

LA MUJER MEXICANA EN LA MIRADA DE CUATRO ARTISTAS DEL SIGLO XIX

GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA

Universidad de Almería

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Universidad de Granada

La historia de México en el siglo XIX se caracteriza por la inestabilidad política, social, económica y cultural. Se abre en 1808 con las primeras manifestaciones independentistas que culminarían en septiembre del año 1821, cuando el coronel Agustín de Iturbide entra en la Ciudad de México y nombra el primer gobierno independiente. A partir de aquí, golpes de Estado, enfrentamientos entre los partidos conservador y liberal, invasiones y guerras con potencias extranjeras, como Francia y Estados Unidos, y proclamaciones Imperiales, acaban con la instauración de la República y el largo período de gobierno de Porfirio Díaz. Sin embargo, ninguno de estos avatares del primer siglo de independencia terminaron con los graves problemas del país, cuyas miserias volvieron a ponerse de manifiesto con la Revolución Mexicana de 1910.

En este contexto la mujer mexicana jugará un papel protagonista, pero dicho protagonismo se encuadra al lado de las víctimas generadas por la convulsa situación del país. A las mujeres de la nobleza y la burguesía criolla les llegará la llamada del sentimiento nacional, su lucha se hará efectiva, pero una vez concluida ésta, volverán a sus casas y se dedicarán al papel que le estaba asignado en la sociedad mexicana, el de dignas consortes y madres ejemplares¹.

1. GALI BOADELLA, M., *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, Tesis doctoral, México, UNAM, 1995, pp. 72-74. La autora señala como ejemplo de esta situación a Leona Vicario, esposa de Quintana Roo, uno de los independentistas. Sobre el papel de la mujer en estos procesos políticos concluye: *La participación femenina en las revoluciones y luchas de independencia fue coyuntural, no estructural*.

También serán víctimas las mujeres de los estratos sociales más desfavorecidos ya que sobre ellas recaerá la pesada carga de mantener a la familia en caso de orfandad y viudez, o ir de un lado a otro de la República con su prole tras el marido, pero una y otra vez, como señala María de la Luz Parceró *habían regresado a la casa o al taller para continuar sus labores cotidianas en condiciones iguales a las de siempre*².

Para aproximarnos al conocimiento de estas mujeres y el rol que juegan en la sociedad mexicana de su tiempo, tomaremos como referencia un conjunto de obras producidas por cuatro artistas suficientemente valorados en el panorama historiográfico del arte mexicano, por un lado el célebre viajero alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), y por otro tres pintores mexicanos, activos en provincia: José Agustín Arrieta (1802-1874), José María Estrada (1811-1862) y Hermenegildo Bustos (1832-1907), de Puebla, Guadalajara y Guanajuato, respectivamente. Con ellos, se abarca todo el siglo XIX y los distintos estamentos que conforman el complejo mosaico social del México decimonónico.

Cronológicamente el primero que debemos citar es a Rugendas, el artista que encarnó en su máxima expresión los ideales propugnados por Alexander von Humbolt, verdadero pionero en la creación de una "imagen científica" de América en los inicios del siglo XIX. Humbolt reaccionó contra la mirada eurocentrista que existía respecto de América y sus habitantes, criticó los grandes periplos alrededor del mundo que establecían una imagen literaria y superficial formada sin apenas penetrar en el interior de los continentes, denunció la idea del "buen salvaje" y otros varios estereotipos definidos por la ideología del clasicismo'.

En contraposición a ello, Humbolt planteó una visión más humanista, con tendencia a valorar al americano en su propio ser, evitando interpretarlo o medirlo según pautas europeas: *Los mismos viajes iban a contribuir a modificar este modelo y a imponer la ideología romántica. El reconocimiento y el estudio de los nuevos territorios y la necesidad de divulgar estos descubrimientos llevó a que los intereses del zoólogo o del botánico se identificaran con los del artista y se acotara un campo de trabajo común. El pintor se convirtió en un verdadero naturalista*'.

