



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ

FACULTAD DEL HÁBITAT

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN TERMINAL EN HISTORIA DE ARTE MEXICANO

TEMA: *LA VIDA COTIDIANA DE LAS MUJERES DE LA CLASE SOCIAL ALTA EN TERRITORIO MEXICANO, REFLEJADA EN ALGUNAS PINTURAS ENTRE 1700 Y 1800.*

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN TERNINAL EN HISTORIA DE ARTE MEXICANO

PRESENTA: ANGÉLICA MARÍA TORRES MONTERO

DIRECTOR DE TESIS: DR. JUAN FERNANDO CÁRDENAS GUILLÉN

SINODALES:

DR. JUAN FERNANDO CÁRDENAS GUILLÉN

DR. JESÚS VICTORIANO VILLAR RUBIO

DRA. MARIA ELENA GONZÁLEZ SÁNCHEZ

INDICE

RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
Capítulo I. Antecedentes históricos.....	11
1.1. Antecedentes históricos en España, Francia, Inglaterra y México.....	11
1.2 Las actividades de la vida cotidiana de la clase social alta en México de 1700 a 1790	29
1.2.1 Convivencias en espacios públicos	31
1.2.2 Convivencias espacios privados o familiares.....	39
1.3 Artes suntuarias: de la vivienda al uso de accesorios personales de la clase social alta en el siglo XVIII en México	42
1.3.1 Las viviendas desde la fachada hasta la cocina	43
1.3.1.1 Fachadas, jardines, patios y salones	43
1.3.1.2 Las recámaras.....	48
1.3.1.3 La cocina.....	51
Capítulo II. Personajes y su cotidianidad.	62
2.1 Descripción general de la pintura del siglo XVIII en México.....	62
2.2 Pinturas de castas.....	66
2.3 Retrato de la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la virgen de Aránzazu.....	73
2.4 Retrato de la Familia de Carlos IV	78
2.5 Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez y su familia	84
2.6 El nacimiento y el bautizo de San Francisco de Asís.....	87
2.7 La Magdalena.....	95
2.8 María Rafaela Rodríguez y Amador	101
2.9 Familia del general Don Felipe Codallos.	104
2.10 Retrato de una familia poblana.....	108
2.11 Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya.....	113
2.12 Sor Juana Inés de la Cruz	116
2.13 Doncella en fiesta del Conde de Selva Nevada	120
2.14 Damas en fiesta	122
2.15 Generalidades de los retratos analizados.....	127

Capítulo III. La vida cotidiana: reflejo de una realidad histórica.....	130
3.1 La imagen del mexicano del siglo XVIII a través de la pintura	130
3.2 La presencia femenina en el retrato novohispano	143
3.3 Las aportaciones de la época virreinal a la época actual.....	153
CONCLUSIÓN.....	165
BIBLIOGRAFIA.....	178
GLOSARIO.....	182
APENDICE	184

RESUMEN

Al adentrarse en el estudio de la historia del arte, se observó que algunas de las actividades realizadas por las personas que habitaban el territorio mexicano durante el siglo XVIII, eran de cierta forma estandarizadas en las pinturas de la época, es decir, su forma de vestir, salidas a pasear, acudir a la iglesia, realizar compras, la convivencia diaria, el uso de objetos o accesorios, entre otras cosas y actividades, eran representativos para distinguir ciertos sectores sociales, manifestando la diferencia de clases y el proceso de mestizaje que se vivía en México como lo diría Brading,¹ “es un período no solo de ocupación por parte de la Nueva España, es el período en el que es importante entender las conexiones familiares y de origen regional, la vida cotidiana que resultó de los movimientos de la Conquista, el reordenamiento del estatus en las esferas de las clases sociales (representadas sea de manera real o imaginaria en las pinturas de castas) y sobre todo conocer lo que sucedió en el interior del núcleo familiar considerando a la mujer como guía de ese desarrollo.”

Así, lo cotidiano se volvió un objeto de estudio a abordar, para poner de manifiesto algunos de los elementos que permitan entender en algunos aspectos la evolución del México actual, a partir de la representación y el papel del género femenino en la sociedad, por tal motivo, se retomó como unidad de análisis algunas pinturas de dicho siglo para ser analizadas, con la finalidad de encontrar algunas comparaciones con la época actual.

Palabras clave: historia, arte, imaginario, lo cotidiano, identidad.

¹¹¹ Brading D. (2004) Mito y Profecía en la Historia de México.: Fondo de Cultura Económica. México. pp.115

ABSTRACT

On entering the study of art history, it was noted that some of the activities of people who inhabited the Mexican territory during the eighteenth century, were somewhat standardized in the paintings of the period, i.e. the way dress, outputs a walk, going to church, shopping, daily interaction, the use of objects or accessories, among other things and activities, were representative of distinguishing certain social sectors, showing class differences and the process of mestizaje who lived in Mexico as Brandingsay, "is not only a period of occupation of New Spain" is the period in which it is important to understand family connections and regional origin, everyday life that resulted from the movements of the Conquest, the rearrangement status in the areas of social classes (represented either real or imagined in paintings caste) and above all know what happened inside the family considering the woman as guide that development."

Thus, the everyday became an object of study to address, to highlight some of the elements to understand in some way the evolution of modern Mexico, from the representation and the role of the female in society, such reason, as the unit of analysis retakes some of that century paintings to be analyzed in order to find some comparisons with the present.

Keywords: history, art, imaginary, daily and identity.

INTRODUCCIÓN

La vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta en el territorio mexicano, reflejada en algunas pinturas entre 1700 a 1800; es el resultado de una investigación y análisis soportado dentro del margen didáctico de la Maestría en Ciencias del Hábitat. Tomando como punto de partida inicial la línea de la investigación referida bajo el nombre de Historia de Arte Mexicano.

La contribución descriptiva que este proyecto ofrece va encaminada a la riqueza artística y cultural en el marco de la pintura virreinal con la finalidad de describir a través del acervo artístico-gráfico la cotidianidad de las mujeres de la clase social alta en territorio Mexicano prevaleciente en el siglo XVIII.

Es decir, reconstruir todo un sentido de creación enfocado al arte sin pretensiones hasta convertirlo en un espacio escénico capaz de emitir discursos de corte identitario cultural.

Con lo anterior, afirmo que la intención personal que motiva este proyecto no sólo es de naturaleza propiamente académica, sino que persigue la idea de describir y poner en evidencia algunos lineamientos acerca del material gráfico desarrollado por los diversos pintores de una época, en el que se pretendía reunir y describir lo que ocurría en cada uno de los lugares en los que las mujeres de la clase social alta del territorio mexicano se desenvolvían y que llegó a constituir parte de una identidad que prevalece hasta nuestros días.

Para lograr lo mencionado en el párrafo anterior, es necesario identificar las manifestaciones en la vida cotidiana tales como costumbres (forma de vestir, salidas a pasear, acudir a iglesia, realizar compras), que hacían cuando se reunían en familia y en sociedad, objetos de uso y composición, de las mujeres en la clase social alta, del territorio mexicano y que se reconocen como un estilo de vida. Definiendo para su estudio sólo los siguientes elementos:

1. Identificar las costumbres y prácticas de la vida cotidiana, como qué hacían cuando se reunían en familia y en sociedad las mujeres de la clase social alta en el período 1700-1800, en territorio mexicano.
2. Identificar los instrumentos en la vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta, desarrollados en el período 1700-1800, en territorio mexicano.

Algunos autores como Juan Correa, Miguel Matero Maldonado y Cabrera, Luis Barrueco, entre otros, han analizado la vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta en México en la pintura. Ellos coinciden en que estas imágenes fueron el resultado de la disposición de este sector de población para ser plasmadas en lienzos. Sin embargo ellos no consideran que las imágenes incluyen diversos elementos gráficos que reflejan el contexto social, cultural y económico de la época. En este sentido, la propuesta del presente trabajo es mostrar la relevancia de la pintura de las mujeres en la vida cotidiana, como un elemento de análisis para la reconstrucción histórica de la vida cotidiana; misma que debe incluir las costumbres y abordar jerarquías y/o clases sociales.

Con base en lo anterior las variables a analizar en las pinturas, objeto de estudio de este trabajo son los objetos y los usos que les daban las mujeres de la clase social alta en los distintos escenarios de convivencia. Por ejemplo: artículos de ornato, arreglo personal, domésticos, accesorios del vestir que usaba el sector femenino en bailes, reuniones familiares, actos religiosos, entre otras actividades cotidianas en la sociedad novohispana de 1700 a 1800 en México.

Donde se considera como una hipótesis los ajuares utilizados en las actividades de convivencia diaria de las mujeres de la clase social alta en territorio mexicano son entendidos como un arte que se apropia del espacio con la finalidad de expresar o comunicar algo que puede constituirse el uso del discurso social e imitación. Dicho espacio puede llegar a ser una herramienta de reconstrucción, reconfiguración y reflexión de identidad. En este caso, referente al arte en los artículos de uso personal.

De esta manera, el tema de la vida cotidiana, debe ser abordado desde las jerarquías y/o clases sociales, así como; en las diversas costumbres que se manifestaban en los ámbitos sociales y culturales de las mujeres de la época ya mencionada.

A partir de ello las variables a trabajar serán:

- Objetos y usos que las mujeres de la clase social alta realizaban en los distintos escenarios de convivencia (bailes, reuniones familiares y sociales, actos religiosos) dentro de la sociedad novohispana de los años 1700-1800 en México.

La metodología a seguir para el desarrollo de esta investigación se considera de tipo descriptiva- seccional, es:

- Delimitación del tópico de estudio, a partir de la línea de investigación propia al estudio de la Historia del Arte Mexicano.
- Selección de fragmento de la unidad de análisis a considerar para el estudio.
- Limitación de obras y autores a considerar para su análisis.
- Recopilación de obras pictóricas y documentación relacionada al autor de las mismas.
- Clasificación de obras en fichas de contenido.
- Análisis del contenido pictórico a partir de: descripción detallada de los elementos que conforman la pintura tales como colores, distribución de elementos, posturas de los personajes retratados, número de elementos, repetición de elementos en el resto de los autores, que contribuyeran a detectar una línea de uso de recursos.
- Elaboración de reporte de la información obtenida.

De acuerdo a la interpretación de Dulce Orellana² en la revista universitaria de investigación y diálogo académico acerca del texto de Ágnes Heller de Sociología de la Vida Cotidiana³ este proyecto tiene como base conceptual la propuesta de Ágnes Heller que define la vida cotidiana como *“todo tipo de actividad desde las cuales cada sujeto particular constituye procesos significativos de reproducción social, apropiación cultural y las prácticas sociales, mediante las cuales las personas se apropian de los diversos contenidos de aprendizaje intercambiados en las relaciones sociales para construir los conocimientos, sentimientos y acciones para vivir”*

En todo caso, traducido a los términos específicos de este proyecto: La descripción de las costumbres de la vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta en territorio mexicano en el siglo XVIII, 1700-1800 contenida dentro de esta investigación busca ser encuadrada dentro de una sustentación amplia y conceptual del arte y la pintura, contrastada con las costumbres prevalecientes en la actualidad; y pudiendo expresarse como parte del arte suntuario que además, permite reconocer la riqueza del mismo sin haberse creado para tal fin y recrear en el espectador y sobre todo en la sociedad, el retrato de cierta época y/o temporalidad.

Para poder desarrollar el presente trabajo, se divide en tres capítulos: el primero de ellos se desarrolla como parte de un contexto de los datos históricos en España, Francia, Inglaterra y México; para hacer hincapié de los diversos elementos que desde la necesidad de búsqueda de identificación de la época usan las mujeres en diversos escenarios de convivencia. En el segundo capítulo se encuentran las unidades de análisis que han sido consideradas como las más representativas, las cuales se presentan con una descripción general, el esquema compositivo y el análisis iconográfico que me han permitido describir cada uno de los escenarios de convivencia con que contaban las mujeres de la clase social alta en territorio mexicano en el siglo XVIII. En el tercer capítulo, se encuentra un análisis de los más relevantes del capítulo anterior (esquema compositivo y el análisis iconográfico), para describir en parte la construcción del imaginario de la época, desde la cual generar ideas de comparación

² CONHISREMI, Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico, Vol. 5, No. 2, 2009.

³Heller, Agnes.(1985) *Historia y Vida cotidiana*. México. Ed. Grijalbo.

con la época actual, demostrando que parte de la producción de pinturas en México correspondientes a los años de 1700 a 1800, sirven como un acervo donde se denota la vida cotidiana de las mujeres de clase alta de la época.

Capítulo I. Antecedentes históricos

1.1. Antecedentes históricos en España, Francia, Inglaterra y México.

Para entender el por qué los pintores en México del siglo XVIII, se centraron en retomar a las familias y su cotidianeidad como elementos de referencia para contar por medio del retrato elementos históricos de toda una época, es importante, desarrollar el contexto histórico y social que desde el continente Europeo, a partir de países como España, Francia e Inglaterra, se gestionaba, ya que más tarde repercutió en el continente Americano, dando así, pauta de referencia sobre la cual establecer la creación de la identidad de los mexicanos, y en este caso un referente artístico para abordar nuestro objeto de estudio.

En Europa el siglo XVIII no sólo es un dato cronológico que permita reconocer los acontecimientos surgidos que representan un punto de referencia para los movimientos que se generaron en América. El siglo XVIII, es el denominado siglo de las luces, de la Ilustración, el período de la modernidad y donde se fincan los cimientos de la contemporaneidad. Si bien el período de la Ilustración encontró su auge intelectual, pero sobre todo en Francia, el pensamiento ilustrado “movió todo”. España no fue la excepción, con el pensamiento ilustrado llegó al trono una nueva dinastía de los Borbones y esto benefició para establecer contactos con intelectuales de otros países europeos. La incursión de nuevas ideas y pensamientos alcanzó su cúspide en la segunda mitad del siglo XVIII con el reinado de Carlos III. La difusión que en Francia tuvieron los salones nobiliarios y burgueses o bien las sociedades de sabios se repitió en España, en las denominadas sociedades de amigos y en las que destacaban personalidades influyentes del mundo de los ilustres.

Pero no sólo fue el período de la Ilustración lo que España desarrolló. En los años comprendidos entre 1700 a 1800 se presentaron una serie de manifestaciones que se pueden identificar en tres períodos específicos.

El primer periodo corresponde de 1700 a 1758. A la muerte de Carlos II, quien no tenía descendencia y el que en sus últimos años de reinado y momento de su fallecimiento contaba con cuarenta años de edad; estuvieron señalados por la locura derivada de las presiones políticas por la falta de descendientes, nombró sucesor a Felipe de Anjou, el cual recibió al momento de su coronación el título de Felipe V, con ello terminaba la dinastía de los Habsburgo, dando paso a la dinastía de los Borbones. Pronto se formó un grupo dentro y fuera de España, propiciando el estallido de la guerra civil europea al no aceptar el nuevo rey, debido a que por una parte representaba la hegemonía francesa y la temida unión de España con Francia bajo un mismo monarca y por la otra, Felipe V representaba el modelo centralista francés apoyado en la Corona de Castilla y Carlos de Habsburgo representaba el modelo moralista apoyado en la Corona de Aragón.

Carlos de Habsburgo heredó en 1711 el imperio alemán por lo que perdió interés en llegar a reinar España, y pronto sus aliadas Inglaterra y Holanda vieron la posibilidad de unión entre España y Austria, por lo que la guerra terminó con el triunfo de Felipe V. Al término de esta guerra se firmó un tratado: denominado El tratado de Utrecht, en el que contenía entre otros puntos que Felipe V sería reconocido por las potencias europeas como Rey de España y su renuncia a la posibilidad de poseer la corona francesa.

En el reinado de Felipe VI que gobernó de 1749-1759, si bien Felipe V tenía a Luis su primogénito este sólo gobernó por un breve período en 1724, por lo que Fernando VI subió al poder el cual llevó una política de neutralidad con las potencias europeas, Francia, Inglaterra, Austria y Prusia, debido en gran medida a las deudas contraídas por Fernando VI. Era contradictorio ya que por una parte respondía a las exigencias de gran movimiento en la política exterior, pero por otro lado se manejaba una reducción de recursos.

Un segundo período está situado de 1758 a 1788 con la llegada al trono de Carlos III, en el cual se impulsó la propagación de la idea reformista e ilustrada, pero no sólo en los aspectos intelectuales se presentaron nuevos desarrollos.

En el período de Carlos III, se generaron grandes movimientos políticos y económicos, entre estos últimos se cuenta con una amplia construcción de red vial, con lo que se genera infraestructura sólida sobre todo en los caminos que le permiten a España consolidar su economía y facilitar el comercio entre unas provincias y otras.

Y el tercer período que abarca de 1789 a 1808. Lo que representa el final del siglo XVIII. La Revolución Francesa gesta un movimiento generalizado en el mundo. El reinado de Carlos IV en España y los acontecimientos mundiales presentan un retroceso en las reformas ilustradas.

La Revolución Francesa representó el cambio de la sociedad estamental, heredera del feudalismo a la sociedad capitalista y con bases en una economía de mercado. La burguesía desplazó del poder a la aristocracia y a la monarquía absoluta. Los franceses revolucionarios no sólo comulgaron la idea de un modelo nuevo de sociedad y estado, sino que también difundieron por todo el mundo un nuevo modo de pensar.

España no fue la excepción a esta nueva ideología, el reinado de Carlos IV, enfrentó las consecuencias de la Revolución Francesa con un retroceso en las reformas ilustradas. Carlos IV tenía que enfrentarse a dos posturas: una, la de una actitud rupturista y belicosa, y otra, a una actitud más transigente.

Con la llegada de las ideas liberales en España se llegó a descomponer el orden internacional vigente desde el Trato de Utrecht (firmado en el gobierno de Felipe IV) la situación bélica prolongada generaba crisis económica, el deseo de libertad se hacía más urgente y necesario.

Por su parte, Francia durante el reinado de Luis XIV (1643-1715) conocido como el rey Sol, se encontraba bajo la influencia de una monarquía absolutista, el poder del rey y de la nobleza era la base de esta monarquía, sin embargo la realidad era que el estado se encontraba en una situación precaria.

Posterior a ello se gestó la Revolución Francesa, acontecimiento importante de finales del siglo XVIII, donde se puede apreciar el poder que ejerce el pueblo para manejarse y que sirvió para que se enfrentaran contra los antiguos estilos de gobierno monárquico o colonial. Desaparece por completo la forma de gobierno basada en una persona, denominada absolutismo (relacionado con el despotismo) con la posibilidad que el pueblo cuente con un mayor control en la vida y las decisiones políticas.

Las principales causas que provocaron la revolución del pueblo francés: el descontento de los ciudadanos ante la vida rutinaria en la que cada día tenían que luchar con una crisis económica que dejó a Francia en bancarrota, la escasez de alimentos, todos estos hechos agitarían a la inmensa desigualdad social entre la nobleza, la aristocracia y el clero en comparación con el resto del pueblo; por lo que la base de la ideología de la Revolución Francesa era: Libertad, Fraternidad e Igualdad.

En cuanto a las relaciones internacionales, éstas se caracterizaban por un equilibrio europeo ante las potencias Austria, Prusia, Rusia, Francia y España así como el inicio de la hegemonía marítima de Inglaterra, continúa la importancia de otras potencias gracias a los imperios coloniales como lo es el caso de Portugal y Holanda.

En Inglaterra, tras la caída de la corona de España, se da el final del absolutismo con la Revolución Gloriosa de 1688, por la que accede al trono Guillermo III de Orange, quien establece una monarquía constitucional y parlamentaria. Se hace firmar al nuevo monarca una Declaración de Derechos estableciendo el triunfo de los valores liberales: libertad individual, tolerancia religiosa, elecciones libres de los miembros del Parlamento. Así en el siglo XVII Inglaterra está marcada por el ascenso definitivo de la burguesía, gracias a un pacto establecido entre el Estado y la nobleza.

El cambio económico tendrá su correlato en el cambio político que más adelante estallará en la revolución burguesa. Los primeros pasos de la Revolución industrial, unidos al aumento demográfico en Europa a lo largo del siglo, la expansión del mundo conocido, los avances técnicos, la revolución agrícola y las nuevas formas económicas llevarán a Inglaterra a brillar como gran potencia.

Inglaterra retomó el alza por ser la portadora de las nuevas ideas ilustradas. Lo cual marca una nueva tendencia para abordar el estudio del siglo XVIII pues prevalece una perspectiva nacional, marcando las diferencias entre diversas potencias europeas del momento.

El cambio estructural se apoya en descubrimientos técnicos tan importantes como la máquina de hilar, de tejer y por fin en 1782 la máquina de vapor. La tolerancia religiosa y la libertad en la investigación propiciaron el desarrollo de las ciencias experimentales con Newton, figura central de la ilustración inglesa. Las «luces» francesas están dominadas por el fenómeno de la Enciclopedia, dirigida por Diderot y D'Alambert, y en la que escribirán, entre otros, Montesquieu, Voltaire, Rousseau y Holbach. La Enciclopedia, de la que se publican 37 volúmenes entre 1751 y 1773, perseguía elevar el nivel cultural del pueblo, desterrar la superstición y conseguir ciudadanos más críticos y, por tanto, más libres. Las señas humanista, anticlerical y política van asociadas al proceso francés. La Aufklärung alemana es un proceso elitista, dirigido por la corte y que cuenta con miembros del clero y de la universidad como sus más fieles seguidores. No produce grandes consecuencias políticas ni anticlericales.

El proceso desencadena la revolución más famosa del siglo, la de 1789. El retraso de Alemania con respecto a las otras dos potencias es considerable, sobre todo, a partir de la Guerra de los Treinta Años. Aunque no cabe hablar de Alemania hasta su unificación en 1871, algunos Estados del este, como Prusia, comienzan a poseer gran pujanza. Kant ve reinar a cuatro monarcas. A Federico Guillermo I, le sucede Federico II, el Grande, el más progresista y que mantuvo contacto con los intelectuales franceses, entre ellos Voltaire. Con él Prusia alcanzó las mayores cotas de Ilustración. Entre 1786 y 1797 reina Federico Guillermo II que trae de nuevo el despotismo como forma de gobierno, despotismo que el propio Kant tendrá que sufrir: de nuevo la censura y un catálogo de pensamiento políticamente correcto impuesto desde arriba. Le sucede Federico Guillermo III que intenta recobrar la grandeza de Federico II.

En el marco filosófico de Inglaterra cabe destacar que los siglos XVII y XVIII van a colocar el problema del conocimiento en un lugar central. Racionalismo y empirismo son dos maneras diferentes de situar este problema.

La corriente filosófica que prevalece es el empirismo que se caracteriza por afirmar que es la experiencia la única fuente de conocimiento. El criterio de verdad es la evidencia sensible y se niega la posibilidad de un conocimiento de validez universal. No existe el conocimiento innato.

Por tanto, el Reino Unido estaba creando uno de los imperios más poderosos del período dando lugar a la llamada Paz Británica.

Pero en Inglaterra este proceso de industrialización estaba cambiando la apariencia del país para siempre, que estaba dejando atrás su pasado predominantemente agrario a pasos agigantados. Ciudades como Londres o Manchester se transformaron en enormes urbes predecesoras de las grandes ciudades del siglo XX.

Los antecedentes presentados en los párrafos anteriores, permiten rescatar algunos elementos que repercutieron en el contexto mexicano, a tal grado de ser nombrada la Nueva España, período conocido como época virreinal, debido a que fue gobernada por un representante del rey de España, el cual tenía título de virrey. Se considera que el período virreinal abarcó 300 años y está dividido en tres períodos:

1.-Correspondiente al siglo XVI, que incluye todo lo sucedido en la Nueva España desde 1521 hasta 1600.

Después de la toma de la ciudad de México, los conquistadores se ubicaron como sucesores del imperio mexica. Esta ciudad recién conquistada fue de nueva cuenta, restituida a su posición de ciudad dominante y conquistadora. Los españoles hicieron de la ciudad de México- reedificada y rediseñada- la capital de un nuevo poderío llamado Nueva España, pues comprendieron que no podrían desaprovechar la infraestructura política y económica establecida por los mexicas.

En un principio el gobierno de la Colonia quedó en poder de los conquistadores. Hernán Cortés gobernó con el título de capitán general, que le otorgó el Ayuntamiento de la Villa Rica de la Vera Cruz hasta 1524. Desde Coyoacán, Cortés se ocupó de la expansión de la Colonia. Principalmente, mando fundar México sobre las ruinas de la antigua, construyendo una ciudad con grandes plazas y solares para la Iglesia, ayuntamiento y funcionarios. Para los indios se les mandó a los barrios que rodeaban a la nueva ciudad española, y restituyéndoles los servicios poco a poco. Asimismo Cortés se ocupó de consolidar lo conquistado, de repartir las llamadas encomiendas - sistema de esclavitud por la cual los indios se ponían al servicio de los colonizadores a cambio de protección espiritual - y a merced de la tierra, así como del cultivo de nuevas plantas y especies, y de la implementación de nuevas técnicas e instrumentos. Posteriormente el gobierno quedó temporalmente a cargo de las Audiencias – primera y segunda - que se constituyeron como un tribunal colegiado que se encargaba de la administración de la justicia y de gobierno.

Para 1535, en la Nueva España se estableció el sistema político del virreinato, el cual favorecía la concentración de poder en la persona de un virrey, a éste se le reconocía como representante del virrey con jurisdicción en todas las áreas de la vida colonial. Antonio de Mendoza el primer virrey de la Nueva España y dependiendo de él, funcionarios, corregimientos y gobernadores, conserjes locales de las ciudades y villas de españoles e indios, y cabildos o ayuntamientos. Se encontraba también la Real Audiencia de México como punto central.

El Real Consejo de Indias se constituyó en 1524, debido a los problemas que planteaba el gobierno de los dominios de Nuevo Mundo. Éste era un consejo autónomo que tuvo a su cargo organizar la administración de los reinos y provincias de ultramar, en laborar y codificar las leyes, otorgar o ratificar nombramientos, entre otros.

La monarquía española, de manera general estableció en la Nueva España un aparato burocrático constituido por funcionarios mayores y menores que atendían la administración y obstaculizaban cualquier asunto que afectara los intereses españoles.

Establecido como medida política para contrarrestar las peticiones de los conquistadores y miembros del ejército.

La distribución de la población se modificó al avanzar los procesos de colonización. Se calcula que al dar inicio la conquista se contaba con unos 18 a 20 millones de indígenas mesoamericanos,⁴ pero debido a las epidemias, los trabajos forzados, las matanzas este número fue mermando. La población blanca fue aumentando al llegar nuevos españoles de la península, además de los hijos de los españoles radicados en Nueva España, a quienes se les conocían como criollos.

Se calcula que hacia 1570 se contaba con unos 63,000 ⁵españoles y al inicio de la Independencia había aumentado poco más de un millón. Los mestizos hijos de español e india también fueron en aumento desde los inicios de la Colonia, se introdujeron negros para el trabajo de las tierras, dieron inicio a las llamadas castas que se formaron de las diversas uniones de razas, dando origen a una multitud de grupos que recibieron distintos nombres, entre ellos: mestizos, castizos, mulatos, zambos, moriscos, coyotes, salta pa'trás, chino, lobo, jíbaro, no te entiendo, entre otras.

La Nueva España del siglo XVI sufrió grandes y profundas transformaciones. Se sientan las bases de una nación mexicana sobre las ruinas de los antiguos señoríos prehispánicos, utilizando las formas de organización y gobierno indígena para establecer el dominio español. En los pueblos indígenas, los caciques y los nobles siguieron gobernando sus comunidades, con la diferencia que los tributos que antes se pagaban a los tlatoanis y sacerdotes, ahora se pagaban al rey y a la Iglesia.

Destacaba la minería como la principal actividad económica de la Nueva España, que inicio con el descubrimiento de las minas de Zacatecas, la proliferación de la orfebrería y que quedó en evidencia la abundancia e importancia de la plata de la Colonia incrementando la extracción de este metal para surtir mercados europeos.

⁴Colegio de México (2000) *Historia General de México*. México. Autor.

⁵Colegio de México (2000) *Historia General de México*. México. Autor.

El auge de las minas se alcanzó en el siglo XVII. Esta actividad impulsó la expansión territorial y regional de México. Los primeros repartos de tierra se realizaron por los conquistadores sin el consentimiento del rey, posteriormente le fueron confirmados. Las fuentes de la propiedad agraria eran: las mercedes reales (tierras concedidas a particulares otorgándose derechos mediante título), las posesiones anteriores reconocidos por el rey y la propiedad de las tierras adquiridas legítimamente mediante el pago a la Corona.

Las haciendas o latifundios surgieron cuando decayeron las encomiendas y los servicios personales, debido al interés de riqueza y poder propició el acaparamiento de grandes extensiones al centro y norte del territorio.

Durante el siglo XVI se impulsó la introducción de cultivos europeos en América de productos tales como el trigo, la caña de azúcar, la vid, el olivo, el gusano de seda. Sumado a ello, la agricultura indígena surgió utilizando como alimentos básico, así como al frijol y al chile, principalmente, esta forma alimenticia se extendió a toda la población blanca y mestiza.

El comercio de la Nueva España, se vio limitado por la Corona española para asegurarse los máximos beneficios de su colonia. En España, el comercio se hacía por el puerto de Cádiz, en el cual se reunían todos los artículos enviados a América. En la Nueva España era por Veracruz y Acapulco los únicos puertos autorizados para recibir productos importados. Los comerciantes de ambos territorios mantenían estrechos acuerdo para conservar el monopolio comercial exclusivo, el cual provocó empobrecimiento y decadencia económica a finales del siglo XVI, debido a que se prohibía el comercio entre las colonias y las mercaderías se gravaban con excesivos impuestos como la alcabala.

La Iglesia ocupó un lugar importante en la conquista espiritual a través de la evangelización de los indígenas. Ésta se distinguió por ser una labor de frailes, más que de sacerdotes o clérigos.

La obra que ellos realizaron en el siglo XVI fue valiosa ya que antes de enseñar la doctrina, debieron aprender sus lenguas, castellanizar a los grupos de indígenas y apartarlos de su politeísmo. La conquista espiritual se enfrentó con la resistencia de los indios quien no aceptaba la sustitución de sus dioses por uno solo. También causó la destrucción de monumentos, códices y vestigios prehispánicos. La Iglesia de la Nueva España se inicia con la llegada de los primeros sacerdotes. Una vez evangelizados, los indios eran vigilados por medio del Tribunal de la Inquisición como medida de defender la fe católica.

Poco a poco la consolidación de una nueva nación fue abriéndose camino con sus múltiples matices sociales, económicos y culturales.

2. Período correspondiente a partir del siglo XVII, que comprende lo sucedido entre 1601 a 1700 y 3. Período correspondiente al siglo XVIII que cubre los años de 1701 a 1800.

El imperio colonial español a finales del siglo XVIII se encontraba dividido en cuatro grandes virreinos del continente americano: Nueva España, Nueva Granada, Perú y la capitanía de Río de Plata, con sedes, respectivamente en México, San Fe de Bogotá, Lima y Buenos Aires.

El desarrollo de la Nueva España fue lenta, pero constante y sólida. Llegando a conocerle como la joya más preciada de la corona española. La Nueva España llegó a consolidar durante el siglo XVIII prosperidad, riqueza y, en ciertos sectores de la población, “paz social”. La industria de la agricultura, la ganadería y en especial la minería gozaron de un gran auge, por lo que el panorama era promisorio. El dinero circulaba en forma abundante y el crédito público era sólido.

Llegando en 1794 a contar con ingresos de casi veinte millones de pesos, siendo esta cantidad mayor al gasto del país, y con el resto se lograba satisfacer las carencias de otras colonias menos productivas, llegando incluso auxiliar a Felipe V de España con los gastos de Construcción del Palacio Real de Madrid.⁶

Los recursos económicos se utilizaban en primera instancia para satisfacer las necesidades internas materiales, sociales, culturales y suntuarias del virreinato. En este siglo abundaron las construcciones, en él se construyeron caminos, puentes, acueductos, iglesias, hospitales, fuentes, conventos, cascos de haciendas, palacios públicos, mansiones privadas, obras de ornato, etc.

En cuanto a territorio, este se extendía desde la actual República del Salvador al sur, hasta los ríos Sabina y Arkansas, con un área aproximada de cuatro millones de kilómetros cuadrados. Sobresalían diversas ciudades por su posición estratégica o actividad: capitales de provincias, sedes de diócesis, reales de minas en bonanza, líneas troncales de comunicación. Comarcas agrícolas, centros industriales, etc. Entre los que se encontraban Guanajuato, Durango,

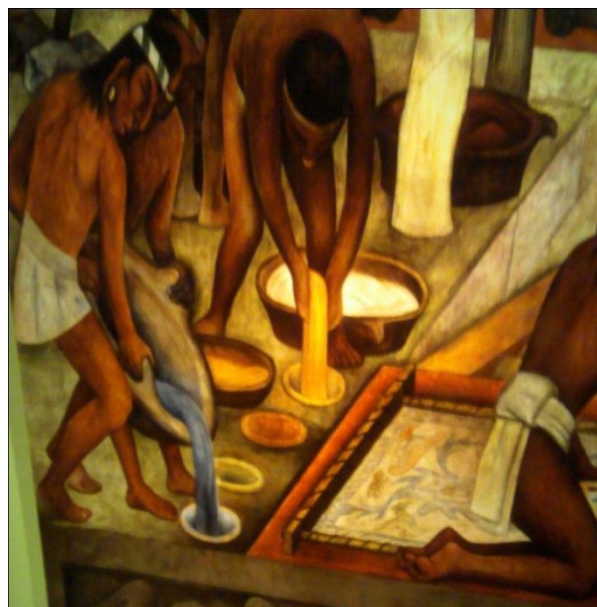


Imagen 1. Sin título. Museo Regional Potosino SLP. Imagen tomada por Anqélica Torres. 18 de Marzo 2008.

San Luis Potosí, Oaxaca, Puebla, entre otras. Sin embargo el centro político, administrativo, eclesiástico, económico y cultural era la ciudad de México. En ella se encontraban suntuosos edificios públicos y particulares, importantes establecimientos educativos y de beneficencia, bellos paseos (como los de La Viga), monumentos, centro de lujo y de las artes considerado por ello como la más hermosa e importante de las ciudades americanas. Cabe destacar que se le llegó a denominar “la ciudad de los palacios”.

⁶Centro de Estudios Históricos. Historia General de México. México: Ed. El Colegio de México, 2000.

Pero esa aparente prosperidad ocultaba un profundo malestar social originado por la disparidad racial, así como por los más profundos desniveles sociales, económicos y culturales. Una cifra estimada de la población de la Nueva España del siglo XVIII, manifiesta que la población había llegado a seis y medio millones de personas. De ellos el 40% eran indígenas (con una mínima parte de raza negra); otro 40% eran castas (mestizos, y mulatos con todos sus niveles intermedios); y el 20% restante lo conformaban los blancos (europeos y criollos americanos).

La base de aquella sociedad eran los indios. Mismos que se encontraban separados de las demás clases sociales por su idioma y cultura, despreciados y explotados por todos. Después de la dominación española, la mayoría de ellos ni siquiera hablaban el español. El hogar era conformado por jacales donde dormían en el suelo y sus utensilios o mobiliario eran vasijas de barro y alguna cesta o costal.

Su alimentación se conformaba de la tortilla de maíz, el frijol y la salsa de chile. Su vestir lo hacían con una sábana y un calzón de manta, sobresaliendo su solemnidad religiosa.

La otra parte de la población que era el de castas también vivía en condiciones negativa a pesar de que ellos conformaban el grueso de los trabajadores útiles para la sociedad colonial. Los mestizos, sentían por ellos desprecio, al ser nacidos de uniones ilegítimas y forzadas de los conquistadores con las india, Su vida miserable les acercaba a la raza materna, sin embargo la sangre blanca les hacía sentirse superiores al indio, y por ello lo explotaban y tiranizaban. También les eran excluidas las órdenes sagradas, el ejército les impedía tener grados y ascensos, y la administración les impedía hasta los empleos más sencillos y estaban sujetos al pago de tributos.

Así, indios y castas vivían despojados de todo derecho de propiedad, no podían disponer del producto de sus tierras colectivas sin autorización de la Real Hacienda, no se les permitía con otras clases, ni tratar ni contratar, por lo que se mantenían aislados, sujetos en sus propias comunidades al despotismo de los caciques.

Por encima de estas clases, se encontraba el 20% restante de la pirámide social: la clase española, que mantenía el poder y se imponía al resto.

Llevándose la mayor parte del reparto de las riquezas. Pero esta clase se dividía en: españoles, europeos y americanos (peninsulares y criollos), separados entre sí por una antigua y arraigada enemistad. Se calcula que a fines del siglo XVIII la Nueva España contaba con un millón de criollos y que las leyes consideraban como iguales a ambos grupos, todos los cargos importantes y bien remunerados, tanto del gobierno como de la Iglesia, estaban en manos de los españoles europeos. Los criollos, cuyas ascendientes conquistaron el país y lo sentían como propio por ello, se quejaban de no poder ascender a las más altas dignidades, de no disfrutar de los empleos y prerrogativas suficientes, pagas de impuestos excesivos y de estar restringidos en sus actividades.⁷

Derivados de estas fricciones se encuentra uno de los motivos de la insurrección de 1810, debido a que los criollos representaban el surgimiento de un pueblo nuevo, diferente al peninsular, quien mantenían formas sociales y culturales europeas, se singularizaban por la herencia e influencia indígena, el territorio en que se desenvolvían y sus propias actividades económicas.

Con los movimientos sociales, políticos y económicos anteriormente descritos, se ubicará un tercer período correspondiente al siglo XVIII; de 1701 y 1800. Si bien existen datos en el que se menciona que el siglo XVIII, no comienza en la Nueva España,⁸ con fines cronológicos del siglo XVII, quienes han estudiado los procesos económicos, han fijado el cambio del siglo en 1730 a 1740, debido al ascenso de la población, la minería, el comercio y la agricultura. Sin embargo existen aún más diferencias entre situar el inicio del siglo XVIII, considerando los índices de la recaudación de la Real Hacienda, en 1680, en el inicio de la recuperación de la plata. Lo que es importante considerar que el desarrollo de la economía interna en el siglo XVII antecedió al crecimiento del siglo XVIII y es durante los años 1760 y 1821 cuando España establece una reforma política y administrativa en sus colonias y donde la Nueva España adquiere características propias que determinarán su personalidad.

⁷Colegio de México (2000) *Historia General de México*. México. Autor.

⁸Florescano, E. y Manegus M. (2000.) Ciudad Barroca en: *Historia General de México*. Colegio de México, p. 365

Y como consecuencia de ello existen movimientos que buscan formas nuevas de expresión en la sociedad, en la actividad social, económica, política y cultural.

En lo que corresponde al período virreinal es un punto fundamental en la historia de México, tanto como nación independiente como para la historia de Occidente, debido a que, América entró a formar parte del mundo que hasta ese entonces conocían los países europeos. Fue a partir de ello, que la religión católica fue ganando importantes territorios, entre los que se encontraban: el cambio del lenguaje, la traza de las ciudades, las manifestaciones tanto artísticas como culturales, dando paso con ello al mestizaje, (mezcla entre los conquistadores y los conquistados).

Para la segunda mitad del siglo XVIII, la Nueva España había alcanzado una prosperidad y en el que se consolidaron grandes fortunas eclesiásticas y civiles; se renovaron o construyeron los palacios nobiliarios; y se reconstruyeron y fundaron numerosos templos y edificios religiosos, así como de enseñanza y asistencias social. En 1778, el rey Carlos III había encargado al grabador Jerónimo de Antonio Gil, académico del mérito de la Academia de San Bernardo en Madrid, la misión de establecer una escuela de grabado en la Nueva España. La escuela se instaló en la Casa de Moneda de la Ciudad de México en 1781, hoy Museo Nacional de las Culturas. Gil convenció en poco tiempo a don Fernando José Magino, superintendente de la Casa de Moneda y miembro del Consejo de Hacienda del rey, para que propusiera al virrey Martín de Mayorga que Gil fundara una academia. El virrey remitió la petición al monarca, y en la que se autorizó en forma inicial la constitución de una junta preparatoria integrada por el propio virrey. Se concedió la dotación económica con la que había de manejarse y se observó que se podría contar de igual forma con otras dotaciones de carácter perpetuo y se envió a profesores españoles sobresalientes para que fungieran como primeros profesores y directores en arquitectura, pintura y escultura. El 25 de Diciembre de 1783, el rey firmó el decreto de fundación de la Real Academia de las Nobles Artes. Carlos III decretó sus reglas y estatutos el 18 de noviembre de 1784 fue inaugurado el 04 de noviembre de 1785.

De igual forma en la segunda mitad del siglo XVIII el auge económico y minero, que se centró en la “nobleza”, la cual presentaba cierta originalidad: sobrevivían tres o cuatro familias del siglo XVI y algunas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, pero el rey Carlos III concedió veinticuatro títulos de condes y marqueses⁹ pero no era una nobleza de abolengo. La minería generó la riqueza acaparada por los nobles, y estos pequeños imperios se encontraban bien organizados y diferenciados, la minería hizo millonarios pero era riesgosa.

De una manera general, dentro del período Virreinal en México se puede establecer como una época de grandes transformaciones y composiciones étnicas y culturales que darían como resultado el mestizaje del que hoy se conoce.¹⁰ Los estudios que hasta nuestros días se han venido realizando sobre las mezclas raciales, han sido complejos y polémicos y en la actualidad se han venido abordando de una manera interdisciplinaria con el objeto de entender nuestra identidad como resultado de dicho proceso.

Algunos de esos estudios se han desarrollado con orientación hacia las diversas formas de convivencia, como lo es el de reconocer y entender comportamientos, costumbres, proyección de necesidades, captar cambios a las formas dentro de la vida cotidiana.

Fue en las obras de arte, propiamente las pinturas, donde se expresan ciertas situaciones de la vida cotidiana y que tenían la intención de ilustrar la sociedad colonial.

Dentro de estas pinturas se cuenta con las de pinturas de castas, que contienen estudios de temas, tales como lo es el de las costumbres y las relaciones en vida cotidiana entre los diferentes grupos sociales. Las pinturas de castas es la representación de las personas que racialmente fueron el producto de diferentes mezclas de razas. Era necesario identificar y denominar las mezclas raciales, debido a que tanto los españoles como la Corona, debían tener conocimiento del cómo estaba constituida la estructura social en el nuevo territorio.

⁹Benítez, F. (1993). *La Vida Palaciega* en Artes de México. México. p. 31.

¹⁰Centro de Estudios Históricos. *Historia General de México*. México: Ed. El Colegio de México, 2000

De acuerdo con IlonaKatzew,¹¹ en su obra: Identidad y estratificación social en la Nueva España menciona:

la producción de pinturas de castas abarca todo el siglo XVIII. Estos cuadros representan el complejo proceso de mestizaje producido entre los principales grupos que conformaron la colonia: indios, españoles y negros. La mayoría de estas pinturas se componen de dieciséis escenas representadas en lienzos separados, aunque en ocasiones, aparecen en una sola superficie dividida en compartimentos. Cada escena muestra un hombre y una mujer de diferente raza con uno y, en ocasiones, dos hijos y lleva una inscripción que identifica la mezcla racial representada. Las series siguen una progresión taxonómica específica: al principio de las escenas representan sujetos de raza "pura" (es decir españoles) lujosamente ataviados y desempeñando ocupaciones que apuntan a su privilegiada clase social. Conforme aumenta la mezcla racial de las familias, su estado social disminuye. Además de presentar una tipología de razas humanas y sus ocupaciones, las pinturas de castas incluyen asimismo un rico sistema de clasificación en el que distintos objetos están cuidadosamente colocados e identificados por medio de leyendas.

Punto aparte merecen los conventos mexicanos, desarrollados durante el período virreinal y que implicaban una organización de espacio, aunque esto no necesariamente significaba un auge para el desarrollo de los mismos y mucho menos garantizaba los estereotipos.

En el interior de ellos y de acuerdo con el voto de pobreza, las religiosas renunciaban a los bienes materiales, pero con cierta autorización podrían tener el uso de los que les eran "concedidos".

Existen posibilidades que entre las personas que habitaron el claustro hubo quienes se sujetaron a la regla o que por convencimiento se sujetaban a una vida de privaciones, pero por otro lado había otras que disfrutaban de vivir de comodidades semejantes a las que disfrutaban en el hogar. Algunas religiosas no tuvieron la voluntad para desprenderse de los artículos de lujo, y adornaban sus vestidos, usaban pulseras, collares por debajo de la ropa aplicaban tiras bordadas y galones a las mangas y añadían encarrujados (plegados) a sus tocados y escapularios.

¹¹ Katzew I. (2004) Pintura de Castas. México. CONACULTA.

El uso de objetos domésticos necesarios derivó de una constante relación con el exterior, ya que se conseguían mediante donativos o compra y esto pudieran considerarse influencia de quien llegara a ellas así como los tiempos respectivos.

