

Sinopsis de la mujer en
la plástica, desde el

RENACIMIENTO AL SIGLO XIX

HÉCTOR SERRANO BARQUÍN

Profesor e investigador de la Facultad de Arquitectura y Diseño.
Universidad Autónoma del Estado de México.

Conforme se retrocede temporalmente en el análisis sobre el tema que nos ocupa, mayor parece ser la relativa pasividad de la mujer en las artes, ámbito de actuación fundamentalmente masculino, con las salvedades extraordinarias que se verán más adelante. Con algunas excepciones históricas —generalmente ligadas a movimientos sociales reivindicatorios o de cambios estructurales— se han logrado algunas “licencias” en la actuación femenina dentro de ese campo, que han resultado sumamente limitadas en términos de lograr la participación contundente de las mujeres en la plástica y la literatura.

Por otra parte, tanto el imaginario masculino como el femenino han venido influyendo en la aprobación social de ciertos umbrales que disminuyen o impiden la actuación femenina en dichas áreas. Es ahí, dentro de esas construcciones sociales y culturales, donde se han establecido los roles, límites y posibilidades de desarrollo de las mujeres dentro de activida-

des que permitan desligar su constante atadura a los conceptos de la naturaleza —a su condición biológica— y las tareas de procreación a lo largo de diferentes épocas, en detrimento de su actuación en otras labores, como las “intelectuales” y de la plástica.

A diferencia de las disciplinas artísticas, en la literatura ha habido mayor “permisividad” para la actuación femenina, en parte debido a la intimidad y discreción con las que se pueden producir diversos materiales literarios —siendo un arquetipo de ello el de la reclusión conventual de Sor Juana Inés de la Cruz en la ciudad de México y la publicación de



sus obras en Madrid, en la entonces distante capital imperial— sin que así las escritoras tuvieran que frecuentar ambientes o centros de enseñanza artística que anteriormente fueron exclusivamente masculinos; como regularmente lo han tenido que hacer las creadoras plásticas. Es por ello que, desde Grecia clásica, se conoce una gran cantidad de nombres de literatas, así como sus obras.

Es de este modo que algunos de los primeros momentos históricos en que se consiguen nombres de artistas plásticas mujeres, en forma grupal, tienen lugar después del Renacimiento y de forma particular en Bolonia, Italia, durante los siglos XVI y XVII. Según Whitney Chadwick (1999), en esa ciudad se reunieron ciertas condiciones singulares que permitieron el afloramiento de generaciones o grupos de artistas como los de Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Diana Scultori y Artemisia Gentileschi, entre otras, quienes produjeron obra plástica sin ma-

yores limitaciones de género y con una calidad artística notable, aunque generalmente circunscrita a temas religiosos o de género y con las restricciones masculinas del caso. Las condiciones a que hace referencia la investigadora son, además de la gran demanda de obras religiosas resultado de la Contrarreforma, el hecho de que Bolonia contaba entonces con la única universidad italiana que había aceptado mujeres estudiantes "desde la Edad Media, y una santa que pintó" (Chadwick, 1999: 87). En efecto, según esta autora, santa Catalina de Bolonia, nacida en 1413 y canonizada a principios del siglo XVIII, provenía de la nobleza, dominaba el latín y tenía aptitudes para la música, la escritura y la pintura. Santa Catalina llegó a ser elegida abadesa y fundó un convento en Bolonia, con lo que aumentó su fama al grado de llegar a ser considerada la patrona de los pintores de esta ciudad, cobijando de igual modo la actividad pictórica de las mujeres de la región sin mayores problemas de censura masculina, situación bien distinta al resto de los centros de la llamada cultura occidental. A lo anterior se adiciona la asociación femenina con la Virgen María que, en los países latinos y católicos como Italia, ejerció una especie de patronazgo para los pintores.

La misma investigadora, en la obra referida, cita que en 1769 Luigi Crespi publicó *Las vidas de los pintores boloñeses*, donde se relacionan 23 mujeres activas como pintoras, destacando que "por lo menos Lavinia Fontana y Elisabetta Sirani, alcanzaron talla internacio-



Elisabetta Sirani,
Porcia hiriéndose
en el muslo, 1664.

nal" (Chadwick, 1999: 90). En un autorretrato de la primera se pinta como boyante mujer de letras.

En contraste, Gorgio Vasari, en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, publicada en 1568, apenas refiere algunas pocas mujeres artistas del Renacimiento como Sofonisba Anguissola, caso individual, y las citadas Diana Scultori (o Mantuana) y Lavinia Fontana, que son consideradas por su condición de mujeres más como "prodigios de la naturaleza" —casi como rarezas—, que como artistas en igualdad de circunstancias cualitativas con sus colegas hombres. En la más reciente traducción al español de dicha obra renacentista, en una versión reducida, se mencionan 30 creadores hombres y ninguna mujer (Fernández, 1996).