Dentro de este marco puede entenderse perfectamente la ideología de la obra americana de Rugendas y la evolución de la misma según los períodos. Su primera estancia en el continente se produjo entre 1821 y 1825 en Brasil, adonde había llegado formando parte de la expedición del ruso Georg Heinrich Langsdorff; llevaba como bagaje los años de formación en la Academia de Bellas Artes de Munich. Sus

2. PARCERO, Ma de la L., *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, p. 93. En el capítulo II presenta las ocupaciones habituales de la mujer que son: obreras en la industria textil y del tabaco, artesanas, campesinas, parteras, sirvientas y vendedoras de toda clase de mercancías en la clase baja; mientras que las mujeres de clase media se dedicaban a la instrucción elemental, a la enseñanza de idiomas y de diferentes artes y oficios.

3. ROJAS MIX, M., *América Imaginaria*, Barcelona, Editorial, Lumen, 1992, p. 178.

4. *Ibidem*, pp. 182-183.

obras de este período fueron publicadas en París en 1826 bajo el título *Voyage Pittoresque au Brésil* y elogiadas por Humbolt a quien conocerá en la capital francesa y se convertirá en su valedor al emprender su segundo viaje a América.

En estas obras Rugendas logró traspasar las fronteras ideológicas eurocentristas, logrando de forma paralela una sólida síntesis entre lo científico y lo artístico, un don que no siempre fue inmanente a los artistas viajeros del Romanticismo. Lejos de la imagen "amable" que era del gusto de los europeos, no le tembló la mano a Rugendas a la hora de patentizar realidades sociales como la opresión y vejaciones sufridas por los esclavos negros del Brasil.

Su segundo viaje a América lo llevó primero a Haití y más tarde, entre 1831 y 1834 a México, etapa en la que incorpora la pintura al óleo, técnica ausente en su período brasileño. En sus obras, Rugendas nos permite contemplar al género femenino en los años inmediatamente posteriores a la Independencia. Retrata, por un lado, a las Señoras de la alta aristocracia veracruzana y de la ciudad de México y, por otro, plasma a la mujer mestiza e indígena, éstas últimas normalmente insertas en su contexto laboral cotidiano.

La imagen de la mujer de la aristocracia continúa los modelos educativos y de comportamiento de los últimos años virreinales. Esta educación, en términos de la época, significa que *Toda señorita debía aprender a tocar algún instrumento, a cantar, bailar, bordar, leer y escribir, pintar y hablar varios idiomas (especialmente el francés)*. Ésta es la mujer que conoce Rugendas y que describe en una carta remitida a su hermana en marzo de 1832:

Sobre todo me gusta ir a la casa del general Morán (Marqués de Vivanco). Es frecuente que allí nos divirtamos con gran algarabía. Mi amigo Santa María es el alma del salón. Las mujeres más jóvenes bailan los bailes españoles. Las señoras cantan y se acompañan con la mandolina, el arpa y un estupendo piano de cola; suele ocurrir que no nos retiremos a nuestras habitaciones antes de la una de la madrugada'

También se continúa la tradición española en el atuendo femenino, especialmente cuando la mujer aparece en lugares públicos como se refleja en sus obras *La Mexicana* y el retrato de *Manuela Pérez* que visten la típica peineta y mantilla. Sin embargo, en la intimidad están ataviadas con ropajes menos recatados, mas coloridos y su actitud es también mas desenfadada como observamos en los retratos de *Luisa C. de Jiménez* y de la *Marquesa de Vivanco*.

El polo opuesto lo constituye las representaciones de mestizas e indígenas. Como hemos señalado, normalmente estas mujeres anónimas se representan en sus queha-

5. A.A.V.V., *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, p. 57.



1. J.M. Rugendas. La Mexicana

ceres cotidianos. Así, en *Tortilleras poblanas en un portal* o *La reina del mercado*, Rugendas ilustra cómo el trabajo de las féminas de las capas menos favorecidas por la sociedad era vital para el mantenimiento de sus familias, pues los jornales que percibían los hombres no alcanzaban para cubrir sus necesidades más elementales⁷.