Como ya lo he venido señalado ha sido el período virreinal lo que representó en la historia un punto fundamental en la historia de México y es así como que en algunos documentos nos permiten identificar la existencia de una relación entre los ajuares de las mujeres de sociedad y los de las monjas de esa época.

En Hispanoamérica, la llegada de las ideas de la Ilustración a través de la metrópoli, en los aspectos de la política y la economía, las reformas impulsadas por el despotismo ilustrado a finales del reinado de Fernando VI y durante el de su sucesor Carlos III tenía por objeto el de reafirmar el dominio del gobierno de Madrid sobre la sociedad colonial y contener o frenar el ascenso de las élites criollas. Las autoridades españolas procedían a una explotación sistemática y profunda de las colonias.

En la Nueva España (México), en el ámbito de los colegios de la Compañía de Jesús, surge un importante grupo de científicos y filósofos ilustrados, que defienden la separación entre la filosofía y las ciencias naturales y una mayor especialización en el estudio científico y una simplificación en el método de enseñanza filosófica. Dentro de este grupo de pensadores se encuentra el historiador Francisco Javier Clavijero (quien en su publicación de 1781; Historia Antigua de México, argumentó que el imperio Azteca se compara con las culturas clásicas europeas, y que concluye que no había fundamento para hablar de inferioridad americana y que la decadencia indígena obedecía a la colonización española), y el filósofo Andrés de Guevara y Basoazábal.

Con la llegada del movimiento de la ilustración en la Nueva España acrecentó la pobreza y la marginación e hizo evidente las grandes desigualdades sociales existentes en el interior de la Nueva España, iniciando en los criollos y mestizos la certeza que tanto la corona como sus allegados actuaban a partir de las dos últimas décadas del siglo XVIII y en los primeros años del siglo XIX los resultados de las reformas borbónicas se sintieron en la sociedad de la Nueva España.

Primeramente, los grupos ligados a la corona y al sector externo de la economía fueron beneficiados con el crecimiento económico que fue experimentado. Por otra parte los sectores intermedios; como lo eran los criollos, la milicia y la iglesia, así como los inferiores en la pirámide social que eran los indígenas, esclavos y castas se vieron afectados para cuidar sus intereses y las necesidades de la mayoría de la población novohispana no eran atendidas.

Ante estos hechos era necesario emitir un camino que permitiera la solución las contradicciones, debido a que los recursos de la Nueva España permitían un desarrollo autosuficiente tanto en lo económico como en lo político.

Otro aspecto que influyó para sustentar la situación de los criollos y mestizos liberales fueron los lineamientos que las reformas borbónicas establecieron para los puestos importantes de la administración, clero y milicia y que no fueran ocupados por tales sectores sino por los españoles.

Con ello se cerraban posibilidades para algunos de los criollos y mestizos que habían obtenido cierta movilidad social y había accedido a posiciones de poder político y económico durante los siglos XVII y XVIII, permitiendo solo llegar a ciertos sectores a puestos intermedios y bajos de las estructura.

Pero para algunos miembros criollos y mestizos tales posiciones les permitieron establecer lazos de comunicación y de identificación social con los bajos estratos sociales de la Nueva España, radicalizando sus posturas políticas de tal forma que esperaban el momento oportuno para plantear la independencia de la Nueva España.

1.2 Las actividades de la vida cotidiana de la clase social alta en México de 1700 a 1800

Las actividades que hacemos diariamente los seres humanos, como asearnos, vestirnos alimentarnos, desplazarnos de un lugar a otro, se han podido llegar a clasificar como “actividades de la vida cotidiana”.

Actividades que con el paso de los años se han transformado o sustituido de acuerdo a las necesidades de las prácticas sociales actuales, pero lo cierto es que las actividades actuales se desprenden de las actividades que en épocas pasadas se realizaban, por tanto, tras contextualizar en párrafos anteriores el contexto social, político y cultural en el que la sociedad mexicana se desenvolvía, se desarrolla a continuación las actividades de la vida cotidiana en la que se hacía uso del tiempo de ocio de las personas en la época de 1700 a 1790, siendo este el periodo que ocupa a esta investigación.

Teniendo como marco general el auge económico y minero en la Colonia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como ya ha sido mencionado en la parte introductoria sobre las actividades de la vida cotidiana en México, la minería hizo millonarios a varios mexicanos, con sus grandes riesgos ya que en algunas ocasiones se rendían grandes ganancias pero en otras, sobre todo cuando se presentaban inundaciones, las pérdidas eran considerables. Los más ricos compartían estas actividades con latifundios enormes de carneros de mulas y caballos, granos, operaciones comerciales, propiedades urbanas, tiendas y algunas pulquerías.

Esta clase de ricos estaban formadas por inmigrantes españoles pobres o sus hijos criollos, mismos que anhelaban tener títulos que ensalzaran y glorificaran sus fortunas. Se encontraban deseosos de poseer títulos honrando así sus fortunas, ya que no era lo mismo ser un simple plebeyo que ser un marqués o un conde. El título llegaba a constituir un premio a la riqueza acumulada, pero el disfrutarla tenía un precio igual o mayor a lo que poseían y de igual forma eran sus preocupaciones.

Los trabajos de la minería y la artesanía eran considerados “trabajos nobles”, el comercio fue visto con desprecio en el siglo XVI; la hacienda esclavista, productora de magueyes y las pulquerías eran desaprobadas por la Iglesia.

La nobleza debía pagar grandes impuestos y desplegar un lujo de acuerdo a su jerarquía, ayudar a los pobres, fundar capellanías, pagar dotes de monjas, construir templos y enriquecer a la Iglesia. (Algunos no podían renovar sus títulos de nobleza). El clero llegó a funcionar como un banco debido a que prestaba a réditos muy bajos dándose el caso que los más ricos eran los más endeudados. Pero todo este enorme derroche valía la pena con tal de seguir disfrutando de los títulos de nobleza y cualquier sacrificio era preferible a perder el título que ennoblecía al plebeyo y a su familia. Esta serie de situaciones aliviaba a la miseria de los reyes, favorecía a la Iglesia, impulsaba el arte y daba un toque especial a la Corona. Generando un gran contraste entre el lujo de la nobleza, del alto clero, de los oficiales reales respecto a la vida de los trabajadores del campo y de las minas.

Los nobles gastaban en regalos ostentosos para la corona, en impuestos por la minería por conservar el título, por las haciendas o bien por conservar el esplendor de su dignidad. El contar con un escudo era para exhibirlo públicamente, por lo que había que mostrarlo en la fachada de la casa y que por consiguiente exigía la construcción de un palacio.

Hacia finales del siglo XVIII, se llegaron a edificar treinta y un palacios,¹² similar en números a los suntuosos monasterios por lo que se llegó a conocer a México como el nombre de Ciudad de los Palacios.

Los suntuosos palacios contaban con patios aportalados, jardines y cámaras noblemente amuebladas aparte de sus casas de campo y de los castillos de sus haciendas. Estos palacios albergaban no sólo a la familia, se incluía a parientes y dueñas, entre veinte y veinticinco criados, entre cocheros, lacayos de librea, nanas, porteros, recamareras, y cocineras.

¹² *Idem*, p. 32.

Por lo que era se presentaba en estos una mezcla de etnias y de clases: españoles, criollos, mestizos, indios y algunos negros. Algunos contaban con su capilla privada y su capellán.

En estos palacios se llegaron alquilar las estancias bajas que daban a la calle, ello provocaban que estos deslucieran. Se alquilaban a tenderos artesanos o establecieron sus propias tiendas, taberna y almacenes abiertos al público.

Existían millonarios que llegaba a tener más criados que familia. A estos ricos se les respetaba, pero fuera de las minas no podían construir fábricas o emprender negocios que beneficiaran al reino, por lo que se dedicaban a prestar dinero, proveer dotes, socorrer a monasterios y numerosos mendigos. De ahí que el respeto que se les tenía era por su prodigalidad. Estos nuevos ricos amaban el arte. Si un marqués o un conde construían un palacio, el otro; conde o marqués construía otro más ostentoso; y si uno realizaba donativos o fiestas y ceremonias, su rival procuraba rebasarlo. Por lo que la ciudad se beneficiaba con la edificación de nuevos palacios, iglesias y claustros.

Los nobles se encontraban conscientes de lo enorme de sus pecados por lo que fundaban capellanías en la que invertían grandes cantidades de dinero; realizaban grandes depósitos para mandar decir misas y ruegos por la salvación de sus almas, invocando la salvación para no ir a los infiernos. El número de canteros, carpinteros, pintores, orfebres, escultores tejedores, quienes trabajaban en escaso tiempo para edificar.

1.2.1 Convivencias en espacios públicos

Muchas fueron las transformaciones que sufrió México en su paisaje urbano o también denominados espacios públicos durante el siglo XVIII, en los cuales se desarrollaban diferentes actividades de la vida cotidiana por ser puntos donde la diversidad de clases interactuaban y dejaban entrever la riqueza cultural que siempre a caracterizado a México. Por lo que se describirán algunas de las actividades que con mayor frecuencia enmarcaban el uso de los tiempos libres o de ocio dentro de la Plaza Mayor o actualmente conocida como Zócalo capitalino.

Gustavo Curiel¹³ refiere sobre esto, que los espacios públicos (plazas y calles) han sido escenario de las más variadas actividades, tanto de las asociadas con la manifestación del poder como de aquéllas relacionadas con las formas de comercio y sociabilidad. Esta multiplicidad de usos y apropiaciones ha quedado plasmada en una abundante porción de las pinturas o retratos, desde los siglos virreinales.



*Imagen 2. Anónimo mexicano. Vista de la Plaza Mayor de México (siguiendo a Rafael Ximeno Planes)c. 1797
Óleo sobre tela 94.5 x 140 cm. Imagen tomada de página web.*

La Plaza Mayor de México, epicentro de dichos sucesos, fue reproducida por diversos autores a lo largo del período colonial. Siendo un registro de los principales cambios urbanísticos que experimentó la Plaza Mayor a lo largo de la colonia. Desde la traza española que adaptó la grandilocuente capital mexicana a la visión ordenadora del Renacimiento, los palacios, templos y calles significaron la traslación de patrones arquitectónicos e ideológicos de España hacia las nuevas tierras americanas. El Barroco impuso su lógica de exuberante ornamentación que se equilibraría con la mesura de los cánones neoclásicos.

¹³Curiel, G. (2005). Historia de la Vida Cotidiana en México: Fondo de Cultura Económica

Ladrón de Guevara¹⁴, en una interesante reflexión realizada por RabielaHira de Gortari 1983, describía el progreso de la ciudad de México, al finalizar el Siglo de las Luce en la cual tenía ya muchas zonas empedradas, y algunas de sus calles habían recibido alumbrado público y poseía modernos paseos como el construido por el virrey Bucareli, avances urbanísticos que pocas ciudades del planeta poseían en esa época., debido a que tanto españoles como portugueses fundaron grandes centros urbanos en América, especialmente en las ciudades de México, Lima y Río de Janeiro, que a menudo superaban los de Europa.

Así, el siglo XVIII marcó el comienzo de un periodo de esplendor artístico, con la consolidación de escuelas locales de pintura, la invención de nuevas iconografías y el surgimiento de academias en las que se agrupaban los artistas locales, que demostraban ya un sentimiento de identidad criolla.

Para mediados del siglo XVIII, la Nueva España recibió la visita del virrey, don Juan Vicente Güemes Pacheco y Padilla, el segundo conde de Revillagigedo, en 1789, quien asumió que la Plaza mayor era prácticamente un chiquero, ya que la gente solía tirar su basura en las calles; el comercio establecido en el Parián cotidianamente dejaba la plaza mayor hecha un muladar, y las antiguamente transparentes acequias se habían convertido en riachuelos de aguas negras.

¹⁴ Hira, R. (1983). La ciudad de México a finales del siglo XVIII: "Un diagnóstico desde la ciencia de la policía". UNAM

El estado del palacio virreinal y de la plaza mayor era lamentable. Aquel lugar, donde alguna vez se había levantado esplendoroso el Palacio de Moctezuma, era una extensión de la podredumbre y suciedad que dejaban a diario los vendedores en la Plaza Mayor. El comercio ambulante había tomado por asalto la gran plaza. Don Artemio de Valle Arizpe¹⁵ incluye en su libro "La muy noble y leal Ciudad de México", la crónica de uno de los testigos oculares de la época, que describe lo que sería el mercado del Parián:



Imagen 3. Plaza Mayor después de 1760 y hasta antes de ser despejada para celebrar la coronación del Rey Carlos IV en diciembre de 1789
Imagen tomada de página web.

...La Plaza Mayor de esta ciudad de México estuvo ocupada con el mercado, dispuesta con techados o jacales de tejamanil en forma de caballete, que se arrendaban por cuenta del Ayuntamiento. Se despejó para celebrar la proclamación del señor Carlos IV, en 27 de diciembre de 1789... Esta plaza cuando estaba el mercado era muy feo y de vista muy desagradable. Encima de los techados de tejamanil había pedazos de petate, sombreros y zapatos viejos, y otros harapos que echaban sobre ellos. Lo desigual del empedrado, el lodo en tiempo de lluvias, los caños que atravesaban, los montones de basura, excrementos de gente ordinaria y muchachos, cáscaras y otros estorbos, la hacían de difícil andadura. Había un beque o secretas que despedía un intolerable hedor, que por lo sucio de los tablonés de su asiento, hombres y mujeres hacían su necesidad trepados en cuclillas, con la ropa levantada a vista de las demás gentes, sin pudor ni vergüenza, y era demasiada la indecencia y deshonestidad ... Hay en dicha plaza los llamados cajones de San José. Estos con sus altos encima y sus ventanas a la plaza, estuvieron enfrente del Portal de las Flores: corría la acequia a su espalda y entre esta y el portal había un techo. Estaban divididos en dos trechos... eran de dos puertas cada uno, de 5 varas de fondo en número de 35... En la Plaza mayor está una pila o fuente de agua, la que se fabricó en el año de 1713; se halla esta pila en el lugar cercano a donde está la más cercana a la Cárcel de la Corte. Era ochavada de 48 varas de circunferencia, de 6 varas cada ochavo y, en

¹⁵ Del Valle A. (2004) La Muy noble y leal Ciudad de México, según relatos de antaño y de hogaño. Lectorum

cada uno, un escalón para alcanzar el agua... Duró hasta fin del año 1791, que se desbarató para despejar la plaza. Esta pila fue una muy grande inmundicia, el agua estaba hedionda y puerca, a causa de que metían dentro para sacar agua, las ollas puercas de los puestos y también las asaduras para lavarlas. Las indias y gente soez metían dentro los pañales de los niños para lavarlos fuera con el agua que sacaban, por lo que sobre el agua había grandes costras nadantes sobre salea...

Tras el testimonio anterior, la primera preocupación del virrey Revillagigedo fue la capital del virreinato. De inmediato comenzó a tomar medidas drásticas como la introducción del desagüe y atarjeas en todas las calles, sin que una sola dejara de contar con el servicio de drenaje. Luego, las empedró a todas por igual, estableció el servicio de limpia y recolección de basura, enumeró las casas e instaló el alumbrado público para iluminarlas de noche.

Consciente de la necesidad de aplicar una política de salud pública, en agosto de 1790 el virrey expidió un bando para limpiar la ciudad de México que aplicó hasta sus últimas consecuencias y fue muy severo con la gente que continuaba ensuciando la vía pública. Con la primera falta los hombres cumplían veinticuatro horas de encarcelamiento; cuarenta y ocho por reincidir y las mismas horas si insistían en violar el bando del virrey aunque con una modalidad nada agradable: se les colgaba de cabeza hasta cumplir con el castigo. Las mujeres padecían penas aún más severas: tres días de cárcel en cualquiera de los casos, pero si se cometía el delito por tercera vez se le agregaban “veinticinco azotes en dos tandas”. Las autoridades debían vigilar que la ley se observara particularmente en las pulquerías “que es el paraje en que se comete dicho exceso con mayor frecuencia por hombres y mujeres, enajenados de pudor y la razón”.¹⁶

Para combatir el caos que provocaba el comercio en la plaza mayor, Revillagigedo realizó el primer reordenamiento de ambulantes colocándolos en la Plaza del Volador – donde hoy se encuentra el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación -, y dejó el Parián como el único mercado dentro de la plaza mayor.

¹⁶Wiki México Fecha: 04/10/2012. Iglesia y Convento de San Francisco.

Además, ordenó el embellecimiento de los paseos, de las plazas y alamedas; controló el caos vial de la ciudad, introdujo los coches de alquiler y organizó el servicio de policía, tanto el diurno como el que por las noches prestaban los llamados “serenos”. Por supuesto, persiguió sin piedad a los ladrones y asesinos, caracterizándose su gobierno por la mano dura que dejó caer en contra de los criminales. Gracias a la gestión del virrey, que sólo duró 5 años, la capital novohispana fue llamada “la ciudad de los palacios”.

El ejemplo que dio en la ciudad de México lo extendió hacia las principales ciudades del reino. Así, fueron beneficiadas poblaciones como Veracruz, Toluca, Mazatlán, Guadalajara, San Blas, y Querétaro. Además, para la mejorar comunicación entre las distintas poblaciones y aumentar el tráfico comercial, ordenó el diseño y construcción de una amplia red de caminos modernos, destacándose entre ellos el que corría de la ciudad de México al puerto de Veracruz, donde se realizaron grandes obras de ingeniería para salvar los barrancos y los ríos.

La transformación de la ciudad de México en tiempos de Revillagigedo fue evidente; la capital del virreinato se encontró de pronto con un ordenamiento y estética urbanística sin precedentes.

Así en el siglo de las Luces se interesó particularmente por los espacios urbanos en donde coexistían los diversos sectores de la sociedad virreinal. La pintura echó mano del costumbrismo para retratar

el quehacer cotidiano en relación a las fiestas, procesiones y paseos que podían dar cuenta de la idiosincrasia y tipología de los estamentos de la Nueva España.

Situación que de igual manera fue retratada en textos de los visitantes (personajes) importantes que permitió el intercambio de costumbres y en el que al describir la vida

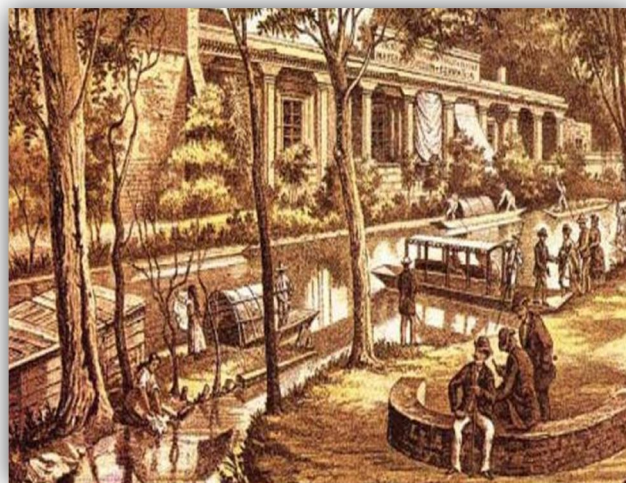


Imagen 4. El Paseo de La Viga: la Venecia mexicana. Canal en el que se unían los lagos de Xochimilco y Chalco con el puerto lacustre de San Lázaro. Imagen tomada de página web

cotidiana, también se describía al México con el que se encontraban estos personajes y con el que fue conocido en el resto del mundo. En ese intercambio se encontró a la escocesa Francisca Erskine Inglis mejor conocida como madame Calderón de la Barca, esposa del primer embajador español en México y en el que en un pasaje de su vida (dos años en México) describe la vida cotidiana de la siguiente forma:

Navegamos rumbo a México, el rey de España ha nombrado a mi esposo embajador de esta nueva república, que hace unos veinte años todavía era una colonia española.....

El elegante cochero cerró las puertas de nuestra diligencia. Todo en regla, un latigazo a las mulas ¡y adelante hacia la ciudad de México! Los caminos son malos. Todo se rompe, se reventó una de nuestras maletas y su contenido fue a dar a una barranca. ¡Cuántos vestidos echados a perder!. Hicimos nuestra primera salida en México, yendo a misa a la Catedral. Atravesamos en coche la Alameda. ¡Cuántos árboles y fuentes! Vimos soldados, frailes, campesinos, niños y señoras de velo.¹⁷

Calderón de la Barca, describía estos paseos como los más bellos: “ con la agradable sombra de sus árboles y el canal, por donde desfilan las canoas, cubiertas de toldos verdes con ramas y flores.....se ven a los indios con sus guirnaldas de flores y sus guitarras, sus bailes y canciones “...¹⁸

Decía también que “...se podía observar embarcaciones con frutas, flores y verduras para ser vendidas en el mercado de la ciudad. Y aún faltaba contemplar el espectáculo que envolvía al Paseo de la Viga. Se podía observar también a las damas luciendo los mejores vestido y joyas en sus carruajes, lo que uno daría por viajar de regreso en el tiempo para encontrarse con la Venencia a la Mexicana”.¹⁹

¹⁷ Calderón de la Barca, M. (1994) *La vida en México*, México:, Tecolote.p.8

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem*

En el paseo llamado Bucareli, por las tardes, y en especial los días domingos y días de fiesta, se podían observar largas filas de carruajes con señoras donde la mayoría de estos carruajes eran de gran belleza y la mayor parte de coches eran cerrados donde solo se podía ver a medias a los que iban en el interior, y en donde pasaban cambiando saludos, con el movimiento de los dedos o bien con el abanico. Los jinetes elegantemente vestidos rara vez saludaban a las damas y nunca se atrevían a entablar

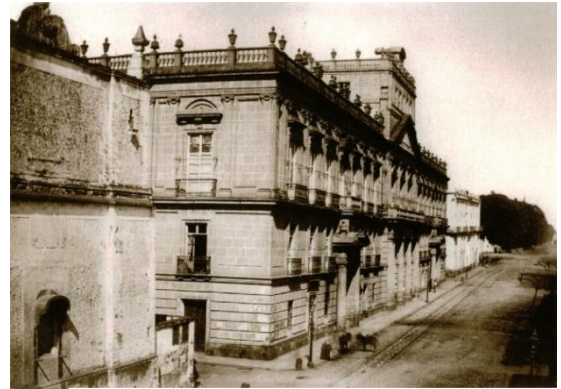


Imagen 5. Casa de los Azulejos. Ciudad de México.
Fotografía extraída de página web

Se llegó a referir a la belleza de las mujeres por sus ojos negros y el cabello oscuro, brazos y manos hermosos y en su pequeño y bien formado pie. Que para presumir pie chiquito usaban zapatos apretados, y terminaban arruinándose los pies y al caminar pareciera que les doliera pisar el suelo. En general observó que eran de corta estatura y gordas, cuyos dientes solían ser malos y el color de su tez era un amarillo bilioso.

En cuanto a sus modales, nadie rivalizaba con las mexicanas. Se consideraba cortesía decir “*señorita*” más que “*señora*”, aun cuando esta fuera una mujer casada; y era llamada “*la niña*” a la dueña de la casa, aun fuera de la edad que fuera. Se refería a la cordialidad por una serie de cumplidos y que eran amables en extremo abrazando a cada señora que entra. En cuanto terminaba la visita, las señoras se volvían abrazar, acompañando a la señora de la casa hasta el descanso superior de la escalera, y donde se repetían los cumplidos. En el primer descanso de escalera se volvía a mirar a la señora de la casa y se reproducían los adioses.²⁰

A los ojos de los extranjeros, México aparece como un país exótico, pintoresco, peligroso, amable, exuberante, entre muchas maneras de percibirlo, por la gran fusión de elementos entre lo propio que ofrecía tanto el clima como la gente, así como la

²⁰ Calderón de la Barca, M. (1994) *La vida en México*, México:, Tecolote.

apropiación de los elementos que llegaban del exterior para formar parte de su vida cotidiana.

1.2.2 Convivencias espacios privados o familiares

Como ya se mencionaba la construcción de palacios, permitió también la construcción de casas considerablemente grandes, las cuales se construía en adobe y era de un solo piso. Su techo era regularmente de teja, al menos la de gente importante o más acomodada y por lo regular eran de "tres patios".

En los patios se realizaban tertulias, amenas reuniones de la familia aristocrática con sus invitados, en las que las mujeres se encargaban de toda la vida doméstica, pero en un estilo más biendisimulado, sin gran figuración. De hecho, en estas reuniones las mujeres nunca tuvieron un papel protagónico, excepto a veces, las niñas de la casa, las cuales debían demostrar sus aptitudes artísticas ya fuera tocando el arpa, cantando y hasta bailando en medio de la conversación.

Si bien, su papel dentro de las actividades cotidianas no tenía gran trascendencia, la figura femenina se fue refinando en su apariencia, al difundirse el uso de la seda y los paños de Castilla. Asimismo el mobiliario de las residencias comenzó a perfeccionarse, iniciándose el uso de cortinas y de dos muebles característicos: el armario y la cajuela de patagua. Los adornos domésticos por lo común fueron de carácter religioso, tanto las pinturas como las imágenes.

Las comidas se caracterizaron por la abundancia, sobre todo de los guisos. En ellos se mezclaban los productos indígenas y los europeos. Especial preferencia se tenía por los preparados con maíz, el charquicán, las empanadas y las sopapillas. Se comían también pavos, perdices y toda clase de pescados y mariscos, además de legumbres, todo lo cual se acompañaba de ají picante y vino, chicha o mistela. Era corriente la elaboración de dulces y mermeladas, el tomar mate dos veces al día y beber chocolate.

De esta manera, se hicieron cada vez más frecuentes las fiestas, las cuales podían ser civiles o religiosas. Las civiles se realizaban con ocasión de la ascensión al trono de un

monarca, el nacimiento de un príncipe o la llegada de un nuevo gobernador. Se organizaban corridas de toros, desfiles y diversas competencias, tales como las carreras de caballos. Las fiestas religiosas revestían más solemnidad. Se efectuaban con motivo de la muerte de un rey, la Navidad, Semana Santa, Corpus Christie el día del patrono de la ciudad, además de otras de menor alcance, según lo establecido en un nutrido calendario religioso.

Como manifestación de la vida cómoda y relajada que experimentó la aristocracia, surgió el desarrollo de artes musicales. Este fenómeno también se debió al desenvolvimiento cultural del país y a la influencia francesa. Algunos gobernadores trajeron claves, clavicordios, violines, arpas y panderetas, dando paso así a las tertulias musicales que más tarde, hacia fines de la Colonia, incorporaron el piano.

Es así, como nacen los bailes. La conceptualización del término baile se considera como la ejecución de ciertos movimientos que se realizan con el cuerpo, los brazos así como de las piernas haciéndose acompañar de música. A partir de ello existieron una serie de reuniones en las que se llevaban a cabo y que tenían como objetivo realizar este tipo de ejecuciones.

Convirtiéndose en escenarios donde se generaba testimonios entre las asistentes del cómo se desarrollaban las “modas” considerándose en su momento como el resumen de la cultura y el acontecer histórico y de las mentalidades.



Imagen 6. Antigua escuela de Minería, en lo que conocemos hoy como Palacio de Minería. Extraída de página de web.

En algunos casos no llegándose a considerar éstas como superfluas sino un escenario perfecto para la demostración de los figurines que se presentaban al momento que procedían de las revistas parisinas, y que las damas de sociedad aprovechaban para mostrarlo, convirtiéndose en el acontecer histórico.



Era importante resaltar en las notas sociales la llamada “crónica de tocador” donde se llegó a resaltar el rizo, la flor, el listón, así como realzar el detalle de la confección del vestido. Para los siglos venideros los cronistas de sociales realizaban los detalles de cada uno de los vestidos que portaban las damas de sociedad y que en donde cada momento representaba un escenario histórico como lo fue la moda del verde Nilo y el amarillo crisantemo como parte de la admiración al misterioso Japón. En este tipo de manifestaciones se ponía en evidencia el momento clasista que prevalecía en México.

En ocasiones cuando se llegaba organizar en México bailes por algún extranjero, como lo fue en una ocasión el realizado por la marquesa Calderón de la Barca, se llegó a menospreciar a las mujeres mexicanas, refiriéndose que en ese baile, había pocas bellezas dignas de llamar la atención, poco talento y poca gracia para bailar, en cuanto a los trajes; había demasiado terciopelo y raso así como excesivo adorno comparados con los de la moda en el que estos eran de cortes absurdos. Al referirse al pie, mencionó sobre su tamaño que era pequeño y que hacía que se perdiera la gracia para el andar y bailar,

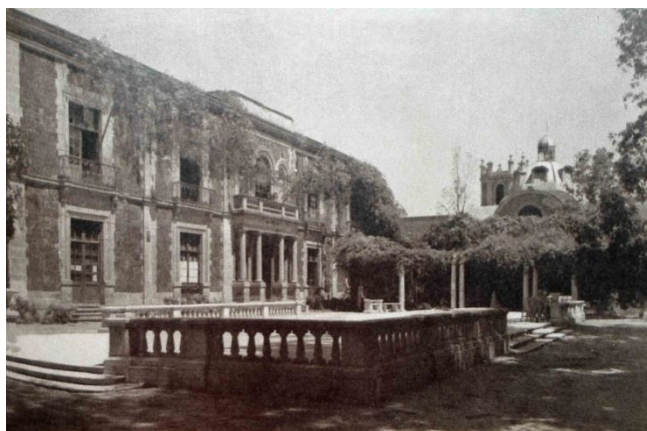


Imagen 7. Casa del Conde de la Cortina en Tacubaya. Imagen extraída de página web.

sobre sus joyas se refirió como magnificas pero mal montadas. Este acontecimiento fue realizado en el antiguo Colegio de Minería hoy Palacio de Minería.²¹

1.3 Artes suntuarias: de la vivienda al uso de accesorios personales de la clase social alta en el siglo XVIII en México

Las actividades de la vida cotidiana que se describieron en el apartado anterior, no sólo radicaban en acciones simples, pues se enmarca además de ellas, ciertas características peculiares, que si bien, en algunos momentos se dejaron entrever con breves descripciones de los atavíos de las personas y algunas características que dotaban de elegancia a los recintos públicos y privados, en este apartado se describirán con mayor detalle dichos elementos bajo el mote de artes suntuarias.

Por lo que se designa con este nombre a los distintos objetos que brindaban una utilidad, muchos de ellos formaban parte del ajuar u otros tantos de los artículos de una casa de carácter en este caso novohispano. Dichos elementos, son también conocidos desde finales del siglo XVIII como “artes decorativas”.

La gente acaudalada de la ciudad de México había constituido una buena parte de su prestigio social en la acumulación de una serie de objetos de uso cotidiano. Todo personaje que se atribuyera de ser “importante”, debía tener muebles de lujo extremo tales como: tapicerías revestidas de oro y plata, finas alfombras, magnificas piezas de plata, relucientes cristales de Venecia entre otros. En cuanto a los objetos de uso diario contaban con vajillas de porcelana china; importaban carruajes. Poseían muebles adornados, alfombras, tapices, santos estofados, reliquias, cristos de marfil, candiles, candelabros y candeleros de plata, cortinajes de terciopelo, espejos y cuadros y un estrado con su trono listo para una visita real.

Siendo el mantenimiento de grandes proporciones. Este estilo de vida ya se había observado en el siglo XVI por los hijos de los conquistadores, pero en el siglo XVIII se dejó la etiqueta y existió mayor refinamiento y exhibición de la riqueza.

²¹Calderón de la Barca, M. (1994) *La vida en México*, México:, Tecolote

Generando así particularidades sobre las cuales establecer parámetros de seguimiento de elementos que quizá fueron más que moda, pues marcaron elementos de identidad del último siglo mencionado.

1.3.1 Las viviendas desde la fachada hasta la cocina

La cocina fue un espacio en el que se “cocinaban” los más íntimos secretos de los moradores de la propia casa. La vida en el interior de las casas virreinales iniciaba en la cocina. Al amanecer; la servidumbre ya se encontraba trabajando en el encendido del fuego, en el día había que darles de comer y beber a un gran número de mujeres y hombres que realizaban las labores para el funcionamiento de la propia casa y que vivían bajo el mismo techo. Al no existir espacios propios para comer debido a que el comedor propiamente fue incorporado durante la cuarta década del siglo XVIII,²² se comía en el espacio para la cocina debido a que todo estaba a la mano y los alimentos se tomaban calientes. Es entonces en este espacio donde los hombres y mujeres se generaban un espacio para la convivencia diaria y donde la vivienda tiene su origen “vivir” como parte de un acto de amor que es el cocinar.

1.3.1.1 Fachadas, jardines, patios y salones

El diseño de las casas habitación en el siglo XVII y XVIII, que si bien en ocasiones tanto las imágenes como las descripciones llegan a ser idealizadas y no representan los problemas cotidianos y en el que solo se ofrece una imagen de paisajes, buenos trazos, solidez y permanencia, representan en su diseño espacios para la convivencia de la familia que llegaban a habitarlas. Las casas que se construyeron no llegaban a tener más de tres pisos debido a los terremotos frecuentes, la mayoría de las casas eran espaciosas y cómodas y contaban con jardín de tal forma que se propiciara la recreación y el desahogo de los que la habitaban.

²² Historia de la Vida Cotidiana en México (dirigida por Pilar Aizpuru, escrito por Martha Fernández pp. 102. Tomo II.

Estas casas presentaban una forma rectangular y no existían espacios vacíos en el centro y los jardines fueron fundamentales en las casas virreinales siendo algunos de éstos huertas donde se sembraban árboles frutales y en algunos otros patios centrales alrededor de los cuales se encontraban las habitaciones de los moradores.

Espacio importante para la convivencia ocupaban las azoteas, que de acuerdo al cronista dominico Alonso Franco²³, *“todas las casas estaban cubiertas de azoteas o terrado, enladrillado o encalado, con tal modo que despiden fácilmente el agua que llueve”, y señala: “ninguna casa tiene tejado”*.²⁴

Si bien estas fueron modificándose, en la época virreinal fueron considerados espacios de esparcimiento, donde se asoleaban las personas, conversaban e incluso tomaban el chocolate a media tarde, llegándose a decorar con lujos tapetes orientales.

Se llegó a comentar que las muchachas tenían la costumbre, que al ponerse el sol subían a los tejados planos para ser vistas cruzando o solo pasándose, con sus vestidos amplios ondeando el viento del atardecer. Las azoteas se llegaron a considerar espacio de socialización.²⁵

En el período virreinal se continuó con la traza de casas bajas construidas todas alrededor de los patios y en las que sobresalían las bóvedas de las capillas particulares que permitían a las familias de posición social elevada, contar con los servicios de culto en su propia casa

Las capillas se construían donde habitaban los dueños de la casa. Como ejemplo de ello se cuenta con la del conde de la Cortina en Tacubaya.

Asimismo, en las casas de los miembros de la nobleza titulada existía un salón lujoso destinado a honrar a la Corona española. Este espacio de privilegio recibía el nombre de salón del dosel. Toda familia de importancia tenía dentro de su casa un oratorio particular. Para lo que pagaban una licencia en el arzobispado. En el oratorio de casa de escuchaban oían misa la familia, sus amigos y los sirvientes.

²³Historia de la Vida cotidiana en México (dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, escrito por Martha Fernández pp. 52) Tomo II.

²⁴Historia de la Vida Cotidiana en México (dirigida por Pilar Aizpuru, escrito por Gustavo Curiel pp. 102)Tomo II

²⁵Historia de la Vida cotidiana en México (dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, escrito por Martha Fernández pp. 54) Tomo II

En las casas denominadas como “principales” se contaba con un zaguán para ingresar y una casita denominada “accesoria” así como una cochera. Las casas “accesorias” llegaron a constituir una ayuda económica a los propietarios debido a que eran rentadas. Estas también se les conocían como casas de “taza y plato” debido a que contaban con una habitación como una trastienda.

En la distribución de estas casas denominadas principales, se tenía una traza en el que la puerta de la calle se abría y dejaba ver la escalera, esta conducía a las habitaciones principales. La escalera estaba construida sobre vigas de cedro y sobre ellas sus escalones con pasamanos. Dentro de estas mismas casas se llegaron a colocar cuatro relojes de sol verticales.

Alrededor del patio central por lo general en la planta alta de la casa, se situaba una sala principal, denominada “salón de estrado”. En la Biblia existen varias referencias sobre el uso de la palabra “*estrado*” como un espacio en el que se humilla al enemigo, se posa el profeta, mandatario o elegido, y desde donde se habla y la palabra toma fuerza de lo sagrado.

Este salón conducía al balcón principal de la fachada; tomando el nombre de “estrado” debido a que en él se levantaban tarimas o estrados. En algunas casas de la nobleza se contaba con una habitación exclusiva y destinada al denominado “truco” que era un juego que antecede al que ahora conocemos como billar. Entre el mobiliario de estas casas se contaban también con sillones tapizados con terciopelo y brocados europeos o con cueros. El salón de juegos fue parte importante del mobiliario civil de los potentados del siglo XVIII, aunque no se generalizó en todas las casas.

El mobiliario utilizado era el de mayor lujo existente en la casa y era para recibir a las personas denominadas de “cumplimiento” su uso se regía por un protocolo especial. Dentro de esta misma habitación encontraba acomodo el estrado de la señora de la casa. Su funcionamiento se regía de un protocolo y consistía en una tarima, cubierta con una alfombra y sobre ella un sillón importante para la dueña de la casa; para las más jóvenes, almohadones, sillas ratonas y taburetes, además de ello integraban el

estrado: bracero para calentar el ambiente, y costurero para las labores como lo eran el bordar y tejer. Para los señores había sillas y canapés.

Era costumbre beber litros de chocolate acompañado de un pan dulce y ser sopeados, rosolí, clarete o los aguardientes de frutas de temporada y se jugaban las cartas y las tablas reales, denominados “juegos de estrado”. En lo que se encontraban en los “estrados” hombres y mujeres fumaban cigarrillos delgados o aspiraban polvo de rapé (tabaco molido) para estornudar y les permitía liberar las tensiones y despejar las vías respiratorias, los estornudos eran con el pretexto de lucir las cajas de polvos y los finos “pañuelos para las narices o pañuelos de polvos”.

El “arte de la conversación” podía ser enigmático mediante el lenguaje del abanico. Una persona llegaba a poseer 60 abanicos procedentes de China y España.²⁶ El uso de los espejos de importación se les denominó “espejos de vestir” los cuales se remiten a los palacios europeos donde estaban de moda las galerías y los salones de espejos mismos que llegaron a convertirse en distintivos sociales (toda familia “importante” debía poseer espejos en sus casas). Escritorios, papeleras, mesas, cajas de escribir, contadores, cajas de varios tipos baúles y sillas fueron los muebles más comunes en estos espacios. Es de llamar la atención que en las salas de visitas, los estrados, las recámaras y otras habitaciones de importancia acumularan numerosos muebles relacionados con la escritura, aunque sus dueños no supieran escribir o lo ejecutaran con inexperiencia.



Imagen 8. Ejemplo de distribución de las casas del s. XVIII. Fotografía extraída de pág. web.

²⁶Historia de la Vida cotidiana en México (dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, escrito por Gustavo Curiel pp.87) Tomo II

El barro era un bien muy estimado por las élites sociales, se exportaron en grandes cantidades a Europa y para proporcionarles mayor belleza y riqueza eran enviados a los talleres de orfebrería para que se les agregaran adornos y otras labores de plata.

Los escaparates funcionaban como “cámaras maravilla”, imitaban a los gabinetes de curiosidades europeos, siendo estos muebles muy lujosos.

La forma de iluminar estas casas era por medio de candiles de plata que colgaban de los techos de las habitaciones. Los relojes de repetición, denominados también de “muestra” y otros aparatos de sonería aparecieron en las salas de las denominadas gentes “importantes”.

Estaba de moda medir el tiempo sin necesidad de escuchar las campanas de las iglesias, ir a la plaza mayor para ver el reloj público u observar los relojes de sol, con las desventajas en los días nublados y en las noches. Computar el tiempo, de manera privada, marcó la vida cotidiana. Con la costumbre de usar relojes individuales, algunos se cocían a los vestidos de las mujeres. Los escudos nobiliarios, los reposteros, se multiplicaron, las tapicerías historiadas pronto fueron sustituidas por acartonados óleos con las imágenes de los linajes y la estirpe familiar. Las múltiples piezas de orfebrería de que estaba compuesto el servicio de plata y oro de las mesas estuvieron ligadas a la necesidad de ostentación y boato de los estamentos más privilegiados de la época virreinal. Una costumbre que pone en evidencia el gusto que tenían los miembros más acaudalados de la sociedad virreinal por ser vistos con sorprendente lujo fue el uso de mostradores de orfebrería y cristales durante las fiestas que ofrecía la familia.



Anónimo del s. XVIII. Detalle del cuadro de Josefa de Llera Bayas, condesa de Sierra Gorda. Óleo/tela. 196X119. Colección Antonio Escandón Maciá. Imagen tomada de: Artes de México(1994) *El Retrato Novohispano. Número 25.*: Artes de México

Las normas de la higiene racionalista no habían aparecido aún. Por lo general la letrina²⁷ estaba colocada detrás del patio de servicio, junto a los corrales, el jardín o la huerta, siempre alejadas de las habitaciones familiares. Cuando se presentaba la necesidad de orinar o defecar en las habitaciones, los miembros de la familia hacían uso de bacinicas orinales. Existían orinales de lujo, hechos de plata, que eran utilizados en cualquier parte de la casa. Existían también escupideras regadas por las habitaciones de plata o azófar. Cada vez que un miembro de la familia requería de un baño caliente sirvientes se ponían en movimiento.²⁸

1.3.1.2 Las recámaras

Era costumbre en las residencias de personas de altos recursos económicos que el hombre de la casa y su mujer tuvieran dormitorios separados. La vida íntima de padres e hijos ocurría en las recámaras,

lugar donde dormían la siesta después de las comidas. Era costumbre que en el verano los balcones y ventanas de las habitaciones se abrieran para ventilar las habitaciones y en el invierno se encendían los braseros. La cama era el mueble más importante dentro de la recámara que era cobijada por un cielo de tela a manera de dosel; estas eran decoradas por enormes



Imagen 9. Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán, siglo XVIII)

Imagen tomada del libro: Curiel G. (2005) Historia de la Vida Cotidiana en México. Fondo de Cultura Económica pp. 99

cortinajes. Por lo general las camas incluían en cada una de las esquinas cuatro grandes pilares de madera, existían también aquellas que solo contaban con dos de ellos y en estos pilares se fijaban las armazones que sostenían los cielos y los cortinajes.

²⁷ Historia de la Vida Cotidiana en México (dirigida por Pilar Aizpuru, escrito por Gustavo Curiel pp. 96)

²⁸ Historia de la Vida cotidiana en México (dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, escrito por Gustavo Curiel pp.87) Tomo II

Existían varios tipos de camas, las primeras en aparecer fueron las de madera tallada y dorada, posteriormente aparecen las de gran cabecera armada por un buen número de barrotes pequeños, los cuales eran de madera torneada con remates, los había en forma recta o triangular. (*Como se muestra en el cuadro anónimo Nacimiento de Santo Domingo de Guzmán, siglo XVIII*)²⁹

Existieron algunas más entre las que se encontraban las de madera laqueada, otras más de finas maderas con aplicaciones de bronce; mascarones, óvalos y tarjas, y las más suntuosas; las de madera de ébano con columnas salomónicas con incrustaciones de marfil, llegando a existir camas de diversos tamaños como lo eran las enteras o medias camas y de diversos precios dependiendo el tamaño y la calidad de la misma. Las cajas de los lechos llegaban a formarse con tablones o barras de madera en los que se llegaban a juntar dos o tres colchones uno arriba del otro, la cama podía estar sobre una tarima lo que llegaba a lograr una altura para adquirir mayor sobriedad el cual parecía un montaje teatral.

Eran empleados grandes metros de tela de seda china, damascos, rasos para la hechura de los cielos, cortinas y mangas de las camas, los colchones tenían relleno de lana.³⁰

Otros elementos que vestían la cama eran los rodapiés, los traveseros, colchas, los cortinajes y los doseles.

Como parte de la decoración se tenía la costumbre de colocar en las cabeceras algún crucifijo como parte de la decoración, contaban también con cuadros de imágenes religiosas o de paisajes, los espejos se encontraban enmarcados magníficamente. Dentro de las recámaras era importante encontrar una palangana para el aseo diario por la mañana y bajo la cama se encontraba la bacinica y el orinal, así como varios objetos entre ellos las petacas de camino y dentro de ellas se guardaban un sinfín de cosas como lo era el cacao, listones, especies o encajes.