Este singular y (para el caso boloñés) prolífico antecedente de mujeres artistas italianas tiene como figura central a Artemisia Gentileschi, romana de nacimiento y activa en Florencia y Nápoles, considerada por Chadwick como "la primera mujer en la historia del arte occidental cuyo significado histórico es incuestionable" (Chadwick, 1999: 96), desligándola de la influencia de su padre el pintor Orazio Gentileschi y de la que ambos recibieron de Caravaggio, ya que ésta y otras pintoras se formaron a la luz de la tendencia artística regional: una especie de mezcla del naturalismo, de creciente interés al norte de Italia, con el clasicismo y el manierismo.

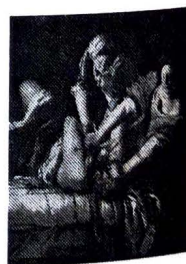
Gentileschi y Sirani —quien en vida fue mayormente valorada que su padre, también pintor— se ocuparon de temas que hoy definiríamos como feministas, en los cuales las mártires o heroínas que triunfan por su virtud, temática que fue seleccionada por ellas, da cuenta de otra óptica y tratamiento en el trabajo pictórico, así como de una composición que difiere de la producción masculina de la época.

Estas pinturas también son evidentes consecuencias del imaginario femenino, situación que probablemente pudo haber pasado inadvertida para el otro género de ese tiempo o sólo le resultaría visible la superficialidad de los temas, relacionados invariablemente con lo pudoroso, virtuoso y principalmente religioso, sin que se manifestara en el corpus de las obras, una forma distinta de pensar, esculpir o pintar.

Otros antecedentes de creadoras plásticas se sitúan al



Sofonisba Anguissola,
Autorretrato, 1561



Artemisia Gentileschi,
Judith decapitando
a Holofernes, 1618

norte de Europa, donde las mujeres gozaron de mayor libertad y movilidad en las profesiones que en los países del sur.¹

LAS PINTORAS DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

No sería hasta el siglo XVIII, en la Francia prerrevolucionaria, que se presentarían condiciones determinantes para lograr que "tantas mujeres en Europa occidental [tuvieran] una preeminencia pública en las artes y en la vida intelectual (...) de las artistas más conocidas del siglo, entre ellas, Rosalba Carriera integrante tanto de la Academia Francesa como de la romana, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard y Angelica Kauffmann" (Chadwick, 1999: 139), así como Marguerite Gérard y posteriormente la dibujante y grabadora Marie Lavoisier (Boime, 1994). Este otro grupo excepcional de creadoras plásticas en el caso francés de fuerte orientación académica, constituye un an-

tecedente histórico que sólo puede justificarse a partir de las reivindicaciones femeninas y sociales en general, que trajo consigo el advenimiento del llamado siglo de las luces; tiempo en que se propugnaba por una nueva educación fundamentada en la razón, la ciencia y el respeto a la humanidad, de tal forma que permitiera su modificación y mejoría.

Esta nueva educación, que no excluía a mujeres nobles (y algunas burguesas), y los nuevos enfoques ilustrados, trajeron consigo un espíritu de relativismo cultural que fue fomentado por la exploración de mundos no conocidos; resultado a su vez de una firme postulación científica que permitía flexibilidad y apertura de pensamiento. De modo similar, esta apertura permeó en instituciones u organizaciones ilustradas como la Académie Royale y los salones parisinos donde las intelectuales y artistas, francesas y extranjeras, tuvieron buena acogida, como se verá más adelante. Algunas de estas importantes promotoras culturales fueron Madame Pompadour y más tarde, Madame Recamier, así como otras mujeres de la burguesía emergente y de la realeza. Esta promotoría cultural de cierto protagonismo femenino se consolidó a través de tertulias literarias que se propagaron a otros países como España.²

Las mujeres de las familias acomodadas, antes y después del movimiento revolucionario, tuvieron acceso a este tipo de formación que incluía el aprendizaje de "lenguas clásicas y

¹ Particularmente en Flandes en el siglo XV, se menciona a Elisabeth Scepens y en el siglo posterior, a Caterina van Hemessen y Levina Teerlinc, entre otras pintoras flamencas de relativa notoriedad que fueron llamadas a las cortes inglesa y española. Sin embargo, no sería hasta el siglo XVII que destacarían por su calidad artística y temas virtuosos, incluso moralistas, pintoras como Judith Leyster o Rachel Ruysch. Asimismo, otras "mujeres, como Catherina Backer (...) y Margaretha Haverman, pintora holandesa que obtuvo gran éxito en París y que fue unánimemente elegida miembro de la Académie Royale, fueron fundamentales en la difusión de la pintura floral entre las mujeres"; género artístico liberador que, evidentemente, se convertiría en un tipo de pintura de carácter femenino, hasta convertirse posteriormente en un asunto al que se otorgó buena parte de la producción artística de las mujeres, particularmente ya en el siglo XIX.