Las mujeres indígenas, además, le van a interesar desde un punto de vista llamémosle antropológico, puesto que va a fijar sus características fisionómicas y su atuendo particular en dibujos como el de la india *Matiana de Huastuco* o en óleos como el de la *India de Amatlán de los Reyes*.

Para mediados de siglo puede afirmarse que se hallaba consolidado en México como en otras naciones americanas, en buena medida, el imaginario visual conformado por las representaciones hechas por los artistas viajeros europeos. Debe decirse que este bagaje estaba dirigido en principio al consumo de un público europeo ávido del exotismo que emanaba de regiones tan lejanas, y que les llegaba, entre otros medios, a través de los álbumes de viaje ampliamente ilustrados con litografías.

Sin embargo, también estas imágenes alcanzaron notable difusión en México, incluyendo las provincias, enriqueciendo una cultura visual que ya contaba con un fuerte basamento heredado del pasado colonial que la Independencia no había logrado mitigar. Así, la circulación de estampas, libros, revistas y otras publicaciones vinieron a sumarse tradiciones como la de la imagería religiosa y la pintura devocional

7. PARCERO, Ms de la L., ob. cit., p. 45.

2. J. M. Rugendas. India Matiana de Huastuco



popular, que habían pervivido a pesar del declive gremial que acompañó a la irrupción de la academia en México a finales del siglo XVIII, duro golpe de la Ilustración a los talleres de producción virreinal.

Si tuviéramos que trazar una periodización del arte mexicano del siglo XIX siguiendo las categorizaciones europeas, posiblemente, al contrario del Viejo Mundo, tendríamos que anteponer cronológicamente la presencia del Romanticismo a la consolidación del Clasicismo. Si bien el surgimiento y desarrollo de la Academia de San Carlos a partir de 1785 dejó testimonios de gran significación, los años posteriores a la Independencia marcaron la decadencia de la misma y una existencia precaria que incluyó el cierre acaecido entre 1821 y 1824. El desarrollo continuado se dio a partir de los años cuarenta con el empuje dado por el general Antonio López de Santa Anna, la llegada de los maestros catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en 1846 y la reapertura de la escuela al año siguiente. Para ese entonces la imagen propiciada por el Romanticismo se hallaba al alcance de buena parte de la sociedad.

Con anterioridad a estos hechos apenas si habían logrado egresar de los claustros artistas de la talla de Juan Cordero, formado en San Carlos aún en tiempos de vacas flacas, y que consolidó sus maneras durante su larga estancia europea, entre 1844 y 1853. Tras su retorno a México, en 1855 ejecutó el *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, al decir de Justino Fernández, *la obra más mexicana que produjo el siglo XIX*.

Este retrato femenino, muy alejado de la concepción que guió las representaciones de Rugendas, y las de Estrada, Arrieta y Bustos que veremos más adelante, se encuadra dentro de la pintura galante de moda en Fancia, traduciendo un halo de vanidad y lujuria a través de los diferentes atributos que conforman la escena. Se nos



3. J. Madrazo. Maria Cristina de Borbón



4. J. Cordero. Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna

antoja que, por evidentes similitudes —aún cuando la disposición de las retratadas sea opuesta—, Cordero pudo haber conocido con anterioridad a la ejecución de su obra la estampa del español José de Madrazo con el *Retrato de María Cristina de Borbón* perteneciente a la *Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo* publicada en Madrid entre 1826 y 1837.

Al referirse al famoso retrato de Cordero, Justino Fernández describió con detalle los atributos que en él acompañaban a la imagen de la señora del general Santa

Anna: El pintor expresó un ambiente de gran lujo, de sentido imperial; el águila en la diadema indica el rango de la dama, quien luce, además, un doble collar de perlas; el traje, una obra de arte en sí, de regio brocado, enmarca, por así decirlo, los adornos de hojas de camelia entre los que se enlazan hilos de perlas; las manos enguantadas en cabritilla sostienen, una el pañuelo, la otra el abanico de plumas. El clasicismo es patente en las suaves curvas del óvalo del rostro, de los hombros, de los brazos y manos. El romántico mobiliario, el gran cortinaje y la torre de la Catedral que se ve por la ventana al fondo, hacen presumir que la dama se encuentra en unos de los salones del Palacio Nacional. Extraordinaria es la conjunción de tanta aspiración al lujo y la elegancia, que revela el ideal del gusto del tiempo....