²⁹ Curiel, G. (2005). Historia de la Vida Cotidiana en México: Fondo de Cultura Económica. Tomo II

³⁰ *Idem*.pp

Los tocadores y/o roperos aparecen en el siglo XVIII como producto de la época luz o de la Ilustración creados con la intención del orden y de la clasificación de objetos, además se convierte en parte importante de la recámara debido a que en él se realizaba el arreglo personal, se cortaba el pelo, se vestían y perfumaban las personas. A finales del siglo XVII se consideraban como espacios de vanidad de las mujeres por lo que regularmente se encontraban cerca o junto de las recámaras, convirtiéndose después para uso exclusivo de las mujeres para su arreglo, pero no en todas las recámaras había roperos o cómodas para guardar ropa. Por ello el uso de baúles y cajas dentro de las recámaras.

Pero el arreglo personal no solo era exclusivo de las mujeres, tanto ellas como los hombres le dedicaban tiempo considerable. Para el adorno del cuerpo se llegaron a utilizar mesas, vasijas, lavabos, polvos de arroz y almidón, colores, aceites, espejos, perfumes y pomadas de olor.



Imagen 10. Johann Salomón Hegi, El Paseo de las cadenas en jueves santo, óleo sobre tela. Imagen tomada del libro: Gustavo Curriel, Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950, México, Fomento Cultural Banamex, 2002, p. 157.

Los vestidos de las mujeres eran hilvanados, cocidos o prendidos con alfileres a las ropas al momento mismo de vestirse. El vestir a la mujer podría requerir ayuda y el acto mismo de vestir a una mujer podría durar varias horas y eran realizadas por las “doñas” quienes les ponían bombachas, mantelillas, fieltros, faldas, corsés, manguillas, tápalos, tapapiés, sayas, huipiles, quesquémiles. Fallas, ceñidores, medias, calcetas, paños de red, rebozos, paños de red, rosas de tocador, guantes cordones. Como lo muestra el cuadro Johann Salomón Hegi. (Imagen 10). Dentro de las habitaciones se encontraban también cómodas, escribanías, roperos y baúles que eran completados con esculturas de marfil, cera y estofado, así como relojes de mesa, tibores y objetos de uso personal, como lo eran las joyas, los peines.

Los pisos de ladrillo de barro se recubrían con tapetes que bien pudieran ser orientales o de arte popular, las paredes pintadas se adornaban con cenefas en la parte superior, cerca del techo.

1.3.1.3 La cocina

El espacio para el mantenimiento del cuerpo y la experimentación culinaria, fue la cocina. Al no haber un espacio dedicado a comer, debido a que el comedor como tal surgió de la cuarta mitad del siglo XVIII, los miembros de la familia lo hacían en la cocina de las casas virreinales, donde se reunían a comer e intercambiar las noticias más relevantes, si este espacio no se encontraba dentro de la vivienda llegaban a comer en la recámara, mismas que eran decoradas de forma artística.

La cocina se encontraba acondicionada con un fogón generalmente pintado de rojo, elevado cerca de los muros. Los pisos generalmente eran de petatillo de barro, las paredes encaladas y las mesas eran de madera. Al amanecer la servidumbre, estaba trabajando buscando entre las cenizas los rescoldos de la noche anterior para reavivarlo.

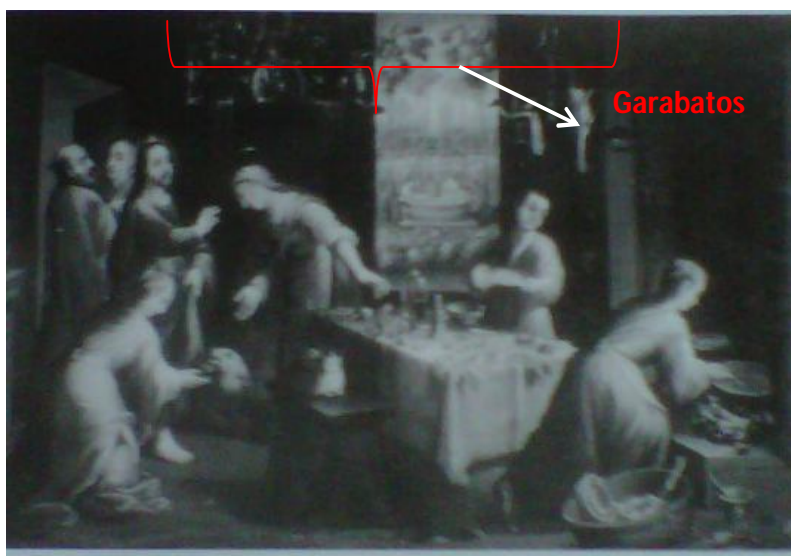


Imagen 11. Cocina con garabato, batea para lavar y mesa en el cuadro Jesús es recibido en la casa de Martha y María, de Nicolás Rojo. Imagen extraída del libro: Curiel, G. (2005). *Historia De la Vida Cotidiana: Fondo de Cultura Económica*.

Las cocineras indígenas molían chile, cacahuates, nueces, almendras, entre otras especies o semillas con las que preparaban las salsas y vinagretas en morteros de mármol, piedra o cobre, los diversos platillos y guisos eran hervidos en las cazuelas de cuatro asas.

Para que una cocina se considerara bien provista debía tener molinillos para batir el chocolate, jarras chocolateras, coladores, cedazos, ralladores, cucharas de madera, cucharones y cuchillos bien afilados para cortar las carnes, platos, platones, pero también era común encontrar utensilios indígenas como metates, molcajetes y jícaras.

Para lavar los utensilios se contaba con la fuente del agua que se encontraba en el patio que contenía una jabonera. Cerca de la cocina se encontraba un pasillo donde se colocaba las “destiladeras” con sus tinajas y estas llegaban a tener los escudos de los propietarios, en las paredes se colocaban algunas charolas de lacas. Dentro de los utensilios de cocina se tenían una variedad de bandejas que tenían varios usos podría ser para bañar al recién nacido hasta para servir algún platillo.

Las servilletas y los paños eran usados para cubrir los chiquihuites (cestos) de las tortillas o bien para envolver algún alimento o secarse las manos. La mantelería era bordada o bien deshilada por las monjas de los conventos o bien por las mujeres novohispanas, algunas otras eran importadas de Europa.

El comedor se incorporó a finales del siglo XVIII y en ellos se desarrollaban una parte importante de la vida. Se acostumbraban los candelabros o candiles de plata con velas de sebo o de cera y en los que se podrían encontrar floreros o centros de mesa. Se tenía preferencia por los muebles orientales, españoles, franceses, ingleses, o italianos. Las paredes eran decoradas por cuadros con temas religiosos o bien las fotografías de los miembros de la familia. Las sillas de alto respaldo y calado respaldo, que eran situadas alrededor de las mesas de madera sólida.

Era común encontrar las alacenas donde se conservaba los utensilios de cocina, se utilizaban las consolas de marquetería poblana, los armarios enconchados, los bufetes con incrustaciones de nácar y marfil, plata y carey.

Entre las mercancías provenientes de China, Japón y Filipinas se encontraba la porcelana, los colores predominantes eran el azul, blanco, verde y rosa que fueron del gusto mexicano y en la mayoría de las comidas de la clase alta se encontraban presentes.

En su mayoría estas piezas eran señaladas con los escudos de los nobles y aristócratas, en forma especial cuando llegaban a integrar la dote matrimonial de las novias.

El consumo del chocolate generó toda una cultura y fue la bebida de mayor popularidad en el virreinato. Beber chocolate representaba momentos de convivencia y recreación. Las amas de casa disponían la preparación del chocolate desde temprana hora, se acompañaba generalmente de pan. Se llegaba a tomar a cualquier hora del día, este podría ser dulce, salado, con leche o agua, fue tal el consumo en exceso que provocó fuera prohibido por parte de dos obispos, pero nadie les hizo caso. A los novohispanos les agradaba el dulce por lo que no contaban con buenas dentaduras.

Para las amas de casa como parte de la rutina diaria se encontraba el visitar algún mercado en compañía de algún mozo, sirvienta o cargador. En la cocina era el lugar donde circulaban los rumores y las noticias de la calle; entre las sirvientas y las amas se intercambiaban los chismes día y los hechos asombrosos que sucedían en el pueblo. Fue en la cocina donde se perfeccionaban las venganzas, los rencores, las culpas y frustraciones, así como también donde se generaban las ilusiones y las alegrías cotidianas.

En la dieta de las clases de élite, se encontraba el consumo de carnes rojas y blancas en grandes cantidades, frutas, lácteos, verduras y legumbres, pasteles provenientes de los conventos así como el uso de estimulantes como el chile y chocolate, se consideraba para los ideales estéticos de la época, la robustez como signo de belleza y salud.



Imagen 12. Jean-Baptiste Grattier. Madame du Barry en su vestidor. Siglo XVIII. Imagen tomada del libro: *Artes de México* (2011). *Chocolate Mística y Mestizaje*. Número 105. pp 59.

1.3.2 El arreglo personal: del ajuar y otros accesorios.

Al igual que los diversos escenarios recargados de accesorios y múltiples elementos de decoración, la vestimenta, ajuares o trajes de la época demostraban la grandilocuencia que tanto en los sectores económicos, políticos y social se fraguaban en diversos países. De tal manera que la moda en el vestir no fue la excepción, considerándola incluso bajo el título de arte.

A partir del siglo XVI, el desarrollo minero dio al barroco y a la industria textil el impulso económico que generó su prosperidad. Y fue el gremio de la industria textil quien regía la producción de los textiles en la Nueva España.

En la enseñanza que los frailes proporcionaban a los indios estaba se encontraba el bordado con hilos de oro y plata que fueron utilizados en las prendas novohispanas. Era tal el valor de estas prendas que eran incluidas en los testamentos. Para asegurar la autenticidad de las telas, el corte debía de tener la palabra falso y colocada en cada uno de los costados de la prenda cuando esta no tenía oro y plata.

El siglo XVIII fue el tiempo en el que la aristocracia dio gran importancia a su imagen y cada uno de los elementos de sus ajuares eran símbolos de un lenguaje apegados a los aspectos religiosos y de contraste social, es en España recibe gran influencia de Francia.

Francia transmitió el "espíritu de corte" a toda Europa. Las alianzas dinásticas de los Borbones, la dispersión de los artesanos, la superioridad creciente de la sedería francesa y la primacía de los vestidos de París, otorgaron a la civilización francesa un lugar privilegiado dentro de la moda.



Imagen 13. Retrato de una dama. Autor: Miguel de Herrera, año 1782. Colección RRI Imagen capturada en el museo del virreinato SLP, Enero 02, 2007

A partir de la llegada del rey Borbón Felipe V a España a principios del S.XVIII, la moda en este país fue totalmente influenciada por Francia y más tarde fue transmitida tanto a los hombres como a las mujeres de la Nueva España.

El espacio social por excelencia para transmitir ese estar a la moda fue la calle, donde las mujeres novohispanas llegaban a lucir sus dotes en la corte a través de sus vestidos.

El vestuario de las mujeres comprendía camisas, jubones y corpiños para cubrirse de la cintura hacia arriba, y basquiñas y sayas que solían abultarse con una o varias enaguas de lienzo blanco, más las medias y los zapatos, para cubrirse de la cintura hacia abajo; también se usaban mangas, golas, gorgueras. Solían utilizar joyas, broche, hebilla, relicario, cadena o anillo de oro o de plata.

Una de las características de estos vestidos tanto para españolas como criollas era que llevaban escotes pronunciados que cubrían con ligeras muselinas o fichús (mantilla que complementaba el corsé y que cruzaba sobre el pecho);³¹ las sirvientas lo utilizaron en un principio, debido a que sus patronas les proporcionaban los vestidos ya usados y pasados de moda, para la mayoría no eran de su medida por lo que implementaron el fichú para cubrir sus escotes, posteriormente fue utilizado por las damas llegándose a convertir en un accesorio importante e indispensable proporcionándole una vista más elegante al vestido que llevaban puesto, además utilizaban corpiños muy ajustados que terminaban en ángulo agudo y agregaban a los bordes de sus camisas elaborados encajes.



Imagen 14. Anónimo del s. XVIII. Juana Leandra Gómez de Parada Óleo/tela 189X99cm. Colección Particular. Imagen tomada de: Artes de México (1994) *El Retrato Novohispano*. Número 25; Artes de México

³¹ Artes e Historia de México. Evolución del textil mexicano a partir de la Colonia.

Las telas de los vestidos eran variadas y lujosas, en principio eran de color negro, a lo largo del siglo se volvieron de colores.

La influencia francesa del rococó brindó a la indumentaria un toque de sensualidad y elocuencia mismo que fue perceptible en los nombres de los colores: flor de romero, cenizo, aurora, color fuego, rosa estilo pulga. Los vestidos en las ciudades calurosas se confeccionaban en algodón blanco, pero eran usadas dentro de las casas, en la segunda mitad del siglo XVIII se extendió el uso de las batas y los peinadores.

Las faldas que portaban dejaban lucir el calzado, mismo que se adornaba con hebillas de diamantes llamadas "hebillas de pies". Los tocados con los que adornaban sus peinados ahuecados y de gran volumen estaban hechos de pedrería, flores, mariposas artificiales, perlas, plumas y joyas.

Así mismo, los hombres de castas privilegiadas, vestían un saco llamado casaca de terciopelo o de brocado, el cual no abrochaban para mostrar la chupa (chaleco generalmente brocado) y al igual que las mujeres, adornaban sus camisas con encajes en los puños traídos de Bélgica o de Francia y vestían colores alegres, dejando atrás el negro que había predominado en el último periodo del siglo XVII. Las pelucas que llevaban eran blancas con dos rizos que caían sobre las orejas y reuniéndose atrás con un listón o bien, que sujetaban a la espalda dentro de una pequeña bolsa de seda. Usaban medias ceñidas a la rodilla y calzado de piel o de tela con vistosas hebillas recargadas de oro y plata.

Zapatos de ante color verde decorados con aplicación de cintas de seda con ligamento de gros de Nápoles, dispuestas en paralelo. La pala es alta, con forma de oreja trapezoidal y la puntera está muy pronunciada. Se cierran con hebilla rectangular de dos uñas, enriquecida mediante cristales imitando diamantes de talla antigua, engastados sobre cuatro garras. El tacón, muy alto, y la suela son de cuero y están respunteados en hilo de algodón color blanco. Rococó 1730 (ca)
INVENTARIO: MT09275



Por otra parte la mujer indígena, seguía portando el huipil, el quechquémiltl, un enredo de algodón o de lana ceñida y una camisa cuya forma se basaba en la djellaba árabe importada desde España. En cuanto a los adornos y tocados, las mujeres de castas bajas optaron por usar gargantillas de coral y aretes de plata. El hombre indígena siguió vistiendo con sombreros de palma, tilmas, cotones y prendas hechas básicamente de lana y algodón tejidas en telar de pedales. Ejemplo de esto son: el calzón de manta (tela de algodón de tejido sencillo) blanca, o bien el sarape, cuyo uso y florecimiento corresponden al siglo XVIII. Cabe destacar que durante este siglo, el hombre indígena adoptó un peinado llamado de "balcarrotas" o bien "balcarritas", con el que usaban un cerquillo de fraile, y encima de las orejas, dos mechones largos que dejaban caer hasta los hombros.

Durante el siglo XVIII, se dio el uso del rebozo, prenda que sin importar clase social era usado por las mujeres de la época. El estilo de rebozo dependía de quien lo portaba, es decir, las mujeres de castas bajas, usaban rebozos de algodón, mientras las de castas elevadas como las mujeres de la corte llevaban rebozos de seda con bellísimos bordados de hilos de oro y plata. Esta prenda típica mexicana que aún en nuestros días persiste y aunque su origen no se conoce con certeza, ya que pudo haber derivado del a yate indígena (prenda utilizada para cargar mercancía), o bien ser una prenda más de influencia oriental o española, representa para la historia del textil mexicano, el producto de la mezcla de razas vivida en la Colonia.

De esta manera aumento la importancia de la imagen personal y cada uno de los elementos que incorporaban a su arreglo fue un símbolo de lenguaje que en ocasiones sobrepasaba los límites del recato religioso.



Imagen 15. Ejemplo de vestidos llamados guardainfantes. Imagen tomada de la página electrónica barroco-moda del siglo XVIII.

Por ejemplo a los diseños de los vestidos se les incorporaron los panier o miriñaque (armazón de alambre que llevaban las mujeres para ahuecar y darle volumen a sus faldas) se le llegó a conocer como guardainfantes que de manera inicial se presentaba en forma de embudo invertido y posteriormente como una cúpula ovalar, la cual llegó a medir hasta cinco metros de circunferencia y permitía que los codos descansaran sobre él, proporcionándole la forma por las capas de naguas.

Punto a parte tenían las viudas que debido a la presión sobre el comportamiento decoroso y una de las ominosas, se les llegaba a relegar y reprimía a expresar las manifestaciones de alegría. Se imponía el color negro y el velo hasta las rodillas en un lapso de dos a ocho años de muerto el marido. Los vestidos de colores se teñían de negro excepto la ropa interior. En ocasiones se hacía una excepción en la que se podía utilizar el color morado oscuro y su actitud debía ser de recato.

En algunos de los casos de viudez de las aristócratas, estas se podrían casar en segundas nupcias con el fin de conservar su herencia, para cuidar el patrimonio haciendo alianzas con otras familias a través de matrimonio. En las niñas y las jóvenes de edad casadera utilizaban cafés y grises como colores de medio luto, ya que a ellas se les permitía desprenderse del luto relativamente pronto ya que su única y primera obligación era la de conseguir marido. El uso del velo desapareció en el siglo XVIII.

La indumentaria infantil imitaba a la de los adultos, las niñas llegaban a portar corsé, miriñaque, vestidos de tela brocado oriental y joyería, pulseras de perlas, anillos, cinta de terciopelo que se sujetaba al cuello de la que prendía una cruz de oro y diamantes, apretador y peto eran de tela endurecida para entallar el cuerpo y se confeccionaban en damasco, tafetán o persiana de algodón.

Los chiqueadores que se pueden observar en el retrato de las mujeres novohispanas eran de terciopelo recortado en forma de estrellas, lunas, esferas, corazones, todos con

fines estéticos. En Francia estos chiqueadores eran utilizados para cubrir las manchas que el maquillaje y la falta de higiene producían.³²

La intensa vida social (comidas, meriendas, veladas literarias o musicales, saraos de gala y ceremonias religiosas) que llenaba el mayor tiempo de hombres y mujeres, igualmente ayudo a la necesidad imperiosa de mostrar la riqueza que se poseía. Las familias criollas y mestizas ricas copian los vestidos de la corte virreinal para lucirlos en las fiestas, pues necesitaba hacerse presente, partiendo de su vestuario y la joyería, debido a que alternaban con “la nobleza”, el alto clero, militares, intelectuales y algunos artistas que a su vez tenían a su servicio esclavos, sirvientes y damas de compañía, los cuales también portaban trajes ostentosos que en ocasiones provocaban la risa de los transeúntes.

Otro punto importante a considerar en los diversos accesorios que portaban hombres y mujeres en el siglo XVII, era la importación de productos a partir de las naos provenientes de oriente. Sedas, brocados, alhajas, abanicos procedentes de China, Japón y Filipinas mismos que presentaban gran aceptación. Los mantones de Manila, bordados en seda y con largos flecos cautivaban por igual a los residentes de la Nueva España. Así vemos que las mujeres zapotecas del Istmo y las chiapanecas recrean los diseños de los mantones en sus faldas, blusas y huipiles mismos que prevalecen en algunas de las regiones del estado de Oaxaca.

Desde mediados del siglo XVIII la moda fue menos exagerada en los hombres, se acortan las pelucas y las chupas o chalecos son más sobrios y pequeños. Las mujeres tienen preferencia por las prendas recargadas, y las faldas son menos amplias; aún se llevan pendientes de la cintura dos relojes, uno que marca la hora de España y otro la de México.

³²Lavín, L. y Balassa, G. (2001) Museo del Traje Mexicano Volumen IV. México: Clío, Libros y Videos, S.A de C.V.

Bajo el mandato del virrey Conde de Revillagigedo, los sastres, costureras, pantaloneros, zapateros, sombreros, etc., ya se han organizado en gremios para reglamentar y defender su trabajo, debido a que gran parte de los atuendos se confeccionaban en la Nueva España. Por otra parte en los conventos, las monjas hacen encajes, bordan, lavan, almidonan, encañonan y planchan, además de los ornamentos religiosos, prendas de vestir, ropa de casa y ropones.

Las calles más concurridas de la Ciudad de México fueron Plateros y Tacuba. Ahí, tiendas exclusivas lucían en los aparadores trajes, sombreros, chalinas y joyas llegados de Europa, mientras que en los “caxones” o “tablas” ubicados a un costado de Palacio se vendían telas de todo tipo y encajes. En el Baratillo era posible conseguir atuendos de segunda mano a bajos precios para la empobrecida clase media.

El acceso que la alta sociedad mexicana tenía a los hermosos textiles desarrollados en esta época combinados con la influencia de la moda francesa, lograron rebasar el lujo y la sofisticación que se manejaba aún en las mismas Cortes de Madrid. Ante este hecho, la Ordenanza de la Real Audiencia, aplicó la pragmática (ley que se promulgaba con arreglo a determinadas fórmulas) llamada "de vestidos" tratando de restringir el abuso de los excesivos lujos de esta sociedad, sin embargo estas disposiciones al ponerse en práctica, fracasaron, hasta principios del siglo XIX cuando cambia radicalmente el atuendo de hombres y mujeres cayendo en un recato en el vestido.

Aunque es muy cierto que ciertas ropas indígenas se transformaron a raíz de la conquista española, existieron otras que sólo fueron influenciadas por la moda europea, tal es el caso del traje de la china poblana, el cual adquirió ciertos rasgos de los trajes de la maja andaluza o la lagarterana españolas; lo mismo sucedió con el traje de charro, el cual fue fuertemente influenciado por el traje del campesino de salamanca y por los trajes de los jinetes navajos y andaluces que vestían los conquistadores.

El traje de china poblana, de charro y el mismo rebozo que hoy conocemos, no son precisamente los que se utilizaron en ese entonces, el paso del tiempo y su propia evolución los ha transformado, sin embargo son piezas que aún prevalecen en la indumentaria típica mexicana.

De manera general, se han descrito algunos elementos que van desde la arquitectura de los lugares que sirvieron de espacios de convivencia e interacción social de la clase social alta del territorio mexicano (principalmente la ciudad de México) en el período de 1700 a 1790 y de los diversos objetos para la vida cotidiana como lo son los vestidos, tocadores, pañuelos, polveras, entre otros, resultados de un proceso de imitación social y del contacto que tenían con las personas denominadas “importantes” que venían del continente europeo, demostrando el intercambio cultural de una de las épocas que ha sido menos explotada en términos de aportación histórica y que si bien, ayuda a entender el proceso de adaptación del actual mexicano al nuevo contexto socio-cultural al que se enfrentaba, tal es el caso de las mujeres que aunque no se retomó en el contenido de este capítulo, se esmeró en diversas ocasiones por mantenerse activa o a la par de los hombres en las actividades cotidianas y la tan marcada diferencia de clases que aún se sigue viviendo en pleno siglo XXI.

De esta manera este capítulo sirve de contextualización al lector, para entender la importancia de identificar algunos elementos repetitivos que a su vez sirven de antesala para reconstruir una parte de la historia de México a partir del retrato en pinturas que diversos extranjeros (artistas) realizaron de uno de los lugares que más atención llamaba por la riqueza de su diversidad y la fácil apropiación de lo extranjero.

Capítulo II. Personajes y su cotidianidad.

2.1 Descripción general de la pintura del siglo XVIII en México

Es importante destacar que a partir de la vida que se desarrolló en México durante la colonia, misma que se describió en el capítulo anterior. Una de las formas de preservar memoria de dicha época, que al parecer por muchos ha sido olvidada o desdeñada por los constantes cambios y adaptaciones que el país tuvo que realizar por el intercambio de objetos, costumbres, tradiciones, ideologías entre otros, que estableció con el resto del mundo, fue la pintura, que tiene como característica principal, ser un autorretrato de la sociedad novohispana, destacando escenarios muy particulares que demostraban, el destino que el país iba teniendo.

En muchas de las imágenes, son notables los detalles extremadamente ricos en la vestimenta y joyería. La exuberancia que no tienen los rostros de las múltiples familias que posaron para dejar huella de su existir. Las situaciones están condensadas en los objetos que portaban, que la mayoría de las veces son sorprendentes. Objetos que las personas se ponen por encima de su cuerpo pero que socialmente hablan de otras situaciones más afondo, quizá hablan de la riqueza del espíritu, lo que se lleva adentro, demostrando por completo una situación social de la persona y un alma social.

Al parecer en esta época los retratos lejos de ser realizados para contemplación de sus modelos, ellos esperaban encontrar en la imagen de sí mismos, el sueño de grandeza de varias generaciones de señores novohispanos y la ilusión de una nación en ciernes, lo que lleva a considerar que esta época fue poblada por una sociedad poética, que inerte en los lienzos esperaba pasar a la historia con la idea de lo que podían ser y no de lo que en realidad eran. Por tanto la pintura reflejaba a los señores y señoras como artefactos sociales, por el tan marcado aburguesamiento que iban de la mano de las transformaciones civilizatorias y las actitudes apreciadas por las nuevas élites. Ello a diferencia de los retratos europeos donde se dejaba ver el esplendor del ser humano único, que también realizaba actividades de ocio haciéndolos ver más humanos.

El problema radicaba en el hecho de que en la Nueva España, la división de clases, exigía la marcada diferencia, que solo podía ser enmarcada en pinturas donde se demostrara esa brecha que los separaba. Ello debido a que en la Nueva España se perseguía la fortuna no para convertirla en nueva fuente de riqueza productiva, sino para que ella transformara a su poseedor, lo dotara de un nombre y le permitiera fundar un linaje que borraría con el tiempo el rudo y esforzado origen de muchas posiciones encumbradas.

Es interesante por tanto destacar que en los retratos de esta época hay una nula presencia de aztequismos. Se sabe que entre los nobles mexicanos, había numerosos mestizos y que no era infrecuente que ellos reivindicaran en forma expresa esa condición, a veces de manera emblemática, ejemplo de ello es la cabeza de serpiente que orna la fachada del palacio de los condes de Santiago de Calimaya.

Esto resalta aún más, si se considera el papel de la exaltación que el pasado indígena llegó a tener en algunos momentos principales de la vida artística de la Colonia: la entrada del virrey conde de Paredes y marqués de la Laguna en 1680, fue ocasión para que don Carlos de Sigüenza realizara un monumento efímero en donde los emperadores aztecas aparecían como modelo de virtudes políticas.

Aparentemente el retrato novohispano, quizá por su acondicionamiento académico o por la ausencia de personalidades excepcionales como Sigüenza, estaba menos capacitado para dar cuenta de las corrientes que convulsionaban en profundidades de las aguas engañosamente tranquilas de la Colonia: Lo que llegaría a ser uno de los más importantes fundamentos simbólicos del proyecto nacional de esta sociedad, que los señores mexicanos aspiraban a gobernar.

La falta de coincidencia entre los tiempos estilísticos de México y de Europa se nota por ejemplo en retratos de algunas damas que posan con una flor, un utensilio de jardinería o un perrillo. Debido al efecto conjugado del artificio de su pose y de la mano conformista del pintor, estas obras adquieren un aire solemne y anacrónico, en contraposición con la aparente modernidad del colorido o la composición, trajo como consecuencia un nuevo y fascinante caso de sincretismo plástico: de formas análoga a aquéllas en que los artistas autóctonos de México reinterpretaban en sus propias categorías visuales y en sus propios términos estéticos



Imagen 16. Manuel Antonio Payno de Bustamante y señora, 1735. Imagen tomada del libro Museo de las Culturas de Oaxaca, Centro Cultural Santo Domingo. Julio-Octubre 1998.

los grabados que los misioneros les proponían, o como los artistas asiáticos llamaba estatuas de la Virgen María o del Niño Jesús. Así también, algunos artistas de este siglo (XVIII), fueron capaces de adoptar los rasgos del rococó o capaces de expresarlo por medio de una combinatoria decididamente arcaizante y barroca.

El tratamiento casi exclusivo de figuras religiosas, había dificultado a los artistas novohispanos el trabajo sobre las criaturas terrenales. Quizá en algunos casos, haya pesado también la inseguridad de ciertos comanditarios, partidarios de soluciones estéticas socialmente respetadas, poco inclinados a la exploración de nuevos territorios formales, aunque el talento y el rigor permitieron a unos cuantos pinceles elevarse por encima de esas limitaciones.

Numerosos retratos que se conocen de esta época, tienen por esa causa, un extraño parentesco con la pintura prehispánica. A pesar de ser obras totalmente inmersas en las corrientes iconográficas europeas, se trata de obras hechas para ser observadas por intérpretes semejantes a aquellos que descifran los códices: los atributos, en efecto, las marcas de condición y rango parecen prevalecer sobre otras dimensiones figurativas.

En gran medida la fascinación que ejercen sobre la mayoría, algunos de los retratos radica en si aire de poseer: demanda vehemente formulada por ojos mudos y por faces estáticas. Algunos mayorazgos parecen estar, cuando se les ve en estos cuadros, animados de una sola pasión vital: el ansia de representación, el afán de reconocimiento.

Cada uno de esos retratos civiles, constituyen una *persona*, en el sentido griego, una máscara. Lo que se aprecia no son individuos, sino actores de una dramaturgia social. Ciertas telas los representan como si sólo existieran para ellos, imbuidos en demasía de su valor y de su posición, como si su único destino consistiera en pender, como frutos genealógicos, de un ramaje todavía poco frondoso.

También se conocen otras actitudes, otros rostros de estos mismos caballeros y damas, personajes distintos de estos mismos actores. El análisis de sus legados artísticos, los archivos, el trabajo de los historiadores, han logrado abrir amplias ventanas por las que llegan ecos de otras representaciones cuyos argumentos son la grandeza de sentimientos, el empeño, la sagacidad, y también la dureza del corazón su limitaciones y debilidades. De esta manera la imagen se contempla y se enriquece volviendo cada una de esas siluetas más amables, más frágiles e incluso más cercanas.

La pintura de la Nueva España era un arte particular, un medio para evocar las realidades del cielo: la historia, la mitología, la naturaleza viva o muerta, la evocación gratuita de la figura humana le son en gran medida ajenas, a pesar de que el retrato se haya realizado con la ilusión de atrapar una verdad total, una reproducción con exactitud, no existe ninguna verdad de los señores novohispanos que algún artista hubiera podido plasmar.

Por tanto el análisis de algunas obras que se realizará a continuación, será a partir de considerar que como engaños coloridos que resultan ser los retratos del siglo XVIII, se buscará más allá de la mera imagen, aquello que tanto la mira del autor, el comanditario y el actor, sintetizaron en la idea que bajo un nombre, garantizaba la trascendencia de su estirpe, desde la perspectiva que se tiene del papel de la mujer en sociedad.

2.2 Pinturas de castas.

Las pinturas de castas de la Nueva España, no sólo reflejan los distintos tipos de la mezcla de la raza americana con la europea, sino que además reflejan las faenas y labores a la que se dedicaban las personas de la época que enmarca la pintura. Por estas características, resultaron de sumo interés para los antropólogos quienes las emplearon en el estudio de castas en los antiguos dominios españoles de América, imponiéndoles el apelativo de “cuadros de castas”.

Los protagonistas de estos cuadros correspondían a parejas, progenitores, miembros cada uno de un grupo racial, acompañados de su pequeño hijo, con textos alusivos a las designaciones que recibían cada uno de los individuos representados, dentro de una clasificación empleada supuestamente para designar a las castas.

Las series mexicanas de estas pinturas, se localizan en diversas colecciones públicas y privadas en Francia, España, Austria, Inglaterra, Estados Unidos y México, donde se encuentra el mayor número, que en su totalidad no llegan a veinte, hasta ahora.

Dichas series, contienen escenas de representaciones realistas de las diferentes mezclas raciales de la población del virreinato de la Nueva España, especialmente de las ciudades de México y Puebla de los Ángeles, predominando las series formadas por diez o seis pinturas. Están realizadas al óleo, sobre tela y láminas de cobre; todas son rectangulares, con dimensiones que oscilan entre treinta por veinte centímetros hasta un metro por un metro cincuenta centímetros. Hay lienzos de una serie, de gran calidad, que carecen de bastidor y están sostenidos por dos barras de madera policromada, para enrollarse con objeto de facilitar su transporte.

Otra variante de las pinturas, son aquellas donde en una sola pintura se representan en pequeños cuadretes las parejas con su hijo, separados simplemente por franjas o bandas de color. También una variante similar es la representación en una sola pintura de escenas dentro de pequeñas cartelas, rodeadas cada una por una hojarasca barroca y con una banda en la parte inferior que lleva los textos explicativos.

Aunque no cumple con las características correspondientes a estas series, existe un lienzo perteneciente a una colección privada de la ciudad de México, que tiene en una inscripción al reverso el título de “Calidades de las personas que habitan en la ciudad de México”. En esa pintura se condensaron los diversos individuos de ambos sexos, según su adscripción racial, que trabaja o pasean al frente de unas construcciones de madera, con techo de dos aguas, que alojan unas tiendas que denominaban cajones, como fondo aparece un edificio con un texto que lo identifica como “El Parián”, el antiguo mercado que se ubicó en la plaza mayor de la ciudad.

Las pequeñas figuras están cuidadosamente pintadas con su indumentaria característica y lleva cada una, un número en la parte superior, que permite identificar en la nomenclatura que aparece inscrita en la parte posterior de la pintura.

Casi todas las series de los cuadros de castas son anónimas, hasta ahora sólo se han localizado cinco firmadas, una por Ignacio de Castro, en Francia; otra de José Joaquín Magón, en España, y tres de Miguel Cabrera, en México y estados Unidos.

El primero de estos artistas trabajo en la ciudad de México n el siglo XVIII, el segundo en Puebla, durante la mitad del mismo siglo, al igual que Cabrera, quien gozó de gran prestigio en la Nueva España, por su abundante obra.

Se ha considerado que todas las serien fueron pintadas en el siglo XVIII, afirmación sustentada por las características de la indumentaria y los objetos que figuran en los fondos de las escenas, pueden datarse con alguna precisión como de las segunda mitad del siglo XVIII.



Imagen 17. “Cuadro de Castas” óleo sobre tela Anónimo, s. XVIII. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán México. Imagen tomada de la página electrónica Commons.

La calidad de las pinturas varía de manera notable de una a otra serie, participan de todas las virtudes y defectos de la pintura novohispana del siglo XVIII, pero destacan de manera notable por su tema y por el cuidado que pusieron los artistas en representar los detalles de indumentarias y objetos, que les dan un carácter realista y veraz. Este carácter realista, es excepcional dentro del enorme cúmulo de la pintura colonial religiosa, donde las representaciones de temas profanos y civiles son en verdad escasas.

Los personajes que forman las escenas, están pintados con cuidado y su indumentaria fue registrada con una delicada minucia, que copia de la realidad las más ricas telas o los más astrosos andrajos. Se representa con todo verismo el aspecto físico de los individuos, si bien en algunos casos se enfatiza el color de la piel y los ojos, y la textura del cabello, que en algunos cuadros llega a exagerarse para marcar las diferencias raciales, acentuando así su carácter documental.

En algunos casos las figuras están representadas de cuerpo entero y en otras de tres cuartos. Cada uno de los miembros de la pareja figura desempeñando un trabajo, que corresponde al tipo de indumentaria y está relacionado con la escala social, a la que pertenecía. El niño siempre acompaña a uno de los personajes, de preferencia a la madre, quien lo sostiene en brazos o deja que se sujete a su falda, dependiendo de la edad con que se le represente, que es muy variable, pero sin rebasar nunca la infancia.

En algunas de las series, las más realistas, las parejas aparecen riñendo mientras el niño llora asustado; en otros se representó a la madre que amenaza, golpea o sujeta, en actitud de reprender al niño.

El fondo de las escenas puede estar pintado en una sola tonalidad, sin elementos figurativos, o bien estar elaborado para dar un mayor realismo, pero por lo general se pintaron la parte exterior o interior de un edificio, según el trabajo u oficio de las parejas. En el caso de los interiores, aparece la habitación con los útiles del oficio del padre, con el mobiliario característico del lugar o bien, en una buena parte de los cuadros, hay escenas que se desarrollan en la cocina donde la mujer desempeña sus labores.

Todos los detalles, aún los más pequeños, están ejecutados con cuidado y realismo, en algunos casos las frutas, animales y útiles de cocina, se disponen en el fondo o forman parte de la escena principal, a semejanza de los cuadros de las naturalezas muertas o alacenas



Imagen 18. De español y mestiza castiza. Óleo sobre tela S.XVIII. Museo de América, Madrid. Imagen tomada del libro García S. (1989) *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico Americano*. México Olivetti. pp. 82



Imagen 19. De español y negra Mulata. Óleo sobre tela S.XVIII. Museo de América, Madrid. Imagen tomada del libro García S. (1989) *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico Americano*. México Olivetti. pp. 146

En las series conocidas, cada escena o cuadro, lleva un número que corresponde al lugar que ocupa, dentro de ella, además de un texto, con la designación de los progenitores y la el producto, de acuerdo a la taxonomía empleada. En el primer cuadro de algunas series el texto se inicia con la palabra “generación de”, situando a continuación el nombre del miembro masculino o femenino de la pareja, luego la preposición “y” o “e”, para seguir con la designación del otro miembro de la pareja y después el verbo “produce” o “nace”, y el apelativo que corresponde al niño.

Estos textos pueden ir pintados encima de las figuras, directamente sobre el fondo, también dentro de una banda o en un espacio rectangular tratándose de cuadretes dentro de un solo lienzo, aunque por lo general se pintan en la parte baja dentro de una cartela circular, ovalada o mixtilínea. En algunas pinturas se suelen colocar textos con los nombre populares de las frutas que se encuentran representadas.

No existe una sola clasificación para todas las series, por lo que se presentan diferencias en los textos de una a otra. Únicamente tienen correspondencias las designaciones de las mezclas de los tres grupos raciales primarios; españoles, indios y negros. Casi en todas se encuentra coincidencia en las cinco primeras pinturas, a las que corresponden los textos:

- De español(a) e indio(a): mestizo(a).
- De Mestizo(a) y español(a): castizo(a).
- De castizo(a) y español(a): español(a).
- De español(a) y negro(a): mulato(a).
- De español(a) y mulato(a): morisco(a).

Los nombres de los productos que corresponden a las mezclas anteriores, difieren notablemente de una serie a otra, ya que los apelativos de los productos de las mezclas no corresponden siempre a los mismos progenitores, ni el tipo de éstos a productos similares.



Imagen 20. "Castas". Anónimo. Óleo / tela. Castillo de Chapultepec, México

La nomenclatura empleada es muy variada y abundante. Entre los términos que figuran con mayor frecuencia para designar los productos de las mezclas se encuentran los de albino, chino, torna atrás o salta atrás, lobo, grifo, cambujo, albarazado, cuarterón, barcino o bararcino, coyote, coyote mestizo, chamiso, gíbaro, zambaigo, calpamulato, tente en el aire, genízaro, no entiendo y ahí te estás.

Términos pintorescos, que en buena parte proceden de los utilizados para designar animales, en especial de ganadería caballar, que resultan en unas confusas y complicadas clasificaciones raciales.

A pesar de representar difíciles clasificaciones, los cuadros de castas fueron considerados como un testimonio veraz de la existencia de castas, que algunos autores tratan de explicareempleando las clasificaciones raciales inscritas en estos cuadros.

Esta información, sugiere que los cuadros de castas fueron pintados para mostrar las mezclas raciales de la población de la Nueva España, empelando clasificaciones eruditas, que nunca

tuvieron una aplicación en la práctica. Es importante señalar, que en un buen número de las series conocidas, se incluye una pintura que representa a los “gentiles”, “indios salvajes” o “indios apaches”, donde también figura una pareja con su pequeño hijo, luciendo un atuendo muy estilizado, formado por un faldellín y tocado de plumas, armados con arcos y flechas. Además en algunas, además de las mezclas raciales aparecen representados clérigos, alabarderos e indios de



Imagen 21. Autor: Francisco Chapera. Título: chino o India: Genizaro. Imagen tomada del libro García S. (1989) *Las Castas Mexicanas. Un género pictórico Americano*. México Olivetti. pp. 146

la sierra. Por los contenidos que expresan los cuadros de castas de la Nueva España, se puede afirmar que fueron ideados por Fernando de Alencastre Noroña y Silba, duque de Linares, Marqués de Valdefuentes, Porta Alegre y Govea, trigésimo quinto Virrey de la Nueva España, que gobernó del 15 de enero de 1711 al 15 de agosto de 1716, para mostrar en Europa los diversos tipos humanos de su virreinato, y algunos los pintó Juan Rodríguez Juárez. Otras series, fueron mandadas pintar por el obispo auxiliar de Puebla Juan Francisco de Loiza, entre 1743 y 1747. Su autor fue Luis Berrueco, pintor poblano.

Datos que sugieren que este tipo de pinturas, se originó en la primera mitad del siglo XVIII, en las ciudades de México y Puebla, con objeto de mostrar como una curiosidad a los europeos el tipo físico, indumentaria y oficio de las diversas mezclas raciales de la Nueva España, utilizando clasificaciones eruditas, donde se reunieron términos de origen popular, empleados para designarlas con carácter despectivo, realizadas como motivo de curiosidad para las mentalidades ilustradas del siglo XVIII.

2.3 Retrato de la familia Fagoaga Arozqueta a los pies de la virgen de Aránzazu

Obra pictórica de una de las familias novohispanas más importantes del siglo XVIII. En esta pintura don Francisco aparece al centro, arrodillado junto a su esposa, María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer, con su yerno Manuel Aldaco y con sus nueve hijos. La pintura, un anónimo del siglo XVIII, es un óleo que pertenece a la colección de Concepción Zaldívar de Valadez.



Imagen 22. Óleo anónimo, del siglo XVIII, perteneciente a la colección de Concepción Saldivar de Valadez
Imagen tomada de la revista Artes de México (1994) El retrato Novohispano. México. Artes de México. No. 25

La imagen ofrece un pormenorizado de la descendencia directa del matrimonio Fagoaga Arozqueta, ambos personajes ocupan sitios de “prominencia genealógica”, a la izquierda y derecha del centro del cuadro. La madre aparece acompañada por sus hijas, en tanto que el padre encabeza al grupo de la descendencia masculina, el pintor dividió en dos grupos a todos los retratados. El pintor anónimo situó a los miembros de esta poderosa familia frente del altar del oratorio de su casa de la ciudad de México.

Las paredes de este espacio religioso, de eminente carácter particular, aparecen recubiertas con ricas tiras de damascos de seda, hay también cortinajes en fondos rojos vivos y detalles bordados en hilo de oro y ornamentación de flora en hilo rojo. Se observa un vano que permite el ingreso al oratorio familiar, desde uno de los corredores de la parte alta de la casa. El frontal del oratorio fue recubierto de fino damasco que hace juego con la decoración de las paredes en color y detalle de ornamentación bordada. Al centro, en el espacio más importante, aparece un óleo, con rico marco de plata labrada, de la Virgen de Aránzazu, devoción que fue impulsada

por los vascos vecinados en México y

que sirvió al grupo como elemento de cohesión política. La riqueza de esta familia provino del comercio de la plata y la extracción de minerales.

El esquema de la obra en proporción de líneas maestra muestra según sus ejes verticales y horizontales, los elementos más importantes en forma equilibrada de estructura de cruz latina, donde los elementos se ubican en líneas horizontales y el elemento central enfoca el cuadro en línea vertical.

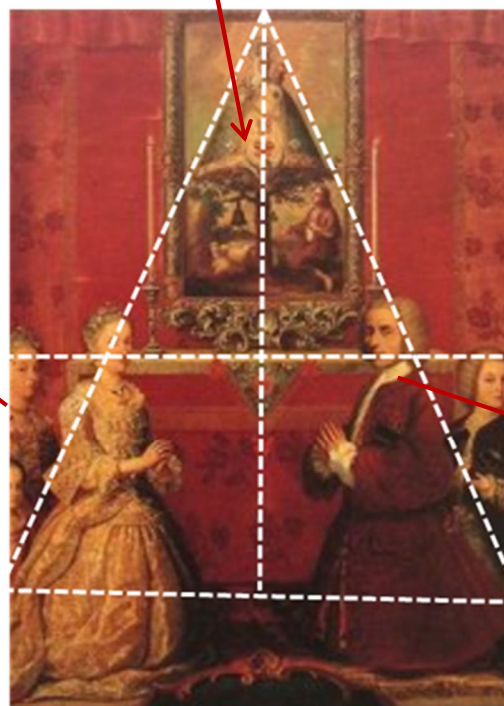


Imagen 23. Detalle del retrato. Óleo anónimo, del siglo XVIII, perteneciente a la colección de Concepción Saldivar de Valadez. Imagen tomada de la revista Artes de México (1994) El retrato Novohispano. México. Artes de México. No. 25

Se retoma el conjunto una simetría de triángulo, con tres personajes principales de la obra: la virgen de Aránzazu, don Francisco aparece al centro arrodillado junto a su esposa, María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer, donde se unen lo terrenal y celestial como símbolo de renovar la creencia religiosa de divinidad y equilibrio entre la sociedad y la realidad de la época, separados por la delgada línea del horizonte entre lo divino y lo trivial de la vida.