² Por otra parte, en España se documentó la educación

modernas, historia y geografía, aritmética o astronomía" (Bolenfer, 1998: 156). Esta educación de corte ilustrado produjo en la mayoría de los países europeos condiciones favorables para el surgimiento de mujeres que se desarrollaron en los campos intelectuales y como escritoras, aunque sólo en Francia se dieron las condiciones en forma suficiente como para permitir la presencia numerosa y calificada de las pintoras, especialmente al inicio de su movimiento revolucionario, de tan importante influencia internacional.

Durante la Marcha sobre Versalles del 5 de octubre de 1789, cuando —en compañía de hombres igualmente hambrientos— los inconformes solicitaron al rey pan y controles sobre los anárquicos precios de los alimentos: "en el camino se les unieron muchas mujeres de clase media e incluso algunas damas modernas" (Boime, 1994: 478), lo que fue un precedente en la formulación de "los derechos femeninos durante la Revolución. La etapa posrevolucionaria en Francia consolidó algunos avances que habían logrado las mujeres artistas, como fue su derecho a exponer en los salones oficiales o muestras públicas de artes plásticas de París, patrocinadas anualmente por el Estado en el entonces Palacio del Louvre.

Sin embargo, el tipo de virtudes que manifestaban las pintoras en obras previas a la Revolución dejaron de ser maternales o familiares para transformarse en fraternales o cívicas, cuando el apogeo del neoclasicismo del pintor

Jacques-Louis David proclamaba el virtuosismo ciudadano, heredero de las triunfantes ideas revolucionarias que pretendían reformar ese país basándose en conceptos de humanitarismo, idealismo social y patriotismo, para así hacer de Francia la idealista y utópica "República de la Virtud".

Es indudable que fuera de la producción de temas religiosos y las naturalezas muertas o bodegones, incluidos los cuadros de flores, buena parte de estas pintoras ejecutaron retratos y, desde luego, autorretratos. En estos últimos resulta evidente que se representaron invariablemente como madres, como intelectuales, como mujeres exitosas; finalmente anhelaban proyectarse de esos modos, sin embargo, es claro que cuando aparecen en sus propios talleres o estudios, las artistas se pintaron con atuendo muy elegante y sin usar ropa de "carácter", acaso expresando así otra de tantas diferencias de género.



Elisabeth L. Vigée-Lebrun
Ma. Antonietta, 1787

de las mujeres ilustradas, de influencia francesa, que incluía, "además de la moral cristiana, lectura, escritura, aritmética y labores que eran habituales, idiomas modernos (francés e italiano), música y danza e incluso latín para aquellas que así lo deseasen" (Bolenfer, 1998: 156), aunque las familias de los estratos sociales más altos complementaban esta educación con instructores privados o institutrices francesas que impartían "lenguas clásicas y modernas".

ANTECEDENTES VIRREINALES Y DECIMONÓNICOS EN MÉXICO

Existen algunas referencias sobre la actividad plástica de mujeres durante el virreinato, entre las que se cuentan las de "la marquesa de Villahermosa de Alfaro, Guadalupe Moncada y Juliana de Azcárate" (Cortina, 1985: 20). Esto en los años de la fundación de la Academia de San Carlos, durante el periodo finisecular del XVIII. Sin embargo, derivada de la actividad gremial de los pintores, similar a la de los tiempos renacentistas en Europa, varias mujeres desarrollaron su aprendizaje a partir de esos ambientes de trabajo casi artesanal, los que con mucha frecuencia resultaron fortalecidos con estrechos lazos familiares. Tal fue el caso de Isabel de Ibía, la Zumaya, quien probablemente aprendió de su padre, Francisco de Gamboa, apodado del mismo modo. Este caso de enseñanza gremial parece contener un aspecto contrario al de otras mujeres

artistas, ya que una tradición, si bien dudosa, establece que la Zumaya enseñó a pintar al que sería su esposo: el artista Baltasar de Echave Orio, el Viejo (Cortina, 1985: 20), uno de los pintores novohispanos de mayor reconocimiento en el arte del virreinato.