L

8. FERNÁNDEZ, J., *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo I, *El arte del siglo XIX*, México, UNAM, 1993, p. 69. (Primera edición 1952).

Hace algo más de dos décadas Rita Eder expuso con buen tino el hermanamiento de esta obra con el *Retrato de Manuelita Rosas* pintado cuatro años antes que el de Cordero, en 1851, por el argentino Prilidiano Pueyrredón⁹, cuadro de reconocida significación en el arte argentino del siglo XIX. En un flamante estudio sobre este artista, Patricia Giunta recogió un texto contemporáneo a la obra referida, escrito por José Mármol, en la que éste critica a la comisión erigida para coordinar el proyecto, su dilación en el tema de las posturas que la hija del general Rosas debía ensayar: *la comisión, sin comprender que lo mejor era dejar a Manuela la elección, por cuanto nadie mejor que las mujeres saben la postura que les conviene en el asunto que se ocupan, empleó una mañana en discurrir cuál sería la posición más análoga a la moral y al rango de la joven, para ser retratada... t °*. Todo un ejemplo de la rigidez de los cánones clásicos, donde la razón marcaba pautas casi ineludibles. Con diferente filosofía a la que guió la realización de las obras academicistas citadas en los párrafos precedentes, un alto porcentaje de los retratos ejecutados en México durante el siglo XIX obedeció a conceptos más ligados, como dijimos, a las tradiciones heredadas del Virreinato y a las ideas en movimiento traídas por los románticos. Los artistas locales que se avinieron a esta línea fueron denominados por Justino Fernández *pintores independientes de la Academia*¹⁰, término que retomó algunos años después Ana Ortiz Angulo para titular su estudio al respecto¹¹. Los propios artistas dejaron constancia de su interés porque se les reconociera como "aficionados", adjuntando tal denominación a sus nombres en varias de las numerosas ocasiones en que pintaron por encargo retratos, ex-votos y escenas religiosas. Como sugirió Raquel Tibol, esta actitud la tomaron para evitar reclamos gremiales por parte de los artistas reconocidos como tales por las academias y las cofradías¹². Van a ser estos pintores independientes de la Academia, evaluados dentro de categorías como de "lo popular" y "lo primitivo" por los propios mexicanos, los que van a ofrecer una imagen de la mujer decimonónica más fidedigna, alejada de la rigidez y prejuicios oficiales. Por esta razón hemos elegido a tres de ellos Estrada, Arrieta y Bustos, para completar el estudio del género femenino que habíamos iniciado con Johann Moritz Rugendas.

José María Estrada, del que conocemos escasos datos biográficos, pintó a la burguesía de la ciudad de Guadalajara, la cual como señala muy acertadamente Paul

9. EDER, R., "La pintura del siglo XIX en Latinoamérica: entorno a una visión americana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, (1977), p. 41.

10. GIUNTA, P. L., "Prilidiano Pueyrredón y los orígenes de un arte nacional", en *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999, p. 59.

11. FERNÁNDEZ, J., ob. cit., p.105.

12. ORTIZ ANGULO, A., *La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX*, México, INAH, 1995. (Investigación realizada entre 1971 y 1973).

13. TIBOL, R. *Hermeneando Bustos: pintor de pueblo*. México: Ediciones Era, 1992, p. 58. (Primera edición

Westheim: *después de la liberación del país del dominio español, empieza a jugar el primer papel en la economía, la política y la sociedad. Esa burguesía, llegada a la conciencia de sí misma, se apodera también del arte, y por primera vez dentro del panorama del arte mexicano, se convierte en tema pictórico*¹⁴.