Plano Celestial: A partir del triángulo se retoma la imagen de la Virgen de Aránzazu como parte central

Separados por la delgada línea del horizonte entre lo divino y celestial.



Plano Terrenal: A partir de la composición central se retoman los elementos terrenales representados por lo femenino y masculino. Significado a partir de lo visual del ser humano y en el que el hombre se sitúa a la derecha.

Imagen 24. Detalle del retrato del matrimonio de Francisco Fagoagalragori y su esposa María Josefa Arozqueta y de las Heras. Anónimo del siglo XVIII. Imagen tomada de la revista Artes de México (1994) El retrato Novohispano. México. Artes de México.

El retrato, se organiza de acuerdo a un equilibrio de balanza, tomando el mismo número de elementos a ambas partes, resaltando los personajes de la familia y elemento de menor tamaño la imagen de la virgen, detonando una perspectiva y rehaciendo el símbolo de la habitación, como lugar de oración, los volúmenes de las personas y el espacio en proporción equitativa horizontal y simétrica a forma y fondo en ambos sentidos.

Las mujeres

Adornadas con el uso de pulseras, collares, tiras bordadas, vestidos de brocados, encajes, sedas, joyas, chiqueadores y abanicos, sus tocados y peinados recogidos con ornamentos florales. Aparecen detrás de la madre, que suponemos por orden del autor fueron divididas para dar mayor énfasis a la división de género. Estas siguiendo el gusto por volver adultos pequeños a los niños, lo logra con la pequeña que se encuentra a un lado de su madre y detenida por su hermana que también le brinda el apoyo, permitiendo una continuidad de la unión entre estas. Es importante destacar la postura de la mano derecha de la niña sobre el regazo, símbolo de la devoción hacia la virgen y la familia. Cabe hacer notar que tres de las hijas de este matrimonio fueron religiosas del convento de Jesús María de la Ciudad de México.

Se les puede distinguir por el uso de abanicos, como símbolo de recato pues se mantienen cerrados.

Es importante destacar el recato de las mujeres, iniciando por la madre quien mantiene las manos entre cruzadas, dando énfasis a la devoción de la época y como una de las actividades que estas podían tener, así mismo mantiene la misma postura que su esposo, colocándola en una posición similar, debido a que parte de la riqueza de esta familia se había logrado por la casa mercantil heredada por Josefa de su padre, aportando al matrimonio un capital de 209 000 de dote que representaban los intereses del negocio de importación y exportación de su padre en la ciudad de México. En nombre de su hijo el marqués de Apartado fundo tres plazas en el colegio de San Ignacio. Lo cual permite entender el linaje y la posición social de la familia que se ve remarcada por las joyas empleadas por esta mujeres, las cuales hacen alusión a cruces o collares de perlas. Los vestidos la mayoría en sedas y con poco uso de encaje, a excepción de la parte del pectoral y las empuñadoras que llegan a tres cuartos.



Imagen 25. Detalle de las mujeres en el retrato de la familia de origen vasco Fagoaga Arozqueta. Anónimo del siglo XVIII. Imagen tomada de la revista Artes de México (1994) El retrato Novohispano. México. Artes de México. No. 25

El color rojizo, hace más alusión a la combinación con el lugar, que da un toque de apego familiar por parte de las hijas, mientras la madre usa un tono crema con toques rojizos haciendo énfasis en la relación con las hijas.

2.4 Retrato de la Familia de Carlos IV

Obra pictórica detonando el “retrato colectivo” de estilo neoclásico, o a como se le conoció a petición de la obra “todos juntos”, obra de Goya, quien era pintor de cámara de la corte del rey Carlos IV. Por órdenes directas en cartas de la reina María Luisa de Parma a Manuel Godoy se reconoció el proceso de la creación y composición del cuadro como uno de los primeros del autor en forma grupal, ya que con anterioridad se había realizado únicamente de forma individual. Comienza la creación del cuadro en el Palacio de Aranjuez haciendo los bocetos iniciales por aparte individual de cada una de las personas que participan en la composición pictórica con un toque de aspectos aburguesado de los protagonistas, sumada a pequeños destellos de ilusionismo que dejan verse a los propios protagonistas enmarcados en dos elementos principales detonado desde el friso figurado.



Imagen 26. Familia Carlos IV. Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen Francisco de Goya. (2004)México p. 27

La composición realizada en armonía, y que en su tiempo fue compleja define caracteres para analizar al hombre de la época, donde sumada a la referencia de la visión de Velázquez y que a manera contrastante excluye a la familia elegida por Dios para gobernar en la tierra.

En *La familia de Carlos IV* Goya retrató, de izquierda a derecha, al infante Carlos María Isidro, el príncipe de Asturias, la infanta María Josefa, una princesa no identificada (probablemente la prometida del futuro Fernando VII, que aún no había llegado a España), la infanta María Isabel, la reina María Luisa, el infante Francisco de Paula Antonio, Carlos IV, el infante Antonio Pascual, la infanta Carlota Joaquina, Luis de Borbón-Parma y la infanta María Luisa Josefina con su hijo de corta edad Carlos Luis.

En la luminosidad presentada, y algo confusa de las obras de Goya, se revela la simpatía y estilo de Velázquez donde a estancia de la composición se ve a partir de los elementos reales, sombreando los de claroscuro sobre los tiempos del reinado, y distinguiendo la jerarquía real de lo que es el presente, los reyes, el futuro de los infantes y de la congregación de que se une a la iglesia como emblema de una recreación de la vida cotidiana familia real.

Las familia y componentes de la obra como complementarios se alumbran en una luz sosa, mientras que se resguarda en una luz casi gloriosa a los reyes, suprimiendo casi la iluminación del fondo lo que hace resaltar más a los protagonistas y diluir la iluminación hacia los lados, dando un toque de masa al grupo de la familia y al resto del otro grupo con luz más fría. Detona el uso de variados colores como son las gamas de colores más variado sobre los hombres, azul, café y naranja, dando así el emblema de la jerarquía del hombre como un emblema real, y de las mujeres en colores más burdos en ocre como tonos de café, crema.

Las paredes del espacio sin ningún resalte, detona a un espacio sobrio con colores neutros y cotidianos de los españoles en control de emociones, pardos y claros, dándoles la riqueza de la composición de su contexto como espacio el espejo el cuadro adornando los muros, dándoles así menos importancia al piso, dando el mismo tomo casual.

Las vestimentas marcadas en sus gamas se complementan con la riqueza del ajuar de mujeres y emblemas de los hombres dando su jerarquía de realezas, así detona la identidad de la familia, en los colores empleados en donde se manifiesta el espíritu vivido de la aristocracia española parte del símbolo como un lenguaje adquirido a los colores y encajes.

Estructura acentuado en su equilibrio, por personaje sobre eje vertical, donde la balanza equilibrada con la ley de proporción acertó con el número de elementos en don conjuntos de composición, organizados por el artista, por órdenes jerárquicos de la realeza y política de época, constituidos del centro jerárquico de un centro visual con pesos de carácter secundario a partir de las posiciones, contando conjuntos de balanza y que en su forma adversa de equilibran con el fondo con dos cuadros imponentes en tamaño y equilibrados en proporción de las masas principales.

A partir del elemento principal, se distribuyen en sus costados laterales, izquierda y derecha, los elementos secundarios que jerarquizan la composición, sin bien, el elemento principal siendo una parte elemental de la realeza, siendo una fortaleza como fue la figura materna y en consecuencia la figura femenina como elemento simbólico representativo de la realeza, si bien los elementos secundarios retoman dos significados, donde se acertó en ubicarlos en una posición más cercana de plano principal, más cerca del espacio, estando por adelante, o más cerca de la de la composición, se generan las figuras masculinas siendo porte de la realeza, los dos principales que deben resaltar acumulando la importancia política, donde son los lamentos principales de los grandes conjuntos a los que pertenecen y que están conjuntamente organizados en una secuencia de círculos entre ellos, dándole la composición.

En el sentido horizontal de la proporción, se respeta a partir de los espacios de fondo, dando contraste en la parte superior con los cuadros de grande tamaño, opuestos a una sección de del suelo, contrastado en color y posición de brillos, que hacen de la obra aún más enriquecida de su distribución de elementos en forma y fondo.

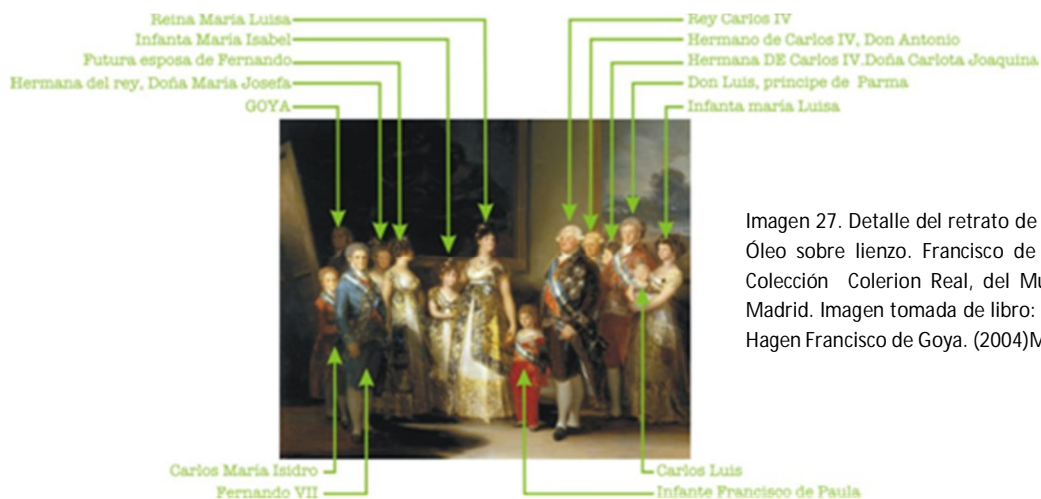


Imagen 27. Detalle del retrato de la Familia Carlos IV Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen Francisco de Goya. (2004)México p. 27

Posición de la realeza

La Familia Real se muestra de pie, las mujeres vestida de sedas y cubierta de joyas, mientras que los hombre portan el traje cargado de condecoraciones, el uso de estas, se dio en México a inicios del siglo XVIII por las costumbre tenidas en el continente europeo y la costumbre de familias reales en espacios particulares dedicados en un inicio a lo religioso posteriormente en estancias sociales. Por la forma en que se encuentran distribuidos los personales denotan cierta quietud y rigidez. Se aprecian tres grupos de cuatro integrantes en la que se destaca una mujer en la parte central por encontrarse en el centro colocada ligeramente atrás del rey como lo exigía el protocolo.



Imagen 28.. Detalle del retrato de la Familia Carlos IV Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen Francisco de Goya. (2004)México p. 27

Las mujeres de la familia

Goya, siendo un conocedor y estampador del alma humana, hace indicador los gestos de los personajes en el comportamiento íntimo y familiar: la infanta Isabel sostiene a su niño muy cerca del pecho, evocación de la lactancia, y el infante don Carlos se abraza tiernamente a su hermano Fernando, denotando cierta timidez y miedo, que debe ser contrapunteado con la imagen del otro extremo, es decir, la madre que protege a su hijo en su regazo y el niño que desprotegido busca cubrir la ausencia de esa imagen con la figura del hermano.



Imagen 29. Detalle del retrato de la Familia Carlos IV Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen Francisco de Goya. (2004) México p. 27

Obra de un amable entorno arquitectónico, muestra la suma de actitudes retóricas, la que al estar con elegantes trajes se lucen dando la idealización de los patrones de belleza retomados por la clase alta, de la familia real, idealizados por su mano propia y elogiadas a criterio burgués, retomado en todas las edades, dando el esplendor de lo que fue la cultura y educación.

Destaca el cuidado en el diseño de los trajes, a la última moda, de las joyas, posiblemente creaciones del joyero de la corte Chopinot y de las condecoraciones, como la banda de la Orden de Carlos III, de la recién creada Orden de María Luisa, el Toisón de Oro y las cruces de la Inmaculada.

Parte condecorada del contexto del cuadro, remarcando la habitación de la cuales participan en la composición, se representan dos detalles característicos del autor, el espejo y la réplica de uno de sus propios cuadros. El espejo haciéndolo extensivo al espacio real que la precede, cuadro del lado izquierdo representación y simbolismo esquemático repetitivo en su obra "Las meninas" y parte influenciada por Velázquez, y al mismo autor retratado sobre su obra, elemento repetido de la misma obra de "las Meninas" y que en cierto criterio es fundamental como su propia firma y compromiso con la audiencia real. Se ha hablado que un lienzo es mitológico, probablemente relacionado con la mitología de Hércules y, de este modo, con el origen extraordinario de la dinastía francesa. Entre las hipótesis está las de Hagen, quién considera que uno de esos cuadros podría aludir a Lot y sus hijas, en referencia al libertinaje que se vivía en la corte. Pero estas hipótesis, que tienden a ver una crítica caricaturesca en el retrato grupal, chocan con la posición de Goya en la corte y los sobrados motivos de agradecimiento que podía tener en particular hacia el rey.



2.5 Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez y su familia

En las postrimerías de la época virreinal, durante los años convulsos de la guerra de Independencia. A diferencia de los ostentosos retratos del siglo XVIII, realizados con un afán de glorificar al retratado, en este óleo se muestra un gusto por cierta intimidad doméstica al mostrar a los personajes dentro de sus actividades cotidianas.



Imagen 29. Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez. Anónimo. Imagen tomada del libro Museo Soumaya. Tesoros del Museo Soumaya de México siglos XV-XIX (2004). México. pp 2003

Los cambios introducidos a finales del siglo XVIII con las ideas ilustradas, que ponderan la racionalización del pensamiento y una secularización del espíritu, produjeron una mayor presencia de las clases medias y, a la larga, la formación de una ideología burguesa. Esta obra constituye un testimonio visual de una nueva mentalidad que transmite ejemplos de conducta donde se reafirma el núcleo familiar.

Los cuatro personajes constituyen un prototipo de la sociedad del momento. EL centro de la composición los ocupan los progenitores, los cuales son establecer una relación entre ellos, giran sus cuerpos para atender a cada uno de sus vástagos del mismo sexo, cumpliendo con su obligación de educar a los hijos en las labores pertinentes.

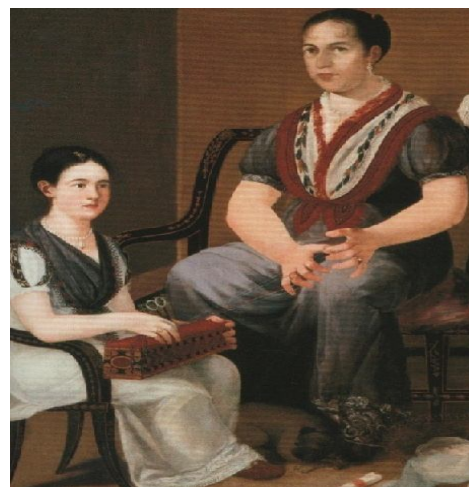
De esta manera, el padre, con las piernas cruzadas hacia la derecha, dirige su atención al hijo, y trata de explicarle el contenido de las imágenes del libro, ayudado por un compás que esgrime en la mano izquierda, pues seguramente se trataba de un ingeniero militar. Lleva la indumentaria de las tropas realistas, casaca azul, con cuello y bocamangas rojas, pantalón blanco y botas negras. Cabe señalar en este óleo la presencia de los militares, lo que significaría un ascenso en el tejido social de la época, que adquiriría a lo largo del siglo XIX una importancia notoria. Su hijo tiene en su regazo un libro extendido, y atiende la explicación del padre. El pintor ha puesto cuidado en mostrar su contenido, donde se aprecian las figuras geométricas.

Las mujeres

En el otro extremo del sillón se encuentra la madre, de mediana edad, con el pelo recogido hasta atrás con un par de rizos al frente que dan cierta nota de coquetería a la severidad del rostro. Lleva un vestido azul tornasol ribeteado con bordados a la moda imperio, el llamado túnico, de uso en los inicios del siglo. El talle es alto y las mangas cortas abombadas.



Imagen 30. Detalle (s) del retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez. Anónimo. Imagen tomada del libro Museo Soumaya. Tesoros del Museo Soumaya de México siglos XV-XIX (2004). México.



Una pañoleta bordada, que tiene los colores, rojo verde y blanco le cruza el pecho. Por debajo asoman los encajes de una blusa blanca y en su cuello lleva un collar de perlas con un colgante central conformado por otra perla de mayor tamaño. De sus orejas cuelgan unos pendientes de perlas y en cada mano tiene sendas sortijas. Parece ensimismada, mientras que con las manos sostiene varios hilos de colores y ayuda a su hija en las labores de costura que está realizando.

La niña, ya casi una jovencita, se encuentra sentada en un sillón de costura, del mismo estilo imperio que el canapé de tres plazas en el cual se encuentra el resto de la familia. Repite la indumentaria de su madre pero en blanco como correspondía a las púberes, con un vestido a la moda de tela vaporosa y una pañoleta oscura cruzándoles el pecho. Al igual que ella se adorna con un collar de perlas, con un colgante central y lleva de la misma manera el cabello recogido. A diferencia de los retratos de la élite del siglo XVIII en los que las mujeres se engalanaban con todas sus joyas, observamos que la mujer y la hija del capitán Gutiérrez muestran mayor sencillez en los adornos y su ajuar.

Como corresponde a las féminas, la joven se ocupa de realizar las labores de costura. Sobre una primorosa almohadilla de madera taraceada y con un cojincito rojo, ella se ayuda de unas tijeras para elaborar la puntilla, cuyos hilos son tensados por la madre.

A los pies de este grupo familiar se encuentran otros elementos: entre las mujeres dormita un perro, símbolo de la fidelidad, y una canastilla de la costura con una serie de hilos y telas de colores azul y blanco, que pareciera referirse a los colores de la Inmaculada Concepción. Cercano a los hombres, aparece sobre el suelo la empuñadura del sable del padre y el extremo de una carpeta.

La familia se encuentra plácidamente reunida en una de las estancias de la casa, en un entorno muy severo, y con el único mobiliario de un juego de canapé y sillón taraceado donde se encuentran sentados los miembros de la familia.

2.6 El nacimiento y el bautizo de San Francisco de Asís

El primer suceso que narran los lienzos de Huaquechula es el arribo del futuro santo a este mundo. La escena tradicional, desarrollada ante el pesebre, agrupa una diversidad de personajes: los padres del niño; la virtuosa Pica y el mercader Pedro Bernardohe, acompañados de una sirvienta y un peregrino, así como el contraste de otros personajes que acompañan a San Francisco en su nacimiento. Aparece el arcángel San Rafael, admirando al recién nacido.



Imagen 32. Autor: Luis Barrueco. Año: 1717. Imagen tomada de los: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas "Historia, Leyenda y Tradición en una serie franciscana". Por Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, Volumen XII, número 44, 1975.

Distribuidos a ambos costados del asunto principal se encuentran escritores proféticos y hagiógrafos, personajes que escriben con largas plumas de ave. Sólo se pueden leer las frases proféticas que anotan una sibila y un fraile franciscano.

Completan el cuadro algunos elementos alegóricos como el demonio que se desploma bajo un ángel que, portando la cruz thau, viste túnica recubierta por una repetición de las cinco heridas alusivas a la gracia que alcanzará el santo y el sacrificio de Cristo.

Enriquecen esta alegoría los brazos de dos frailes uno franciscano y otro que pudiera ser dominico que empuñan bastones de mando y que alternan con sus correspondientes ceñidores.



Imagen 33. Autor: Luis Barrueco. Año: 1717. Imagen tomada de los: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas "Historia, Leyenda y Tradición en una serie franciscana". Por Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, Volumen XII, número 44, 1975.

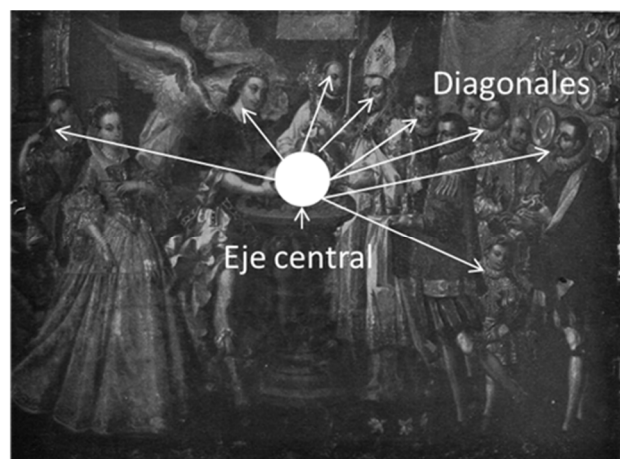
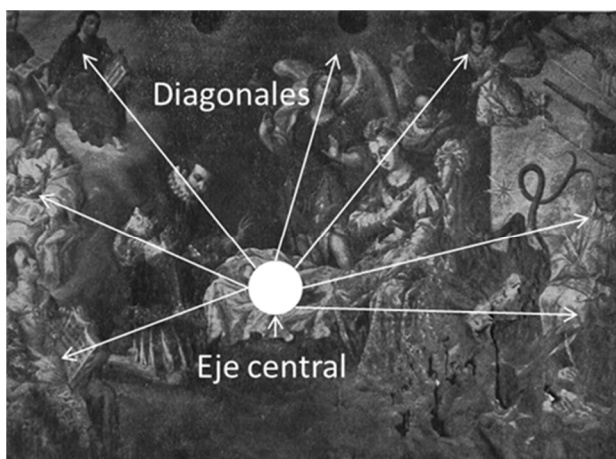
Bautismo de San Francisco, perteneciente a la colección de Huaquechula.

Se desarrolla en una particular interpretación de la catedral medieval de San Rufino en Asís.

El acto de administrar las aguas lustrales al singular niño está imbuido de la misma espiritualidad del lienzo anterior. En el animado grupo de asistentes a la trascendental ceremonia están los padres y parientes del pequeño y una sirvienta negra. En la escena aparece el personaje, que, según la tradición, en el momento mismo del acto solicitó ser el padrino de la criatura, éste, de nuevo convertido en arcángel, muestra las mismas facciones que en la escena anterior. Destacan en este lienzo la pila de agua bendita y una especie de alacena que exhibe desplegada una soberbia vajilla de plata como las que había en las casas pudientes de la época. Contribuye a la alegría del suceso una gran cantidad de flores esparcidas por el suelo, recurso de honda tradición en la pintura hispánica.

Composición de las pinturas

Predomina en las 2 composiciones anteriores de la serie de Huaquechula, el empleo de un eje central, si bien combinado con numerosas líneas diagonales, que transmiten ligereza a las figuras que aparecen en cada lienzo. El apego al eje central es algo que, como se sabe, persistió durante toda la época colonial pues pocos fueron los pintores que intentaron composiciones más dinámicas. El estatismo que comunica tal manera de estructurar un cuadro, se compensó en la pintura barroca mexicana con dar movimiento a las manos, paños y otros elementos secundarios, tal como se encuentra en la obra de Luis Berrueco.



Los personajes que componen las imágenes son solemnes, quietas, en donde las elegantes figuras humanas y angélicas no se despojan nunca de una comedida actitud.

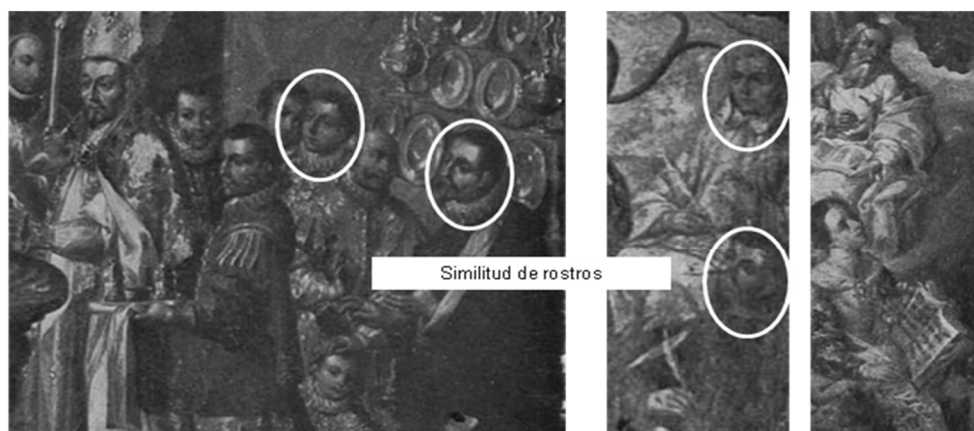
Los cuerpos se mueven siempre con suma discreción y la mayoría de los rostros elevan sus miradas al cielo. Algunos de los personajes civiles, presentan la peculiaridad de estar vestidos a la moda del siglo XVII y no a la que correspondía al tiempo de Berrueco.

Cabe, por este detalle, la posibilidad de que Berrueco se hubiera inspirado en grabados para componer los temas de la vida de San Francisco. Y resulta fácil de aceptar la idea de que en algunos casos hubiera respetado la indumentaria con que aparecían los personajes en las fuentes de inspiración.

Los personajes civiles, representaciones "de carne y hueso" muchos de ellos constituyen dentro de la composición valores y tonos de encantador realismo y originalidad.

Otro mérito muy importante es el empeño que puso el autor en dotar de presencia física a sus personajes, muchos de cuyos rostros ofrecen la calidad de verdaderos retratos, aunque no lo sean en todos los casos. Destacan por esta razón muchos rostros singulares, tales como los del fraile cisterciense y la sibila, presentes en el momento del nacimiento de San Francisco.

Además puso mucho cuidado o en el movimiento de las cabezas humanas sobre todo en los varios y numerosos grupos que formó dentro de las 2 composiciones. Sin caer en excesos, la diversidad de posturas e inclinaciones que les dio produce animado y suave movimiento.



El Bautizo de San Francisco

El nacimiento de San Francisco

Por otra parte las manos, que como bien se sabe, fueron el gran recurso de los pintores barrocos para comunicar mayor expresión a las actitudes y mayor movimiento a la composición, se ven, en los lienzos de Berrueco aflorar por todas partes, moverse entre los paños y las mangas de los trajes, flotar contra los fondos oscuros o los celajes.

Pequeños, sutiles y deliciosos detalles, de gusto muy personal, acentúan el realismo que impulsó frecuentemente el pincel de Berrueco. Por ejemplo, la gota de agua que rebota en la pila bautismal, después de haber resbalado por la cabeza del niño Francisco. O en la misma escena, los chiquiadores, que como grandes lunares, destacan sobre las sienes de las damas, tal como era costumbre usarlos entre la sociedad novohispana. La misma pila bautismal, tan barroca y tan mexicana, la alacena con su vajilla expuesta, son reproducciones de objetos con carácter local, que tienen la virtud de comunicar a las escenas de la vida del santo, la atmósfera dieciochesca mexicana.

Asimismo, en el retrato del siglo XVIII es característico que los mensajeros de Dios, también suelen aparecer vestidos con ricos atuendos, tal como se representa el ángel que acompaña a San Francisco mientras reposa en su pesebre, que en cierta forma simula el nacimiento de Jesucristo. El ángel porta una bella indumentaria en la que resaltan los ricos broches, especialmente en el cinturón, se le representa con una vestimenta blanca símbolo de su inocencia, apretada la cintura con ricos ceñidores sembrado de piedras preciosas, en señal de su prontitud de servir al Señor.

Posee una corona, que de igual manera representa los tesoros divinos que en la pintura son retratados como joyas terrestres. Le caracteriza también la pesadez de los paños, que agobian el cuerpo del personaje, el abuso de encajes y la expresión convencional y dulzona. Berrueco tiene la tendencia de elevar los paños sobre la figura del personaje, como sucede con las capas de sus ángeles en la serie de Huaquechula.

Las mujeres

La presencia de los personajes femeninos merece mención especial. Mujeres siempre bellas, regidamente ataviadas con brocados, encajes y joyas, producen en los conjuntos un tono de pompa barroca y vida terrena que no se encuentra en la pintura piadosa de la capital del virreinato, la cual, quizá por pretender ser más culta, fue más convencional y fiel a un ideal estereotipado de belleza sagrada. Ideal femenino, derivación de su amor por las mujeres.

Otro detalle femenino que casi lo caracteriza como una rúbrica, porque aparece también en varios de los lienzos de Atlixco, es la presencia de esclavas negras, lujo de las clases novohispanas privilegiadas, tal como la que acompaña a las señoras en la escena del nacimiento y del bautizo de San Francisco, tan regidamente ataviada como sus amas. Dicho sea de paso las damas que aparecen en estas composiciones, son casi las únicas en toda la serie, que tienen expresión de mundana coquetería en sus miradas y movimientos.

La madre de San Francisco, en ambas imágenes aparece portando un vestido está ajustado a la cintura, con mangas abombadas, terminando con empuñaduras de encaje de Bruselas.



Imagen 34. Detalle del cuadro *Bautismo de San Francisco de Asís*, de Luis Berruero. Imagen tomada del libro: Curiel G. (2005) *Historia de la Vida Cotidiana en México*. Tomo II.



1. El nacimiento de San Francisco



2. El Bautizo de San Francisco

Nota: En la primera aún hay influencia del uso de joyas en los ángeles, mientras que en la segunda el autor deja de lado esta moda, volviendo más simple su imagen.

Las joyas corresponden al vestido: tres hilos de perlas en la muñeca, esto en el caso de la imagen del Bautismo de San Francisco, mientras que en la imagen del nacimiento se aprecia con mayor detalle el uso de una sortija que podría suponerse es de diamante por el uso constante de este material en la joyería de la época, en ambas porta perlas al pecho, rubíes y perlas en la cabeza, simulando una corona.

Haciendo gala del lujo que poseía y del cual según la historia se tuvo que desprender para que naciera su hijo.

El aspecto de los paños y de toda clase de ropajes, es por demás pulcro y bien realizado, procurando dar a cada material su peso y consistencia: así se distinguen los brocados de los trajes de las damas, los encajes y las sedas que se combinan con ellos.



En ambas obras se aprecia el acompañamiento de la sirvienta y la descripción de los atuendos que la madre de San Francisco portaba en los dos sucesos.



Imagen 35. Detalle de la imagen del bautismo de San Francisco. Autor: Luis Barrueco. Año: 1717. Imagen tomada de los: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas "Historia, Leyenda y Tradición en una serie franciscana". Por Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, Volumen XII, número 44, 1975.

La firma de ambas obras se halla hacia el centro de la parte baja de la pintura, casi sobre el bastidor, y aunque esta sección está mutilada y muy dañada, puede leerse lo siguiente: *Berrueco me tt*. No se ve rastro del nombre de pila ni de ninguna fecha.

En conclusión, la obra de este autor se distinguió por haber representado las escenas piadosas con mayor libertad, con ciertos toques realistas, más humanos, que comunicaron renovada expresión a temas tan trillados. Sus deliciosas figuras femeninas, los fondos arquitectónicos, la pila bautismal, y posiblemente algunos de los rostros que asoman en sus obras, son expresiones de su mundo real, objetos, costumbres y personas de su época.

Los lienzos que se conservan en Huaquechula, no son solamente recreaciones piadosas de una vida santa -como tantas que se pintaron durante esos años, sino expresiones con mayor intención narrativa, en las cuales cada objeto o personaje representado tienen existencia y valor propios.

El artista se dio el gusto de no atarse del todo a la moda, sino de traspasar a los lienzos, su íntimo entusiasmo por un tono de vida mundana, aristocratizante y lujosa, rodeada siempre de personas y objetos bellos.

2.7 La Magdalena

A partir de la Edad Media, la imagen de la Magdalena dejó de tener para los artistas ciertas características establecidas por la iglesia, por lo cual los pintores contaron con mayor libertad para expresar a uno de los personajes más representativos del s. XVII. Durante el desarrollo del arte religioso, se dieron consignas precisas en cuanto a la forma en la que María de Magdalena debía ser representada, al considera que su imagen ya no se debía representar demasiado arreglada, tal como sucedía con algunos pintores que la representan con vestidos suntuosos cuando hace penitencia, como se observa en la imagen de la Magdalena arrepentida. Pues eso podría seguir representando su indecencia como una pecadora, ahora era necesario guardar la decencia.



Imagen 36. La Magdalena arrepentida. Juan Correa óleo sobre lienzo, imagen extraída del libro: O Delenda «La Magdalena en el Arte»(2001) , cat.exp. María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento, México, D.F., Museo Nacional de San Carlos, p.14-29.



Imagen 37. Conversión de Santa María Magdalena, del pintor Juan Correa.México, DF. Imagen extraída de página electrónica. Actualmente se encuentra Museo Nacional de Arte.

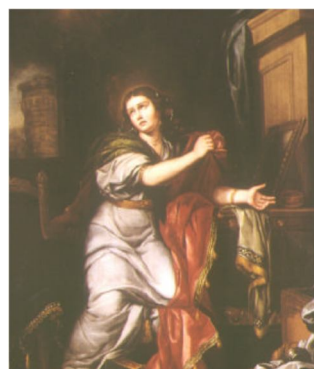


Imagen 38. La Magdalena Penitente, México, D.F. Museo Soumaya. Imagen extraída del texto: Odile D. (s/f) La Magdalena en el Arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVIII. P. 287

Los artistas del fin de la Edad Media y del Renacimiento multiplicaron las imágenes, condenadas después, de la bella arrepentida, elegante, representada con el rico adorno que vestía la Magdalena en el teatro sagrado, volviéndola más recatada. Elementos que se respetaron principalmente por España quienes respetaron los más mínimos detalles de costumbres y vestidos según los tiempos y los lugares.



Imagen 39. Magdalena despojándose de sus joyas. Del pintor Alonso del arco. 1685. Imagen extraída de página electrónica actualmente Propiedad del Museo de Bellas Artes

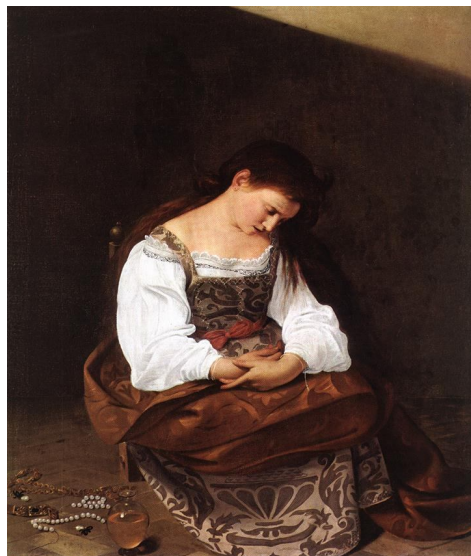


Imagen 40. Magdalena Penitente. Extraída del libro: Grandes maestros de la Pintura Universal. Tomo II p. 111-3

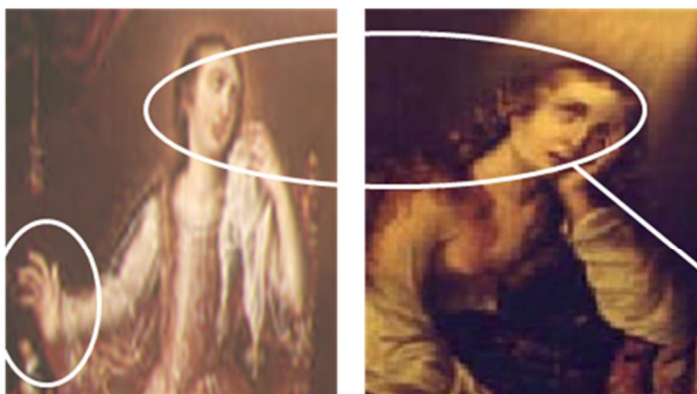
Por tanto, posteriormente en la mayoría de las imágenes; María Magdalena es símbolo de penitencia, por lo que su postura constante demuestra el continuo sufrimiento, que se acompaña con la mirada al cielo, implorando la absolución de sus pecados. Para algunos otros autores también fue considerada símbolo de arrepentimiento, por el tipo de vida impropia que la iglesia católica deploraba.



Imagen 41. Correa óleo sobre lienzo, imagen extraída de página electrónica. Actualmente se encuentra en la Pinacoteca Virreinal de la Cd. De México.

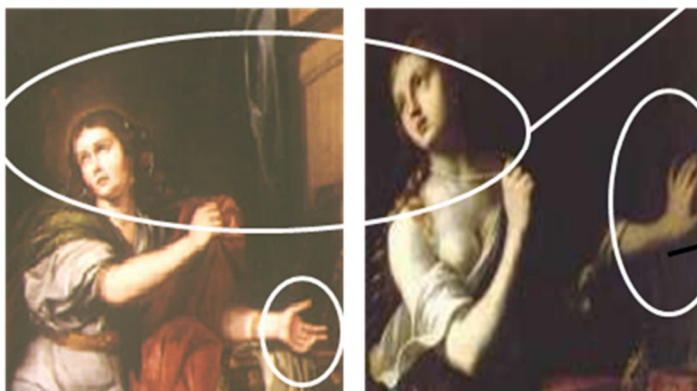
Así, Santa Magdalena se caracteriza por su cabellera suelta y caída sobre sus hombros, que evoca su vida desordenada y con la que enjugó los pies del Salvador después de perfumarlos

En estas dos pinturas portan un pañuelo para enjuagar las lagrimas de su arrepentimiento.



El cabello de la Magdalena por lo regular siempre era en tono oscuro, rizado y suelto

La mirada busca el perdón de cielo, símbolo de su arrepentimiento .



En el caso de las manos se demuestra que acentúa su arrepentimiento buscando el soporte en lo divino o aceptando la voluntad divina abriendo la mano hacia arriba.

En el caso de estas dos pinturas ambas jalan prendas de su cuerpo, abandonando su vida terrenal de lujos.

En 1577, el padre jesuita Canisius afirma que « alabando a la mujer identificada con la Magdalena que derramaba sobre su cabeza y sus pies perfumes costosos, Cristo mismo había justificado de antemano a los que dedicaban su dinero a enriquecer las iglesias, en vez de darlo a los pobres³³, por lo que uno de los más elocuentes atributos en las pinturas es el frasco de perfume con el cual la pecadora ungió los pies del Salvador y que también llevará al sepulcro después de su muerte.



Detalle del cuadro: Magdalena despojándose de sus joyas. Del pintor Alonso del arco. 1685. Imagen extraída de página electrónica actualmente Propiedad del Museo de Bellas Artes

³³(Vanuxem, 1974, p.48)

El frasco tiene también otro significado de: depósito de vida; un frasco de oro puede significar el tesoro de la vida espiritual; el frasco abierto indica una receptividad a las influencias celestes.

Otros de los atributos simbólicos que se encuentran constantemente en los retratos alusivos a Magdalena son joyas, arrancadas o esparcidas por el suelo y múltiples objetos como recuerdo de su vida mundana. Los adornos llevan en general perlas cuya significación simbólica es doble: por un lado pureza y virginidad pero por otro lujuria. Las perlas son a menudo identificadas como lágrimas, en las representaciones de María Magdalena se explica fácilmente: recuerdan sus extravíos pasados, anuncian las lágrimas de su arrepentimiento y su pureza recuperada.

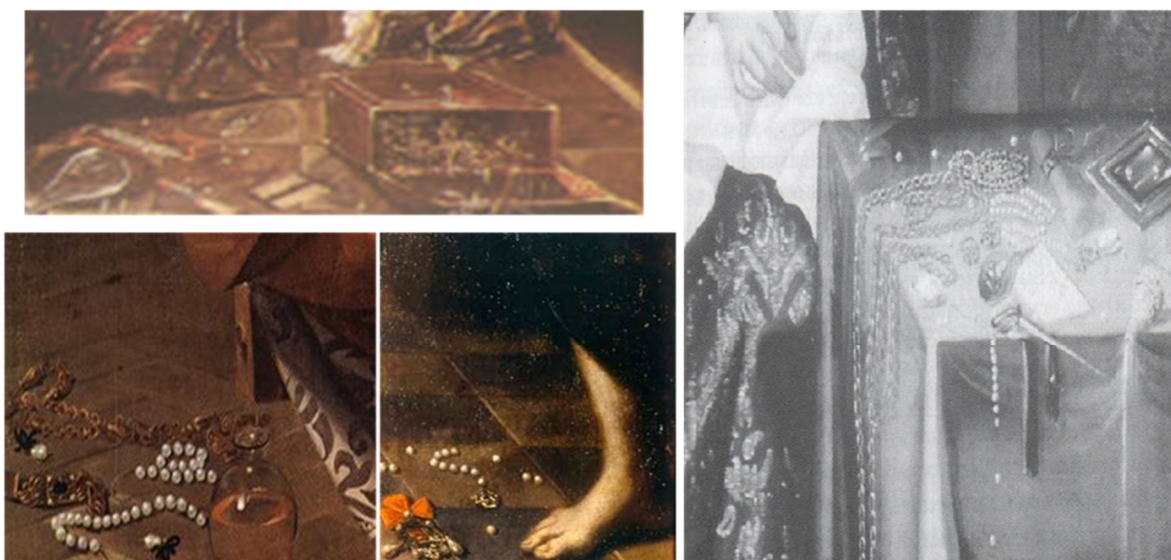


Imagen 42. Detalles de algunos retratos descritos anteriormente. Sólo en la imagen de la derecha, las joyas están desparpajadas en un tocador, como elemento representativo de los retratos del s. XVIII y como elemento del lugar (habitación) en la que es tomada la escena.

El significado del espejo, presente en dos de las obras, es símbolo de Venus recuerda la coquetería de la Magdalena como emblema de la lujuria y del orgullo. Al mismo tiempo proporciona el reflejo, y así representa desde la antigüedad prudencia, verdad y el conocimiento de sí mismo, como medio para conseguir la vida contemplativa.

El vestuario que porta María Magdalena por lo regular es en tono rojo, o lleva algo en este tono que en ocasiones está relacionado con vestidos de fiesta y otras para la designación de las prostitutas, teniendo un doble significado en los cuadros, recalcando la situación social del personaje y posteriormente la algarabía por su arrepentimiento. Asimismo le sobresale una camisa que es considerada en la época como una prenda interior, que deja ver el arrepentimiento y despojo de lo terrenal.



Elemento elaborado en materiales de metal, con adornos barrocos propios de la época. Mismos que son parte de los elementos de las habitaciones de las doncellas.

Imagen 43. Detalles del cuadro de La Magdalena arrepentida. Juan Correa y de la Magdalena penitente tomadas de imagen extraída de página electrónica.

En cuanto al fondo o los lugares donde se desarrolla la escena, lo más frecuente es hacer alusión a la cueva donde se retiró la penitente, símbolo de su renuncia al mundo y de noche oscura, aparece claramente representada por un universo casi monocromo, una austeridad total, habitaciones despojadas, aparece el ser humano solo, ante sí mismo. Sólo en el caso de la primera hay un paisaje verdoso que evoca el abandono del Mundo.

En estas dos pinturas es importante destacar el tipo de tela de la que están elaborados los vestidos, con bordados o dibujos, que corresponden principalmente a telas de importación o de moda. Pero es necesario recordar que estas pinturas eran imitaciones de las que venían del continente europeo.



A diferencia de esta otra donde la tela es liza, propia de las telas del lugar en su caso México, que posiblemente aludiría al algodón

Es así como las obras de María Magdalena cumplen un papel didáctico del papel moralizado de la mujer, dando elementos que posteriormente son empleados en los retratos de las diversas damas del siglo XVIII.

2.8 María Rafaela Rodríguez y Amador

En la imagen se muestra el uso de la mantilla de encaje de Chantilly. La mantilla daba a las damas un aire de retrato goyesco. Esta costumbre de vestir como la gente de pueblo fue una reacción de los nobles españoles a la francófila de Felipe V, cuyos favoritos y ministros eran extranjeros. Así se adoptó algunos aspectos del traje de los majos y las manolas, como los mantones de Manila y las mantillas. Carlos III prohibió el vestido de maja, pero con Carlos IV se inició una era castiza que trajo de vuelta los trajes vistosos y las mantillas.



Imagen 44. María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780 | Óleo sobre lienzo | 113 x 84 cm, Anónimo. Imagen tomada del libro: Tesoros del Museo Soumaya en México. (2004). Siglos XV-XIX. México. pp. 53



Imagen 45. Detalle del retrato: María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780. Imagen tomada del libro: Tesoros del Museo Soumaya en México. (2004). Siglos XV-XIX. México. pp. 53

El Mantón de Manila, cuadrado y con flecos, de seda o de crespón de seda, se convirtió en el siglo XVIII en un elemento indispensable del vestido femenino. Tal como lo porta María Rafaela.