En la Nueva España el modelaje y la participación de la mujer en el arte, además de la producción de arte sacro en el que, en los casos de contarse con modelos reales, éstas se idealizaban para separar las nuevas imágenes del pecaminoso mundo terrenal, se limitó dicha presencia femenina a la representación de tipos étnicos, incluso con propósitos de registro civil-religioso, es decir, como modelos para identificar la amplia gama de las diferentes combinaciones de razas que determinaban tanto la rígida escala social como la actividad productiva y los privilegios de clase de todos los habitantes de la colonia.

En algunos archivos parroquiales se conservan aún libros de bautismos "de color", así como otro de matrimonios de mulatos y de entierros, también por grupos étnicos. Es así que "en estos libros se hallan referencias a todas las castas: mulatas libres, mulatos esclavos, moriscos, pardos, negros, chinos, mestizos, etcétera. Ello hace suponer que los cuadros de castas se encontraban en parroquias y que servían a los párrocos para identificar a quienes registraban" (Castelló, 1990: 74).

Aun la vestimenta fue reglamentada como lo refiere la siguiente ordenanza real de fines del



Diego Rivera,
mural de la SEP

siglo XVI: "ninguna mestiza, mulata o negra ande vestida como india, sino de española, so pena de ser presa y que le den cien azotes públicamente". Esta fuente agrega que, por su parte, las indígenas "siguieron usando el huipil y el quexquemilt (...), como enagua, usaban el enredo de algodón o de lana ceñido con una faja labrada y la acompañaban con una camisa (...) djellaba árabe, (que) se importó de España (...). Las enaguas usadas por las mestizas se llamaron "de corte": la parte de abajo o castor se hacía de lana; la parte superior de seda o de una tela delgada (...) que se acentuaba con una faja de color. Las faldas se complementaban con camisas blancas" (Cortina, 1985: 20).

Esto en los años de la fundación de la Academia de novohispanos, en la cual destaca el pintor mexicano Miguel Cabrera porque su obra constituye un registro básico de la tipología social y étnica del país. En algunas de estas pinturas de castas, realizadas en 1763, Cabrera deja ver la prenda del rebozo, que originalmente era una "tira de algodón que se tejó aprovechando la anchura del telar prehispánico; el rebozo nació de la necesidad de cubrirse que tenían las mestizas" (Castelló, 1990: 76) y que a lo largo del periodo virreinal y hasta nuestros días constituye el elemento de la vestimenta mestiza de mayor significado en la connotación femenina en México.

Con excepción de la mayoría de las damas españolas que aparecen en estos cuadros, mu-

chas mujeres de diferentes grupos étnicos, condiciones sociales y mezclas fueron pintadas ataviadas de un mejor modo que sus respectivas parejas, incluso luciendo alhajas que no son visibles en los hombres, "hasta las negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que salga sin su collar, brazaletes o pulseras de perlas (...) las mujeres gastan extraordinariamente en vestir y sus ropas son por lo común de seda"; estas contradicciones entre el dispar trato social, que se daba desde los criollos a los esclavos, contra su forma de vestir, destaca una de las múltiples complejidades de la sociedad novohispana, también llamada la sociedad de la representación por algunos investigadores, por la importancia de la apariencia dentro de la aceptación social.

Las pinturas de castas, entendidas como arte americano singular, son "un fenómeno visual (...), son puertas abiertas a la mentalidad de



Tina Modotti

otro tiempo. Pero son sobre todo exploraciones del otro: un tema", el que ha sido hasta ahora poco estudiado y que debe ser apreciado desde su diferencia específica. Estos cuadros, generalmente realizados en óleo, constituyen también un tratado sobre la vestimenta novohispana en diferentes épocas, especialmente después del siglo XVII, y también existen referencias escritas que conjuntamente permiten indagar sobre las mentalidades durante la colonia. Una de estas descripciones se ocupa de ciertos atuendos femeninos: "las mujeres indígenas que acompañan al español (...) llevan la cabeza cubierta con un paño de sol y un huipil adornado con un águila bicéfala" (Castelló, 1990: 75).

En la pintura de castas, la calidad y propósitos artísticos no fueron el principal móvil para la rica expresión del arte americano; pues además de su valor patrimonial, documental y estético (con cierto grado de exotismo), ahora cuenta con valo-

raciones sobre la identidad latinoamericana y, desde luego, la regional. Los estereotipos femeninos plasmados en la pintura de castas, invariablemente expresan las arquetípicas virtudes femeninas de la época: buenas madres, cariñosas esposas, mujeres hogareñas o desarrollando algún oficio honorable; pero siempre representadas con dignidad, aun en condiciones de pobreza. Se destaca, de modo simultáneo, la singularidad de la fauna y las frutas tropicales, así como otros productos locales o incluso asiáticos que redundaron en esa visión exótica y, en muchos casos, sirvieron para su posterior envío y registro hasta la metrópoli española de los pintores novohispanos.