La mujer que representa, por tanto, es la criolla burguesa que está muy cercana en educación y comportamiento a la de la alta aristocracia que veíamos en Rugendas. Son esposas e hijas de abogados, médicos; gente acomodada en general, cuyos rasgos distintivos son sumisión, laboriosidad y maternidad. De ello resulta una iconografía femenina que se caracteriza por vestidos recatados pero a la moda, pelo recogido, palidez y gestos decorosos. Así son sus óleos *Retrato de Señora* y el *Retrato de María del Pilar Saavedra y Basauri*.

Son obras realizadas por encargo en las que debía reconocerse al personaje y su clase social, por lo que sus pinturas se caracterizan por su fidelidad, como señala Jaime Cuadriello: *Solo con el propósito de representar en el cuadro las facciones del modelo que tenía ante sí, Estrada no se preocupó por infundir expresión alguna a los sujetos que posaron ante él. Lo importante, según su libre manera de entender la pintura, era dar con el parecido y reflejar —tan fielmente como se pudiera— el vestuario y los objetos accesorios*¹⁵.

Estos accesorios que el pintor suele atribuir a las mujeres son en primer lugar las joyas: ricos pendientes, collares y broches; mientras que las manos, dispuestas en la zona media del cuerpo, sostienen un fruto, un pañuelo, un abanico o una flor. Todos estos atributos tienen como objetivo profundizar en la identificación del papel cultural y social de estas mujeres: delicadas, medianamente instruidas que gozan de una muy favorable situación económica.

Igualmente las niñas merecen la atención de Estrada. Son pequeñas mujeres que se representan con sus mejores galas y en actitudes semejantes a sus madres como podemos apreciar en el *Retrato de la niña Lorenza Martínez Negrete* y en el de *María de Gracia Navarrete*.

José Agustín Arrieta es un pintor excepcional, no solo por la alta calidad de sus obras, sino también como narrador de la vida de la mujer mestiza del Estado de Puebla. El personaje principal de sus cuadros de género es la *China*, característica de Puebla pero que igualmente se encontraba en otros lugares, como en el Estado de México. Este tipo de mujer es descrito por Manuel Payno, coetáneo de Arrieta, con

La china no recibe una educación más esmerada que los varones. Se la enseña a coser o guisar al estilo del país, a leer, y de memoria, el catecismo del padre Ripalda; pero cuando ella tiene quince años cono-

14. WESTHEIM, P., "José María Estrada y sus contemporáneos", *México en el Arte*, n°4, (1948), pp.1-9.

15. CUADRIELLO, J., *Arte regional en el siglo XIX*, «Colección Historia del Arte Mexicano», Madrid, La Muralla, 1982, p. 23.



5. J.M. Estrada. Retrato de Pilar Saavedra y

Basauri



6. J. M. Estrada. Retrato de Lorenza Martínez

Negrete

ce todo el valor de sus atractivos, y no piensa más que ostentar ese traje nacional tan elegante, tan peculiar de México, tan lleno de gracia y sal. El cutis de la china es rosado, suave y delicado como una nutria; sus ojos aceitunados, ardientes y expresivos; su cabello negro y delgado, su cintura flexible, sus pies pequeños, sus formas todas redondas, esbeltas y torneadas. Ese cuerpo tan seductor lo viste con una enagua interior con encajes y bordados de lana en las orillas, que se llaman puntas enchiladas, sobre esa enagua va otra de castor o de seda, recamada de listones o lentejuelas: la camisa es fina bordada de seda o chaquirá, y deja ver parte de su cuello, que no siempre encubre con un rebozo llevado con mucho donaire. La china, en fin, un tesoro de hermosura, y un conjunto incomprensible donde sin embargo, así como en el lépero predominan las buenas cualidades, y las malas se desarrollan por causa de su descuidada educación¹⁶.

Arrieta plasma a esta mujer en todos los ambientes y circunstancias posibles, pero siempre dotándola de una fuerte carga sensual, poniendo de manifiesto los valo-

16. *El Museo Mexicano*, tomo II, México, 1844, pp. 166-167. Cita tomada de MOYSEN, X., y CASTRO MORALES, E., *Homenaje Nacional José Agustín de Arrieta (1803-1874)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 24.