Como complemento a la indumentaria, la mujer hace uso de joyas, entre las que destaca el uso de un collar de perlas propia de las castizas, que se emplea a mitades del siglo XVIII, se caracterizaba por ser una sarta de perlas a cuyo centro se haya suspendida una de tamaño mayor en forma de la lágrima o pera llamada también de calabaza. Los pendientes de plata repujada, montados sobre una laminilla de oro, con algunas piedras preciosas incrustadas.



Imagen 46. Detalle del retrato: María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780. Imagen tomada del libro: Tesoros del Museo Soumaya en México. (2004).

De su mano cuelga un reloj, que en ocasiones era llevado en par por las señoras, importando poco marcaran la hora exacta, ello debido a las costumbres de la época donde el sentido de tiempo era poco importante en la vida de las mujeres. En la misma mano lleva un abanico cerrado, símbolo de coquetería que de acuerdo a su postura y por el uso que ha este artefacto se le daba para crear mensajes que algunos interpretaban, se entendería que debe significar una posible cita, a la cual podrá asistir. En la otra mano sostiene un pañuelo, que demuestra el decoro de la dama, este accesorio era un lujo y no todas lo usaban.

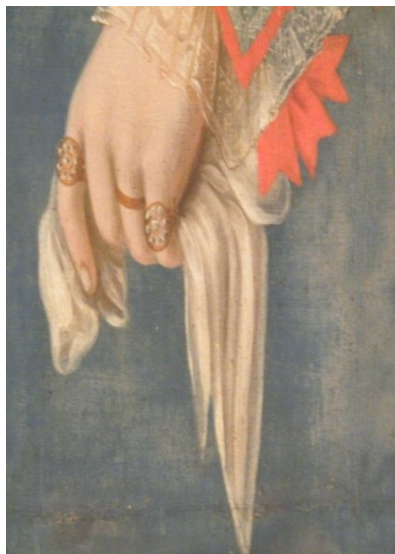


Imagen 47. Detalle del retrato: María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780. Imagen tomada del libro: Tesoros del Museo Soumaya en México. (2004). Siglos XV-XIX. México. pp. 53

Como complemento al atuendo emplea una flor natural que sirve como prendedor, sustituye a los elaborados en oro con incrustaciones de piedras preciosas o diamantes que pudieran hacer juego con el resto de sus alhajas, pero da un toque más femenino al rostro poco expresivo de la mujer.

Además en el cabello porta el cabello recogido, sostenido con una cinta que lleva los colores rojo y blanco que hacen juego con los colores de su vestido y los encajes de su mantilla y mangas de su vestido. Mismo que complementa con un prendedor en metal que por la tonalidad se percibe muy poco por el color del cabello de la que posa.

Por último en la parte superior derecha del cuadro se inscribe una leyenda característica de los retratos de la época donde se hacen breves descripciones sobre la retratada que de igualmente sustituye un poco la cartela de otros retratos.



Imagen 48. Detalles del retrato: María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780. Imagen tomada del libro: Tesoros del Museo Soumaya en México. (2004). Siglos XV-XIX. México. pp. 53

2.9 Familia del general Don Felipe Codallos.

Obra pictórica de una familia poblana representado la jerarquía y carácter de la localidad, pintada por un anónimo del siglo XVIII, es un óleo que ejemplifica el emblema del matrimonio, ambos personajes ocupan de la misma forma que en otros sitios de "preeminencia genealógica", a la izquierda y derecha del centro del cuadro.



Imagen 49. Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México

Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México, 22 Octubre 2010.

La madre aparece acompañada por su hija, que aparenta estar en edad de infante donde su postura muestra ser juguetona, en postura de abrazar a la madre, en tanto que el padre encabeza al grupo de con su postura y semblanza de cara con carácter recio, y ubicado en primer plano otorgándole unos documentos al joven hijo, que en postura de firmeza y respeto por las mujeres está en posición detrás de estas dos; la madre e hija, pero que dominio de respeto al padre se le coloca de cierta inclinación hacia delante, como si fuera movimiento y en sentencia de recibir órdenes.

La pared de este espacio limitado y en color oscuro, no simboliza nada de referencia al retrato de la familia, los personajes centrados en la parte superior de los cuerpos, no deja ver las posturas generales para enfatizar el carácter particular de cada uno de ellos, enriquecido el esquema en la composición de las posturas y semblantes de los rostros, así como el detalle y postura de los personajes.

Se muestra la parte más iluminada en la zona superior y parte central donde se ubican las mujeres, dándoles una jerarquía en brillos, con las luces marcadas en las caras. Se marca así una diferencia con los personajes masculinos, que al estar de vestimentas más oscuras, sobreponen la oscuridad. La semblanza del rostro marcada en el General traslada más la oscuridad hacia su postura en primer plano, a la parte inferior de la obra.

Marca dos tonalidades, donde sobresalen una uniformidad entre los personajes masculinos que en vestimentas, con colores más serios enmarca a los tonos azules en valores con menos contraste, y teniendo así los detalles de la vestimenta como importantes, así es el uso de los botones en chaquetas y cuello, los detalles encajes en cuellos de chaqueta y hombros como emblema de la jerarquía del general.

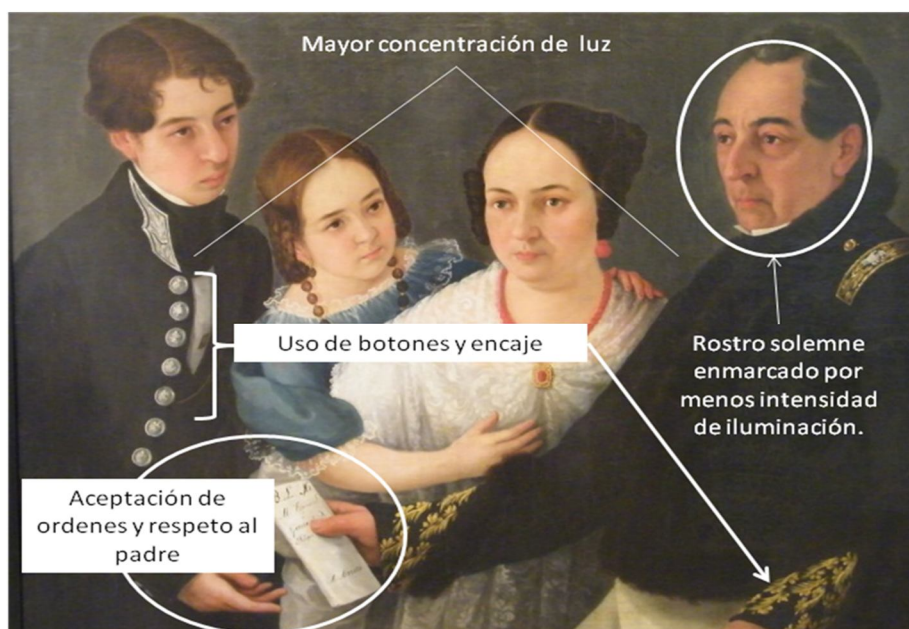


Imagen 50. Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México
Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México, 22 Octubre 2010.

Los elementos determinan una proporción equivalente a sus representantes, padre, madre, hijo e hija, donde las edades corresponden a la cantidad de masas que resultan de las ubicaciones entorno a una secuencia de círculos que albergan las posturas y enfoques de respectivas, que bien distribuidos y proporcionados en una maya de cuadros resaltan la proporción horizontal de la postura del resalte de las intenciones del autor y requerimientos a su manera de la familia, donde al ser de tres cuartos, enfatiza más los caracteres y su enfoque central está en la parte superior de acuerdo a la ubicación de los detalles.

Se organiza la simetría en ambos sentidos la misma secuencia de partes equitativos, donde los conjuntos de forma y forma se ven contrastantes aunque la proporción sea equitativa, se marca más en el sentido vertical donde los elementos detonan mas la idea central del análisis, expuesto, donde se cree que la parte masculina es la que debe sobresalir mientras que al ser un retrato de familia es importante la parte femenina pero en menor jerarquía.



El hijo en comparación al padre recibe el mismo espacio.

Parte central de dedicado a la figura femenina

El general por ser el pilar de la casa une a los demás miembros extendiendo la mano hacia el hijo

Imagen 51. Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México
 Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México, 22 Octubre 2010.

La representación de los caracteres de los personajes y jerarquías de cada miembro de la familia enfatizando las costumbres poblana donde la cabeza representada por el padre por posición y localización en primer plano, refleja la postura de jerarquía, recia y madura de la cabeza de la familia como emblema muy marcado dentro del puesto militar, al ser un general, y de la edad adulta que opone la posición el cuerpo con autoridad, echando la espalda hacia atrás, en reversa del hijo que esta hacia delante. Asimismo demuestra su postura con la le está entregando un documento al hijo, resalta la manga del general, donde se muestran los encajes de la chaqueta y la postura de la mano con un carácter recio, así mismo el hijo con la mano flexiona, con la intención de recoger el documentos y en postura de mandato al entregar un documento al hijo, jerarquiza el próximo mandato y cambio de posturas ante las costumbres de la familia.

La mujer

Ambas mujeres, muestran detalle en los vestidos y manta por parte de la madre, donde deja entre ver el vestido, que representado por el uso de un corsé que enfatiza el echo, pero que resguarda con la manta y sujeta a su vez por un prendedor dorado que hace juego con lo aretes y el collar, al igual que la hija con la misma tendencia en las joyas, el vestido con un encaje superior, repetido sobre las manta elaborada de la misma tela y ambas peinadas con el pelo recogido y trenzado hacia los costados tapando un poco las orejas, que era la costumbre en algunas regiones del país, ya que era como falta de respeto y en esta se ve que jerarquiza a ambas mujeres.



Imagen 52. Detalle del retrato: Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México. 22 Octubre 2010.

En general es una representación de las jerarquías de la familia poblana, donde la cabeza es representada

por el padre, un general encargado de la educación y cuidado de los hijos, y que de igual manera es la responsabilidad de la madre. Por detrás de ella los hijos dándoles el respeto. Pero siempre sobresaliendo a los costados la parte masculina y al centro la parte femenina.

2.10 Retrato de una familia poblana

Muestra una familia poblana, donde la composición sale de lo tradicional; esta el padre en resguardo de los hijos donde por creencia se puede detonar que por la usencia de la madre, puede decir que está fallecida y en consecuencia las posturas de los hijos mayores y del padre en posición de amor y protección con la hija menor, dándole cuidados y mayor atención.



Imagen 53. Retrato de una familia poblana, Anónimo. Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México, 22 Octubre 2010.

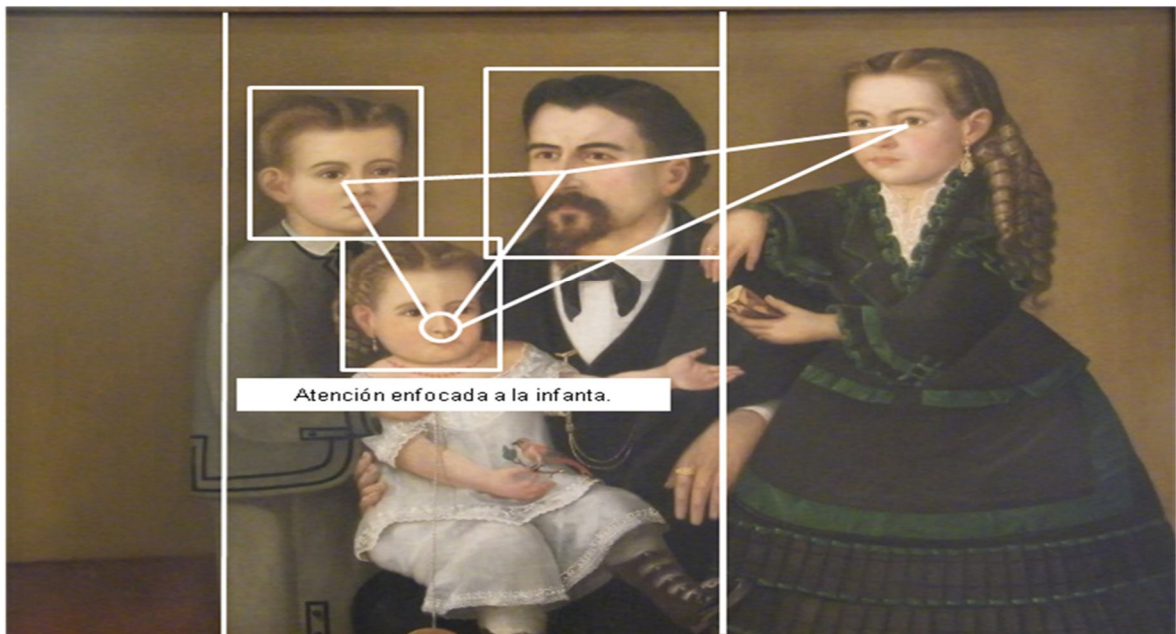
El espacio representado muestra las paredes muy austeras, sin decoración, pero simula un espacio amplio, ubicando al centro del cuarto, la familia, donde el padre está sentado para quedar a la altura de los hijos mayores, detona el apoyo que le brindan estos dos, quienes están ubicados a sus costados en la posición y ubicación a la par que el padre. La hija mayor, ubicada a su lado derecho, por su postura se puede deducir que es la que cuida más a la hija menor, al prestarle atención directa, visualizándola más próxima, lo que ayuda a mantener la cordura en la misma composición.

El color más marcado es la gama de verdosos, enfocado hacia los cafés, detona en inicio el espacio en el que se ubica la composición con el uso de tonos medios de café verdoso entre las paredes y el piso, al centro de la composición destacan los personajes que en tres de ellos rodeando a un elemento principal que jerarquiza la composición, emplean los elementos de color verdes en tres diferentes matices donde la pequeña niña es enfatizada en colores claros, respetando aún la edad de ser un bebé

La iluminación resaltan las caras de los personajes, detonados con lo opuesto de los colores de las vestimentas, lo que ocasiona una gran zona de oscuridad o menor luminosidad en la área que cubre más el vestido de la hija mayor, que está de pie en primer plano del lado derecho. Como elemento descentralizado pero con foco llamativo de iluminación es la pequeña niña desfasada del centro de obra, según los ejes.

La proporción de las cabezas en secuencia de las edades visuales, y en el posicionamiento de los personajes y ubicación de las posturas en perspectiva, donde los enfocan a un mismo punto que jerarquiza el interés de los personajes y del espectador, marcado por la intersección de dos de los elementos que unidos selecciona la totalidad del conjunto, la parte central se ubica con la organización del triángulo donde ubica al menor y mayor de los personajes.

La proporción de las tres figuras es muy proporcional a la figura de la niña que por su imponente vestidura ocupa mayor espacio y tiene mayor peso por ser la mujer que ahora ocupa el puesto de la madre,



Algunos detalles que se deben enunciar, son el uso de parte del padre de los niños de accesorios típicos de la época como lo son el reloj, que la mayoría de las veces estaba realizado en oro, se colgaba del chaleco y se guardaba en una bolsa del mismo. En el caso del hijo porta un traje sencillo, se puede suponer que la tela debe corresponder a la realizada en México. su postura refleja en interés por la niña a quien ofrece juguetes para entretenerla pero también al colocarse en la parte trasera de esta, denota el apoyo que le brinda.

Detalle del retrato de una familia poblana,
Anónimo. Imagen tomada en la Pinacoteca
Virreinal. cd. México. 22 Octubre 2010.



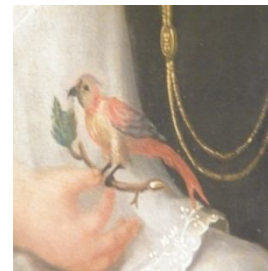
Las mujeres

La vestimenta de la niña pequeña muestra un conjunto en dos piezas que ambos detonan una serie de encajes a detalle donde la blusa de manga a tres cuartos deja descubierta la parte superior de los hombros dándole la elegancia de la infancia y uso de los colores de pureza,

en contraste con los zapatos que al ser botas ayudan a la postura por incorporarse de la niña, con pelo recogido en forma de trenza y pelo largo en caireles descubriendo las orejas y que lleva joyería de menor tamaño donde las perlas que lleva son llamativas.

La niña lleva como detalle un pájaro en su mano izquierda, donde se ve la precisión en cada pluma así como en efecto de los encajes que detonan la vestimenta de la pequeña niña, como parte de la riqueza de las costumbres poblanas. Por tanto presenta interés por tener el plátano que sujeta la hermana mayor pero atenta al pájaro que sujeta evitando moverse.

Imagen 54. Detalle del retrato de una familia poblana, Anónimo. Imagen tomada en Pinacoteca Virreinal, cd. México. 22 Octubre 2010.



En el caso de la hermana mayor, representa la parte materna, siempre brindando el apoyo a la figura del padre, de conformidad y agrado sobre las situaciones, y en apatía a la niña.

La postura de las manos ayudan a denotar lo antes dicho, la mano derecha se coloca sobre el hombro del padre como símbolo de acompañamiento y apoyo, mientras que en la mano izquierda sujeta un pedazo de plátano, que es detallado por el autor y se aprecia la mano de la niña con un anillo, que se deja entre ver en el dobles del dedo, similar al de su otra mano.



Imagen 55. Detalles del. Retrato de una familia poblana, Anónimo. Imagen capturada el 22 Octubre 2010.
Pinacoteca Virreinal, cd. México

La hermana mayor emplea joyería, con la que adorna su cuello, al usar una cadena con cruz de oro características finas e incrustaciones de piedras finas, significado de profesar una religión. La cadena hace juego con los aretes y se aprecia las tiras bordadas del vestido de brocados ondulados, encajes transparentes, su tocado elaborado con caireles.

El vestido tiene varios encajes, en la parte inferior, así como en el cuello, que denota un escote pronunciado, pero cubierto por éste, elemento propio para los vestidos de las mayores, pero se debe recordar, que en la mayoría de las pinturas las infantas, eran ataviadas al igual que las figuras adultas, lo que hace suponer que podría ser una replica de los atuendos que pudiera haber portado la madre, destacando la importancia de la figura materna como eje de representación en esta pintura.

2.11 Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya

La mujer se encuentra en algún salón, eso se puede entender por las cortinas que se encuentran en la parte derecha, que por la falta de iluminación pareciera ser negras, pero conociendo el estilo de decoración de la época deberían ser rojas, con ciertos pliegues, mismos que enmarcan la entrada a este salón donde por la columna y el mueble que se aprecia como secuencia de la columna sería la entrada al salón principal, señalando en parte la riqueza de la familia.



Imagen 56. Anónimo del siglo XVIII María Ignacia de Azlor y Echeverz, Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya,. Óleo sobre tela Colección Particular. Imagen extraída de Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 75

Asimismo en la parte superior se puede distinguir el escudo de armas propio de la época para designar la grandeza del personaje, así como hacer presente el sentido de pertenencia e identidad del mismo.



Imagen 57. Detalle del retrato de María Ignacia de Azlor y Echeverz, Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya, s. XVIII Óleo sobre tela .Colección Particular. Imagen extraída de Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 75

En la parte superior de esta imagen se puede apreciar el escudo de identidad, mismo que está colocado como complemento a la decoración original del salón. A diferencia del mueble que porta un reloj, símbolo de riqueza y elegancia de la clase noble de la Nueva España.

La marquesa porta un vestido de seda, pintado a mano, es necesario recordar que las telas eran adornadas por bordados o pinturas a mano, que se complementaban con incrustaciones de piedras finas, en el caso de este vestido tiene un arreglo en la parte frontal del pecho, que corresponde a una especie de prendedor en oro, con piedras preciosas, que a su vez combina con sus joyas. En lugar de emplear el típico guardainfante, porta un paniers para ahuecar el lujoso vestido, siguiendo en parte la moda francesa. Asimismo en la parte de las mangas se hace uso de los encajes, al igual que la parte superior del cuello, ayudando a no crear un escote pronunciado, sino por el contrario es elegante.

Como accesorios de complemento, tiene en su mano derecha un abanico que cubre con su dedo índice, haciendo énfasis en el carácter de la marquesa, con decisiones claras y rígidas, propias de las acciones de ésta. De igual manera ayuda a acentuar su femineidad y dar seguridad a la mano, que en ocasiones no es fácil colocar, tal como sucede con su mano izquierda que es colocada a la altura de su cintura como señalando o mostrando los elementos que tiene a su alrededor. En esta mano porta unos anillos en oro y una serie de pulseras de perlas que hacen el par con las que porta en la otra mano.

Porta el tradicional collar de perlas que a pesar de ser propios de la región (cultivo en México) tenían poco valor en comparación con las importadas. En el caso de los aretes son de oro con la típica perla en gota que complementa el juego.

Por último su cabeza está adornada con perlas que parecen ser parte del peinado, y que forman una especie de apoyo a la corona que porta, típico accesorio para una marquesa, por lo cual su cabello tiene que ser completamente recogido quedando casi oculto, lo que permite destacar más la corona como símbolo de su posición socio económica. Finalidad con la que se desarrollaban estos retratos.

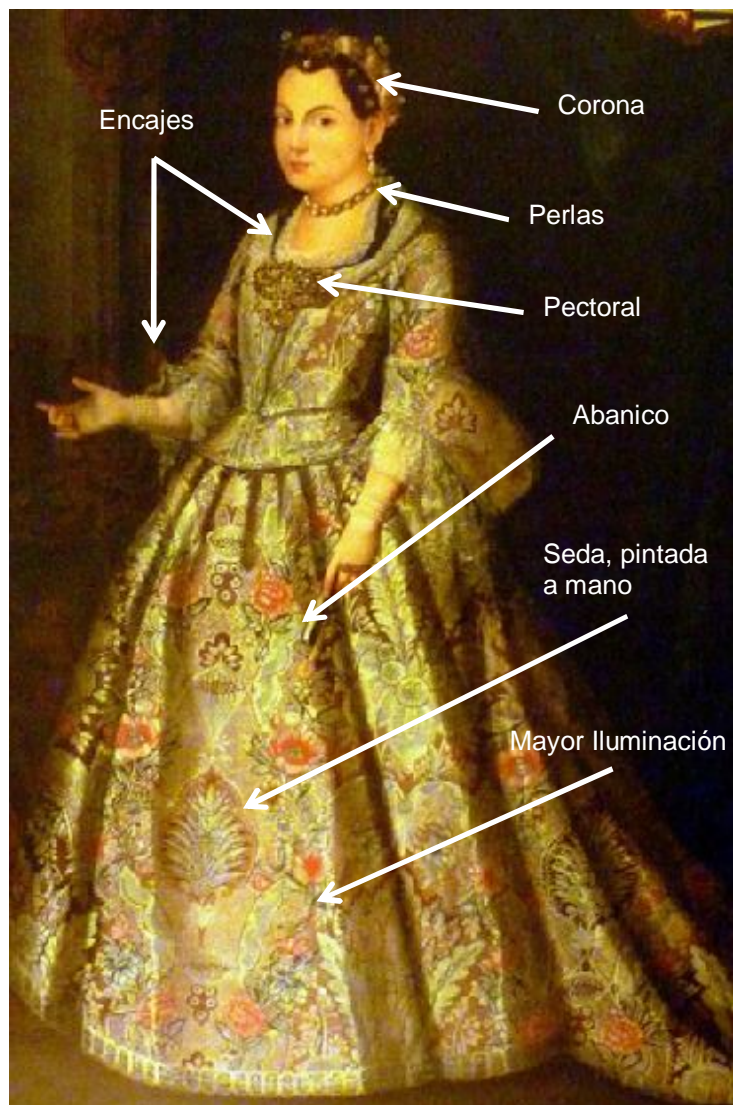


Imagen 58. Anónimo del siglo XVIII María Ignacia de Azlor y Echeverz, Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya,. Óleo sobre tela Colección Particular. Imagen extraída de Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 75

Al igual que los retratos de grupo, el personaje está colocado en el centro del retrato, poniendo mayor énfasis de iluminación en la parte baja del retrato, destacando la grandeza del decorado del vestido, dejando los complementos del recinto en una iluminación más lúgubre.

2.12 Sor Juana Inés de la Cruz

Durante la etapa de la Nueva España, la ciudad de México fue como una plataforma en donde se erigían palacios como en cualquier otra provincia hispánica, donde la expresión pictórica y artística en general constituía una mirada a la diversidad de la cultura mexicana, basada en el arte español e indígena, el trabajo de españoles, criollos, indios y mestizos en la que transformó la madera, la piedra y el lienzo.

Es entonces cuando los pintores buscan efectos plásticos impresionantes, los contrastes del claroscuro que acentúen, se crea ilusión óptica que rompe con la planicie del lienzo dando pie al realismo de la época ligada a las artes de la arquitectura, literatura, costumbre y actividades cotidianas de la gente plasmada en los retratos clásicos que esta época marcó.

Sor Juana Inés de la Cruz

Durante este período hubo al menos dieciséis conventos en la ciudad de México.

En San Jerónimo había unas cincuenta monjas, cada una con aproximadamente cinco sirvientas, que podría ser enviadas a las chicas de educación, o los esclavos indios. Los edificios en sí eran imponentes, con jardín central y patio.

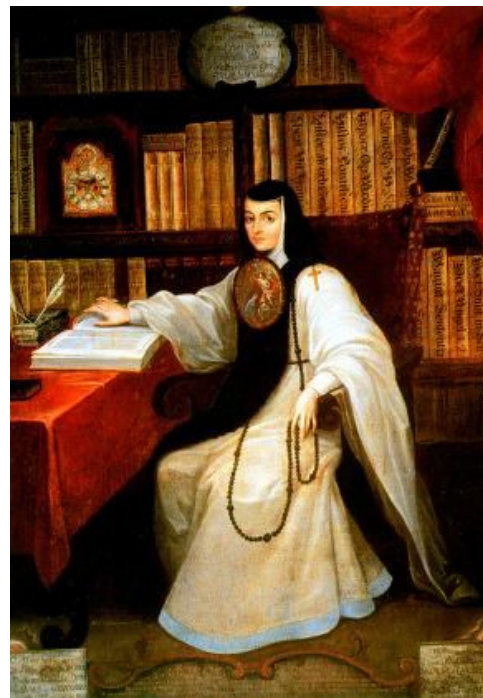


Imagen 59. Sor Juana Inés de la Cruz 1732. Óleo sobre tela de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. Museo Nacional de Historia Maldonado, INAH. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) El retrato Novohispano. No.37.

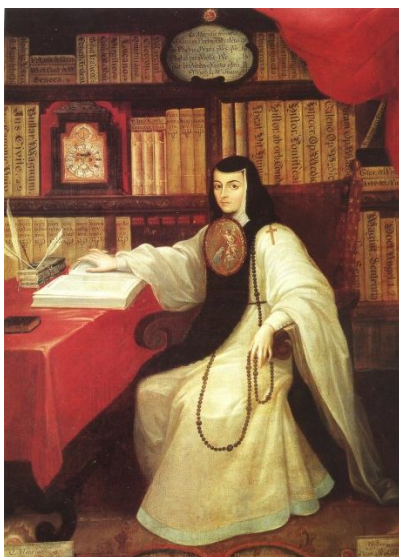
Así, se dividía en células y en cada "célula" estaban muy bien equipadas. Sor Juana tenía visitantes frecuentes de la corte y en otros lugares, por su reputación se había extendido. Y los invitados llevaron regalos: instrumentos científicos, partituras e instrumentos, obras de arte, joyas y libros...

De hecho, su "célula" se había convertido casi en un laboratorio y taller, que fue sin duda un estudio fabuloso y una biblioteca y un salón importante en la vida intelectual y cultural de la Nueva España. El retrato tiene un grave, a su vez más preocupante - un afín a la sensibilidad barroca - cuando la ilusión de la vida que se crea es visto como emblemático de la falsedad engañosa del mundo real. La pintura del virreinato tuvo un carácter fundamentalmente religioso en la Nueva España, fue considerada como un medio de expresión artística y objeto transmisor de los símbolos e imágenes de la religión católica.

El culto católico tenía como apoyo las disposiciones derivadas del Concilio de Trento para la producción de las imágenes y pintura, de esta formó y se reformó la dirección de la religión que tuvo en la sociedad del virreinato.

Sin embargo el cliente más importante para los artistas novohispanos continuo siendo la Iglesia; pero durante el proceso de secularización demandó otro tipo de obra. Entre estas destacaron los retratos, no solamente de obispos, virreyes sino de niños, familiar, mujeres o monjas profesadas o coronadas, pero todas ellas dentro de los límites de la clase social que podía pagar por esos retratos.

Dentro de estos se encuentra el de la monja Sor Juana Inés de la Cruz. La existencia de los dos retratos más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz, son dos; uno de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1750) y el de Juan Carreño de Miranda (1713). Se considera que los dos pintores pudieron basarse en algunas fuentes comunes, como las dos son obras al óleo -una anónima y otra quizá con la idea de aceptar que sor Juana también practicó la pintura y pudiera tratarse de un autorretrato.



Sor Juana Inés de la Cruz 1732. Óleo sobre tela de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. Museo Nacional de Historia Maldonado, INAH. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No.37.



Imagen 60. Sor Juana Inés de la Cruz 1713. Óleo sobre tela de Juan de Miranda. Patrimonio Universitario UNAM. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No.33.

Tanto la obra de Cabrera y la de Miranda han sido considerados como los mejores retratos que se conservan de la monja, como lo ha llegado afirmar el propio Octavio Paz en su libro *Las Trampas de la Fe*.

Al adentrarme al trabajo de Cabrera y de Miranda, en el que nos muestran similitudes en los elementos compositivos de sus obras, equilibrio, forma, luz, color, geometría, etc., en el caso concreto del retrato de Cabrera de la monja Sor Juana Inés de la Cruz, podría llegar a ser el resultado del trabajo realizado por Miranda.

Juan Carreño de Miranda pinta su “Sor Juana” en 1713, la edad de Sor Juana sería para ese entonces de 62 años, cosa que pareciera imposible debido a que en el retrato muestra una edad de 30 a 33 años, por lo que podría haberse pintado a partir de un

autorretrato como lo ha llegado a mencionar Octavio Paz. Otro dato importante es que Sor Juana fallece a la edad de 44 años.

El trabajo de Miguel Matero Maldonado y Cabrera sobre Sor Juana, lo realiza en 1750. La monja fallece en 1651 cuando el nace. Por lo que pudo haber empleado el retrato de Miranda para su propio y trabajo, (como lo ha llegado afirmar Octavio Paz)³⁴.

Por otra parte, el trabajo sobre Sor Juana de Miguel Cabrera presenta elementos tanto técnicos como estéticos que se ponen en evidencia.

Si bien Cabrera en su época “fue considerado como un mercantilista audaz y enseguida como pintor, no genial.....”³⁵ también fue considerado imaginativo.

Una de las características de los pintores del siglo XVIII fue la fecundidad. No son originales, reproducen todo cuadro o grabado que caía en sus manos, y las calidades técnicas no llegaban a contar mucho, el aspecto general de la pintura era lo que más se llegaba a considerar.

Sin haber conocido a la monja Sor Juana Inés de la Cruz, Cabrera la pinta con detalles exactos como lo son la delicadeza con que sostiene el rosario, presenta una sobriedad en el orden de los libros, que se encuentran en el contexto general; que en el caso de Miranda es todo lo contrario, refleja un desorden evidente.

Ambos cuadros retratan lo que el autor quiere transmitir, que “es la emoción desbordada en el arte de pintar”, como lo mencioné al inicio de este apartado.

Miranda con su acercamiento a una realidad con la combinación de contrastes, la expresión inquieta ambigua y siempre joven de la mujer. Cabrera, nos presenta el de la erudición y la seguridad que le dio la fama, pero nos presenta un rostro sereno, seguro, la mujer que sabe casi todo pero por lo mismo que reconoce que nunca sabrá demasiado. Aquello que quisiera ver con sus ojos y que por o tanto transmite al espectador con sus obras. Basta mirar la producción de castas que se le atribuyen a Miguel Cabrera.

³⁴Perea H. (1994) Número 25. Artes de México, El retrato Novohispano.

³⁵Toussaint M. *Arte Colonial en México*. (1990) México. Instituto de Investigaciones Estéticas p. 172.

Indudablemente sea cual fuera la intención del trabajo (objeto transmisor de los símbolos e imágenes de la religión católica, evangelización, retrato) de los pintores de época en referencia al siglo XVIII el arte de pintar es: un lenguaje que posee tiempo, espacio y circunstancia.

2.13 Doncella en fiesta del Conde de Selva Nevada

Como único dato que se tiene es que se realizó en una fiesta del Conde de Selva Nevada y por el tipo de vestido impactante para la época se le considero para realizar un retrato. Por la calidad de la imagen que se tiene no se puede leer la leyenda para obtener más datos.



Imagen 61. Fotografía extraída de página electrónica:
skyscrapercity.com

En un costado se presenta la cartela, en forma de medallón estilizado. La cual puede fungir como la biografía completa del personaje que incluyen las fechas del nacimiento y

matrimonio, los cargos desempeñados. Asimismo se cuenta con el escudo de armas que contribuye a que se conozca su linaje.

Esta mujer porta un vestido de seda bordadas con pagodas, personajes chinescos, aves y peonías que demuestran la influencia de Oriente en la vida cotidiana novohispana, debido en gran medida al comercio con China por medio del galeón de Manila.

En la cabeza lleva un tocado en tono rojo. De su cuello se descuelga una gargantilla con cinta de terciopelo y un dije de oro con diamante (por el color y tipo de corte se considera que este es el tipo de piedra). En ambas manos lleva anillos y una secuencia de pulseras en perlas y piedras preciosas, típicas de la época.

La posición de la mano derecha indica que está mostrando su vestido, como deteniendo parte del encaje de su cuello, y si se toma como en la actualidad sería un signo de aceptación del mismo. Por su parte la mano izquierda, está colocada a la altura del pecho, símbolo de recato y elegancia que ponen énfasis a su vestido, recordando sobre todo que en las fiestas era importante que se vistieran las mujeres con los mejores atuendos, lo ideal era lucir la grandeza de su título, tal como sucede con esta dama que llamo la atención por su vestido.

14 Damas en fiesta

En este retrato se puede apreciar a una mujer con sus hijas. Las mujeres se encuentran en el salón principal, se dice esto debido a las cortinas rojas de terciopelo localizadas en la parte superior izquierda, mismas que dan a una fuentes, típicas de las construcciones de la época donde se hacían las celebraciones, los dueños de las casa se asomaban por el balcón demostrando la posición que tenía.



Imagen 62. Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62

La mujer mayor, porta un vestido de seda blanco con bordados en hilo de oro, emplea la mantilla para cubrir el escote del vestido, sostenido por una cinta de seda en color rosa complementando el atuendo.

Se emplea encaje en los puños de las mangas. Porta un sombrero de flores con plumas, lo cual indicaría que la fiesta no se celebraría en el interior de algún recinto, sino por el contrario en algún jardín, lo cual se relaciona con el hecho de pintar parte de los jardines del lugar, a manera de recordatorio del tipo de celebración a la que se asistió. Su cabello no está recogido, está un poco esponjado, quizá por los rizos y por la extensión de los mismos, quedando a la altura de los hombros.

Su mano izquierda a diferencia de los retratos en interiores que se recargan en alguna mesita, esta se sostiene de un adorno del barandal donde inician o terminan, según el uso, las escaleras. Su mano derecha por el contrario sostiene la mano de su hija, casi a la altura del hombro de esta.

Porta un collar de perlas, y unos aretes también en perla y oro. A diferencia de otros retratos en este se puede apreciar por parte de la madre, un zapato, también elaborado en seda y bordado, que las damas de la época presumían cuando más en dos ocasiones, pues estaba prohibido hacer repetición de ellos, al igual que con los vestidos.

El zapato se caracteriza porque al importado exigía a las damas contar con un pie pequeño como las chinas, lugar de donde procedían principalmente. En este caso se combina con el color del vestido y los tonos de los bordados. En el caso de la niña menor, continuando con los estilos en el retrato de infantes, es un reflejo de su madre, incluso hay que ver detalladamente el gesto que en ambas se tiene, incluso ambas portan un juego de aretes y collar en perla similares, que permiten entender que son madre e hija.

Otra característica repetitiva es el uso de la cinta en color rosa que en este caso las 3 mujeres portan, así como el uso de la mantilla.



Imagen 63. Detalle del retrato de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62

Lo que permite un mejor entendimiento de la relación entre ellas, así como la constante necesidad de igualar a los padres con los infantes, haciéndoles ver más grandes por el tipo de accesorios y vestuarios que portan siempre en imitación constante al adulto.

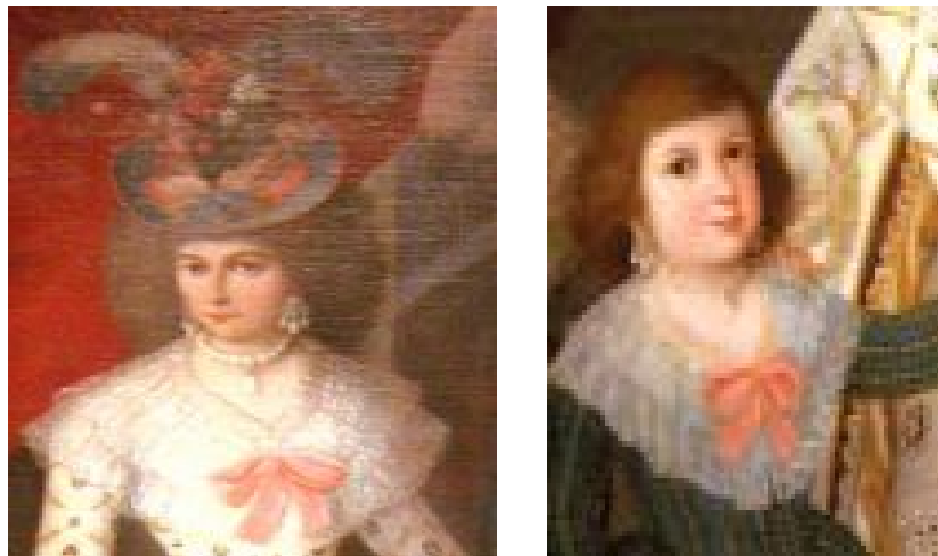


Imagen 64. Detalle del retrato de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62

El vestido que porta las niñas es en tonalidades verdes con blanco, que contrastan con el vestido de su madre. Ambas usan crinolina o paniers para abombar el vestido, que al igual que a su madre, deja ver los zapatos que portan. Son en seda verdes, con un pequeño tacón, incluso la posición del pie de la infanta, hace suponer que posa para que el pintor tome mejor detalle del mismo.

Por último porta en su mano izquierda una regadera de jardín de metal, mientras que su mano derecha está sujeta por la muñeca por la mano de su madre, lo cual al orilla a mantenerla abierta y extendida, con el dedo índice apuntando hacia el jardín, reforzando la idea que es en ese lugar la fiesta o actividad a realizar.

La niña mayor, como se comentó porta también la cinta rosa para sostener la mantilla, es menos apreciable el tipo de accesorios que porta, pero si se observa con detenimiento son similares al de las otras dos mujeres. Al igual que la mujer mayor, esta porta flores en su cabello, cosa que no se ve con la otra infanta, pero ambas mantienen el cabello sobre los hombros, sin recogerse, incluso con el mismo volumen abombado que presenta la madre.

Retomando la imagen superior véase la lectura que se hace de la imagen a partir de la protección de las dos mujeres mayores a partir de la postura de sus cabezas que van orientadas a dar el resguardo a la infanta. Además se nota el apoyo entre las niñas en consideración a que la mayor lleva en su mano una flor con algunas raíces y tierra, indicando la actividad que ambas iban a realizar, que se traduciría en sembrar la flor y regarla. La flor es sostenida con gran delicadeza por parte de la niña quien de igual manera hace que la flor también pose.

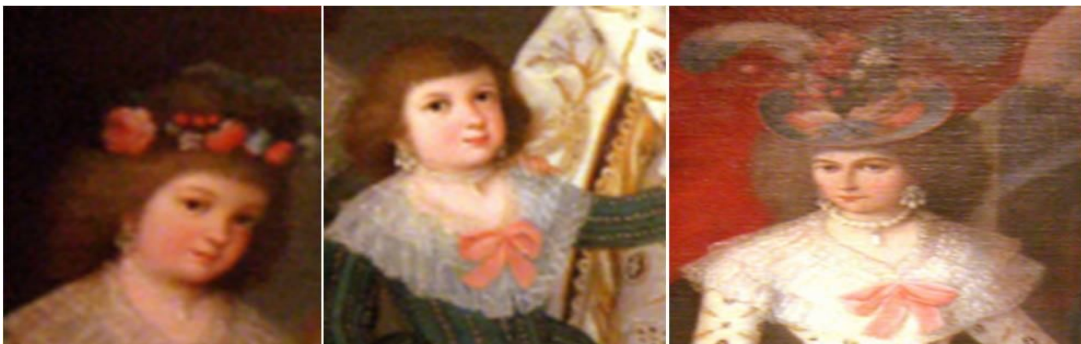


Imagen 65. Detalle del retrato de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62

Es importante destacar como también la posición de la niña mayor, detrás de la espalda de la más pequeña sirve como soporte, posición que se ha repetido en varias escenas, destacando recursos constante para señalar posiciones o mandos dentro de la dinámica familiar.

Por último este retrato tiene una leyenda en la parte inferior derecha como memoria del hecho que refleja.

Detalle del retrato de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62



2. 15 Generalidades de los retratos analizados.

En las diversas unidades de análisis presentadas en apartados anteriores, se puede observar la constante diferencias de clases sociales, representadas a partir del núcleo familiar o bien aquellos que podían dar longevidad al título de nobleza adquirido o por el contrario por ser representativos de alguna costumbre o festividad, lo que permite contextualizarlos como ejes de estudio.

Por tanto, se pueden señalar algunos elementos repetitivos que permiten en primera instancia analizar estas fuentes desde una concepción estética, desde el uso de la técnica pictórica predominante de la época (s.XVIII), y posteriormente desde la connotación social a partir de los elementos que denotativamente se pueden apreciar.

Los personajes son vistos de cuerpo entero o de medio cuerpo, al centro de la composición (algunos en la sección áurea) ya fuera de frente o tres cuartos, son colocados por lo regular en un fondo oscuro. Como complemento aparecen siempre una cortina detrás del personaje o una mesa a su lado, en la que éste apoya la mano. El cortinaje, más o menos rico en pliegues y abullonados, es generalmente rojo, aterciopelado, que comunica elegancia y colorido al conjunto. Sobre la mesa, que difería en riqueza ornamental, se acostumbraba reproducir objetos como tintero, plumas, libros, mitras, birretes o pergaminos que aludían a la jerarquía eclesiástica o política del personaje, así como su profesión o grados. En otros la mesa es cubierta de paño, los pliegues sujetos con alamares o broches de plata y el llamado recado para escribir hacen contrapeso a los cortinajes. Muy a menudo la presencia de objetos sobre la mesa tiene carácter simbólico. El reloj significaría el paso del tiempo, los espejos son objetos predilectos, que aluden a la pureza inherente al sacramento de las aguas lustrales, o son también un símbolo de la imaginación y de la conciencia.

Una cartela apoyada contra la mesa servía para narrar la vida y obras del personaje, mientras que en la parte inferior se situaba la firma del artista, en caso de haberla. En la parte superior de la cortina suele aparecer el escudo de armas de la familia con todos sus elementos heráldicos perfectamente reproducidos. La composición también se enriquece con un sillón frailer, una silla o un sillón de brazos, con asiento de cuero o terciopelo claveteado, sirviendo de discreto apoyo a la figura.

Respecto a los rostros, se observa una fuerte tendencia a simplificar el dibujo de las facciones sobre una piel demasiado tersa, sin poros, con las diferencias del género y las edades atenuadas. La mirada es quieta, severa, a menudo inexpresiva.

En cuanto a las vestimentas, el pintor hace uso de un realismo sorprendente, representando los atuendos y los accesorios; sedas, terciopelos, joyas y, de manera especial y finísima, encajes, los cuales están pintados con gran precisión

Los retratos reflejan las razones ideológicas y morales de los personajes, por tanto nunca se osó pintarlos en actitudes domésticas. También por ello que los infantes siempre eran representados como adultos pequeños, continuando la grandeza de su familia.

Los retratos de las mujeres siempre eran muy abundantes y lujosos, destacando la riqueza en el atuendo de las damas. Detallando la diversa ostentación de brocados, terciopelos, gasas y encajes, se añadió el lucimiento de joyas: collares, aretes, brazaletes, relojes, anillos de gran tamaño, chiquiadores que adornaban como lunares incluso los rostros de las niñas. Estos surgieron tras la inspiración de las pequeñas mouches francesas, pero en la Nueva España además eran empleados para ahuyentar el mal. Y los lunares, de acuerdo con un autor español, correspondían a una especie de código femenino para comunicar estados de ánimo.

En los retratos la presencia de perros se hacía presente sólo en las pinturas donde se encuentran niños, quienes a menudo juegan con diminutos perrillos de lanas. Pájaros, loros, palomas, gorriones y demás aves son otros seres vivos representados en forma incidental en la pintura novohispana.

