacio educativo, se va a comenzar la unión de razas, bajo el mismo espacio, educación y trato, promoviendo la fraternidad y unión social, para evitar la división racial en el país, así como el desarrollo de la raza mestiza (más no india).

A partir de estas ideas, surgen diversas tesis que planteaban la idea de mestizofilia, la primera es de Francisco Pimentel,¹²² liberal y filólogo criollo activo durante el gobierno de Benito Juárez, el Segundo Imperio de Maximiliano y la República Restaurada Juarista, de aparente exaltación indígena y mestiza, sirvió al emperador Maximiliano durante el segundo imperio logrando obtener el título de Conde de Heras. Durante este periodo redacta la obra: *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena en 1864*, exponiendo la desdeñable situación del indio se debe a las condiciones en las que ha vivido, describiéndolo en la siguiente

¹²⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹²¹ *Id.*

¹²² *Ibidem*, p. 25.

forma: grave, taciturno, melancólico, flemático, frío, lento, sufrido, servil, hipócrita, resignado, idólatra, proletario, pobre, miserable, ignorante, aislado y campesino.

Mientras que el hombre blanco en México era bilingüe, católico, propietario, rico, letrado, elegante, moderno y urbano.

Según Pimentel, estas diferencias abismales entre los grupos sociales en México, e impedían la consolidación de una nación homogénea, claramente, por culpa del indio.

¿Cuál era la solución a esta problemática? el mestizaje. Pero, para los letrados del siglo XIX ¿en qué consistía el mestizaje? la desindianización del indio, erradicando su idioma, religión, propiedad comunal, adoptando la cultura del hombre blanco, del criollo, de esta forma, aunque la raza persiste, la mentalidad e ideología del hombre blanco debe homogeneizar a la nación mexicana. Ahora, la migración europea entraría al juego para comenzar la fusión racial, logrando el mestizaje deseado, piel blanca y mentalidad criolla para el nuevo mexicano. El mestizaje era el camino para lograr un criollismo homogéneo. Este autor propone la desindianización del indio, para lograr el mestizaje, en este caso, no es mestizaje, ya que el arquetipo que propone es un mexicano de piel blanca y mente criolla. En su descripción del indio hay una clara inferiorización a su cultura, esencia y raza, lo señala como obstáculo para lograr una nación homogénea, y utiliza como modelo la cultura y figura del hombre blanco.

La segunda tesis corresponde a Vicente Riva Palacio,¹²³ de sangre mestiza, abogado, líder guerrillero contra la intervención francesa, político, periodista y escritor, activo durante la República restaurada y Porfiriato. Basado en un enfoque evolucionista plantea un mestizaje que busca la formación de una raza única relativa a la nación mexicana. Los criollos mantenían la herencia española y el indio la azteca, ninguno

¹²³ *Ibidem*, p. 29.

podía ser el representante del nuevo México más que el mestizo, que culturalmente tiene más aportaciones y características destacables, que los anteriores.

El mestizo es la culminación de un proceso de liberación política y racial, su audacia es capaz de igualar las acciones del hombre blanco y lograr su emancipación como un grupo patriota que luchó desde el virreinato hasta el movimiento de Independencia, convirtiéndose en el heredero de la mexicanidad decimonónica. Si bien, este pensador aboga por el mestizaje puro, excluyendo tanto al criollo como al indio, y no desdeña la figura del indio, como lo hace Pimentel, no especifica las características del mestizo. Incluso, uno de los atributos del mestizo es la audacia que le permite ser igual que el hombre blanco, con esto, mantiene como modelo el arquetipo europeo, es decir, el mestizo sigue siendo una copia del hombre blanco. No hay ningún elemento que lo haga auténtico ni mexicano.

Por último, el historiador e intelectual del porfiriato, Justo Sierra,¹²⁴ con tendencia liberal-conservadora, plantea un argumento parecido al de Pimentel. Se refiere al indio como un sujeto pasivo, quieto, monótono y mudo, que no contribuye en nada al progreso y modernidad del nuevo México, a causa de la opresión que ha vivido a lo largo de los siglos. Así también, argumenta que esta situación se debe a su alimentación y educación, la solución a esto era mejorar su dieta, una buena educación, y la mezcla entre indios y europeos, completando así el proceso de mestizaje, la transformación y la evolución es la solución. En este proceso, los criollos se quedan al margen, según plantea Justo Sierra, son una clase pasiva, incapaces de gobernarse a sí mismos y carecen de amor a la patria, a diferencia del mestizo. El autor es un punto medio entre Pimentel y Riva Palacio, al igual que el primero, plantea que el indio es inferior tanto racial y culturalmente, su defecto es no contribuir al

¹²⁴ *Ibidem*, p.33.

progreso y modernidad de México, y la solución es la fusión racial con los europeos.

Comparte la misma idea de Riva Palacio en la que ni el criollo, ni el indio pueden ser los herederos de la mexicanidad decimonónica. Aun así, tampoco propone un modelo o arquetipo de un mestizo diferente al hombre europeo.

De las tres propuestas hay un factor en común: la ideología evolucionista, que dirige los argumentos a la erradicación, mejor dicho, la desindianización del indio, para lograr la formación de un mestizo occidentalizado, de piel blanca y mente moderna, que sea digno heredero de la mexicanidad moderna. Durante todo el siglo XIX el indio fue el grupo étnico y social más perseguido y violentado. Intelectuales de la primera mitad de siglo proponen exiliarlo, eliminarlo e invisibilizarlo. Como era de esperarse ante una tasa poblacional tan amplia de la población indígena, fue imposible extinguirlos del territorio, pese a la molestia hacia sus tradiciones, cultura, religión, alimentación, lengua, forma de vida y color de piel. Al darse cuenta que era imposible eliminar tan vasta población y cultura, se cambia el discurso hacia el mestizaje.

Como cité al principio, el mestizo es indio y español, porque es la mezcla racial que surge en la colonia, esa es su definición histórica, sin embargo, el mestizaje de la segunda mitad de siglo propone un blanqueamiento no solo racial, sino ideológico del indio hasta eliminar cualquier rastro de su cultura, concluyendo con un mestizo blanqueado tanto en la mente como en su piel. El mestizo decimonónico no podía cambiar el tono de su piel de la noche a la mañana, pero si su mentalidad e ideología, de manera que, con paciencia y perseverancia, gracias a las inmigraciones europeas, ese mestizo sería, al final del proceso, un hombre blanco. Aun así, la identidad colectiva del mexicano, sigue sin definirse. Finalmente, ningún pensador propone una solución que mejore la calidad de vida del indio, tanto en la política, económica o cultura, que abra paso a un nuevo modelo mestizo.

En conclusión, tanto el indigenismo como la mestizofilia dirigen sus resultados a la formación de un modelo social homogéneo con base en el modelo del hombre blanco con una mentalidad moderna. La romantización de la figura del indio y la india, se utiliza como referente simbólico que sirvió para atraer a las masas populares, visualmente sirvió para que esas masas se identificaran con los discursos de los grupos políticos liberales, sin embargo, el indio vivo o muerto no forma parte de la concepción del mexicano.

La multiculturalidad de los mexicanos del siglo XIX se reduce a una figura occidentalizada homogénea, que excluye a los indígenas, supuesto obstáculo para el progreso y modernidad nacional. Esa multiculturalidad e indigenismo la vemos presente en el arte mexicano del siglo XIX, como se mostrará en el análisis de las obras de las pintoras en el capítulo tres.

2.3 El racismo en el proyecto de nación del México decimonónico

De acuerdo con la idea de mestizofilia, que se analizó en el apartado anterior, podemos desarrollar una problemática relacionada al racismo que experimenta el nacionalismo del siglo XIX a partir del punto de vista de Evelyne Sánchez, quien se cuestiona lo siguiente: ¿es el racismo una herencia natural e inevitable del colonialismo o es producto de la modernidad tal como lo ha sido la nación?¹²⁵

La autora plantea que el racismo decimonónico se pudo originar por dos cuestiones: la primera es la raza; en un país que promueve el mestizaje como identidad colectiva, así como la mestizofilia, ideología que denigra y desprecia al indígena, se promueve el blanqueamiento del indio, a través de las migraciones europeas. Esto se convierte

¹²⁵ Evelyne Sánchez Guillermo, “Nacionalismo y racismo en el México decimonónico. Nuevos enfoques, nuevos resultados.”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, [en línea], 2007, Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/3528>

en un discurso extremadamente contradictorio, incluso con los grupos liberales que utilizan como estandarte la igualdad de todos los ciudadanos. Esta contradicción, construye un discurso nacionalista que convierte al racismo en un producto ideológico hereditario del periodo virreinal.

El segundo postulado cuestiona, si el racismo decimonónico proviene de un pensamiento moderno relacionado a la participación del indio en la vida económica. Como vimos en las tesis anteriores, uno de los defectos que señalaban los pensadores, era la nula participación del indio en el progreso y proceso económico del país. Como ejemplo, las tierras que pertenecen a indígenas, los cuales eran considerados no aptos para su desarrollo, los lleva a un conflicto interno con el Estado mexicano. Con ello, comienzan las rebeliones indígenas que se convierten en un gran conflicto sociopolítico en el siglo XIX. El Estado moderno estaba dirigido a un desarrollo económico, que en algún momento pudiera igualarse con el de las naciones europeas. Esto también forma parte del proyecto nacional que, junto con la idea de una población homogénea mestiza, excluye a la población indígena, y clases populares que conforman el país.

Tadeo Ortiz de Ayala, intelectual del siglo XIX, plantea lo siguiente:

Ningún supuesto carácter racial impide el desarrollo de México como nación independiente política y económicamente, el futuro de la nación depende en cambio del tipo de régimen y de política que la rige, el liberalismo que deja espacio a la ingeniosidad y al trabajo e interés individual.¹²⁶

Este personaje, destacaba por un pensamiento neutral hacia los grupos indígenas, argumentando que los indios no formaban parte de la problemática para la conformación de una nación estable y próspera, al contrario, debían de ser integrados partiendo de una buena organización política. Sin embargo, como buen liberal de la

¹²⁶ *Ibidem*, p. 4.

época, definía a un buen ciudadano como aquel que pudieras aportar al desarrollo económico de la nación partiendo de la propiedad y una participación activa. Su idea seguía excluyendo al indígena, y al proponer un proyecto de nación alejado de las ideas raciales, su pensamiento no era generalizado ni compartido por la mayoría, es por ello que además de separar al indio por su condición racial y étnica, ahora el componente económico seguía influyendo en su condición como buen mexicano.

Sánchez plantea un argumento muy importante:

A través del proyecto nacional liberal homogeneizador, ya no había lugar para las diferencias porque la integración del mundo rural indígena a la economía nacional, y como primera fuente potencial de riqueza, iba a crear una presión inusual en esta parte de la población. Por lo tanto, se consideraba a los indígenas como un estorbo para crear una nación moderna y competitiva y fue con la implementación de la política liberal a partir de la Reforma que el racismo mexicano pasó de un “racismo fragmentado” a un “racismo de Estado”. La igualdad de los ciudadanos no pudo asegurar a los indígenas ser tratados como iguales con todas sus diferencias y por lo tanto tenían que desaparecer, biológicamente por medio del mestizaje y culturalmente por vía del indigenismo.¹²⁷

En este argumento se aborda un punto muy interesante, que es el “racismo de Estado”, ya no se trata de una segregación espacial, de una diferencia racial o étnica, que probablemente, a través de la implementación de colonias de blancos y el añorado blanqueamiento del indio, se podría lograr. Ahora se trataba de todas esas problemáticas juntas, reforzadas por una ideología económica, que concierne al Estado, a los grupos de poder, a los grupos políticos, ya que, para lograr una consolidación como “nación” en el siglo XIX, a la par de los nuevos Estados Nación europeos. México tenía que impulsar una economía fuerte, estable y factible, la cual no solo se sustentaba en la industria, o el ferrocarril, sino también en las tierras, el obstáculo más visible, era la población indígena.

¹²⁷ *Ibidem*, p.7.

A partir de este planteamiento podríamos cuestionarnos lo siguiente: ¿qué tiene más peso en el racismo y la discriminación que se ejerció sobre los grupos indígenas? ¿el factor económico? o ¿el factor racial?

Probablemente ninguno, simplemente el México del siglo XIX, no estaba dispuesto a integrar al indígena como parte de la nueva identidad racial, étnica y cultural del mexicano. Pero, ¿por qué se generó esto?, ¿cuál es la problemática ideológica que viene detrás de esta oposición a la integración del indígena? o ¿simplemente se trata de un racismo hereditario que se convierte en una realidad social, que no se cuestiona en la época?

Si bien, el racismo en su mayoría se ejerce hacia el grupo indígena, por las élites criollas y extranjeros que llegaban a México; existe un planteamiento ideológico, en el cual, la mujer indígena estaba casi exenta de esta concepción. A ellas, se atribuían connotaciones positivas, relacionadas a su capacidad de mantener un hogar, salvaguardar la religión católica, ser buena esposa y madre, para los migrantes europeos. Aquí, se presenta algo muy importante, que más adelante lo vamos a ver en el análisis de las obras y está relacionado al sexo bello. La mujer es vista como un ser abnegado, devota a su religión, con la capacidad y obligación de cuidar a su familia. En el caso de la mujer indígena, era concebida como un elemento cultural que podía adaptarse al nuevo prototipo de mexicano ideal, para mantener el mestizaje, y que racialmente predominaran los genes europeos.¹²⁸

Sin embargo, los rasgos indígenas no iban a desaparecer en su totalidad, a pesar de las creencias de la época, entonces, ¿el factor racial es realmente la problemática relacionada con la integración del indígena? Este planteamiento nos demuestra que al menos en ese periodo no, o al menos no es el de mayor peso. Como se mencionó

¹²⁸ Ibidem, pp. 8-9.

anteriormente, hay algunas cualidades raciales y físicas que se destacan del indígena, la problemática está más relacionada a sus aptitudes, su razonamiento, su capacidad de participar en la economía, política y sociedad, según los grupos criollos y europeos. Entonces, la modernidad del siglo XIX, pudo ser el factor que determinó el racismo y desprecio hacia este grupo.

En contraste, como plantea el liberal Ortiz Ayala, el indígena vivía en un contexto y situación, en la cual, el Estado era quien tenía que manejar su integración a la sociedad mexicana emergente. Pero, como hemos visto, el Estado era uno de los obstáculos más grandes al que se enfrentaban los grupos indígenas, con todas las reformas y legislaciones, que aparentemente estaban a su favor, pero su situación reflejaba otra cosa. El arte nacional buscaba reflejar lo contrario, al utilizar su imagen, figura y símbolos culturales, como referentes del ideal mexicano.

2.4 La religión como elemento indispensable en la construcción

del Nacionalismo

Un aspecto relevante del nacionalismo mexicano es la religión. En México, un texto que fue base política e ideológica, en el proceso de construcción de la nación mexicana del siglo XIX, es el segundo punto de los Sentimientos de la Nación: Que la Religión Católica sea la única sin tolerancia de otra; promulgado el 14 de febrero de 1813, a inicios del movimiento de Independencia. Es claro que, con las Constituciones de 1857 y 1917 la iglesia pierde poder e influencia en el ámbito político, sin embargo, la religión como ideología predominante en la sociedad mexicana, sigue vigente como parte de la identidad colectiva.

El segundo punto de los Sentimientos de la Nación,¹²⁹ redactado por Morelos durante el proceso de independencia, determina como única religión a la católica, sin tolerancia a practicar o creer en otra religión. Nos referimos a un documento de carácter político con influencia militar, en contraste, la religión es uno de los elementos fundamentales de las naciones inventadas en el siglo XIX. No forma parte de una imposición o construcción narrativa de los grupos de poder, es un elemento ideológico hereditario, con base en el periodo prehispánico, y que la mayoría de los mexicanos comparte en su identidad, ideología, creencias y prácticas. Herencia que continúa vigente durante los 300 años del virreinato y que la mayoría de los mexicanos profesa sin cuestionamiento alguno, esto la convierte en un lazo protonacional que explicamos anteriormente; forma parte fundamental de la cultura e identidad mexicana, y muy raramente se ha cuestionado por los grupos sociales o de poder.

Vamos a desarrollar un poco acerca de este punto a partir del contexto del siglo XIX. El elemento simbólico más significativo, tanto ideológica como visualmente, fue la Virgen de Guadalupe, imagen que Miguel Hidalgo enaltece como el símbolo del movimiento. La religión no solo tenía influencia en el ámbito político, sino también en el militar. Manuel Abad y Queipo declaró: “Nadie había abusado de la religión con tanto escándalo como nuestros insurgentes” El catolicismo tenía la función de darle uniformidad al movimiento político y militar, era la unidad común de los criollos, idea proveniente de la Colonia. La intolerancia y defensa religiosa en los inicios del siglo XIX, fueron de gran importancia para la consolidación nacional, ya que prácticamente todos eran católicos. La nueva nación mexicana tiene como germe vital el catolicismo, punto de unidad para todos los mexicanos.¹³⁰ No obstante, tenía la

¹²⁹ José María Morelos y Pavón, *Sentimientos de la Nación*, Chilpancingo, 1813.

¹³⁰ Santiago Nieto Castillo, “Que la religión católica sea la única sin tolerancia de otra”, en David Cienfuegos Salgado (Coord.), *Ideas para fundar la nación mexicana. Los Sentimientos de la Nación de José María Morelos y Pavón*, México, Porrúa, 2006, pp. 9-10.

función de atraer afiliados al movimiento de independencia, es decir, fue una herramienta que sirvió para atraer a las masas.

Durante los primeros años de Independencia la nueva nación mexicana que estaba en búsqueda de su propia *identidad* se mantiene en continua dependencia ideológica de España, quien se mantiene como fiel protectora de la fe católica, tanto grupos insurgentes como monárquicos y, posteriormente centralistas y federalistas se declaran profesantes de la religión católica, manteniendo sus creencias y prácticas vigentes. Dentro de estas prácticas está el culto a la Virgen de Guadalupe, el cual brindaba cierta legitimación, arraigo y protección al movimiento. En el periódico, *Ilustrador Americano* del 12 de diciembre de 1812, se publicó oficialmente la conmemoración del día de la aparición, señalando un juramento por parte de los líderes del movimiento, al patronato de la Virgen de Guadalupe, incluso el texto menciona que, La Junta Suprema de la Nación emite un mandato donde se solemniza cada año el día de la aparición de la Virgen, autorizando oficialmente el uso de su nombre e imagen en los combates y banderas nacionales.¹³¹

El catolicismo del siglo XIX es una herencia legítima de la Colonia, la cual es aceptada sin cuestionamiento alguno por los mexicanos como parte de su historia, identidad y nación, sus símbolos e imágenes se utilizan en el ámbito político y militar, el pueblo siguió a los líderes del movimiento bajo un estandarte con la Virgen de Guadalupe, símbolo e imagen del catolicismo mexicano.

Fueron tres siglos de prácticas católicas y religiosas latentes, que era prácticamente imposible eliminarlas del proceso de construcción de la nación, su incorporación al movimiento no fue una acción forzada e inventada, era parte de su identidad, así como de los grupos de poder, reflejando la uniformidad estado-iglesia. Los

¹³¹ *Ibidem*, pp. 11-12.

insurgentes tenían como objetivo defender su religión, así como a su Estado, con la ayuda del monopolio del catolicismo y la intolerancia religiosa. Lo cual se convirtió en una estrategia de organización hacia los grupos de indios y castas, con la finalidad de unir a los grupos sociales que provenían de la Nueva España, dicha justificación se plantea en el Congreso Constituyente de 1823-1824. El carácter político del catolicismo durante los primeros años del siglo era innegable, en el Acta de Independencia de Chilpancingo se declara la presencia del Señor Dios como árbitro moderador de los imperios y autor de la sociedad, concediéndole un rol esencial en la construcción de la nación. Todo esto, se encontraba plasmado en instrumentos normativos oficiales del movimiento, defendiendo el poder y pureza de la fe, así como las prácticas religiosas y la nula tolerancia hacia otras creencias, en diversos textos políticos.

Con la Constitución de 1857, en el artículo 1° de las Adiciones y reformas, se estipula que el Estado y la Iglesia son independientes entre sí, dando fin al monopolio del catolicismo en cuestiones normativas y relacionadas al ámbito político.¹³² Dichos antecedentes nos ayudan a entender el porqué de la influencia de la religión católica en el país durante el siglo XIX, no obstante, la mayor parte de esta investigación parte de la segunda mitad de siglo, esto quiere decir que estas normativas y textos no estuvieron vigentes en el periodo de investigación que nos ocupa, pero nos ayuda a comprender el estatus del catolicismo en la segunda mitad del siglo y como pudo influir en la ideología de los criollos o grupos de poder en ese momento. El supuesto fin del monopolio religioso llega en 1857, con la nueva Constitución liberal, y su división entre Estado e Iglesia, enfatizando una separación de carácter normativo y político, esto nos lleva a cuestionarnos ¿Realmente pierde su monopolio la iglesia

¹³² *Ibidem*, pp. 13-20.

católica? ¿A partir del artículo 1° de dicha constitución la sociedad mexicana desecha su elemento más representativo de su identidad? ¿Las clases ajenas a la política tenían noción de los artículos promulgados en las constituciones en el periodo?

Claramente no, las clases populares se mantenían ajenas a los hechos políticos, juntas o normativas, la religión mantuvo su influencia en la sociedad mexicana tanto en clases altas como populares, una ideología de identidad y pertenencia tan fuerte, que prevaleció desde el periodo prehispánico, es muy difícil erradicarla en una sociedad. La Constitución marca un distanciamiento político entre Estado e Iglesia, a pesar de eso, su influencia se mantiene en la identidad colectiva del mexicano.

Como consecuencia de la Constitución de 1857, estalló la guerra civil y los discursos se convirtieron en argumentos de condena al bando liberal. En zonas como la capital de la República y sus alrededores, dominaron los grupos conservadores, quienes basaban su condena en la cuestión religiosa, hablaban de atentados contra las creencias religiosas del pueblo, calificaban a los liberales de impíos y ateos, sabiendo el desprestigio social que esto podría traerles. Francisco Zúñiga, afirmaba el 16 de septiembre de 1859 en Toluca, que el único vínculo que quedaba a los mexicanos era la religión católica, refiriéndose a un contexto de nacionalidad e identidad.¹³³

Años atrás en septiembre de 1855, Guillermo Prieto señalaba que la lucha por la democracia y la libertad no hacía sino seguir las doctrinas de Jesucristo:

El cristianismo era y es todo un símbolo de libertad; el evangelio, la revolución terrible contra todos los privilegios, contra la maquinación sacrílega de vivir los pocos a expensas de los muchos, de convertir en estancos el poder, la conciencia, la fuerza, el pensamiento, para desheredar, corromper, debilitar y embrutecer al pueblo. La doctrina de Jesucristo aparecía como el primer movimiento liberal que jamás hubiera existido. La igualdad, fuente y esencia de la soberanía de los pueblos, había sido anunciada por el cristianismo.¹³⁴

¹³³ *Ibidem*, p. 103.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 105.

Incluso en el ámbito político la religión era algo intocable, la fe, las creencias, la devoción y la ideología en sí, se mantenía intacta, lo único que cambió a partir de la segunda mitad del siglo XX, fueron las reformas que afectaron directamente a la iglesia, mas no, a la religión. Si hablamos de poder político, el Estado podría hacer uso de la religión, no de la iglesia o la institución. Por esa razón, era necesario dejar claro por parte de los grupos liberales su postura religiosa, con diversas publicaciones, decretos y textos, en los cuales el catolicismo, estaba relacionada a su identidad como mexicanos, pero, sobre todo, buscaban mantener el poder social y el único elemento homogéneo en México, el catolicismo.

A partir de la polémica acerca de lo que debía competir al Estado y a la iglesia, provocó que consciente, o inconscientemente, los liberales se refirieran a los valores republicanos con términos usados en el culto católico.

Miguel Buenrostro en 1856 citaba:

El evangelio es democrático y el cristianismo republicano, porque ambos proclaman la igualdad. También Vallarta hacía referencia a la democracia como "institución sagrada que no es más que el evangelio de los pueblos". En 1865 Ignacio Manuel Altamirano llamaba a Juárez " el gran sacerdote de la República ... nuestro inmortal presidente.¹³⁵

Los liberales hacían uso de materiales religiosos para acercarse al pueblo y que el pueblo comprendiera a partir de las analogías religiosas, los propósitos políticos del grupo liberal. Aun así, en 1861, México seguía siendo un país con profundas divisiones: geográficas, económicas, sociales. Las clases bajas, principalmente los grupos indígenas permanecían al margen de la vida política, económica y social de la nación, y la guerra de reforma era prueba de la división que vivía México tanto en las posturas políticas que intentaban definir el rumbo del país, así como la división que

¹³⁵ *Ibidem*, p. 109.

existía entre estos grupos y la población, había una unidad que mantenía al pueblo mexicano unido, la religión.¹³⁶

2.5 Arte y nación en el siglo XIX

Desde los inicios de la lucha de Independencia en 1810 hasta 1822, se buscó difundir diferentes símbolos y alegorías que dieran identidad a la nueva nación. Durante la primera mitad del siglo XIX, la idea de que los americanos y españoles eran los nuevos mexicanos era aceptada, ya que, en ese entonces, la idea de nación e identidad estaba más relacionada a los valores del lugar de nacimiento, sus vínculos al suelo, la lengua, leyes, la religión católica y la esperanza de consolidar la nueva nación bajo el poder universal de Dios.¹³⁷ Ese era el pensamiento de la época y se veía reflejado en las diferentes imágenes de la patria, símbolos o alegorías. Algo que debemos mencionar, es que esta concepción de nación y ejes temáticos en el arte, corresponden a un discurso de carácter político, fomentado, patrocinado y protegido por el Estado mexicano.

De acuerdo con Florescano,¹³⁸ a inicios del movimiento de independencia y de acuerdo a los líderes de cada periodo, se fueron creando diferentes símbolos referentes a la nueva nación o identidad mexicana. Desde los comienzos con Hidalgo y Morelos, la religión fue un elemento homogéneo de unión social, el símbolo más importante y representativo es la Virgen de Guadalupe, referente de las creencias católicas de los mexicanos. Al mismo tiempo, para consolidar la alegoría patriótica, se comenzaron a agregar símbolos como el nopal, que daba referencia al suelo o territorio, así como el águila que alude a la memoria prehispánica. Esos elementos

¹³⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹³⁷ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 101.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 103.

que se conjugan en pasado, presente y futuro de una nación emergente, la memoria, la libertad y el nuevo Estado, forman parte del nuevo proyecto de nación en el arte, es decir, el nacionalismo político del siglo XIX.

Morelos es uno de los creadores de los nuevos emblemas para la nación mexicana, uno de ellos es el escudo oficial de la Suprema Junta Nacional Americana, establecida en Zitácuaro en 1811, el cual se convierte en uno de los elementos constitucionales que reflejaban los ideales de la patria, así como los estandartes e imágenes de la Virgen de Guadalupe.



Imagen 1: *Escudo de la Suprema Junta Nacional Americana*, 1811. Fuente: [EcuRed](#)

Imagen 2: *Blasón de Hidalgo o Bandera de fuerzas armadas insurgentes*. Museo Nacional de Historia. Fuente: [Wikipedia](#)

En 1821, con la conformación del ejército Trigarante, encabezado por Iturbide y la promulgación del Plan de Iguala, los colores comienzan a tener un significado en la bandera de las Tres Garantías,¹³⁹ los cuales cambian de acuerdo al grupo político al mando. Durante la primera mitad del siglo, la religión, la independencia y la unión

¹³⁹ *Ibidem*, p. 109.

entre españoles y americanos se convierte en el discurso identitario de los grupos de poder, agregando símbolos como el águila en el centro, portando una corona imperial, sobre un nopal, para reforzar el pasado histórico de ambos grupos: el periodo prehispánico y el virreinato.



Cuadro 4: *Alegoría del escudo de la libertad*. Jesús Corral. 1844, óleo sobre tela, 102 cm x 121cm. Museo Nacional de las Intervenciones. Fuente: [Arqueología Mexicana](#)

El pintor de la Academia de San Carlos, Jesús Corral, pinta un cuadro alegórico en donde se aprecia una conjugación de elementos de carácter nacional y universal; vemos símbolos mexicanos como las partituras del Himno Nacional, la Bandera, el Escudo y algunos otros de carácter universal como el gorro frigio, una escultura romana, que en general representan los valores e historia del pueblo mexicano. Así como la importancia del arte en dicho proceso.

En el centro de la obra vemos el Escudo con la imagen representativa de la fundación de Tenochtitlan, un águila sobre un nopal sosteniendo a una serpiente, en medio de un lago. Para los insurgentes, esta escena representaba a la nueva patria mexicana, adaptando el mito de la fundación a la república.¹⁴⁰ En la parte inferior de la alegoría nacionalista, vemos una paleta de madera, con diferentes óleos, y una gran variedad de pinceles. A los lados, vemos objetos como libros, las partituras del Himno Nacional, así como la escultura de un busto de mármol, y el fragmento de una columna romana. Estos elementos simbólicos hacen referencia a las nobles artes de la Academia: pintura, escultura, arquitectura, y de acuerdo con Fausto Ramírez, el ambiente auroral al fondo del cuadro sugiere la promesa de un renacimiento de la patria bajo el signo de la cultura.¹⁴¹ Por último, detrás de estos objetos y el escudo, se identifica una tela que, por los colores verde, blanco y rojo, es la bandera mexicana. En la parte superior de la obra vemos un gorro frigio rodeado de una luz amarilla, símbolo que representa la libertad.

La alegoría patriótica del pintor Jesús Corral, es un ejemplo de la identidad nacional política, de las primeras décadas del siglo XIX. El arte se convierte en su difusor y vocero, por medio de la Academia de San Carlos. La obra es un símbolo que nos habla de: civismo, geografía, historia, política, libertad, universalidad y cultura. No obstante, vemos una identidad nacional rígida, incluso utópica, que solo revela las intenciones y aspiraciones de los grupos políticos y militares. Es importante tener en cuenta, que este eje temático nacional, era una tendencia que solían tener los países europeos, específicamente los franceses, plasmando escenas históricas, heroicas, y

¹⁴⁰ Fausto Ramírez, "Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX", en *Arqueología Mexicana*, [en línea], 2025, núm. 100, pp. 54-61. Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/emblemas-y-relatos-del-mundo-prehispanico-en-el-arte-mexicano-del-siglo-xix>

¹⁴¹ *Id.*

alegóricas, de los personajes más importantes del momento o sujetos simbólicos, como en la obra de Eugène Delacroix, donde vemos a una mujer representando a la libertad guiando al pueblo francés.

Los artistas mexicanos retoman elementos de dichas representaciones, para adaptarlas a sus construcciones alegóricas.



Cuadro 5: *La libertad guiando al pueblo*. Eugène Delacroix. 1830, óleo sobre lienzo, 260 cm x 325 cm. Museo del Louvre. Fuente: [Wikiaart](#)

Lo podemos ver en la obra de Corral, retomando elementos iconográficos como el gorro y la bandera. Las alegorías, como la del pintor mexicano, cargadas de valor simbólico e iconografía, son construcciones visuales, características de los artistas mexicanos durante el siglo XIX. Fueron diferentes artistas, que apostaron por la conjugación de elementos visuales, para crear imágenes simbólicas que representarán a la nación mexicana, desde la mirada política.

Otro tipo de alegorías inspiradas en las obras nacionalistas francesas como la de Delacroix, es la obra mexicana que hace alusión al momento más trascendental del

siglo XIX, con personajes representativos de la lucha armada, como Miguel Hidalgo y Agustín de Iturbide, proclamando la independencia, consumación y libertad de la Patria.



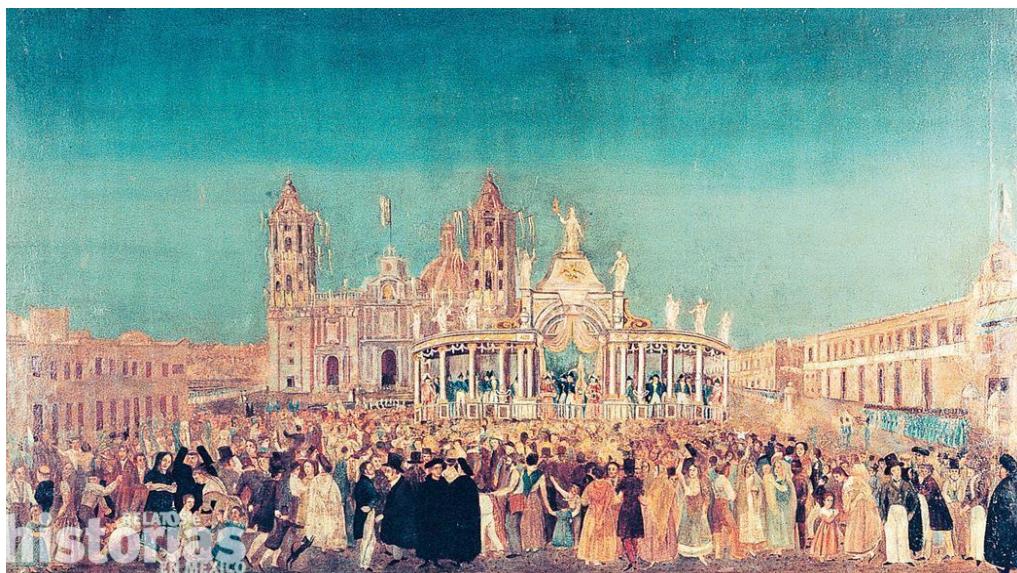
Cuadro 6: *Alegoría de la independencia de México*. Autor anónimo. Siglo XIX, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte. Fuente: [Revista Bicentenario](#)

En esta obra apreciamos una escena utópica, mítica y heroica, en un escenario en el cual se aprecia al fondo la catedral de la Ciudad de México, con la bandera Trigarante ondeando en una de sus torres, pero primer plano vemos unas columnas típicas de la arquitectura francesa, un arco colosal, decorado con querubines y ángeles. Uno de ellos con una trompeta sobre un águila, anunciando la victoria de los insurgentes y el final de la monarquía. A los lados, vemos esculturas femeninas romanas, una de carácter militar, y al centro, una figura de color blanco, que resalta en la escena, que probablemente hace alusión a la libertad. A su lado, se encuentra Iturbide de espaldas

al espectador, pero de frente hacia la multitud que se encuentra celebrando en el zócalo, a su derecha, Hidalgo de frente al espectador, señalando la figura militar, referente a la lucha armada que él dirigió; mientras tanto, Iturbide señala la figura de la libertad, que logró con el acta de independencia.

En su mayoría, las imágenes que utiliza el Estado y grupos políticos como referencia a la nación son: alegorías, escenas históricas, actos heroicos, emblemas nacionales, símbolos que expresen unidad y valores nacionales; así como, emblemas basados en la pertenencia étnica, el territorio ancestral e imágenes religiosas.

Durante el primer año del imperio de Iturbide, se comienza una especie de tradición cívica y social, de influencia europea, por ejemplo: el uniforme militar, las armas y las banderas del ejército. También las celebraciones cívicas, asambleas, teatro, pintura, entre otros, reflejan una nueva idea de proyecto nación, en la cual se busca difundir en los diferentes grupos sociales las ideas de identidad nación, basadas en colores, banderines, símbolos, alegorías, y actos cívicos, con la intención de inculcar sentimientos patrióticos en la población.¹⁴²



Cuadro 7: *La plaza de la Ciudad de México el 27 de octubre de 1821*. Autor anónimo. 1822, óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Historia, INAH. Fuente: [Relatos e Historias en México](#)

¹⁴² Florescano, *loc. cit.*

También, se realizaron diversas alegorías llenas de simbolismos representando a la Patria, utilizando la figura femenina, a esta representación se le conoce como la Matria. Probablemente se retoma por su relación a la devoción por la Guadalupana, y por la Marianne de la Revolución Francesa. Las características raciales de esta figura durante el siglo XIX van cambiando a lo largo de las décadas, y esto se puede apreciar visualmente en el trabajo de Florescano. Durante la primera mitad del siglo XIX, las representaciones de la Matria se inclinan hacia dos modelos: una mujer mestiza con características y símbolos indígenas, piel morena, cabello oscuro, portando indumentaria como faldellines y capas, atavíos como penachos, plumas y collares, flechas, combinando los colores verde, blanco y rojo. Incluso los elementos que acompañan esta figura como el cuerno o el cocodrilo, se apegan a la narrativa del mestizaje, ideología que buscaba aceptación durante el periodo.



Cuadro 8: *La personificación del Imperio Mexicano*. Autor desconocido. Principios S. XIX, óleo sobre tela.

Fuente: [Google Arts & Culture](#)

La segunda, son representaciones como una mujer criolla, con los mismos elementos como el penacho, las plumas, el cuerno, pero de piel blanca y rasgos faciales europeos. No obstante, la visualización de la Patria/Matria como una mujer mestiza, es muy común en los primeros años del periodo decimonónico, es claro que se busca mantener viva la idea del pasado indígena, a través de sus características raciales, elemento con el cual la mayoría de los mexicanos se identificaba, y que está relacionado al patriotismo criollo que viene de finales del siglo XVIII. Ahora, a partir de la segunda mitad de siglo, vemos que la imagen de la mujer mestiza como figura representativa de la Patria, va desapareciendo, sustituyéndola por la figura de una mujer criolla, blanca, con rasgos europeos y americanos, más que mexicanos.

La etnicidad, el pasado indígena, la diversidad racial, los elementos simbólicos relacionados al periodo prehispánico van a ser opacados y sustituidos por símbolos basados en la iconografía francesa, haciendo énfasis en símbolos políticos y republicanos dentro de las nuevas alegorías a la República, un elemento iconográfico que destaca y sintetiza esta influencia francesa, es el gorro frigio, así como representaciones de la patria muy similares a la Marianne francesa.¹⁴³

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 151-158.



Cuadro 9: *Alegoría de la Constitución de 1857*. Petronilo Monroy. Sin fecha, óleo sobre cartón. Museo Nacional de Arte. Fuente: [MUNAL emuseum](#)

Si prestamos atención a los períodos, así como, a los conceptos de indigenismo y mestizaje que describimos en los apartados anteriores, las imágenes de la Patria encajan con cada uno. La primera mitad se representa con el indigenismo y una mujer con rasgos indígenas, la segunda al mestizaje, con una mujer criolla y rasgos occidentales. Estas dos concepciones de identidad, las vemos plasmadas en el arte nacional político, a lo largo del siglo.

Por otro lado, no todas las representaciones o alegorías de la nación se basaron en un ideal político, también se desarrolló una vasta producción artística que buscaba resaltar la realidad en el país. Después del movimiento de Independencia, los países europeos volcaron su atención hacia México, por sus maravillas naturales y diversidad cultural. Las selvas, los ríos caudalosos, los desiertos; así como, las costumbres, la historia y sus culturas indígenas, provocó que los europeos, especialmente

aventureros, intelectuales y artistas, se fascinaron con lo exótico de México, características que los hacía diferentes a ellos y sus países.¹⁴⁴

A partir de esto, comienzan a llegar viajeros provenientes de Italia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Francia a México, que comienzan a interesarse por las riquezas, recursos, paisaje, tradiciones, indumentaria y el exotismo de la población, creando relatos, pinturas, litografías que representan las escenas populares, naturales y los tipos de sociales de la época. Cabe mencionar que, esta producción artística también es considerada como parte del arte nacional del siglo XIX. Juana Gutiérrez, argumenta que los mexicanos estaban tan acostumbrados a verse a sí mismos, que no eran capaces de notar lo diferentes y bellos que eran, es con la llegada de los extranjeros, quienes vinieron a hacérselos notar, que comienzan a darle valor a sus características únicas y folclóricas, y que les daba esa identidad que tanto buscaban. Así comienza a incluirse en el arte nacional este tipo de escenas, paisajes y retratos populares, bajo dos corrientes, los artistas extranjeros, y los artistas de la Academia de San Carlos.



Cuadro 10: *Valle de México*. Daniel Thomas Egerton. 1838, óleo sobre tela. Colección. Banco Nacional de México. Fuente: [Pinterest](#)

¹⁴⁴ Gutiérrez Haces, *op. cit.*, p. 27.

En la obra de Egerton podemos ver las diferencias con las imágenes anteriores, las alegorías, emblemas nacionales, escenas heroicas y las fiestas cívicas. En su paisaje, identificamos al territorio, flora, fauna, tipos sociales, vestimenta y una paleta de colores vibrante.

Entre los pintores que comienzan a recrear escenas pictóricas de paisajes mexicanos, son William Bullock jr, Moritz Rugendas, Carl Christian Sartorius, Pedro Gualdi, Daniel Thomas Egerton y Claudio Linati, el cual inicia con la tradición de los retratos costumbristas y los famosos tipos sociales como el Charro, La China Poblana, Los Rancheros, entre otros. Su llegada a México, dio inicio a una tendencia pictórica muy marcada en la segunda mitad de siglo, la tradición de los retratos, escenas populares, dando inicio a la corriente pictórica del costumbrismo.¹⁴⁵



Cuadro izquierdo 11: *Un matrimonio feliz*. Agustín Arrieta. Siglo XIX, óleo sobre lienzo. Colección particular.
Fuente: [Pinterest](#)

Cuadro derecho 12: *Hombre en un pozo*. Paz Eguía Lis Salot. 1900, óleo sobre madera. Colección Galería Windsor. Foto: Lilia E. López Méndez

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 166.

Pero, ¿Cuál era el propósito de estas representaciones populares? O, mejor dicho, ¿Cómo se representaban? En estas obras podemos apreciar dos cuestiones. El primer retrato fue elaborado por un pintor reconocido de la Academia, en el cual vemos una idealización marcada del indigenismo y la romantización del mestizaje en México. En la obra vemos a una mujer de piel clara, silueta robusta, cabello oscuro, un peinado impecable, así como su vestimenta, pulcra, llena de estampados florales y color. Ella se encuentra de frente al espectador sentada en el piso, con una mirada y semblante serenos. Detrás de ella, se encuentra un hombre sentado en una silla, con su mano sobre el hombro de la mujer, haciendo referencia a la complicidad y unión entre ellos. El hombre, de piel morena, bigote, cabello oscuro, utiliza un pañuelo en su cabeza, porta una camisa blanca y pantalón a rayas. En su mano, sostiene a un ave de color negro y amarillo. En el suelo, vemos una variedad de frutas como peras, tunas, plátano macho, zapote negro, y sobre la mantilla hay un plato con enchiladas. En el vaso de vidrio, probablemente contenga pulque.

Esta obra es la clara representación de la romantización del mestizaje y la concepción del indigenismo en el siglo XIX. Vemos una escena de la vida cotidiana rural, en la cual, una china le lleva su almuerzo a su chinaco. No obstante, podrían confundirse fácilmente con una pareja de españoles, principalmente por su color de piel, no se aprecian rasgos faciales ni raciales, que correspondan a un indígena, en la pareja que representa el pintor. Aunque la vestimenta de los personajes es propia de la indumentaria típica de una china y un chinaco, la del hombre parece responder a una influencia más española que indígena. Otro elemento, es el vaso y el plato, no son de barro, son de materiales de occidente. El blanqueamiento, la idealización, el progreso y la occidentalización están presentes en una obra, que busca representar a la cultura indígena; tendencia común en los pintores de la Academia. También, es importante

mencionar que el concepto de la obra es bueno y conveniente para esos grupos, pero la representación no corresponde a la realidad de los indígenas.