Pasando a la época del México independiente y, como ha quedado de manifiesto en los casos mencionados en el tema anterior, queda claro que mucho depende de la construcción cultural derivada del modo de pensar y actuar de una sociedad para que se dé la presencia de las mujeres en las artes en mayor o menor medida. Es así que en el México decimonónico también debieron reunirse determinadas circunstancias sociales para que esa actuación se diera.

En México, para las señoritas de sociedad era tan bien visto pintar temas pudorosos o piadosos como tocar un instrumento, hablar francés, bordar dechados, asistir al rosario todas las tardes o hacer repostería fina. Ellas sabían de letras —particularmente de historia sacra— y leían libros como *Las moradas* de Santa Tere-

sa de Jesús o cualquiera otra literatura que estuviera sancionada por sus padres o esposos.

Es así que las habilidades artísticas y manuales decimonónicas más populares fueron entonces baile, canto, "piano, bordado, pintura y dibujo. La pintura causó verdadero furor entre las señoritas de la época (...) era la que más se adecuaba a su situación hogareña. La literatura y el arte pictórico (...) tienen la ventaja de poderse ejercer en los ratos de ocio y sin necesidad de salir de casa" (Cortina, 1985: 63). Como herencia de sus antecesoras francesas, las pintoras mexicanas también tuvieron acceso a los salones o exposiciones anuales de San Carlos; de este modo, la posibilidad de exhibir sus obras al lado de reconocidos artistas varones y promoverse ante un numeroso público fomentó la actividad artística de las mujeres.

Es evidente que en México, desde el establecimiento de la Academia de San Carlos en la última década del siglo XVIII, esta institución inspirada en la modernidad ilustrada de la época contribuyó de modo decisivo a que los avances del país en materia de artes plásticas se midiesen y constituyeran todo un asunto de Estado, situación que hoy sería muy cuestionable. Este enfoque modernizador de los aspectos académicos que permeaban al resto de la sociedad mexicana acabó también con la enseñanza y el arraigado sistema de gremios. Es decir, la importancia social de dichos salones o exposiciones, invariablemente inaugurados por el

presidente en turno o, en su caso, por el emperador, dan cuenta de esa jerarquía otorgada a los maestros y alumnos de la institución. Así buscaban afanosamente las becas a Italia o Francia, los premios de la academia, apoyos en inscripciones y estancia en la misma; y fundamentalmente, el reconocimiento de la sociedad mexicana, con el consecuente prestigio que de todo ello derivaba.

Al inicio de la segunda mitad del siglo XIX, una vez reorganizada, la Academia de San Carlos tuvo lugar uno de sus mejores momentos; pero, a diferencia de lo que ocurría en algunas instituciones europeas de su tipo, en ella estaba cancelada la posibilidad de que las mujeres merecieran el primero y elemental paso en su "acercamiento" pasivo al mundo de las artes: el que fueran contratadas para ser modelos en la enseñanza de las artes. A diferencia de Francia y otros países, en México no existieron instituciones paralelas a San Carlos, como en el caso

francés sí sucedió con la Academia de París, paralela a la Escuela de las Bellas Artes, donde fueron aceptadas algunas pintoras que hicieron ciertos méritos plásticos. Mucho menos hubo mujeres inscritas como alumnas regulares en la unitaria institución mexicana de enseñanza artística, ni becarias enviadas al extranjero. El crítico y pintor académico Felipe S. Gutiérrez menciona, con mucho asombro, la existencia de cerca de 5000 modelos en la ciudad de Roma alrededor de 1860, en donde buena parte de los mismos la constituían mujeres, dedicados todos a una actividad aprobada socialmente, ya que posaban "desde los cinco años de edad en que los desnudan los artistas (...) sin experimentar vergüenza" (Gutiérrez, 1883-1885: 155) y eran contratados en diferentes talleres de pintores y escultores; así como en las academias e instituciones de enseñanza de las artes, a diferencia de lo que sucedía en México respecto al modelaje femenino.

Durante todo el siglo XIX se limitó esta presencia, tanto para que fueran consideradas alumnas como para que posaran, en todas las asignaturas de dibujo y pintura al desnudo. De este modo, los modelos en ese siglo en México siempre fueron hombres: maduros, muchos jovencitos y algunos niños, así como ancianos —muy solicitados para temas santos y mártires—. Las mujeres que aparecieron en escenas pictóricas o grupos escultóricos estuvieron vestidas o eran tomadas, en casos excepcionales, de las esculturas clásicas que, a través de copias en yeso traídas de Europa, podían ser dibujadas, pintadas, grabadas o esculpidas dentro de este ambiente —muy riguroso por cierto— extremadamente académico, así como fuertemente europeizado. Estas características prevalecieron en San Carlos y su área de influencia, desde su fundación hasta bien entrado el siglo XX.