En otras la familia entera posa como orantes, tal como sucede con los Fagoaga y Arozqueta, quienes están arrodillados a los pies de la virgen de Aránzazu. Además de los retratos de familias orantes, hay de familias que posan exclusivamente para tener un recuerdo o para enviar a un pariente lejano una descripción pictórica de su familia.

En el caso de las pinturas eclesiásticas se retoma su importancia a partir de su función educadora, debido a que con la llegada de los españoles, en el proceso de dominio ideológico, la presencia de la Iglesia fue fundamental para establecer modelos de seguimiento en cuanto a comportamientos morales, pero de igual manera se observan las técnicas pictóricas de la época barroca con algunos toques del renacimiento en el caso de aquellas colocadas en este proceso de transición.

Es importante destacar que en las obras se hace énfasis en el papel de la mujer, considerando desde la connotación social mexicana, que la mayoría de la transmisión de elementos culturales se ha puesto en manos de las mujeres quienes pasaban mayor tiempo en casa y en el cuidado de la educación de los hijos, por tanto la transmisión de ideología de padres a hijos tendría mayor peso en la mujer. Asimismo la mujer a partir del siglo XVIII prestó mayor importancia al arreglo personal empleando no solo vestimentas que le hicieran ver hermosa y elegante, sino el uso de joyas que pudieran ser equiparables a las condecoraciones de sus esposos, como sucede en los retratos de la realeza a diferencia de aquellas en las que los varones de no portan escuderías, las damas se apegan más al uso tradicional de perlas en joyas poco ostentosas, pero que aún así, siguen marcando la diferencia social existente.

Además la finalidad de esta tesis es poder rescatar a partir de la figura femenina parte de la construcción histórico social de la época. A partir de esta síntesis de los datos denotativos que se obtienen, se puede dar paso a una interpretación desde lo connotativo de la construcción del imaginario de la época y su impacto en el siglo XXI.

Capítulo III. La vida cotidiana: reflejo de una realidad histórica

3.1 La imagen del mexicano del siglo XVIII a través de la pintura

Para dar inicio a la interpretación de la construcción de la imagen del mexicano en el siglo XVIII a través de la pintura, es importante señalar que la mayor conglomeración tanto de las clases nobles como de la producción pictórica de la época se concentran en la capital del Virreinato, es decir lo que es actualmente la ciudad de México y Puebla de los Ángeles, los lugares más emblemáticos del periodo colonial novohispano, tanto en lo político, económico, social y artístico.

Asimismo, considerar que al género del retrato durante el siglo XVII se le asignó un segundo lugar. Los temas trascendentales que debían ocupar un primer lugar eran la mitología, la historia y la religión. Para muchos artistas el retrato significaba poca gloria y una tarea enojosa puesto que le obligaba a frenar su libertad creativa al someterse a un modelo en específico y además debía enfrentarse a las exigencias del personaje.

Pero el retrato exige una gran dedicación, el artista no puede jugar libremente con el pincel, pues el menor desvío en un trazo puede cambiar la expresión de un rostro; además necesita estar dotado de un agudo sentido de observación y penetración psicológica. Tal como lo decía Baudelaire “el verdadero retrato, ese género tan modesto en apariencia, es en realidad muy difícil de ejecutar...necesita de imaginación, de sutileza y laboriosidad. ¡Un retrato! Qué cosa más simple y más complicada, más obvia y más profunda”,³⁶ ya que en cierta medida el retrato se transforma en una biografía que a partir de retomar los gestos, la apariencia, la vestidura, la decoración, presentan momentos claves de la historia, que han quedado congelados en pequeños fragmentos que en suma, permiten asomarse a la historia de una sociedad que compartió los mismos elementos simbólicos que hoy le definen, dándole un sentido de identidad.

Así, el retrato sacia la curiosidad que a todo ser humano le provocan sus semejantes. Incita nuestro gusto por el chisme, nos introduce a la historia ajena.

Artes de México (1994) *El verdadero retrato de género Baudelaire*. UNAM. Frente Nacional de artes plásticas. p.141.

Gracias al retrato los personajes históricos: reyes, nobles, pintores, escultores, filósofos, escritores, militares, por mencionar algunos, van cobrando realidad ante los ojos de los espectadores. Además nos muestran la identidad de una persona, su rango social y las actividades que desempeñó en su vida, asimismo permite distinguir elementos como la vestimenta, los cortinajes, el mobiliario y otros objetos, que dan pie a entender la vida del pasado.

En este sentido el retrato posee un valor sociológico y ocupa un papel preeminente en la historiografía humana, puesto que proporciona información valiosa sobre las costumbres en otros tiempos. Información que por pertenecer al ámbito de lo cotidiano, no siempre es registrado.

El retrato siempre estuvo ligado a un estrato social alto: se hacían retratar los reyes, nobles o personas de posibilidad. Los reyes ocupaban un papel principal en la historia, por lo tanto los retratos reales cumplían con una función política; actuaban como sustitutos de la presencia real, de ahí que en la cámara de concilios, en lugares de asambleas públicas, en las salas de linajes de los nobles españoles u aún en los palacios de los criollos novohispanos, siempre pendiera del muro una copia, en lienzo, lámina o grabado, de algún retrato del monarca.

En la Nueva España, la costumbre de hacerse retratar se extendió en los estratos altos de la sociedad. La corte virreinal, inspirada en las cortes europeas, fue un factor determinante para que se adoptara esta costumbre. Como señala Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* "la Nueva España fue una típica sociedad de corte...Teatro de actividades sociales y culturales no menos de intrigas y decisiones políticas, la corte virreinal fue un centro de irradiación moral, literaria y estética; al influir en las actividades y en las maneras de la gente, modificó profundamente la vida social y los destinos individuales. Ejemplo de cortesía, costumbres y modas, de velar a los muertos y cortejar a las vivas, de celebrar los natalicios y llorar las ausencias."³⁷

³⁷Paz O. (1983) *Sor Juana Inés de la Cruz: Trampas de la fe*: Fondo de Cultura Económica. p. 43

El retrato de la Nueva España se convirtió en uno de los tantos requisitos sociales que exigía una sociedad aristocratizante, organizada a imagen y semejanza de la corte española. La intención que animaba a una persona a hacerse retratar, no era únicamente perpetuar su memoria sino que reflejaba una aspiración de elevar o hacer patente la dignidad social del personaje.

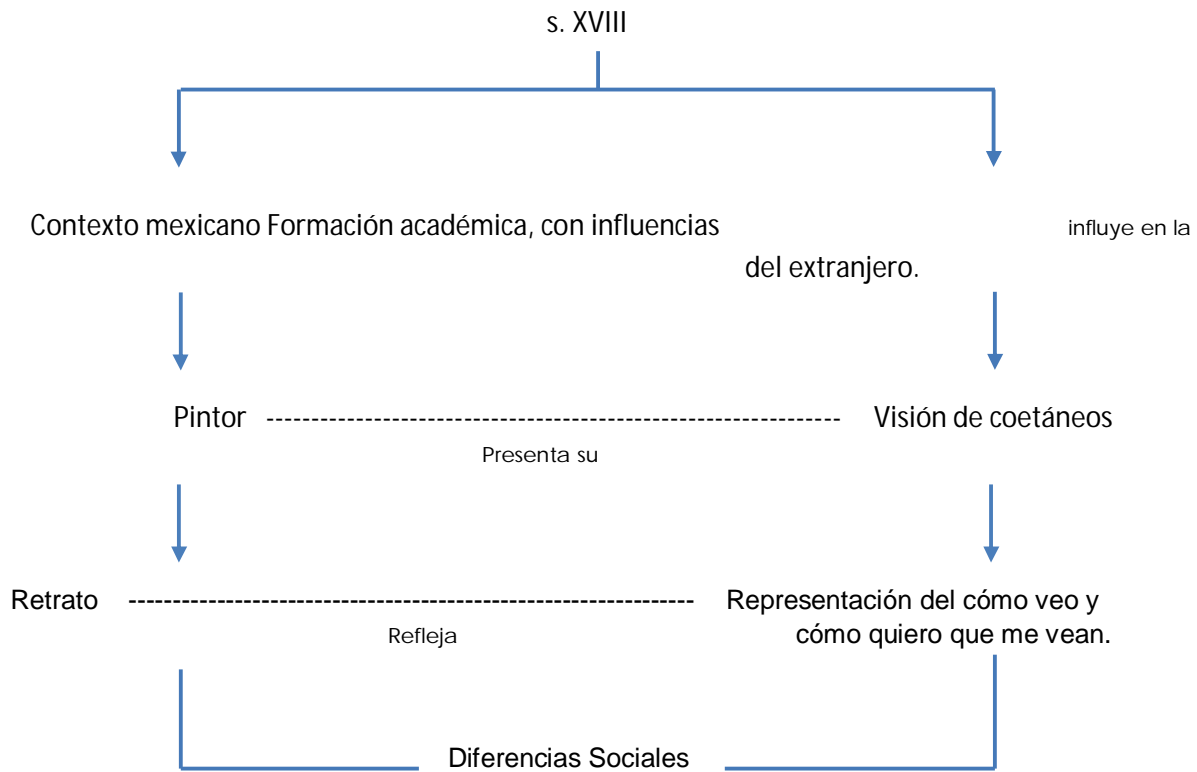
Una condición destacada no se lograba solamente por el éxito económico, era preciso además demostrar la hidalguía; es decir, lograr la categoría de caballero, después fundar un mayorazgo para consolidar la fortuna y el prestigio de la familia, y por último hacerse de un título nobiliario. El rey de España concedía esta distinción a los criollos que habían hecho alguna contribución importante a la corona, ya fuera política, económica o militar. El título los hacía objetos de ciertos privilegios, pero también los obligaba a llevar un estilo de vida que exigía gastos considerables. Construirse una mansión con mobiliario suntuoso, vestir lujosamente, rodearse de sirvientes, tener uno o varios carruajes, celebrar ceremonias con pompa y decoro, y ayudar a construir colegios, hospitales, conventos y todo tipo de obras pías.

Dentro de este sistema de vida, centrado en las aspiraciones nobiliarias, los retratos ocuparon un lugar preeminente. Su lugar en el salón principal, quizá llamado “salón del trono”, que en los palacios virreinales se situaba en la planta alta sobre el portón de entrada, donde hacían a veces de carta de presentación que ratificaba el linaje distinguido del señor y la señora de la casa, sobre todo si se agregaba, como era la costumbre, el escudo nobiliario y la cartela en la que se indicaba el nombre, apellidos y la relación de cargos y títulos que había obtenido.

El esquema compositivo empleado en el retrato novohispano, se adecuó al retrato de corte implantado por Tiziano (pintor occidental) y adoptado posteriormente por los pintores de cámara de la nobleza europea: la figura de medio cuerpo o completo, ataviada con sus mejores galas y con una actitud digna y distante. En lo que se refiere al estilo pictórico, el retrato virreinal adquirió un carácter propio, muy original, cercano al realismo y a la severidad del arte español y totalmente alejado del boato y grandilocuencia del retrato francés.

En la Nueva España, el pintor no tuvo empaño en representar a su personajes, tal cual eran, aun cuando su rostro no fuera particularmente agraciado. Se encargó también de registrar con minucia los detalles de la vestimenta, y las joyas, como si realizara un inventario de brocados, perlas, aretes, prendedores, anillos, relojes, pero siempre integrados a la persona, sin hacerlos lucir más de lo debido. El retrato novohispano equiparado a los estereotipos europeos, tiene un tono más ingenuo, preciso y veraz, es ligeramente rígido, con posturas repetitivas, posee el encanto de lo espontáneo con su lenguaje directo y descriptivo. El personaje en complicidad con su pintor, se ocupa de que no hubiera duda sobre su identidad, estampando al calce o a un lado, su nombre y cargos. Este ingenuo acto de vanidad, impropio del ascetismo cristiano, a lo largo del tiempo se ha convertido en un documento que nos permite identificar algunos de los rostros de la élite más prospera de la América de entonces que con sus riquezas, provenientes de la agricultura, el comercio y la minería, emuló en sus formas de vida el refinamiento y dispendio de las cortes europeas

Entendiendo la importancia de ubicar el contexto donde se produjo la mayor cantidad de retratos y el impacto de este producto social como preservador del desarrollo de los elementos culturales de una época que sirve como punto de transición y de pérdida de los elementos propios, ante la imposición y adopción de nuevos elementos simbólicos para definirse, se puede ir dando pie a entender cómo se fue construyendo el imaginario del mexicano del s. XVIII. A continuación se presenta un esquema que demuestra el proceso que se sigue para generar una idea de lo que se es a partir de ubicarse dentro del mapa social de la Nueva España:



Esquema 1. Elementos para la construcción del imaginario.
 Autor: Torres A. (2012)

El esquema se inicia señalando el siglo que se ha seleccionado para su estudio, como eje importante en México, que vive un proceso de colonización donde lo que hasta el momento había considerado como lo propio sufrió una transformación ante la llegada de los españoles y con ellos todos los elementos que el oriente le podía ofrecer a través de sus intercambios culturales marítimos (Nao de China) y que el cruce de razas trajo consigo. Generando un contexto en continuo cambio.

Contexto que al igual que los imaginarios están en constante construcción, pero es el sujeto social quien en su participación constante con su entorno, hace una representación del momento en el que se encuentra, por lo que es necesario representarse en el otro, identificarse con él, querer conocerlo, aprehenderlo, robarle su imagen, para poder hacer una imagen propia.

Así, desde que se nace asistimos a la comunión que nos produce el contacto con los semejantes a través de los grupos que conformamos y participamos, ya sean religiosos, políticos, académicos, culturales o familiares.

Por tanto se podría emplear la definición de imaginario que proporciona Evelyne Patlagean, sobre el campo de lo imaginario que es definido como:

El conjunto de representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan. Lo que significa que cada *cultura*, y por tanto cada sociedad e incluso cada nivel de una sociedad compleja tiene su imaginario.³⁸

En esta concepción lo imaginario alude a los productos del campo de la imaginación que están asociados a las condiciones humanas, desde lo más colectivo, hasta lo más íntimamente personal. Se afirma que existe un límite variable entre lo imaginario y lo real, el límite pasa por lo que para cada quien, de acuerdo a su cultura y su época, es asignado en cada apartado.

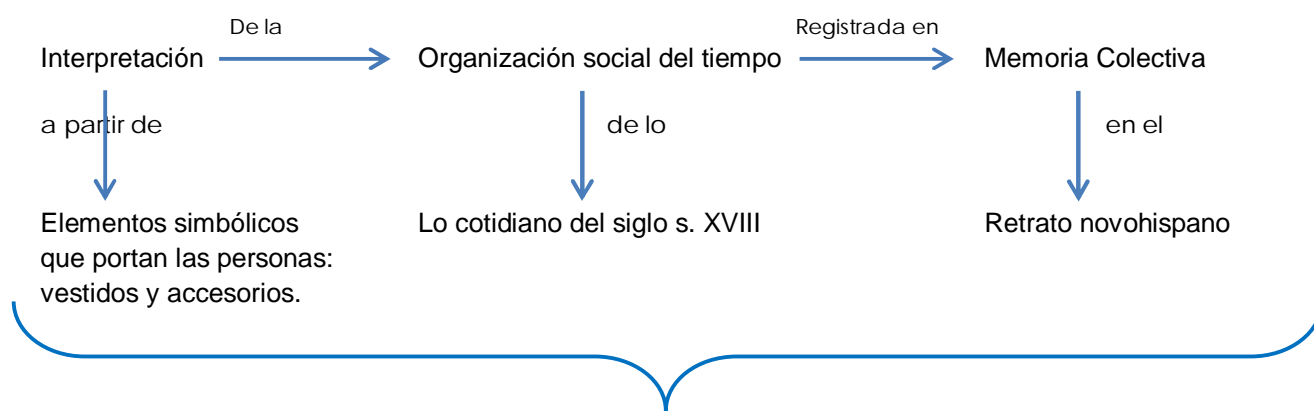
Si bien, existen diferentes definiciones otorgadas a lo imaginario, se retoma lo anterior debido a que la interpretación que se proporciona en esta tesis es a partir de la visión que el sector de los pintores nos ofrece como testimonio para interpretar esta época, de tal manera que corresponde exclusivamente a la configuración de elementos simbólicos que al agruparlos da pie a la construcción de sistemas de referencia que al plasmarlos en los retratos no solo representa lo físico, sino que hace tangible la construcción ideológica de la nación. Por tanto la importancia de haber realizado en el capítulo II una descripción de elementos técnicos repetitivos, pues al ponerse como un lineamiento a seguir en la elaboración de los retratos estandarizan y delimitan el punto de análisis a considerar, partiendo exclusivamente de ciertos elementos simbólicos.

³⁸ (Patlagean ,s/f:302)

Por ello que el vestuario, accesorios y escenarios en los que se pudieran enmarcar los diversos personajes de los retratos, permiten hacer una interpretación por repetición de los elementos que dieron pie a la construcción de un imaginario que posteriormente se ha ido retomando en la construcción de símbolos en la que el mexicano se pueda sentir identificado, pero como se ha venido señalando la época virreinal ha sido por muchos menos abordada, quedando como un bache en la construcción de la historia

Tras considerar que partimos de la construcción imaginaria de los artistas (retratistas), se realizará una interpretación de segundo orden, apelando a la definición que Bronislaw Baczko (1991), propone del imaginario social al sostener que este es un esquema de interpretación del mundo que interviene en la organización social del tiempo, en la construcción de la memoria colectiva, en la producción de visiones de futuro (como las utopías) y, a partir de estas representaciones, orienta los comportamientos y en ese sentido facilita el ejercicio del poder.

Lo anterior se puede sintetizar de la siguiente manera:



Interpretación del reordenamiento del estatus en las esferas de las clases sociales
Esquema 2. El ordenamiento de lo social

Dando pauta a considerar que lo que se puede encontrar de imaginario en los retratos, es la construcción social de la época en la división de grupos sociales, iniciando por las diferencias raciales, que se encuentran enmarcadas en las colecciones y secuencias de las pinturas de casta, que sirven primero para poder entender la mezcla que se da en el continente americano, principalmente en la Nueva España, tras la llegada de españoles

y negros a nuestras tierras. Así como para identificar las diferentes actividades laborales que cada sector desempeña de acuerdo a la indumentaria y los artefactos que cada pareja portaba.

Es importante su impacto, porque a partir de éstas, se han realizado los estudios correspondientes a la multiplicación de linajes durante la época del virreinato, dando sentido y énfasis al uso frecuente de las joyas y escudos de armas de las diferentes personas retratadas. Esta forma de representarse, dividió al territorio en dos sectores, el mestizo y el indio³⁹, entendiéndose así porque la mayor parte del desarrollo social se generó en el centro de la República, pues la clase privilegiada se asentó en el centro, mientras que las montañas o periferias más pobres, fueron la vivienda para los menos privilegiados.

Demostrando con ello el odio mutuo entre naturales de México y de España. Dando origen a una lucha de clases constante, que en la época virreinal no se desarrolla entre las clases indios y castas, sino de los homólogos de la corona, esos otros nuevos señores de Europa u de las trece colonias, de estirpe tan reciente a la suya, que se habían dotado de un proyecto económico y de un ideario político que los favorecía en las nuevas condiciones del mundo postilustrado. Así aquellos que en Europa no contaban con peso social en la Nueva España, podían obtener títulos nobiliarios mayores, aunque los tenía que compartir con aquellos que hacían esfuerzos por acceder a este círculo social.

Situación que se demuestra en los retratos de la familia de Fagoaga y Arozqueta, con la de Carlos IV, que corresponden a la corte y la corona, por lo que el uso de vestidos de seda y joyas, no se compara con los retratos de familias de coroneles o tradicionales de la región que a pesar de contar con abolengo, no tienen aún la categoría de las primeras familias.

³⁹Se consideran estos dos grupos debido a que la división geopolítica del territorio mexicano ha reconocido a estos dos sectores desde el virreinato hasta la época actual.

Óleo anónimo, del siglo XVIII, perteneciente a la colección de Concepción Saldívar de Valadez. Imagen tomada de la revista Artes de México (1994) El retrato Novohispano



Familia Fagoaga Arozqueta,



Capitán Pedro Marcos Gutiérrez y su familia

Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez. Anónimo. Imagen tomada del libro Museo Soumaya. Tesoros del Museo Soumaya de México siglos XV-XIX (2004). México. pp 2003

Familia Carlos IV. Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen Francisco de Goya. (2004) México p. 27



Familia Carlos IV



Familia del general Don Felipe Codallos.

Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México. Imagen tomada en la Pinacoteca Virreinal, cd. México, 22 Octubre 2010.

Imagen 66. Se pueden distinguir las diferencias desde las posturas que cada integrante del retrato presenta, así como del vestuario que marca la diferencia de clases que se ha señalado.

De ahí también el tipo de telas que se empleaban en los vestidos, recuérdese que se mencionó en el capítulo uno que de acuerdo a la zona era el uso de sedas o algodón, por tanto siendo pinturas del centro de Nueva España y de Puebla las analizadas en el capítulo anterior, los vestidos son de gala en el caso de la realeza y en los otros dos aunque son de uso cotidiano, poseen el uso de las mejores prendas, que no están confeccionadas en algodón solo con menos bordados o pinturas en las telas, pero siguen manteniendo la elegancia con el uso de mantillas importadas, poco probables de ser adquiridas por clases menores, sumando así el poder adquisitivo de las familias.

Los retratos de castas, sirvieron como instrumento de identificación y adscripción racial, siendo utilizado por las autoridades civiles y religiosas del virreinato. De tal manera que a partir de esta división el uso de algunos aztequismos se vayan reduciendo a meros iconos que se lograron rescatar, pero que por algunos fueron empleados más como mero adorno que desde la importancia para la construcción de la historia.

Se hace mención de la nula presencia de aztequismo, porque a pesar de que hay algunos retratos que hacen alusión a que algunos indios fungieron como donantes de algunas obras pictóricas religiosas, es en esta época de grandilocuencia que las raíces de lo que fue el México prehispánico se vayan olvidando y limitando a lo que los españoles permitieron y lo que algunos pudieron rescatar, enfatizando la ausencia de elementos con los cuales compararse y sentirse iguales para la formación de identidades, pero si la formación de símbolos con los cuales identificar una época.

Otros de los elementos que se pueden interpretar del imaginario de la época es la ocupación del tiempo, incluyendo las actividades a las que se dedicaban los hombres, los propios a las mujeres e hijos, así como de la ocupación del tiempo de ocio. Por tanto los escenarios repetitivos de los retratos:

PINTURA	PINTURA DE CASTAS	RETRATOS.
ESCENARIOS	<p>Edificios: según el oficio al que se dedicaba la pareja de cierta casta.</p> <p>Recámara: de acuerdo al oficio del padre.</p> <p>Cocina: lugar de las actividades de la mujer.</p>	<p>Salones principales de los castillos.</p> <p>Fondos negros que hacen suponer se localizan en el interior de una vivienda.</p>

Lo anterior deja ver que las actividades cotidianas de las personas se realizaban tanto en el espacio público, como en el espacio privado.

El espacio público, por lo regular está destinada a la plaza principal el parián, lugar donde se podía observar a todas las clases sociales, como se mencionó en capítulos anteriores, es aquí donde se celebraba el mercado para la realización de compras de comisaria como de accesorios, asimismo en esta plaza se podrían pasear en los

carruajes las familias de mayor peso social, debido a que los carruajes también son considerados como accesorios que simbolizan riqueza y poder social. Las plazas se convierten en puntos de reunión donde la dinámica social a partir de la vestimenta hace notoria la división de clases, a pesar de que las sirvientas visten con el mismo glamur que las damas, el uso de ciertos accesorios como las joyas marcan las diferencias.

En sí, el espacio público se vuelve un escenario que funge de pasarela para que las personas puedan hacer lucir algunos de sus vestidos, así como para delimitar las actividades cotidianas que se realizaban en la época, dedicadas principalmente al consumo de bienes (compras) y paseos.

Mientras que en los espacios privados, la dinámica se vive diferente. Para empezar hay que mencionar la estructura arquitectónica de las casas, algunos castillos (dependiendo la familia que le habitaba), debía contar con un salón principal que servía para las fiestas, así como amplios jardines donde se pudieran hacer celebraciones, con la idea de poder compartir con los contemporáneos de su misma posición social, con la finalidad de preservar ciertas dinámicas de convivencia, así como de seguimiento de actividades de negocios o políticos por parte de los varones y en caso de las damas el demostrar lo buena esposa a partir de la posibilidad de mantener la vivienda, el esposo y la educación de los hijos, que en el caso de las niñas presentaban alguna actividad musical que en la época se les permitía.

Un punto a considerar de acuerdo a los retratos analizados y en consecuencia a la tabla presentada en párrafos anteriores, el uso de cocinas es un elemento repetitivo de las pinturas de castas donde se presentan escenas de agresión entre las parejas, haciendo énfasis en la raza o en plena convivencia entre la familia o simplemente entre madre e hijos, dando por sobre entendido el papel principal de la mujer como parte fundamental del interior de su casa y en el exterior como acompañante de su esposo.

Aunque es una situación no fundamentada la interpretación por uso de espacios tanto público como privado, donde hace aparición la figura femenina, es incluida de esas dos formas, incluso si se trata de retrato de mujeres la tendencia es más al arreglo personal

que a cualquier otra actividad, reduciéndola al espacio privado, pero esto se detallará en el siguiente apartado.

Continuando con el espacio privado, los retratos se realizan en el interior en los salones, que desde lo arquitectónico de igual manera dan peso social a la familia, pero también donde la propia familia puede posar su dinámica como tal, es decir, las posturas que se observan en los cuadros, principalmente en los retratos grupales, dejan ver las interacciones que se daban entre ellos, haciendo aún más delimitada la división social dentro de la propia familia, como de la importancia que se les daba en el núcleo familiar. Prueba de ello es la pintura de la familia de Carlos IV

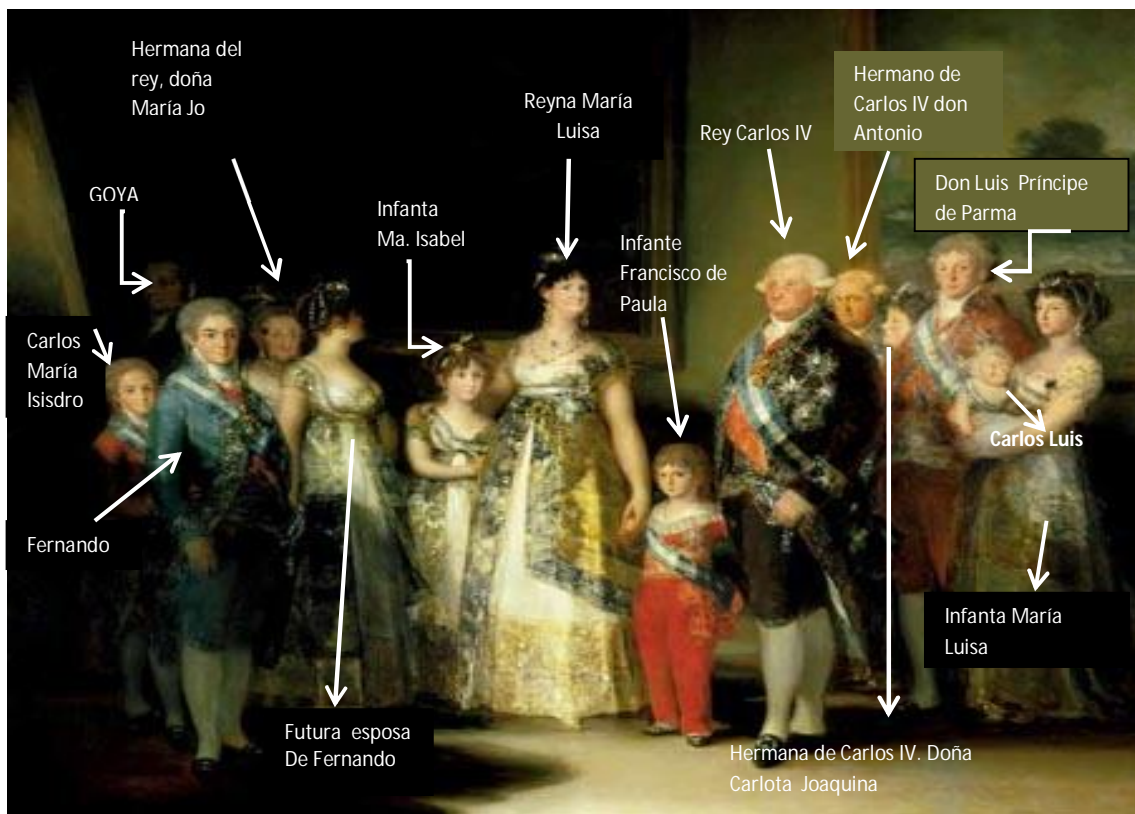


Imagen 67. Familia Carlos IV. Óleo sobre lienzo. Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Hagen. (2004) Francisco de Goya. México p. 27

En la imagen se puede apreciar como los reyes se encuentran al centro, hay cierta preferencia por los que se colocan a los costados de la reina, incluso el abrazo que da a la infanta María Isabel de mayor complicidad.

Asimismo en el caso de los hermanos del rey están colocados en la parte trasera, sólo se distingue su rostro, dando menor importancia dentro de la dinámica, pero sin excluirle como parte de ese grupo social.

La dinámica familiar dentro de los espacios privados, es retratada por el pintor, que no sólo proyecta una familia, sino que además permite ser empleada para entender la interacción de los personajes, y los caracteres de cada uno, que pueden ser contrastados con los elementos textuales históricos que se tienen de cada uno de ellos, complementando un estudio donde se pudiera evaluar la visión que se tuvo de la época, desde los que la vivieron (pintores) y desde los que la interpretan (investigadores).

Por último se debe reconocer dentro de la dinámica que se desarrolla en lo privado la división de géneros, los hombres y las mujeres parecen formar dos grupos diferentes, este elemento que pudiera adjudicarse a la visión del pintor para acomodar a las personas, parece ser reforzado y aceptado, por lo que en la mayoría de las obras se puede apreciar, esta gran diferencia que hace suponer que la educación (no solo escolar, sino en todos los sentidos) brindada se brindaba de acuerdo al género de los niños, es decir, las madres educaban a las niñas y los niños eran educados por los padres, así la transmisión de patrones y la constante igualación de los infantes con los adultos.

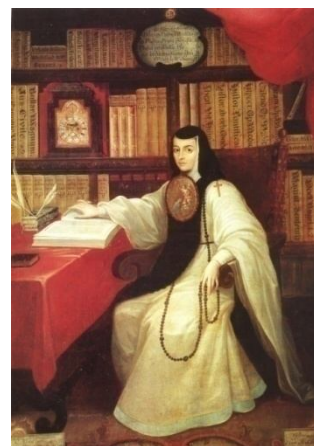
En el caso de los retratos eclesiásticos, su función formativa, permite primero educar a los nativos bajo los cánones de la iglesia católica, digna de España y que en cierta medida controlaba a los indios, mientras que a su vez servía como recordatorio de los castigos que podían tener de no hacer caso de lo que Dios dictaba, manteniendo el control social y la imposición de nuevas ideologías entorno a lo religioso. De igual manera se demostraba la posibilidad que se tenía para designar su vida, en el caso de las mujeres el poder formar parte de la iglesia como Monja y en el caso de los hombres como sacerdotes o frailes, los cuales no estaban alejados de ser considerados con cierto reconocimiento social, pues solo algunos podían acceder a esta posición social, que el clero proponía para los habitantes de la Nueva España.

De esta manera el retrato sirve para presentar cómo a medida que los territorios americanos de la Corona española se fueron organizando tras el periodo de conquista, se fue creando una élite, política, social y religiosa, que fue acaparando las esferas de poder. Esta élite, como grupo dominante, no pudo resistirse a la tentación de hacer ostentación de ese predominio social recién obtenido. Trataron de hacerlo patente medio de resaltar su importancia histórica a través de las galerías de retratos que dejaban constancia de su paso por el cargo en la sede de su poder. El uso constante de los escudos heráldicos y la cartela como interpretación de lo que se retrataba.

Conforme esta élite social y política adquiría títulos de nobleza, sus retratos se enriquecieron decorativamente, manifestando ciertos aspectos de su persona, especialmente su pertenencia a un grupo social. Que servían de modelo a clases medios privilegiadas, lo cual permite entender como el imaginario del mexicano se fue construyendo en virtud de lograr alcanzar la figura de los que les gobernaban, donde la riqueza y ostentación eran elementos claves a alcanzar, igualándose en todos los aspectos, aunque la marcada diferencia siempre estuvo en la dinámica cotidiana de la época.

3.2 La presencia femenina en el retrato novohispano

Del apartado anterior se puede retomar las costumbres de la vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta del siglo XVIII, que vas orientadas a las actividades fuera de su vivienda y aquellas que la llevan a quedarse en el interior de éstas a partir de posar constantemente en los diferentes festines que otorgaban como gala de su riqueza, mismos que son retomados en los diversos retratos que se analizaron. A continuación una interpretación de la imagen que se construyó en la Nueva España.



Sor Juana Inés de la Cruz 1732. Óleo sobre tela de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. Museo Nacional de Historia Maldonado, INAH. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No.37. México. pp. 62

Uno de los factores importantes que marca a principios del siglo XVIII el papel de la mujer en la Nueva España, es la tendencia religiosa con la que se educa a la mujer. Siendo los frailes los encargados de educar a los nativos de este nuevo lugar y al considerar que desde los textos de la santa iglesia, fue Eva quien dio de comer a Adán el fruto prohibido, temían que la mujer novohispana pudiera caer en el pecado y en la tentación, por lo que tratando de evitarlo a toda costa, instauró una gran cantidad de conventos para enclaustrarlas y formarlas como monjas.

Como resultado de este ejercicio espiritual para evitar que las mujeres fueran presas del pecado, la tendencia de las mujeres, principalmente de la clase privilegiada, era ingresar a un convento para ofrecer su vida a Dios, así al igual que las familias tenían cierta importancia social por contar con un hijo sacerdote, el contar con una hija monja, era aún más reconocido. Por lo que parte de los retratos estuvo orientada a la contemplación de la figura femenina ataviada con los hábitos religiosos. Algunos ejemplos representativos de esta situación, se pueden apreciar con los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz, quien además de ser religiosa, contaba con una formación en letras que le daba otro prestigio, como ya se hizo referencia en líneas anteriores.

Para finales del siglo XVIII, las tendencias religiosas fueron decayendo, principalmente por la introducción de las reformas Borbónicas y posteriormente por la expulsión de los jesuitas del territorio de la Nueva España. Así la religión y el criollismo determinaron el tipo de organización social, la cual se constituyó en base a un sistema de castas cuya característica principal serán los profundos contrastes entre las diversas mezclas que se dieron.

En el caso de los retratos de la Magdalena, esta figura pertenece al imaginario de los pintores de la época, donde la mujer es hermosa, con tez blanca, pero con el cabello suelto, como signo de su vida inmoral, mismos que son rizados y largos, que se contrasta con el pelo recogido de todas las damas de la época que pocas veces dejan rizos sueltos, marcando parte de la construcción del ideal de mujer.

Se debe recordar que el proceso de conquista implicaba formar a los “salvajes” y por tanto darles modelos a seguir en este caso para las mujeres, la Magdalena podría ayudar a evitar comportamientos inapropiados por su arrepentimiento, y buscar en las mujeres como la reina o virreina ideas más apropiadas a seguir, y seguir manteniendo la situación social que se había impuesto.

Los prototipos femeninos que la iglesia proporcionaba, eran parte del imaginario de los pintores de la época, por lo que era más factible seguir figuras de mujeres reales y que con sus lujos se vuelve más atractiva a seguir, en un contexto donde la riqueza marcaba la moda de estereotipos,



La Magdalena despojándose de sus joyas. Autor: Alonso de Arco. Imagen extraída de la página electrónica: www.foroxerbar.com



Detalle del retrato de la Familia Carlos IV. De Francisco de Goya y Lucientes. Colección Colección Real, del Museo del Prado de Madrid. Imagen tomada de libro: Marie Rose, Rainer Haqen.(2004) Francisco de Goya. México p. 27

Imagen 68. Los estereotipos femeninos.

Las mujeres de la aristocracia, recurrieron por tanto al retrato para hacer valer su linaje y aunque hay algunas indígenas que fueron retratadas, las mujeres de la clase social alta son las que hicieron más evidente su necesidad de distinción derivado de la organización social que se había establecido.

De esta manera el papel de las mujeres de la alta sociedad, y las actividades que podían realizar se limitaban principalmente a dos situaciones: mujer casada o la de monja. El primero está representado con la función civil que desempeñan las mujeres, mientras el segundo está asignado al estado ideal: ser monja. Ambos estados femeninos a los que se pretendía llegar.

A pesar de que la mujer tenía pocos medios a través de los cuales podía sobresalir, y al contar con un papel secundario a nivel social, en comparación al del hombre, su presencia fue esencial en el desarrollo de la sociedad novohispana. Las actividades que una mujer realizaba, así como las oportunidades a las que tenía acceso estaban determinadas por el estrato social al que pertenecía.

Las mujeres formaban parte de la sociedad y se rehusaban a seguir la idea propuesta por la iglesia católica de ser encerradas en conventos. Pero si se consideraba que todo lo que eran se lo debían agradecer a un hombre, ya fuere éste su padre, su hermano o su marido. Con todo y restricciones las mujeres novohispanas llevaron una vida socialmente activa.

Aún cuando la categoría social y la posición económica imponían ciertas normas, existían obligaciones que eran comunes a todas las mujeres sin importar su nivel social, que era el acatar los preceptos de la Iglesia, la laboriosidad, la honestidad, la sumisión al marido y a los superiores. Sin embargo, las mujeres de estratos altos debían menor sumisión y obediencia a cantidades mínimas de personas que las esclavas o sirvientas. Por lo que estas características son exaltadas en los retratos de las mujeres, en los retratos de grupo (familiares), donde se demuestra la sumisión de la mujer ante el marido, así como la grandilocuencia de su devoción en el caso de aquellos en los que están postrados ante algún santo o virgen.

Además las mujeres de la clase alta debían acatar las instrucciones religiosas que si eran obligatorias en su educación, que podían tomar en las escuelas de amigas, como se denominaban, en los conventos o en los beaterios. En ésta se enseñaban a las mujeres medios básicos para su subsistencia diaria como la lectura, escritura, matemáticas elementales, música, religión y labores femeninas. Posteriormente, si poseían los medios y el interés necesario, las mujeres podían adquirir conocimientos de gramática latina o castellana y aunque no tenían acceso a la Universidad sí lo tenían a los libros. Por tanto en ocasiones las mujeres, principalmente las más jóvenes eran retratadas con algún instrumento musical o en compañía de la madre quien instruía y orientaba en las funciones que la dama tenía que considerar para su desarrollo y aceptación en sociedad y por obviedad de las encargadas de la reproducción de las nuevas generaciones.

Así la actividad de las mujeres que no entraban a los conventos, estaban orientadas a la consolidación de un matrimonio bien avenido. Sus actividades eran relacionadas con la vida religiosa a través de la realización de obras pías, la donación de terrenos para la construcción de conventos u hospitales. Además de mantener su casa siempre adornada con primores que demostraran la habilidad de sus manos, y lograr la cría de sus hijos.

Pero es a partir de 1765, que las nuevas ideas europeas de progreso, ocasionaron una relajación en las costumbres, concediendo mayor libertad a las mujeres. Hubo una mayor frivolidad y superficialidad, ya que comenzaron a dar mayor importancia a la imagen personal y también abandonaron, de alguna manera, los trabajos del hogar para dedicarse a los aspectos más mundanos.



Imagen 69. Retrato de ostentación donde la distinción del personaje se hace a partir de la cartela. Doña Ana María Campa y Cos. Óleo sobre tela Siglo XVIII. Colección RRI Imagen capturada en el museo del virreinato SLP, Enero 02, 2007.

Es esta relajación de las costumbres la que se refleja en los retratos realizados durante la segunda mitad del siglo XVIII en la que se le concede mayor importancia a la apariencia que a mostrar los valores religiosos que representaba el ideal femenino, aunque a nivel social éste seguía siendo aceptado.

Los retratos demuestran que la representación que se hizo de las mujeres de la época no se corresponde de manera directa con lo que era aceptado a nivel social porque existía un conflicto de identidad que provocó una necesidad de distinción evitando que se representaran realizando las actividades que se consideraban propias y adecuadas a su género.

Hasta el momento se han mencionado algunos aspectos relacionados con la situación de la mujer dentro de la sociedad novohispana, en consideración a que desde la sociología del arte resulta necesario conocer el contexto en el que se genera una producción plástica para así entender sus características. A éstas se suman las particularidades propias del gusto, que está determinado por la clase social a la que se pertenece y por los ideales que ésta busca proyectar. Para las mujeres era necesario hacerse ver como cultas y refinadas, la forma de lograrlo fue a partir de la manifestación visual; el retrato, en el cual aparecerían con todos los elementos que la distinguían.

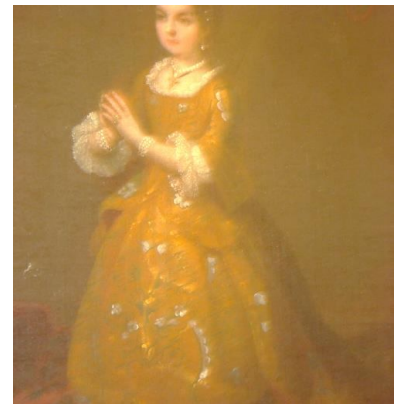


Imagen 70. Retrato de doña Isabel Rosa Catarina de Cevallos Villegas, primera condesa de San Mateo de Valparaíso. Óleo sobre tela Siglo XVIII. Colección RRI Imagen capturada en el museo del virreinato SLP, Enero 02, 2007.

A pesar de que las mujeres eran privilegiadas con tez sin imperfecciones, más que las proporcionadas por los años, la exacta reproducción de la fisonomía no era importante en la pintura de retrato iberoamericano. Los pintores estaban acostumbrados a generar retratos eclesiásticos de santos, vírgenes y seres celestiales, por lo que la imaginación de éste, era suficiente para generar la idea que pretendía plasmar, situación que le es coartada al no imaginar y retomar los rasgos físicos de la persona a retratar,

quizá por ello que por su apego se vea favorecido la exaltación a los detalles que portaban como los pormenores de sus vestidos, principalmente encajes, así como de las joyas.

Por tanto la apariencia adquiere mayor importancia de representación que la interioridad y la espiritualidad establecida a principios del siglo. Esta situación permite a través del retrato femenino no solo demostrar las condiciones sociales de la época sino algunos elementos que de igual manera pueden hablar de las condicionantes sociales para que las mujeres pudieran ser vistas.



Imagen 71. Detalles de algunos retratos analizados en el capítulo anterior.

En el caso del retrato femenino es interesante reconocer los diferentes elementos que la componía para lograr ser reconocidas en sociedad. No sólo los elementos como las cartelas o los escudos de armas, se conforman como los elementos principales de distinción, sino también lo son el tipo de indumentaria empleada y las joyas.

De esta manera, el análisis de los retratos, requiere de un análisis de la indumentaria porque al momento que alguien se hace retratar selecciona aquellos elementos que lo hacen destacar de acuerdo a la imagen que quiere perpetuar.

Pero también porque como afirma Pierre Bourdieu en su estudio sobre la distinción “el efecto del modo de adquisición nunca es tan señalado como en las elecciones más corrientes de la existencia cotidiana, como el mobiliario, el vestido o la cocina, que son particularmente reveladoras de las disposiciones profundas y antiguas...” (2002; p.76). Es decir, las elecciones aparentemente más superficiales son las que marcan la pertenencia a un determinado grupo o clase social, y a la vez permiten distinguirla de las demás.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se pierde en la Nueva España el uso de la moda española y se adopta la francesa. Lo anterior debido a que a partir del ascenso al trono español de Felipe V, a principios de siglo, la moda de España se afrancesó. Influencia que llega a la Nueva España, prolongándose hasta las primeras décadas del siglo XX.

De esta manera es constante ver en las mujeres el uso de los vestidos característicos de la época y acordes a su condición aristocrática. Los escotes de los vestidos permitían ver el cuello, los hombros, parte de la espalda y el nacimiento del pecho. Pero para disimularlos éstos se

cubrían con una mantilla a la se le dio el nombre de fichú. En cuanto a las faldas, son amponas, estos volúmenes se logran a través del miriñaque, cuyo uso se volvió muy popular durante este siglo. Otra característica de los

vestidos fue el corsé, que a mediados de siglo ya se hace con hueso de ballena que se colocaban en las partes laterales en forma de diagonal, los cuales permitían una mayor movilidad.

La riqueza de las telas adquirió valores excepcionales, por el trabajo realizado sobre ellas. En general, las telas utilizadas para la confección de los vestidos eran la seda con brocados de colores oscuros. La riqueza y ostentación no sólo se demuestra en los vestidos, sino en los accesorios que porta como el caso de los relojes, que eran considerados por las damas por formar parte del gusto de la aristocracia de la época convirtiéndose en elemento de ostentación y no poder ser adquiridos por la mayoría de la población.