En la segunda obra, elaborada por una pintora de la Academia a finales del siglo, vemos un retrato popular, que es clara la diferencia en la representación del indígena. Si bien, la vestimenta es pulcra, nueva, y casi perfecta para ser un trabajador de hacienda, sus rasgos físicos y su racialidad, corresponde a un hombre indígena, se dramatiza e idealiza la figura de un trabajador de hacienda, pero se mantiene la esencia del indigenismo. Su piel es morena y su cabello negro azabache, su bigote está crespado, su nariz es larga y prominente. Incluso su postura y semblante es tímido, incluso algo sumiso. Con esta comparación, no pretendo destacar el trabajo de la pintora, no obstante, es clara la educación e ideología de la Academia de San Carlos en sus pintores hombres y la proyección nacional que buscan difundir.

En la segunda mitad del siglo se mantuvo viva la antigua propensión de los mexicanos por retratarse a sí mismos, de tal suerte que su cultivo fructificó en dos vertientes. Se continuaron imprimiendo obras dedicadas al paisaje, monumentos, ciudades e indumentaria, y por otro lado retratar a los personajes populares inmersos en el paisaje considerado típico de México, acompañados con los símbolos que identifican al mexicano, como el nopal, los volcanes, la bandera o bailes... a partir de esto surgen los tipos mexicanos que tuvieron proyección nacional y larga vida en el imaginario colectivo, como la china, el charro, el lépero, el aguador, el arriero, el ranchero, la vendedora de aguas frescas, etc, definiendo así los arquetipos del mexicano que están inmersos en el paisaje nacional y contribuyen a definir la identidad de los sectores populares urbanos y una identidad propia.¹⁴⁶

Florescano afirma que estos pintores, así como la tendencia de retratos populares y la proyección nacional del periodo, tenían como propósito definir los arquetipos del mexicano, así como contribuir a definir la identidad de los sectores populares urbanos y una identidad propia. Sin embargo, creo que es importante cuestionar este planteamiento, y analizar si de verdad se pretende definir al mexicano, o más bien se

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 174-176.

busca blanquear al indio, así como, si es verdad que esta proyección nacional a través del arte estaba definiendo la identidad de los sectores populares urbanos, modificando sus rasgos, costumbres y cotidianidad, por una identidad blanca, pulcra, serena y similar a la criolla. Al contrario, pienso que la identidad propia de los sectores urbanos, se difumina e idealiza en el arte nacional, es decir, se elimina. Lo que ocurre es una construcción de un ideal de identidad para el mexicano y la erradicación de los rasgos indígenas.

Ahora bien, situados en la segunda mitad de siglo, otro eje temático de las imágenes colectivas que conforman la identidad de una nación, fue la pintura de historia laica. En la cual, se representaban los relatos y hechos del pasado, que darían forma a los discursos nacionales del siglo XIX, desplazando a la pintura de historia religiosa; convirtiéndose en el género principal, y centro de la vida artística e intelectual, con el apoyo y protección del Estado, como su mayor difusor.¹⁴⁷ Recordemos que, Hobsbawm menciona la continuidad histórica como parte del proceso de consolidación de una nación, y que en este caso se difunde a través del arte de la Academia; lo importante era transmitir un mensaje de moralidad o valor social que sirviera a los propósitos políticos e ideológicos de los grupos de poder. Este eje temático era pintado exclusivamente por los hombres en la Academia en México, principalmente, porque las obras eran elaboradas con un fuerte contenido temático e histórico, para ello se debía tener una vasta educación y formación en las artes. Asimismo, para lograr una obra de esta magnitud y calidad, el artista debe tener conocimiento del cuerpo humano masculino, así como de dibujo anatómico, materia que las alumnas de dibujo no podían tomar por su condición de mujeres.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Pérez Vejo, op. cit., p. 14.

¹⁴⁸ Cortina, *loc. cit.*

En la jerarquía de la pintura de Academia, los cuadros de historia eran los más importantes y tenían mayor reconocimiento, por debajo de ellos se encontraban los retratos históricos, los retratos particulares; los cuadros de trajes y costumbres, los cuadros de carácter, los paisajes y las naturalezas muertas.¹⁴⁹



Cuadro 13: El descubrimiento del pulque. José María Obregón. Siglo XIX, óleo sobre tela. Colección. Banco Nacional de México. Fuente: [MUNAL emuseum](#)

El pintor mexicano de la Academia de San Carlos, ejecuta una obra pictórica en la cual podemos identificar algunos elementos que hacen referencia a la nación, según los autores que hemos mencionado. Vemos la representación de una escena narrada por el historiador indígena Fernando de Alva de Ixtlixóchitl, en donde Xóchitl hija de Papantzin, le lleva pulque al Topiltzin, gobernante de Tula; quien está sentado en su trono y acompañado de su senado.¹⁵⁰ En esta obra podemos observar un elemento significativo de identidad mexicana, relacionado a la gastronomía prehispánica, el

¹⁴⁹ Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁰ El descubrimiento del pulque, en Google arts and Culture, [en línea], <https://artsandculture.google.com/asset/el-descubrimiento-del-pulque-an%C3%B3nimo-mexicano/8AH8qZDJbor2NQ?hl=es>, fecha de consulta: 26 de agosto 2025.

pulque. Además, identificamos simbólicamente el honor del monarca en su trono, la fidelidad de su senado, el respeto de su pueblo, y la sabiduría de los huehuetlatolli. Recordemos que, según Hobsbawm, en la tradición inventada de las naciones emergentes, hay elementos simbólicos que buscan inculcar valores cívicos, conectando con el pasado, en este caso, la historia prehispánica. Esta continuidad histórica busca recrear escenas para el imaginario colectivo, de semi ficción a través de la presencia de antiguos materiales, en la obra identificamos el pulque, como elemento identitario de la cultura mexicana.

Es importante señalar que las mujeres podían ejecutar obras en esta jerarquía a partir de los retratos particulares hacia abajo, hasta las naturalezas muertas, consideradas como el nivel inferior en la pintura. Hay excepciones como Pilar de Hidalga, que pinta una escena histórica de la mitología griega, copia de una obra renacentista de Guido Reni, en donde representa a Aurora, diosa del amanecer, quien porta una túnica blanca con telas doradas, que dirige el carro de Apolo, rodeados de una cadena de horas femeninas, con el objetivo de llevar la luz a la tierra.



Cuadro 14: *El carro del Sol*. Pilar de la Hidalga. Sin fecha. Museo de San Carlos. Fuente: [Wikipedia](#)

Esta práctica en el ámbito artístico relacionada con el género, se pudo generar por diversas ideologías, pero la principal era la capacidad artística del hombre, por encima de la mujer. La habilidad de un artista al pintar una escena histórica, significaba una gran capacidad y talento como pintor, ya que se consideraba que en este género estaban presentes todos los otros géneros: retratos, paisajes, naturalezas muertas, costumbres; pero lo más complejo era la composición y la capacidad de transmitir ideas, algo que los demás géneros no cumplían, al ser solo copias de la realidad. Y, que, en la mayoría del siglo XIX, se creía que únicamente los hombres tenían esta capacidad. De esta forma, en el período decimonónico se desarrolla un fenómeno político ideológico, en el que la pintura nacional, es decir, la pintura de historia laica, se convierte en la nueva forma hegemónica de identidad colectiva y de legitimación del poder. Asimismo, la función social del arte decimonónico, era crear una obra que transmitiera los valores sociales de la época, para formar la moral de la sociedad.¹⁵¹ Esta idea de jerarquía en la pintura, se convierte en la base del arte nacional político en México; se practicaba en las academias, se presentaba en las mejores exposiciones, con el apoyo y protección del Estado. Esta situación político-cultural aleja totalmente las obras de las pintoras del arte nacional político, en el México del siglo XIX. Sus ejes temáticos eran retratos, interiores, religión, paisaje y naturalezas muertas, géneros menores que no mostraban su condición como 'artistas', según los parámetros del siglo XIX. En el capítulo tres se pretende demostrar lo contrario.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 15-16.

PARTE II

CLASIFICACIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE OBRAS DE LAS PINTORAS DECIMONÓNICAS

La mujer mexicana, adicta por naturaleza a lo bello y a lo grande, ha llegado en su mayor parte a un grado bastante elevado de ilustración, y necesita por lo mismo un campo donde pueda ensanchar sus conocimientos y darlos a luz, haciéndolos extensivos a su sexo en general, a fin de que se levante a la altura de la sociedad en que vive y de la época que representa.

Laureana Wright



Fotografía 2: Retrato de Carlota Camacho. Prof. Baussler. 1893. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM. Fuente: [Gaceta UNAM](#)

CAPÍTULO III

III.- EL NACIONALISMO COTIDIANO

En este capítulo se crea una muestra y análisis de las obras partiendo de una clasificación por décadas y temáticas con un total de 68 obras. Se realiza una clasificación cronológica en tablas por décadas, articulando contexto y formación académica destacando a sus maestros. Después, se elabora una categorización por temáticas como: religión, vida cotidiana y paisajes; cada eje temático se analiza a partir de sus elementos visuales, simbología y relación con discursos de identidad nacional, clase social y género. Partiendo de esta clasificación se desarrolla un análisis e interpretación de las imágenes tomando en cuenta elementos visuales religiosos, cotidianos, entorno social y doméstico femenino burgués y popular, retratos, bodegones, paisajes urbanos y rurales, así como colores, forma y estilos relacionados a las corrientes artísticas: romanticismo y costumbrismo. Al mismo tiempo se realiza un análisis comparativo en su mayoría con los maestros varones de las artistas, pero también con artistas contemporáneos mexicanos y europeos, esto con la intención de resaltar las diferencias en la mirada y arte femenino. Todo ello dentro del enfoque de culturas visuales propio de la historia social del arte.

Con esto, en las reflexiones y conclusiones se busca realizar una interpretación crítica, tanto del discurso visual y político como de la idea de nación. Tomando en cuenta el discurso nacionalista que construyen las pintoras decimonónicas y como se desarrolla su papel en la historia del arte en el siglo XIX, que supuestamente es dominada por los hombres de la época. Con esta metodología se pretende articular el estudio de la imagen con el contexto histórico, los estudios de género e historia del arte, para poder reconstruir la idea de nación, arte y mujer en el siglo XIX.

3.1 Clasificación por décadas y categorías generales

En las clasificaciones que se elaboran en este apartado se aplica una combinación de metodologías como clasificación de las obras pertenecientes a la producción femenina del siglo XIX. Cabe aclarar, que las obras que integré en las siguientes tablas no reflejan la producción total de las pinturas decimonónicas, son más bien una selección de obras de diferentes categorías como muestra del trabajo general de cada una de las pintoras. Es muy importante señalar que las 68 obras que se presentan en esta clasificación no son el número total de la producción pictórica femenina en el siglo XXI, la obras se seleccionaron de acuerdo a diferentes parámetros: se descartaron obras por repetición de temáticas, un ejemplo son las obras de las paisajistas de final de siglo, de las cuales se tomaron en cuenta las más representativas, las que tenían mayor calidad visual e información, otro ,son los bodegones, se retoman los de mejor calidad visual para identificar sus elementos visuales; se descartaron obras que eran copias de otros artistas y obras que no tenían relación con el tema de nacionalismo, que en conjunto eran muy pocas, esto con el fin de sintetizar la muestra para la investigación. Esto no quiere decir que las obras se seleccionaron con la intención de hacerlas encajar con el tema de nación, la mayoría de las obras mantienen los mismos ejes temáticos, así como elementos visuales que nos refieren al nacionalismo.

Esta clasificación categoriza la producción artística en décadas desde 1790 hasta 1910, señalando en cada periodo un breve contexto de la situación política en México. A partir de eso, pude identificar la década con mayor producción de obras, cuáles son los temas o categorías que predominan, así como el aumento de la producción pictórica femenina en el ámbito artístico. También se busca identificar los discursos que las pintoras plasmaron en sus obras relacionados a la época y periodo político,

así como resaltar a las pintoras que tuvieron una mayor producción cultural a lo largo del siglo XIX.

Partiendo de esto, se presenta una clasificación que realicé a partir de temas, por ejemplo: bodegones, retratos, tipos sociales, paisaje, arquitectura religiosa, interiores, escenas hogareñas, vida cotidiana y religiosa, para posteriormente realizar la descripción de cada una y así comenzar con la interpretación, basándonos en la década, periodo político, pintora y discurso nacionalista, partiendo de las definiciones y conceptos de diferentes autores y autoras, relacionado con el nacionalismo mexicano decimonónico. De esta forma se podrá interpretar el significado o discurso de la producción femenina y analizar si está relacionado al nacionalismo o pretenden reflejar otra postura.

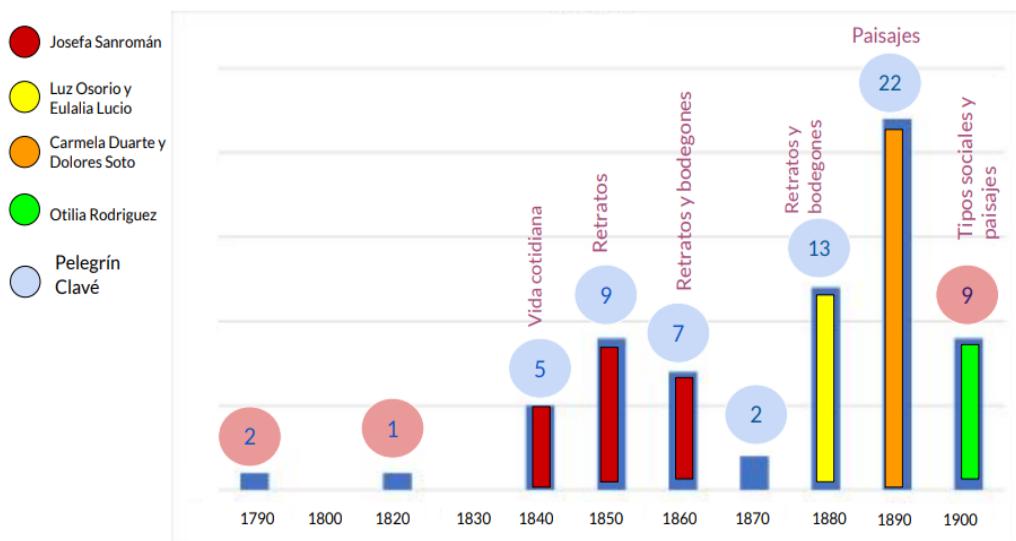
Tabla 1. Producción de obras por período. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez

Producción artística de las pintoras mexicanas del siglo XIX					
Década	Pintora	Período	Maestro	Temas	Producción total década
1790	Guadalupe Moncada y Berrio	Nueva España	Goya	Religión (1)	1 predomina religión
	Rosa Cruz de la Espada		No hay registro	Vida cotidiana (1)	
1800	--	--	--	--	sin producción
1810	--	--	--	--	sin producción
1820	Juliana de Azcárate	Presidente Guadalupe Victoria "Nación Mexicana" Liberal y popular	No hay registro	Religión (1)	1 predomina religión
1830	--	--	--	--	sin producción
1840	Josefa Sanromán	Segunda República Federal 1846 Guerra con EUA Pérdida territorio 1848	Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (2) Paisaje (1)	5 predomina vida cotidiana
	Juliana Sanromán		Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (1) Paisaje (1)	

1850	Juliana Sanromán	Centralismo Diktadura de Santa Anna 1853 Leyes de Reforma 1854 Constitución Mexicana y Guerra de Reforma 1857 Alternancia entre liberal y conservador	Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (1)	9 predominan retratos
	Guadalupe Rul y Azcárate			Vida cotidiana (2)	
	Pilar de la Hidalga		Pelegrín Clavé	Religión (1)	
	Josefa Sanromán		Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (1)	
	Paz Cervantes		Edouard Pingret	Vida cotidiana (1)	
	Ángela Icaza		Miguel Mata Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (2)	
1860	Maria de Jesús Cortina Icaza	Gobierno liberal de Benito Juárez 1861 Indigenismo Criollismo Predomina influencia europea y americana Segundo Imperio Mexicano de Maximiliano Habsburgo República Restaurada Benito Juárez 1867 Racismo Blanqueamiento racial Mestizofilia		Vida cotidiana (1)	7 predominan los retratos y bodegones Josefa Sanromán mantiene mayor producción con 3 obras
	Josefa Sanromán		Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (3)	
	Pilar de la Hidalga		Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (1) Religión (1)	
	Guadalupe Carpio		Miguel Mata Rafael Flores	Vida cotidiana (1)	
1870	Pilar de la Hidalga	Porfirio 1876 Modelo Francés Mestizofilia Blanqueamiento racial Racismo Represión Violencia hacia indígenas	Pelegrín Clavé Ramón Sagredo (copias)	Vida cotidiana (1)	2 escenas naturalistas
	Julia Escalante		Rafael Flores	Paisaje (1)	
1880	Pilar de la Hidalga	Porfirio 1876 Modelo Francés Mestizofilia Blanqueamiento racial Racismo Represión Violencia hacia indígenas	Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (1) Religión (1)	13 predominan los retratos y bodegones Luz Osorio con 5 obras y Eulalia Lucio con 4 obras mantienen mayor producción
	Luz Osorio		Francisco Morales	Vida cotidiana (4) Religión (1)	
	Julia Escalante		Rafael Flores	Vida cotidiana (1)	
	Eulalia Lucio		No se sabe. Edouard Pingret copias. Clavé y Vilar	Vida cotidiana (4)	
1890	Natalia Leal		Padre Gonzalo Carrasco	Vida cotidiana (1)	22 Período de mayor

	Dolores Soto Madariaga		José María Velasco	Paisaje (4)	producción predomina el paisaje y los retratos Carmela Duarte con 5 obras y Dolores Soto con 4 obras mantienen la mayor producción
	Maria Romana Cañedo y Olaguibel		Padre Gonzalo Carrasco	Paisaje (1)	
	Carlota Camacho		José Salomé Pina	Paisaje (2) Vida cotidiana (1)	
			José María Velasco		
			Luis S. Campa		
	Otilia Rodríguez		José María Velasco	Paisaje (1)	
	Carmela Duarte		1887 estudia pintura en Academia de arte en Roma Carlo Dolci (copias)	Vida cotidiana (3) Religión (2)	
	Pilar de la Hidalga		Pelegrín Clavé	Vida cotidiana (2)	
1900	María E. Ibarrola			Paisaje (1)	7 predominan los retratos de tipos sociales y paisajes mexicanos Otilia Rodríguez con 5 obras es la pintora con mayor producción
	Merced Zamora		José María Velasco	Paisaje (3)	
	Guadalupe Velasco		José María Velasco	Paisaje (1)	
	Paz Eguía Lis Salot		José Salomé Pina Eduardo Chicharro Carlo Dolci (copias)	Vida cotidiana (2)	
	Otilia Rodríguez		José María Velasco	Vida cotidiana (1) Paisaje (4)	

Gráfico 1. Producción total de obras femeninas durante las décadas de 1790 hasta 1910. Elaborado por Lilia Estefanía López Méndez



De acuerdo al gráfico 1, de 1840 a 1860 inicia la actividad artística de las pintoras decimonónicas de forma consistente y continua, a diferencia de 1790 y 1820, dentro de este periodo se mantiene su producción pictórica, predominando los temas como vida cotidiana, retratos y bodegones, la pintora con un mayor número de obras fue Josefa Sanromán y el maestro con mayor número de discípulas fue Pelgrín Clavé. De 1880 a 1890 hay un aumento notable en la producción de las pintoras, predominando los temas como los retratos, bodegones y paisajes, las pintoras con mayor permanencia en el ámbito fueron Luz Osorio, Eulalia Lucio, Carmela Duarte y Dolores Soto. A pesar de que, durante este periodo, uno los mentores más destacados y quien influenció más en su estilo, fue José María Velasco, el pintor Pelegrín Clavé mantiene su directriz e influencia tanto en la Academia como en la mentoría de las alumnas. Por último, en la década de 1900 disminuyó la actividad pictórica de las artistas, predominando temas de paisaje y retratos sociales, Otilia Rodríguez se mantiene como la pintora con mayor producción de obras. La República Restaurada y el Porfiriato son los periodos en donde vemos un avance y desarrollo notable en la producción pictórica de las artistas del siglo XIX.

Tabla 2. Producción artística femenina de 1790 a 1820. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez

	
Guadalupe Moncada y Berrio. La Guadalupana 1798	Juliana de Azcarate. Sagrada Familia 1824

Partiendo de la tabla 1 y 2 podemos identificar lo siguiente: durante las décadas que van de 1790 hasta 1824 la producción de las pintoras decimonónicas fue escasa, con obras de Guadalupe Moncada y Berrio, Rosa de la Cruz de la Espada y Juliana Azcárate. Durante los períodos del virreinato y los inicios de la nueva nación mexicana liderada por el presidente Guadalupe Victoria, bajo un gobierno liberal y popular, notamos una marcada producción de carácter religioso con obras como *La Sagrada Familia* en 1824, momento en el que México mantuvo parámetros religiosos muy fuertes que buscaban consolidar la unión social, así como la conformación de una identidad nacional.¹⁵² Sin embargo, es muy apresurado e insistente interpretar que la autora lo hacía bajo esta influencia, probablemente la religiosidad se mantenía desde la época virreinal, más que de una identidad nacional mexicana. Lo que es indiscutible es la presencia del símbolo más representativo de la religión y el movimiento criollo de Independencia, la Virgen de Guadalupe en la obra de Moncada y Berrio, la cual se analizará más a fondo en la interpretación.¹⁵³

¹⁵² Nieto, *loc. cit.*

¹⁵³ Para una reflexión profunda sobre la figura de la Virgen de Guadalupe en la historia de México, ver: Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM/IIH, 2019, (Historia Novohispana, 36).

Por el momento, en la década de 1830 aún no tenemos registro de producción femenina, para incluir en esta investigación, probablemente la nula producción se debe a que a pesar que la institución se mantuvo de pie durante la guerra y consumación de independencia, en la década de los treinta se generó una breve crisis económica, así como múltiples cambios de directores desde 1833, con Jacobo Villaurrutia, José Nicolás Maniau, Mariano Sánchez Mora, Javier Echeverría¹⁵⁴, acontecimiento que pudo afectar la formación y actividad artística de las mujeres.

Tabla 3. Producción artística femenina de 1840. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez

				
Josefa Sanromán. Frutero con Frutas. 1848.	Josefa Sanromán. Jarrón con flores. 1848.	Josefa Sanromán. Interior de un convento. 1848.	Juliana Sanromán. Interior de convento de dieguinos. 1849.	Josefa Sanromán. Estudio de una artista. 1849.

Partiendo de 1840 comenzamos a notar una producción artística constante de las hermanas Sanromán, quienes se desarrollaron durante el periodo de la Segunda República Federal que comenzó en 1846 y en la que sucedieron acontecimientos como la guerra con Estados Unidos, la pérdida de territorio mexicano y una economía en bancarrota. Durante este período se nota una fuerte intención de construir una identidad nacional a causa o por causa de las derrotas con países extranjeros, pérdida de territorio, crisis económica, conflictos sociales y políticos, de la mano con el

¹⁵⁴ Eduardo Báez Macías, "Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)", tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y letras, 2002, pp. 45-47.

nacimiento del nuevo Estado Mexicano.¹⁵⁵ La producción artística de Josefa y Julianita en esta muestra se compone de cinco obras, con escenas de la vida cotidiana relacionadas al 'ámbito doméstico',¹⁵⁶ bodegones, así como representaciones de la cotidianidad en conventos como espacios religiosos, exaltando la arquitectura y la religiosidad, y por último un autorretrato de Josefa representando su quehacer como pintora. Una de las influencias en el arte de estas pintoras fue su maestro, el español Pelegrín Clavé, quien implementó en la academia de San Carlos el estilo o la llamada escuela de Clavé, bajo un academicismo neoclasicista que dominaba en la academia de San Lucas, pintura a base de la práctica, el ejercicio pictórico, composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado, y una impecable técnica de dibujo que solo se lograba con la formación en las academias y el estudio de las ambientaciones, para Clavé lo más esencial en la pintura era el dibujo y la composición. Otra aportación del maestro al estilo de las Sanromán y sus demás discípulas, fue la 'moderna escuela romana' la cual consiste en aplicar tintes románticos con sentimentalismo y religiosa candorosidad¹⁵⁷. Esta influencia y estilo se ve plasmada en las obras pictóricas de la mayoría de las discípulas del maestro Clavé, principalmente en las hermanas Sanromán. A diferencia de las décadas anteriores, a partir de este conjunto podemos retomar más elementos para el análisis de un posible discurso de identidad nacional, partiendo de la religión y la cotidianidad.

¹⁵⁵ Josefina Zoraida Vázquez, "Los primeros tropiezos", en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1976, pp. 735-803.

¹⁵⁶ Cabe destacar que estas obras de las pintoras, en especial del siglo XIX, se relacionan con el hogar y la domesticidad. Sin embargo en Europa se mantuvo una producción artística de bodegones, pintados por hombres, de los cuales se consideraba la técnica y composición, no se ligaba a la domesticidad o al hogar.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 120.

Tabla 4. Producción artística femenina de 1850. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez

Juliana Sanromán. Sala de Música. 1850.	Guadalupe Rul y Azcárate. Frutero. 1850.	Guadalupe Rul. Bodegón con canasta. Plato con frutas y flores. 1850.	Josefa Sanromán. Retrato de dama. 1850.	Ángela Icaza. Enajenada. 1850.
Ángela Icaza. Retrato del emperador Agustín de Iturbide. 1855.	Retrato de Virgen. Pilar de la Hidalga García. 1850	Retrato de una niña. Paz Cervantes. 1853.	Josefa Sanromán. La convalecencia. 1854.	

Hacia mediados del siglo, aumentaron las obras a nueve, de las cuales predominaron los retratos de las pintoras Juliana y Josefa Sanromán desde inicios de la década, Guadalupe Rul y Azcárate, Paz Cervantes y Ángela Icaza se unieron a la producción cultural, bajo la instrucción de los maestros Pelegrín Clavé, Edouard Pingret y el mexicano Miguel Mata, todos activos en la Academia de San Carlos, ejerciendo una clara influencia en las pintoras en la producción de retratos. Este conjunto de obras presenta una mezcla de escenas cotidianas con referentes románticos en interiores, como los espacios íntimos de las hermanas Sanromán, representaciones de tipos sociales ligados a la sociedad burguesa y política mexicana como el retrato del emperador Agustín de Iturbide, retratos religiosos llenos de emotividad, dolor y sensibilidad con la figura de la Virgen de los Dolores, y bodegones que recrean escenas de los hogares mexicanos.

Esta producción se ejecutó en un contexto histórico de las alternancias de gobierno como el Centralista con la dictadura de Santa Anna en 1853, la promulgación de las Leyes de Reforma y la Constitución Mexicana, culminando con la Guerra de Reforma y el predominio del liberalismo mexicano. La identidad nacional tambaleó durante estas décadas debido a tantos conflictos dentro de la política mexicana y una nula unión entre mexicanos. Sin embargo, en el ámbito artístico, el proyecto de identidad nacional se mantenía vigente en la Academia, y a partir de esta muestra se pueden interpretar diferentes perspectivas y apuestas hacia un nacionalismo bajo la mirada femenina, con tintes románticos, íntimos y cotidianos.¹⁵⁸

Tabla 5. Producción artística femenina de 1860. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

			
María de Jesús Cortina. Bodegón. 1860.70.	Josefa Sanromán. Bodegón con cabrito, cazos de cobre, jarrón de talavera y chichicuilotes. 1861.	Escena de establo (borregos). Pilar de la Hidalga García. 1863.	Josefa Sanromán. Retrato de Carlos Haggenbeck. 1863.
			
Josefa Sanromán. Retrato de María de Jesús Haggenbeck. 1863.	Dolorosa al pie de la cruz. Pilar de la Hidalga García. 1865.	Guadalupe Carpio. Autorretrato con familia. 1865.	

¹⁵⁸ Esther Acevedo *et al.*, *Hacia otra historia del arte en México, de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001.

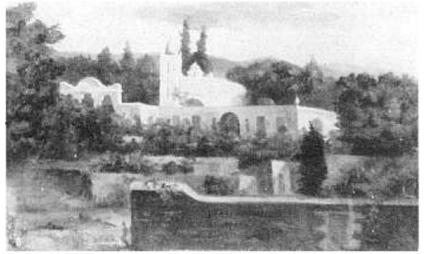
A partir de 1860 vemos que se mantuvo la producción de obras femeninas con un total de 7, integrándose pintoras como María de Jesús Cortina Icaza, y Guadalupe Carpio, manteniendo su actividad las artistas Josefa Sanromán y Pilar de la Hidalga. Al grupo de mentores se unió el mexicano Rafael Flores. En los temas siguieron predominando los retratos de Sanromán y Carpio, así como bodegones, escenas religiosas, obedeciendo la corriente romántica y academicista de los maestros de San Carlos, con la peculiaridad de las escenas de establo de Pilar de la Hidalga. También cabe mencionar que la artista Josefa Sanromán mantuvo su actividad como pintora desde la década de los cuarenta, reflejando fielmente las tendencias hacia el retrato y el bodegón. Categorías que en dicha época no obedecían a una narrativa nacional ejecutada por los pintores, pero sí, a una identidad social que seguía manteniendo ciertos elementos de la aristocracia virreinal y de la burguesía mexicana.¹⁵⁹

Esta dinámica ideológica y artística se desenvolvió bajo el gobierno liberal de Benito Juárez a partir de 1861, aparentemente indigenista, pero como se planteó en el capítulo anterior, tanto el indigenismo y el mestizaje obedecían a un blanqueamiento ideológico y racial, con influencias norteamericanas y francesas, que en 1864 se fortalecen con el Segundo Imperio de Maximiliano de Habsburgo de carácter liberal, que culminó en 1867 con la nueva República Restaurada de Juárez, bajo parámetros racistas, de blanqueamiento racial y mestizofilia.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Acevedo, *loc. cit.*

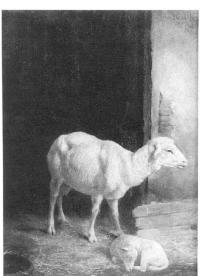
¹⁶⁰ Basave, *loc. cit.*

Tabla 6. Producción artística femenina de 1870. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

	
Pilar de la Hidalga. Naturaleza muerta. 1870.	Julia Escalante. Paisaje con la Iglesia de San Juan de Tacubaya. 1877.

En 1870 la producción de las artistas bajó notablemente con dos obras para esta muestra. En general hubo poca actividad, sin embargo, a partir de esta década comenzó un nuevo giro en el estilo, corriente artística e ideológica que se comenzó a reflejar en los discursos visuales de la academia, el Costumbrismo. Pilar de la Hidalga y Julia Escalante tienen dos obras, un bodegón y un paisaje, bajo la tutela de Clavé y Flores, así como la influencia de artistas como Ramón Sagredo.¹⁶¹

Tabla 7. Producción artística femenina de 1880. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

				
Natalia Leal. Jarrón de Talavera poblana con amapolas. 1880.	Pilar de la Hidalga. Sagrado corazón. 1880.	Luz Osorio. Una virgin cristiana. 1880.	Luz Osorio. La papanteca. 1880.	Julia Escalante. Establo con borregos. 1881.

¹⁶¹ Cortina, *op. cit.*, pp. 25-85.

				
Eulalia Lucio. Cuadros con objetos para bordar. 1884.	Eulalia Lucio. Cuadrito de comedor. 1884.	Luz Osorio. Retrato de una dama. 1885.	Luz Osorio. Estudio para retrato de niña. 1885.	Luz Osorio. David. 1885.
				
Eulalia Lucio. Bodegón con frutas, sandía y huevo. 1886.	Pilar de la Hidalga. Retrato de Dama. 1886.	Eulalia Lucio. Naturaleza muerta. 1889.		

En 1880 se comienza a notar un aumento notable en la producción de las pintoras con trece obras en esta muestra, manteniendo los retratos y bodegones como temáticas principales. A este grupo se unieron las pintoras Luz Osorio con sus obras relacionadas a los tipos sociales, en los cuales se comienza a notar una diversidad racial, en su obra *la Papanteca, David* y los retratos de dos mestizas, se destacaron los colores principalmente en el tono de piel morena, así como la presencia de un grupo social muy distinto al que se presentaba en la mayoría de los retratos de 1860 hacia atrás, así como sus obras de los héroes de la Independencia Morelos y el cura Hidalgo. Por otro lado, Eulalia Lucio con sus característicos bodegones y naturalezas muertas, los cuales se convirtieron en una temática representativa del periodo, de una identidad colectiva, popular, que parte de la cotidianidad y que, como se planteó en el capítulo anterior, podemos relacionarlo al protonacionalismo. Ambas pintoras pueden ser dos referentes muy importantes de la época en cuanto identidad y nación,

con una tendencia más costumbrista, así como las hermanas Sanromán lo hicieron en las primeras décadas del siglo, son sus escenas de vida cotidiana burguesa, religiosa y una tendencia más romántica. A la producción de los años de 1880 se unieron Pilar de la Hidalga con un retrato social, otro religioso, y Julia Escalante con una escena de establo. Esta directriz probablemente se debió a los cambios en la Academia de San Carlos¹⁶² y sus maestros Francisco Morales de Luz Osorio, Rafael Flores de Julia Escalante, aunque Pelegrín Clavé se mantuvo como mentor de Pilar de la Hidalga, y Edouard Pingret, Clavé y Vilar de Eulalia Lucio. Sin embargo, la influencia en el arte en esas décadas denota un arte más social y menos burgués, al menos en los retratos.

Al ver este conjunto de obras se percibe un costumbrismo más marcado y definido, así como la intención de reflejar una identidad social y popular. Como se mencionó antes, en el México porfirista se vivió una época que se rigió bajo un modelo francés, eurocentrista, con la mestizofilia como ideología predominante, se continuó con la intención de un blanqueamiento racial e ideológico, así como la presencia de revueltas indígenas, represión y violencia hacia esos grupos.¹⁶³

Asimismo, a pesar de los conflictos sociales que se vivían en el México decimonónico como se analizó en el gráfico 1, la producción más alta de las mujeres pintoras fue en la época porfirista, en las décadas de 1880 y 1890, añádase a esto su ingreso como alumnas de la academia, así como el aumento de reconocimientos por parte del gobierno, con medallas y becas¹⁶⁴ y como plantea Silvia Arrom¹⁶⁵ el desarrollo paulatino de las mujeres durante el siglo XIX, nos deja claro que el último tercio de

¹⁶² Báez, *loc. cit.*

¹⁶³ Basave, *loc. cit.*

¹⁶⁴ Illán, *loc. cit.*

¹⁶⁵ Arrom, *loc. cit.*

siglo fue un periodo significativo para las pintoras decimonónicas en México, a pesar de su condición de sexo bello y minoría social.

Tabla 8. Producción artística femenina de 1890. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

				
Carlota Camacho. Paisaje. 1890-1900.	Dolores Soto. Peñasco. 1890-1900.	Dolores Soto. La fábrica de papel Peña pobre Tlalpan.1890.	Otilia Rodríguez. La vecindad. 1890.	María Cañedo. Iglesia de San Sebastián Mártir. 1890-1900.
				
Carmela Duarte. Autorretrato. 1890.	Pilar de la Hidalga García. La mendiga. 1891.	Pilar de la Hidalga García. Escena de establo (gallinas). 1891.	Carlota Camacho. Autorretrato. 1893.	La virgen con el niño. Carmela Duarte. 1893.
				
Carmela Duarte. San Daniel. 1894.	Carlota Camacho. Paisaje. 1894.	Carmela Duarte. Retrato de Porfirio Díaz. 1895.	Carmela Duarte. Retrato de Carmen Romero Rubio. 1895.	
				
Dolores Soto. El	Dolores Soto. Interior	María E. Ibarrola.	Merced Zamora.	Guadalupe Velasco.

Ajusco. 1895.	del convento de Acolman. 1895.	Paisaje. 1896.	Sauces en la ribera del río de Colima. 1898.	Montañas de la Magdalena. 1898.
				
Merced Zamora. Tizapán. 1898.	Merced Zamora. Inmediaciones de la fábrica La atrevida, en Colima. 1898.			

Culminando el siglo XIX en 1890, fue cuando se produjo la mayor cantidad de obras por parte de las mujeres artistas. En esta muestra presentamos veintiuna obras en total de las cuales predominan los paisajes de campo abierto. Hay una reducción en los retratos y los bodegones los cuales redujeron su producción abruptamente. Esto fue consecuencia probablemente, de una ideología de la época en la cual se planteaba que los bodegones carecían de nivel artístico a diferencia de los paisajes, los cuales eran ejecutados en grandes cantidades por hombres pintores,¹⁶⁶ así como la integración oficial y formal de las mujeres en la Academia de San Carlos como estudiantes en una carrera completa, pudo influir en el aumento de paisajes, ya que sus maestros eran reconocidos por esta categoría, uno de ellos Velasco.¹⁶⁷ A esta tendencia se integraron pintoras que trabajaron principalmente paisajes de campo abierto como Dolores Soto Madariaga, Guadalupe Velasco, Carlota Camacho y Merced Zamora, otros como Otilia Rodríguez con una obra muy peculiar representando el interior de una vecindad aparentemente casi abandonada o en malas condiciones, María Romana Cañedo y Olaguibel plasmando la Iglesia de San

¹⁶⁶ La gata verde, (2 diciembre 2021), *Tengo algo que contártos*. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=VhKM0ITB174&t=1146s>

¹⁶⁷ Cortina, *loc. cit.*

Sebastián Mártir con tintes populares y nacionalistas. Carmela Duarte se une a esta muestra con los retratos de Porfirio Díaz y su esposa Carmen Romero, Pilar de la Hidalga manteniendo las escenas de vida cotidiana con una escena de estable representando un grupo de gallinas, con colores vibrantes y representativos de la corriente costumbrista, así como su retrato de una mendiga que deja atrás la formalidad religiosa y burguesa que había presentado en décadas pasadas, abriendo paso a escenas populares y representativas del pueblo mexicano.

María Ibarrola con la representación de un convento y para finalizar el autorretrato de Carlota Camacho que sin duda resalta porque a diferencia de las otras pintoras que se representaron en su quehacer artístico y dentro del espacio privado, ella se muestra en un contexto revolucionario y en el espacio público, siendo ella la que predomina en la pintura, portando una indumentaria muy alusiva a un movimiento armado, blusa de mangas abultadas con corsé, falda larga oscura, sarape de colores mexicanos y un sombrero de paja, sosteniendo un rifle en sus manos, que hacen referencia a una lucha social y una postura política por parte de la pintora. Definitivamente se dejan a un lado las representaciones de mujeres burguesas en su ámbito doméstico para abrir lugar a retratos de pintoras como Carmela y Carlota que buscaron reflejar un discurso personal, social y político.

En este conjunto de obras es clara la tendencia hacia el paisajismo el cual estuvo fuertemente relacionado, según diversos autores como Ramírez y Haces, a un discurso nacionalista, los cuales vamos a plantear más adelante. Los maestros de estas pintoras fueron el padre Gonzalo Carrasco, el famoso paisajista José María Velasco y José Salomé Pina, manteniendo aun así su influencia el pintor Clavé, pero predominó la directriz de Velasco, esto, junto con la profesionalización formal de las

mujeres en la Academia, podemos deducir e interpretar la tendencia en el paisaje dentro de su producción artística.¹⁶⁸

Tabla 9. Producción artística femenina de 1900 a 1930. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

				
Paz Eguía Lis Salot. Hombre en un pozo. 1900.	Otilia Rodríguez. Mujer con anafre.1900	Otilia Rodríguez. La villa de Guadalupe. 1900.	Otilia Rodríguez. Paisaje. 1900.	Otilia Rodríguez. Fuentes del bosque de Chapultepec. 1902.
				
Otilia Rodríguez. Lago de Texcoco. 1905.				

Por último, consideramos en esta muestra las obras de pintoras que continuaron produciendo arte entre 1900 y 1905, ya que la mayoría pudo mantener la influencia del siglo XIX, así como pintoras que estuvieron activas desde finales de 1800. Se incluyen seis obras pictóricas en su mayoría retratos de tipos sociales, con obras de Paz Eguía Lis Salot y su obra *Hombre en un pozo*, Otilia Rodríguez con un retrato de *Mujer con anafre*. La mayoría de ellas paisajistas, con mentores como Velasco, Pina y Chicharro que mantuvieron la tendencia costumbrista, popular y paisajista en sus alumnas, quienes se situaron en un contexto entre el fin de la dictadura porfirista en donde se cuestionaba los sistemas sociales y de gobierno, así como la identidad

¹⁶⁸ Cortina, *loc. cit.*

mexicana, culminando con el inicio de la Revolución Mexicana. Una obra referente a este movimiento es el peculiar autorretrato de Carlota Camacho de 1893. A partir de esta presentación de conjuntos en donde vemos un progreso en la producción de obras femeninas del siglo XIX, así como el progreso en los temas e ideologías en su discurso visual, ¿nos podríamos plantear una identidad nacional bajo la mirada femenina?

A partir de la clasificación anterior se pretende agrupar las obras de las pintoras por ejes temáticos para poder analizar e interpretar los elementos relacionados a la identidad nacional mexicana, esto a través del contexto ideológico, político y social, retomando conceptos de autores que han abordado el tema de nacionalismo, así como comparaciones con obras del mismo periodo elaboradas por artistas masculinos, principalmente los maestros de estas pintoras, y así poder visualizar las similitudes y diferencias de ambos trabajos, que hacen referencia a la nación, y enfocándonos en la producción femenina para finalmente concluir con la interpretación de obras elaboradas por pintoras con mayor producción y que, como se mencionó anteriormente, se fueron convirtiendo en referentes del discurso femenino durante el siglo XIX.

3.2 Clasificación e interpretación por temáticas

3.2.1. Religión

Para comenzar con el análisis de las obras, se realizó una clasificación a partir de temáticas, comenzando con las imágenes religiosas las cuales se centran en la figura de la virgen, en sus advocaciones de Guadalupe y los Dolores.

Partiendo en 1798 con la obra *La Guadalupana* de Guadalupe Moncada y Berrio, hasta 1896 con *Paisaje de María Ibarrola*, en donde se nota el interior de un convento, vemos la presencia de temas religiosos en las obras de las pintoras mexicanas del siglo XIX. No podemos especificar una década en la cual se hayan ejecutado un mayor número de obras con temas religiosos, sin embargo, esta temática se mantuvo latente durante todo el siglo XIX.