Desde el punto de vista ideológico o de teoría del arte también hubo, además de la "moralista" exclusión de mujeres modelos, otras exclusiones debidas al prejuicio de la "perfección del cuerpo masculino" proclamada por Winkelmann, el principal ideólogo y teórico del neoclasicismo que sobrevaloró obras de arte como el Apolo de Belvedere y otras esculturas griegas clásicas de cuerpos masculinos igualmente idealizados. Los postulados y proclamas de Winkelmann, cargados de su visión personal y homoerótica, así como el énfasis sobre el mismo asunto en obras de artistas como Rafael Mengs, pintor de la corte española, final-

mente produjeron influencias externas de gran acogida en la academia mexicana.

Conviene recordar que en ese tiempo iniciaron las exploraciones arqueológicas en las ruinas de la época de la Roma antigua, de donde emergieron las sepultadas ciudades de Pompeya y Herculano en el llamado Reino de Nápoles —entonces parte territorial del imperio español—. La “ilustrada y moderna” administración de la dinastía de los borbones deslumbraría al mundo occidental con esos hallazgos que tendrían fuertes efectos en la consolidación de la laica corriente neoclásica. Los primeros años de la Academia de San Carlos, creada como resultado de una de las reformas borbónicas, fueron formativos y definitorios para los años posteriores de esta escuela, también denominada “de las Bellas Artes”.

La no disposición para cultivar la anatomía del cuerpo femenino produjo efectos poco esperados ya que “la idealización estética de las academias en más de una ocasión tendió a la feminización del cuerpo masculino”, por lo que en esta época surgieron muchos efebos pasivos, desde edénicos pescadores y cazadores hasta figuras de la mitología griega. Es por ello que el cuerpo “idealizado académicamente logró sofisticarse al grado de conjuntar todas las cualidades femeninas y masculinas”, en ambigüedades conceptuales de género que persistían hasta los inicios del siglo XX, con figuras como Ángel Zárraga y Saturnino Herrán, quien aun al pintar guerreros y sacerdotes de inspiración

precolombina, los presenta sin límites precisos entre masculinidad y feminidad, como se aprecia en casos como *El quetzal* o la *Tehuana*, pinturas sumamente representativas de la época.

Algunos de los pintores “más que la bien resuelta anatomía, el carácter sensual que destilan (y que) (...) denotan una sensibilidad fina y sensual (...) (y hacen ver) la confluencia de dos fenómenos: por un lado, el culto a la belleza masculina propuesto por la tradición académica clasicista, que había familiarizado a otros artistas con el desnudo de atletas y efebos” (Benítez, 1998: 80). Por otra parte, el romanticismo que, “al exaltar las cualidades femeninas, había propiciado una feminización general; lo que ahora entendemos como expresión de simple afeminamiento era consecuencia del intento romántico de sentimentalización (...), el hombre romántico manifestaba sus ansias de unidad, fusionando lo masculino y lo femenino en



Saturnino Herrán,
Tehuana

formas" (Benítez, 1998: 81) que siempre buscaban una total perfección, así como el concepto de fertilidad.

Como herencia virreinal, en el siglo XIX persiste a modo de algo irreconciliable la separación "judeo-cristiana del cuerpo y el alma [donde] lo único que justifica la posibilidad de concebir el engaño como algo implícito en la belleza y la hermosura como una treta del demonio" (Benítez, 1998: 130). Por ello es fácil encontrar en la pintura novohispana religiosa diversas imágenes de mujeres semidesnudas consumidas por el fuego de los infiernos, con lo que expían sus perversos pecados; en esa época, el único cuerpo con permiso de exhibirse en casi absoluta desnudez es el de Cristo, al fin cuerpo masculino, idealizado de otra manera. En el arte del siglo XIX, las almas de las mujeres son románticas, como se aprecia en varias pinturas de Leandro Izaguirre con dulzones y sugerentes títulos como *Travesuras de cupido* o *La flor mar-*

chita, donde sus cuerpos, debidamente separados de las almas, son pulcros y pudorosamente virginales.

Estas idealizaciones del cuerpo se manifiestan en numerosas figuras andróginas como necesidad de buscar definiciones de forma, donde se evidencia "la imposición de lo racional-masculino sobre lo natural-femenino, cuya fuerza y omnipresencia no pueden ser ignoradas" (Benítez, 1998: 126).

Es así que en la academia mexicana decimonónica, tanto la idealización de los cuerpos masculino/femeninos como la constante represión en contra de la representación de este último, producen obras como *La cazadora de los Andes*, de Felipe S. Gutiérrez, que mucho se especula si tuvo que ser realizada fuera de México, si se trata de una modelo italiana idealizada por el pintor académico —ante la limitación de contratar aquí modelos mujeres— o si tuvo que ser expuesta como "obra del extranjero" en el salón de San Carlos, ante los prejuicios de los mexicanos de la época.