Imagen 72. Retrato de una dama. Autor: Miguel de Herrera, año 1782. Colección RRI Imagen capturada en el museo del virreinato SLP, Enero 02, 2007.



Imagen 74. Detalle del retrato de Ramona Antonia Musitu y Zalvide Goitia y sus hijas 1795. Óleo sobre tela. Colección Enrique Corcuera y García Pimentel y Sra. Imagen extraída de: Revista Artes de México. (1994) *El retrato Novohispano*. No. 25. México. pp. 62



Para las damas también fue importante el uso de abanicos y pañuelos. Los primeros se adornaban con pedrería y pinturas históricas o mitológicas y cada dama debía poseer varios ya que era necesario estrenar uno para cada ocasión. Sumado a todos estos elementos también es importante destacar el uso de chiqueadores, adornos de moños y flores, influencia de la moda francesa de la época que gustaba de incluir ambos objetos en el adorno de las mujeres.



Imagen 73. Detalles de algunos retratos analizados en el capítulo anterior donde se hace énfasis en el uso de pañuelos y abanicos.

Los retratos se constituyeron como un medio de presentación porque se colocaban en el salón principal de la casa, por eso no bastaba con poseer un escudo que representara el linaje. También se incluía una cartela, que por lo general se colocaba en la parte inferior como una ancha banda o en forma de medallón estilizado a un lado de la figura. En el caso de las mujeres en estas cartelas además de mencionar el nombre, apellido y títulos, se incluía el nombre del marido, especialmente si éste poseía los mismos títulos o incluso superiores a los de la retratada.

La posesión de un linaje ocasionaba que se tuviera acceso a lo que Bourdieu ha denominado la cultura legítima, la cual se basa en la adquisición de cierto capital cultural que se obtenía por la justificación de la existencia de unos antepasados. En el caso de la Nueva España heroicos porque habían participado en la fundación de ciudades y en la conversión de los indios.

Éste funciona como un anticipo que permite desde el nacimiento ingresar a este mundo de posibilidades de adquisición de la cultura legítima, la cual se justifica fundamentalmente en el tiempo. De ahí que la posesión de un linaje se convirtiera en algo necesario para las clases aristocráticas y adineradas de la Nueva España que les permitía tener esa condición de igualdad con los españoles peninsulares por esa pertenencia del tiempo.



Imagen 74. Ejemplos de cartela y escudo de linaje de algunos de los retratos analizados en el capítulo anterior.

Dentro de los retratos, también se incluían aspectos externos a los personajes, como el cortinaje. De igual manera la constante en el uso de joyas confeccionadas con perlas. En relación a ello Lydia Lavín y Gisela Balassa afirman que:

Las perlas en el siglo XVIII en Nueva España se usaron con tanta prodigalidad en el adorno del traje y como alhajas que parecen singularizar el lujo de la sociedad novohispana de esa larga etapa. Además de formar gargantillas, las perlas se utilizaban en pendientes y brazaletes; estos últimos se llevaban en ambos brazos y el número de hilos llegó a sumar una docena (2001; p. 290)



Imagen 77. Detalle del retrato de ostentación donde la distinción del personaje se hace a partir de la cartela. Doña Ana María Campa y Cos. Óleo sobre tela Siglo XVIII. Colección RRI Imagen capturada en el museo del virreinato SLP, Enero 02, 2007.

A partir de los elementos anteriores se puede puntualizar que el retrato durante el periodo novohispano, con todos sus elementos de ostentación, se constituyó como un medio para probar la posición que ocupaban las retratadas a nivel social.

Las posturas objetiva y subjetivamente estéticas que suponen, por ejemplo, la cosmética corporal, el vestido o la decoración doméstica, constituyen otras tantas ocasiones de probar o de afirmar la posición ocupada en el espacio social como categoría que hay que tener o distancia que se debe mantener ...[estas elecciones] están reservadas, de hecho, a los miembros de la clase dominante... (Bourdieu, 2002; p. 55)

El perfil de la mujer mexicana de finales del siglo XVIII y principios del XIX, es un tipo de mujer educada en la época de las luces, tomando en cuenta lo que ello implica en términos de cultura, gustos, sensibilidad, ideales y expectativas, tanto individuales como sociales. Sin embargo también se encuentra inmersa en un mundo de transformaciones, llena de matices, rasgos y sombras, que corresponden a otro tipo de mujer, y por lo tanto a otro tipo de sociedad: la sociedad burguesa y republicana que se construye lentamente, la mujer que vive el tránsito del virreinato a la República, y sirve como entrada a la caracterización de la vida cotidiana de la mujer en el México Independiente.

Pero que a pesar de todo es clasificada dentro de la vida familiar, y aunque participaba de fiestas y tertulias, tal como se le ve en algunos retratos, nunca logro consolidar una vida en el campo de la política. Aunque algunos de los estereotipos formados en esta época ha repercutido en la formación social de la mujer mexicana actual, pues es en esta época donde la identidad de la mujer al igual que la del hombre inicia a construirse desde la constitución del imaginario social que se iba entretejiendo para futuras generaciones.

3.3 Las aportaciones de la época virreinal a la época actual.

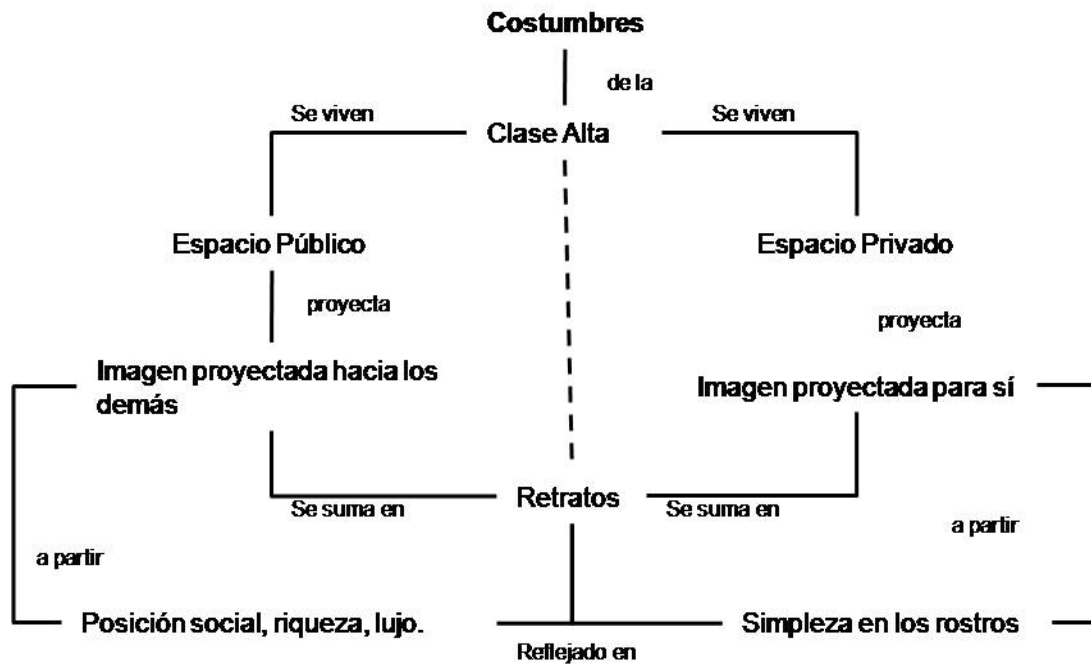
Si bien la finalidad de esta tesis era poder constatar las costumbres de la vida cotidiana de las mujeres de la clase social alta del siglo XVIII de 1700 a 1800, las cuales se lograron describir en el apartado anterior de este capítulo, no se deben dejar de lado otros elementos que son característicos de la época y con los que se han enmarcado y entendido las dinámicas sociales de la misma.

Al inicio de esta tesis se hablaba del estudio de actividades mecánicas que realizaban las personas, mismas que fueron proyectadas en diversos retratos, y que con el paso de los años han quedado como memoria de lo que alguna vez fue México. Estas memorias al ser abordadas bajo los lineamientos de alguna disciplina, llámese sociología, antropología, historia, arte, por mencionar algunas, van recobrando a partir de las interpretaciones, diferentes significados que han permitido ir abordando y construyendo parte de la historia del país.

Parte de la historia con la que cuenta México, se encuentra inscrita en diferentes vestigios, los cuales son considerados como parte del patrimonio cultural tangible (por encontrarse en algún material que le hace tangible desde lo físico), este también tiene sus repercusiones en el patrimonio cultural intangible, el cual de igual manera se encuentra como parte de la memoria colectiva de algún grupo, que con el paso del tiempo se ha ido perpetuando, transformando o incluso desapareciendo, de acuerdo a las diversas dinámicas culturales que la sociedad va desempeñando en el día a día.

Por tanto, hasta el momento lo que se ha desarrollado en esta tesis es una interpretación a partir de algunos retratos tanto colectivos como individuales (destacando principalmente la figura femenina) que han sido considerados como patrimonio cultural; por su calidad artística (técnica; arte), como por los elementos denotativos que insertos en un contexto (que ya ha descrito tanto la historia, sociología y antropología), permitieron, generar conclusiones sobre cómo las dinámicas cotidianas se desempeñaba desde los dos ambientes en los cuales se desenvolvían las personas; correspondientes a los espacios públicos: plazas o mercados, jardines, calle y los espacios privados que correspondían a la vivienda o algún recinto dentro de ésta como lo podía ser la recámara, la cocina o en su caso el salón principal. Lo que proyecta una imagen de sí, para él y una imagen para el exterior, aunque la imagen de los retratos corresponde a una imagen que debe ser aceptada como única sin importar las diferencias, debido a se pretendía dejar como memoria de su grandeza.

Tal como se presenta en el siguiente esquema:



Esquema 3. Elementos que abarcan las costumbres en los retratos.

De esta manera de acuerdo al esquema se puede ver como a partir del retrato se volvió tangible algo que es intangible, es decir las costumbres, son actividades, usos, representaciones y expresiones de los acontecimientos de una época en específico que por generaciones se va transmitiendo, esto se hizo demostrable en el caso del uso de la vestimenta de los infantes que era la copia de los adultos, heredándoles no solo el gusto por algún tipo de vestimenta, sino la situación social-política-económica que traía consigo el uso de un collar o de botones o encajes de algún tipo, que se van quedando en el imaginario colectivo, es decir la sociedad del s. XVIII proyecta la imagen de sí, pensando en la construcción de un futuro, pues es en esta época en la que se inicia la construcción de México como nación, es a partir de estas dinámicas sociales que se edificaron algunas de las nuevas tendencias sociales.

Partiendo de lo ya mencionado, es posible entender el por qué algunas costumbres sociales se siguen preservando y así mismo estudiar los cambios que han sufrido, el seguimiento de la construcción del pensamiento actual a partir del cómo la sociedad

mexicana ha ido comunicando lo que los personajes del s. XVIII le heredaron como patrimonio, mismo que si bien, ya no se aprecian en el arte pictórico (de igual manera, por la introducción de nuevas tendencias), se siguen apreciando en la cotidianeidad del mexicano, que es resguardado bajo nuevas tecnología, que permiten la continuidad del estudio del tiempo (historia).

Recordemos entonces, que en el siglo XVIII se realizan los primeros intentos de búsqueda de identidad por parte de los criollos, que por sus condiciones de nacimiento y a pesar de tener un apego por España, heredado por alguno de sus padres; no era español, pues habían nacido en la Nueva España. Así los criollos, se fueron configurando bajo ciertos elementos que los consolidaran y distinguieran como grupo social, pero que también los igualara con los españoles peninsulares para adquirir sus mismos beneficios, lo que trajo como consecuencia la adquisición de nuevos títulos nobiliarios, el diseño de escudos de armas para fundar un linaje, la adquisición de bienes, para lograr esa sensación de igualdad. Estos elementos tuvieron tal importancia que tuvieron que incluirse en los retratos realizados a lo largo de este siglo, debido a que de esta manera hacían visible a los demás el poder que habían adquirido, y no solamente se generaba una idea sino que se ratificaba con un elemento físico.

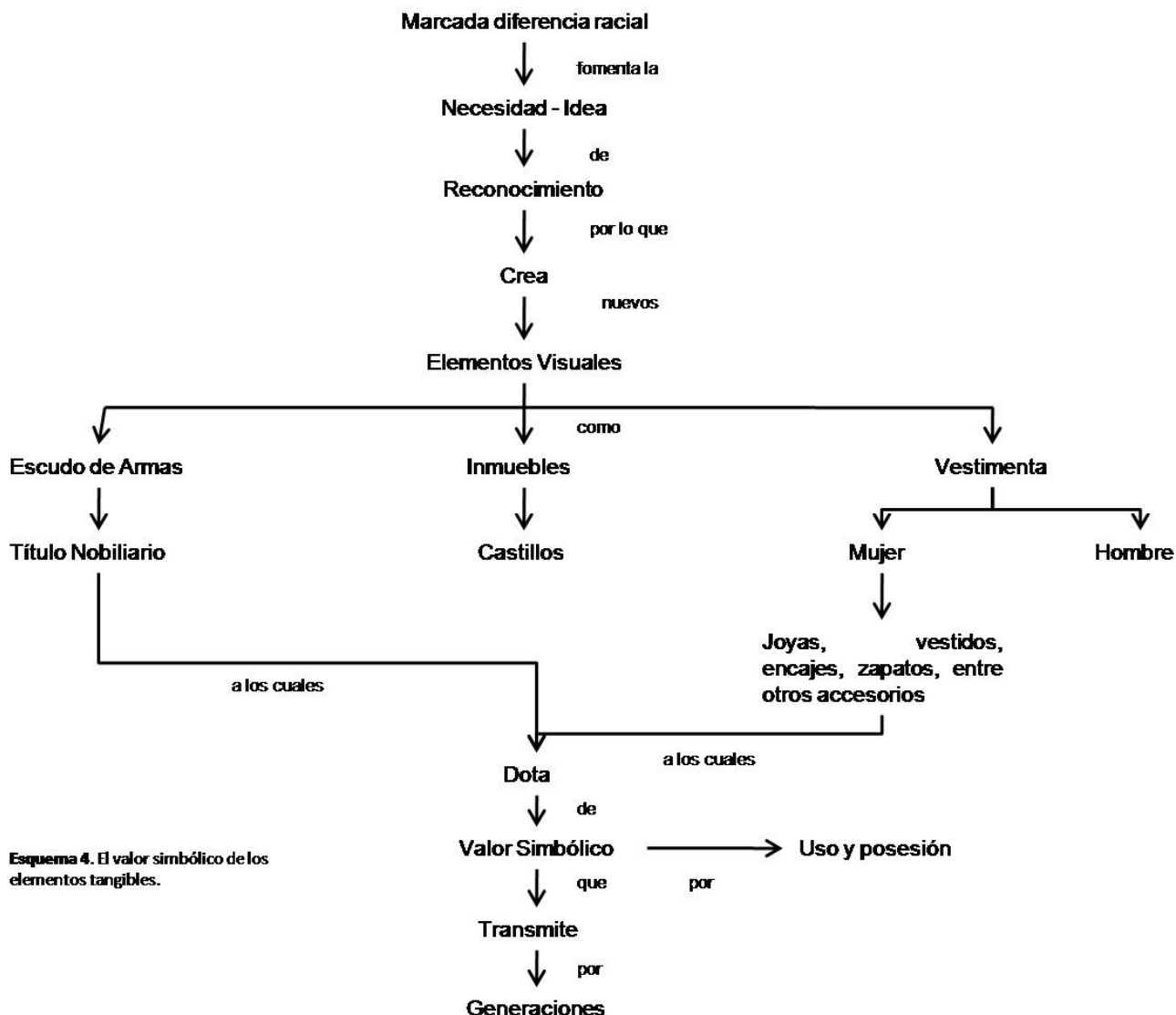
Por otro lado, esta nueva estratificación social, permitió que la ciudad empezara a estructurarse. Primero ya no había necesidad de dar tanta importancia al clero debido a que la mayoría de los indígenas ya estaban culturalizados y por ende, ya no era prioridad lo que la iglesia marcara, sino lo que los dirigentes establecieran, por lo que la construcción arquitectónica cambio su rubro, la construcción ya no se orientó solamente a conventos, se dio pie a la construcción de catedrales, colegios y castillos. A partir de estos nuevos recintos públicos y privados; la dinámica social empieza a permitir las convivencias sociales; conformando una vida citadina más uniforme.

Esta vida citadina, culta y refinada, exigía la imitación de la ostentación y el lujo que imponía Europa, y que por los continuos intercambios de bienes traídos por las naos y los intercambios intelectuales por las diferentes razas que llegan a formar parte del nuevo territorio conquistado, crearon *ideas* reflejadas en la producción de retratos de la época.

Así, la pintura de castas, no sólo permitió generar un sistema social para la época, sino un sistema social estratificado por los niveles de adquisición económica, poder social, que hasta nuestros días sigue prevaleciendo, solo que ahora considerando el contexto multicultural en el que nos desenvolvemos, por las características de aceptación social que desde la colonia dio entrada a todo extranjero, no ha quedado más que la división no por la mezcla de razas, sino por la posición socioeconómica en ricos o pobres.

Posteriormente los retratos buscaron consolidar la identidad que como grupo ya se habían forjado. Por ende los recursos simbólicos identificados en la época como elementos de distinción por parte de la clase alta, marcaron la tendencia no desde una moda que pudiera reducirse a la vestimenta y accesorios, sino a los estilos de vida que en esta época se podrían desarrollar. Por tanto los accesorios se dotaron de un valor simbólico que ha permitido que a pesar de sus transformaciones en el tiempo, sigan teniendo cierta importancia y se siga prevaleciendo la clasificación o significación que marcaron los habitantes mexicanos en la época de la colonia.

Lo anterior se aprecia en el siguiente esquema:



Esquema 4. El valor simbólico de los elementos tangibles.

Desde esta perspectiva, algunos elementos (representaciones visuales de la grandeza de los personajes) que se identificaron en los retratos se desarrollarán desde su uso en el siglo XXI, explicando las modificaciones que han sufrido, pero que a pesar de todo siguen teniendo el mismo valor simbólico que desde el s. XVIII quienes les dieron ese valor, sigue prevaleciendo.

Para iniciar el desarrollo de lo ya mencionado, es necesario destacar que aquella división racial que se propuso en las pinturas de castas, actualmente en el territorio

mexicano se ha reducido a dos: mestizos e indios, o más bien indígenas, se consideran desde las inclusiones que el propio estado-nación a realizado para la imposición de leyes y derechos para ambos grupos. De los cuales queda mencionar que los segundos están considerados desde una clasificación socioeconómica como pertenecientes a una clase baja, mientras que los mestizos se colocan entre clase media y clase alta.

Esta situación por propiedades e identidades, se demuestra cuando se menciona que la lucha no era con la clase de los indios, sino con aquellos que llegaban de España y los españoles ya establecidos, que iniciaban a ganarse títulos que en su lugar de origen no poseían, así actualmente la lucha es exclusivamente entre mestizos, es decir entre iguales, para evitar un desorden social, marcando la mayoría de las veces esta estratificación que por años ha prevalecido en la mente de los mexicanos.

En cuanto el uso de espacios de acuerdo a su valor, sobre los espacios públicos es importante destacar que las plazas siguen teniendo gran impacto como puntos de reunión de las diferentes clases sociales. En la vida de la sociedad novohispana la plaza Mayor no solo era el corazón de la ciudad sino el centro simbólico de la Nueva España, es así como a sus alrededores se concentraban instituciones civiles y religiosas encargadas de gobernar a la sociedad producto de la conquista y colonización.⁴⁰ Pero esto no siempre fue centro de actividad mercantilista.

Desde su reconstrucción la Plaza Mayor presentaba un carácter defensivo, mismo que se fue perdiendo para convertirse en un lugar mercantil, que en algunas ocasiones se llegaba a perder la rutina por una serie de festividades religiosas o civiles que tenían lugar al centro de la misma. En dichos espacios transcurrían buena parte de la vida de sus habitantes, tanto cuando realizaban actividades para celebrar acontecimientos importantes y donde sirvieron como vínculos de integración de grupos con distintas identidades, pero con cierto sentido de pertenencia respecto a su ciudad de tal forma que pudieron convivir en armonía. En la actualidad solo basta echar un ojo en las plazas del estado de San Luis Potosí, para dar prueba de ello.

⁴⁰ Curiel G. (2005). Historia de la Vida Cotidiana en México: Fondo de Cultura Económica. pp. 20-41.

Esto se logra debido a que la distribución arquitectónica que se le dio se sigue conservando y aunque algunos recintos ya no se usan como vivienda, se han mantenido para otros establecimientos, sirva como ejemplo el restaurante La Virreina localizado en la plaza de Armas del estado de San Luis Potosí, construcción que evoca la época virreinal, dotado de un valor especial, puesto que no solo sirve como recordatorio de una época sino de la grandilocuencia de las personas que la habitaban.

Asimismo es importante destacar el encontrar en las plazas el acompañamiento de una iglesia, dando constancia de la construcción de la fe católica, que si bien no se siguió bajo los lineamientos que esperaba España, si se logró mantener un gran apego a la Iglesia y principalmente a la imagen de la Virgen de Guadalupe, lo cual demuestra el seguimiento de los dictámenes que estableció el clero para un buen vivir y que por lo menos en las familias de la clase alta aún se sigue preservando como parte de su herencia cultural.

Por último a pesar de que dentro de estas plazas se han establecido negocios mercantiles, no se sigue viendo como un “mercado” donde se puede encontrar de todo, estos recintos, fueron ubicados en diferentes lugares para evitar una mezcla de clases, dando origen para la adquisición de productos para elaborar los alimentos o de diversa recreación, plazas comerciales donde se encuentran los supermercados, que de igual manera por ubicación y tipo de tienda se dota de un valor simbólico de posesión y de uso del propio lugar. De esta manera ya no es posible encontrar plazas como la del Parián, pero si los usos que se les da por costumbre, por ejemplo el salir a pasear, dar una vuelta, pasar una parte del tiempo de ocio con el que se cuenta y quizá toparse con otros iguales que realicen la misma actividad, promoviendo este espacio la dinámica social de la época.

En el caso de los espacios privados, los cuales están conformados por las viviendas, estas desde su estructura arquitectónica han cambiado, si bien ya no son castillos, solo la clase alta puede costear, grandes residencias, con algunas características propias de la época, donde se sigue haciendo gala de la riqueza poseída, aunque ya no se encuentran en la zona centro, porque se ha convertido más en una cuestión de

conservación histórica de las grandes construcciones de siglos pasados, se siguen dotando a ciertas áreas o colonias de un gran valor por la grandeza de sus construcciones, así una casa a pesar de no contar con un escudo de armas en la puerta de entrada, por su estructura física dota de mote de gran riqueza a sus habitantes.

En los espacios privados se hizo énfasis en todos los retratos del uso de salones como los principales de estas construcciones y sobre todo porque es en ellos donde se llevaban las celebraciones de la familia, pero como ya se mencionaba hay casas que no cuentan con un salón propio para este tipo de celebraciones masivas que se daban en la época, por lo que de alguna manera se hace uso de salones de fiestas que se pueden rentar, pero igual se preservó la idea de que debe existir un lugar específico para realizar celebraciones, y al igual de acuerdo al poder adquisitivo del anfitrión, el recinto debe demostrar su poder adquisitivo, volviéndolo una extensión de la persona.

Hasta aquí se habla de los factores externos que se consideraron como parte del desarrollo de costumbres por parte de la sociedad, ahora se continuara desarrollando los elementos gráficos que se pueden visualizar en los retratos, por lo que iniciamos con los escudos de armas que corresponde a la identificación al igual que las cartelas de los títulos nobiliarios que poseía el retratado.

Actualmente los títulos nobiliarios, no se dan por los aportes económicos realizados al estado, sino por la función social que cumple, la cual se ha marcado por el desarrollo educativo que se tuvo por parte de la instauración de las universidades, por lo cual los títulos son universitarios, incluso hay que señalar que de acuerdo a la licenciatura que ejerce es mayor la aceptación social, lo cual no ha cambiado pues sigue siendo desde la función que presta al estado-nación que se puede dar cierto prestigio a la persona, además hay algunas licenciaturas que son heredades, como parte del linaje, es decir la familia puede estar compuesta exclusivamente por médicos, pues desde los bisabuelos se sigue la tendencia como parte de un linaje, el cual si lo retomamos desde el siglo XVIII siempre se ha buscado fortalecer el linaje para diferenciarse de los otros.

Por otro lado, en los retratos se busca hacer énfasis en la vestimenta, como reconocimiento de su posición social, situación que en la actualidad sigue marcando parte de la posición de una persona. En el caso del siglo XVIII, el uso de encajes y sedas importadas era por parte de la clase alta que podía costear su precio, en la época actual si bien, no se prevalece el uso de encajes o sedas a gran escala, el uso de ropa importada o de marca (principalmente extranjera) permite identificar la posición social de quien la porta, pues la tendencia en la moda sigue siendo marcada por extranjeros y la clase pudiente que puede costearla.

Se hace una excepción del uso de grandes prendas, para celebraciones, que al igual como paso en el caso de la dama que se presentó a una fiesta del Conde de Nevada y llamo la atención por su vestido chino, en las celebraciones, las mujeres al igual que las del s. XVIII, deben portar el más elegante, así como evitar por completo usarlo más de dos veces, por lo que en el caso de los vestidos de fiesta se mantiene el valor al mismo a diferencia del vestido cotidiano.

A esto se suman otros usos, por ejemplo si bien no se hace uso del corsé, se preserva la necesidad de mostrar cinturas pequeñas, en el uso de zapatos, se sigue la tendencia con la idea de aparentar pies pequeños como el de las chinas, siguen siendo reducidos y deben ser combinables con la ropa y más ahora que el largo de la falda ahora no solo deja ver el tobillo, como paso con los vestidos a finales del siglo XVIII, sino que ahora es diminuto y los zapatos han cobrado mayor importancia.

En el caso de los accesorios, las piezas en oro, ya sea pulseras, aretes, collares y anillos, siguen marcando el poder adquisitivo de las personas, así por mínimo que sea el uso de uno de estos accesorios tiene mayor peso social que el uso de alguna pieza de imitación o fantasía. El uso de perlas ha disminuido, se podría suponer que no tiene el mismo valor que se le daba en la época, es más un accesorio que luce bien, pero actualmente con la introducción de bisutería la elegancia de la mujer, se puede exaltar al igual que con un accesorio en oro con piedras preciosas, pues se sigue buscando los colores dorados y los colores que las piedras preciosas exhiben para seguir siendo evaluadas con gran aceptación.

Aquí se demuestra que el intercambio de productos extranjeros sigue siendo activo, y sigue siendo de parte de China, que no solo ha abarrotado el mercado nacional, sino que por bajos costos sigue teniendo una gran aceptación.

Los pañuelos y abanicos, son empleados en zonas costeras, que por las condiciones ambientales son necesarias, ya no son consideradas como exclusivos de una clase social alta, las mujeres independientemente de su posición pueden adquirirlos, aunque ya no son recursos constantes en el atuendo de la mujer. Los discursos secretos que se habían diseñado con el uso de esos elementos se olvidaron y la elegancia que daban a la mujer se perdieron, dando paso a otros elementos que han adquirido peso social para reconocer a quien lo porta. Por otro lado en el caso de los relojes, también perdió su valor, y a diferencia de esta época el tiempo en la civilización actual tiene importancia.

Es así como los usos ideales de vestimentas y accesorios para los cuales fueron elaborados, se transformaron de acuerdo a las necesidades de los nuevos contextos, pero aun así tienen una repercusión social identitaria desde la época de la colonia, debido a que el valor simbólico que esta sociedad otorgo se sigue preservando.

Adentrándose en la figura femenina desde su rol, se identifica desde la función religiosa, la cual en la época ya no tiene el mismo peso social, es decir contar con una religiosa en la familia ya no es una opción que brinde prestigio a la familia, esto por la aceptación de las mujeres en las universidades para tener una formación académica a la par de los hombres.

En el caso de su rol en el ambiente familiar, es donde esta figura ha mantenido una gran transmisión de costumbre que desde los retratos se puede observar. Primero se destacará el hecho de la división de géneros, que en muchas familias se sigue dando, es decir las mujeres a pesar de ser las encargadas de la formación de los hijos, tiene mayor acercamiento con las mujeres, pues están en mismas condiciones físicas y por tanto le podrá enseñar el prototipo de mujer ideal, el cual va orientado a siempre aceptar las condiciones del esposo y por ende a crear una idea constante de la necesidad de la mujer por contraer matrimonio con un buen partido.

De ello se desprende la idea que en las mujeres se ha formado de una necesidad de casarse y no quedarse soltera, así como las actividades que desarrollará que están dedicadas al cuidado del hogar por ello que siempre se encuentren con su familia, en el salón principal, en la recámara o la cocina, en algunos casos como miembro de alguna fiesta, pero continua con su rol de madre o de mujer soltera que busca en una fiesta a alguien con quien contraer matrimonio.

Por tanto la frase que popularmente se dice en torno a considerar que la mujer es la responsable de la educación de los hijos, es muy cierto, pues el hombre se preocupa de proveer los recursos económicos, mientras que la mujer hace el cuidado y repartición de acuerdo a necesidades de los mismos.

Quizá pueda ser muy aventurado, por la falta de elementos, constatar que en estas divisiones sociales y separación de actividades que podía realizar la mujer desde lo académico y aceptación de formación en todos los ámbitos del desarrollo humano, que el machismo desde el siglo XVIII, se ha ido fomentando a pesar de que en algunos recuadros de las pinturas de castas se retrataba a mujeres (negras, principalmente) gritando a su esposo e hijos, pero sigue siendo parte de la formación de la mujer.

Por tanto, las mujeres han heredado la idea que desde Europa se ha aceptado de la imagen femenina, recatada, educada, callada, que sabe hacer lo que su esposo señala y sobre todo que está al pendiente de los hijos, es así como estas imágenes pueden no solo retratar personas con poca expresión facial y grandes galas, sino que son testimonio de aquellos elementos no tangibles (costumbres e ideologías), que de alguna u otra manera siguen prevaleciendo en la memoria actual, tanto de hombres como mujeres, pues ambos han vivido en el mismo contexto.

En conclusión, hablar de las costumbres de las mujeres de la clase alta del siglo XVIII de 1700 a 1800, no es solo hablar de esta época, sino de disgregar en la historia elementos que permiten abordar desde un recurso material como lo es el retrato, no solo el arte como expresión artística, sino como expresión social de una época que por medio de su transmisión generacional, marcan la tendencia de futuras generaciones desde elementos externos como construcciones arquitectónicas y vestimentas, así como ideologías, que nos siguen diferenciando de otros.

CONCLUSIÓN

La historia de la imagen es tan compleja, extensa y maravillosa como lo es la propia historia de la humanidad y sus diversas culturas. Las imágenes son la expresión de cómo se ha vivido y percibido el mundo, la vida, la muerte y las pasiones humanas. En otras palabras, las imágenes plasmadas en roca, papel, lienzo, u otro medio son la representación de la historia de la cultura humana.

Las distintas representaciones que producimos – no las imágenes-, como lo precisa Fernando Hernández⁴¹, contienen ideas que reflejan estructuras sociales, muestran al artista como mediador de la construcción de significados que hacen las diferentes sociedades y culturas a través de los tiempos.

Cuando inicié este camino de análisis en la contribución descriptiva de la riqueza artística y cultural que enmarca la pintura virreinal era solo con la finalidad de describir a través del acervo artístico gráfico la cotidianidad de las mujeres de la clase social alta en el territorio mexicano que prevaleció en el siglo XVIII. Una de las interrogantes fue: ¿Para qué el artista empezó a plasmar las imágenes? Una de las posibles respuestas era pensar que deseaba evocar la apariencia de algo ausente. Sin embargo, al transcurrir mis lecturas y analizar las diferentes obras, comprendí que la imagen podría sobrevivir al objeto representado.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia o conjunto de apariencias, separadas del lugar y del instante en que apareció por primera vez preservada por un momento o unos siglos.⁴²

En el caso de esta investigación, al observar cada una de las imágenes contemplaba su tiempo (siglo XVIII), el período político-cultural en el que fue elaborado, (México virreinal), su entorno social (la posición de la mujer de la época viviendo el conflicto que implicó el no ser ni indio, ni español), su cultura, y entonces me atreví a hacer un viaje al pasado.

⁴¹Hernández, Fernando (2003) EDUCACIÓN Y Cultura Visual. Octaedro-Eub. Barcelona. Página 129

⁴²Berger, John (2000) Modos de Ver. G. Gili Barcelona pp. 16

Al término de este paseo por el arte mi visión sobre la posición del artista ha ido cambiando. Durante siglos el artista ni siquiera firmaba sus obras, pero al transcurrir el tiempo se ha ido otorgando valor sobre su obra y su trascendencia, y sobre todo por el compromiso personal que esto le implica. Se ha realizado una transición de la pintura-oficio a la pintura-ideología.

La obra de arte nos permite descubrir la sutileza, la percepción de lo interior y exterior del sujeto y es entonces cuando nos permite apreciar y comprender lo glorioso de cada momento a través de los ojos del artista, para generar nuestras propias configuraciones y elementos que nos representen significados de la historia del arte (época virreinal) para reconocer la esencia y verdad.

Las distintas pinturas y retratos de costumbres de las damas de la clase social alta del siglo XVIII, de 1700 a 1800, deja al descubierto creencias, actitudes y elementos ideológicos que han caracterizado a la sociedad mexicana. Con base en la perspectiva que Octavio Paz señala en su libro *El laberinto de la soledad*, la sociedad colonial, sobre todo el grupo de los americanos-españoles o criollos vivió una gran tristeza y soledad por la ausencia de identidad. Ellos no eran herederos de los grupos indígenas, pero tampoco eran españoles por lo tanto, la construcción constante de elementos simbólicos que le representaran inició a hacerse presente con la finalidad de ir estableciendo esos rasgos que los distinguieran de los otros grupos. De esta manera esos elementos distintivos se incorporaron a las actividades cotidianas, a las costumbres que se extendieron no solo a la dinámica pública, sino a la dinámica privada. Uno de los resultados fue la creación de modelos a seguir desde el propio linaje y desde la clase alta, desde la cual surgían esos estereotipos; por tanto, este grupo de clase alta encontró en el retrato un elemento esencial para unificar las formas de entenderse, de manera tangible y entendible en los ámbitos público y privado.

Es así, como el retrato, no solo muestra a personajes representativos de la época, sino que también pone de manifiesto, la construcción de un país multicultural, que si bien, padeció de una conquista impositora, también supo sortear las diferencias, para mantener algunos elementos propios, adaptarse a la introducción tanto de artículos

como de ideologías, con la finalidad de integrar una sociedad que estaba quebrantada y que con trozos traídos del extranjero fue construyendo un futuro.

El siglo XVIII fue una época marcada por la riqueza de obras de retrato considerándose así, parte importante del repertorio artístico de la época y siendo las obras eclesiásticas las más importantes no sólo por sus dimensiones sino por el mayor apoyo económico que recibían gracias a las clases económicamente más poderosas.

La Iglesia continuó siendo en el siglo XVIII el cliente más importante de los artistas novohispanos, la secularización si bien demandó otro tipo de obra, principalmente los retratos, no sólo de motivos religiosos, sino de niños, familias, monjas profesas o coronadas o mujeres, pero todos ellos dentro de los límites de quien podía pagarlos.

Fueron los pintores de esta época los encargados de hacer evidente este cambio cultural. Ejemplo de ello son los trabajos realizados por los artistas novohispanos. Juan Correa, Miguel Cabrera, Fray Miguel de Herrera, los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, cuyos trabajos reciben la influencia de la corriente de Esteban Murillo, sin dejar a un lado lo realizados por las escuelas flamenca, italiana y española. Si bien cada época tiene sus propios cánones de belleza, es en el trabajo novohispano donde se aprecia la incorporación de escenas de la vida cotidiana, tales como los mercados (reflejados en las pinturas de castas) de la calle o de la vida privada, algunas de ellas realistas, imaginarias u otras embellecidas por el propio artista.

La imitación de las tendencias de aquellos que tenían el dominio y poder, no por la riqueza, sino por el conocimiento de adelantos tecnológicos, que ponían en boga, provocó la construcción de estereotipos a seguir, desde la construcción arquitectónica, la repartición del territorio, las dinámicas sociales a desarrollar en ellos, las formas de vida de los diversos grupos raciales - sociales, las formas de actuar ante la sociedad, de agruparse, de vestir, son también puestos en escena en los retratos.

Pero los retratos son una mirada que dialoga con otras miradas, sus imaginarias respuestas nos dan cuenta de una edad plena de promesas, el tiempo acompasado de la pose, un destino apagado cuyas esperanzas laten perceptibles bajo el reseco barniz

adormecido, que al final son una mera construcción también impropia de la época, debido a que la tendencia de los pintores, de igual manera estaba influenciada por las tendencias europeas. Bastaría recordar que la mayoría de los pintores, Juan Correa (1645- 1716); Nicolás Juárez Rodríguez (1675-1781); Juan Rodríguez Juárez (1675-1728, quien recibió influencia directa de Zurbarán), Fray Miguel de Herrera (1729-1780), Miguel Cabrera (1695- 1768) Cristóbal de Villalpando (1649- 1714) Luis Berruero (1683-1750), estudiaron en Europa y que por ende la selección de elementos a proyectar sea justificable.

Por otra parte la emoción desbordada en el “arte de pintar” o como la obra resultante de ese arte; es una expresión artística en la presencia de la belleza, sobre una superficie bidimensional, con la gran intencionalidad de la expresión y efecto visual de verla tridimensional, utilizando los elementos que le son propios, como el color, la línea y la materia.

Como parte del conjunto del análisis para la interpretación de la obra pictórica, ésta tiene una realidad y necesidad: la representación de la humanidad y su entorno.

A través de la creación artística producida con infinidad de transformaciones y función, enfocando variaciones de gustos, permaneciendo la gran independencia de cambios y variantes, desde lo que es el artista, de cada una de las épocas, teniendo una parte fundamental de interpretar como función el fenómeno inherente a la historia de la cultura, de la civilización, del pensamiento y la religión durante siglos.

El retrato tiene afín a la sensibilidad barroca explayando por toda su fascinación acerca de los fenómenos del mundo humano y material que había sin duda momentos en que tales advertencias tocaron puntos sensibles.

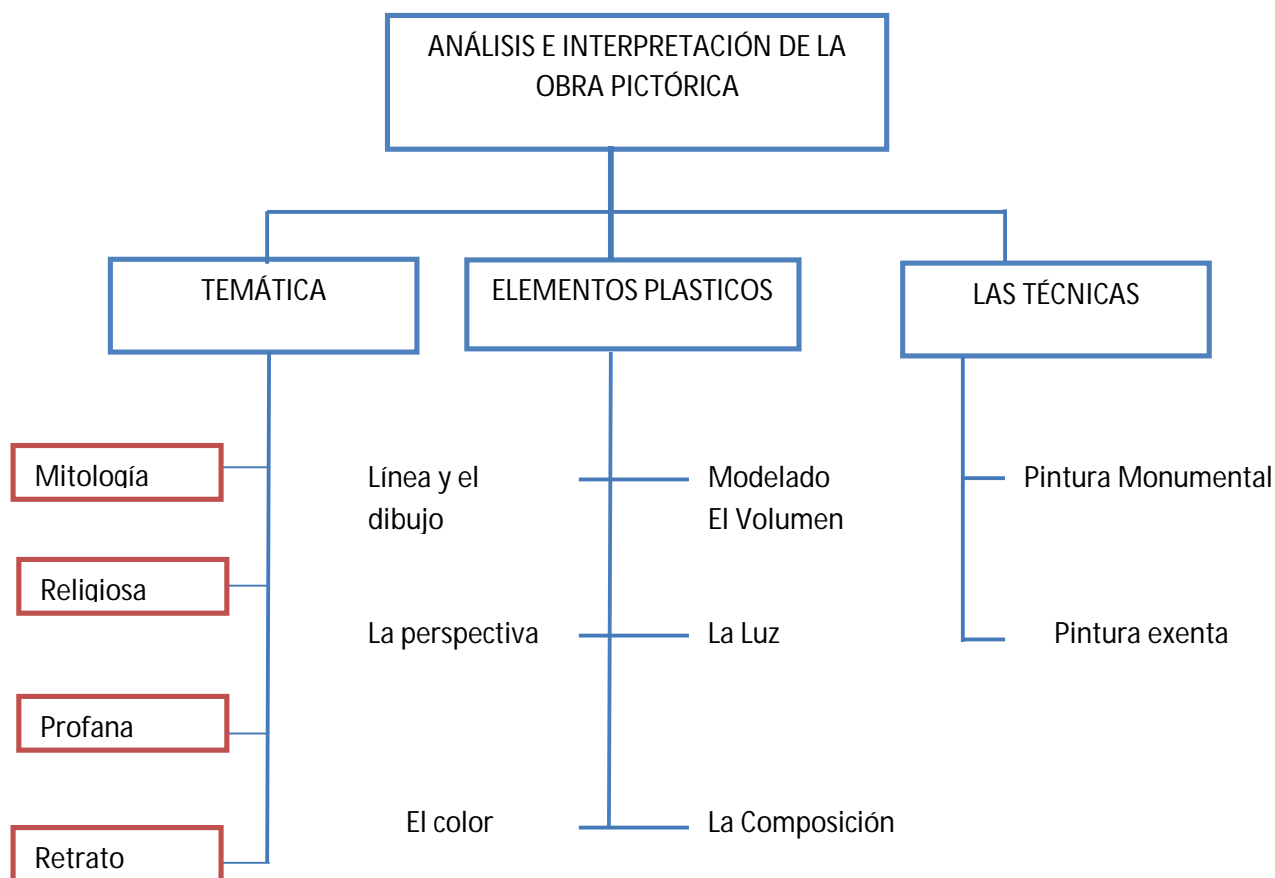
Realizar un breve vistazo al México Barroco, en el que el retrato constituye el quehacer plástico durante el siglo XVIII, los retratos por excelencia, forman parte fundamental de este trabajo.

Es en el retrato donde se manifiesta la expresión artística, donde las costumbres y prácticas de una sociedad se plasman, donde los objetos usos y cotidianidad se ponen de manifiesto para entablar una comunicación a través del tiempo y de la época entre sociedades y construir con ello una identidad. Transitando por etapas que la misma sociedad desarrolla para trascender en el tiempo y el espacio.

Y es así como resultado de un análisis de múltiples motivos que me llevaron a elegir la vida de las mujeres de la clase social alta, del territorio mexicano del siglo XVIII, (1700-1800) y donde precisamente las obras de: Miguel Mateo Maldonado y Cabrera, Juan Correa y Luis Barrueco entre otros, se vinculan a esa cotidianidad.

Por lo que a continuación se presenta un breve análisis e interpretación de los trabajos realizados por dichos autores principalmente.

Para dicho análisis se considera el esquema sobre la interpretación de la obra pictórica siguiente:



Fuente: Jesús A. Manzanque Casero. I.E.S. "Isabel Buendía" de Pedro Muñoz (Ciudad Real)

El lenguaje plástico es descifrar como fue la utilización por el artista de medios formales que componen la pintura, organizar los elementos gráficos y plásticos en el espacio, dos o tres dimensiones, detonando que la forma de expresión visual y que tenga una coherencia formal y una buena lectura comprensible. Los elementos del lenguaje plástico son: la línea, el espacio, el color, la luz y la composición; además se pueden tener en cuenta otros elementos como el movimiento, las proporciones o el ritmo, geometría, perspectiva, claroscuros etc.

JUAN CORREA (1645- 1716)

Su padre, de mezcla africana y española, cirujano de Cádiz, morena libre de la Nueva España.⁴³ Se considera que fue discípulo de Antonio Rodríguez por lo que se puede considerar que desarrolló una producción donde se manifiestan efectos de color y dinamismo academicista, características de la pintura europea, distinguiéndose los tonos dorados, la suntuosidad y un carácter eminentemente decorativo de la pintura.⁴⁴

Juan Correa expuso su propio estilo el cual se determina en dos etapas, de acuerdo a Elisa Vargas Lugo: la obra antes de 1680 donde se da énfasis a los detalles y la segunda después de este año, en las que en sus obras tiende a profundizar en los elementos dinámicos.⁴⁵

Así mismo Juan Correa siendo gran devoto hacia la Virgen de Guadalupe, le realiza numerosas representaciones en base a la copia de la imagen original que poseía⁴⁶. En él se da cuenta que se desarrolla un sentimiento criollista. Juan Correa presenta por lo general a una Virgen de rasgos de occidentales, morena en la que destacó, como en alguno de los ángeles de otros lienzos, el tono oscuro. Considerando el **realismo** en cada uno de los cuadros que pinta. Es en la obra de Juan Correa donde se observan angelitos novohispanos, morenos o de color “quebrado”.