Se clasificaron como escenas religiosas obras en las cuales se aprecian diferentes personajes, haciendo alusión a un pasaje bíblico o ejecutando ciertas acciones, como la obra de la *Sagrada familia* en donde vemos a María, José y el niño Jesús, la escena de *la Virgen Dolorosa al pie de la cruz* después de la crucifixión de Jesucristo, una *Virgen cristiana* atada de manos dentro de un posible establo o granja y por último, la escena de *La Virgen con el niño*. Se ordenaron algunos personajes de la narrativa religiosa, como la Virgen de Guadalupe, el rostro de una *Virgen dolorosa*, la imagen del *Sagrado corazón* y un *San Daniel*. En la temática arquitectura religiosa se presenta un conjunto de obras, todas refiriendo el interior de un convento.

Tabla 10. Religión. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

Tema: Religión			
Subtema	Obra	Año	Pintora
Escenas religiosas	Sagrada familia	1824	Juliana de Azcarate
	Dolorosa al pie de la cruz	1865	Pilar de la Hidalga García
	Una virgen cristiana	1880	Luz Osorio
	La virgen con el niño	1893	Carmela Duarte
4			
Personajes religiosos	La Guadalupana	1798	Guadalupe Moncada y Berrio
	Rostro de Virgen	1850	Pilar de la Hidalga García
	Sagrado corazón	1880	Pilar de la Hidalga
	San Daniel	1894	Carmela Duarte
4			
Arquitectura religiosa	Interior de un convento	1848	Josefa Sanromán Castillo
	Interior de un convento de dieguinos	1849	Juliana Sanromán Castillo
	Interior del Convento de Acolman	1895	Dolores Soto
	Paisaje	1896	María E. Ibarrola
4			
Total	12		

3.2.1.1 Arte, religión y nación

El presente apartado se desarrolla en torno a diferentes representaciones pictóricas de carácter religioso, tomando como referencia dos imágenes a partir de las cuales, se pretende desarrollar parte de la ideología, contexto nacionalista y religioso del siglo XIX, estableciendo preguntas y abriendo un debate relacionado con sus bases nacionalistas y raciales. De este modo, se puede reflexionar acerca de la identidad nacional del siglo XIX, a partir de estas dos imágenes religiosas, partiendo de su contexto, significado social, político y cultural. Por un lado, la Virgen de Guadalupe relacionada al discurso ideológico del mestizaje y la Virgen de los Dolores relacionada al discurso pictórico de las pintoras, ya que vemos una producción destacable de esta figura religiosa femenina en sus obras.

Para comenzar y de acuerdo a la cronología de la muestra pictórica de las pintoras, como mencioné en el capítulo anterior, uno de los elementos que reafirman la identidad del mexicano en el siglo XIX es la religión, la imagen más representativa de esta ideología es la Virgen de Guadalupe, como idea de nación, unidad política y social.¹⁶⁹

Para comenzar analicemos cuáles son las representaciones religiosas que vemos en sus obras: De 1798 hasta 1860 en la producción artística femenina, se encuentran cinco obras de carácter religioso, la *Virgen de Guadalupe* de Guadalupe Moncada y Berrio y dos representaciones de la *Virgen Dolorosa* de Pilar de la Hidalga, la *Sagrada Familia* de Juliana de Azcárate y el autorretrato de Josefa Sanromán, con las imágenes de Santa Teresa, la Madona y la Virgen Dolorosa. Durante este período la representación femenina de la Virgen Dolorosa sobresale, la cual también se encuentra dentro de un autorretrato de Juliana Sanromán, como elemento decorativo

¹⁶⁹ Nieto, *loc. cit.*

en un cuadro. A partir de esto podemos cuestionarnos: ¿Qué relación o afinidad existió con esta Virgen, en el grupo de pintoras?

De 1870 hasta 1900 en la producción artística de las pintoras encontramos siete obras con referencia religiosa: el *Sagrado Corazón* de Pilar de la Hidalga, *Una Virgen cristiana* de Luz Osorio y *San Daniel* de Carmela Duarte. En arquitectura religiosa destacan cuatro obras: la *Iglesia de San Juan de Tacubaya* de Julia Escalante y la *Iglesia de San Sebastián Mártir* de María Cañedo.¹⁷⁰ Por último, el *Interior del convento de Acolman* de Dolores Soto y *Paisaje* de María E. Ibarrola, que hace referencia al patio de un convento.

En el conjunto de doce obras que categorizamos como religiosas, siete incluyen una figura femenina como protagonista, cuatro hacen referencia a personajes religiosos masculinos y cuatro de ellas son representaciones de espacios religiosos. Doce representaciones pictóricas, que como se desarrolló en el primer y segundo capítulo, son elementos relacionados a la vida cotidiana de las mujeres burguesas del siglo XIX, fe, devoción, feminidad y espacios privados.

Cabe destacar que, partiendo del análisis visual en las tablas de clasificación, las obras referentes a la religión se mantuvieron durante todo el siglo, pero no tuvieron tanta influencia como las obras costumbristas que analizaremos más adelante en vida cotidiana. Sin embargo, es importante analizar la cuestión relacionada con la Guadalupana, la Virgen mestiza del siglo XIX, de la que no vemos representaciones, afinidad, relación o identidad en común con las pintoras, a diferencia de la Virgen Dolorosa, representación femenina que vemos en tres obras,¹⁷¹ que probablemente dentro de la concepción e ideología religiosa del período, puede ser la representación

¹⁷⁰ Las dos obras se clasificaron en la categoría de paisajes, ya que por sus elementos y temática se categoriza en paisajismo.

¹⁷¹ La tercera se encuentra dentro del autorretrato de la pintora Josefa Sanromán.

de la Guadalupana, en una versión burguesa, es aquí donde podemos ver la cuestión racial de por medio, y cómo diferentes grupos reflejan a la otredad, por medio de su producción artística.

3.2.1.2. *De La Guadalupana a la Virgen Mestiza*

En *La Virgen de la Guadalupe* elaborada por la pintora decimonónica Guadalupe Moncada y Berrio en 1798, vemos la figura de una virgen coronada, que se encuentra de pie con el rostro ligeramente inclinado, con la mirada al suelo y las manos en posición de rezo, adornadas con unas pulseras de color oro. Su piel es morena, su cabello negro, sus rasgos faciales son finos y delgados. Está portando un manto color verde, con motivos decorativos de estrellas, por debajo, usa una túnica larga color coral con motivos florales, mangas largas y en el cuello porta un detalle circular color dorado con una cruz al centro. La virgen se encuentra rodeada de una mandorla de luz dorada, similar a los rayos del sol, ella se encuentra parada sobre una luna creciente sostenida por un ángel, con alas de colores verde, blanco y rojo. El ángel porta un camisón color coral, su piel es morena y su cabello oscuro. En la parte inferior se encuentra una leyenda que dice lo siguiente: *Por cada Ave María que se rezare delante de cualquiera Imagen de Na. Sa. de Guadalupe se ganan quinientos días de indulgencia. Y diciendo Ave María, ó solicitando devotos, ó dando á conocer el Prodigio, trescientos días.*

La obra en general no contiene elementos iconográficos o visuales diferentes a otras obras de la época, un ejemplo de ello es la obra de Cayetano Padilla o Miguel Cabrera. La obra de Moncada solo se diferencia por la leyenda que aparece en la parte inferior de la obra. Sin embargo, es importante destacar, que, a pesar de no ser una obra original en su totalidad, la técnica y habilidad pictórica de la artista están plasmadas, se trata de una Virgen de Guadalupe muy similar a las obras de Padilla y

Cabrera, de lo cual, podemos plantear que la pintora contaba con una sólida formación en el arte, gran habilidad y técnica, al igual que los pintores varones.

Guadalupe Moncada y Berrio



Cuadro 15: *La Guadalupana*. Guadalupe Moncada y Berrio. 1798. Colección Banco Nacional de México.

Fuente: [Flickriver](#)

Otro ejemplar parecido de una Guadalupana portando una corona es una pintura que se encuentra actualmente en el Museo de la Bola, de un autor no identificado, el museo contiene gran parte del acervo de la familia Sanromán y Haghenccheck, no podríamos asegurar que la obra sea producto de Josefa o Juliana, pero podría considerarse una hipótesis. Es importante señalar que la representación de la Virgen de Guadalupe con una corona comienza a disminuir con el fin del imperio de Iturbide. Es por ello, que la obra de Moncada es de las pocas representaciones que representan a la Virgen como una reina.



Cuadro izquierdo 16 : *Retablo de la Virgen de Guadalupe*. Fray Juan de Zumárraga y Juan Diego de Miguel Cabrera. Sin fecha, óleo sobre lámina. Museo Nacional de Arte. Fuente: [Google Arts & Culture](#)
 Cuadro derecho 17: *La Virgen de Guadalupe*. Cayetano Padilla. 1837, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte.
 Foto: Lilia E. López Méndez

Los indicadores relacionados a la identidad nacional del siglo, son los colores de la patria mexicana, principalmente el color verde de su manto y el tono rojizo de su túnica, así como las alas del ángel que sostiene a la virgen. Otro aspecto es el origen indígena de la virgen, con indicadores como el color de piel y el cabello.

Según Jorge Gómez el movimiento religioso relacionado con la Virgen de Guadalupe el guadalupanismo ha evolucionado de diferentes formas e incluso de forma contradictoria a partir de algunos acontecimientos durante el período de la Nueva España con la institucionalización del guadalupanismo y en el México independiente con la República Restaurada. Es así, como la idea de una Virgen indígena-mestiza¹⁷² se convirtió en el refugio y consuelo para la mayoría de los mexicanos, se convirtió en un móvil para las masas en la Independencia, fue elemento para la construcción de una identidad nacional y al mismo tiempo ha sido utilizado para encubrir las grandes desigualdades sociales.¹⁷³

Los autores se cuestionan si la llamada cultura mestiza mexicana, que apela a la Virgen de Guadalupe como afirmación e imagen de ello, es realmente el resultado de una conjunción armoniosa, impulsada por la voluntad de comprender, respetar y reconocer al mismo nivel lenguas, religiones, tradiciones, que se pretenden integrar de manera simétrica y hacer surgir una nueva matriz novedosa y diferente a lo indio, a lo africano y a lo español.¹⁷⁴ Claramente no lo fue.

Partiendo de un contexto histórico previo y para conocer las intenciones que permitieron que la Virgen de Guadalupe se convirtiera en un mito de fundación nacional, fue en 1648 cuando el sacerdote Miguel Sánchez elaboró un escrito de sustento teológico, en el cual compara a la Virgen de Guadalupe con la Mujer del Apocalipsis, a Juan Diego con Moisés y al Tepeyac con Sinaí. Posteriormente en 1737 las autoridades de la Ciudad de México proclamaron a la Señora de Guadalupe como patrona de la capital, en el santuario de Tonantzin-Guadalupe en el que existía una

¹⁷² Dependiendo el período se le da una connotación indígena o mestiza.

¹⁷³ Jorge Gómez Izquierdo *et al.*, *La ideología mestizante, el Guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la identidad nacional*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2012, p.11.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.21.

dualidad prehispánica, se proclama la imagen de una Virgen de piel morena que encaja en el proceso de adaptación y aculturación los pueblos nativos, con una carga espiritual y cultural colectiva que se potenció y adecuó por la influencia de la Iglesia. Bajo este acontecimiento la Virgen de Guadalupe fundó a la iglesia mexicana y a la nación del siglo XVIII, que estaba en vísperas de una independencia, legitimando la autonomía espiritual del territorio mexicano ante España.¹⁷⁵

Un ejemplo de esta legitimación se encuentra en diferentes obras de pintores como Miguel Cabrera, que comienzan con un movimiento artístico religioso que hace alusión a la Guadalupana, como en su obra *Retablo de la Virgen de Guadalupe, Fray Juan de Zumárraga y Juan Diego*. Sin embargo, tomando en cuenta a Gómez y Fierro, una de las influencias y base religiosa para la creación de la imagen de Virgen de Guadalupe, es la Mujer del Apocalipsis de San Juan que vemos descrita en el capítulo doce del libro del Apocalipsis de la *Biblia*, y que también el pintor elabora obras con su representación. Es importante mencionar la descripción de esta figura bíblica:

Una gran señal apareció en el cielo. Una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Estaba encinta, y clamaba con dolores, porque estaba por dar a luz. Entonces apareció otra señal en el cielo. Un gran dragón rojo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas. Su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró ante la mujer que estaba por dar a luz, a fin de devorar a su Hijo en cuanto naciera. Y ella dio a luz un Hijo varón, que había de regir a todas las naciones con vara de hierro. Y su Hijo fue arrebatado para Dios y para su trono. Y la mujer huyó al desierto, a un lugar preparado por Dios, para que allí la sustenten durante 1.260 días.

Satanás echado del cielo.- Y hubo una gran batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron al dragón, y el dragón y sus ángeles combatieron; pero éstos no prevalecieron, ni se halló más lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera ese gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, que engaña a todo el mundo. Fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él. Entonces oí una gran voz en el cielo que decía: "¡Ahora ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo! porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, que los acusaba día y noche ante nuestro Dios.

¹⁷⁵ Ibidem, pp. 46-47.

“Ellos lo han vencido por la sangre del Cordero y por la palabra del testimonio de ellos, y no amaron su propia vida ni aun ante la muerte.” “Por eso, ¡alegraos, cielos, y los que habitáis en ellos! ¡Ay de la tierra y el mar! Porque el diablo ha descendido a vosotros, con gran furor, al saber que le queda poco tiempo”.

Satanás persigue a la mujer.- Cuando el dragón vio que él había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al varón. Pero le fueron dadas a la mujer dos alas de una gran águila, para que volara de la presencia de la serpiente, al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, tiempos, y medio tiempo. Entonces la serpiente echó de su boca tras la mujer, agua como un río, para que fuese arrastrada por el río. Pero la tierra ayudó a la mujer. La tierra abrió su boca y sorbió el río que el dragón había arrojado de su boca. Entonces el dragón se airó contra la mujer, y fue a combatir al resto de sus hijos, los que guardan los Mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesús.¹⁷⁶



Cuadro 18: *Virgen del apocalipsis*. Miguel Cabrera. S. XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 33 cm. Colección Blaisten.

Fuente: [Museo Blaisten](#)

Analizando el capítulo doce del Libro del Apocalipsis podemos notar algo muy importante: las características de la mujer que combate al dragón, así como palabras clave que podemos relacionar con la condición del sexo bello en el siglo XIX, y que

¹⁷⁶ “La mujer y el dragón”, “Apocalipsis”, capítulo 12, *La Biblia*, versión Reina Valera 1960, consultada en: <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=apocalipsis&capitulo=12&version=rv60>

como hemos mencionado, las mujeres pintoras se desarrollan bajo este tipo de discurso religioso.

En el texto vemos dos puntos clave, la maternidad y el dolor, toda mujer del siglo XIX principalmente en los grupos burgueses, tenía una educación, preparación religiosa, emocional y social dirigida a la maternidad.¹⁷⁷ Siguiendo con el análisis, se hace mención del dragón que representa al pecado, el cual persigue a la mujer del Apocalipsis, quién es salvada por la fe de sus hijos y la tierra. Una misma condición que presentan las mujeres del siglo XIX, pero que su fe, advocación y principios las hacen actuar bajo las condiciones impuestas por la sociedad burguesa.

Relatos bíblicos como este, advocaciones marianas e imágenes religiosas tienen la función de difundir discursos de comportamiento moral y social, en este caso, sobre las mujeres decimonónicas, las pintoras no se encuentran fuera de esta esfera, se desarrollan en la misma, y se desenvuelven bajo los parámetros sociales impuestos, encontrando en la literatura y relatos religiosos, empatía y similitud a su condición. Para el periodo en el que estas mujeres ejercían su actividad artística, la cual no era fácil de desempeñar, el representar una imagen o figura tiene un significado muy importante que nos habla de un discurso, ideología y condición social.

Como lo menciona Sandra Domínguez¹⁷⁸, las artistas mantenían una relación inherente a su contexto, a pesar de que el elemento creativo es importante, el valor o intención social era inevitable dejarlo a un lado. En este caso estamos hablando de Guadalupe Moncada y Berrio, que solo con el nombre podemos notar la afinidad que existía hacia la identidad nacional criolla del siglo XVIII y XIX que utilizó como símbolo a la Virgen de Guadalupe. Tomando en cuenta las referencias que se tienen acerca

¹⁷⁷ Arrom, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷⁸ Sandra A. Domínguez Carrasco. "La imagen: arte e interpretación" en *La Virgen de Guadalupe Dolorosa. Desde una mirada multidisciplinaria*, en Beatriz Rodríguez Arroyo, (Coord), México. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2016, pp. 17-30.

de las comparaciones entre la Mujer del Apocalipsis y la Virgen de Guadalupe, personajes que muy probablemente estaban dentro del capital cultural de la pintora, existiendo una afinidad e influencia en su vida y arte, con la intención de legitimar una identidad nacional criolla.

De acuerdo con la biografía que presenta Leonor Cortina¹⁷⁹, la pintora Guadalupe de Moncada y Berrio nació en 1744 en Puebla de los Ángeles y murió en 1840, sus padres eran parte de la aristocracia virreinal y pertenecía a una de las familias más ricas de la Nueva España. Su padre de origen italiano Pedro de Moncada, fue quién probablemente la introdujo en el mundo del arte desde pequeña, realizó algunas obras en las que ella aparece pintando, por ello se interpreta su formación artística desde temprana edad y con influencias de su padre. Fue en 1794 a la edad de 22 años que Guadalupe fue nombrada Académica de Honor y directora Honoraria de la Real Academia de San Carlos, gracias a la ejecución de su obra *La mujer del pandero* fechada en 1793, copia que realizó con gran técnica, demostrando su habilidad en la pintura y afición a las bellas artes. Es poca la información que hay sobre la pintora, pero partiendo de los datos acerca de su familia aristocrata, sus raíces italianas, sus continuos viajes a Europa y la posible relación con pintor español Francisco de Goya, podemos interpretar su afición a la pintura religiosa, común entre las mujeres de clase alta del siglo XVIII y XIX, así como posibles ideas ilustradas relacionadas a la emancipación y formación de una nueva identidad criolla que fuera el reflejo de las nuevas tendencias ideológicas del siglo XIX.

La obra *Virgen de Guadalupe* realizada por Moncada y Berrio en 1798, puede ser una de las primeras representaciones que buscan legitimar a través del arte, los movimientos sociales, que buscaban la independencia de España y la conformación

¹⁷⁹ Cortina, *op. cit.*, p.164.

de una identidad nacional criolla. “El liberalismo y religión, política y devociones se articulaban de manera *sui generis* en el movimiento de Independencia, tanto en las tropas insurgentes, como en las realistas”,¹⁸⁰ idea que nacía de los grupos de poder que estaban gestando el movimiento de liberación.

Las mujeres se convirtieron en principales portadoras del discurso devoto y religioso de ambos siglos, incluso era una actividad primordial, mantener en su familia e inculcar a los hijos la fe católica y vivir bajo los parámetros morales y sociales que estipulaba la religión. A diferencia del siglo XIX, esta representación pictórica estaba más relacionada a un movimiento religioso-social que a una emancipación femenina, principalmente por la época. Sin embargo, es importante tomar en cuenta el trabajo de esta pintora quien es reconocida por ser la primera mujer en firmar una obra, tener un nombramiento tan importante como el que le otorgó la Academia de San Carlos, y poder realizar su actividad como pintora tanto en México como en Europa, trabajando con pintores reconocidos como Goya, abriendo camino a las pintoras del siglo XIX, a un nuevo ámbito. Moncada y Berrio, como la mayoría de las mujeres burguesas del siglo XVIII y XIX, se casó y probablemente debido a esto, no pudo continuar con su actividad artística.

Durante el periodo que abarca la vida de la pintora Guadalupe Moncada y Berrio, vemos los inicios de legitimación de la Virgen de Guadalupe como elemento identitario de los grupos criollos y el movimiento de Independencia, sin embargo según Gómez, Sánchez, Traslosheros y Brading, fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que se comenzó con el proceso de coronación y conversión de la Guadalupana indígena a una Virgen mestiza que diera fe del discurso e ideología de mestizofilia que se comenzaba a difundir durante ese periodo.

¹⁸⁰ Gómez Izquierdo, *op. cit.*, p. 49

Lorenzo Boturini cronista de Indias, pensador ilustrado, heredero y continuador de los estudios e información en torno a la Virgen del Tepeyac, fue el primero en dar sustento a la idea de coronar a la Guadalupana, sin embargo, sus peticiones no tuvieron éxito, por lo cual fue hasta septiembre de 1886 que los arzobispos don Pelagio Antonio Labastida y Dávalos, don Pedro Loza y don José Ignacio Árciga, representantes de las provincias eclesiásticas de México, solicitaron al papa León XIII su autorización para la coronación de la Virgen mexicana, obteniendo la autorización hasta el 8 de febrero del año siguiente, durante el periodo Porfirista, y su afán por recuperar las alianzas con el papado. En marzo 1887, los arzobispos publican la *Carta pastoral de los ilustrísimos señores arzobispos de México, Michoacán y Guadalajara*: “unidos todos bajo el estandarte de María de Guadalupe para vivir en paz con Dios, con nuestros semejantes y con nosotros mismos observando estrictamente nuestros deberes religiosos y sociales”.¹⁸¹ En dicho texto podemos ver la intención que tanto el gobierno como la iglesia tenían con la coronación de la Virgen, en crear unidad social, control político moral y religioso, utilizando palabras clave como: ‘unidos, paz, semejantes y deberes’.

El mismo discurso que se utilizó tanto en las novelas, periódicos, libros y sermones religiosos, solo que con este acontecimiento se utilizó la referencia de una mujer mestiza que se convierte en madre de todos los mexicanos y mexicanas, no solo en la parte espiritual sino también en la política, es por ello que Traslosheros define a este proceso de coronación, como la creación de un mito de fundación nacional. Por su parte, Brading describe el proceso de coronación de la Virgen: José de Jesús Ortiz, obispo de Chihuahua hace una analogía de los peregrinos que entran a Tierra Santa

¹⁸¹ Jorge E. Traslosheros, “Señora, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria 1895”, en *Signos Históricos*, núm 7, enero-junio, 2002, pp. 107-108.

con los mexicanos, desde la época virreinal, la emancipación nacional de independencia, la revelación religiosa y legitimación de María, Virgen mestiza, madre y protectora de los indígenas, grupo que es denominado la raza predilecta de María. Atenógenes Silva, obispo de Colima anuncia que, a partir de la aparición de María, además de proteger al indio, establece una ley en la historia, la cual es base de la civilización mexicana. “Nuestra señora de Guadalupe debe regir la constitución social del país y dar la pauta para las artes y la ciencia.”¹⁸²

Un discurso muy acorde al período porfirista que buscaba el progreso en diferentes ámbitos. Sin embargo, hay que cuestionar la realidad del período, en el cual el racismo, abuso, y clasismo en los grupos burgueses estaba latente, y que se puede percibir en la diversidad de retratos que se van a revisar en el siguiente apartado, además de la falta de imágenes religiosas relacionadas a la Virgen de Guadalupe, elaboradas, tanto por pintores y pintoras. Con esto, no busco desestimar mi planteamiento, pero sí hacer hincapié, en que existe una cuestión relevante, por la cual, dentro de la Cultura Visual de la segunda mitad del siglo XIX, no haya una vasta cantidad de representaciones de una Virgen Mestiza. Lo que quiere decir, que se proclamaba en discursos que buscaban la unidad social a través del mestizaje, bajo una realidad, aparentemente racista. Y que se puede reafirmar, por los discursos de mestizofilia.

Durante la segunda mitad del siglo no solo personajes de la esfera religiosa abordaban el tema de la Virgen como la madre de la civilización mexicana, también dentro de la política y los intelectuales, el tema de la Virgen era muy importante, como parte de la identidad y discurso nacional. A pesar de las reformas que Juárez impulsó en contra de la iglesia, el culto, la devoción y popularidad de su imagen era tan fuerte

¹⁸² David Brading, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, México, Taurus, 2002, pp. 462-463

que se convirtió en algo intocable, tanto que Juárez no suprimió la fiesta del 12 de diciembre, por decreto del 11 de agosto de 1859, la Virgen mestiza se convertía en símbolo de la nacionalidad,¹⁸³ el hecho de ser liberales e implementar leyes en contra de la iglesia, como describimos en el segundo capítulo, no disminuye su religiosidad, creencias, fe y devoción hacia la religión católica.

Un pensador con gran influencia durante el siglo XIX y que formó parte del grupo liberal, cercano a Juárez, fue Ignacio Manuel Altamirano, y quien publicó lo siguiente:

El culto está consolidado, nadie se mete a contradecirlo ni hay para qué. El día en que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solo la nacionalidad mexicana sino hasta el recuerdo de los moradores de la [sic] México actual.¹⁸⁴

Con este fragmento de la obra de Altamirano, que por cierto hace un análisis del culto e idolatría hacia la Virgen de Guadalupe, relacionándolo con el tema nacional y su relación con los grupos sociales, podemos notar la relación entre *nación*, *religión* e *imagen*, elementos que se fusionan en una ideología nacional, que busca reafirmar su identidad a través de la mestizofilia.

De acuerdo al planteamiento de Sandra Domínguez¹⁸⁵ los grupos humanos tienen la necesidad de utilizar las imágenes para expresar un factor inherente a la humanidad: la religiosidad. De esta forma a través de las representaciones se puede traducir lo abstracto y ausente, en lo concreto y presente. Partiendo de esta idea, podemos decir que esta traducción sirve como herramienta para los grupos de poder, en este caso la representación mariana de la Virgen de Guadalupe como ícono de la nación mexicana, idea que también yace de lo abstracto y ausente, y que es necesario

¹⁸³ Rodrigo Martínez Baracs, "Ignacio Manuel Altamirano y la fiesta de Guadalupe", en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, [en línea], enero-abril 2001, núm. 48, p. 42. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/13576>

¹⁸⁴ Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, México, Imprenta y litografía española, 1884, pp. 496-498

¹⁸⁵ Domínguez Carrasco, *op, cit.*, pp. 17-30.

materializarla en discurso e imágenes que sirvan como referencia, afinidad, identidad y empatía para los grupos sociales. Podemos decir que estos dos conceptos imagen y religión son ideas ausentes que buscan reafirmar su significado. Domínguez menciona que la imagen asocia formas, colores, contornos e inclusive discursos y narraciones de esa misma representación, y esto hace posible que lo intangible se convierta en algo visualmente asequible. Es decir, se da la forma concreta de una idea. Si hablamos de un sector poblacional en específico, clases bajas e indígenas, que en su mayoría no sabe ni leer, ni escribir, y que la única vía de comunicación y comprensión radica en una actividad y sentimiento que comparten: la religión a través de la imagen. Que en este caso era conocida, por casi todos los mexicanos y mexicanas del siglo XIX, que los hacía sentir parte de algo en concreto, la nación mexicana.

La Virgen de Guadalupe, precisamente a nivel devocional alcanza sectores de la sociedad que inclusive, pese a cierta negación de la fe, ha constituido una revolución en la identificación del mexicano con su cultura. El mexicano a través de esta imagen puede sentir, oler y vivir su tierra, porque la Virgen, como es de conocimiento de todos, es la conciliación de dos culturas, el sincretismo en su máxima expresión, que conlleva la apertura a explicaciones más profundas.¹⁸⁶

Sin embargo, la obra de Moncada y Berrio, es la única que hace alusión a la Virgen de Guadalupe en el grupo de pintoras decimonónicas. ¿Por qué la imagen de la Guadalupana no se encuentra como una de las favoritas dentro de la producción femenina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, si hemos revisado que existe un sólido discurso religioso hacia esta figura religiosa femenina?

La mayoría, si no es que todas las pintoras del XIX, tanto por su clase social como su contexto tuvieron una educación religiosa rígida y continua a lo largo de sus vidas y de acuerdo con las fechas de la coronación de la Virgen de Guadalupe la producción

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.23.

pictórica de las mujeres fue creciente, dentro de su producción se encuentran vírgenes como la Dolorosa, el Sagrado Corazón, la Sagrada Familia, San Daniel, y una Virgen Cristiana, pero no existe registro por ahora, de otra representación de la Virgen mestiza.

Partiendo de esto, la única obra de la Guadalupana proviene del siglo XVIII, por ello, podríamos plantear que ¿las mujeres pintoras decimonónicas no se sentían identificadas con la imagen de una Virgen mestiza, a pesar de que, dicha representación se toma como mito fundacional de la nación del siglo XIX? ¿Existe una cuestión racial o social como respuesta? o simplemente ¿se encontraban fuera de su realidad como mujeres de la burguesía?

3.2.1.3. *La Virgen Dolorosa*

Retomando la idea de Domínguez¹⁸⁷, el arte funciona como el reflejo de una ideología o valor social que se basa en el contexto y mirada del artista, quien tiene un lugar y condición social. A partir de esto, podemos interpretar que, en este caso, las pintoras del XIX no podían escapar de su condición social, cultural, económica y política. Sin embargo, dentro de su creatividad y habilidades ellas mantenían una libertad creativa que según la idea de la autora, pretende crear reflejos y proyecciones de lo real y lo ficticio. En este caso las entidades religiosas de la Guadalupana y la Virgen de los Dolores, integrando un sistema ya establecido de signos, que de manera consciente e inconsciente se veían plasmados en sus obras, tomando como referencias la literatura, así como los valores sociales de los grupos burgueses que se relacionaban a la mujer, y que en el capítulo uno se desarrolló como el sexo bello. Esto nos habla

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 17-30.

que las obras de las pintoras estaban planteando un discurso distinto al que los políticos, intelectuales y religiosos están difundiendo en el país en cuanto a la religión.

¿Cuál fue el discurso que las mujeres pintoras decimonónicas de la segunda mitad del siglo XIX buscan reflejar?

La afinidad con esta Virgen y la Guadalupana, pueden coincidir partiendo de una pintura: *La Virgen de Guadalupe Dolorosa*¹⁸⁸, en esta obra podemos presenciar la fusión de dos advocaciones marianas que vemos en las representaciones religiosas de las pintoras decimonónicas. En la presente obra podemos notar a simple vista el protagonismo que ejerce la Virgen de Guadalupe, con sus indicadores iconográficos como el rostro inclinado, la túnica rosada, el manto color verde, bordados de estrellas doradas y el círculo dorado alrededor de su cabeza. A diferencia de la Virgen de Guadalupe de Moncada y Berrio, esta virgen no porta el collar ni la corona, la túnica no tiene la decoración dorada ni el cíngulo, el tono de piel y el cabello son más claros y no se encuentra parada sobre la luna y el ángel. Los indicadores iconográficos que hacen referencia a la Virgen de los Dolores son las manos que no están en posición de oración, sino de angustia o súplica y a la altura del pecho vemos una espada dorada y una daga, según la profecía de Simeón para atravesar su alma. En esta representación podemos ver dos advocaciones marianas, la Virgen de Guadalupe y la Virgen de los Dolores, la presencia de los dolores de María y el fervor popular con la una virgen indígena, sin embargo, carece de indicadores raciales indígenas, pero predominan los indicadores ideológicos que refieren a la identidad feminidad del siglo XVIII y XIX.

¹⁸⁸ La colección del Museo UPAEP posee una pintura conocida como Virgen de Guadalupe Dolorosa, se estima que, de acuerdo a la paleta y los materiales que su elaboración data entre mediados del siglo XVIII y primeros años del XIX, el autor es desconocido.



Cuadro 19: *La Virgen de Guadalupe Dolorosa*, autor desconocido, XVIII-XIX. Colección: Museo de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. Fuente: [Museo UPAEP](#).

Es posible esta relación entre las dos advocaciones marianas, que tuvieron gran relevancia durante el periodo virreinal y partiendo de esta obra pictórica y la idea de sincretismo, puede existir un lazo o relación con el salto a las representaciones de la Virgen de la Dolorosa durante la segunda mitad del siglo XIX en las pinturas de Pilar de la Hidalga.

Son advocaciones que, si las vemos unidas en una figura femenina del arte virreinal, no estaban alejadas del todo, y existe una alineación religiosa en ellas.

Vamos a desarrollar un poco la historia de la Virgen Dolorosa en México: de acuerdo con Rocío Fierro Trujillo¹⁸⁹, la representación de la Virgen de los Dolores encarna uno de los pasajes de la vida de Cristo. Sus orígenes devocionales se remontan al siglo XIII con la fundación de la Orden de los Siervos de María, quienes difundieron el culto de la Dolorosa en Europa. Llegó a la Nueva España en el siglo XVI, tomando fuerza hasta finales del siglo XVII, logrando cierta influencia y devoción debido a la difusión de las festividades dolorosas, relacionadas a los padecimientos, sufrimientos y siete dolores de la Virgen María, dicha festividad se instituye desde 1727 por Benedicto XIII celebrándose el 15 de septiembre.

La base devocional mariana en la Nueva España se concretó a partir del fervor religioso hacia las imágenes de la virgen, un ejemplo de ellos son las composiciones pictóricas de pintores como Miguel Cabrera, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, convirtiéndose en un fervor popular a través de la imagen relacionada a la feminidad, maternidad, sacrificio, amor, sufrimiento, aflicción, desolación y la redención. ¿Estas no son las características que toda señorita burguesa abnegada y entregada a la moral, Dios y su familia debe poseer?

En la obra de Miguel Cabrera, podemos ver una riqueza simbólica e iconográfica alrededor de la advocación de la Virgen Dolorosa, ella se sitúa en el centro de la composición, en un entorno idílico celestial de nubes, retomando los indicadores iconográficos del manto azul, la túnica coral, la daga en su pecho, así como sus manos en posición de abnegación y resignación, con la mirada hacia arriba, donde se

¹⁸⁹ Rocío H. Fierro Trujillo. "La Virgen de Guadalupe Dolorosa, entrecruce de devociones e iconografías", en Beatriz Rodríguez Arroyo (Coord.), *La Virgen de Guadalupe Dolorosa. Desde una mirada multidisciplinaria*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2016, pp. 80-82.

encuentra la Santísima Trinidad, acompañada de ángeles, frailes, devotos, el niño Jesús, María y José, así como las almas del purgatorio, personajes y composición habitual del período barroco, que en el siglo XIX se modificaron por el romanticismo, con obras más sintetizadas, sin elementos compositivos complejos, haciendo alusión al sentimentalismo y fragilidad del ser humano.

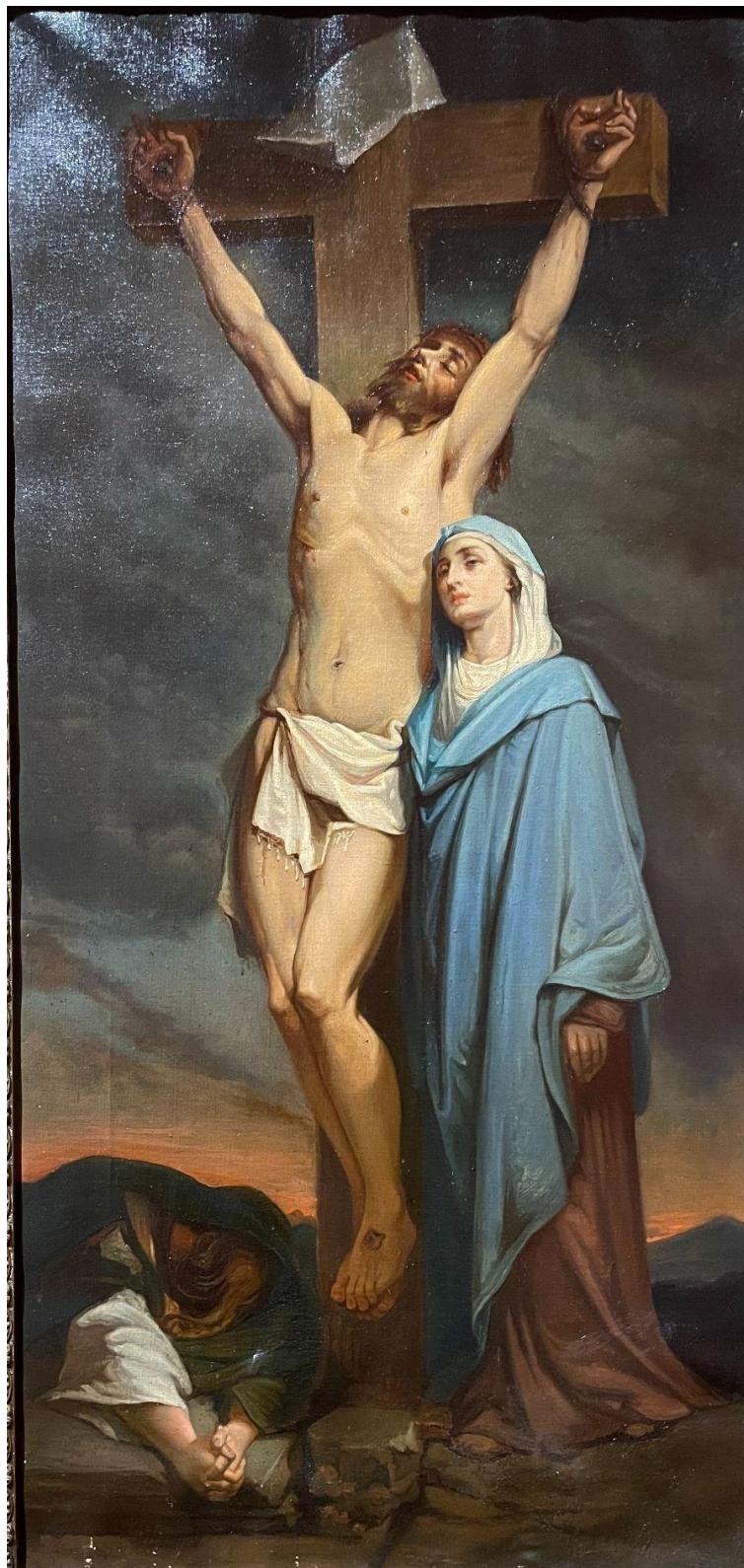


Cuadro 20: *Virgen Dolorosa*. Miguel Cabrera. 1769, óleo sobre lámina de cobre. Colección Blaisten.
Fuente: [Museo Blaisten](#)

Este tipo de composiciones las vemos en las obras de las pintoras decimonónicas, pero si existe una similitud en la representación estilística de la Virgen, así como sus indicadores más destacados, como la mirada, la posición, la vestimenta y los colores. Esto lo podemos ver en la obra de Pilar de la Hidalga, discípula de Pelegrín Clavé, quien, por su formación y bases pictóricas, inculcó en la alumna los ideales religiosos del nazarenismo¹⁹⁰ y del purismo, movimiento que se encontraba activo en Europa.

¹⁹⁰ Fausto Ramírez, "Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores", en Esther Acevedo (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México, de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001, p. 92.

Pilar de la Hidalga



Cuadro 21: *Dolorosa al pie de la Cruz*. Pilar de la Hidalga. 1865, óleo sobre tela. Colección José Ignacio Escalante de la Hidalga. Foto: Lilia E. López Méndez.

La Virgen de los Dolores pintada por Pilar de la Hidalga no está representada como una figura religiosa idealista, flotando en los cielos alrededor de nubes, como en la composición de Cabrera, vemos una escena más realista, que lo primero que refleja es el dolor y resignación de una madre al ver el destino y final de su hijo Jesús. Vemos a una mujer en un escenario reducido, con un tono melancólico, un cielo gris, un atardecer rojizo y un fondo montañoso, esta mujer refleja en su rostro y postura su dolor y aflicción, al ver la crucifixión de su hijo Jesús. Los indicadores simbólicos e iconográficos son claros, lo vemos sobre la cruz y ella a sus pies resignada ante su muerte. La Virgen está elaborada con el modelo estilístico que vemos en la obra de varios pintores, un manto azul, pero es un azul claro, una túnica blanca que cubre parte de su cabeza, así como una túnica coral que sobresale de su manto azul y cubre sus pies descalzos.

La peculiaridad de la obra de Pilar son las manos, una se encuentra estirada hacia sus piernas y la otra probablemente detrás de la cruz, mostrando una escena de resignación, más que de dolor o sufrimiento, incluso su mirada no se dirige hacia arriba, se dirige al frente, viendo al vacío, es una mirada perdida. En esta obra no se aprecia una composición compleja como las del pintor Miguel Cabrera, refleja la sensibilidad del sentimiento humano de la pérdida y la resignación ante una situación. Partiendo de esto podemos hacer dos interpretaciones: ¿es una resignación ante la situación social y cultural de las mujeres del siglo XIX? o ¿es el ejemplo de la emancipación de la mujer en el ámbito artístico, retomando imágenes bíblicas, con su reinterpretación pictórica? Otra cuestión muy importante, y que ya se mencionó anteriormente, es el color de piel de la virgen, la cual denota una afinidad hacia cierto grupo social, no por elección, sino por pertenencia. Esto nos habla de la identidad y la religiosidad de la pintora.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, existe un discurso nacional de mestizaje, de inclusión indígena, aceptación e integración cultural, pero como vimos en el segundo capítulo, vemos todo lo contrario; estas obras hablan de un discurso nacional propio de los grupos criollos y burgueses, que si bien sabemos, no se identificaban con la piel morena, tanto física como ideológicamente, ya que en la mayoría de las obras pictóricas, predomina la blanquitud, indicador que nos habla de una identidad nacional criolla durante la primera mitad del siglo y burguesa durante la segunda mitad. La cuestión con las pintoras y la imposibilidad de escapar de su contexto y realidad, la vemos plasmada en su discurso religioso, figuras religiosas en su mayoría con un tono de piel clara, la aspiración a la blanquitud está presente en este discurso religioso, partiendo de figuras femeninas que hacen referencia a sus principios morales, religiosos, y nacionales.

Existe un error muy claro en el discurso de identidad nacional del siglo XIX y que sigue vigente en investigaciones historiográficas del siglo XXI, en afirmar que el nacionalismo del siglo XIX radica en el mestizaje, en su exaltación y asimilación. En esta muestra y en el siguiente apartado, vamos a abordar el tema de los retratos, así como, la otredad considerada por los grupos burgueses como la parte exótica y costumbrista del México decimonónico. Es importante aclarar que este trabajo parte de una mirada, la del grupo femenino de pintoras burguesas, que viven en un contexto en el cual la blanquitud era sinónimo de clase social, aceptación e identidad, y la otredad era parte de una realidad que solo forma parte de una alegoría y folclor mexicano.

Ahora bien, a mediados del siglo la mayor influencia sobre la producción artística mexicana en la Academia de San Carlos, se planeó bajo la alternancia política de los conservadores y su gran respeto por la tradición religiosa por ser el único lazo común

que liga a todos los mexicanos, cuando todos los demás han sido rotos, según Lucas Alamán, construyendo una base moral cívica para los mexicanos, especialmente para los jóvenes ante la posible desintegración de la patria, recurriendo a personajes bíblicos e historias para crear analogías y reflexiones en cuanto la situación del México decimonónico.