En este tipo de obras de desnudos lo que es evidente es el virtuosismo académico en la representación del cuerpo masculino, a la manera de la escultura clásica, cargada también de un tono erótico que muchos artistas imprimen a sus obras, como el artista mexicano Felipe S. Gutiérrez en *La caída de los ángeles rebeldes*, o el *Cuauhtémoc de Noreña*, y otras posteriores, de Herrán, que "sustentan

esta representación metafórica, en la que esta tipología corporal se sobrepone a un cuerpo identificable como indígena por el color de la piel, la fisonomía" (Benítez, 1998: 92). Todas estas representaciones de cuerpos, occidentales e indígenas, masculinos y femeninos —en menor medida— tratados en función de "ejes de género sexual y raza, producen un espectáculo erótico-simbólico" que seguirá reforzándose hasta la primera mitad del siglo XX, en ambientes en los que ya no predominan los criterios académicos, como fue la expresión popular de Jesús Helguera, cuyas obras tienen "un revestimiento ideológico nacionalista e incorpora el mito del indígena heroico" (Benítez, 1998: 93), que, desde la consolidación del porfiriato, fue una petición permanente para los académicos de San Carlos, siendo los escultores y los pintores de asuntos de historia los que mejor respondieron a este llamado oficial.

Al no existir modelos femeninos en San Carlos, es de suponer que el ingreso a las aulas estaba también vedado para las mujeres, situación que prevaleció por más de un siglo y sólo se logró la inscripción de unas pocas alumnas regulares hasta fines del siglo XIX. Es por ello que esa lamentable exclusión se debió tanto a los prejuicios puritanos como a los de tipo teórico-académico. Cabe aclarar que si bien fueron aceptadas las primeras mujeres en San Carlos en esas fechas, se les negó el derecho de asistir a una asignatura en particular: la clase de desnudo.

Las tres primeras alumnas regulares "que cursaron la carrera completa de pintor" en la anterior Academia de San Carlos, posteriormente denominada Escuela Nacional de Bellas Artes, fueron Dolores Soto, Otilia Rodríguez y Mercedes Zamora (Cortina, 1985: 65).

Durante el último tercio del siglo XIX, de modo semejante al de muchas pintoras italianas y francesas, las hijas o familiares de artistas —con mayor insistencia que antes— empezaron a incursionar en el campo de la pintura. Tal es el caso de Pilar de la Hidalga, hija del arquitecto español —y profesor de marcada inclinación neoclásica— Lorenzo de la Hidalga. Posteriormente, Antonia Velasco, hija de José María Velasco, fue una de las artistas del país que lograron cierta formación académica, en principio porque su padre estaba fuertemente ligado a San Carlos —y tuvo numerosas alumnas particulares—, y era él mismo quien le ense-

ñaba paisaje, y en segundo lugar, por el ambiente católico y relativamente provinciano en el que se desarrollaron Antonia y sus hermanos; circunstancias tajantemente requeridas por la sociedad decimonónica.

Las señoritas de sociedad eran educadas en escuelas particulares de monjas —instituciones afectadas después por la Reforma juarista— o por docentes particulares, dependiendo de la posición económica de la familia, que los padres contrataban (damas de sociedad venidas a menos o profesores extranjeros como Edouard Pingret, uno de los más conocidos pintores viajeros de Europa). Madame Calderón de la Barca refiere en su carta XXIII que, como excepciones, "las familias que han viajado por Europa y han visto la educación tan diferente que recibe la mujer en los países extranjeros, en estas familias los padres suelen dedicar una corta parte de su tiempo a la instrucción de sus hijas (...) los padres son, en su

mayoría, hombres de talento e ilustración, y las madres, mujeres de las más acendradas virtudes". No hay que perder de vista que la marquesa de la Barca se desarrolló en los círculos más aristocráticos de Inglaterra, en su país de origen, así como en España y otras naciones desarrolladas.