7. J. A. Arrieta. El requiebro



8. J. A. Arrieta. Agualojera

res morales de la sociedad mexicana decimonónica. Por esta razón, como muy bien señala Xavier Moyssen retrata a estas chinas con *las atractivas formas de sus cuerpos, poniendo especial cuidado en pintar sus senos ocultos y latentes tras las blancas blusas que los cubren, blusas que entre sus pliegues y medios tonos todo lo insinúan*".

Es característico que las represente en sus quehaceres cotidianos: sirviendo o cocinando las viandas típicas poblanas, vendiendo frutas o agualoja¹⁸. Llama la atención que en todos los casos la china, esa mujer bella y apetecible, se asocia con frutos y alimentos, estableciéndose un doble sentido: la china es capaz de saciar las necesidades más básicas del hombre al igual que el deseo carnal. Porque, como muy bien ha señalado Luis Martín Lozano en su estudio sobre Arrieta: *las jóvenes con cestas rebosantes aluden a la plenitud de sus atributos, jugosos y apetecibles, propuestos ante el ojo del espectador. En el escenario de la trama plástica se ofrecen viandas y frescas aguas, equiparables con la entrega y los placeres del cuerpo*¹⁹.

Evidentemente, este apetito carnal que despierta la china va a provocar su asedio por parte del género masculino. Entre las obras de Arrieta que tocan este tema vamos a destacar dos: *El requiebro* y *Agualojera*. En el primero de ellos la china, que

17. *Ibidem*, p. 27.

18. La agualoja es un refresco realizado con agua y zumo de frutas.

19. MARTÍN LOZANO, L., "La faceta culta del pintor Agustín Arrieta: cuadros de comedor y escenas de costumbres", *Memoria*, México, n° 6, (1995), pp. 48-59.

porta en una de sus manos un canasto de frutas, es asediada por un soldado mestizo que la sujeta por la cintura y los hombros, mientras que ella se revuelve con violencia, rechazando a su pretendiente. En *Agualojera*, la mujer se encuentra en su puesto de venta, ricamente ornamentado con flores —metáfora de sensibilidad, belleza y docilidad—, y es nuevamente requerida por un hombre, pero esta vez se trata de un caballero de una condición social más elevada que la suya, como lo demuestra su atuendo con levita y sombrero de copa, lo que provoca una reacción distinta en la china ya que no rechaza sino que, su condición servil respecto a esta clase, provoca su entrega callada y complaciente²⁰.

En otras obras, como *La Cocina y Vendedora de frutas y vieja*, la china es nuevamente importunada para que aproveche todas las ventajas que le proporciona el deseo que causa en el hombre, pero ahora el personaje que la incita es otra mujer: la alcahueta. Esta, en fuerte oposición a la china, se representa en el ocaso de su vida, con el rostro envejecido y el cuerpo flácido, susurrando al oído de la joven proposiciones deshonestas. En estas pinturas parece que Arrieta quiere mandar un mensaje moralizador a la china, mostrándole la imagen de lo que puede ser su aspecto futuro si se abandona a los goces del cuerpo²¹.

Para finalizar el estudio de la pintura de Arrieta, haremos referencia a su obra *La Sorpresa* donde se pone de manifiesto con gran realismo la sociedad poblana de mediados de siglo. La escena se desarrolla en la plaza del mercado donde aparecen confrontadas las diversas clases desarrollando sus quehaceres habituales. Así, frente a la mujer aristócrata que se sitúa en el lateral izquierdo, ataviada con un lujoso traje negro, sombrilla y dando un tranquilo paseo, aparece una china en su puesto de frutas y otra que es nuevamente asediada por un hombre —repetiendo el esquema compositivo que veíamos en el requiebro— y las mujeres indígenas, sentadas en el suelo, una vendiendo frutas, otras charlando con sus canastas llenas de ropa, evidenciando de esta forma su condición marginal dentro de la sociedad mexicana.