Dentro de la cultura visual de las pintoras, vemos escenas religiosas que los jóvenes pintores, así como maestros de la Academia, son aleccionadoras, trágicas o misteriosas, referentes a la Biblia, recreando escenas como la destrucción de Jerusalén, la cautividad de los hebreos en Babilonia, haciendo referencia a los acontecimientos que se suscitaban en México, los errores, invasiones, pérdida de territorio y la pérdida de valores nacionales.¹⁹¹



Cuadro 22: *La Sagrada Familia*. Rafael Flores. 1857. Colección Museo Nacional de Arte. Fuente: [MUNAL](#)

¹⁹¹ *Ibidem*, 92-95.



Cuadro izquierdo 23: *Abraham conduciendo a Isaac al sacrificio*. José Salomé Pina. 1856, óleo sobre tela.

Colección Museo Nacional de Arte. Fuente: [MUNAL emuseum](#)

Cuadro derecho 24: *El sacrificio de Isaac*. Santiago Rebull. 1857. Colección Museo Nacional de Arte.

Fuente: [Google Arts & Culture](#)

En este grupo de obras de pintores de la Academia, apreciamos escenas bíblicas que buscan crear analogías con respecto a la situación que atravesaba el país, y al mismo tiempo, reforzar e inculcar valores religiosos y morales. Y probablemente, reafirmar parte de la identidad nacional, de esto no estamos seguras. En contraste, la mayoría de las obras que ejecutan las mujeres son figuras femeninas, como monjas o vírgenes. Esto podemos interpretarlo como una afinidad de género. Ya que, las mujeres tenían conocimiento de los pasajes de la biblia, pero los pintores eran los encargados de recrear estas escenas en la escena nacional y académica. No obstante, hay pintoras que logran ejecutar este tipo de escenas, un ejemplo de ella es Pilar de la Hidalga.

Para concluir, recordemos que Pilar fue hija de uno de los arquitectos más reconocidos del ámbito artístico en México y fue un gran mecenas del arte religioso

durante el período decimonónico, que probablemente tuvo cierta influencia en la formación ideológica y artística de la pintora. La Virgen Dolorosa que ejecuta la pintora Pilar de la Hidalga, ¿podría hacer referencia a la situación en la que se encontraba el país en 1860? ¿Se trata de una metáfora bíblica que se refiere a una representación moralizadora?

3.2.2 Vida cotidiana

La presente muestra es la más amplia de esta investigación, con 40 obras pictóricas, referentes a la temática de vida cotidiana, que a su vez se dividieron en nueve categorías. Recordemos que, en la hipótesis planteada al inicio de este trabajo, se propone la idea de que el discurso de identidad nacional que plasman las pintoras está íntimamente relacionado con el espacio privado y cotidiano, el cual refleja parte de la identidad nacional, que corresponde a una minoría.

Para comenzar hay que mencionar un punto que es relevante a simple vista, cuando se analiza el conjunto de imágenes de vida cotidiana, se puede notar que de 1840 a 1860 hay una clara inclinación hacia el romanticismo, las escenas y retratos burgueses con tintes estilísticos europeos y ciertas características del periodo novohispano, además vemos una gran influencia en este período de las hermanas Sanromán con una alta producción de obras. En cambio, a partir de 1860 hasta 1905, la corriente ideológica y artística del costumbrismo, con escenas y retratos referentes a los tipos sociales populares, así como bodegones que visualmente reflejan un estilo propio de lo mexicano, está presente en la muestra de las pintoras decimonónicas, principalmente de Luz Osorio, Eulalia Lucio y Pilar de la Hidalga. Esto lo vamos a desarrollar y mostrar visualmente en este apartado.

En la primera subcategoría *Escenas de la vida cotidiana*, la mayoría de la producción pertenece a las hermanas Sanromán, en especial de Josefa, quien mantuvo una activa participación en el ámbito artístico. Plasmando escenas hogareñas, en el espacio privado de la mujer burguesa, reflejando tanto en la decoración del hogar, como en vestimenta, así como la ejecución de actividades que embellecen al sexo bello, la ostentosidad, riqueza, hábitos, cotidianidad y realidad de un grupo perteneciente a la alta sociedad mexicana del periodo.

La segunda clasificación corresponde a *escenas del ámbito rural*, en su mayoría de Pilar de la Hidalga, dentro del periodo de 1860 a 1890, donde se aprecia una clara tendencia al costumbrismo, con escenas de establos con animales de granja como gallos, gallinas, pollos, guajolotes, borregos y elementos como canastas, huevos, escobas y cazuelas. Con este tipo de escenas y temáticas que se alejan de una realidad burguesa y se dirigen hacia lo popular, Pilar de la Hidalga comienza a transmitir a través de sus obras un discurso diferente.

En la tercera subcategoría se organizaron los *bodegones*, de los cuales hay una alta producción pictórica por parte de las mujeres, ya que reflejan parte de su cotidianidad y su espacio hogareño. Como hemos mencionado en esta investigación, los hombres de la época, sobre todo los críticos de arte indicaban que este tipo de temáticas eran adecuadas para el sexo bello, ya que gozaban de una gran observación, sensibilidad y pertenecían a un espacio doméstico. Sin embargo, más que hacer énfasis al espacio o sus habilidades, el bodegón que se consideraba bajo en técnica era el más adecuado para estas mujeres. Esta categoría la encabezan las hermanas Sanromán, con obras que van de 1840 a 1860, con bodegones que reflejan la riqueza, elegancia y opulencia, propia de la clase burguesa y el estilo romántico del periodo. Otra pintora que encabeza esta temática, es Eulalia Lucio con obras que se ejecutan de 1800 a

1890, plasmando elementos que se acercan más a lo popular, lo mexicano, incluso rural, como en su obra *Cuadrito de comedor*, donde vemos alimentos como huevos, chiles, queso de rancho, y elementos como una mesa desgastada de madera y una canasta de tule, todos bajo la influencia del costumbrismo.

Otra categoría importante dentro de este análisis son las escenas de *la vida cotidiana de clases populares o tipos sociales*, de 1880 a 1890 destacan las obras de Luz Osorio, Pilar de la Hidalga, Paz Eguía Salot y Otilia Rodríguez, porque rompen totalmente la tradición romántica y burguesa que se ve reflejada en las obras de la primera mitad del siglo, hacia la nueva tendencia costumbrista y popular. En estas obras vemos la representación de una indígena papanteca, un indígena peón de hacienda, y dos mujeres probablemente mestizas que pertenecen al espacio público, de bajos recursos, una mendiga y una mujer con un anafre. Se muestra una categoría totalmente costumbrista, que se deslinda de las representaciones clásicas de la burguesía y busca reflejar la realidad del pueblo mexicano.

De las escenas de vida cotidiana pasamos a los retratos, se decidió incluir los retratos en la temática de vida cotidiana, ya que los temas se entrelazan y en el desarrollo del análisis de la obra *Estudio de una artista* de Josefa Sanromán, era indispensable relacionarlo con el tema y significado del retrato en el siglo XIX.

Comenzamos con la subcategoría de retratos políticos, en esta muestra encontramos personajes reconocidos en la historia del México decimonónico, como Agustín de Iturbide de Ángela Icaza y los retratos de Porfirio Díaz y su esposa Carmen Romero ejecutados por la pintora Carmela Duarte. Se consideran elementos importantes de la muestra ya que podemos notar las relaciones sociales y de poder que mantenían las pintoras mexicanas, reflejando su posición social, que es claro que fueron parte fundamental de su desarrollo como pintoras, sin embargo, eso no les quita el mérito

artístico ni sus habilidades como artistas, al contrario, habla de su pericia y destreza para manejarse en su grupo social como productoras culturales, rompiendo de alguna manera el arquetipo del sexo bello.

Dentro de los retratos de la clase burguesa vemos una continuidad de 1850 a 1880, esto debido a la gran importancia que tenía el retrato para legitimar la clase social y su influencia, tanto política como económica. Destacan de nuevo las hermanas Sanromán, quienes reflejan la identidad burguesa y que ideológicamente se relacionan con la subcategoría de escenas de la vida cotidiana burguesa.

De la misma forma, los retratos de clases populares tienen una relación con las escenas de vida cotidiana popular, en esta muestra destaca el trabajo de la pintora Luz Osorio y sus retratos de dos jóvenes mestizas que destacan por la fuerte y firme representación del tema de racialidad, reflejado en el tono de piel morena y el cabello negro, son representaciones sencillas, con una gran técnica y calidad pictórica, que a través de los colores reflejan un mito social, una ideología, así como la una nueva tendencia a representar parte de la mexicanidad y diversidad racial en México. Por último, presentamos los autorretratos de las pintoras Carmela Duarte en 1890, Carlota Camacho vestida de una revolucionaria masculinizada.

Tabla 11. Vida cotidiana. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

Tema: Vida Cotidiana			
Subtema	Obra	Año	Pintora
Escenas de vida cotidiana burguesa	Estudio de una artista	1849	Josefa Sanromán Castillo
	Sala de música	1850	Juliana Sanromán Castillo
	La convalecencia	1854	Josefa Sanromán
	Autorretrato con familia	1865	Guadalupe Carpio
4			
Escenas del ámbito rural	Escena de establo (borregos)	1863	Pilar de la Hidalga
	Establo con borregos	1881	Julia Escalante
	Escena de establo (gallinas)	1891	Pilar de la Hidalga
3			
Bodegones o naturaleza muerta	Frutero con frutas	1848	Josefa Sanromán Castillo
	Jarrón con flores	1848	Juliana Sanromán Castillo
	Frutero	1850	Guadalupe Rul y Azcárate
	Bodegón con canasta. Plato con frutas y flores	1850	Guadalupe Rul y Azcárate
	Bodegón	1860	María de Jesús Cortina
	Bodegón con cabrito, cazos de cobre, jarrón de talavera y chichicuilotes	1861	Josefa Sanromán Castillo
	Naturaleza muerta	1870	Pilar de la Hidalga
	Jarrón de talavera poblana con amapolas	1880	Natalia Leal

	Cuadro con objetos para bordar	1884	Eulalia Lucio
	Cuadrito de comedor	1884	Eulalia Lucio
	Bodegón con fruta, sandía y huevos	1886	Eulalia Lucio
	Naturaleza muerta (objetos de cocina)	1889	Eulalia Lucio
	Amapolas en florero	1926	Luz Osorio
13			
Escenas de la vida cotidiana de tipos sociales	La papanteca	1880	Luz Osorio
	La mendiga	1891	Pilar de la Hidalga García
	Hombre en un pozo	1900	Paz Eguía Salot
	Mujer con anafre	1900	Otilia Rodríguez
4			
Políticos	Retrato del emperador Agustín de Iturbide	1855	Ángela Icaza
	Retrato de Carmen Romero Rubio	1895	Carmela Duarte
	Retrato de Porfirio Díaz	1895 (se asume)	Carmela Duarte
3			
Clase burguesa	Retrato de Dama	1850	Josefa Sanromán Castillo
	Retrato de niña	1853	Paz Cervantes
	Retrato de Carlos Hagenbeck	1860-70	Josefa Sanromán Castillo
	Retrato de María de Jesús Hagenbeck	1863	Josefa Sanromán Castillo
	Retrato de una Dama	1886	Pilar de la Hidalga García

5			
Retratos referentes a clases populares	Rostro de mujer	1797	Rosa Cruz de la Espada
	Estudio para retrato de niña	1885	Luz Osorio
	Retrato de una dama	1885	Luz Osorio
	Retrato de Mili vestida de china poblana	1920	Dolores Soto Madariaga
4			
Históricos/literarios	Retrato de enajenada	1850	Ángela Icaza
	David	1885	Luz Osorio
2			
Autorretratos	Autorretrato	1890	Carmela Duarte
	Autorretrato	1893	Carlota Camacho
2			
Total	40		

3.2.2.1 *Romanticismo, mujer y nación*

Partiendo del contexto romántico decimonónico vamos a situar a nuestro objeto de estudio: ¿Qué relación existe entre la mujer y la corriente romántica?, ¿Dicho movimiento tuvo alguna influencia en el proceso de emancipación de las mujeres en el siglo XIX? o ¿La reprimió en espacios domésticos para ser estereotipada como una señorita de clase alta? y por último ¿Existe alguna relación con la construcción de identidad nacional?

Como mencionamos en el primer capítulo, la influencia del movimiento romántico en México, se propagó en círculos burgueses, intelectuales y de artistas. Las pintoras del

siglo XIX pertenecían a estos grupos, su acercamiento e influencia al movimiento fue cercana y visible. Una de las hipótesis de este trabajo es que, a partir de su integración al medio artístico, las pintoras logran colocarse como un agente activo en el ámbito cultural, a pesar de las barreras sociales e ideológicas que las querían colocar en el ámbito privado, el hogar. Es justo a través de las pinturas de vida cotidiana, con temáticas como el retrato y los bodegones, haciendo referencia a un nacionalismo cotidiano, personal y femenino que logran sobresalir.

Creación, mujeres y nación son conceptos que están entrelazados y tienen mucho en común, según la autora Natividad Gutiérrez¹⁹², existe un proceso de construcción del estado nación en los siglos XIX y XX que se basa en la homogeneidad, sin tener en cuenta la pluralidad como medio de una democracia participativa. Este planteamiento, el mismo que se hace Hobsbawm, sobre todo en espacios geográficos como Latinoamérica, en donde se gesta la mayor diversidad cultural del mundo. La autora presenta cuatro categorías de integración de las mujeres en el proceso de creación y construcción de la nación, la primera corresponde al grupo femenino que se encuentra en el ámbito privado, mujeres patriotas o nacionalistas que son madres, hijas y esposas. Dentro de esta agrupación ubicamos a la mayoría de las mujeres pintoras de esta investigación quienes, sin manifestar su nacionalismo como los hombres de la época en proyectos políticos o participación en el ámbito público, su aportación al proyecto de familia, religión y moralidad, eran la base de los hogares mexicanos y del proyecto nacionalista. Las mujeres eran las encargadas de formar a los ciudadanos mexicanos que conformaban el país durante el siglo XIX. La segunda categoría agrupa a las mujeres ejecutoras o actoras de un proyecto nacionalista, directa o

¹⁹² Natividad Gutiérrez “Mujeres patria-nación. México: 1810-1920”, en *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en línea], 2000, vol. 12, 209-243, ISSN: 1405-9436. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411136009>

indirectamente. ¿Acaso las pintoras no reflejan en sus obras el mismo discurso nacional que los pintores?, en sus obras trabajan temáticas como paisajes, bodegones y cotidianidad, tipos sociales, las mismas temáticas que a partir de la segunda mitad del siglo los hombres representan en sus obras bajo la corriente costumbrista que parte de un proyecto nacional. La tercera categoría corresponde a las mujeres que ingresan a la vida pública como maestras, enfermeras o comunicadoras. Estas mujeres comenzaron a gestar formas de expresión que resonaron en la cultura literaria, poetisas, narradoras, dramaturgas, ensayistas, periodistas y editoras feministas del siglo XIX como Dolores Correa, Isabel Prieto, Esther Tapia, Laura Méndez, María Enriqueta Camarillo, Refugio Barragán, Rosa Carreto, Severa Aróstegui o Josefa Murillo, y españolas que contribuyeron a la prensa mexicana como Leopolda Gassó y Concepción Gimeno, planteando temas relacionados a la educación y autonomía de las mujeres para conseguir una equidad de género¹⁹³.

La última categoría que describe Gutiérrez agrupa a las intelectuales, creadoras, productoras de cultura, son aquellas que tienen una visión de sí mismas y de cómo mirar a su nación o patria, encontrando en su proceso creativo su propio discurso sobre los arquetipos impuestos socialmente, criticando y defendiendo su cultura, historia y soberanía. Esta creación la vemos en la obras de escenas cotidianas de las hermanas Sanromán, en defensa de su cultura apreciamos la gran variedad de bodegones que ejecutan las Sanromán, Eulalia Lucio o Pilar de la Hidalga con sus escenas de establo, así como la presentación de tipos sociales que muestran la diversidad cultural y racial en México de Luz Osorio, Paz Eguía y Pilar de la Hidalga

¹⁹³ Leticia Romero Chumacero, "La escritura de mujeres del siglo XIX: de la invisibilidad a la posibilidad", en *Revista de Comunicación de la SEECI* [en línea], diciembre 2014, pp.128-133. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=523552854016>

y por último, el imponente autorretrato de Carlota Camacho defendiendo una postura política revolucionaria, que rompe el arquetipo burgués y de sexo bello, a finales del siglo XIX; todo esto nos remite a una construcción cultural que aportó a la construcción de nación desde la mirada femenina.

En el primer capítulo se desarrolla el papel de la mujer en el movimiento romántico en México, el cual destaca las cualidades y virtudes de la mujer en relación a la sensibilidad, feminidad y emocionalidad que la caracterizaban, colocando al hombre y la mujer en distintos espacios. La mujer se convierte en la principal difusora del romanticismo, su capacidad de intuición la ubica el espacio privado y hogareño, a pesar de esta limitante su sensibilidad se consideraba apta para la emoción estética, encajando perfectamente en el ámbito artístico y en la Academia, momento crucial para el desarrollo de las creadoras culturales.

Ahora bien, de acuerdo con Josefina Zoraida el surgimiento del Romanticismo fue el resultado de diversos acontecimientos históricos, que inician con la aparición de un nuevo continente que cuestiona las interpretaciones medievales del mundo y la cultura, que, bajo la tarea de reorganizar nuevas verdades básicas, surge la Ilustración. Con ella, el hombre recobra su fe bajo el impulso del progreso humano, propiciando el movimiento ilustrado de la Revolución Francesa. Con su aparente fracaso, se produce un cambio de pensamiento denominado Romanticismo, el cual fue impulsado por una reacción historicista, en donde la historia se reinterpreta, ya no es una lección para la acción, se convierte en el parámetro de los límites humanos sin contravenir el orden dispuesto por Dios. Es así como el Romanticismo retoma la Historia Nacional como el camino en la búsqueda del espíritu del pueblo, enfatizando las diferencias entre las diversas naciones. La historia romántica resalta simbólicamente las fuerzas espirituales que daban fuerza a los individuos y

conformaban las naciones, esto se denominaba como el *genio del pueblo*, el cual daba origen a las constituciones, leyes, arte, literatura y el derecho¹⁹⁴

Como podemos ver, existen dos concepciones de Romanticismo, cada una se relaciona con el género. El Romanticismo ideológico que exalta los sentimientos, la sensibilidad y la intuición, así como la fe en Dios, está directamente enfocada a la mujer. Por otro lado, el Romanticismo nacionalista, que retoman los políticos e intelectuales de la época, está dirigido a la exaltación de la Historia Nacional, la cual busca emocionar, resucitar el pasado y a los individuos que se convirtieron en símbolos de la nación, los cuales dan fe del surgimiento de los nuevos Estados Nación. Ante esto, vemos la diferencia entre el discurso pictórico nacional que producen las pintoras mexicanas y el discurso pictórico nacional que producen los pintores mexicanos. El primer contacto de las mujeres mexicanas decimonónicas con el Romanticismo, fue a través de los novelistas-historiadores del siglo XIX¹⁹⁵, quienes se encargaron de propagar dicha ideología, y sus principales receptoras fueron las mujeres. De esta forma se crea un discurso tanto histórico como de tintes cotidianos o como cita la autora: de *color local*¹⁹⁶.

De acuerdo con el autor Justino Fernández, la llegada del arte Romántico en México fue en torno al movimiento de Independencia a inicios del siglo XIX, que entrelazado con las luchas de libertad se abre un camino hacia las artes, que bien, se convirtió en un instrumento que movilizaba a las masas sociales durante este periodo. El romanticismo mexicano tiene como base al arte europeo, principalmente con la llegada de artistas extranjeros a México como Claudio Linati, Rugendas, D Alvimar, Egerton, los cuales comienzan a plasmar una expresión popular y espontánea de

¹⁹⁴ Zoraida Vázquez, *op. cit.*, pp. 1-4

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 4.

Méjico, con representaciones de indumentarias, escenas de la vida cotidiana, arquitectura nacional y paisajes, abriendo camino a la renovación y reorganización de la Academia de San Carlos, para reforzar el programa progresista del presidente Santa Anna, con la intención de fomentar las artes en México y la modernización del país, con la llegada de nuevos maestros extranjeros en 1847. La pintura de la Academia sentó sus bases en el clasicismo europeo y el primer romanticismo alemán, la pintura correspondía a un espíritu romántico, que plasmaba la belleza ideal y clásica (europea) con tonos claros y composiciones casi perfectas, con temas religiosos, históricos, filosóficos y costumbristas. Sin embargo, la época y los acontecimientos requerían dejar atrás el clasicismo europeo para pasar a escenas con temas mexicanos, escenas históricas y la presencia de un indígena idealizado conforme al canon clásico y europeo, convirtiéndose en construcciones de apolos y vestales.¹⁹⁷ La pintura académica y clásica que introducen los maestros extranjeros a partir de las primeras décadas hasta aproximadamente 1870, fijan los criterios estéticos y burgueses del arte en México, incluso para las mujeres pintoras quienes se convirtieron en sus discípulas y alumnas a lo largo del siglo XIX, tendencia que en las obras de la primera mitad de siglo, de las hermanas Sanromán, discípulas de unos de los maestros con mayor influencia en la Academia durante todo el siglo XIX, Pelegrín Clavé pintor catalán formado en Roma.

El papel de la mujer en el Romanticismo representaba la realidad que una sociedad patriarcal que imponía a una minoría, los prototipos sociales del siglo XIX estereotiparon a la mujer en un modelo tradicional, bajo una ideología conservadora que buscaba recluirles en el ámbito doméstico, modestia femenina, en un seno de familias que pertenecían a la élite social mexicana, las cuales buscaban impartir a las

¹⁹⁷ Justino Fernández, *Arte Mexicano*, México, Editorial Porrúa, 2009, pp. 261-272.

señoritas burguesas una educación culta, que agraciara su persona, pero sin transgredir los parámetros sociales¹⁹⁸. Este período, que abarcó desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, no solo marcó un disparador en la producción cultural, sino que también sentó las bases para una incipiente reivindicación de los derechos femeninos, es por ello que la relación e influencia que tuvo el movimiento romántico en las mujeres de la élite mexicana es importante para el desarrollo de este tema, convirtiéndose en protagonistas de un discurso y producción cultural.

3.2.2.2 *La cotidianidad como parte del proyecto nacionalista*

La obra de Guadalupe Carpio, *Autorretrato con familia* de 1865, expresa la primera categoría en la que Natividad Gutiérrez ubica a mujeres que, sin poder manifestar públicamente su nacionalismo como los hombres de la época, ejercen su aportación con el proyecto de familia, religión y moralidad, constituyéndose en la base de los hogares mexicanos y del proyecto nacionalista.

Al centro de la obra vemos a la pintora Guadalupe Carpio sentada frente a un lienzo, ligeramente volteada viendo al espectador, sosteniendo una paleta con óleos, pinceles y un tiento de pintora. Ella porta un vestido de seda color palo de rosa, con detalles en las mangas color azul cielo, así como la solapa de su cuello y encaje blanco. Su peinado es discreto y sencillo. La pintora se encuentra finalizando una obra, empotrada en un marco dorado, dedicada a su esposo Martín Mayora, en la cual, el aparece de frente portando un elegante frac negro, camisa blanca y un moño azul. Detrás de la pintora se encuentra su madre, doña Guadalupe Berruecos, quien está cargando a su nieto, hijo de Guadalupe y Martín. Del otro lado de la pintora se encuentra su otra hija, quien viste un elegante vestido de terciopelo rojo, con detalles

¹⁹⁸ Illán Martín, *op. cit.*, pp. 209-211.

azules y de encaje, con su mano ligeramente alzada, señalando y admirando la obra de su madre.

Guadalupe Carpio Berruecos



Cuadro 25: *Autorretrato con familia*. María Guadalupe de los Ángeles Carpio Berruecos. 1865, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte. Fuente: [Wikipedia](#)

En esta obra Guadalupe se destaca a sí misma con detalles compositivos como la luz en su rostro, su posición central y su mirada dirigida al espectador, mostrando su intención de protagonizar su propio espacio; pero, a diferencia de las demás pintoras del siglo XIX, decide retratar a su familia junto a ella. Natividad Gutiérrez¹⁹⁹ plantea que uno de los parámetros que integra a la mujer en proceso de construcción nacional es su aportación con el proyecto de familia, religión y moralidad, siendo ella la base (lo vemos en la posición central de la pintora), del hogar mexicano, asimismo del proyecto nacionalista. La obra nos habla de una mujer y su quehacer artístico; sin embargo, si la analizamos detenidamente, su discurso busca reafirmar su lugar en la sociedad, como madre, esposa, hija y pintora, dentro de un núcleo familiar, que a ella la legítima como buena ciudadana mexicana, mujer y pintora. Una cosa no está alejada de la otra. A pesar de que actualmente se están elaborando nuevas interpretaciones de nación y Gutiérrez plantea una de ellas, la familia en el siglo XIX es sin duda, fundamental para el proyecto nacional.

Otro ejemplo de cotidianidad y romanticismo son las hermanas Sanromán, quienes muestran esta diversidad de espacios y realidades que conforman parte de la identidad nacional, partiendo desde el grupo social de la élite mexicana, reflejando una narrativa social y cultural, así como su experiencia personal en el ambiente doméstico, tal como lo vemos en sus obras de interiores, *Gabinete de costura*, *Sala de música* y *La Convalecencia*. Obras en las cuales se ilustra el ambiente hogareño de las señoritas de clase alta del siglo XIX, mostrando la intimidad de su casa, su familia, y las actividades cotidianas que el sexo bello solía desarrollar: la lectura, la música, la costura y la pintura²⁰⁰.

¹⁹⁹ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 210.

²⁰⁰ Cortina, *op. cit.*, p. 193.



Cuadro 26: *Sala de Música*. Julianas Sanromán. 1850, óleo sobre tela. Museo Casa de la Bola.

Fuente: [Secretaría de Cultura](#)

Una obra que representa la cuarta categoría de integración nacional que plantea Gutiérrez es: *Estudio de una artista* de Josefa Sanromán. En esta obra podemos identificar a tres mujeres, las hermanas Sanromán acompañadas probablemente de su institutriz o empleada doméstica, en una habitación hogareña. A la izquierda vemos a una mujer leyendo, al centro a la pintora culminando su cuadro, y hacia la derecha se encuentra una mujer sentada en un sofá con una postura contemplativa. La habitación es sencilla, con techo de cielo raso que se funde con la pared izquierda a través de cenefas decorativas, del cual cuelga un candil que les proporciona una escasa luminosidad, por lo que la mujer pintora se coloca junto a una ventana decorada con una cortina roja de tela Damasco. En la parte superior podemos contemplar un dosel de un grisáceo opaco, el cual tiene una tela muy delgada de color

blanco que permite la reflexión de la luz hacia su lugar de trabajo. En las paredes de la habitación podemos apreciar al fondo la imagen de una Madona, y debajo un mueble de madera con algunos jarrones de cerámica estilo Delft. En la pared derecha observamos un conjunto de cuadros, el primero de mediano tamaño, es una obra que representa un jarrón con rosas de diferentes tipos y colores, el cuadro del centro, a la Virgen de los Dolores, la cual porta un hábito religioso de color azul, con una expresión de dolor y tristeza en su rostro, a su lado se encuentra otro cuadro representando una naturaleza muerta compuesta por un jarrón y unas frutas. En el centro de la composición se encuentran sillas y un banco de madera tapizados con terciopelo rojo, así como una mesa de madera, con un mantel color marfil estampado y por encima se distinguen unos libros y un portarretratos. Siguiendo con el piso, tenemos dos alfombras decorativas, la más grande, anaranjada, se ubica en el centro, y bajo el sillón se asoma una más pequeña de color marrón parduzco. La obra nos muestra una composición decorativa, típica de los hogares mexicanos de clase alta en el siglo XIX.

Como ya hemos expuesto, la pintora se ubica en el centro de la composición, de espaldas y con la cabeza ligeramente inclinada iluminada por la luz natural que atraviesa la ventana. Su vestimenta está compuesta por un vestido de estilo victoriano color rosa, probablemente de seda importada, así como una mantilla de encaje blanco con un lazo rojo al cuello. En su mano izquierda porta su paleta de óleos donde se aprecia un abanico de colores y sujetando una variedad de pinceles. En su regazo sostiene un tiento de pintora, el cual se utiliza para estabilizar la mano de trabajo de la pintora, frente a ella está un caballete con un lienzo, que está finalizando. En la base del caballete se encuentra un retazo de tela para limpiar los restos de pintura. En la obra que está finalizando la pintora, se representa a una mujer con su hábito

religioso, manos extendidas y en su rostro se nota una expresión de dicha y dolor, al estar recibiendo una flecha dorada en el corazón, clavada por un ángel que se encuentra detrás de ella. Del lado izquierdo se encuentra una mujer sentada sosteniendo un libro, con una indumentaria más simple, viste una falda negra, blusa blanca y una mantilla gris. En la parte derecha de la habitación una mujer sentada sobre un sillón vestida elegantemente toma una posición reflexiva reposando su cabeza sobre su mano izquierda.

De acuerdo con Leonor Cortina²⁰¹, la pintora Josefa Sanromán Castillo era originaria de Lagos de Moreno, Jalisco, nacida durante la primera mitad del siglo XIX, proveniente de una familia de comerciantes de la élite mexicana, hija del señor Blas Sanromán Gómez y la señora María de Jesús Castillo, fue la quinta de sus siete hermanos, ella y su hermana Juliana son las únicas que deciden formarse en el ámbito artístico como pintoras. En los registros de la Academia no se menciona quién fue el maestro de las hermanas Sanromán, sin embargo, se puede afirmar por el parecido estilístico y la relación tan cercana de la familia con famoso pintor Pelegrín Clavé, que fue su maestro, quién transmitió los parámetros y fundamentos de la Academia a las pintoras. Cabe recalcar que las hermanas tomaban clases privadas en su hogar, incluso podemos apreciar en la obra que tenían su propio espacio creativo. Durante los años en los que se dedicaron a la pintura, los cursos en la Academia de San Carlos eran intermitentes, la oportunidad de formarse como pintora oficial en San Carlos, se cursó y completó hasta el último tercio del siglo XIX.

²⁰¹ Cortina, *op. cit.*, pp. 186-198



Cuadro 27: *Estudio de una artista*. Josefa Sanromán Castillo. 1849, óleo sobre tela. Museo Casa de la Bola.
Foto: Lilia E. López Méndez

El destino de la pintora Josefa cambia con la muerte de su hermana Juliana en 1852, después de algunos años de luto contrajo matrimonio con su cuñado Carlos Hagenbeck en 1856, un acontecimiento común de la sociedad mexicana de esos tiempos, que tenía el propósito de mantener los negocios, consolidar su fortuna y los lazos familiares, que en este caso convenían más a Hagenbeck.²⁰² A pesar de su estado civil, Josefa desarrolló una actividad artística activa y muy importante, presentando sus obras en la 2a, 3a, 7a y 8a exposición de la Academia. El estilo de su obra se apegó a la manera de su maestro, abordando géneros como la naturaleza muerta, la pintura religiosa, retratos y escenas de interior, con una combinación de estilo mexicano y europeo. De acuerdo a Ida Prampolini, los críticos de aquella época insistían en que los cuadros de interiores domésticos eran el tema más apropiado para el pincel de las señoritas pintoras, ya que se adecuaba a su espacio privado e instinto de fina observación²⁰³, pero la obra que se pretende analizar, simbólicamente expresa un discurso de autonomía. Fue tan destacable su papel como pintora en el siglo XIX que la artista Sanromán, estuvo expuesta a la opinión de los críticos de arte más importantes de la época como: R. Rafael, José María Bárcena y otros anónimos, quienes se refieren a Sanroman como una pintora prodigiosa, constante y experimentada.

La señorita doña Josefa Sanromán ha venido a probar de nuevo su indisputable talento –escribía R. Rafael–. Deseábamos ver los cuadros de esta distinguida joven. Nuestras esperanzas se han realizado y los tres lienzos que ha expuesto la señorita son dignos ciertamente del pincel del más experimentado artista.²⁰⁴

²⁰² María G. Carapia Medina, “Negocios y familia: Carl Hypolite Hagenbeck Braunwald 1844-1890”, tesis de doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2019.

²⁰³ Rodríguez Prampolini, p. 254.

²⁰⁴ Cortina, *op. cit.*, p. 198.

Sin embargo, su actividad como pintora no impidió que realizara impecablemente sus actividades de una señora de tal posición social al cuidado y dedicación a sus hijos, así como inculcar una educación católica, procurando cada detalle para atender, cumplir como madre y esposa, cabe destacar la gran influencia de la familia Sanromán en el desarrollo económico de Carlos Hagenbeck, dándole posicionamiento y prestigio en el ámbito comercial, gracias a su padre Blas Sanromán.²⁰⁵ No solo el papel artístico es un aspecto importante en su vida, sus relaciones sociales, políticas e influencia económica, nos habla de una autonomía que mantenía la joven mexicana, al no depender de su esposo, pero sí de su familia y posición social.

En la obra de Sanromán, la primera característica que podemos notar, es la escena de vida cotidiana, temática que según la autora Susan Woodford,²⁰⁶ ha sido considerada en algunas épocas, poco dignas, y carentes de seriedad. Pero a partir del siglo XVII tanto mecenas como artistas se cautivaban contemplando y representando la vida que los rodeaba, con temas insignificantes, bellos y sugestivos, especialmente en Holanda con la pintura costumbrista. Los pintores gustaban de representar escenas como peleas de tabernas, fiestas familiares y mujeres normales ocupadas en sus tareas cotidianas con una tranquila dignidad, mostrando la gran diversidad de la vida contemporánea, describe la autora. Es imposible leer este fragmento y no visualizar las famosas obras del reconocido pintor Vermeer: *La lechera*, *La joven de la perla*, *Muchacha leyendo una carta* o su *Mujer con Laúd*.

²⁰⁵ Carapia, *op. cit.*, pp. 280-294.

²⁰⁶ Susan Woodford, *Cómo mirar un cuadro*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 30



Cuadro 28: *Girl reading a letter by an open window*. Johannes Vermeer. 1657-1659, óleo sobre lienzo, 83 cm x 64.5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister. Fuente: [Google Arts & Culture](#)

Obras que actualmente son reconocidas con obras maestras del arte del siglo XVII holandés, es aquí cuando nos preguntamos ¿el género está relacionado con la apreciación y valorización del arte? ¿Acaso estas escenas de género no son similares a Estudio de una artista de Josefa Sanromán?

Ahora bien, partiendo de esto, hagamos una breve comparación con la obra del pintor mexicano Agustín Arrieta, quien plasma una escena de interiores, pero con una connotación distinta. Vemos en su obra, el interior de una pulquería, con un piso de madera y paredes color café. De lado derecho vemos una puerta de madera, y de lado izquierdo unas cortinas color rojo, con unos guajes colgando de un palo. En la pared central se aprecia un cuadro, con una escena en la cual vemos a Baco, dios del vino, y a su alrededor un grupo de hombres. Debajo del cuadro hay un estante con vasos pequeños de vidrio. Identificamos en la parte central del cuadro a una

mujer, de piel blanca, y cabello recogido, portando una blusa blanca y una falda color azul. La mujer se encuentra sosteniendo una ollita de barro, la cual, acaba de llenar con pulque de un tinacal de madera, que se encuentra a lado de ella. En la mesa, se encuentran cinco hombres sentados, tomando pulque y platicando entre ellos. Junto a la puerta, se encuentran otros dos hombres llegando al lugar. Por último, en la parte inferior de lado izquierdo, hay una mujer de edad avanzada, piel morena, cabello recogido y canoso, porta una blusa blanca y una falda gris. Se encuentra sentada en el piso, ofreciéndole una gordita de nata, a un hombre de la mesa, que le da la espalda. En el piso se encuentra su comal y unas vasijas de barro.



Cuadro 29: *Interior de una pulquería*. José Agustín Arrieta. s/n, óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia.
Fuente: [El Universal](#)

La obra de Arrieta, es considerada como parte del arte costumbrista más destacado en el siglo XIX, plasmando escenas de la vida cotidiana de diferentes grupos y sujetos sociales. No obstante, es visible la simbología en la obra, referente a la masculinidad y su relación con las bebidas alcohólicas; así como, la socialización de los hombres en lugares públicos. Vemos a siete hombres que se encuentran en un espacio público,

disfrutando su tiempo libre; algunos platicando, otros descansando, y algunos vendiendo productos. Se aprecia la libertad del género masculino en estos espacios y la restringida participación de las mujeres en los mismos. En contraste, vemos a dos mujeres, una sirviendo a los hombres, y la otra, vendiendo un producto, que, por su lugar en la pintura, se inferioriza aún más su rol social. En su obra, *Cocina con chinas poblanas* de 1856, el pintor hace una representación del interior de una cocina, las protagonistas son cinco mujeres, trabajando en sus labores domésticas, dentro de su espacio privado y seguro. Vemos un significado similar a la obra anterior, en donde se ubica a la mujer en un espacio hogareño y sirviendo a otros: la cocina.

En comparación a la obra de Sanromán, identificamos una escena de interiores, pero de un espacio público, en donde se marcan los roles de género, con el trabajo y el ocio. La mujer en este caso, está realizando su trabajo fuera del espacio doméstico, pero sirviendo a los hombres. En la obra de Sanromán, vemos un discurso diferente. También, aunque la mujer visualmente acapara el centro de la obra junto con el pulque, su protagonismo probablemente se debe a su labor de servicio al género masculino, y enfatizando su singularidad en un conjunto de hombres. Es decir, que ellas no pertenecen a esos espacios, a menos que sea con este tipo de labores, incluso la mujer que se encuentra en el suelo probablemente busque representar lo mismo. Incluido, su rol es menor al de la mujer del centro. Son claras las diferentes formas de representar los interiores de acuerdo al género, también, es importante destacar que los cuadros de escenas cotidianas se convierten en una tendencia pictórica, bajo la corriente costumbrista en la segunda mitad del siglo. La obra de Arrieta no está fechada, pero en relación a su obra *Tertulia de pulquería*, ejecutada en 1851, probablemente sean de la misma fecha o temporalidad. Teniendo en cuenta esto, la obra de Josefa está fechada en 1849; la obra de su hermana Juliana, *Sala de*

música, fue ejecutada antes de su muerte en 1852. Esto quiere decir que las hermanas Sanromán son pioneras del arte costumbrista en el siglo XIX, con escenas de interiores que plasman la vida cotidiana de un grupo social en México.

Continuando con el tema y el análisis de la obra de Sanromán; los críticos mexicanos del siglo XIX determinaron que los cuadros de interiores domésticos, eran los temas más apropiados para las mujeres ya que, según ellos, gozaban de una habilidad para observar detalladamente y tenían más experiencia en asuntos hogareños, a diferencia de los hombres, es así que en la mayoría de sus representaciones se aprecia este ambiente íntimo y familiar, que representa la vida de las señoritas de clase alta en el siglo XIX, con escenas de actividades como: la lectura, la música, la costura y la pintura.²⁰⁷ Definitivamente el género juega un papel muy importante para tomar en cuenta la aportación de un sujeto en cualquier ámbito, en este caso las mujeres. Otro aspecto en la obra de Josefa y en comparación con la obra de Arrieta, vemos la imposición de la sociedad hacia la mujer, de ser recluida en el hogar, convertido en un santuario privado, dedicada a sus hijos, preservando el bienestar doméstico y familiar, mientras el hombre tendría su actividad fuera de la casa, en los espacios públicos y políticos.²⁰⁸

Roberto Castelán, en su trabajo *Mujeres, modernidad y construcción de la Nación*²⁰⁹, plantea cómo la mujer se integra al imaginario de la nación decimonónica, con una concepción igualitaria y homogénea, pero que sitúa a la mujer en el espacio privado, con una total falta de inclusión hacia la mujer, que es limitada por un sistema patriarcal, que solo la considera como una constructora de identidad nacional desde

²⁰⁷ Cortina, *loc. cit.*

²⁰⁸ Galí, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁹ Roberto Castelán Rueda, “Mujeres, modernidad y construcción de la Nación” en Sara Beatriz Guardia (ed.) *Mujeres que escriben en América Latina*, [en línea], 2023. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujeres-modernidad-y-construccion-de-la-nacion-1219134>

su papel como , no desde una , también argumenta y se cuestiona cómo se puede construir y consolidar una nación que sólo acata las órdenes del género masculino como única y universal, excluyendo a las mujeres y otras minorías en este proceso.

Esto nos habla de un imaginario nacional que fue construido por unos cuantos, que debería ser cuestionado y reelaborado en los nuevos trabajos historiográficos.

Podemos observar en la imagen dos elementos importantes, el primero es una obra en donde identificamos a seis mujeres como protagonistas, destacando la acción que ejercen en la obra, la mayoría representa una aptitud, valor intelectual y religioso de la época, lo cual nos habla de las virtudes que estas mujeres están ejerciendo, así como la influencia de las vírgenes representadas en los cuadros, que también forman parte de la escena. Uno de los valores intelectuales más cultivados en la época por una señorita burguesa, es la literatura. En el corpus literario del Romanticismo, las mujeres suelen ser representadas como arquetipos idealizados: a menudo, eran símbolos de pureza, feminidad, belleza y emocionalidad exacerbada. Escritores como Manuel Altamirano en su obra *Clemencia*²¹⁰, describe el estereotipo del sexo bello en sus protagonistas: una mujer debe ser buena y amable, con sentimientos apasionados hacia todo lo que pertenece a la tierra natal, las mujeres se presentan francas y risueñas, no deben de ser mojigatas para ser virtuosas, toda mujer debe de saber amar bien, con ternura, lealtad, sin interés, en virtud de un sentimiento tan exaltado como puro, su belleza física y belleza moral. En otra obra de la época, *La Quijotita y su prima*²¹¹, se expone la dualidad de la mujer 'decente y educada' con el personaje de Pudenciana, frente a la mujer 'salvaje y bravía' de la Quijotita, enfocándonos en la protagonista Pudenciana, mujer de la élite mexicana, se describe

²¹⁰ Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, México, Editorial Trillas, 2013.

²¹¹ José Joaquín Fernández de Lizardi, *La quijotita y su prima*, México, Editorial Porrúa, 2017.

como modesta y reservada, con una educación ilustrada, conocimiento de asuntos de jurisprudencia para mantener la posición económica, quién contrae matrimonio y forma una familia, limitándose a un espacio, su casa y la ciudad, dentro del matrimonio ella es inferior al hombre en cuanto al cuerpo, pero igual en todo a él en espíritu. Tales representaciones no solo encapsulan una admiración patriarcal, sino que, al mismo tiempo, subrayan las restricciones que a la mujer se le imponían, relegándolas a roles que enfatizaban su vulnerabilidad y subordinación.

El pintor y litógrafo italiano Claudio Linati en su obra *Trajes civiles, militares y religiosos de México*,²¹² describe el tipo social de la Joven dama mexicana, refiriéndose a ella de igual forma como el sexo bello, poseedora de un porte elegante, allegada a la religiosidad. Su vestimenta es similar a la que lucen las mujeres de la obra, el estilo de vestido, la mantilla, aunque el autor no hace una descripción de la vestimenta, en la ilustración podemos observar las similitudes y su relación con la religión, lo cual nos lleva a las presentaciones religiosas de la obra de Josefa Sanromán.