Pilar de la Hidalga, Antonia Velasco y Dolores Soto —unas de las mejores entre las discípulas de Velasco— se ocuparon del paisaje y otros géneros, como las otras 101 pintoras decimonónicas que registra en su libro Leonor Cortina, de las cuales solamente habían sido localizadas obras de 22 de ellas. Todas estas pintoras fueron educadas en ambientes familiares artísticos y cultivados desde su niñez. Impensable es que estas artistas, consideradas como alumnas "externas", asistieran a clases donde posaran desnudos los modelos hombres, razón por la cual Soto y Velasco, como otras pintoras, desarrollaron temas con plena aprobación social, así como el retrato, la naturaleza muerta y, como la mayoría de sus antecesoras, escenas religiosas, familiares o maternas, tan "propias de su sexo" como lo acababa de proclamar unilateralmente el reformista Melchor Ocampo en su polémica epístola del incipiente Registro Civil mexicano. Curiosamente, una nieta suya, Josefina Mata y Ocampo, fue discípula de Santiago Rebull, pintor de Maximiliano de Habsburgo, así como de Sebastián Navalón. Ella elaboró un grabado que fue enviado a la exposición de Filadelfia de 1876 y unos bordados que fueron premiados.

Otra pintora que contó con excelentes maestros particulares fue Elena Barreiro, discípula de José Salomé Pina y estudiante de perspectiva con el profesor extranjero Dali Aglio (Cortina, 1985). Asimismo, Carmen López fue alumna tanto del mencionado Pina como de José María Velasco, lo que deja ver que el acceso a la actividad pictórica en esa época estaba sumamente restringida a las señoritas y señoras que pudieran pagar este costoso tipo de educación artística, por lo que otra restricción adicional para el desarrollo de estas actividades fue el pertenecer a los altos estratos sociales de México.

Leonor Cortina menciona que *El Monitor Republicano*, el 10. de febrero de 1880, publicó la siguiente nota respecto a la dedicación a la pintura de algunas mexicanas, ya que la mujer "puede sacar ventaja de su fantasía y de sus poéticos y nobles sentimientos (...) pocas (...) son las señoras que se dedican al hermoso arte de la pintura. Con pesar y envidia he reflexionado sobre esto mirando otros países como Francia, que ostenta con orgullo sus mujeres artistas".

Hasta aquí se han mencionado fundamentalmente los rasgos y datos de pintoras. Los pocos nombres registrados en otras disciplinas como la escultura, el dibujo o el grabado se remiten a la proporción de artistas plásticas registradas en el catálogo *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, mismo que consigna los nombres de 103 pintoras, mientras se menciona sólo el nombre de una escultora y cuatro dibujantes, que también fueron registradas como pintoras en técnica al óleo dentro del mismo documento. Las pintoras mexicanas de esta época desarrollaron la mayoría de los géneros artísticos, pero con las preferencias sexistas ya señaladas, a excepción de la pintura histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Dueñas, Issa María, Karen Cordero *et al.*, *El cuerpo aludido*, Museo Nacional de Arte, INBA-CONACULTA, México, 1998.
- Boime, Albert, *Historia social del arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- Bolenfer, Mónica, *Mujeres e ilustración, la construcción de la feminidad en la España del s. XVIII*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, España, 1998.
- Butler, Judith, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, PUEG, 2001.
- Castelló Yturbide, Teresa, 2ª. Ed., "La indumentaria de las castas del mestizaje", en la revista *Artes de México*, núm. 8, México, 1998.

- Castelló Yturbide, Teresa *et al.*, *Rebozos de la colección Robert Everts*, Museo Franz Mayer-Artes de México, México, 1997.
- Coronel Rivera, Juan, "El experimento. La experiencia. México 1900-1925", en *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, INBA, Landucci, Italia, 1999.
- Cortina, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, INBA-Museo de San Carlos, 1985.
- Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino (Thames & Hudson), Barcelona, 1999.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudio sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*, Géricault y Delacroix, Alianza, Madrid, 1990.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Buenos Aires, 1981.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomos I y II, IIE-UNAM, México, 1993.
- Fernández, Guillermo, *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor italiano*, UNAM, México, 1996.
- Gutiérrez, Felipe S. (1883-1885), *Impresiones de viaje (viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América)*, vols. I y II, Ed. Filomeno Mata, México.
- Rodríguez, Isidoro (dir.), Victoria Eugenia Montañez (coord.), *La mujer mexicana en el arte*, Bancreser, México, 1987.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1964.
- Serret, Estela, *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria femenina*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2001.
- Sierra Torre Aida, *Mujeres tehuanas: del nacionalismo y de la identidad femenina en la postrevolución*, UIA (tesis), México, 1989.
- Tibol, Raquel, *Ser y ver, mujeres en las artes visuales*, Plaza & Janés, México, 2002.
- Urrutia, Elena, *La pintura y las mujeres*, Patronato Cultural Iberoamericano, Cuadernos de Malinalco # 36, Malinalco, México, 1991.
- Velázquez, Margarita (coord.), *Género y ambiente en Latinoamérica*, UNAM, México, 1996.
- Orellana, Margarita de, "La fiebre de la imagen en la pintura de castas", en la revista *Artes de México*, núm. 8, México, 1990.