Hasta el momento, hemos presentado la situación e imagen del sexo femenino dentro del ámbito urbano mexicano, ya que los ejemplos vistos los situábamos geográficamente en La Ciudad de México, Puebla —segunda ciudad de la república en estos momentos desde un punto de vista económico y social—, Veracruz —enclave cosmopolita debido a su papel de primer puerto comercial del país— y Guadalajara —ciudad con una importante población, centro político y administrativo de primer orden desde tiempos coloniales ya que fue sede de Audiencia—. Sin embargo, creemos necesario para completar la visión de la mujer mexicana

20. *Ibidem*, p. 57.

21. RAMIREZ, F., *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985. Este autor subraya el carácter moralizador de muchas obras de Arrieta, relacionándolo con el de los pintores de los Países Bajos en la época barroca, cuyos cuadros eran conocidos entre los coleccionistas mexicanos del siglo XIX, especialmente en la zona poblana.

Bustos retrata a los personajes de la pequeña localidad de Purísima del Rincón, fundada como congregación indígena en el año de 1603, siendo su mayoría indios tarascos y otomíes²². En el siglo XIX todavía había un predominio de la población indígena aunque también existía un importante grupo de criollos y mestizos. La mayor parte de sus habitantes eran artesanos, jornaleros y pequeños propietarios que vivían de los frutos de la tierra y de su elaboración²³. Todos ellos son los protagonistas de los retratos de Bustos, los cuales se caracterizan por su realismo, porque como señala Paul Westheim: *posee el talento muy poco común de distinguir entre lo secundario y lo esencial. A lo esencial se concreta. Nunca cae en un realismo de fotografía; sus retratos transmiten siempre un concepto de la persona, una idea de como es. Pero no hace psicología*²⁴.

La mujer que representa Bustos, como mestiza e indígena, es ante todo una trabajadora, dentro y fuera de casa, siempre muy sobria en su vestimenta, como debía corresponder a la gente de bien de una localidad pequeña, cerrada y con un fuerte sentido religioso como Purísima del Rincón, donde no existía miseria pero tampoco prosperidad. Son muchos los ejemplos donde aparece vestida de negro, con el cabello recogido con un moño, excepcionalmente aparecen con trenzas o el pelo suelto, aretes dorados en las orejas y una pequeña cruz también dorada al cuello. La humildad y pobreza de la mayoría de estas mujeres podemos observarla en *Retrato de familia*, donde el matrimonio presenta rostros envejecidos y tristes por el trabajo, o en el retrato de *Bernarda Reyes*.

Sin embargo, Bustos también realiza obras de la clase más favorecida de esta población como es el caso de *Retrato de un matrimonio* y el retrato de *Juan Muñoz y Juliana Gutiérrez*, cuyos atuendos y actitudes ponen de manifiesto su rango social, pero también la sumisión que estas mujeres presentan ante sus esposos. En el segundo cuadro mencionado, esta situación es mucho más evidente y está agudizada por la diferencia de edad que se observa entre la pareja, lo cual corrobora la inscripción que Bustos realizó en el reverso de la lámina: *Juan Muñoz en la edad de 46 años, 4 meses, 16 días, se retrató a 10 de noviembre de 1869. p. Hermenegildo Bustos. Su esposa doña Juliana Gutiérrez en la edad de 35 años, 4 meses, 21 días a 10 de*

*1869. p. Hermenegildo Bustos*²⁵.

La impresión que causa esta obra, así como la valoración de la mujer en ella, esta magníficamente expresada en la siguiente descripción de Juan Jesús Rodríguez Fausto: *Ella es una joven de rostro poco expresivo y su actitud apacible y resignada contrasta con la de don Juan, un hombre mucho mayor que ella, semi calvo y feo.*

22. TIBOL, R., ob. cit., p. 12.

23. *Ibidem*, p. 19.

24. WESTHEIM, P., *Hermenegildo Bustos*, Exposición de Hermenegildo Bustos en el Museo Nacional de Artes Plásticas, Diciembre de 1951-Febrero de 1952, p. 3.