Litografía 1: *Dama elegante mexicana*. Claudio Linati. 1828. *Trajes civiles, militares y religiosos de México*.
Fuente: [Internet Archive](https://www.archive.org/details/costumesmexic00linat)

²¹² Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828), México, UNAM, 1956, p. 51.

De esta forma, y teniendo en cuenta el impacto de la obra del litógrafo italiano en el ámbito artístico, gracias a la difusión de sus representaciones de los tipos sociales en México; podemos interpretar que durante el periodo la relación entre la religión, la devoción y la fe eran representados por las mujeres. Así como, en las novelas, en la obra de Linati se sigue viendo la idealización de la mujer, de clase social alta, vestimenta conservadora, con formas y colores sobrios, muy allegada a la religión.

Otro medio con una gran influencia en la formación del ideal femenino, eran las publicaciones como revistas, manuales y calendarios, que en su mayoría eran escritos por hombres bajo seudónimos femeninos, describiendo patrones de conducta que las mujeres debían seguir, para resolver problemas domésticos, realizar labores manuales, patrones de bordado, incluyendo lecciones de pintura y datos culturales, teniendo como objetivo educar al sexo bello²¹³.

El segundo elemento esencial de la obra de Josefa Sanromán fueron los temas religiosos que proliferaron en la mayoría de su iconografía, incluso podemos observar una especie de alegoría religiosa que nos presenta un simbolismo referente a una ofrenda o altar con los cuadros de bodegones, a las Vírgenes representadas.

Refiriéndonos a la influencia de las publicaciones para señoritas en 1850, en el *Presente amistoso*, publicación dedicada a las damas mexicanas, se publica lo siguiente en el artículo *Consejos a una señorita*:

Nada diremos sobre la importancia de la religión: ella es tal, que no se puede concebir una mujer perfecta, sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un monstruo. Por fortuna esto en nuestra república es desconocido: el sexo femenino merece perfectamente en ella el título de piadoso.²¹⁴

²¹³ Angélica Velázquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001, p.134.

²¹⁴ Ignacio Cumplido, “Consejos a las señoritas”, en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México, 1851, p. 17.

La lectura de textos religiosos formó parte de los valores que heredó la sociedad mexicana de la novohispana, así en los grupos económicamente privilegiados era una tendencia, ya que demostraban educación, moral y conservadurismo. Los textos religiosos eran parte del repertorio literario de las señoritas de clase alta en el México decimonónico. La nueva conciencia política de la mujer fue una educación literaria y sentimental que hizo posible la aparición de un nuevo tipo femenino. Un ejemplo de la educación religiosa que se les inculcaba a las mujeres del siglo XIX, desde sus inicios, fue la señora Leona Vicario, quien además de su afición a las novelas de Clara Harlowe de Samuel Richardson y La huérfana inglesa de La Place, su religiosidad estaba bien arraigada, tanto en sus pinturas de carácter religioso, como la lectura de novenas e impresos místicos.²¹⁵

A pesar de que el monopolio religioso finaliza en 1857 con la nueva Constitución liberal, y su división entre Estado e Iglesia, la sociedad mexicana se mantenía ajena a los hechos políticos, juntas o normativas, y así la religión mantuvo su influencia en la sociedad mexicana tanto en clases altas como bajas, una ideología de religiosidad tan fuerte era muy difícil desprenderla de una sociedad. La Constitución marca un distanciamiento político entre Estado e Iglesia, sin embargo, su influencia se mantiene como parte de la identidad de los mexicanos. Incluso en el ámbito político la religión era algo intocable, la fe, las creencias, la devoción y la ideología en sí, se mantenía intacta, era necesario dejar claro por parte de los grupos burgueses liberales su postura católica, con diversas publicaciones, decretos y textos en donde su postura siempre venía de una concepción católica y religiosa. Los liberales hacían uso de

²¹⁵ Galí, *op. cit.*, pp. 55-66.

materiales religiosos para acercarse al pueblo y que el pueblo comprendiera a partir de las analogías religiosas, los propósitos políticos del grupo liberal.²¹⁶

En el arte nacionalista oficial del siglo XIX vemos obras de pintores de renombre, así como parte de la Academia de San Carlos, dentro de estas obras apreciamos escenas conmemorativas, de hechos históricos, personajes heroicos de la historia de México, así como una amplia simbología referente a la patria, como lo desarrollamos en el segundo capítulo. Al respecto conviene decir que si hablamos de identidad nacional, no se puede dejar a un lado la sociedad, en este caso a los mexicanos, y nos referimos al México decimonónico del discurso oficial, que en este caso buscaba exaltar la imagen del indio prehispánico así como del indígena y del mestizo; nos referimos a todas debe de incluir a todos los grupos sociales que conformaban la sociedad mexicana de este entonces, para poder visibilizar esto, de deben tomar en cuenta el aspecto de la cotidianidad, costumbres, tradiciones, tipos sociales. En esta investigación podemos apreciar esta variedad de temáticas, sin embargo, la que predomina durante la primera mitad del siglo XIX, es la vida cotidiana de la burguesía, vemos una construcción ideológica del nacionalismo, definido por el grupo en el poder, la burguesía.

A diferencia de los pintores de Academia y de las obras consideradas como nacionalistas, no solo en el siglo XIX, sino en la historiografía mexicana del arte nacional, durante la primera mitad del siglo, no se consideran como parte del discurso nacional las obras que reflejan la cotidianidad de los grupos sociales ¿Por qué? ¿Porque los pintores masculinos de la época no las pintaban, y por ello no deberían de ser nacionalistas?

²¹⁶ Nieto, *op. cit.*, pp. 7-23.

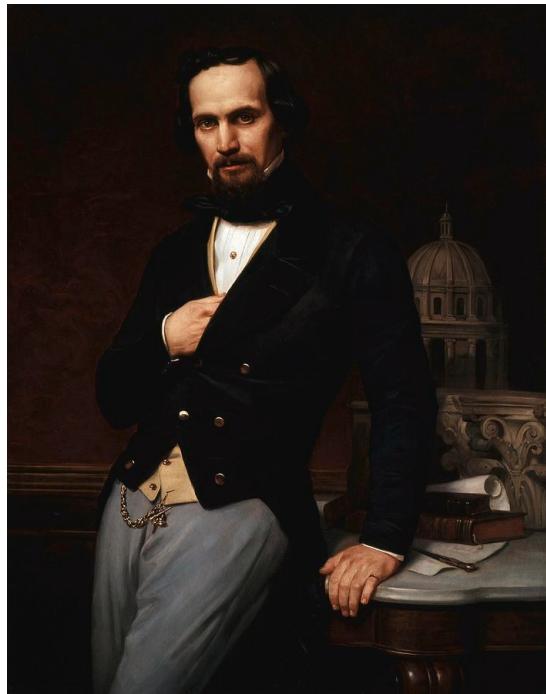
Las escenas de la vida cotidiana de la producción femenina, tanto de la primera mitad de siglo que representa la domesticidad burguesa, y la segunda mitad busca representar los tipos sociales a través de retratos y escenas costumbristas, también forman parte de una identidad que daba cuenta de la realidad del periodo, reflejaban una identidad, que según el periodo se iba cambiando. Es aquí donde llegamos a la aportación y discurso de las mujeres pintoras decimonónicas en cuanto a su identidad, nación y cotidianidad.

3.2.2.3 El retrato como herramienta de identidad nacional

Otro aspecto a considerar en el análisis de la obra de Josefa Sanromán es el retrato, su significado, importancia y relación con la identidad nacional, argumento que vamos a desarrollar en este apartado, y que da seguimiento al análisis de nuestra categoría de vida cotidiana con las temáticas de retratos burgueses, políticos, de tipos sociales y autorretratos. De acuerdo con Esther Acevedo el retrato del período que comprende de 1781-1861, permite observar una sociedad en transición a través de elementos como la apariencia del cuerpo, su movimiento, la pose, la expresión, la vestimenta; reflejando una sociedad que se está encaminando hacia la modernidad europea, una sociedad que busca definirse como mexicana, tomando como base a las sociedades europeas. Los retratos desde la colonia buscan reflejar los valores de una sociedad estamental, a través de representaciones de buena conducta, moralidad y religiosidad, con formas de identificación, que pretenden reafirmar una colectividad o grupo social en específico.²¹⁷ Durante la primera mitad de siglo los retratos se dirigen en su mayoría a criollos y burguesía mexicana.

²¹⁷ Esther Acevedo, "Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX", en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001, pp. 107-108.

En la obra del pintor Clavé *Retrato de Ana García Icazbalceta*, esposa del arquitecto de la Hidalga, se aprecia una dama de clase privilegiada, posando hacia el espectador con una mirada serena, piel clara, cabello oscuro y pulcramente recogido, sentada sobre un sillón portando una vestimenta elegante, luciendo un vestido de seda tornasol color rosado y crinolina, con encaje blanco en el cuello portando un broche como adorno, se cubre con una mantilla negra de encaje y sostiene un abanico. Para complementar su atuendo luce un broche en el cabello, aretes y una pulsera. El sillón donde está sentada es de madera con forro en terciopelo rojo y en el fondo una cortina de color café que viste la pared.



Cuadro izquierdo 30: *Retrato de Ana García Icazbalceta*, Pelegrín Clavé. 1851. Museo Nacional de San Carlos.
Fuente: [Museo Arocena](#)

Cuadro derecho 31: *Retrato del arquitecto Lorenzo de la Hidalga*. Pelegrín Clavé. 1851. Museo Nacional de San Carlos. Fuente: [Museo Arocena](#)

En el retrato de Lorenzo de la Hidalga lo vemos de pie, recargado en su mano izquierda, sobre una mesa de madera de pino y mármol, con una postura alta y orgullosa. El arquitecto porta un frac negro sobrio y elegante. Podemos apreciar simbolismos como los planos e instrumentos de su oficio como arquitecto, así como

una maqueta de la cúpula de la Iglesia de Santa Teresa la Antigua, obra que el diseño. Ambos retratos elaborados por Pelegrín Clavé, pintor destacado de la Academia y del siglo XIX, así como mentor de algunas pintoras decimonónicas, son modelos del retrato de la época, bello, ideal, embellecedor, verdadero, en donde el cuerpo y el rostro se convierten en un retrato interior.²¹⁸ Sin embargo ambas representaciones son construcciones de estereotipos sociales que pertenecen a la clase social burguesa, que busca mostrar símbolos que representen a la modernidad decimonónica que México aspiraba lograr, así como modelos de rectitud, moralidad y mexicanidad. A simple vista, vemos los retratos que fácilmente podrían ser dos europeos de piel blanca, cabello castaño, vestimenta lujosa y elegante, simbólicamente ellos denotan posición social y el ideal de mexicanidad de la primera mitad de siglo.

Por otro lado, se encuentran los retratos elaborados por las pintoras mexicanas decimonónicas, ¿Qué características se destacan en este grupo pictórico ejecutado por las pintoras mexicanas?

Una de las mayores exponentes del arte femenino de la cotidianidad burguesa, a mitad de siglo es Josefa Sanromán, quien elabora dos retratos que reflejan el mismo ideal que los de Pelegrín Clavé, no es de sorprenderse, ya que el pintor fue su mentor y maestro. En este primer conjunto de Retrato de una dama, 1850 y Retrato de Carlos Hagenbeck, 1860, notamos cierta similitud con las obras anteriores, retratos de personas pertenecientes a la burguesía, la *Dama* se encuentra mirando al espectador, su mirada serena pero segura, de piel blanca, rasgos faciales delicados, cabello oscuro con un peinado sofisticado con caireles, portando un velo de encaje blanco y unas flores rosas como adorno a los costados.

²¹⁸ *Ibidem*, 115.



Cuadro izquierdo 32: *Retrato de dama*. Josefa Sanromán Castillo. 1850. Colección y fuente: [Museo Kaluz](#).
Cuadro derecho 33: *Retrato de Carlos Hagenbeck*. Josefa Sanromán. 1850, óleo, 104.5 x 79 cm. [Museo Kaluz](#).

La vestimenta es probablemente un vestido de seda rojo carmesí, escote de ojal con detalles de encaje blanco con motivos florales, complementando su atuendo porta joyería de perlas tanto aretes como collar.

Por otro lado, el retrato de su esposo Carlos es similar, se encuentra sentado sobre un sillón de terciopelo y madera, de frente con la mano recargada sobre una mesa en la cual solo se alcanzan a percibir materiales para escritura, como una pluma y tintero, haciendo alusión al hombre de negocios que era su esposo, (recordemos que una de las características del retrato es complementar al individuo con los materiales de su oficio). Él está portando un frac negro y sobrio, así como una camisa blanca y pantalón ceñido color gris, así como un moño que complementa su vestimenta.

Tomando en cuenta los retratos de la Hidalga y Hagenbeck, enfatizando en su vestimenta, notamos el uso de la chaqueta de Frac la cual proviene de una tendencia masculina en Inglaterra desde el siglo XIX relacionada al mundo de los caballos, y

que llegaría a Francia durante la Revolución Francesa para vestir a los hombres de negocios, en colores blanco y negro. Esta indumentaria durante las primeras décadas del siglo XIX en Europa, denotaba “las costumbres de la buena sociedad”,²¹⁹ ¿en México tiene la misma función? Si, el lenguaje visual que maneja en el retrato trae consigo un mensaje de moralidad, que al mismo tiempo abría paso a la definición identitaria del grupo burgués que se va alejando poco a poco del modelo colonial, y presenta ante la sociedad al nuevo modelo identitario: la burguesía que lidera el ámbito político y económico.



Ilustración 2: *Caricatura Leslie War*. John Delacouren. 1885. *Vanity Fair*. Fuente: [Alamy](#)

La sobriedad en la vestimenta masculina, la cual solo permite el binomio blanco y negro, así como un ajuste ceñido, sencillo y elegante, se complementa con el esplendor y la riqueza decorativa de la vestimenta femenina. ¿Lo hemos notado en los dos conjuntos de obras tanto de Clavé como de Josefa? si, notamos los contrastes de colores que como vemos, no buscan reflejar el interior del individuo, hablan de un lenguaje universal que está relacionado al dominio económico y político que se

²¹⁹ José Luis Díez, “Frac, 1890 La Belle Jardinière” en Cultura Gobierno de España, Museo del traje: Centro de investigación del patrimonio etnológico, Madrid, 2016, pp. 3-10.

maneja en los grupos de poder europeos. ¿Acaso economía y política no se refiere al trasfondo de las identidades nacionales oficiales que se están desarrollando en el siglo XIX?

Pero, si estamos hablando de un conjunto temático que hace referencia al retrato como un modelo social, que representa al mexicano, la aportación de las mujeres está presente, ¿Cuáles son los indicadores que nos hablan de identidad nacional? La blanquitud, nivel social, vestimenta europea, rasgos faciales delicados, miradas y posturas serenas, en pocas palabras, denotan dinero, una posición social alta así una actitud moral pulcra y altiva, son elementos en común que están presentes en este conjunto de retratos burgueses.

Dichas obras no nos hablan solo del reflejo del alma de estos individuos, o solo son representaciones de ciertos individuos de una clase social en particular, aunque a simple vista o como se ha definido en la historiografía romántica del retrato, estas obras pictóricas nos hablan de un proyecto civilizatorio nacionalista, que buscaba elevar al país a un nivel semejante a Estados Unidos y Francia. Y como bien menciona Acevedo, se pretende reafirmar una colectividad o grupo social en específico, esto nos habla de distinción, de identidad, la cual está relacionada con la naciente república mexicana que, a inicios de siglo, busca descifrar y construir su identidad como país independiente. Es así como, no solo el retrato social forma parte de este juego, sino también los retratos políticos, en donde vemos a los líderes de Estado, quienes, desde los círculos de poder, buscan la movilización y unión de las masas sociales. ¿Su imagen es importante? ¿Qué papel juega?

Las pintoras Carmela Duarte y Ángela de Icaza, realizan dos retratos de personajes políticos importantes en la historia de México y que forman parte fundamental de la construcción nacional del siglo XIX, Porfirio Díaz y Agustín de Iturbide. En la obra de

Ángela Icaza distinguimos a un hombre de pie, con la cabeza ligeramente hacia el lado derecho, con una postura asertiva y derecha. Su piel es blanca y cabello café claro, con patillas marcadas hacia su boca. El hombre porta el uniforme de gala del ejército mexicano, un frac²²⁰ negro a la altura del estómago, cerrada al frente con botonadura doble de color dorado, con solapa color rojo, así como una faja con detalles bordados en color dorado, con hombreras de flequillos doradas, las mangas con vueltas color rojo y detalles bordados en dorado.

Ángela Icaza



Cuadro izquierdo 34: *Retrato del emperador Agustín de Iturbide*. Ángela Icaza. 1855, óleo sobre tela. Colección Galería Windsor. Foto: Lilia E. López Méndez

Litografía derecho 35: *El general Guadalupe Victoria*. Claudio Linati. 1828, litografía. Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México. Fuente: [Internet Archive](https://www.archive.org/details/trajescivilesm00linati)

²²⁰ Edwin Alberto Álvarez Sánchez y Pedro Celis Villalba, "Indumentaria militar durante la guerra de Independencia y Primer Imperio, 1808-1823", [en línea], Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/14/6788/8.pdf>

Sobre su elegante frac porta una banda en diagonal, con los colores verde, blanco y rojo, complementando con una medalla de condecoración militar, que cuelga de un listón color plata, con una corona de laurel en colores verde y dorado. Por último, en la parte superior derecha de su pecho vemos un detalle decorativo, un broche con la imagen de la Virgen de Guadalupe al centro, rodeada de hojas de laurel y los colores rojo, blanco y verde. El traje se complementa con un pantalón blanco ceñido de montar. Como accesorios, en su mano derecha ligeramente doblada, sostiene un sombrero montado negro, galón dorado y plumas blancas. Si observamos más detalladamente la imagen detrás del gorro se alcanza a notar su espada. Al fondo observamos una pared de color café que en la parte inferior dice “EL LIBERTADOR DE MEXICO” una cortina drapeada roja, y a su lado se encuentra una mesa, sobre ella vemos libros cafés, uno libro negro, un bastón y un documento en el que se percibe una fecha, 1821.

Este retrato nos habla de un personaje político fundamental en la culminación del movimiento de independencia, y en el cual apreciamos diferentes elementos iconográficos del discurso oficial nacionalista, los colores verde, blanco y rojo, el militarismo, la virgen de Guadalupe, el acta de independencia sobre la mesa y la fecha 1821, esta obra es una alegoría del nacionalismo mexicano de mitad de siglo. Coincidiendo su ejecución con la fuga de Santa Anna, finalizando su período presidencial, así como la promulgación de las Reformas Liberales.

Para consolidar la idea del retrato y su relación con la política y la nación, sobre todo, la importancia de la vestimenta y la apariencia en la construcción de una identidad nacional y patriótica, encontramos la lámina trece en la obra de Linati: “El presidente de México” refiriéndose al presidente Guadalupe Victoria con el siguiente texto:

Cuando una nación sacude el yugo de una opresión extranjera reivindica sus derechos y el patriotismo conduce sus ejércitos a los combates; los que desafían la muerte y los peligros sobre los campos de batalla reciben las muestras más evidentes del reconocimiento de la patria ... Los sacrificios que ha hecho por ella (Nación), la firmeza que ha mostrado en las circunstancias más difíciles, las delicadas pruebas que ha sostenido con la austereidad de un verdadero patriota. La lámina que va aquí representa al presidente de la República en su uniforme de general en jefe. Los recuerdos de la guerra son muy recientes para que el traje militar no sea un honor eminentes; cuando una larga paz haya traído el desarrollo brillante de la industria y el comercio, el traje civil estará más en boga. Mientras tanto, todos los funcionarios prefieren vestir el uniforme que atestigua sus derechos al puesto que ocupan. El uniforme francés ha sido por mucho tiempo la divisa de la victoria, y casi todos los nuevos Estados de América lo han adoptado, como el que tiene derecho de imponerse al enemigo. En México también han adoptado las charreteras para los altos grados, pero han conservado la faja bordada y el bastón que distingue a los generales en España.²²¹

En el texto de Linati identificamos los siguientes indicadores: nación, patriotismo, ejército, patriota, traje militar, honor y multiculturalidad. Si analizamos a profundidad este texto, podemos notar que el autor indica que el traje militar es un símbolo de honor nacional, de identidad y multiculturalidad. Haciendo mención en cómo la situación en la que se encuentra el país hacia que la vestimenta militar, era un símbolo de sacrificio, patriotismo, y honor, enfatizando una distinción social y moral, a un grupo que ha arriesgado la vida por su República. Asimismo, el hace referencia a la influencia que Francia y España tienen tanto en ideología militar como en el diseño del traje militar.

²²¹ Linati, *op.cit.*, p. 83.



Cuadro izquierdo 36: *Retrato de Porfirio Díaz*. Carmela Duarte. Sin fecha, óleo sobre tela. Colección Martha López Zuckerman. Foto: Lilia E. López Méndez

Cuadro derecho 37: *Retrato del general Porfirio Díaz*. José María Obregón. 1883. Museo Nacional de Historia, INAH.

Asimismo, la pintora Carmela Duarte realiza aproximadamente en 1895, el retrato del presidente Porfirio Díaz; vemos a un hombre de piel blanca, con un bigote muy afrancesado imperial, el cabello castaño canoso, relamido con un partido de lado, su mirada y postura reflejan decencia y serenidad, se encuentra de frente, donde solo se aprecia su pecho y su rostro, el cual está ligeramente volteado hacia la izquierda. El personaje viste de camisa blanca con un detalle de perla en el cuello, y una chaqueta color negro. El fondo de la obra es oscuro.

Para poder hacer una comparación de la representación de Porfirio Díaz, se encuentra el retrato que elabora José María Obregón en 1883. Apreciamos a un hombre más joven de cabello castaño, peinado hacia atrás, su piel es morena clara, sus facciones son gruesas y un poco toscas, tiene un bigote imperial. Porta un frac

azul marino de doble botonadura, complementando con una serie de medallas condecorativas.

En estas dos representaciones algo que nos gustaría destacar: el tono de piel, es claro que se trata del mismo personaje, se pintan más o menos en el mismo periodo, pero la pintora Duarte representa a un hombre blanco de la burguesía mexicana, tanto el peinado, el tono de piel, el bigote y la vestimenta nos está representando a un burgués europeo, no a un mexicano promedio. El indicador que sobresale en estas representaciones es la blanquitud. Por otro lado, el pintor de la Academia, José María Obregón, representa al presidente Porfirio Díaz con piel morena, más joven, y con su uniforme de soldado, haciendo alusión probablemente a una época heroica de este personaje, y con una versión mestiza, algo propio del pintor. Si tomamos en cuenta el planteamiento de John Berger que por mediación del pintor el espectador puede ver “el mundo del artista”; es decir, un medio social específico y complejo”,²²² nos damos cuenta del entorno de las pintoras, la realidad que ellas perciben, que existe en esa época y que no podemos hacer a un lado, en la construcción de las diferentes identidades nacionales que se desarrollan en siglo XIX.

Los símbolos de ambas obras nos hablan de su oficio, tanto la vestimenta como el peinado, la postura, reflejando su posición social y política. Los elementos que legitiman su figura no solo en el ámbito político sino también en el social, es la vestimenta, el lujo en el vestir era producto de una época en que la ostentación se hallaba en apogeo. Esta tendencia se va modificando después de la Independencia, los retratos van dejando la ostentosidad novohispana y emblemas heráldicos, para buscar la modernidad en representaciones que encarnarán la personalidad del

²²² John Berger, *Panorámicas Ensayos sobre arte y política*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2018, p. 208.

retratado, en este caso Porfirio Díaz.²²³ Incluso un elemento que probablemente pase desapercibido es el tono de piel blanco, podríamos hablar de un retrato de cualquier rey o líder político europeo de la época, a no ser por los elementos patrios que destacan del retrato de Agustín de Iturbide, del cual podemos interpretar una imagen que refleja un nacionalismo oficial, principalmente por los símbolos, colores y formas que vemos en su vestimenta, es una imagen que habla de patria, nación y política, por otro lado el retrato de Porfirio Díaz a simple vista, nos muestra a un hombre burgués de clase alta, que sin tener ningún tipo de contexto, podríamos pensar que se trata de un hombre burgués francés decimonónico. La obra de Ángela Icaza de 1855 nos habla de una ideología patriótica y nacionalista, dirigida a un discurso meramente político de su época, un discurso oficial.

John Berger, por ejemplo, ha planteado que la función del retrato era enfatizar e idealizar el papel social del retratado, no de presentar a un 'individuo', sino al individuo en cuanto monarca, obispo, terrateniente, negociante, etc. Este papel social se mostraba en la obra mediante la pose, el gesto, el atuendo y el entorno, (características con las que coincide Acevedo), es así, como esos atributos o características definen un estereotipo social determinado, en este caso burguesía y políticos²²⁴. Partiendo de esto, ¿Cuáles son los indicadores que encontramos en este conjunto que nos hablan de identidad nacional? idealización (imaginario), modernidad, blanquitud, moralidad, clase, nación y estado. En este caso podríamos cuestionarnos las diversas afirmaciones de investigadores o investigadoras, así como la de críticos del siglo XIX, que las mujeres pertenecían a un contexto doméstico,

²²³ Acevedo, *op. cit.*, p. 109.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 206-207.

utilizando sus habilidades artísticas para retratar simples escenas hogareñas, así como obras de nivel básico, tanto artístico como intelectual.

En contraste a los retratos políticos, se encuentra el autorretrato de Carlota Camacho, el cual, muestra indicadores como: nación, identidad, política y feminismo. Cabe mencionar que, esta pintora perteneció a la generación de alumnas formales de la Academia de San Carlos, de las últimas décadas de siglo. Un grupo de mujeres, avanzadas a su época, gracias a los avances y logros de sus antecesoras. Incluso, de este autorretrato existen dos versiones, así como la fotografía de la pintora.

Carlota Camacho



Cuadro izquierdo 38: *Autorretrato*, Carlota Camacho. 1893. Fuente: [UPRESS](#)

Cuadro derecho 39: *Autorretrato (La cazadora)*. Carlota Camacho. 1983, óleo sobre tela. Colección Sara Elena Franco de Garibay. Fuente: [Gaceta UNAM](#)

En la obra de la derecha, vemos una mujer de cuerpo completo, parada de frente hacia el espectador, con una postura firme y retadora. La joven, de piel blanca y cabello castaño recogido hacia atrás, usa un sombrero de soyate. Ella porta un vestido de manga larga, de seda negra, con un corsé que define su figura femenina y un sarape cruzado, cubriendo su pecho. En sus manos la joven, sujetas de firme y segura lo que probablemente sería una carabina Winchester 30-30, armas más populares de las fuerzas maderistas. Detrás de ella, en un paisaje boscoso, se aprecia el tronco de un árbol, a sus costados hay hierbas y plantas, así como un pastizal seco.

De acuerdo a su escasa biografía,²²⁵ se sabe que Carlota Camacho Hall nació en Tampico, Tamaulipas en 1876, hija de la inglesa Charlotte Hall y el diplomático mexicano Carlos Camacho. Fue alumna de la Escuela Nacional de Bellas Artes, participando en dos exposiciones: 1891 en la cual presenta una gran producción pictórica y 1898. Fue dirigida por maestros como José Salomé Pina, Luis S. Campa y José María Velasco, influencia que se nota en su gran producción de paisajes. En 1893 la pintora elabora su autorretrato, del cual, podemos interpretar que ella se encontraba inmersa en el ámbito artístico y cultural, gracias a su posición social y la función de su padre como diplomático. Carlota no era ajena al contexto político y social que se estaba desarrollando a finales de siglo. La ruptura en el grupo Porfirista, así como la introducción de ideas socialistas en México, a través de los hermanos Flores Magón, muy probablemente influenciaron la ideología y tendencia pictórica de la artista.

Para reafirmar esto, y retomando el primer planteamiento de Berger, que la función del retrato era idealizar el papel social del retratado, sin la necesidad de presentar a

²²⁵ Sergio Corona, Fabián Garibay, “Una pintora de la Academia de San Carlos en la Laguna”, en *Mensajero del Archivo Histórico de la UIA*, [en línea], 2004, num 68, pp. 3-7. Disponible en : <https://www.iberotorreon.mx/publico/publicaciones/mensajero/Edicion-068.pdf>

un “individuo”, sino al individuo en cuanto su papel y función en la sociedad. Elementos visuales en el autorretrato de la pintora Camacho como: la pose, el gesto, la vestimenta y el paisaje; probablemente la artista busca idealizar su lugar, dentro de un imaginario. Vemos a una mujer burguesa, con la aspiración de combatir por una causa social (digo *aspiración*, porque nunca participó en la lucha armada), portando una indumentaria diferente al estereotipo impuesto a las mujeres de la época, y así, modificar patrones y arquetipos femeninos. Tomando como referencia la vestimenta, la postura y el rifle, la obra nos habla de un movimiento de lucha social, que se estaba gestando a finales de siglo. Con esto, podemos interpretar como la pintora percibía los movimientos e ideologías sociales de fin de siglo. Por falta de información no podemos asegurar su postura política, pero al ver esta imagen, se puede identificar una clara similitud con los retratos de los hombres revolucionarios de la época, y su probable afinidad al movimiento revolucionario del siglo XX.

Este autorretrato ha sido considerado como una alegoría nacional por Angélica Velázquez²²⁶, sin embargo, partiendo del análisis de las alegorías nacionales, vistas en el capítulo dos, sería muy aventurado afirmar que esta obra se trata de una alegoría nacional. No obstante, es evidente el carácter nacional en la obra, y desde el análisis de esta investigación, se considera una obra que busca reafirmar la identidad nacional de las últimas décadas de siglo, así como, la idealización de identidad individual de la autora, que está inmersa en una identidad colectiva revolucionaria. Incluso, los elementos masculinos de la obra, probablemente estén relacionados a la idealización y asimilación de un movimiento armado, que a la intención de semejar una figura masculina. Ya que está clara la identidad femenina

²²⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, “En la cazadora fusionó el retrato con el del paisaje y creó una alegoría nacional”, en *Gaceta UNAM*, [en línea], 19 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.gaceta.unam.mx/en-la-cazadora-fusiono-el-retrato-con-el-del-paisaje-y-creo-una-alegoria-nacional/>

de la autora, con él la representación del vestido y el corsé ajustado. Algunas mujeres de ese periodo optan por vestir completamente de hombre, ella no.

Asimismo, el hecho de contraer matrimonio tan joven e interrumpiendo su papel como pintora, tal y como lo hacían la mayoría de las jóvenes burguesas, por presión social y económica, Carlota insiste en reactivar su carrera como pintora, en 1898 participa de nuevo en las exposiciones de la Academia presentando sus obras, obteniendo el segundo lugar en Pintura de Figura, logrando obtener un diploma y medalla por parte del presidente Porfirio Díaz. Este acontecimiento nos habla de cierta libertad y autonomía que Carlota tenía en su matrimonio.

En esta obra ¿qué indicadores identificamos relacionados a la identidad nacional? la modernidad, la tan deseada y anhelada modernidad del gobierno de Iturbide, Victoria, Juárez, Habsburgo, Tejada y Díaz; si revisamos las características que la nueva nación mexicana busca para la construcción de su identidad nacional, era la modernidad, la necesidad de copiar los modelos, vestimenta, ideologías e ideales de la sociedad europea, era el objetivo principal de los grupos políticos e intelectuales. A finales del siglo XIX en México, vemos el autorretrato de una mujer que idealiza la modernización a través de una representación disruptiva de una burguesa de la alta sociedad mexicana.

En la obra podemos interpretar ideales feministas y socialistas, existe una intención y mensaje de emancipación femenina burguesa. Dentro de la modernidad no solo se encuentran los cambios tecnológicos y urbanos, incluso las estructuras políticas o económicas. También las ideologías y movimientos sociales forman parte de la modernidad y desarrollo de las sociedades, la idealización de una equidad de género está presente en su obra.

3.2.2.4. *Del romanticismo al costumbrismo social*

Durante la primera mitad del siglo XIX, el romanticismo se instauró como la corriente artística e ideología predilecta en los círculos burgueses mexicanos, lo hemos visto en la muestra de las pintoras decimonónicas, aunque teóricamente es difícil definir si es romanticismo o costumbrismo, ya que ambos se desarrollan paralelamente. Sin embargo, en esta investigación hemos analizado y notado que, en la muestra pictórica de la primera mitad de siglo, hay más características de un arte romántico, idealista, que busca enfatizar lo bello, lo clásico, la cotidianidad y estereotipos burgueses, haciendo énfasis en la blanquitud, cotidianidad y religiosidad.

Ahora bien, continuando con la muestra de las pintoras a partir de la segunda mitad del siglo comenzamos a ver temáticas distintas, incluso los colores, formas y personajes comienzan a diversificarse, notamos un arte más costumbrista, más social y popular, vemos obras en donde la mujer y el hombre blanco no protagonizan las escenas, ahora mujeres y hombres de piel morena, mestizos e indígenas comienzan a visibilizarse. Incluso en la obra de Carlota Camacho ya no vemos la misma representación de la mujer burguesa dentro de su espacio cotidiano, se crea una idealización de la mujer que está en camino a un cambio social. En las naturalezas muertas apreciamos diferentes estéticas, productos, alimentos y materiales diferentes en 1848 en comparación a 1884.

De acuerdo con Mey Yen Moriuchi la tradición pictórica costumbrista en México surgió en 1854 con *Los mexicanos pintados por sí mismos*, colección que inició con el debate acerca del concepto de nación y quién la representa. A partir de esto las artes visuales jugaron un papel importante en el proceso de construcción de identidad nacional; es así como el costumbrismo se convierte en una tendencia que pretende representar vestimentas locales, tipos sociales, costumbres y escenas de la vida cotidiana. Los

artistas comienzan a representar lo ordinario y mundano de la vida diaria, dejando atrás las escenas históricas, así como los retratos burgueses y políticos, tomando como protagonista al pueblo, su vestimenta, comida, viviendas y oficios, olvidando los estándares clásicos, para construir las nuevas representaciones visuales de los mexicanos.²²⁷

3.2.2.5. *El retrato popular*

Una de las aportaciones artísticas que las pintoras mexicanas logran a través de sus obras, así como los pintores de la época es realizar una documentación social y racial de los diferentes tipos sociales, normas culturales, vestimenta y comportamientos de grupos burgueses y populares. Moriuchi argumenta en su obra que si no fuera por los artistas extranjeros, difícilmente los artistas mexicanos hubieran logrados esa documentación y recopilación de los diferentes grupos sociales, sin embargo hay que tener en cuenta que cualquier extranjero en otro país va a poder identificar las diferencias o cualidades del nuevo contexto al que se enfrentan, pero sería mucho más difícil que los artistas mexicanos a lo largo del siglo no hubieran ejecutado representaciones del mundo que los rodea, sin embargo la tendencia costumbrista con sus connotaciones clasificadorias de tipos sociales, podemos atribuirles a los extranjeros, que es lo mismo que hacen con los cuadros de castas en la colonia, mas no la originalidad o representación de la realidad mexicana.

Algo muy importante que se desarrolla con la corriente costumbrista y que Moriuchi plantea con claridad es el concepto de *otredad y racialidad* en el proceso de construcción de identidad nacional, elementos que notamos en el conjunto de obras

²²⁷ Mey Yen Moriuchi, *Mexican Costumbrismo, race, society, and identity in nineteenth-century art*, Korea, The Pennsylvania State University , 2018, pp.1-3.

creadas por las mujeres pintoras de esta investigación. Según la autora las diversas identidades del siglo XIX forman parte de un imaginario, inclusión de una fantasía, bajo la construcción de estereotipos partiendo de la observación y similitudes, de conductas, factores biológicos, asociándose con la raza y clases sociales. Es aquí donde la identidad se desarrolla a partir de la *otredad*, la cual se construye ya sea con las similitudes que existen entre diferentes grupos, o bien las características únicas que determinan a cada grupo, a través de la comparación se concluye en una *antítesis*. La construcción de la identidad está en constante negociación con el otro, proceso que culmina con la formación de una *otherized community*²²⁸, sociedades que se basan en la *otredad* en una *antítesis*.

Luz Osorio y Pilar de la Hidalga



Cuadro izquierdo 40: *Estudio para retrato de niña*. Luz Osorio. 1885, óleo sobre tela. Colección particular.
Foto: Lilia E. López Méndez

Cuadro derecho 41: *Retrato de Dama*. Pilar de la Hidalga. 1886, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte. Foto: Lilia E. López Méndez

²²⁸ Ibidem, pp.3

La necesidad de definir características que buscan crear estereotipos sociales en el siglo XIX está presente en la literatura mexicana en el quijotismo de Lizardi,²²⁹ y específicamente en la corriente costumbrista, hay un factor que lo define, y lo distingue del romanticismo: la raza, el color de piel. En este conjunto de obras ejecutadas por las pintoras, notamos que dentro de la primera mitad del siglo es muy difícil, casi imposible identificar una obra en donde la diversidad racial este presente, incluso en la obra de La Guadalupana, vemos a una virgen mestiza, en donde la racialidad es muy delicada y casi imperceptible. Ahora bien, a partir de 1880, época en la que vemos a pintoras más integradas a una Academia y con una ideología más liberal y adaptada a los cambios sociales, como vimos con Carlota Camacho en su autorretrato, comenzamos a notar en las obras de las pintoras representaciones de tipos sociales y protagonistas de piel morena, rasgos mestizos e indígenas, vestimenta popular, tradicional de diversas ocupaciones o etnias.

Pero regresando a la idea de otredad, antítesis, podemos hacer una comparación entre las obras de Luz Osorio y Pilar de la Hidalga, la representación de estereotipos mexicanos y en este caso ¿Cuál de estas obras representa la famosa antítesis de la identidad mexicana?

En la obra de Osorio vemos solo el rostro de una joven mestiza, su cabeza se encuentra ligeramente hacia la izquierda, con una mirada tranquila y serena, su piel es morena, su cabello es negro y ondulado, su peinado es un trenzado hacia atrás, sus ojos son grandes y negros, la nariz es pronunciada y ligeramente ancha, su boca es mediana con el labio inferior más prominente. Por otro lado, en la obra de la Hidalga vemos a una mujer totalmente diferente, la mujer se encuentra viendo hacia la

²²⁹ Jóse Joaquín Fernandez de Lizardi, *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima*, México, Librería de Recio y Altamirano, 1842.

derecha con una mirada seria y dominante, su piel es blanca, su cabello es rubio y recogido hacia atrás con una diadema roja con un detalle de plumas y una piedra al centro, sus facciones son muy delgadas tanto nariz y boca, sus ojos son oscuros y pequeños. Porta un vestido azul con motivos decorativos dorados, cuello de olán blanco, con un detalle al centro color dorado y un broche. Está cubierta con una capa roja con flecos en los bordes y su mano izquierda sosteniendo elegantemente su capa. En esta comparación no podemos hablar de similitudes que definen a un grupo, vemos rasgos y características específicas de diferentes grupos, que crean diferencias raciales y sociales, diferentes identidades y la formación de una otredad. Ahora, ¿cuál de estas representaciones es la antítesis del modelo de la mexicana ideal? Aníbal Quijano considera que el costumbrismo, y las representaciones estereotipadas son el producto de un *coloniality power*, es decir, las formas políticas, raciales y de jerarquía social, se siguen imponiendo en las nuevas estructuras decimonónicas, generando marcadas distinciones sociales, así como, discriminación racial en los nuevos ordenes contemporáneos latinoamericanos. También argumenta que el sistema de castas que se basaba en los fenotipos, el color de piel y el privilegio que los españoles tenían muy por encima de la raza indígena se mantiene en las sociedades poscoloniales, es así que el Costumbrismo es formulado con el mismo discurso discriminatorio²³⁰. Mismo planteamiento que se desarrolla en esta investigación en el segundo capítulo, con temas como la mestizofilia.

Retomando la idea de mestizofilia que se desarrolla en el siglo XIX, justamente en la segunda mitad de siglo, estas ideas se complementan y nos hablan de quién podría ser la antítesis del discurso de identidad nacional en el par de imágenes que

²³⁰ Aníbal Quijano, “Coloniality and Modernity/Racionality”, en Cultural Studies 21, [en línea], March/May 2007, vol 21, Nos. 2-3, ISSN: 0950-2386, p. 168. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>

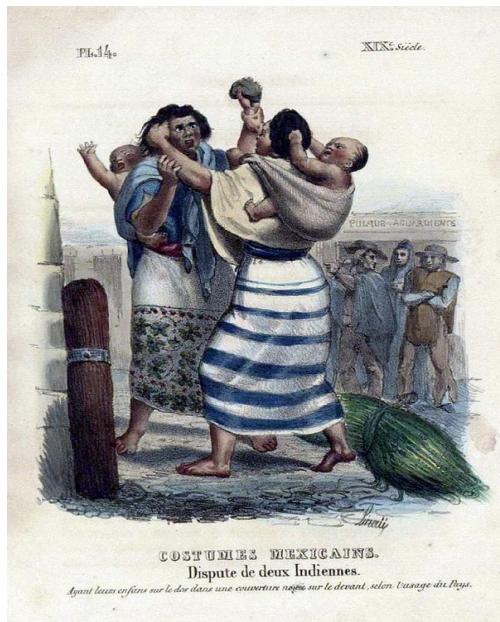
mostramos. La comparación de las obras de Osorio y de la Hidalga, nos habla del verdadero discurso de identidad nacional en la segunda mitad del siglo y la definida relación con la idea de mestizofilia, el planteamiento de Quijano y de Moriuchi en cuanto al objetivo de la corriente costumbrista, que van de la mano, y que también está reflejada en la literatura del siglo en obras como la Quijotita.

¿Qué indicios reconocemos de estas dos mujeres mexicanas del siglo XIX? el color de piel, el cual nos habla de la diversidad racial mexicana, sin embargo si analizamos un poco más las obras y a través de la postura, los gestos, la vestimenta podemos interpretar la situación social y psicológica de cada una (pero claro no vamos a entrar en temas relacionados a la psicología), esto está reflejado en las tesis de mestizofilia que planteamos en el segundo capítulo y la concepción que se tenía de las diferentes razas mexicanas en relación a su forma de actuar, vestir, comer, incluso de vivir. Y por supuesto el color de piel no se mencionaba en dichas tesis, para no ser tan obvias en cuanto a la discriminación racial de la época, sin embargo, es visualmente claro en las representaciones costumbristas.

Me atrevo a relacionar costumbrismo, racialidad y mestizofilia, y no en el romanticismo, ya que el color de piel es algo que destaca en el conjunto de obras de las pintoras a partir de 1880, asimismo, elemento que no destaca en las obras de 1840 a 1860, predominando de la raza blanca en el arte femenino.

Por otro lado, tenemos en la escena artística mexicana costumbrista la tendencia a representar escenas de la vida cotidiana de diferentes grupos sociales, principalmente de entornos rurales y populares, tal como se aprecia en la obra *Pleito entre dos indias* 1828 del litógrafo Claudio Linati, así como la pintura de Luz Osorio *La Papanteca* 1880, mostrando el paisaje y la idealización del mestizaje, o la representación de un trabajador de hacienda, de la pintora Paz Eguía Lis Salot, *Hombre en un pozo de*

1900; este grupo de artistas decimonónicos buscaban reflejar a través del costumbrismo las diversas identidades que conforman la emergente nación mexicana, representando su indumentaria, rasgos faciales, actividades cotidianas, incluso escenas características de ciertos grupos sociales.



Litografía 2: *Pleito entre dos indias*. Claudio Linati. 1828. Trajes civiles, militares y religiosos de México. Fuente: [Internet Archive](#)

Un ejemplo de estas escenas y tipos sociales lo vemos en la obra *La Papanteca* de Luz Osorio ejecutada en 1800, representando a una joven indígena de Papantla en un entorno bucólico. La figura central de la obra es una joven indígena que se encuentra sentada sobre una formación rocosa, viendo directamente al espectador con una mirada tímida, su tono de piel es moreno claro, de ojos son grandes y oscuros, nariz ligeramente ancha, labios delgados, cabello castaño, luciendo un trenzado en la parte superior de la cabeza con una tela amarilla, verde y roja. Adornando sus orejas con un arete. La joven se encuentra sentada con una pose muy delicada y el torso ligeramente volteado hacia el espectador, sus piernas están cruzadas, su mano derecha está recargada sobre la piedra y en la mano izquierda sostiene un cántaro con una línea decorativa en color verde.



Cuadro 42: *La Papanteca*. Luz Osorio. 1880. Fuente: [La imagen de América](#)

Ella porta una camisa triangular de color rojo con pequeños bordados en color blanco, y que deja al descubierto sus hombros y espalda la cual cubre con un chal de tela similar a la organza, de color blanco, detalles bordados, con un borde de encaje, acompañado con un detalle en color verde. En la parte inferior porta una falda blanca con detalles bordados de hilo anaranjado, que muestran aves similares a las representaciones prehispánicas, acompañados con motivos triangulares y líneas con patrones en zigzag. Sus pies están descalzos sobre la tierra y a su lado se encuentra un cántaro mediano color café. El escenario que rodea a la joven tomando como referencia el nombre de la obra es un campo en la zona de Papantla, Veracruz, vemos un fondo rocoso, lleno de follaje verde y un árbol de plátano, a lo lejos se aprecia un paisaje montañoso brumoso.

A partir de esta obra podemos plantear dos ideas:

Luz Osorio originaria de Papantla, Veracruz busca crear una representación de las tantas identidades sociales en México, que bajo los parámetros e ideología costumbrista pretende recrear un tipo social y el modelo femenino del campo, y en la cual la autora probablemente quiso reflejar parte de su identidad como mujer veracruzana y el terruño hacia su lugar de origen, que en cierto modo se alejaba de los parámetros clásicos de la Ciudad de México.

Úrsula Estrada²³¹ relaciona la *Papanteca* de Luz Osorio con la tendencia pictórica europea, de una serie de obras elaboradas por hombres, en donde las protagonistas eran mujeres de campo, tímidas e ingenuas pero sensuales, interpretado así, por su vestimenta un tanto provocativa y por el elemento iconográfico del cántaro, el cual estaba relacionado con la fecundidad y sexualidad femenina. En el caso particular de

²³¹ Úrsula Tania Estrada López; "De cántaros y amores en el México decimonónico: La papanteca de Luz Osorio", en *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, [en línea] segundo semestre 2015, núm 7, pp. 10-26. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=203&v

la joven papanteeca que pinta Osorio, que probablemente encaja en esta tendencia, los indicios en la obra nos hablan de un discurso totalmente diferente. La obra es ejecutada por una mujer, pintora, burguesa, que además es esposa e hija, y se encuentra bajo un contexto en donde las mujeres comienzan a tener un lugar en la Academia y ámbito artístico de forma oficial, es casi imposible que Osorio esté representando a una mujer sensual y lista para ser cortejada o sexualizada por algún hombre. Los indicios en la obra nos hablan de un discurso nacional, en donde vemos un sentimiento de terror al ejecutar una escena en la tierra natal de la pintora, destacando colores, texturas de los árboles, piedras, plantas y follaje que caracterizan a la tierra y flora Veracruzana. Por otro lado, está la presencia de los colores nacionales en la vestimenta de la joven indígena: verde, blanco, rojo, acompañados con elementos decorativos en su vestimenta que hacen referencia a la etnia totonaca y al periodo prehispánico. Todos estos elementos los vemos concentrados en la figura central de una mujer indígena, que se refiere a una ideología que toma fuerza durante el último periodo nacional decimonónico: el indigenismo y el mestizaje. Como ya lo hemos mencionado en esta investigación, la figura femenina era equivalente a la matrícula o nación mexicana, que a finales de siglo se convierte en una mujer indígena o mestiza, pero no a una mujer sexualizada, al menos en la obra de Osorio, desecharmos la idea que sea así. Esta obra al igual que las composiciones de Josefa Sanromán y el retrato de Iturbide de Icaza, pueden ser alegorías que refieren a la idea de identidad nacional en distintos periodos del siglo XIX.

El hecho de que Osorio ejecute obras de carácter nacional, no es un caso aislado o una coincidencia, a partir de 1867 la tendencia a representar la diversidad racial en México, surge con la idea de un nuevo programa artístico, el cual incita a los artistas a desarrollar un arte nacional, con temáticas como paisajes, costumbres y tipos

sociales, iniciativa que impulsa el partido liberal, bajo la dirección de Ramón Alcaraz en la Escuela Nacional de Bellas Artes.²³² Asimismo, es importante resaltar el argumento de Estrada, dejando a un lado la relación entre sexualización y campesinas mexicanas:

La artista parecería responder a un impulso nacionalista. Así podría colocarse no solo dentro del discurso vigente de lo nacional, sino que también podría estar funcionando como una construcción de identidad a nivel individual, al representar a una mujer con quien la artista compartía el origen natal, la obra deviene en una composición autorreferencial. Sus retratos de Hidalgo y Morelos, que indican un interés por la historia del México independiente, parecen sugerir que se asumiera como una artista mexicana participe del arte nacional.²³³

La segunda idea que nos gustaría plantear es acerca de la imagen idealizada de la cotidianidad de las mujeres indígenas, en donde vemos una construcción del estereotipo de la mujer indígena y mestiza de finales del siglo XIX, ya que una joven de campo no portaría un traje de fiesta para ir a recolectar agua, con tanta pasividad y tranquilidad como se muestra en la obra, la representación de un modelo social que forma parte de la diversidad racial en México, sin embargo es una realidad que se mantiene bajo los parámetros del *coloniality power*. Se aprecia a una mujer con un color de piel casi blanco y rasgos finos, con una postura sutil y dócil, impecable en su vestimenta y peinado. Esto no quiere decir que una mujer indígena nunca haya portado un traje de fiesta impecable, o tomado un descanso durante su camino, pero el contexto, el periodo, y los rasgos de esta joven, no coinciden con la realidad y la discriminación que se vivía en el siglo XIX, todo esto bajo un punto de vista que entiende la mestizofilia del periodo.

No obstante, el proyecto de arte nacional corría a cargo de una Academia que mantenía los cánones de belleza idealista con influencia europea, así como parámetros de arte clásicos que buscaban crear un imaginario social en donde la

²³² *Ibidem*, p. 14

²³³ *Id.*

diversidad racial y el mestizaje visualmente fueran bellos, pulcros y perfectos, la mexicanidad ideal en otras razas.

La tendencia costumbrista no solo la vemos en obras de Luz Osorio, también pintoras apegadas a los arquetipos impuestos en la academia y los círculos burgueses como Pilar de la Hidalga, a partir de 1890 rompen la tendencia burguesa para unirse a la tendencia de arte nacional popular femenino con obras en donde vemos el mestizaje, la pobreza y el trabajo que ejercen mujeres en las calles de la Ciudad de México en su obra *La Mendiga*, y la paisajista Otilia Rodríguez con su obra *Mujer con anafre*, en las dos obras vemos similitudes: las dos representan a mujeres de edad avanzada, que se encuentran en las calles, con vestimenta similares, mujeres que rompen el canon de belleza y cotidianidad burguesa, que ahora buscan reflejar la realidad de las calles de la Ciudad de México en la última década de siglo.

Si hablamos de nacionalismo, en el siguiente conjunto vemos la situación social y económica de un sector en específico, en las últimas décadas del siglo XIX, así como pobreza, carencia, calle, mujeres, decadencia. Probablemente en el ideal o imaginario de nacionalismo del siglo XIX, no se toman en cuenta estas connotaciones (pobreza, carencia, calle, decadencia) simplemente se hace referencia y énfasis a la situación cotidiana de los diferentes grupos sociales en México, no sólo de la de la burguesía. Sin embargo, el propósito de esta investigación es proponer diferentes ideas del nacionalismo oficial del siglo XIX, se pretende construir un concepto de nación que retraten la realidad y situación nacional del periodo.

Pilar de la Hidalga y Otilia Rodríguez



Cuadro izquierdo 43: *La mendiga*. Pilar de la Hidalga. 1891. Museo Nacional de San Carlos.

Fuente: Leonor Cortina

Cuadro derecho 44: *Mujer con anafre*. Otilia Rodríguez. 1900. Fuente: Leonor Cortina

En la obra de Honoré Daumier “The third class carriage” de 1860, podemos notar cierta similitud en las representaciones de la vida cotidiana de un grupo social en específico, Woodford lo describe de la siguiente manera: El vagón de tercera representa con la mayor compasión la situación de los pobres de la ciudad, mal vestidos, hambrientos y castigados por la vida. Los colores oscuros y tristes, y los bruscos e irregulares perfiles transmiten vigorosamente el ánimo sombrío y la paciente resistencia de esa fatigada familia que se acurruca en los duros bancos de madera”²³⁴

²³⁴ Woodford, *op. cit.*, p.33.



Cuadro 45: *The Third-Class Carriage*. Honoré Daumier. 1860. Metropolitan Museum of Art. Fuente: [Met Museum](#)

Aquí hay dos cuestiones: la primera es que Daumier no representa esta escena como un tema nacionalista, pero si como un tema costumbrista, en Europa el costumbrismo no está ligado al nacionalismo, sin embargo, en México la idea de costumbrismo y nacionalismo van de la mano, la cotidianidad y representación de grupos diferentes grupos sociales en situación marginal era un tema folclórico, cultural y llamativo para la representación en el arte de los tipos sociales. La segunda está relacionada al significado de la imagen para cada artista, relacionado a su contexto cultural, político, económico y social. Para Daumier su obra es una crítica a la condición en la se encuentra la familia. Para las pintoras es la representación de una realidad que está relacionada al folclor mexicano nacionalista, y que incluso es pintoresco y popular. Incluso, si analizamos a profundidad las tres imágenes, vemos la representación de tres mujeres que se encuentran en espacios públicos, y curiosamente las tres mujeres están en condiciones socialmente inaceptables.

¿Podría convertirse en un mensaje de moralidad por parte de las mujeres pintoras la representación de las dos mujeres trabajando en la calle?, fomentando así la idea nacional de familia, hogar y espacio privado, o es una ¿crítica al sistema político y económico porfirista, en el cual estaba inmerso el país, el cual no deja de enaltecer lo europeo o lo mexicano-burgués? mostrando los diferentes tipos sociales que habitan el país, así como su condición social y económica. Si tomamos en cuenta la formación de Pilar de la Hidalga, proveniente de una familia conservadora y que se rige bajo los principios de la burguesía decimonónica, es un poco atrevido confirmar la segunda hipótesis, sin embargo, Otilia Rodríguez pertenece a una nueva generación de pintoras.

Es importante mencionar las similitudes en las obras de las pintoras mexicanas y el pintor francés en cuanto al estilo y la temática, poniendo en tela de juicio las opiniones de críticos de su época e historiadores actuales, sobre la importancia de la pintura femenina del siglo XIX, que está estigmatizada con copias, su labor de aprendices y señoritas con tiempo libre para pintar y desarrollar una actividad artística cualquiera. Ahora bien, analicemos la cultura visual de las pintoras con respecto a los retratos sociales, ejecutados por los pintores de la Academia. Si bien sabemos, visualmente había una tendencia costumbrista durante la segunda mitad del siglo, impartida por los maestros y pintores de San Carlos. Lo cual, se convierte en el referente visual de las pintoras. No obstante, hemos visto que no siempre las mujeres lo siguen por completo, ellas buscan mantener su propio discurso. En las obras de tipos sociales, hemos visto las pinturas de Luz Osorio, Pilar de la Hidalga, Paz Eguía Salot y Otilia Rodríguez. En estas, apreciamos una interpretación visual de diversas realidades sociales, principalmente de clases populares; desde pieles morenas, rasgos indígenas, cabello oscuro, indumentaria indígena, el género, la vejez y el trabajo.



Cuadro izquierdo 46: *El guitarrista toluqueño*. Felipe Santiago Gutiérrez. 1877, óleo sobre tela. Fuente: [Pinterest](#)
 Cuadro derecho 47: *Indio con Traje de Gala en puesto de comida*. Edouard Pingret. Siglo XIX. Fuente: [Pixels](#)



Cuadro 48: *Las hijas de Don Manuel Cordero*. Juan Cordero. 1875, óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Arte. INBA. Fuente: [Google & Arts](#)

Por otro lado, en este grupo de obras ejecutadas por pintores mexicanos y extranjeros, con una formación académica, podemos analizar un discurso diferente. Tenemos la mirada tanto nacional como extranjera en estos artistas que retratan a diferentes tipos sociales en México. Los tres, lo hacen de una forma clásica, impecable y casi perfecta, no solo en su técnica, sino también en los modelos sociales

que plasman. Los artistas representan la realidad racial de México, de una forma idealizada, y adecuada para los discursos nacionales. Llamativa y exótica para los extranjeros.

El primero, Felipe Gutiérrez, mexicano y estudiante de San Carlos, retrata a un guitarrista que probablemente podría ser un hombre mestizo, pero incluso en este modelo de mestizaje predomina lo español. Incluso su imagen es similar a un autorretrato de Velázquez.



Cuadro izquierdo 49: Autorretrato. Diego Velázquez. 1634, óleo sobre lienzo, 68cm x 55cm. Metropolitan Museum. Fuente: [Pinterest](#)

Cuadro derecho 50: María Luisa Fortuny de Madrazo y María Teresa de Madrazo y Madrazo. Luis de Madrazo. 1884, óleo sobre lienzo. Colección Madrazo. Fuente: [Pinterest](#)

Continuando, el hombre de piel morena clara, cabello corto, ondulado y oscuro, tiene un bigote grueso y prominente. El porta camisa blanca, saco café y una faja naranja. En sus manos sostiene su guitarra. Podríamos decir, que la representación de este hombre, es la imagen del mestizo 'ideal'. Con rasgos mínimos de indigenismo, historia y raíces prehispánicas; y genes españoles predominantes. La segunda obra, del pintor Edouard Pingret, maestro de San Carlos y de algunas pintoras. Ejecuta una representación que busca exaltar lo exótico y el folclor mexicano. Esto, lo podemos

observar en los colores, las formas, los personajes y la locación. Vemos un espacio público y cotidiano, en el cual, los grupos indígenas se desenvuelven con más facilidad. Al fondo se alcanza a apreciar una iglesia, y en primer plano un grupo de indias vendiendo sus productos, junto a un indio que muestra su traje típico impecable y majestuoso. Es importante notar las pieles morenas, las cabelleras negras, la indumentaria típica de estos grupos. También, vemos una representación idealizada de este espacio, sin violencia, sin trabajo forzado, o racismo. Se trata de una representación que exalta la racialidad indígena, pero que tiene el propósito de convertirla en un elemento exótico y folclórico. Elaborada por un extranjero, que no tiene que definir su identidad, más bien, es un espectador de la diversidad y multiculturalidad en el México decimonónico.

Por último, la obra de Juan Cordero, pintor de la Academia, que forma parte de un movimiento disruptivo que busca exaltar el mestizaje en la misma. Ejecuta el retrato de cuatro mujeres burguesas, de piel blanca, cabello castaño claro, vestidos elegantes de seda, con detalles de encaje y joyas. Sus rostros son similares a los retratos de mujeres españolas, que retrataba el pintor Luis Madrazo, el color de piel, de cabello y principalmente la nariz aguileña. Las jóvenes se encuentran posando en un paisaje boscoso y oscuro, una de ellas se encuentra de perfil, otra sosteniendo delicadamente una sombrilla, en la parte inferior una de ellas se encuentra recostada en las piernas de la joven que se encuentra sentada y sosteniendo su sombrero con flores. Una escena bucólica, romántica y burguesa, vemos un retrato que denota clase social y feminidad.

Partiendo de estas obras, podemos identificar ciertas características en comparación a las obras de las pintoras. En general, podemos decir que la racialidad es un tema y

elemento que claramente no está definido en estas obras, solo en la obra de Pingret se resalta este aspecto, así como los trajes típicos y la cotidianidad indígena.

Otra cuestión importante, la vemos en la obra de Cordero, que en 1877 sigue produciendo obras que exaltan a una clase social privilegiada, la vestimenta, el color de piel, incluso la escena, en la que vemos a cuatro mujeres posando, haciendo énfasis en su belleza, sutileza, delicadeza, y clase social. Aspecto, que hemos visto plasmado diferente en las obras de las pintoras, siendo ellas un personaje activo en su obra. Incluso, los dos pintores mexicanos, que apuestan por el mestizaje, representan figuras blanqueadas y con tendencia europea en sus obras, principalmente de influencia española. Esto nos habla de una asimilación identitaria, consciente o inconscientemente hacia su herencia Colonial, y que muchos artistas de la segunda mitad de siglo refutaban, pero que es evidente en sus obras e inclinaciones pictóricas.

3.2.2.6. *Bodegones*

Esta investigación tiene el objetivo de dar a conocer las obras que hacen referencia a un posible discurso de identidad nacional por parte de las pintoras, es por ello que no hemos indagado en técnica, habilidad o comparaciones profundas con otros artistas masculinos de la época, así que nos enfocaremos en la temática como indicio de identidad nacional.

Si bien, dentro de los diferentes conceptos de identidad, el concepto de cultura se compone de diversos elementos, como parte de los indicios culturales que nos pueden hablar acerca de identidad, encontramos los bodegones en la muestra pictórica de las mujeres pintoras, temática en la que destacan notablemente por su producción. Así como por la idea de que las mujeres eran mejores haciendo

representaciones que reflejaran el ámbito doméstico, claro con una intención de minimizar su capacidad como pintoras, no obstante, su trabajo habla por sí mismo. Por otra parte, la influencia que ejerce de la tradición de la pintura española, desde el siglo XVII con las llamadas *mesas puestas*, en las cuales se representaban mesas con manjares y aditamento de escudillas, platos, vasijas, jarros, botellas y copas. Posteriormente con la aparición del naturalismo español llegan las primeras manifestaciones de los bodegones, que pintores como Murillo, Zurbarán, Velázquez y Goya iniciaban con dicha tendencia pictórica. Sin embargo, en la pintura colonial mexicana el género del bodegón fue escaso, había manifestaciones de *mesas puestas* con elementos como trastos, comestibles, carnes, caza, verduras, legumbres y animales como las tórtolas. Es en 1769 cuando se ejecuta la representación de una alacena de madera con comestibles como hogazas y cajeta, trastos, cacharros, instrumentos musicales, libros, pinceles que eran la viva imagen del espacio privado del pintor Pérez Aguilar. Fue hasta el siglo XIX que las *mesas puestas* fueron reemplazadas por los bodegones o cuadros de comedor, género ejecutado en su mayoría por las pintoras decimonónicas, con el impulso que te otorga la Academia de San Carlos a dicho género en México.²³⁵

Dentro del amplio concepto de cultura en las definiciones de identidad nacional, ubicamos la cultura material como los alimentos, animales, objetos y adornos que forman parte de la escena cotidiana, que viene de la mano con la corriente romántica y costumbrista. Los bodegones, los podemos apreciar principalmente en interiores domésticos, siendo reflejo de la cotidianidad y cultura alimenticia, haciendo énfasis en la multiculturalidad mexicana.

²³⁵ Manuel Romero de Terreros, "Bodegones y floreros en la Pintura Mexicana. Siglos XVIII y XIX" en *Anales del IIE*, [en línea], 1 de enero de 1946, vol. 4, núm. 14, pp. 55-57. Disponible en: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/430>

Josefa Sanromán Castillo



Cuadro 51: *Bodegón con cabrito, cazos de cobre, jarrón de talavera y chichicuilotes*. Josefa Sanromán Castillo.
1861, óleo sobre tela, 97.7 x 77.7 cm. Colección privada. Fuente: [Artvee](#)

En la obra de Josefa Sanromán vemos al centro una mesa de madera, sobre ella se encuentra yacente un cabrito amarrado de las patas, a lado de él hay tres chichicuilotes. De izquierda a derecha se ven dos cajas de cajeta y sobre ellas un cazo de cobre, le sigue un sartén de cobre, dos botellas de vino, una copa de cristal, un jarrón de talavera, un almirez de cobre y unas cuantas uvas sobre la mesa. Por encima de estos objetos se encuentra una repisa de madera con dos agachonas colgando de las patas, una conservera y un plato con uvas.

Los bodegones además de transportarnos a las cocinas del siglo XIX también son muestra de las dinámicas sociales en torno a la comida; por ejemplo, los privilegios visibles en ingredientes y trastos puestos a la mesa, o el prestigio que otorgaba disponer de alimentos como el chocolate.²³⁶ En la obra de Sanromán seguimos viendo el reflejo de la burguesía, de una clase social que a través del arte muestra su nivel socioeconómico. Alimentos como el cabrito, el vino, la copa de cristal, el jarrón de talavera poblana que por su diseño, material y belleza es uno de los elementos decorativos más costosos. A través de esto vemos los privilegios que la sociedad burguesa gozaba en el siglo XIX, los cuales nos habla de identidad. Por otro lado, identificamos una variedad de alimentos y objetos que representan una sociedad multicultural. Pero lo abordaremos más adelante.

La siguiente obra pertenece a la artista Eulalia Lucio quien tuvo una producción activa durante las últimas décadas de siglo a partir de 1800, con los *cuadros de comedor*, que desde el nombre podemos notar una afinidad con el movimiento costumbrista, a diferencia del *bodegón* de Sanromán que se dirige a un nombramiento más clásico, formal y académico. Lucio nace en 1853 bajo el seno de una familia acomodada en

²³⁶ Ricardo Cruz García, "Antojos visuales. La tradición de los bodegones" en *Relatos e Historia en México, La familia y el amor, estampas de la vida cotidiana en Nueva España*, [en línea], mayo 2024, núm. 187. Disponible en: <https://tiendadigitales.raices.com.mx/library/publication/187-relatos-e-historias>

Méjico, su padre Rafael Lucio fue un notable médico y coleccionista de arte, quien claramente influye en la formación y aspiración artística de la pintora, sin embargo, Cortina menciona que su madre Isidora Ortega, aficionada a la pintura, fue la que posiblemente la formó en el arte pictórico²³⁷. Eulalia Lucio fue una de las pintoras más destacadas en las últimas décadas del siglo XIX, con una gran producción artística, así como genuina y original en la corriente costumbrista y popular. Se caracteriza la elaboración de *bodegones* y mejor conocidos como *cuadros de comedor*, en donde la pintora muestra su gran habilidad con los detalles. En esta investigación solo abordaremos dos de sus cuadros, aunque su producción pictórica es amplia, y muestra la gran diversidad de objetos, alimentos y animales que se veían en las cocinas mexicanas.

En la obra Cuadrito de comedor ejecutada en 1884 se muestra una mesa de madera gastada y envejecida por el tiempo, con un cajón semiabierto. Sobre ella se encuentran diferentes objetos y alimentos. De izquierda a derecha vemos un queso redondo sobre su hoja, a lado se encuentra un cuchillo y un huevo. Detrás se alcanza a percibir lo que probablemente sea una calabaza y un tenate con una servilleta de tela, para las tortillas. Al centro de la obra se encuentra una olla mediana de barro con chiles, cebollas y huevos, así como un chile verde partido a la mitad sobre la mesa y unas hojas sueltas a la derecha. De la parte superior cuelga una planta como decoración, en conjunto apreciamos la mesa de una típica cocina mexicana de un nivel socioeconómico popular.

²³⁷ Cortina, *op. cit.*, pp. 153-157.



Cuadro 52: *Cuadrito de comedor*. Eulalia Lucio. 1884. Fuente: Leonor Cortina

En comparación a la obra de Sanromán ¿Qué identificamos en las dos cocinas? ¿A quién pertenece cada una? La primera podemos interpretar y deducir que es una cocina de una casa de una familia social y económicamente privilegiada. La segunda no. Lo podemos notar con tan solo ver la mesa, una es de una manera pulcra, limpia, cuidada, mientras la otra se encuentra gastada y descuidada. Por otro lado, los objetos, en la primera obra vemos cazos de cobre casi nuevos, limpios, un jarrón de talavera, copas de cristal, propios de una mesa y decoración burguesa, a diferencia de la otra obra, vemos un cesto de tule de influencia prehispánica, con un pedazo de tela gastado y una olla de barro, los cuales podemos ver en una cocina y mesa de un sector popular. Los alimentos nos dicen lo mismo, son animales y carne que se provee

de la cacería, actividad que solo las personas con tiempo y dinero podían ejercer en sus tiempos de ocio. Los alimentos de la obra de Lucio son productos del campo.

¿Existe una relación entre los bodegones y la idea de moralidad? Según Woodford si, en este caso, relacionado con la esencia del hombre: la vanidad; poniendo como ejemplo la obra de Pieter Claesz “Naturaleza muerta. Vanitas”. En la obra se representa una calavera, que según la autora hace referencia a las palabras del Eclesiastés: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”²³⁸. En este caso la autora se refiere a vanidad como un concepto negativo en la representación de una calavera, haciendo alusión a practicar una vida sencilla y libre de pretensiones. Sin embargo, en México en el siglo XIX, el mensaje moralizante estaba relacionado a la unión, la familia y el hogar. Mensajes que vemos representados intrínsecamente en los bodegones.

En relación al tema, Antonio Sánchez²³⁹ plantea diferentes hipótesis alrededor del significado de los bodegones literarios y los bodegones pictóricos, durante el siglo XVI y que probablemente podrían seguir vigentes hasta el siglo XIX. Menciona que las tres razones de estas representaciones pudieran estar relacionadas a reflexiones morales, el desarrollo de la urbanización y el abastecimiento de alimentos a las ciudades más importantes, por último, la obsesión del Barroco por la imitación. En este caso, retomaremos la hipótesis que tiene relación con el proyecto de nación en México durante el siglo XIX, y que lo menciona en una palabra clave: reflexiones morales. Como lo describimos anteriormente, tanto en la ideología religiosa (Vírgenes) como en la cívica (retratos burgueses), así como en la literatura y en diferentes discursos políticos, vemos la intención de formar una nación de ciudadanos

²³⁸ Woodford, *op. cit.*, p. 42.

²³⁹ Antonio Sánchez Jiménez, “Bodegones poéticos” en Enrique García Santo-Tomás (ed), en *Materia Crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid, 2009, p. 203

con valores morales, por lo tanto, se podía aspirar a la modernidad. Sánchez relaciona moral con los bodegones con la sencillez de las frutas y verduras que forman parte de la humildad del labrador, resumiendo las virtudes del campesino, fomentando así, una lectura moralizante.²⁴⁰

Ahora bien, como lo describimos en el segundo capítulo, los adjetivos que se exponen en la ideología de mestizofilia, Sánchez las señala como moralizantes, las cuales, se convierten en adjetivos negativos, ya que la relación: indígena, campo, sencillez, pasividad, incluso alimentación, eran el reflejo de una vida indeseable, poco digna y productiva para la nueva nación en aras de crecimiento hacia la modernidad. Algo similar lo vemos en los bodegones de las pintoras, Sanromán plasma una lujosa cocina de una clase acomodada, que encaja perfectamente con el discurso de la época, su posición social, su entornos y formación artística, mientras que Lucio representa una cocina humilde y sencilla, que bien puede, encajar en la hipótesis de Sánchez, y crear una reflexión moralizante alrededor de la situación social en México a finales del siglo XIX. También, vemos una estructura social partiendo de dos grupos sociales predominantes en México, burguesía y campesinado (mestizos e indígenas) que se movían del campo a la ciudad como lo vemos en las obras de tipos sociales. Los grupos sociales e individuos forman parte de la identidad de una nación, así como sus dinámicas sociales, económicas y culturales dentro del territorio.

Ahora bien, otro punto a destacar en este conjunto de obras es la multiculturalidad que vemos representada intrínsecamente en los objetos y alimentos de los cuadros de comedor, y que no solo habla de una muestra cultural o gastronómica de México, sino también de la identidad racial de las mexicanas y mexicanos.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 204.

Ricardo Cruz considera que los bodegones son representaciones que se convierten en cajas del tiempo gastronómicas, exhibiendo la presencia asiática, indígena y española, en ingredientes o en utensilios, que nos hablan de una identidad multicultural. Asimismo, nos permiten conocer la cultura gastronómica de una comunidad o grupo social, incluyendo la diversidad de ingredientes que se presentaban en ciertas mesas, los posibles hábitos alimentarios en períodos específicos, así como las dinámicas sociales y económicas del periodo.

En las obras de Sanromán y Lucio podemos visibilizar tanto dinámicas sociales y económicas, así como multiculturales. Alimentos como el cabrito, el vino, las uvas, el queso y la cajeta, asimismo trastos y objetos decorativos como el jarrón de Talavera, la cristalería, los utensilios de cobre, las guardaderas, los platos y las botellas, nos muestran una dieta y tradición propia de los españoles que llegan durante el siglo XVI, y que durante el periodo Colonial se va unificando a partir de la tradición prehispánica y los grupos criollos, sin embargo, mantienen la raíz española. Los alimentos que se ven en las obras, propios de la tradición prehispánica, al menos en estas dos representaciones, son mínimos: los chichicuilotes, la calabaza, el chile, los huevos y el tenate. En 1831, el impresor Mariano Galván publica la obra *El cocinero mexicano*, poco después de que finalizara el movimiento de independencia y durante los inicios de la formación de una identidad nacional, el libro ayudó a poner las bases de la gastronomía nacional, en tanto se anunció como “colección de las mejores recetas para guisar al estilo americano”. En pocas palabras, era un recetario “a la mexicana”, aunque con lo más selecto de las cocinas española, francesa, italiana e inglesa.²⁴¹ Plasma los procedimientos más sencillos para la fabricación de masas, dulces, licores, helados y todo lo necesario para el decente servicio de una buena mesa, se

²⁴¹ Cruz García, loc. cit.

considera como el recetario más importante de México durante el siglo XIX; incluye recetas con influencias indígena, criolla, españolas, italianas, francesas e inglesas.²⁴²

Tanto en el siglo XIX como en la actualidad es común leer y escuchar dentro de los debates acerca de la identidad nacional mexicana, existe una insistencia en enfatizar todo lo indígena, cualquier elemento que tenga alguna relación con el periodo prehispánico, sin embargo, esa no es la realidad desde 1521, a partir de esa fecha se comienza a desarrollar un estado, nación, país, comunidad, sociedad multicultural.

Partiendo de estas dos imágenes, a pesar de que se elaboran bajo un contexto que busca una identidad nacional mexicana, costumbrista, popular y social, los alimentos y objetos que vemos dentro de esas obras, provienen de España, Asia, y Mesoamérica. ¿Por qué la insistencia en construir una identidad en donde el valor discurso resida en lo indígena? Cuando claramente en la política, economía, cultura y sociedad prevalece lo extranjero, prevalece la multiculturalidad. ¿Por qué se insiste en poner un velo sobre las demás culturas o grupos sociales? ¿Negros, asiáticos, españoles, indígenas, criollos, franceses, están incluidos en el discurso nacional del siglo XIX? no, solo destaca lo indígena y lo criollo, que es más español que mexicano. Aquí, la razón es ideológica, no racial, ni cultural, social o económica. Otra variante de los Cuadro de comedor es el género de *mesa revuelta*, consistía en la representación de toda clase de objetos, que no fueran flores, frutas u otros alimentos, los objetos representados en estas obras por lo regular eran libro, recados de escribir, abanicos, naipes, costureros, almohadillas o quinqué²⁴³, un ejemplo de este género es la obra de Eulalia Lucio *Cuadro con objetos para bordar*, ejecutada en 1884.

²⁴² *El cocinero mexicano, o colección de las mejores recetas para guisar al estilo Americano, y de las más selectas según el método de las cocinas española, italiana, francesa e inglesa. Tomo III.* México, Imprenta de Galván, 1831.

²⁴³ Romero, *op. cit.*, p.58.

Para concluir, en la cultura visual de las pintoras que realizaban bodegones, encontramos muchas similitudes con las obras de Agustín Arrieta, pintor decimonónico que ejecutó una gran cantidad de naturalezas muertas. Destacando que, es de los pocos hombres que se dedican a pintar este género, ya que, recordemos que, dentro de la jerarquía en la pintura de academia, la naturaleza muerta no se encontraba al nivel de los más destacados pintores, y ellos ejecutaban escenas nacionalistas históricas. También, otro punto importante en esta comparación es que los bodegones de Arrieta mantienen la misma tendencia burguesa, que vimos en las obras de las hermanas Sanromán, aun así, vemos elementos populares, que están presentes en las obras de Eulalia Lucio. No obstante, el carácter academicista y clásico, es muy visible en sus obras. Lo más probable es que este pintor, haya sido un referente visual de las pintoras mexicanas.



Cuadro izquierdo 53: *Cuadro de comedor (con sopera)*. Agustín Arrieta. 1858. Colección Blaisten.

Fuente: [Google Arts & Culture](#)

Cuadro derecho 54: *Alacena*. Agustín Arrieta. Siglo XIX. Museo José Luis Bello y González. Fuente: [Wikipedia](#)

3.2.4 Paisajes

Los paisajes son la última categoría de análisis de esta investigación, vemos su desarrollo y apogeo a partir de 1890, en las obras realizadas por mujeres pintoras, alumnas de la Academia de San Carlos, sin embargo, la producción de 'paisajes' y el significado de 'paisaje nacional', se comienza a desarrollar a partir de la llegada del pintor Eugenio Landesio a mitad de siglo, tendencia en la cual también participan las pintoras Sanromán.

La mayoría de las pintoras que ejecutan estos temas fueron alumnas de la Academia de San Carlos: Carlota Camacho, Otilia Rodríguez, Dolores Soto y Merced Zamora; la mayoría bajo la dirección del pintor y maestro de la academia, José María Velasco. En dichas obras podemos apreciar la influencia de Velasco en los paisajes de campo abierto, escenarios que antes de 1890 no se ejecutaban en las obras de las pintoras. Sin embargo, en esta muestra vemos cómo se rompen esquemas ideológicos y sociales a partir de 1850, que retenían a la mujer a su espacio hogareño, al espacio privado, no solo en su vida cotidiana sino también en las representaciones pictóricas que realizaban.

Tabla 12. Paisajes. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez

Tema: Paisajes			
Subtema	Obra	Año	Pintora
Paisaje con arquitectura	Paisaje con la Iglesia de San Juan de Tacubaya	1877	Julia Escalante
	Paisaje	1890-1900	Carlota Camacho

	Peñasco	1890-1900	Dolores Soto
	La fábrica de papel Peña pobre en Tlalpan	1890	Dolores Soto
	La Vecindad	1890	Otilia Rodríguez
	Iglesia de San Sebastián Mártir	1890-1900	Maria Cañedo
	Sauces en la ribera del río de Colima	1898	Merced Zamora
	Tizapán	1898	Merced Zamora
	Inmediaciones de la fábrica La atrevida en Colima	1898	Merced Zamora
	La Villa de Guadalupe	1900	Otilia Rodríguez
	Paisaje	1900	Otilia Rodríguez
	Fuentes del bosque de Chapultepec	1902	Otilia Rodriguez
12			
Paisaje campo abierto	Paisaje	1894	Carlota Camacho
	El Ajusco	1895	Dolores Soto
	Montañas de la Magdalena	1898	Guadalupe Velasco
	Lago de Texcoco	1905	Otilia Rodríguez

4	
Total	16

Durante este período las pintoras ejecutan 16 obras de paisajes con diferentes enfoques, encontramos doce 12 obras que integran paisaje con arquitectura y otras 4 que muestran paisajes a campo abierto. De esta muestra las paisajistas con mayor producción son Otilia Rodríguez, Merced Zamora y Dolores Soto.

A partir de 1890, apreciamos las obras de Carlota Camacho, con paisajes bucólicos, impregnados de la pasividad y tranquilidad del campo, no vemos paisajes de campo abierto, sino escenarios naturales reducidos en espacio. Camacho hace la representación de una casa de campo con cierta influencia inglesa o francesa, desde la parte trasera, la cual se une a un lago donde se aprecian algunas canoas, así un personaje dentro de ellas, posiblemente un trabajador del campo. Rodeando la escena hay diversos árboles que decoran y adornan la escena bucólica. Una obra sacada del imaginario de una novela inglesa.

En la misma temporalidad vemos obras de Dolores Soto, la representación de un espacio muy reducido de un peñasco, así como la obra de María Cañedo que, desde un ángulo lejano a través de unos árboles altos, representa la Iglesia de San Sebastián Mártir y en primer plano se aprecian a dos campesinos, un hombre y una mujer que se ven apreciando la vista de la iglesia, probablemente en su camino hacia la misa dominical, pero mostrando un espacio reducido del espacio. En estas obras donde se aprecian espacios reducidos, personas realizando actividades cotidianas y sencillas, la tranquilidad del campo y la monumentalidad religiosa de iglesias y catedrales, sin embargo vemos una marcada similitud con las obras de John Constable (*La Catedral de Salisbury vista desde el Jardín del Obispo*, 1820) incluso

de Van Gogh (*La iglesia de Auvers*, 1890) esto puede cambiar la interpretación de los espacios que las mujeres ocupaban y representaban en su obras, ¿buscaban seguir la tendencia artística de pintores reconocidos del continente europeo? o ¿realmente estaban limitadas por el espacio?

A partir de 1890 comenzamos a ver paisajes con una estructura compositiva más compleja, así como espacios de mayor apertura. En este periodo destacan las obras de Merced Zamora, una de ellas: *Sauces en la ribera del río de Colima* ejecutada en 1898, un paisaje más abierto, compuesto por un río, el campo, árboles, una casa a lo lejos y dos campesinos en la escena. Llama la atención los diferentes matices del color verde en el follaje, los detalles en los árboles, el agua del río, logrando una composición pictórica que remite al espectador a una escena cotidiana de dos campesinos. Asimismo, otra obra de Zamora: *Inmediaciones de la fábrica "La atrevida en Colima* de 1898, nos presenta una escena que se enfoca en resaltar la vegetación, tanto en los colores como en los detalles de los árboles, hojas, follaje y pastizales. Se aprecia vagamente un pequeño riachuelo rodeado de piedras, y al fondo de manera discreta se encuentra La atrevida. Con esto podemos notar que la artista busca resaltar lugares, espacios y escenarios naturales de su tierra natal, Colima. El terruño hacia una tierra en específico, la expresión y visión de su nacionalismo.

Otras pintoras como Dolores Soto y Guadalupe Velasco ejecutan escenas de paisaje que se adentran hacia las formaciones montañosas, Velasco ejecuta una obra que plasma las *Montañas de la Magdalena*, se aprecia una clara influencia de José María Velasco, siendo un paisaje de campo abierto, montañoso y que nos muestra un espacio amplio, profundo que culmina en una cordillera montañosa, junto con el cielo azul, nubes, y más cercano al espectador, un campo con el pasto seco, de tonalidades

amarillas con flora como magueyes, cactus y pequeños arbustos. A lo lejos se aprecia una línea de árboles y arbusto más verdes.

Finalizando el siglo XIX en 1900 y sus primeros años, se producen obras de Otilia Rodríguez, de las cuales resalta *La Villa de Guadalupe y Lago de Texcoco*. La primera muestra un espacio reducido, tonos amarillos, cafés, otoñales, los colores verdes decoran sutilmente la escena, y al fondo se ve la Villa. Su otra obra: *Lago de Texcoco* muestra su formación como aprendiz de Velasco, es una obra que presenta un campo abierto a una distancia más larga, colores pálidos y líneas rectas que se encuentran presentes en la estructura del lago y caminos, convierten la obra de Otilia en una representación moderna (en su tiempo), de los paisajes, así como su estructura y caminos de México.

3.2.3.2. Paisaje urbano femenino y nación

Uno de los autores que ha estudiado el paisaje nacional del México decimonónico, como herramienta de construcción nacional, es Fausto Ramírez, del cual, me gustaría retomar algunas ideas y planteamientos, para afirmar el carácter nacionalista de las obras elaboradas por las pintoras decimonónicas, así como la comparación con obras de pintores destacados de la época y debates acerca del paisajismo nacional.

Según Ramírez, la pintura de paisaje a mediados del siglo XIX, se convierte en un ramo independiente en la enseñanza académica de San Carlos, debido a esto, a solicitud de Pelegrín Clavé (director de pintura de figura) llega el pintor italiano Eugenio Landesio en 1855, influenciado por los círculos de Nazarenos de Roma, quienes formarían a Clavé y Vilar, en el ámbito pictórico. Landesio configuró el paisaje urbano de México desde una tendencia en “perspectiva”, con representaciones de calles, plazas y edificios vinculados a la historia política, religiosa y cultural de

México.²⁴⁴ En esta nueva tendencia, los “Edificios” fueron conceptualizados como localidades, considerando la arquitectura, interiores y exteriores, impulsando el subgénero 'interiores de edificios'. En este tipo de obras abundan: interiores de edificios, de carácter conventual, en los años 50 claustros y sacristías monacales lucen en todo su esplendor. Con el triunfo de los liberales y la aplicación de las Leyes de Reforma, cambia el carácter de estas vistas urbanas,²⁴⁵ a representaciones de localidades (arquitectura conventual) en ruinas.



Cuadro 55: *Antesacristía del convento de San Francisco*. Eugenio Landesio. 1855, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte. Fuente: [Google Arts & Culture](https://artsandculture.google.com/asset/the-antesacristy-of-the-franciscan-convent/jAE6_jUVIO2HBQ)

En la obra de Landesio, *Antesacristía del convento de San Francisco*, ejecutada en 1855, se puede apreciar el interior de un recinto religioso, que dado el nombre, sabemos que se trata del convento de San Francisco, en primer plano se pueden ver esperando en un espacio que da entrada a la sacristía, a un grupo de figuras masculinas, monaguillos y un sacerdote, en la esquina del fondo derecho, un grupo

²⁴⁴ The Antesacristy of the Franciscan Convent, en Google arts and Culture, [en línea], https://artsandculture.google.com/asset/the-antesacristy-of-the-franciscan-convent/jAE6_jUVIO2HBQ, fecha de consulta: 9 de junio de 2025.