25. TIBOL, R., ob. cit., p. 191.



9. H. Bustos. Juan Muñoz y Juliana Gutierrez

Doña Juliana aparece ataviada con un vestido cargado de encajes que don Hermenegildo se empeñó en reproducir fielmente y lleva las manos sobre el regazo, mientras que el esposo, en actitud un tanto arrogante, se dispone a mostrarnos la cartera que lleva dentro de la bolsa interior de su chaquetín de fina tela²⁶.

La obra de Bustos igualmente pone de manifiesto el sentimiento religioso que impregnaba a una población de estas características, y que aún hoy es perceptible en muchos lugares, a pesar de vivir momentos de fuerte inestabilidad política que había afectado igualmente a la Iglesia, pues algunos obispos fueron expulsados del país y estaba en entredicho la labor de esta institución, que en algunos momentos sufrió la persecución del Congreso Mexicano. Por esta razón, muchas de las mujeres retratadas por Bustos portan entre sus manos como único atributo libros de contenido religioso, ya que *son cristianas que cultivan su fe en la oración como muestra Señora con mantón o bien reflexionan sobre las honduras del alma, como lo indica el libro que porta Paula Ortega²⁷*. En este mismo sentido, creemos importante señalar los magníficos retratos que realiza el autor de los párrocos del lugar, los cuales son representados como personajes de gran dignidad, ya que continúan siendo en comunidad.

26. Cita tomada de Tibol. *Ibidem*, p. 191.

27. ACEVES PINA, G., *Hermenegildo Bustos, 1832-1907*, México, Museo Nacional de Arte-Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1993, p. 17.



10. H. Bustos. Rómula Torres

des de estas características, los miembros de mayor preparación intelectual y, por tanto, gozan de un considerable prestigio social.

En la última etapa creativa de este artista, que se desarrolla desde los años 80 hasta su muerte, sus retratos tienen forma oval y representan únicamente el busto del personaje, lo que muestra una mayor cercanía hacia sus modelos, a los cuales trata formalmente con idénticas soluciones pero concentrándose aún con mayor realismo en los caracteres fisonómicos de cada individuo, hecho que se constata si enfrentamos los retratos de *Rómula Torres*, de 17 años de edad, con el de *Bernarda Reyes*, de 53.

Esta fórmula en la representación puede indicar por un lado, la existencia de un stock de cuadros ya pintados por Hermenegildo con sus bustos y fondos, a los que únicamente había que añadir el rostro del personaje²⁸. Por otro, como señala Gutierre Aceves Piña, pudo verse influenciado por la fotografía que fue introducida en el área de Purísima del Rincón entre 1895 y 1897 por el periódico *El Heraldo*²⁹. En todo caso, fue consecuencia de una mayor demanda de este tipo de retratos por parte de sus paisanos.

28. Esta práctica fue común en los retratistas de la época como señala Gabriel Peluffo Linari en su trabajo "Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos (1830-1860)", en A.A.V.V., *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo I "Entre la honra y el desorden (1780-1870)*, Montevideo, Taurus, 1996, p. 220.

29. ACEVES PIÑA, G., ob. cit., p. 20.

Independientemente de las características formales señaladas en esta segunda etapa, la imagen de la mujer que proporciona Bustos no sufre ninguna variación, lo que indica que no hubo cambios en su status, salvo que prácticamente todas visten de negro, independientemente de su edad, condición social y grupo étnico. De este momento, destaca el retrato de su hermana *Dionisia Trinidad Bustos* donde se refleja con sumo detalle los rasgos físicos y espirituales indígenas.

En definitiva, México vive durante el siglo XIX uno de los períodos más determinantes y convulsivos de su historia. En este contexto, hemos visto a través de la mirada de los artistas aquí presentados, como el papel que jugó la mujer fue siempre secundario, supeditada a la supremacía masculina. Además, su imagen pone en evidencia las profundas desigualdades sociales y étnicas que fracturaban la vida mexicana del Ochocientos. Este trasfondo se advierte aún cuando hemos elegido para analizar obras de cuatro artistas procedentes de distintas regiones, estrato social y de diferente formación cultural y estética.