²⁴⁵ Ramírez, La construcción de la patria..., *op. cit.*, pp. 275-277.

de monjes, y en ese mismo plano en la parte de la izquierda, justo detrás del sacerdote, se encuentra un grupo de personas, probablemente feligreses o visitantes del convento. En la antesacristía, podemos ver elementos decorativos como cuadros religiosos, con escenas como la Anunciación, una Virgen Dolorosa y un Sagrado Corazón de Jesús. En la obra se puede identificar el manejo de la perspectiva, con un fondo que nos lleva a un pasillo lleno de columnas, que culmina en el patio del convento.

Partiendo de esta tendencia pictórica, en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, se comienza a desarrollar la tendencia de los Nazarenos y del maestro Landesio, en las escenas de paisaje, específicamente con su llegada a la Academia en 1855. Sin embargo, existen dos obras de interiores conventuales, de dos pintoras mexicanas, las hermanas Sanromán, fechadas en 1848 y 1849, seis y siete años antes de la llegada del pintor italiano Landesio.

En la obra de la pintora Josefa Sanromán Castillo, Interior de un convento, ejecutada en 1848, podemos apreciar a simple vista el manejo de la perspectiva en los espacios interiores, vemos la figura de cuatro mujeres, una niña y tres religiosas, ya que todas portan un hábito religioso, túnica blanca larga y un manto negro que cubre su cabeza. Todas se encuentran en el pasillo del segundo piso de un convento. En primer plano observamos a una religiosa de rodillas, en posición de plegaría y súplica, hacia la figura del fraile dominico San Alberto Magno, a medio pasillo se ubica otra religiosa leyendo, recargada sobre un barandal de hierro, con un libro sobre sus manos y al fondo observamos a una religiosa de la mano de una niña.

Josefa Sanromán Castillo



Cuadro 56: *Josefa Sanromán Castillo*. Interior de un convento. 1848. Fuente: Leonor Cortina

La obra retrata una escena de la vida cotidiana en un convento, en la cual se detallan minuciosamente los elementos decorativos como las vigas de madera, los barandales, columnas, la sombra del sol retratada en el piso, así como la decoración de la puerta que se encuentra al fondo.²⁴⁶

De acuerdo a la vestimenta de las religiosas, podemos decir que se trata de un convento de monjas dominicas ya que las hermanas de esta orden visten de blanco como señal de simplicidad, luz, pobreza y, sobre todo, recordatorio de que son las 'novias' de Cristo. Su velo es negro (símbolo de humildad, además para diferenciarse del blanco de las novicias) y pueden usar una capa de este color durante el invierno o alguna ceremonia. La unión de ambos colores tiene un significado especial, ya que es la penitencia (negro) cubriendo y protegiendo la pureza (blanco), demostrando también que para permanecer 'limpios', se requiere hacer sacrificios. Algunas llevan un largo rosario de 15 misterios sujeto al cinto y todas deben portar un escapulario blanco.²⁴⁷

Algo que es importante destacar en la obra de Josefa, es la representación de las virtudes femeninas que también retrata en su obra Estudio de una artista de 1849, en ambas obras las protagonistas son figuras femeninas, que están desarrollando las virtudes de la lectura y la religión, al parecer para la pintora, la lectura es una virtud innegable e infaltable en la formación de una mujer del siglo XIX, así como su relación con la religión. En esta obra vemos a una religiosa de rodillas rezando, otra leyendo y la que se encuentra al fondo aparentemente está dedicada a la formación cultural y religiosa de la niña que la acompaña. Aunque se trata de una obra de carácter paisajista y religioso, que va de la mano con el discurso pictórico de la Academia,

²⁴⁶ Algunos detalles de la obra no se aprecian con claridad ya que la imagen es de baja calidad.

²⁴⁷ Adriana Bello, Cómo visten las religiosas según su orden, en: *Aleteia*, [en línea], abril de 2017. Disponible en : <https://es.aleteia.org/2017/04/13/como-visten-las-religiosas-segun-su-orden/>

vemos la intención de la pintora en darle protagonismo a las mujeres, así como a las habilidades y virtudes que desarrollan dentro de su ámbito privado, ya sea en un convento, o en un estudio.

Esta obra nos habla de un discurso de identidad femenino bajo un contexto nacionalista relacionado con la religión de la primera mitad del siglo XIX, con la fusión de temáticas como paisaje y religión. Como lo vimos en el apartado de Religión, arte y nación, la religión es la herramienta que une al pueblo mexicano, en los momentos más inciertos que ha experimentado la nueva nación mexicana.

Por otro lado, la obra de su hermana, la pintora Juliana Sanromán, ejecutada en 1849, presenta una escena de monjes dieguinos dentro de su convento. En un primer plano observamos unas escaleras, en las cuales se encuentran un par de frailes Dieguinos portando una indumentaria eclesiástica, compuesta por una amplia túnica color café oscuro con capucha, sandalias y un cinturón que pende de un lado. Ambos aparentemente están en medio de una plática.

En este mismo plano, en el tercer escalón, se encuentra un hombre con sus muletas y sombrero a un lado, comiendo un pedazo de pan, su indumentaria consta de un pantalón color café, sandalias, camisa blanca y una túnica color gris, que podría tratarse de un poncho o sarape. El hombre tiene una venda en la cabeza, lo cual nos dice, que pudo haber sufrido algún accidente y estar en refugio bajo el cuidado de la orden de los dieguinos. En un segundo plano, de lado izquierdo hacia abajo, vemos a otro monje dieguino bajando las escaleras, hacia la salida o patio del primer piso, portando la misma indumentaria y un capuchón color café.



Cuadro 57: Interior de un convento de Dieguinos. Juliana Sanromán Castillo. 1849, óleo sobre tela. Museo Kaluz. Foto: Lilia E. López Méndez

Ahora bien, en la obra se puede notar el uso de la perspectiva y profundidad, en el plano del monje que va descendiendo hacia el patio, subiendo las escaleras, hacia arriba se aprecia una puerta de grandes dimensiones de madera y al fondo se observan los arcos y columnas de las habitaciones del convento. En el techo, podemos ver una estructura de vigas de madera, con un candil. En cuanto a la decoración del convento, podemos identificar en la parte superior izquierda un altar con marco dorado que alberga la imagen de un cristo crucificado, así como dos elementos decorativos en cada lado. En la parte central, en el techo, se encuentra colgando un estandarte o tela, que contiene la imagen de la Virgen de Guadalupe (es la segunda representación de una Guadalupana, de las pintoras decimonónicas), y de lado derecho sobre la pared se encuentran dos cuadros, de los cuales no se ha logrado identificar las escenas o personajes.

En esta obra identificamos tres aspectos importantes: religión, caridad y paisaje. A diferencia de Josefa, su hermana Juliana decide representar una escena, donde predominan figuras masculinas, pero al igual que Josefa, se observa la intención de la pintora en destacar la función de la orden religiosa, en una captura donde aparentemente la caridad no es la protagonista, pero la vemos plasmada en la figura del hombre sentado en las escaleras, de esta forma, se logra representar una escena cotidiana, en un espacio religioso, con monjas y monjes, que desempeñan los valores propios de la religión.

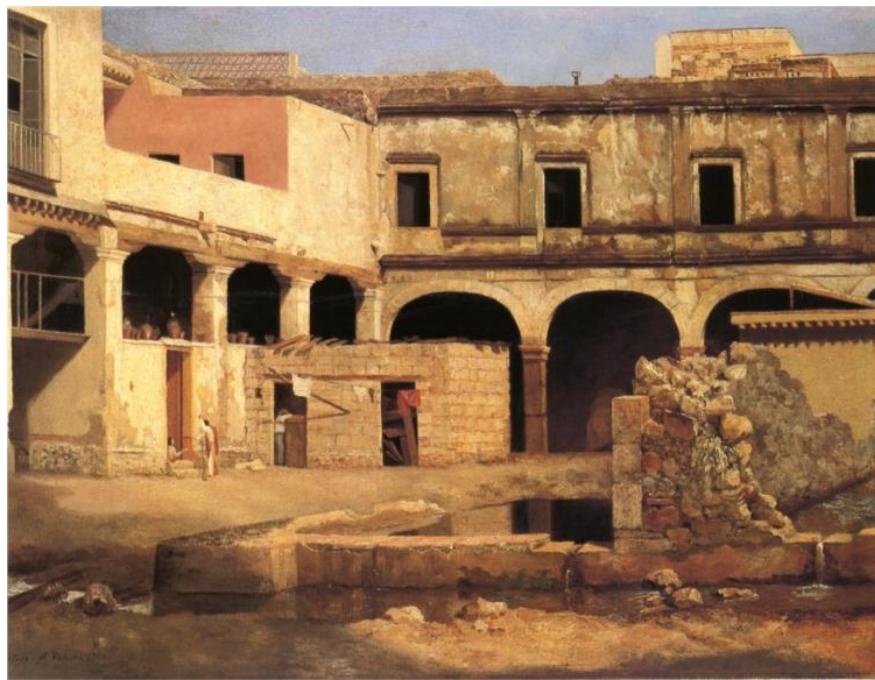
Retomando la cita de Ramírez y el uso de edificios y espacios de carácter religioso como identificador nacional, bajo la influencia de Eugenio Landesio a partir de 1855, de acuerdo al planteamiento y propuesta del autor, tenemos a dos pintoras femeninas que en 1848 y 1849, ya ejecutaban el paisaje urbano mexicano en perspectiva dentro de sus obras, bajo el subgénero de interiores de edificios, plasmando los mismos

escenarios conceptualizados en sus lienzos: edificios, localidades y arquitectura, específicamente conventual. Agregando elementos significativos que forman parte de su cotidianidad e ideología: los valores religiosos y femeninos. ¿Podríamos considerar a las hermanas Sanromán como las pioneras del paisaje urbano nacional durante el siglo XIX?

Un gran referente del paisaje nacional en el siglo XIX, es el famoso maestro Velasco, su primera obra bajo la tendencia de perspectiva y de carácter conventual, fue ejecutada hasta 1860, más de diez años después que las hermanas Sanromán, aunque podemos afirmar que el no inicia con esta tendencia, estrictamente la que representa a los espacios religiosos en su esplendor, ingresa a una nueva tendencia pictórica paisajista en los años referentes a la Reforma.

De acuerdo con el autor, correspondiente a los años de la Reforma, los pintores encabezados por Casimiro Castro siguen una versión visual más fluida y abierta del paisaje urbano, relacionada a la expropiación de bienes pertenecientes a la iglesia y civiles, que fueron desapareciendo los últimos “hombres de bien” a principios de los años 60. Comienza una nueva generación de clientela en la cual se abocan Castro y los jóvenes paisajistas de la Academia de San Carlos,²⁴⁸ incluyendo a paisajistas como Velasco, con obras como *Patio del ex convento de San Agustín* de 1860.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 274.



Cuadro 58: *Patio del ex convento de San Agustín*. José María Velasco. 1860. Fuente: [Wikiart](#)

En esta obra vemos la transición de un paisaje urbano que busca retratar la magnificencia de la arquitectura religiosa a través de sus edificios, Velasco plasma una arquitectura conventual desde la decadencia arquitectónica de los conventos en México, durante los años posteriores a la Reforma. Observamos el patio trasero del ex convento de San Agustín, en el cual no se identifican figuras de monjas o frailes, si no, un par de personas que no son protagonistas en la obra, ni se encuentran en primer plano, los vemos a lo lejos, en las escalinatas de una puerta vieja y dentro de una bodega con muebles arrumbados. En general apreciamos una escena de un convento en ruinas y abandonado, con las paredes que muestran la pintura desgastada, incluso se pueden notar los ladrillos sin recubrimiento o pintura. En primer plano se nota una barda, o parte de una estructura de un cuarto, destruida con unos cuantos ladrillos y piedras de pie. Incluso el color en tonos amarillos y cafés, nos remiten a un momento nostálgico y funesto.



Cuadro 59: *Paisaje*. María E Ibarrola. 1896, óleo sobre tela. Colección Galerías Cristóbal.

Foto: Lilia E. López Méndez

Dentro de esta misma temática, en décadas posteriores, la pintora María E. Ibarrola contribuye a esta tendencia con su obra *Paisaje* en 1896. En ella se retrata un convento, que podemos interpretar como tal, por la presencia de un fraile. Al centro de la obra observamos tres personajes alrededor de una fuente, un niño jugando con el agua, un personaje que no se identifica si es un hombre o mujer, ya que tiene una capucha que lo cubre, podría ser una mujer o un fraile, sin embargo, la figura que se distingue fácilmente como un fraile ya sea franciscano o dieguino, es el que está vestido con una saya color café oscuro, quien porta un sombrero del mismo color y un cinturón con detalles de cuentas. Si bien, el lugar no está abandonado, no se encuentra en las condiciones óptimas de un convento en la primera mitad del siglo

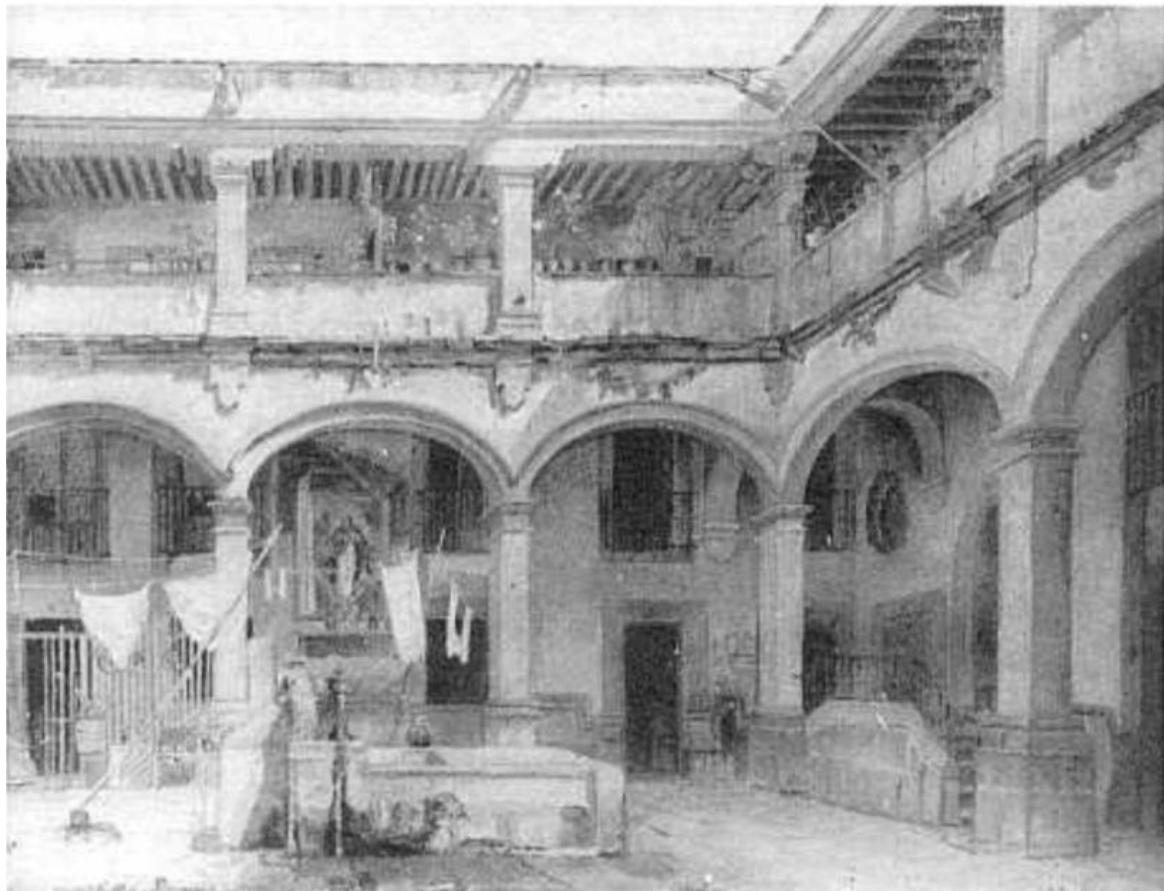
XIX. Lo podemos ver en algunos detalles como grietas en los arcos principales y el desgaste de la pintura, en algunas paredes, así como en la parte inferior de la obra, el jardín y el pasto se ven descuidados por falta de agua, donde hay más tierra que vegetación.

En las obras de Velasco e Ibarrola podemos ver la tendencia pictórica que menciona el autor Ramírez en cuanto al contexto de la Reforma en el siglo XIX, vemos paisajes y escenas urbanas, de interiores de edificios conventuales con un enfoque decadente y de insolvencia por parte de la Iglesia. Vimos en el apartado de temática religiosa, que su influencia ideológica se mantiene durante la segunda mitad de siglo, sin embargo, su solvencia económica disminuye a causa de la Reforma.

Retomando el paisaje urbano que compone la estética nacional en el arte mexicano en el siglo XIX, se encuentra la obra de Otilia Rodríguez, *La vecindad* ejecutada en 1890. En ella retrata un espacio alejado de los grupos burgueses y más allegada a la población común, un complejo arquitectónico multifamiliar, característico de la Ciudad de México y de las clases bajas. El lugar se encuentra en condiciones decadentes, con las estructuras desgastadas. En la escena no hay personas, solo se aprecian las columnas, los cuartos con un fondo oscuro y vacío, vigas de madera en los techos, pintura desgastada. Al centro se observa una especie de pileta y unos mecate, en los cuales se aprecian algunas prendas. Aunque la calidad de la imagen es baja, ya que es una imagen en blanco y negro, se logra apreciar al centro, hacia el fondo la imagen de una Virgen, que por la iconografía y figura, se podría tratar de la Virgen de los Dolores. Asimismo, en la parte del fondo de lado derecho, hay una figura en la pared, la cual podría tratarse de una Virgen de Guadalupe, por la silueta y la forma. Hay que mencionar, que las obras de Ibarrola y Rodríguez, por la temporalidad, recorren varias décadas de la tendencia paisajista a mediados de siglo, ellas siguen

retratando el paisaje urbano de la vida conventual y social en su estado de decadencia, hasta finales de siglo.

Otilia Rodríguez



Cuadro 60: *La vecindad*. Otilia Rodríguez. 1890. Fuente: Leonor Cortina

De acuerdo con Fausto Ramírez el choque entre el peso de la tradición, proveniente de un periodo Virreinal, con el avance inevitable de la modernidad y el “progreso” definieron, en el cuerpo y estructura de la ciudad, modificaciones irreversibles relacionadas a su contexto. Ya no era factible percibir con igual fuerza a la urbe con el reducto inamovible de la memoria colectiva colonial y de un país estático, sino como una entidad en constante transformación, gracias a su contexto. El autor se cuestiona si la pintura de paisaje, fue el género pictórico que con mayor elocuencia captó los primeros signos de semejante modernización, un fenómeno inherente a la

construcción del Estado Nación en el siglo XIX: fue este género pictórico al que se le dio la tarea de construir una imagen de la nación en proceso de consolidarse²⁴⁹.

Así como el autor plantea la idea de que el paisaje urbano fue una manifestación artística ligada a la construcción de la nación mexicana decimonónica, ya que contribuyó a construir la cultura visual nacionalista del periodo, las obras de las pintoras decimonónicas cumplen con los parámetros y las características de la pintura de paisaje urbano que inicia a mediados del siglo, que incluso podemos ver, las hermanas Sanromán inician con esta tendencia en 1848 y 1849, convirtiéndose en las pioneras de dicho movimiento.

3.2.3.3. De la arquitectura urbana nacional al terruño femenino

La visión del paisaje urbano mexicano de Landesio, no solo estaba definido por su cercanía a la colonia, sino también a los vestigios del mundo prehispánico. Con la llegada de Maximiliano a México, quien parece haber sido estimulado por el indigenismo durante su periodo en el país. Comienza a tomar relevancia la historia de los grupos nahuas y mexicas, como representantes de la antigüedad mexicana. Con este nuevo enfoque, comienza a tomar protagonismo otros espacios y paisajes, como el Valle de México, el cual se convierte en el emblema de nacionalidad mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX.²⁵⁰

De acuerdo al planteamiento de Ramírez, el *sentimiento de terruño* es uno de los elementos que contribuyen a la construcción de identidad nacional dentro de una comunidad, percibiendo el entorno y desarrollando una conciencia de territorialidad y espacio. Estas vivencias, se convierten en una expresión estética de carácter visual

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 278

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 280-283.

por medio de la pintura de paisaje. El desarrollo del sentimiento de territorialidad, es un factor ideológico de cohesión y unión nacional, cobrando una dimensión histórica de primer orden²⁵¹ en el siglo XIX.

En dicho proceso, a través de la observación, reconocimiento y percepción, los sujetos a través de esa identificación de elementos visuales geográficos, desarrollan un sentido de pertenencia y asimilación espacial, con elementos visuales específicos, en este caso, flora, fauna, hidrografía, orografía, estructuras, trazo urbano-rural y construcciones arquitectónicas. A raíz de esto se comienza a desarrollar un sentido de pertenencia, que se convierte en sentimiento y nacionalismo, hacia el lugar con el que el sujeto identifica y relaciona estos elementos a su persona e identidad y busca una cohesión, con ese espacio o comunidad. Un ejemplo de este terreno son las obras de Merced Zamora.

En su obra, *Sauces en la Ribera del Río Colima*, vemos dos hombres realizando actividades de la vida cotidiana del campo, probablemente el hombre de la izquierda va camino a recolectar agua del río o camino a su jornada en el campo, el hombre de la derecha está a punto de descansar bajo la sombra de los majestuosos árboles. Al fondo se aprecia una pequeña casa de ladrillo y techo tejado, frente a la casa comienza un camino de tierra, por el cual van caminando una mujer y un niño. Quienes son cobijados por una variedad de árboles, probablemente unos capulines blancos, guarumos, o primaveras.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 269-270.



Cuadro 61: *Sauces en la ribera del río de Colima*. Merced Zamora. 1898, óleo sobre tela. Colección particular.
Foto: Lilia E. López Méndez

El planteamiento del autor se observa en las obras de Señorina Merced Zamora: *Calle de la Huerta de Álvarez en Colima*, *Sauces en la Ribera del Río de Colima*, *Inmediaciones de la Fábrica La Atrevida en Colima*. En ellas, la pintora muestra este reconocimiento y percepción de su entorno, así como el sentimiento de terruño hacia su tierra natal, Colima. Las representaciones son plasmadas desde una perspectiva personal, específica y reducida, de la territorialidad y espacio geográfico, que le da su identidad como colimense; con representaciones de lugares como: una fábrica abandonada, la calle del municipio de Villa de Álvarez y el río de Colima. Tres elementos que componen parte del paisaje identitario de la región.

Merced Zamora fue discípula de los maestros Juan Urruchi y José María Velasco, el primero, plasmó escenas de carácter bíblico, bajo la influencia de Clavé y los

nazarenos, durante la primera mitad del siglo XIX y las primeras décadas de la segunda mitad, sin embargo, de su maestro Velasco, pintor del paisajismo nacionalista del XIX, se aprecia una gran similitud e influencia en las obras de la pintora mexicana.

Asimismo, partiendo de esta tendencia estética e ideológica, relacionada al paisaje mexicano y al sentimiento de terruño, diferentes pintores, comienzan a brindarle significado a sus escenas rurales, uno de ellos, José María Velasco, al presenciar la situación incierta de la nación con la llegada de Porfirio Díaz al poder, busca representar el paisaje mexicano con referencias simbólicas de la bravura indígena y al mito fundacional, como una posible afirmación de soberanía nacional y de confianza en los destinos patrios.²⁵²

Sin duda, uno de estos destinos patrios, fue el Valle de México, en las obras de José María Velasco: *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel* de 1875 y *Valle de México desde el cerro del Tepeyac* de 1878, se nota una similitud con la escena de la obra de Zamora, por ejemplo, la presencia de árboles y vegetación, el campo, los caminos de tierra, la presencia de ríos, incluso la presencia de lugareñas y un par de niños dentro del paisaje. No obstante, hay un aspecto particular que hace la diferencia entre las obras de Velasco y Zamora: el espacio. Si analizamos las obras de Zamora la perspectiva y espacio son reducidos, es decir, pareciera como si la pintora estuviera retratando una escena o el paisaje que aprecia en una caminata. Se representa un espacio y escena específica que permite apreciar el paisaje de cerca, a profundidad, de una forma íntima e incluso privada. Una escena que es parte de su cotidianidad. Por otro lado, las obras del maestro Velasco abarcan un espacio más amplio, es decir,

²⁵² *Ibidem*, p. 280-283.

podemos apreciar a los lejos elementos como ríos, cerros, montañas, volcanes, el cielo azulado con nubes grandes y lejanas.

Ambos pintores están ejecutando representaciones del paisaje urbano y de campo abierto de la geografía mexicana, que fomentan el proceso de la construcción de la identidad mexicana.



Cuadro 62: *Valle de México desde el cerro del Tepeyac*. José María Velasco. 1878. Fuente: [Wikiart](#)

Asimismo, Ramírez plantea que había tres formas de paisaje que trabajaron los pintores masculinos: paisaje urbano, el paisaje a campo abierto y el paisaje de inspiración cósmica, sin embargo, también argumenta que las representaciones de paisajes de la Ciudad de México y el Valle de México están investidas de un valor metonímico como emblemas de la nación entera²⁵³, ¿las representaciones del paisaje del sur de México, no contienen el valor metonímico de la nación? Si estamos viendo una similitud en elementos visuales y estéticos en las dos obras, ¿los paisajes del norte y sur del país no representan a la nación? Es importante la interpretación de la nación mexicana del siglo XIX y la integración de la perspectiva femenina en el arte

²⁵³ *Ibidem*, p. 270.

nacional, que no solo está enfocado en el centro del país, si no también, en diferentes regiones, que complementan la identidad del México decimonónico.

Otro punto importante a destacar, los dos artistas están representando un paisaje de campo abierto, se puede notar la imposición del lugar de cada género, el público y el privado. Merced Zamora muestra una escena de paisaje íntimo y cotidiano, por otro lado, Velasco lo hace de una forma más libre, profunda y amplia en la mayoría de sus obras. ¿Esta forma de representar la perspectiva en los espacios, nos habla de sus limitaciones como mujeres en el arte y en la sociedad, o solo es una forma de expresar la nación como algo personal y cotidiano?

Sin embargo, al igual que el maestro Velasco, se encuentran dos pintoras con obras que representan el espacio geográfico del Valle de México, de forma similar al maestro Velasco: Guadalupe Velasco y Otilia Rodríguez, con obras que refieren a destinos patrios llenos de historia indígena, mitos fundacionales y soberanía nacional, como plantea Ramírez.

De la primera pintora no se tiene información al respecto, lugar de nacimiento, familiares, incluso quienes fueron sus maestros. Por su apellido, la temática que presenta en sus obras, así como la similitud con las obras del maestro Velasco, probablemente sea familiar directo del pintor. Su obra se incluye en esta muestra gracias a la exposición del Museo de San Carlos “Pintar en femenino”, sin embargo, no se encuentra en la obra biográfica de Leonor Cortina.

En su obra podemos observar una similitud en los espacios geográficos que representaba Velasco, resaltando el hecho, de que el maestro solía llevar a sus alumnos y alumnas a recorridos de campo para ejecutar sus trabajos académicos, tanto Guadalupe como Rodríguez pudieron ser alumnas del pintor y participar en estos recorridos y prácticas de campo, lo cual les permitió llegar a estos lugares

lejanos a su espacio hogareño, ejecutando obras que representan una geografía más amplia, incluso más libre.

Guadalupe Velasco



Cuadro 63: Guadalupe Velasco, Montañas de la Magdalena de 1898, óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Lilia E. López Méndez

En la obra vemos una formación montañosa a lo lejos, de colores grisáceos y cafés, se encuentra bajo un cielo azul con nubes sutiles y dispersas. En primer plano vemos un pastizal amarillo, con escasa vegetación verde como árboles, magueyes y arbustos, así como, una formación rocosa que divide y desnivela el suelo. Llegando casi a las montañas, se aprecia una línea de árboles altos de color verde oscuro, siguiendo un camino trazado en medio de la obra, que encamina hacia las montañas. Por último, se puede observar a lo lejos en la parte derecha por debajo de las montañas una edificación que probablemente sea una iglesia.

En este paisaje se identifica la zona de la Magdalena, perteneciente a la Cuenca y Valle de México, en la cual se encuentra el Río Magdalena, así como una biodiversidad importante para la zona. Dentro de los acontecimientos históricos que se desarrollan en esta área, está la Guerra de la Triple Alianza, protagonizada por otomíes, chichimecas, nahuatlacas y tepanecas, grupos asentados en la región de la cuenca del Río Magdalena. Durante el periodo Colonial en la parte alta del río se crearon molinos de papel, batanes, obrajes, haciendas, ranchos y huertas, los cuales contribuían a la economía. Asimismo, en la época independiente, la región continuó como un punto importante para la industrialización de la nueva República, para las industrias textil y de papel. Otro acontecimiento que se desarrolla en esta zona fue la Batalla de Padierna ante el ejército invasor norteamericano en 1847, de la cual surgen los mártires del mismo nombre. La Magdalena Contreras se debió a que históricamente ha sido considerada como zona estratégica para llegar a la ciudad de México, principalmente durante las guerras y la Revolución Mexicana, aunque, este acontecimiento se da en el siglo XX.²⁵⁴

Con estas referencias históricas, podemos ver que el paisaje que retrata la pintora Guadalupe contiene una carga histórica simbólica, que parte del periodo prehispánico hasta el México Independiente, no podemos afirmar que la autora tenía conocimiento de estos hechos, pero tampoco podemos negarlo. Al ser una alumna de la Academia, que bien sabemos la mayoría pertenecía a la clase burguesa, bajo el estereotipo del sexo bello, el cual desarrollaba como cualidad fundamental la lectura de textos religiosos, así como literatura, es muy probable que estas mujeres hayan tenido acceso a textos históricos, y que la elección del lugar para representar una obra de

²⁵⁴ Jesús Sales Colín, Miguel Ángel López Flores, Leticia Contreras Hernández, “La importancia de rescatar, preservar, mantener y cuidar la micro cuenca del Río Magdalena, Distrito Federal” en *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, [en línea], julio-diciembre 2002, vol. 5, núm. 19, pp. 5-11. Disponible en : <https://www.redalyc.org/pdf/342/34251901.pdf>

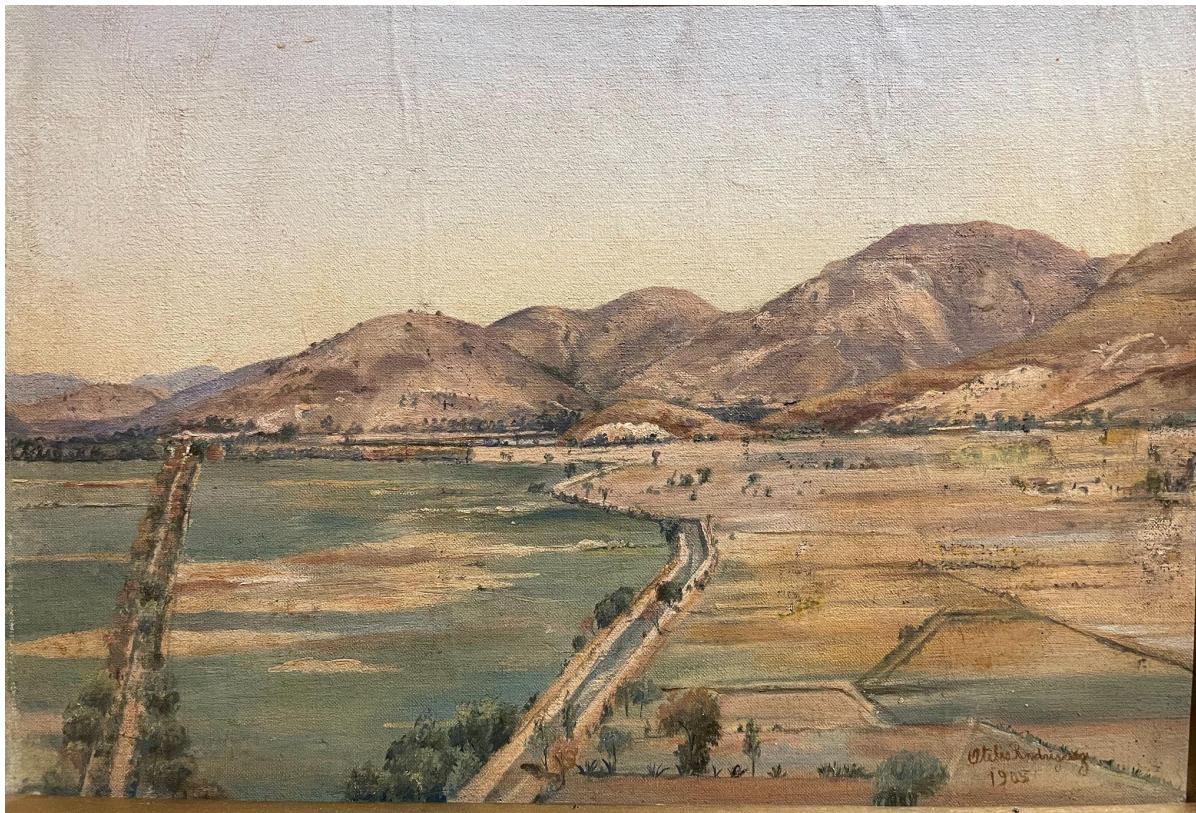
paisaje no sea un acto aislado o sin lógica alguna. Al contrario, lo más probable es que la pintora sabía de su significado histórico, así como de su importancia como reserva natural. Ejecutando una obra de paisaje con referencias históricas, lo cual era una tendencia que ejecutaba el maestro Velasco.

La pintora Otilia Rodríguez, de la cual se tiene información tanto de su lugar de origen como de su formación en la obra de Cortina, nace en 1876 en Zacatecas, hija de la doctora Cruz de la Torre²⁵⁵, a la muerte de su padre se traslada a la Ciudad de México con su madre. Otilia ingresa como alumna a la Escuela Nacional de Bellas Artes, participando en la 23a exposición de la Academia en 1898. Se sabe que sus profesores fueron Feliz Parra, José María Velasco, Salomé Pina, Santiago Rebull, Leandro Izaguirre y Joaquín Ramírez, llevando todas las asignaturas que se exigían a un artista en la Academia. Uno de los reconocimientos más destacables de la pintora fue su diploma y medalla de plata por su participación en el Concurso de pintura del paisaje tomado del natural, otorgado por el presidente Porfirio Díaz.²⁵⁶ Con esto, reafirmamos la ejecución de obras desde el espacio natural, lo cual permitió a las alumnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes recrear escenas de paisaje abierto, con una propia interpretación y significación.

En la parte artística, vemos el desarrollo e integración de las pintoras en los círculos de pintores, de la mano de los mejores pintores del periodo, haciendo una transición del lugar privado al público, del hogar a la Academia. Sin embargo, era muy pronto para una emancipación absoluta. Según Cortina, Otilia Rodríguez recibió una beca para estudiar en Europa, la cual fue rechazada a causa de su matrimonio con Sóstenes Ortega.

²⁵⁵ En enero de 1889 se recibió de médico partero, siendo una de las primeras mujeres mexicanas en estudiar una carrera profesional.

²⁵⁶ Cortina, *op. cit.*, pp. 174-176



Cuadro 64: *Lago de Texcoco visto desde la Villa*. Otilia Rodríguez. 1905, óleo sobre tela. Colección particular.

Foto: Lilia E. López Méndez

En su obra, ejecutada a principios del siglo XX, la pintora ejecuta la representación del Lago de Texcoco con gran habilidad y técnica. En ella observamos una obra que se basa en los trazos arquitectónicos sobre el lago y la planicie. Del lado izquierdo se aprecia el agua del lago con un color turquesa bastante peculiar, que podría tratarse de la naturaleza de las aguas salobres (saladas) del lago. En medio se encuentra un camino recto, lleno de arbusto y a los lados superficies de tierra. De lado derecho se identifica una planicie de color café, algunas superficies acuosas, árboles y una estructura de caminos que desembocan en las montañas y que podrían ser obras de drenaje. Las formaciones montañosas se encuentran al fondo de la obra, con colores pálidos, así como el cielo, que tiene un tono amarillo ocre.

El lugar, históricamente hablando, ha sufrido diversas modificaciones para el aprovechamiento de recursos naturales. Durante el período prehispánico los indígenas construyeron islas artificiales en los bajos de la laguna, con el propósito de ganar tierras para el cultivo, en el caso de México-Tenochtitlan, para construir poblados. En el siglo XVII, cuando los españoles habían sometido los territorios indígenas, la capital del virreinato sufrió incontables inundaciones, incentivando la construcción de obras de drenaje, que se mantuvieron en los gobiernos del México independiente, desapareciendo casi la totalidad de los cinco lagos que componen el sistema de la cuenca lacustre del valle de México, formada por los lagos de Zumpango, Xaltocan, Texcoco, Xochimilco y Chalco. Las riberas del Lago de Texcoco fueron ocupadas hace 25 mil años aproximadamente, con hallazgos como el Hombre de Tepexpan y la Mujer del Peñón, primeros habitantes que se dedicaban a la cacería, recolección y pesca. Posteriormente se edificaron los asentamientos de Tlatilco, Zácatenco y El Arbolillo. Durante el período Clásico, los Teotihuacanos se asientan en uno de los valles asociados a Texcoco, culminando con la llegada de los Mexicas y la fundación de la civilización militar Mexica.²⁵⁷

Al igual que Guadalupe, la pintora Otilia retrata un lugar memorable en la historia de la nación mexicana, donde surge uno de los mitos fundacionales de las culturas indígenas, y por el cual desde el período Precolombino, el Virreinato y el México Independiente se ha mantenido como un lugar importante para la construcción de poblados y abastecimiento de agua, así como el uso de recursos naturales; sin mencionar la importancia histórica que lo convierte en uno de los emblemas nacionales del siglo XIX. Como mencioné anteriormente, no se puede afirmar el hecho

²⁵⁷ José Luis Altamirano, *Lago de Texcoco*, en: Academia, [en línea], Disponible en: https://www.academia.edu/9607616/Lago_de_Texcoco

de que la pintora ejecutó este paisaje con la intención de convertirlo en uno de los emblemas nacionales del siglo XIX, pero no es una hipótesis disparatada.

Estos datos históricos que se encuentran en los paisajes de las pintoras nos hablan de una relación con un pasado histórico, indígenas con la intención de exaltar la historia indígena, tomando como referencia lugares y paisajes en donde se desarrollaron acontecimientos importantes a lo largo de la historia. Y no solo se refleja un significado histórico, también se retratan paisajes que han abastecido a diferentes sociedades, culturas y poblaciones, para sobrevivir.

Si nos referimos a mujeres en la historia del arte del siglo XIX, ¿debemos asumir que ellas siguen interesadas únicamente en su formación religiosa, literaria, maternal, familiar y hogareña, sin ningún interés o conocimiento en la construcción nacional?

Sus maestros son referentes fundamentales del arte nacionalista, es prácticamente imposible que sus alumnas desconocieran el arte nacional, así como la intención política de construir una identidad nacional y unión de los mexicanos a través del arte.

Los datos históricos lo dicen, la similitud en escenas, espacios, temas y paisajes con los pintores nacionalistas de la época lo confirman. La cultura visual de las pintoras decimonónicas era nacionalista. Ellas retrataban la nación desde su mirada, desde su lugar en la sociedad, desde sus posibilidades.

CONSIDERACIONES FINALES

La figura de la mujer ya no es extraña en ninguna de las formas de vida.
Ni siquiera en las de la creación.

Rosario Castellanos



Fotografía 3: Carmela Duarte pintando Aldeano Napolitano, en su estudio en Roma. s/n. Fuente: Leonor Cortina

El filósofo austriaco del siglo XIX, Otto Weininger, define a la mujer de la siguiente manera:

La memoria continua significa el triunfo sobre el tiempo, por tanto la memoria continua se presenta como la expresión psicológica del principio lógico de identidad. Para la mujer absoluta no existe el principio de identidad y por consecuencia el de contradicción. Por lo mismo es exacto que la mujer carece de lógica. La mujer se irrita ante la exigencia de que su pensamiento deba depender sin excepción de la lógica; le falta la conciencia intelectual y podría decirse de ella que está afectada de *logical insanity*. Ahora bien, el fenómeno lógico y ético, unidos en un único, último y supremo valor, en el concepto de la verdad, obligan a admitir la existencia de un yo inteligible o de un alma o de una esencia de la más suprema realidad hiperémica. En un ser como la mujer que carece de fenómenos lógicos y éticos falta también la razón para atribuirle un alma. La mujer absoluta no tiene yo. Personalidad e individualidad, yo inteligible y alma, voluntad y carácter inteligible significan una y la misma cosa que pertenece al hombre y que le falta a la mujer. Pero como el alma humana es el microcosmos y los individuos superiores son aquellos que viven enteramente con alma, es decir, que en ellos vive el mundo entero, la mujer no puede ser nunca un genio.²⁵⁸

En 1903, el autor publica una obra, en la cual, además de sexualizar y calificar a la mujer como complemento, enfatizando su incapacidad para pensar, la despoja de su identidad, lógica y alma, asimismo, su falta de esencia, personalidad e individualidad, la convierte en un ser incapaz de ser un genio. Al parecer este concepto, o adjetivo, no está aislado de la problemática que se presenta en la invisibilización de la mujer. Pongo como ejemplo el planteamiento de este autor, no porque lo considere como una verdad absoluta, sino, porque considero que su pensamiento es el mismo que la mayoría de los filósofos e intelectuales de la época, tanto en Europa como en México. Nochlin, también se refiere al genio, como uno de los obstáculos socioculturales que han impedido que las mujeres sean consideradas como grandes artistas. Castellanos, por otro lado, lo relaciona al impedimento de consolidar la de una cultura femenina. Por lo que vemos, el hecho de que mujeres hayan participado en la producción cultural

²⁵⁸ Otto Weininger, *Sexo y Carácter*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, p. 146.

a lo largo de la historia, no es el problema, o incluso, su participación en el movimiento nacional del siglo XIX; la problemática es aún más grande. Esta problemática, está relacionada a la ignorancia y predominio de un discurso absurdo, y me refiero a absurdo, a planteamientos que le niegan a la mujer su capacidad de pensar; y que en su mayoría es masculino. Discurso que permea e influye, desafortunadamente, en ambos sexos, en diferentes sectores, incluso en el académico y científico. ¿Por qué la negativa en comprender la aportación de las mujeres en la historia? ¿Acaso las mujeres en la historia siguen siendo consideradas intrusas en un dominio masculino en pleno siglo XXI? Probablemente este planteamiento, y esta pregunta, sean tema para una nueva investigación, no obstante, quiero hacerla visible en mis conclusiones. Ahora bien, con respecto a ese concepto de genio, la falta de genio se pone en tela de juicio, y se busca debatir y erradicar, con esta investigación. Por último, Weininger plantea que el yo de la mujer, es representado con su cuerpo, relacionado a la vanidad y su sexualidad. Por el contrario, en esta investigación consideramos, a partir de todo el análisis del capítulo tres, que el yo de las mujeres pintoras, es la creación y el arte. En cuanto al tema en forma; cuando leí el capítulo de Linda Nochlin: *¿Why have there been no great women artist?* me di cuenta que esta investigación es un intento por corregir la distorsión intelectual que ha permeado durante muchos siglos y hasta la fecha en la historia del arte, así como en la historia cultural. Tanto libros de historia de arte mexicano, como arte nacional, en la producción historiográfica mexicana, no incluye a las mujeres en sus páginas. Probablemente siguen siendo consideradas como intrusas o subtemas en esta disciplina, o incapaces de tener una conciencia creativa o ideológica y nacional. Esta investigación dedicó sus páginas a redefinir esa idea, y construir un catálogo visual, que, desde la mirada, contexto, experiencia y

cualidades de las mujeres, construyen un discurso de identidad nacional del siglo XIX en México.

La hipótesis de este trabajo fue la siguiente:

Se parte de que las mujeres pintoras del siglo XIX contribuyeron activamente en la construcción de una identidad nacional al representar, desde su experiencia de género, un discurso visual centrado en el espacio privado y vida cotidiana, influenciado por las corrientes ideológicas del período, como el Romanticismo y Costumbrismo de la época, con temas como religión, escenas de interiores, vida cotidiana, retrato, paisaje y bodegón, los cuales reconfiguraron el discurso nacionalista predominante masculino, asociado al ámbito público y político.

Partiendo de esta propuesta, a través de la clasificación de sus obras en tablas y temáticas, así como, las construcción de los capítulos, que se sustentan en autores y autoras que trabajan específicamente cada tema; concluimos que las mujeres artistas si contribuyeron a un discurso de identidad nacional en el ámbito artístico según el proyecto de nación, que proponen los gobiernos a lo largo del siglo, que se fue construyendo desde la academia, con la ayuda de artistas tanto mexicanos como extranjeros. La idea principal de esta propuesta es la creación de un discurso nacional que parte desde su experiencia de género, es decir, desde su mirada, vivencias y condición de mujeres de la burguesía, y desde su espacio privado y cotidiano. Esto lo podemos ver en los ejes temáticos que ejecutan las pintoras: religión, escenas de la vida cotidiana, retratos, bodegones y paisajes; en cada temática se aborda la idea de nación desde la experiencia femenina, y justificada desde un discurso político, religioso y cultural.

Dentro de estos ejes, los paisajes son los únicos que hacen correspondencia al discurso nacional de los pintores, tomando en cuenta, que es una temática nacionalista que se convierte en tendencia a finales de siglo, periodo en el cual, mujeres y hombres compartían los salones y maestros de la academia. Sin embargo, desde las primeras obras de carácter religioso, con la Guadalupana de Guadalupe Moncada y Berrio, a mediados de siglo con las escenas de interiores de las hermanas San Román, hasta los bodegones de Eulalia Lucio; se puede identificar un estilo femenino, el cual refleja su mirada, experiencia cotidiana y cualidades artísticas y expresivas. Existiendo una vinculación de estilos, que define un arte nacional desde una cultura femenina burguesa.

El nacionalismo cotidiano que planteamos en esta investigación, parte de la categoría de género, con elementos distintivos como: la religión femenina con figuras de vírgenes, lo cotidiano, la domesticidad, el hogar, la familia, arquetipos sociales, valores culturales, indumentaria, gastronomía, diversidad racial y cultural, la flora y fauna del territorio; elementos que dan cohesión al país, forjan identidades colectivas, y crean el imaginario de nación.

En la siguiente tabla podemos resumir brevemente el trabajo pictórico de las pintoras con relación al nacionalismo cotidiano:

Identificamos tres ejes temáticos: religión, vida cotidiana y paisajes; de estos, solo el paisaje se considera arte nacional durante el siglo XIX, así como, los retratos populares (vida cotidiana) que comienzan a tener popularidad con el costumbrismo.

Tabla 13: Elementos del Arte nacional femenino siglo XIX. Elaborada por Lilia Estefanía López Méndez.

ARTE NACIONAL FEMENINO SIGLO XIX			
Corriente artística	Eje temático	Categorías	Elementos distintivos
Romanticismo	Religión Vida Cotidiana	Virgenes	Figuras femeninas
		Familia	Valores de unión
		Escenas de interiores	Forma de vida, clase social, indumentaria, decoración
		Retratos burgueses	Indumentaria burguesa, blanquitud, arquetipos sociales y morales, posición social
		Retratos populares	Diversidad racial, pieles morenas, arquetipos populares: indios, mestizos, mexicanos; indumentaria clases populares.
		Bodegones	Diversidad cultural gastronómica: mesoamérica, francia, españa; elementos típicos de las cocinas mexicanas
Romanticismo	Paisaje	Urbano	Conventos, monjas, valores religiosos, morales y culturales
Costumbrismo		Campo abierto	Flora y fauna del territorio mexicano, espacios reducidos, espacios cotidianos

Ahora bien, el arte nacional político del siglo XIX, vemos dos corrientes artísticas, que es muy difícil definir por separado. Como explicamos en el capítulo III, tanto el romanticismo como costumbrismo son corrientes que se desarrollan casi en la misma temporalidad, sin embargo, desde el análisis de este trabajo, podemos identificar que el romanticismo es una tendencia que predomina en las primeras décadas del siglo

XIX y que claramente se inclina a un arte burgués, de y para la clase alta, su estilo es más clásico, formal y academicista. Esta tendencia es absorbida totalmente a las hermanas Josefa y Juliana Sanromán, a las cuales, podemos considerar como las pioneras del arte femenino mexicano del siglo XIX, quienes retratan su imaginario de nación desde la categoría de género, bajo una mirada burguesa, hogareña, religiosa y romántica. Es importante mencionar, que, en su muestra, no hay retratos populares ni paisajes a campo abierto, eso se debe a la temporalidad e influencia de las tendencias artísticas. Las escenas de interiores o de familia, como la obra de Guadalupe Carpio y las Sanroman, no forman parte de la tendencia nacionalista de ese periodo, no obstante, en el capítulo III, planteo el porqué, dichas escenas forman parte del imaginario nacional con relación a la familia y los valores mexicanos del período. A pesar que sus obras no se encuentran en la jerarquía de pintura política y nacional del siglo XIX, que usualmente practicaba y ejecutaban los pintores; su posición económica y social, así como los parientes y amistades de las pintoras, su núcleo social, en su mayoría mantenían ideologías políticas en relación a la nación, si bien, no hay diarios, cartas o algún otro testimonio que nos hable de una tendencia nacional por parte de las mujeres burguesas y pintoras, tampoco podemos omitir las relaciones sociales que mantenían, así como su formación académica en casa, que fue dirigida por uno de los pilares artísticos e ideológicos de la Academia de San Carlos, el pintor Pelegrín Clavé, que se sabe, era muy cercano a la familia Sanromán. De la misma firma, Guadalupe Moncada y Berrio, Académica de Honor y directora Honoraria de la Real Academia de San Carlos ¿no tenía algún tipo de convicción social o ideología política? ¿no es válida una reinterpretación del arte nacional a partir de sus obras y estos datos? ¿por qué se reduce su trabajo a una aportación mínima que se considera como pasatiempo, y no como construcción cultural? Nuestra

interpretación es que, ellas buscaban plasmar su imaginario de nación desde su cotidianidad, desde el hogar, su familia y desde la feminidad (género), siendo conscientes de la tendencia nacionalista que se estaba gestando a inicios de siglo; las imposiciones sociales que las colocaban en el hogar, y en las limitantes de la misma Academia, no les impidió ser constructoras culturales, demostrar su creatividad, pensamiento propio y una posición ideológica.

Por otro lado, la tendencia costumbrista se comienza a ejecutar a partir de los años treinta, con la llegada de los artistas extranjeros, tomando fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con ayuda de la ideología mestiza, así como, la idea del indio como figura principal del imaginario nacional, como representante del mexicano. Vemos retratos populares de 'mexicanos y mexicanas', así como una gran variedad de bodegones que muestran la multiculturalidad de México, y paisajes a campo abierto. Durante este periodo, hubo un incremento en las obras femeninas, gracias a su formación formal en la Academia de San Carlos, y que en cierto modo comparten ejes temáticos con los pintores de la Academia, pero desde una mirada más privada, cotidiana y todavía con ciertas restricciones, como la ejecución de pintura histórica, o espacios reducidos en los paisajes. Es importante destacar que las pintoras del último tercio del siglo XIX tuvieron una formación académica, de la misma forma que las hermanas Sanromán, pero ahora dentro de la institución, como alumnas, compartiendo espacio y educación con los pintores. Esto nos indica que, su formación en la institución impartida por diferentes maestros reconocidos, y que están dentro de los libros de historia del arte, como representantes del arte nacional, ¿por qué sus alumnas no tendrían noción de la tendencia nacionalista? ¿por qué hacer libros de arte decimonónico sólo de obras ejecutadas por hombres? y sigo insistiendo, el problema no es si las mujeres burguesas del siglo XIX, contaban con la formación

necesaria para pintar, o si hubo pintoras en el periodo, hemos comprobado que si existen, y que su producción pictórica fue considerable a pesar de las limitaciones de su contexto y época, el problema radica en la falta de producción historiográfica relacionada a su trabajo, y mantener las mismas interpretaciones de siempre. Silvia Arrom en su obra, a partir de estadísticas y testimonios históricos, ha comprobado que las mujeres tenían un papel activo en el siglo XIX, no eran seres estáticos, inactivos e inmóviles, incapaces de tener un pensamiento lógico o racional, como plantea Weininger.

Es importante destacar que en esta investigación se realizó una reinterpretación del arte nacional desde el género como categoría analítica, con en análisis de los espacios domésticos con representaciones del hogar, la familia, retratos, bodegones, y sensibilidades privadas como la religión y paisajes íntimos, para la construcción nacional, desde la mirada femenina, desarrollando las siguientes categorías de análisis. Asimismo, esta interpretación se podría considerar como una etnografía visual de su rol y sus espacios como mujer.

¿Cómo la producción femenina cambia la definición de nación al introducir espacios domésticos y sensibilidades privadas en la construcción nacional?

1.- Religión

Podemos notar, una discrepancia entre el discurso nacional que busca retomar la imagen de una virgen mestiza con rasgos indígenas, en contraposición a la identidad del grupo burgués femenino decimonónico. Que, a pesar de tener una fuerte convicción religiosa, la mayoría, no se ve inclinada o identificada, con la imagen de una virgen mestiza. Esto nos refleja la falta de homogeneidad en la idea de nación o identidad nacional, que refuerza la idea de una falta de cohesión identitaria, desde la

religión. ¿Su falta de afinidad con la virgen mestiza de Guadalupe les quita su identidad como mexicanas y las convierte en un grupo sin identidad colectiva?

En este trabajo se considera a la religión católica como uno de los elementos más concretos, estables y verdaderos de la identidad nacional, sobre todo la imagen de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, vemos que esta identidad, no se definió en una sola imagen religiosa. La obra virreinal *La Virgen de Guadalupe Dolorosa*, ¿podría ser el ideal de religiosidad femenina para las mujeres de la nobleza novohispana y la burguesía decimonónica? Esta representación anónima, no sabemos si formaba parte de la cultura visual de las pintoras, pero, puede representar simbólicamente el ideal religioso de las mujeres burguesas de la época. Principalmente por los elementos raciales y significativos de la virgen. La combinación de blanquitud, devoción a la virgen de los Dolores y reconocimiento de la Virgen de Guadalupe como símbolo de lo mexicano. Vemos la unión de dos advocaciones marianas que han forjado un fervor religioso a través de festividades, discursos, imágenes, coronaciones, que representan la idea de la mujer blanca y mexicana, con características ideológicas que refieren a los dolores de María bajo un contexto liderado por hombres. Ahora, ¿las mujeres eran las únicas que sentían afinidad con representaciones de mujeres blancas? No, dentro de las obras de los pintores que se presentan en este apartado, vemos vírgenes blancas.

También, podemos observar los cambios ideológicos-religiosos durante diferentes períodos del siglo XIX. El primero, con Guadalupe Moncada, haciendo referencia al patriotismo criollo, a un movimiento identitario que retoma la imagen de la Virgen de Guadalupe, con rasgos indígenas. Vemos a una pintora, que incluso en su nombre lleva esta identidad, elabora la representación de un símbolo identitario, que es fiel al movimiento de Independencia. Y, como revisamos en el segundo capítulo, es parte

del indigenismo que proponen Clavijero y Teresa de Mier, considerados padres y fundadores del patriotismo histórico de la primera mitad de siglo.

Durante la segunda mitad de siglo, vemos representaciones religiosas femeninas, que corresponden a una identidad blanqueada y burguesa, con la imagen de la Virgen de los Dolores. Y que probablemente está relacionada a un discurso nacional, que hemos revisado, vinculado a ideas y planteamientos racistas, que buscan el blanqueamiento de la población mexicana. Hay que tener en cuenta, que las pintoras que ejecutan esta figura, son parte de una sociedad burguesa, su realidad racial es blanca.

Por último, quisiera hacer énfasis en las representaciones visuales de los artistas masculinos, y femeninos, que presentamos en este apartado. Para comenzar, hay que destacar que la producción masculina cuenta con más elementos compositivos, iconográficos y simbólicos que la producción femenina. Así como, una práctica pictórica relacionada a una jerarquía en la Academia, por lo cual, los hombres tenían una tendencia a reproducir obras de carácter bíblico. Sin embargo, esto no refleja la incapacidad de las pintoras como artistas, lo que se visibiliza, es la limitación relacionada al espacio privado, al que estaban condicionadas por su condición de sexo bello, así como la imposición de temáticas, a causa de una jerarquía en la pintura y que estaba dominada por un pensamiento masculino.

2.- Vida Cotidiana

Nuestra cultura en realidad es enteramente masculina. Son los hombres los que han creado el arte y la industria, la ciencia y el comercio, el estado y la religión. Existe una oposición efectiva entre la esencia general de la mujer y la forma general de nuestra cultura. Por eso, dentro de esta cultura la producción femenina tropieza con tanto mayor número de obstáculos cuanto que las exigencias que se le plantean son más generales y formales. Y esto precisamente sucede en el caso de las creaciones originales. Dentro de la cultura actual la actividad femenina es tanto más eficaz cuanto que el objeto de su trabajo está más impregnado del espíritu de esta cultura, es decir, del espíritu masculino.²⁵⁹

Hogar

Uno de los ejes temáticos que probablemente sería el más debatido, e incluso, yo misma dudé en incorporarlo en la temática de nacionalismo, son las escenas de vida cotidiana. Desde el principio, en la hipótesis se propuso la idea de un nacionalismo hogareño o cotidiano. Sin duda, el obstáculo para comprobarlo era la narrativa tradicional o natural de la historia, en la cual, el discurso predominante, que al menos en México conocemos, solo existe el nacionalismo político, y que desarrollamos en el capítulo dos. Sin embargo, esta investigación tiene el propósito de dirigir esa narrativa a nuevos caminos, a nuevos debates, y nuevos conceptos, es por ello, que se propone la idea de un nacionalismo cotidiano, con el discurso visual que plasmaron las pintoras del siglo XIX. Un nacionalismo que no pierde su carácter, su función o significado. Sobre todo, si el costumbrismo es considerado parte del arte nacional, como explica Juana Haces en su obra. ¿Por qué no podría existir un nacionalismo cotidiano, desde la mirada y cultura femenina burguesa del siglo XIX? Esto, en base a las propuestas sobre la idea de una Cultura Femenina, propuesta por Rosario Castellanos y Georg Simmel. Así como, la idea de protonacionalismo y formas supralocales de identificación popular, pero nosotros vamos a definirlas como identificación colectiva.

²⁵⁹ Georg Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires, Colección Austral, 1941, p.24.

Por otro lado, se encuentra el significado de los interiores en las obras de las hermanas Sanromán. ¿El hogar nos habla de la identidad nacional?, ¿Lo cotidiano es político? Como vimos en la descripción de la obra de Guadalupe Carpio y la relación del hogar y la familia con la nación; sí, nos habla de identidad nacional. Asimismo, refleja la idea de una cultura femenina, que entrelaza elementos de lo cotidiano con una forma de identidad y una idea de universalidad de una gran parte de la población en esa época, las mujeres.

De acuerdo con Simmel, existen dos formas de productividad femenina: la casa y la influencia de las mujeres sobre los hombres; vamos a retomar la primera.

Es la casa un momento en la vida de sus partícipes los cuales trascienden de ella por sus intereses personales y religiosos, sociales y espirituales. Pero, por otra parte, la casa representa un módulo especial, en donde todos los contenidos reciben cierta forma típica. No existe, por lo menos en la cultura europea desarrollada, ningún interés, ninguna ganancia o pérdida, ya sea exterior o íntima, ninguna esfera de la actividad que no desemboque, con todas las demás juntas, en la peculiar síntesis de la casa. La casa es una parte de la vida, pero al mismo tiempo también, un modo especial de condensarse la vida, de reflejarse, de plasmar la existencia. Ahora bien, la gran hazaña cultural de la mujer es haber creado esta forma universal.²⁶⁰

A pesar de que el autor engloba esta idea dentro del concepto de cultura femenina, incluso en el contexto europeo, esta idea se adapta al contexto mexicano, y vemos reflejado esto en las obras de las pintoras, como parte de su identidad. Y efectivamente, según el autor, la casa es la base de la identidad y valores de cualquier sujeto, es la entraña de todos los contenidos, tanto sociales como religiosos o políticos. También, es el espacio en donde se condensa la individualidad y la existencia de las personas. El costumbrismo busca reflejar esta forma de vida cotidiana, tradicional y folclórica de México, y es considerada una corriente popular del nacionalismo, ¿por qué los interiores que pintan las artistas mexicanas no podrían serlo? En esto, no solo se incluyen las escenas domésticas de las hermanas

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 42.

Sanromán, también los bodegones de Eulalia Lucio. Desde esta idea, se engloban los ejes temáticos de: escenas de la vida cotidiana, retratos y bodegones. Los cuales, forman parte de la cultura femenina del siglo XIX, que, por ende, reflejan la identidad nacional del periodo.

Por otro lado, el espacio de las pintoras se reduce al ámbito hogareño, espacio íntimo en donde sus actividades estaban limitadas. Estas, tenían el propósito de agraciar su persona, enaltecer su feminidad, y buscaba mantenerlas en un estado pasivo, al servicio de la familia, la religión y su nación. No obstante, Josefa Sanromán lo convierte en un espacio de construcción cultural, dejando atrás las limitaciones que su espacio le imponía. Al crear un producto cultural, no solo estaba desarrollando una conciencia creativa, también, al exponer su obra en la segunda exposición de la Academia de San Carlos, su creación rebasó esa línea entre lo privado y lo público. Ante esto, la artista se presta a la opinión pública de los críticos de arte, así como del público que apreciaba dicha obra.

Esto nos muestra, una transgresión de los mandatos y parámetros sociales, ya que no solo convierte el espacio privado en uno público, mostrando su actividad como pintora y su estudio creativo, sino que, vemos como lo presenta únicamente con figuras femeninas, no con un hombre que suprime su influencia dentro de la obra. Sin embargo, hay que observar más allá de los estereotipos y el género, establecidos en la época, para cuestionarnos el propósito de la autora al recrear una escena en donde lo femenino protagoniza una obra que se presentó en una exposición de la Academia, donde pintores, espectadores y críticos de arte van a contemplar su trabajo; destacando, que se trata de las primeras exhibiciones en donde las mujeres presentaban sus obras al público y estaban a la merced de los críticos masculinos. Esta obra, que aparentemente nos habla de la domesticidad femenina, nos atrevemos

a interpretar, que propone la redefinición de la feminidad burguesa. Medios como: el hogar, la literatura, la religión, la Academia, grupo social, la ideología tanto masculina, como femenina, reprimen la libertad de la mujer decimonónica.

En la obra sutilmente se cuestionan, se rompen y se desafían. La feminidad se redefine, a través de su quehacer como pintora, su papel activo en la sociedad, en la cultura y en el arte. Se redefine el *deber ser de la mujer mexicana*, pasiva, abnegada, tímida, decorosa, esposa, hija y madre. Se presenta como una mujer activa, económicamente y socialmente influyente, creadora de cultura dentro de su propio espacio, con la capacidad de crear obras inéditas a partir de sus propias interpretaciones de la vida, su contexto e individualización.

Retratos

Es interesante notar las diferencias entre las mismas obras pictóricas de las pintoras durante la primera mitad y la segunda mitad del siglo. Las hermanas Sanroman, principalmente Josefa, es una de las mayores exponentes del arte burgués y romántico mexicano, con temas de vida cotidiana, así como retratos que reflejan una de las diferentes identidades colectivas de la época; con aspiraciones políticas, económicas y sociales, que buscan reflejar un modelo de moral, religión, estatus social y blanquitud, que representa al grupo burgués mexicano. Cabe aclarar que esta investigación no plantea una sola nación, pretende proponer una diversidad de naciones en el México decimonónico.

Por otro lado, analizando el autorretrato de Carlota Camacho que se ejecuta en la segunda mitad del siglo y nos habla de una realidad concreta, nos habla del contexto, de una problemática social y política; así como, de una postura feminista y revolucionaria por parte de una pintora, que se aleja totalmente del arquetipo de mujer burguesa como las Sanromán, y propone una nueva realidad para las mujeres. Esta

comparación no se realiza con el fin de minimizar o enfatizar el rol de las mujeres pintoras, o proponer que el papel de Camacho fue más social o disruptivo que el de Josefa, al contrario, las dos pintoras rompieron paradigmas sociales y del estereotipo femenino, en un periodo en específico, bajo circunstancias distintas, con la intención de eliminar el concepto de sexo bello, para situarlas como artistas del movimiento nacional del siglo XIX.

El hecho de que las pintoras trabajaran géneros considerados 'menores' en la jerarquía de la pintura, como bodegones, escenas de interiores, retratos domésticos y familiares, no debe interpretarse únicamente como limitación, sino como un reflejo de cómo la división social de los espacios entre lo masculino (lo público, lo político) y lo femenino (lo doméstico, lo privado) marcaba también la práctica artística y el imaginario nacional. Desde la categoría de género, puede observarse que estas mujeres no solo produjeron arte en condiciones de desigualdad, sino que dirigieron el arte nacional a lo cotidiano, al representar la vida doméstica, las sensibilidades y realidades femeninas de las mujeres burguesas en el imaginario de la nación. De este modo, la nación deja de concebirse exclusivamente en el espacio de los héroes y las escenas históricas, para incluir también lo íntimo y lo cotidiano como parte constitutiva de lo mexicano.

En esta investigación se realizó una reinterpretación de la construcción de nación, desde el género, es decir, desde el espacio privado doméstico de las pintoras decimonónicas; un espacio de construcción cultural de identidad nacional y emancipación ideológica, poniendo a prueba los parámetros ideológicos del espacio asignado a las mujeres, un espacio pasivo, al servicio de la familia. Cambiando el significado de mujeres, modernidad y construcción nacional, que refiere principalmente a la maternidad, a uno de creación, construcción y participación en el

ámbito artístico, no sólo como madres, porque es un aspecto que no se cuestiona, sino también como pintoras y artistas.

El retrato popular

En la historiografía del arte, a las mujeres se les expulsa totalmente del proyecto de arte nacional, negándoles un lugar en este rubro con tintes políticos, ¿pero porque es difícil creer que estas mujeres ejecutaron alegorías nacionales durante el siglo XIX? ¿Por qué el primer argumento que se relaciona a sus intenciones artísticas se liga a una incapacidad social, cultural, política y artística, relegándolas a un arte simple y doméstico?

La Papanteca de Luz Osorio puede ser una representación en contraposición a la sexualización de las mujeres en el arte, así como una propuesta de identidad nacional partiendo de un modelo indígena femenino; que no busca seducir ni sexualizar a la mujer, busca romper modelos tanto en la Academia como en el sistema patriarcal, plasmando una identidad nacional moderna, que rompe los estereotipos impuestos por el patriarcado, tal como lo plasma Carlota Camacho vestida de guerrillera, o Josefa Sanromán imponiendo su lugar como pintora de la Academia, con representaciones que dieron identidad a las mujeres del siglo XIX. ¿Es una casualidad que la joven indígena, que plasma Luz Osorio mire de frente al espectador, con una carga simbólica e iconográfica de nacionalismo, en su vestimenta, colores, formas y paisaje, en un contexto patriarcal que la sexualiza y denigra? No, claramente es una obra que busca recrear una escena con iconografía nacionalista, retomando la figura de una mujer indígena, reforzando su trabajo, con retratos de jóvenes indígenas de piel morena y cabello negro.

Bodegones

La producción de bodegones es una categoría minimizada por la Academia, y catalogada como uno de los géneros menores en la jerarquía de la pintura, no obstante, esta categoría ha sido enriquecida por el género femenino. En ellos, vemos representación de formas supralocales de identificación colectiva y popular, a través de la comida, la multiculturalidad mexicana se encuentra visible y clara en dichas obras. En este caso, la comparación entre la pintura de varones y mujeres, no es tan compleja, ya que pocos pintores mexicanos se dedicaron a realizar bodegones, un ejemplo es Agustín Arrieta, pintor que podría compararse con el estilo de las Hermanas Sanromán, sin embargo, la producción de bodegones, en especial de Eulalia Lucio predominó. Esto nos habla de una gran aportación por parte de las pintoras, quienes representan parte de la multiculturalidad en México, que ayudaron a formar la identidad nacional mexicana a través de los alimentos y las cocinas.

3.- Paisaje femenino

A partir de la comparación y descripción de las obras, podemos mencionar en primera instancia, la diferencia de escenarios naturales entre los periodos de 1890 a 1895 en comparación a las escenas de 1895 a 1900.

Dentro de la primera cronología 1890-1895 podemos apreciar una iniciación dentro del género del paisaje en las obras de las pintoras mexicanas, referente a técnica, espacios y escenas. La técnica claramente nos habla de alumnas que inician con bocetos referentes a paisaje y escenas naturales, ya que la mayoría son elaboradas a lápiz y los trazos son muy difuminados, tenues, y no se nota una estructura compositiva en las escenas, se aprecian escenas de la vida cotidiana en espacios

reducidos, espacios en los cuales las mujeres se desenvolvió, paseaba, visitaban, o quedaban simplemente en su caminar diario.

Las escenas incluso tienen una influencia romántica, bucólica y cotidiana, semejantes a las escenas de las novelas mexicanas e inglesas. Son paisajes y escenas que se sitúan en la tranquilidad y pasividad del campo, lagos, allegados a la vida religiosa, como la iglesia de San Sebastián, o el simbólico Peñasco de Dolores Soto, en donde vemos una cruz en lo alto de la formación rocosa. La continuidad está presente en la Vecindad de Otilia Rodríguez, la casa de campo de Carlota Camacho y los dos feligreses que se encuentran apreciando la iglesia de San Sebastián en la obra de María Cañedo. En esta primera etapa en donde las mujeres pintoras se atreven a empuñar sus pinceles para plasmar escenarios naturales, vemos un arraigo a la cotidianidad, la religión y los aires bucólicos literarios del campo.

Asimismo, esta misma generación de pintoras comenzó a cambiar su estilo y a perfeccionar su técnica de 1895 a 1900, notamos obras con mayor colorido, cuentan con una estructura compositiva notoria, así como una solidez en sus trazos y colores. Las escenas se mantienen en el género del paisaje, sin embargo, son paisajes con mayor espacio y profundidad, amplitud, campos abiertos, cordilleras y montañas, así como estructuras de caminos que se aprecian desde ángulos lejanos. Esto nos habla de que las mujeres pintoras, las alumnas, las señoritas del sexo bello, ya no pintaban solo su espacio doméstico, estudios de pintura, salas de música, habitaciones de las casonas del siglo XIX, así como establos o cocinas, (que claramente no denigraban o minimizaban su trabajo); ahora vemos a las señoritas pintoras en espacios públicos, así como lo vimos en las escenas de la Papanteca, la Mujer con Anafre o la Mendiga. Así bien, al ver estos paisajes podemos interpretar que las pintoras recorrían distancias más largas, aventurándose a nuevos espacios naturales como ríos, lagos,

montañas, en Texcoco, el Ajusco, Tizapán, la Magdalena y Colima, para poder desarrollar sus habilidades como creadoras de arte, cultura y discursos ideológicos referentes al nacionalismo. José María Velasco es un referente del nacionalismo natural de las últimas décadas del siglo XIX, ¿por qué Otilia Rodríguez, Carlota Camacho, María Cañedo, Merced Zamora, Guadalupe Velasco y Dolores Soto, solo son consideradas como aprendices, alumnas y pintoras que por presión social pintan paisajes, y no como pintoras de la nación mexicana? ¿Será que ellas eran capaces de pintar, pero no eran capaces de desarrollar una conciencia nacionalista, social, política o económica?

BIBLIOGRAFÍA

ARROM Silvia Marina, *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*, México, Siglo veintiuno, 1988.

ACEVEDO, Esther, "Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX", en Esther Acevedo, (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, México, Imprenta y litografía española, 1884.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Clemencia*, México, Editorial Trillas, 2013.

ALTAMIRANO, José Luis, "Lago de Texcoco", en *Academia.edu*, [en línea], disponible en: https://www.academia.edu/9607616/Lago_de_Texcoco

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Edwin Alberto, Pedro Celis Villalba, "Indumentaria militar durante la guerra de Independencia y Primer Imperio, 1808-1823", [en linea], Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/14/6788/8.pdf>

ANDERSON Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2a ed. 2021 (1a ed.1991).

BARBOSA, Sánchez, Alma, "La identidad nacional en el arte pictórico mexicano", en *Arte y Sociedad de Revista Investigación*, [en línea], 2019, núm 16, ISSN: 2174-7563, Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6833084>

BASAVE, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

BÁEZ Macías, Eduardo, "Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)", tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y letras, 2002.

BELLO, Adriana, "Cómo visten las religiosas según su orden", en *Aleteia*, [en línea], <https://es.aleteia.org/2017/04/13/como-visten-las-religiosas-segun-su-orden/>, fecha de publicación 13 de abril de 2017, fecha de consulta: 13 de junio de 2025.

BERGER, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu editores, 2001.

BERGER, John, *Panorámicas Ensayos sobre arte y política*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2018.

BRADING, David, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, México, Taurus, 2002.

CAMACHO, Thelma y Manuel Alberto Morales, “Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte” en Manuel Alberto Morales (Coord.) *Culturas Visuales en México*, México, Colofón/Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2017.

CARAPIA Medina, María Guadalupe, “Negocios y familia: Carl Hypolite Hagenbeck Braunwald 1844-1890”, tesis de doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2019.

CASTELLANOS Rosario, *Sobre Cultura Femenina*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1950.

CASTELLANOS Rosario, *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

CASTELÁN RUEDA, Roberto, “Mujeres, modernidad y construcción de la Nación” en Sara Beatriz Guardia (ed.) *Mujeres que escriben en América Latina*, [en línea], 2023. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujeres-modernidad-y-construccion-de-la-nacion-1219134/>

CRUZ GARCÍA Ricardo, “Antojos visuales. La tradición de los bodegones” en *Relatos e Historia en México, La familia y el amor, estampas de la vida cotidiana en Nueva España*, [en línea], mayo 2024, núm 187. Disponible en: <https://tiendadigitales.raices.com.mx/library/publication/187-relatos-e-historias>

CORONA Sergio y Fabián Garibay, “Una pintora de la Academia de San Carlos en la Laguna”, en *Mensajero del Archivo Histórico de la UIA*, [en línea], 2004, num 68. Disponible en : <https://www.iberotorreon.mx/publico/publicaciones/mensajero/Edicion-068.pdf>

CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México, INBA-SEP, 1985.

CUMPLIDO Ignacio, “Consejos a las señoritas”, en Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas, México, 1851, p. 17.

DE LA VEGA Garcilaso, *Comentarios reales de las Indias*, Lisboa, Oficina de Pedro Crasbeeck, 1609.

DE LA CADENA Marisol, *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cuzco*, Perú, IEP Ediciones, 2004.

DELGADO DE CANTÚ, Gloria, *Historia de México. Legado Histórico y pasado reciente*, México, Editorial Pearson 3 ed, 2015.

DÍAZ, Lilia, “El liberalismo militante”, en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1976.

DÍAZ, Lilia, “La Constitución de 1857”, en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1976.

DÍEZ, José Luis, “Frac, 1890 La Belle Jardinière” en *Cultura Gobierno de España*, Museo del traje: Centro de investigación del patrimonio etnológico, Madrid, 2016.

DOMÍNGUEZ CARRASCO, Sandra A., “La imagen: arte e interpretación”, en Beatriz Rodríguez Arroyo (Coord), *La Virgen de Guadalupe Dolorosa. Desde una mirada multidisciplinaria*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2016.

“El cocinero mexicano, o colección de las mejores recetas para guisar al estilo Americano, y de las más selectas según el método de las cocinas española, italiana, francesa e inglesa”. Tomo III. México, Imprenta de Galván, 1831.

ESTRADA LÓPEZ, Úrsula, “De cántaros y amores en el México decimonónico: La papanteca de Luz Osorio”, en *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, [en línea] segundo semestre 2015, núm 7, pp. 10-26. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=203&v

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Mexicano*, México, Editorial Porrúa, 2009.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI José Joaquín, *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima*, México, Librería de Recio y Altamirano, 1842.

FIERRO TRUJILLO, Rocío H., “La Virgen de Guadalupe Dolorosa, entrecruce de devociones e iconografías” en Beatriz Rodríguez Arroyo (Coord), *La Virgen de Guadalupe Dolorosa. Desde una mirada multidisciplinaria*, México, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2016.

FLORESCANO Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Aguilar, 1997.

FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005.

FRANCASTEL Pierre, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza editorial, 1981.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Afluencia de la mujer en el ámbito académico en el siglo XX: dibujos de Esther Hernández Olmedo”, en Elizabeth Fuentes Rojas (Coord.), *La mujer en el arte: su obra y su imagen*, México, UNAM, 2019.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Introducción: La mujer en el arte: su obra e imagen”, en Elizabeth Fuentes Rojas (Coord.), *La mujer en el arte: su obra y su imagen*, México, UNAM, 2019.

GALÍ I BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, 2002.

GALVÁN, Luz Elena, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940*, México, SEP, 1994.

GARCIA LESCAILLE, Tania, "La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)", en *Dimensión Antropológica*, [en línea], 2010, vol. 50, Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/1236>

GÓMEZ IZQUIERDO, Jorge y Ma. Eugenia Sánchez Díaz de Rivera, *La ideología mestizante, el Guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la identidad nacional*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2012.

GONZÁLEZ, Luis, "El liberalismo triunfante", en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1976.

GONZÁLEZ Luis, "La Reforma", en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia Mínima de México*, El Colegio de México, 1983.

GOOGLE Arts and Culture, *The Antesacristy of the Franciscan Convent*, [en línea], https://artsandculture.google.com/asset/the-antesacristy-of-the-franciscan-convent/1AE6_jUVIO2HBQ, fecha de consulta: 9 de junio de 2025.

GOOGLE Arts and Culture, *El descubrimiento del pulque*, [en línea], <https://artsandculture.google.com/asset/el-descubrimiento-del-pulque-an%C3%B3nimo-mexicano/8AH8qZDJbor2NQ?hl=es>, fecha de consulta: 26 de agosto 2025.

GORBACH, Frida, "Historia y Género en México. En defensa de la teoría" en *Relaciones* 113, [en línea], 2008, vol. XXIX, ISSN 0185-3929. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292008000100143

GUTIÉRREZ Haces, Juana, *Cuando el arte ayudó a la nación*. México. Fomento cultural Banamex. 2006.

GUTIÉRREZ, Natividad, "Mujeres patria-nación. México: 1810-1920", en *Revista de Estudios de Género. La ventana* [en linea], 2000, vol. 12, 209-243, ISSN: 1405-9436. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411136009>

HAUSER Arnold, *Historia social del arte y la literatura II*, México, Penguin Random House, 2018.

HOBSBAWM, Eric y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Gran Bretaña, Taurus, 2002.

HOBSBAWM, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Gran Bretaña, Taurus, 1991.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena, "Artistas mexicanas en el París de Fin-de-Siècle. Hacía la visibilización del talento creativo femenino", en Isabel Fraile Martín, Magdalena Illán Martín (Coord.), *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, México,

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Filosofía de la Habana/Universidad de Sevilla, 2023.

JORDANOVA, Ludmilla, *The look of the past. Visual and material evidence in historical practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

“La mujer en el hogar y en la sociedad” en Instituto Normalista del Estado de Puebla, escrito por Josefina Reyes, 1903.

“La gata verde”, (2 diciembre 2021), Tengo algo que contaros. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VhKM0ITB174&t=1146s>

“Ley Orgánica de Instrucción Pública” en diario oficial de la Federación, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, fecha de publicación, 2 de diciembre de 1867. Disponible en: https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/3f9a47cc-efd9-4724-83e4-0bb4884af388/ley_02121867.pdf

Libro del Apocalipsis, El corazón del Apocalipsis: El conflicto de los siglos. Capítulo XII: Visión de la mujer y el dragón.

Los mexicanos pintados por sí mismos. Por una sociedad de literatos, México, Imprenta de M. Murguía, 1854.

LINATI, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, México, UNAM, 1956.

LIRA, Andrés, Luis Muro, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2008.

MARTÍNEZ José Luis, “México en busca de su expresión” en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1976.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, “Ignacio Manuel Altamirano y la fiesta de guadalupe”, en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, [en línea], enero-abril 2001, núm. 48, Disponible en: <https://revistas.ovah.gob.mx/index.php/historias/article/view/13576>

MERCADO MALDONADO, Asael Mercado y Alejandrina Hernández Olivia, “El proceso de construcción de la identidad colectiva” en *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, [en línea,] mayo-agosto de 2010, vol. 17, núm. 53, pp. 229-251. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/105/10513135010.pdf>

MORALES Alberto, “Reseña del libro: Jordanova, Ludmilla. The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice” en *Historia y grafía* [en línea], enero-junio 2018, vol 25, núm. 50, e-ISSN: 2448-783X. Disponible en: <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/5376>

MORIUCHI Mey Yen, *Mexican Costumbrismo, race, society, and identity in nineteenth-century art*, Korea, The Pennsylvania State University, 2018.

NIETO CASTILLO, Santiago, "Que la religión católica sea la única sin tolerancia de otra", en David Cienfuegos Salgado (Coord.), *Ideas para fundar la nación mexicana. Los Sentimientos de la Nación de José María Morelos y Pavón*, México, Porrúa, 2006.

NOCHLIN Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Westview Press, 1988.

O'GORMAN, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, UNAM/IIH, 2019, (Historia Novohispana, 36).

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. España, Alianza Editorial, 2004.

PÉREZ RUIZ, Mayra Lorena, "La identidad como objeto de estudio" en Leticia Irene Méndez y Mercado (Comp), *I Seminario sobre identidad*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM, 1992.

PÉREZ VEJO Tomás, *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2024.

QUIJANO, Aníbal, "Coloniality and Modernity/Racionality", en *Cultural Studies 21*, [en línea], March/May 2007, vol 21, Nos. 2-3, ISSN: 0950-2386. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>

RAMÍREZ, Fausto, "Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores", en Esther Acevedo (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México, de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001.

RAMÍREZ, Fausto, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", en Stacie G. Widdifield (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, Arte e Imagen/CONACULTA, 2004.

RAMÍREZ, Fausto, "Cinco Interpretaciones De La Identidad Nacional En La Plástica Mexicana Del Siglo XIX (1859-1887)" en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, [en línea], 2009, CLXXXV, núm 740, ISSN 0210-1963. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3104395>

RAMÍREZ, Fausto, "Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX", en *Arqueología Mexicana*, [en línea], 2025, núm. 100. Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/emblemas-y-relatos-del-mundo-prehispanico-en-el-arte-mexicano-del-siglo-xix>

REYES, Josefina, *La mujer en el hogar y en la sociedad*. Instituto Normalista del Estado de Puebla. 1903.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, III tomos, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

ROMERO CHUMACERO, Leticia, "La escritura de mujeres del siglo XIX: de la invisibilidad a la posibilidad", en *Revista de Comunicación de la SEECl* [en línea]. 2014, 128-133 [fecha de Consulta 4 de Febrero de 2025]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=523552854016>

ROMERO DE TERREROS, Manuel, "Bodegones y floreros en la Pintura Mexicana. Siglos XVIII y XIX" en *Anales del IIE*, [en línea], 1 de enero de 1946, vol. 4, n.º 14. Disponible en: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/430>

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Catálogo de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Instituto de investigaciones estéticas/UNAM, 1963.

SALES COLÍN, Jesús, Miguel Ángel López Flores y Leticia Contreras Hernández, "La importancia de rescatar, preservar, mantener y cuidar la micro cuenca del Río Magdalena, Distrito Federal", en *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, [en línea], julio-diciembre 2002, vol. 5, núm. 19. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/342/34251901.pdf>

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, "Bodegones poéticos" en Enrique García Santo-Tomás (Ed), *Materia Crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid, Gráficas Varona, 2009.

SÁNCHEZ-GUILLEMO, Evelyne, "Nacionalismo y racismo en el México decimonónico. Nuevos enfoques, nuevos resultados.", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, [en línea], 2007, Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/3528>.

SCOTT WALLACH, Joan, *Género e historia*. México, Fondo de Cultura Económica. 2008.

SILLS David I., *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Madrid, Aguilar, 1975.

SIMMEL Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires, Colección Austral, 1941.

SUMANO GONZÁLEZ, Rita, "Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico", en *Intervención*, [en línea], junio 2011, vol. 2, núm.3. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2011000100007&lng=es&nrm=iso

TRASLOSHEROS, Jorge E., "Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895", en *Signos Históricos* [en línea], 2002, (7), 105-14, ISSN: 1665-4420. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34400705>

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "La Historiografía Romántica en México" en *Revista COLMEX*, [en línea], 1960, vol 10, núm. 137, ISSN: 0185-0172. Disponible en: <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/w6634431v?locale=en>

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "Los primeros tropiezos", en Daniel Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1976.

VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica, "Castas o Marchitas. El amor del colibrí y La flor muerta de Manuel Ocaranza", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [en línea], 1998, vol. XX, número 73, 125-16. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8380>

VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica, "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán", en Esther Acevedo (Coord.), *Hacía otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, Arte e Imagen, 2001.

VELÁZQUEZ Guadarrama, Angélica, "En la cazadora fusionó el retrato con el del paisaje y creó una alegoría nacional", en *Gaceta UNAM*, [en línea], 19 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.gaceta.unam.mx/en-la-cazadora-fusiono-el-retrato-con-el-del-paisaje-y-creo-una-alegoria-nacional/>

VILLORO Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 3a ed. 1996 (1a ed. 1950).

WEININGER, Otto, *Sexo y Carácter*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

WOODFORD, Susan, *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.