Elisa Vargas Lugo estudió estas figuras y expone una interesante hipótesis acerca de la influencia que recibió Correa por parte de su propia raza así como el querer incorporar etnias oscuras, morenos y negros dentro de la pintura colonial. En la obra de Juan Correa denominada “Niño Dios con ángeles músicos” se puede apreciar un ángel de color negro y otro de color mulato.⁴⁷

⁴³ Burke, Marcus, Op. Cit., P. 105

⁴⁴ Pareja López, Enrique, “ Juan Correa”, en: Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco, p. 147

⁴⁵ Burke, Marcus, Op. Cit., pp. 107-108

⁴⁶ Vargas L. Elisa, “ Juan Correa”, en El arte de los tiempos de “Juan Correa”, p 180.

⁴⁷ Vargas L. Elisa, (1992) “ *Niños de color quebrado en la pintura de Juan Correa*” *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, UNAM, México, 199

Por lo que Juan Correa habría deseado manifestar a través de la plástica y de manera pública la igualdad espiritual del ser humano en los terrenos del cristianismo. Bien sea esto por querer hacer una crítica social o bien por un deseo íntimo, personal o bien realizar un sello característicos de su obra. Continúa con la corriente de la época en el que se pintan temas pasionarios y dolorosos⁴⁸

En la obra de *Miguel Mateo Maldonado y Cabrera, (1695–1768)* pintor comprometido como contratista a la ejecución de los retablos de la iglesia jesuita de Tepotzotlán, en compañía de Higinio de Chávez, maestro de ensamblador, a partir de 1753. Fue pintor de cámara del arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas; esto convirtió a Cabrera en el pintor guadalupano por excelencia. Exitoso, apremiado por muchísimos encargos de religiosos y particulares.

Miguel Cabrera destaca en el género del retrato, resultado decorativo al expresar temas piadosos. No se reduce a la aplicación de recetas y convenciones, sino que a pesar de ellas proyecta a los sujetos, siendo el pintor de su situación pero también de su individualidad. Sus magníficos retratos de monjas, Sor Juana Inés de la Cruz (Museo Nacional de Historia), Sor Francisca Ana de Neve (sacristía de Santa Rosa de Querétaro) y Sor Agustina Arozqueta (Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán), son tres homenajes a la mujer: a su intelecto, su belleza y su vida interior.

Destacó como pintor costumbrista, es autor de *Castas*, serie de dieciséis pinturas, de las cuales conocemos doce (ocho están en el Museo de América en Madrid, tres en Monterrey, y otra en los Estados Unidos). Miguel Cabrera muere en 1768.

En cuanto a la composición de sus obras contiene límites de expresión y criterios de estilo determinado por la época de realización como lo es la determinación del plano básico y los límites de la expresión del estilo, siendo así lo sobrecargado y detalles de elementos compositivos, de fondo el escenario habitual de la vida cotidiana y sus elementos de arquitectura teniendo el tema principal al centro del cuadro.

⁴⁸Vargas L. E. (1985) Juan Correa, su vida y Obra. Tomo II, Catálogo México, pp. 255.

En cada una de sus obras logra una síntesis en la cual maneja libremente ciertos parámetros de visualización en primer plano, ayuda a la comprensión y lectura de la obra enfocando en los planos visuales de composición en estudio desde agrupación y la relación visual existente con atención a los límites de composición.

El esquema del estilo barroco determina la expresión de ser *cerradas*, que son cuando representan algo tangible. Las formas que tienen un referente objetual son elementos realistas que muestran la vida cotidiana del punto central o del tema de la obra, detonando así la importancia de lo que se está definiendo por líneas visibles que delimitan los contornos de los diferentes elementos, aislando unos de otros y permitiendo ver sus estructuras por separado. Las formas cerradas que representan al personaje que en la mayor parte de las obras de Miguel Cabrera, dan el título a las obras. (Ejem, Sor Juana Inés de la Cruz) se detona como el plano principal al centro de la composición, complementándose con elementos del escenario mismo, resaltando el mobiliario, escritorios, tapetes, cortinas, ventanas, pisos, entre otros.

Detonando el conjunto de líneas maestras sobre el que se estructuran los elementos más importantes de la composición, tomando en cuenta la línea visual, en el que se deduce la organización de sus elementos de acuerdo a ciertos criterios, a veces imprescindibles, no están a la vista, pero que se saltan por el estilo formado por figuras geométricas, y considerando las organizaciones más comunes de la época. Estas obras detonan una perspectiva del escenario. (De donde se considera un pintor costumbrista)

El equilibrio lo detona la posición de sus elementos, tamaño, color. El personaje incrementa su peso visual, equilibra la posición el peso por el tamaño, cuando menor sea el tamaño de los elementos compositivos menor será su peso visual, pero se incrementa en la repetición y ritmo que éste llegue a tener.

El peso por color se detona a partir de la organización de éstos, como son los colores cálidos los oscuros y los colores tierra que resultan más pesados están más expresivos en todas sus obras.

La posición de los elementos en sus obras, formas que geoméricamente se analizan está dispuesta de tal forma que equilibran su ubicación y que dan la totalidad del conjunto obteniendo las posiciones de sus elementos en perspectiva y dando la profundidad, consideradas obras de retrato de estilo realista.

Existe un equilibrio entre las diversas tonalidades, que dan mayor profundidad, con un claro contraste en cada una de las zonas del cuadro, en algunas otras obras se muestra un equilibrio entre las penumbras.

Los colores más usados de la época son los cálidos, ya que determinan una marca de contraste para los usos de los elementos cotidianos y de escenografía, que son complementarios en los retratos, puntos esenciales para el mayor peso visual y dar mayor volumen a sus vestimentas y características de la época.

LUIS BERRUECO (1683 – 1750)

No se conoce de manera profunda la obra de Luis Berrueco, por la confusión que se originaba, debido a que no solía ser costumbre en los tiempos novohispanos que el artista firmara todos los cuadros de una serie. Sin embargo por los datos que de manera cronológica se han venido presentando se puede considerar la fecha biográfica del artista 1683 – 1750. Y en el período comprendido entre 1717 – 1773, siendo esta última fecha el período de madurez de estilo en el que se muestra buena paleta de colores y una ambiciosa composición. Para poder comprender la obra de Luis Berrueco es importante considerar la obra de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando.

Se caracteriza por tener el gusto por las representaciones ricas y grandiosas. La obra pictórica de Luis Berrueco se puede considerar que se produjo entre 1731 y 1750⁴⁹. Su trabajo se encuentra en lienzos que representaban vidas sagradas. Con preferencia, a través de su pintura, por la figura femenina (se casó cuatro veces) a la cual le dio un tratamiento especial, dentro de la pintura piadosa de la época.

Mujeres siempre bellas, ataviadas con brocados, encajes, joyas producen en los conjuntos un tono de pompa barroca y vida terrenal.

⁴⁹Pérez S. F. Op., cit .210

Para comprender la obra de Luis Berrueco es importante considerar el trabajo y la influencia de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, cuya descendencia se observa fuertemente influenciada en el sentido estilístico, el cual tiene como características de ser ágil, gracioso, de vivo colorido de formas imaginativas muy barroco, que coloca a las figuras humanas un grácil movimiento y que aún tratándose de temas dolorosos o dramático, es ameno. El arte de Luis Berrueco se coloca dentro de la corriente pictórica barroca, principalmente decorativo.

Otra de las características que presentan sus cuadros es la presencia de las esclavas negras (lujo de las clases novohispanas privilegiadas), con una expresión mundana de coquetería. Una característica más son los retratos, si bien no lo es en todos los casos.

Predomina en las composiciones, el empleo en un eje central que persistió en la época colonial (se observa en forma similar en las obras de Miguel Cabrera en su cuadro de Sor Juana) si bien combinado con numerosas líneas diagonales, que aparentan ligereza a las figuras que aparecen en cada lienzo. El apego al eje central fue otra de las características de la época colonial debido a que fueron pocos los pintores que intentaron trabajar composiciones más dinámicas. EL estatismo de comunicar la forma de estructurar un cuadro, se compensó en la pintura barroca al proporcionarle movimiento a las manos, paños y otros elementos secundarios. Una característica adicional al trabajo del Luis Berrueco es la de componer aprovechando la sección aurea. Sin embargo esto no cambio el efecto final en la composición ante los ojos del espectador.

Las composiciones de Luis Berrueco, suelen ser en esta época, quietas, solemnes en donde las elegantes figuras humanas y angélicas no se despojan nunca de una comedia de actitud. Los cuerpos se mueven con cierta discreción y la mayoría de los rostros elevan la mirada al cielo.

Algunos de los personajes civiles, presenta la peculiaridad de estar vestidos a la moda del siglo anterior (s. XVII) posiblemente por haberse inspirado en grabados anteriores para poder representar los temas de la vida de San Francisco, manejo de tonos con realismo y originalidad.

Existen semejanzas con el trabajo de Juan Correa que se puede deducir la relación formal entre ambos. Existen otras semejanzas que es importante hacer referencia entre las cuales son: el dibujo de trazo firme, bien delineado y claro, la riqueza del color y el gusto y las tendencias por las composiciones grandiosas que son incluidas en muchas figuras. Incorpora un peculiar vuelo vertical en los paños sobre la figura de los personajes celestiales.

En otra obra de Luis Berrueco se pueden observar, hacer gala de una paleta de colores luminosa, brillante y variada y que los matices logrados con veladuras y mezclas atinadas ponen en evidencia su talento de pintor y buen colorista.

Es notable el buen trazo que realiza en las manos y algunos pies, tan raro de encontrarlo en la pintura colonial.

En cuanto al oficio, Luis Berrueco es más cuidadoso en el tratamiento de los rostros, su trazo es menos duro que el de Juan Correa y nunca tan fácil como el de Cristóbal de Villalpando. Proporciona a los rostros un sombreado más acentuado en las facciones, las cuales producen efectos de mayor carácter. Nunca represento la pobreza o la fealdad ni aún en las escenas violentas. En general la obra de Luis Berrueco se distinguió por haber representado escenas piadosas con mayor libertad, con cierto realismo, más humanos, que comunicaron renovada expresión aún en los temas más trillados. Sus delicadas figuras femeninas, los fondos arquitectónicos, la alacena, la vajilla reluciente, la pila bautismal y algunos rostros que asoman en sus obras, son expresiones de su mundo real, objetos y costumbres así como personas de la época.

Del trabajo realizado por los tres artistas cada uno en su época y entorno, no sólo fue la técnica empleada o la manera de pintar lo que ha producido la trascendencia de sus obras sino su contenido espiritual, el concepto de la realidad vivida, en el que primero despertó curiosidad y después admiración de lo que la sociedad manifestaba y que fue plasmada por cada uno de ellos.

El hondo sentido de la percepción que tenían de los sentimientos del alma de las personas a las que retrataban, unida a su técnica y a la realidad en la que se vivía dio como resultado la magia en sus obras para ser admiradas.

De una manera esquemática considero tres elementos fundamentales para determinar una identidad: Mujer, Arte (representados a través de espacios, objetos, usos, creencias), y Época. Que al operar como un sistema, el punto de intersección nos permite el resultado de una identidad, éste considerado como un todo.



De tal manera, que en cada uno de los retratos se tratará de representar la situación familiar de la época, respaldada por una figura masculina que no sólo evidenciaba quién tenía el mayor rol en dicha dinámica, sino en el caso de esta tesis, el papel que jugaba la mujer de esa época, que ataviada por grandes joyas y exquisitos atuendos, vislumbran como se mencionó en un inicio, la posibilidad de describir, un fragmento de la historia a partir de la visión de los pintores de la época, quien lejos de regalarnos una gran obra de arte para la época actual, nos permite interpretar la reproducción social, apropiación cultural y las prácticas sociales, de un grupo social.

Así la perspectiva que nos ofrecen los retratos, no puede realizarse exclusivamente desde la descripción de las costumbres, sino también abre la posibilidad de servir como complemento para investigaciones desde la construcción de imaginarios sociales femeninos, por el uso y manifestación de recursos que ayudaron a la representación ostentosa de la figura femenina y familiar donde ésta se desenvolvía.

En conclusión, atendiendo a que la Colonia es la etapa en la que México se consolida como nación y la antesala de lo que posteriormente fue el movimiento de independencia, debe verse ahora desde un bagaje cultural heredado, que si bien se encuentra desde lo tangible por elementos como los retratos que nos permite entenderla y ver su impacto en los estilos de artistas modernos, de igual manera esos símbolos se volvieron intangibles, quedando meramente en costumbres que aún siguen prevaleciendo en nuestros días.

BIBLIOGRAFIA

- American Psychological Association (2002). *Manual de Estilo publicaciones de la American Psychological Association* (2ª. Edición). México: Manual Moderno.
- Artes de México (1994) *El Retrato Novohispano. Número 25*;: Artes de México y el Mundo S.A. de C.V.
- Estrada, E. (1994) y García M., *México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España 2. Las pinturas de Castas*, México:.. p. 91-98.
- Castañón., A. (2008) *Viaje a México*, Madrid,: Iberoamericana. 51-56.
- Clío, (2001) *El Siglo del Barroco Mexicano Volumen III*, .: CLIO Editores
- Colegio de México (2000) *Historia General de México*. México. Autor.
- Avellaneda., Diana. (2007) *Debajo del Vestido; y por encima de la piel: historia de la ropa interior femenina*. Argentina:..Nobuko.
- Berger, John (2000) *Modos de Ver*. G. Gili Barcelona
- Bourdieu P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. México: Taurus.
- Calderón de la Barca, M. (1994) *La vida en México*, México:., Tecolote.
- Colegio de México. (2005) *Historia de la Vida Cotidiana en México Tomo II*. México:., Fondo de Cultura Económica.
- Curiel, G. (2005). *Historia de la Vida Cotidiana en México*: Fondo de Cultura Económica.
- J.Chevalier, A.Gheerbrant, (1982) *Dictionnaire des Symboles*, Paris: ad vocem
- García Ayuardo, C., y Ramos Medina M., (1997) *Manifestaciones religiosas en el mundo Colonial Americano* (2ª. ed.)México:., Iberoamericana.
- Díaz y Ovando, C., (2006) *Invitación al Baile. Arte, espectáculo y Rito de la Sociedad Mexicana 1825-1910. Tomo II*. México:., UNAM.

- García., E., (2001) *Piaget: la formación de la Inteligencia*, (2ª ed.) México.
- Hernández, Fernando (2003) *Educación y Cultura Visual*. Octaedro-Eub. Barcelona.
- Lavín, L. y Balassa, G. (2001) Museo del Traje Mexicano Volumen II El Siglo de las Luces México: Editorial Clío, Libros y Videos, S.A de C.V.
- Museo Soumaya. (2002). Viento *Detenido. Mitología e historias en el arte del Biombo. Biombos de los Siglos XVII al XIX en la Colección del Museo Soumaya*. México, D.F.: Artes Gráficas Panorama S.A.de C.V.
- Museo Soumaya (2003) *Pudor y Liviandad, Tres Siglos de Moda en México*, México: Trilce.
- Munch, L. y Ángeles, E. (2003) *Métodos y Técnicas de Investigación* (2ª.edición). México:, ed. Trillas.
- Patricia Londoño Vega, Profesora, Universidad de Antioquia | Fuente: Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 37. Volumen XXXI - 1994 - editado en 1996
- Rojas Soriano, R., (1985) *Guía para realizar investigaciones sociales*. México.: Plaza y Valdés.
- Salazar González, G., (2007) *Conceptos y Caminos de la Investigación*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

Fuentes Electrónicas

- De la Maza, Francisco (1966) *Un bello Impreso Desconocido*. Consultado el 29 de noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/35_37-40/pdf volumen X, número 40.
- De la Maza, Francisco (1963). *Una pintura de la "Ilustración" Mexicana*. Consultado el 29 de noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/32_37-51.pdf.

De la Maza, Francisco (1971). Niñez Potosina. Consultado el 29 de noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/40_101_106/pdf.volumen X, número 40

Ovando, C. (1982). *A la memoria de Felipe Teixidor*. Consultado el 29 noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/50_159_191.pdf volumen XIII, número 50.

Romero de Terreros, M. (1946) *Bodegones y Floreros en la Pintura Mexicana Siglos XVIII y XIX*. Consultado el 29 de Noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_55_60.pdf. volumen IV, número 14.

Moreno, S. (1959) *Un Biombo Mexicano del Siglo XVIII* Consultado el 30 de noviembre de 2010, de http://www.analesiie.unam.mx/pdf28_31.pdf volumen VII, número 28 pp 29-31,ils.

Manrique, J. (1971) Una reflexión sobre el manierismo de México. Consultado el 30 de diciembre 2010, de http://analesiie.unam.mx/pdf/40_21.pdf volumen X, número 40.pp. 21-42. Fomento Cultural Banamex, A.C. (1997) *México su Tiempo de nacer 1750-1821*. México.

GLOSARIO

Aztequismo	Vocablo, giro o elemento fonético de la lengua náhuatl empleado en otra
Basquiñas	Saya que utilizaban las mujeres sobre la ropa para salir a la calle y que actualmente se utiliza en algunos trajes regionales
Bloomers	Calzones largos que utilizaban las mujeres y que estaban abiertos en la entrepierna
Brocados	Textiles cuyo estampado se realiza sobre el fondo del tejido con una trama suplementaria con hilos metálicos
Cauda	Sobrefalda larga adosada a la parte posterior del vestido
Casaca	Especie de capa que fue modificándose a lo largo del tiempo hasta convertirse en un saco largo y ajustado al cuerpo
Corpiño	Jubón ajustado sin mangas que cubría pecho y torso. Podría ser usado como ropa interior, o cuando estaba virtuosamente ornamentado, como parte del vestido
Corsé	Prenda que dejaba al descubierto el cuello, el nacimiento del pecho y los antebrazos. Servía para sujetar el busto y entallas la cintura a través de una estructura de alambre y varillas de ballena unidas por tela, que ejercían presión en el torso y se ajustaban con cintas y broches. Tenían distintos nombres como: armador, corpiño, justillo, corsé, fedora o corsé paloma, entre otros
Crinolina	Estructura de arcos de acero en forma de campana sobre la que se colocaba el vestido
Dublón	Saco ajustado para hombres.
Clavicordios	Instrumento musical de cuerdas y teclado, cuyo mecanismo se reduce a una palanca, una de cuyas extremidades, que forma la tecla, desciende por la presión del dedo, mientras la otra, bruscamente elevada, hiere la cuerda por debajo con un trozo de latón que lleva en la punta
Encajes de blonda	Con forma redondeada repetida
Encajes de bolillo	Realizados con palillos o bolillos, es una técnica de origen europea para elaborar encajes con hilos de seda
Fichús	Mantilla que complementaba el corsé y que se cruzaba sobre el pecho

Galón de seda	Cinta con figuras realizadas con hilos entorchados en metales preciosos
Golas	Adorno del cuello hecho de lienzo plegado y alechugado, o tul de encajes
Gorgueras	Adorno del cuello, hecho de lienzo plegado y alechugado
Jubón	Vestidura que cubre de los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo
Mariñaque	Armazón de alambre que llevaban las mujeres para ahuecar y darle volumen a sus faldas. Sinónimo de tontillo, chillón, panier o guardainfantes.
Polisón	Estructura independiente o integrada al vestido para dar volumen y amplitud a la parte trasera de la falda y entallas las cadera. Podía ser de alambre o de cojines de crin. Existían en los polisones íntimos que se integraban a la enagua y que eran más discretos.
Sayas	Falda, por lo general se usaba de ropa interior
Sayo	Especie de bata abierta por delante que llegaba hasta las rodillas
Tafetán	Tela de seda muy tupida
Tisú	Tela de seda con hilos de oro y plata

Autor	Objeto	Uso	Características Formales	Observaciones
<p>JUAN CORREA (1645- 1716)</p>	<p>Se manifiestan efectos de color y dinamismo academicista, distinguiéndose principalmente los tonos dorados, la suntuosidad y un carácter eminentemente decorativo de la pintura. Devoto de la Virgen de Guadalupe, por lo general pinta una Virgen de rasgos occidentales. Destaca algunos de los ángeles de otros lienzos, el tono oscuro. Considerando el realismo en cada uno de los cuadros que pinta. Es en la obra de Juan Correa donde se observan angelitos novohispanos, morenos o de color "quebrado. Elisa Vargas Lugo expone una interesante hipótesis acerca de la influencia que recibió Correa por parte de su propia raza así como el querer incorporar etnias oscuras, morenos y negros dentro de la pintura colonial. Juan Correa habría deseado manifestar a través de la plástica y de manera pública la igualdad espiritual del ser humano en los terrenos del cristianismo. Bien sea esto por querer hacer una crítica social o bien por un deseo íntimo, personal o bien realizar un sello característicos de su obra. Continúa con la corriente de la época en el</p>	<p>Academicista</p>	<p>De acuerdo a Elisa Vargas Lugo,⁵¹ en su estilo se manifiestan dos etapas: la primera en 1680 donde se da énfasis a los detalles y la segunda después de este año, en la que profundiza en los elementos dinámicos.</p>	

	que se pintas temas pasionarios y dolorosos ⁵⁰			
Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1695–1768)	<p>Pintor comprometido como contratista a la ejecución de los retablos de la iglesia jesuita de Tepotzotlán. Fue pintor de cámara del arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas; esto convirtió a Cabrera en el pintor guadalupano por excelencia. Realizo muchísimos encargos de religiosos y particulares. Autor de castas, serie de dieciséis pinturas de las cuales se conocen doce.</p> <p>Complementándose con elementos del escenario mismo, resaltando el mobiliario, escritorios, tapetes, cortinas, ventanas, pisos, entre otros.</p>	Retratista Costumbrista	<p>Sus obras resultado decorativo al expresar temas piados. No se reduce a la aplicación de recetas y convenciones, sino que a pesar de ellas proyecta a los sujetos, siendo el pintor de su situación pero también de su individualidad. La composición de sus obras contiene límites de expresión y criterios de estilo determinado por la época de realización como lo es la determinación del plano básico y los límites de la expresión del estilo, sobrecargado y detalle de elementos compositivos de fono el escenario habitual de la vida cotidiana y sus elementos de arquitectura con el tema principal al centro del cuadro. Logra un ejercicio de síntesis en la cual maneja libremente ciertos parámetros de visualización en primer plano, ayuda a la comprensión y lectura de la obra enfocando en los planos visuales de composición</p>	

⁵¹Vargas L. Elisa, " Juan Correa", en El arte de los tiempos de "Juan Correa", p 180

⁵⁰Vargas L. E. (1985) Juan Correa, su vida y Obra. Tomo II, Catálogo México, pp. 255.

			<p>desde agrupación y la relación visual existente con atención a los límites de composición. El esquema del estilo barroco determina la expresión de ser cerradas, que son cuando representan algo tangible y que representan al personaje que en la mayor parte de las obras de Miguel Cabrera, dan el título a las obras. (ejem. Sor Juana Inés de la Cruz) se detona como el plano principal al centro de la composición. Existe un equilibrio entre las diversas tonalidades ayudando a dar mayor profundidad, existiendo un claro contraste en cada una de las zonas del cuadro, presentando en algunas otras obras un equilibrio entre las penumbras. Los colores más usados de la época son los cálidos, ya que determinan una marca de contraste para los usos de los elementos cotidianos y de escenografía, que son complementarios en los retratos puntos esenciales para el mayor peso visual y dar mayor volumen a sus vestimentas y características de la época, telas.</p>	
<p>LUIS BERRUECO (1683 – 1750)</p>	<p>Se caracteriza por tener el gusto por las representaciones ricas y grandiosas. Su trabajo se encuentra en lienzos que representaban vidas</p>	<p>Sentido estilístico, ágil, gracioso, de formas imaginativas. Considerado dentro del género decorativo.</p>	<p>Con preferencia, a través de su pintura, por la figura femenina. Su sentido estilístico, el cual tiene como</p>	

	<p>sagradas. A su trabajo se le dio un tratamiento especial, dentro de la pintura piadosa de la época. Mujeres siempre bellas, ataviadas con brocados, encajes, joyas producen en los conjuntos un tono de pompa barroca y vida terrenal.</p>		<p>características de ser ágil, gracioso, de vivo colorido de formas imaginativas muy barroco, que coloca a las figuras humanas un grácil movimiento y que aun tratándose de temas dolorosos o dramático, es ameno. Otra de las características que presentan sus cuadros es la presencia de las esclavas negras (lujo de las clases novohispanas privilegiadas), con una expresión mundana de coquetería. Otra característica más son los retratos con carácter de retrato no en todos los casos. Predomina en las composiciones, el empleo en un eje central que persistió en la época colonial. La parte estática de la figura humana la compensa con el movimiento de los encajes, de los movimientos en las manos y muñecas.</p>	
			<p>El dibujo de trazo firme, bien delineado y claro, la riqueza del color y el gusto y las tendencias por las composiciones grandiosas que son incluidas en muchas figuras. Incorpora un peculiar vuelo vertical en los paños sobre la figura de los personajes celestiales. Hace</p>	

			<p>gala de una paleta de colores luminosa, brillante y variada y que los matices logrados con veladuras y mezclas atinadas ponen en evidencia su talento de pintor y buen colorista.</p> <p>Es notable el buen trazo que realiza en las manos y algunos pies, tan raro de encontrarlo en la pintura colonial.</p>	
--	--	--	---	--

OBRAS A ANALIZAR.



Datos: Óleo anónimo, del siglo XVIII, perteneciente a la colección de Concepción Zaldivar de Valadez.

Descripción.

Obra pictórica de una familia novohispana más importantes del siglo XVIII. En esta pintura don Francisco aparece al centro, arrodillado junto a su esposa, María Josefa Arozqueta y de las Heras Alcocer, con su yerno Manuel Aldaco y con sus nueve hijos. La pintura, un anónimo del siglo XVIII, es un óleo que pertenece a la colección de Concepción Zaldivar de Valadez.



Datos: Obra Titulada "Familia Carlos IV" elaborada por el autor Francisco de Goya y Lucientes. De 1746 -1828. Óleo sobre lienzo de la colección Colerion Real, del Museo del Prado de Madrid.

Descripción.

Obra pictórica detonando el "retrato colectivo" de estilo neoclásico, o a como se le conoció a petición de la obra "todos juntos", obra de Goya, quien era pintor de cámara de la corte del rey Carlos IV. Por órdenes directas en cartas de la reina María Luisa de Parma a Manuel Godoy se reconoció el proceso de la creación y composición del cuadro como uno de los primeros del autor en forma grupal, ya que con anterioridad se había realizado únicamente de forma individual. Comienza la creación



Datos: Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez y su familia. Autor: Anónimo.

Descripción.

En las postrimerías de la época virreinal, durante los años convulsos de la guerra de Independencia. A diferencia de los ostentosos retratos del siglo XVIII, realizados con un afán de glorificar al retratado, en este óleo se muestra un gusto por cierta intimidad doméstica al mostrar a los personajes dentro de sus actividades cotidianas.

<p>La imagen ofrece un pormenorizado de la descendencia directa del matrimonio FagoagaArozqueta, ambos personajes ocupan sitios de “prominencia genealógica”, a la izquierda y derecha del centro del cuadro. La madre aparece acompañada por sus hijas, en tanto que el padre encabeza al grupo de la descendencia masculina, el pintor dividió en dos grupos a todos los retratados.</p> <p>El pintor anónimo situó a los miembros de esta poderosa familia frente del altar del oratorio de su casa de la Ciudad de México.</p> <p>Las paredes de este espacio religioso, de eminente carácter particular, aparecen recubiertas con ricas tiras de damascos de seda, hay también cortinajes en fondos rojos vivos y detalles bordados en hilo de oro y ornamentación de flora en hilo rojo. Se observa un vano que permite el ingreso al oratorio familiar, desde uno de los corredores de la parte alta de la casa. El frontal del oratorio fue recubierto de fino damasco que hace juego con la decoración de las paredes en color y detalle de ornamentación bordada. Al centro, en el espacio más importante, aparece un óleo, con rico marco de plata labrada, de la Virgen de Aránzazu, devoción que fue impulsada por los vascos avecinados en México y que sirvió al grupo como elemento de cohesión política. La riqueza de esta familia provino del comercio de la plata y la extracción de minerales.</p> <p>El esquema de la obra en proporción de líneas maestra muestra según sus ejes verticales y horizontales, los</p>	<p>del cuadro en el Palacio de Aranjuez haciendo los bocetos iniciales por aparte individual de cada una de las personas que participan en la composición pictórica con un toque de aspectos aburguesado de los protagonistas, sumada a pequeños destellos de ilusionismo que dejan verse a los propios protagonistas enmarcados en dos elementos principales detonado desde el friso figurado.</p> <p>La composición realizada en armonía, y que en su tiempo fue compleja define caracteres para analizar al hombre de la época, donde sumada a la referencia de la visión de Velázquez y que a manera contrastante excluye a la familia elegida por Dios para gobernar en la tierra.</p> <p>En <i>La familia de Carlos IV</i> Goya retrató, de izquierda a derecha, al infante Carlos María Isidro, el príncipe de Asturias, la infanta María Josefa, una princesa no identificada (probablemente la prometida del futuro Fernando VII, que aún no había llegado a España), la infanta María Isabel, la reina María Luisa, el infante Francisco de Paula Antonio, Carlos IV, el infante Antonio Pascual, la infanta Carlota Joaquina, Luis de Borbón-Parma y la infanta María Luisa Josefina con su hijo de corta edad Carlos Luis.</p> <p>En la luminosidad presentada, y algo confusa de las obras de Goya, se revela la simpatía y estilo de Velázquez donde a estancia de la composición se ve a partir de los elementos reales, sombreando los de claroscuro sobre los tiempos del reinado, y distinguiendo la jerarquía real de lo que es el presente, los reyes, el</p>	<p>Los cambios introducidos a finales del siglo XVIII con las ideas ilustradas, que ponderan la racionalización del pensamiento y una secularización del espíritu, produjeron una mayor presencia de las clases medias y, a la larga, la formación de una ideología burguesa. Esta obra constituye un testimonio visual de una nueva mentalidad que transmite ejemplos de conducta donde se reafirma el núcleo familiar. Los cuatro personajes constituyen un prototipo de la sociedad del momento. EL centro de la composición los ocupan los progenitores, los cuales son establecer una relación entre ellos, giran sus cuerpos para atender a cada uno de sus vástagos del mismo sexo, cumpliendo con su obligación de educar a los hijos en las labores pertinentes.</p> <p>De esta manera, el padre, con las piernas cruzadas hacia la derecha, dirige su atención al hijo, y trata de explicarle el contenido de las imágenes del libro, ayudado por un compás que esgrime en la mano izquierda, pues seguramente se trataba de un ingeniero militar. Lleva la indumentaria de las tropas realistas, casaca azul, con cuello y bocamangas rojas, pantalón blanco y botas negras. Cabe señalar en este óleo la presencia de los militares, lo que significaría un ascenso en el tejido social de la época, que adquiriría a los largo del siglo XIX una importancia notoria.</p> <p>Su hijo tiene en su regazo un libro extendido, y</p>
--	---	--

<p>elementos más importantes en forma equilibrada de estructura de cruz latina, donde los elementos se ubican en líneas horizontales y el elemento central enfoca el cuadro en línea vertical.</p>	<p>futuro de los infantes y de la congregación de que se une a la iglesia como emblema de una recreación de la vida cotidiana familia real.</p> <p>Las familia y componentes de la obra como complementarios se alumbran en una luz sosa, mientras que se resguarda en una luz casi gloriosa a los reyes, suprimiendo casi la iluminación del fondo lo que hace resaltar más a los protagonistas y diluir la iluminación hacia los lados, dando un toque de masa al grupo de la familia y al resto del otro grupo con luz más fría.</p> <p>Detona el uso de variados colores como son las gamas de colores más variado sobre los hombres, azul, café y naranja, dando así el emblema de la jerarquía del hombre como un emblema real, y de las mujeres en colores más burdos en ocres como tonos de café, crema.</p> <p>Las paredes del espacio sin ningún resalte, detona a un espacio sobrio con colores neutros y cotidianos de los españoles en control de emociones, pardos y claros, dándoles la riqueza de la composición de su contexto como espacio el espejo el cuadro adornando los muros, dándoles así menos importancia al piso, dando el mismo tomo casual.</p> <p>Las vestimentas marcadas en sus gamas se complementan con la riqueza del ajuar de mujeres y emblemas de los hombres dando su jerarquía de realezas, así detona la identidad de la familia, en los colores empleados en donde se manifiesta el espíritu vivido de la aristocracia española parte del símbolo</p>	<p>atiende la explicación del padre. El pintor ha puesto cuidado en mostrar su contenido, donde se aprecian las figuras geométricas.</p>
--	--	--

	<p>como un lenguaje adquirido a los colores y encajes.</p> <p>Estructura acentuado en su equilibrio, por personaje sobre eje vertical, donde la balanza equilibrada con la ley de proporción acertó con el numero de elementos en don conjuntos de composición, organizados por el artista, por ordenes jerárquicos de la realeza y política de época, constituidos del centro jerárquico de un centro visual con pesos de carácter secundario a partir de las posiciones, contando conjuntos de balanza y que en su forma adversa de equilibran con el fondo con dos cuadros imponentes en tamaño y equilibrados en proporción de las masas principales.</p> <p>A partir del elemento principal, se distribuyen en sus costados laterales, izquierda y derecha, los elementos secundarios que jerarquizan la composición, sin bien, el elemento principal siendo una parte elemental de la realeza, siendo una fortaleza como fue la figura materna y en consecuencia la figura femenina como elemento simbólico representativo de la realeza, si bien los elementos secundarios retoman dos significados, donde se acertó en ubicarlos en una posición más cercana de plano principal, más cerca del espacio, estando por adelante, o mas cerca de la de la composición, se generan las figuras masculinas siendo porte de la realeza, los dos principales que deben resaltar acumulando la importancia política, donde son los lamentos principales de los grandes conjuntos a los que pertenecen y que están conjuntamente organizados en</p>	
--	---	--

	<p>una secuencia de círculos entre ellos, dándole la composición.</p> <p>En el sentido horizontal de la proporción, se respeta a partir de los espacios de fondo, dando contraste en la parte superior con los cuadros de grande tamaño, opuestos a una sección de del suelo, contrastado en color y posición de brillos, que hacen de la obra aún más enriquecida de su distribución de elementos en forma y fondo.</p>	
<p>Las mujeres.</p> <p>Adornadas con el uso de pulseras, collares, tiras bordadas, vestidos de brocados, encajes, sedas, joyas, chiqueadores y abanicos, sus tocados y peinados recogidos con ornamentos florales. Aparecen detrás de la madre, que suponemos por orden del autor fueron divididas para dar mayor énfasis a la división de género. Estas siguiendo el gusto por volver adultos pequeños a los niños, lo logra con la pequeña que se encuentra a un lado de su madre y detenida por su hermana que también le brinda el apoyo, permitiendo una continuidad de la unión entre estas. Es importante destacar la postura de la mano derecha de la niña sobre el regazo, símbolo de la devoción hacia la virgen y la familia. Cabe hacer notar que tres de las hijas de este matrimonio fueron religiosas del convento de Jesús María de la Ciudad de México. Se les puede distinguir por el uso de abanicos, como símbolo de recato, pues se mantienen cerrados, Es importante destacar el recato de las</p>	<p>Las mujeres de la familia.</p> <p>Goya, siendo un conocedor y estampador del alma humana, hace indicador los gestos de los personajes en el comportamiento íntimo y familiar: la infanta Isabel sostiene a su niño muy cerca del pecho, evocación de la lactancia, y el infante don Carlos se abraza tiernamente a su hermano Fernando, denotando cierta timidez y miedo, que debe ser contrapunteado con la imagen del otro extremo, es decir, la madre que protege a su hijo en su regazo y el niño que desprotegido busca cubrir la ausencia de es imagen con la figura del hermano.</p> <p>Obra de un amablemente entorno arquitectónico, muestra la suma de actitudes retóricas, la que al estar con elegantes trajes se lucen dando la idealización de los patrones de belleza retomados por la clase alta, de la familia real, idealizados por su mano propia y elogiadas a criterio burgués, retomado en todas las edades, dando el esplendor de lo que fue la cultura y educación.</p> <p>Destaca el cuidado en el diseño de los trajes, a la última</p>	<p>Las mujeres.</p> <p>En el otro extremo del sillón se encuentra la madre, de mediana edad, con el pelo recogido hasta atrás con un par de rizos al frente que dan cierta nota de coquetería a la severidad del rostro. Lleva un vestido azul tornasol ribeteado con bordados a la moda imperio, el llamado túnico, de uso en los inicios del siglo. El talle es alto y las mangas cortas abombadas. Una pañoleta bordada, que tiene los colores, rojo verde y blanco le cruza el pecho. Por debajo asoman los encajes de una blusa blanca y en su cuello lleva un collar de perlas con un colgante central conformado por otra perla de mayor tamaño. De sus orejas cuelgan unos pendientes de perlas y en cada mano tiene sendas sortijas. Parece ensimismada, mientras que con las manos sostiene varios hilos de colores y ayuda a su hija en las labores de costura que está realizando.</p> <p>La niña, ya casi una jovencita, se encuentra sentada</p>

<p>mujeres, iniciando por la madre quien mantiene las manos entre cruzadas, dando énfasis a la devoción de la época y como una de las actividades que estas podían tener, así mismo mantiene la misma postura que su esposo, colocándola en una posición similar, debido a que parte de la riqueza de esta familia se había logrado por la casa mercantil heredada por Josefa de su padre, aportando al matrimonio un capital de 209 000 de dote que representaban los intereses del negocio de importación y exportación de su padre en la ciudad de México. En nombre de su hijo el marqués de Apartado fundo tres plazas en el colegio de San Ignacio. Lo cual permite entender el linaje y la posición social de la familia que se ve remarcada por las joyas empleadas por esta mujeres, las cuales hacen alusión a cruces o collares de perlas. Los vestidos la mayoría en sedas y con poco uso de encaje, a excepción de la parte del pectoral y las empuñadoras que llegan a tres cuartos. El color rojizo, hace más alusión a la combinación con el lugar, que da un toque de apego familiar por parte de las hijas, mientras la madre usa un tono crema con toques rojizos haciendo énfasis en la relación con las hijas.</p>	<p>moda, de las joyas, posiblemente creaciones del joyero de la corte Chopinot y de las condecoraciones, como la banda de la Orden de Carlos III, de la recién creada Orden de María Luisa, el Toisón de Oro y las cruces de la Inmaculada.</p> <p>Parte condecorada del contexto del cuadro, remarcando la habitación de la cuales participan en la composición, se representan dos detalles característicos del autor, el espejo y la replica de uno de sus propios cuadros. El espejo haciéndolo extensivo al espacio real que la precede, cuadro del lado izquierdo representación y simbolismo esquemático repetitivo en su obra "Las meninas" y parte influenciada por Velázquez, y al mismo autor retratado sobre su obra, elemento repetido de la misma obra de "las Meninas" y que en cierto criterio es fundamental como su propia firma y compromiso con la audiencia real. Se ha hablado que un lienzo es mitológico, probablemente relacionado con la mitología de Hércules y, de este modo, con el origen extraordinario de la dinastía francesa. Entre las hipótesis está las de Hagen, quién considera que uno de esos cuadros podría aludir a Lot y sus hijas, en referencia al libertinaje que se vivía en la corte. Pero estas hipótesis, que tienden a ver una crítica caricaturesca en el retrato grupal, chocan con la posición de Goya en la corte y los sobrados motivos de agradecimiento que podía tener en particular hacia el rey.</p>	<p>en un sillón de costura, del mismo estilo imperio que el canapé de tres plazas en el cual se encuentra el resto de la familia. Repite la indumentaria de su madre pero en blanco como correspondía a las púberes, con un vestido a la moda de tela vaporosa y una pañoleta oscura cruzándoles el pecho. Al igual que ella se adorna con un collar de perlas, con un colgante central y lleva de la misma manera el cabello recogido. A diferencia de los retratos de la élite del siglo XVIII en los que las mujeres se engalanaban con todas sus joyas, observamos que la mujer y la hija del capitán Gutiérrez muestran mayor sencillez en los adornos y su ajuar.</p> <p>Como corresponde a las féminas, la joven se ocupa de realizar las labores de costura. Sobre una primorosa almohadilla de madera taraceada y con un cojincito rojo, ella se ayuda de unas tijeras para elaborar la puntilla, cuyos hilos son tensados por la madre.</p> <p>A los pies de este grupo familiar se encuentran otros elementos: entre las mujeres dormita un perro, símbolo de la fidelidad, y una canastilla de la costura con una serie de hilos y telas de colores azul y blanco, que pareciera referirse a los colores de la Inmaculada Concepción. Cercano a los hombres, aparece sobre el suelo la empuñadura del sable del padre y el extremo de una carpeta.</p> <p>La familia se encuentra plácidamente reunida en una</p>
---	--	---

		de las estancias de la casa, en un entorno muy severo, y con el único mobiliario de un juego de canapé y sillón taraceado donde se encuentran sentados los miembros de la familia.
--	--	--

OBRAS A ANALIZAR



Datos: Autor: Luis Barrueco. Año: 1717. Lienzos que se conservan en el convento franciscano de Huaquechula Puebla. Imagen tomada de los: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas "Historia, Leyenda y Tradición en una serie franciscana". Por Elisa Vargas Lugo y Marco Díaz, Volumen XII, número 44, 1975.

Datos: Bautismo de San Francisco, perteneciente a la colección de Huaquechula.

Descripción.

El primer suceso que narran los lienzos de Huaquechula es el arribo del futuro santo a este mundo. La escena tradicional, desarrollada ante el pesebre, agrupa una diversidad de personajes: los padres del niño; la virtuosa Pica y el mercader Pedro Bernardo, acompañados de una sirvienta y un peregrino, así como el contraste de otros personajes que acompañan a San Francisco en su nacimiento.

Descripción.

Se desarrolla en una particular interpretación de la catedral medieval de San Rufino en Asís. El acto de administrar las aguas lustrales al singular niño está imbuido de la misma espiritualidad del lienzo anterior. En el animado grupo de asistentes a la trascendental ceremonia están los padres y parientes del pequeño y una sirvienta negra. En la escena aparece el personaje, que, según la tradición, en el momento mismo del acto solicitó ser

<p>Aparece el arcángel San Rafael, admirando al recién nacido.</p> <p>Distribuidos a ambos costados del asunto principal se encuentran escritores proféticos y hagiógrafos, personajes que escriben con largas plumas de ave. Sólo se pueden leer las frases proféticas que anotan una sibila y un fraile franciscano.</p> <p>Completan el cuadro algunos elementos alegóricos como el demonio que se desploma bajo un ángel que, portando la cruz thau, viste túnica recubierta por una repetición de las cinco heridas alusivas a la gracia que alcanzará el santo y el sacrificio de Cristo.</p> <p>Enriquecen esta alegoría los brazos de dos frailes uno franciscano y otro que pudiera ser dominico que empuñan bastones de mando y que alternan con sus correspondientes ceñidores.</p>	<p>el padrino de la criatura, éste, de nuevo convertido en arcángel, muestra las mismas facciones que en la escena anterior. Destacan en este lienzo la pila de agua bendita y una especie de alacena que exhibe desplegada una soberbia vajilla de plata como las que había en las casas pudientes de la época. Contribuye a la alegría del suceso una gran cantidad de flores esparcidas por el suelo, recurso de honda tradición en la pintura hispánica.</p>
<p>Composición de las pinturas.</p> <p>Predomina en las 2 composiciones anteriores de la serie de Huaquechula, el empleo de un eje central, si bien combinado con numerosas líneas diagonales, que transmiten ligereza a las figuras que aparecen en cada lienzo. El apego al eje central es algo que, como se sabe, persistió durante toda la época colonial pues pocos fueron los pintores que intentaron composiciones más dinámicas. El estatismo que comunica tal manera de estructurar un cuadro, se compensó en la pintura barroca mexicana con dar movimiento a las manos, paños y otros elementos secundarios, tal como se encuentra en la obra de Luis Berrueco.</p> <p>Los personajes que componen las imágenes son solemnes, quietas, en donde las elegantes figuras humanas y angélicas no se despojan nunca de una comedida actitud. Los cuerpos se mueven siempre con suma discreción y la mayoría de los rostros elevan sus miradas al cielo. Algunos de los personajes civiles, presentan la peculiaridad de estar vestidos a la moda del siglo XVII y no a la que correspondía al tiempo de Berrueco.</p> <p>Cabe, por este detalle, la posibilidad de que Berrueco se hubiera inspirado en grabados para componer los temas de la vida de San Francisco. Y resulta fácil de aceptar la idea de que en algunos casos hubiera respetado la indumentaria con que aparecían los personajes en las fuentes de inspiración.</p> <p>Los personajes civiles, representaciones "de carne y hueso" muchos de ellos constituyen dentro de la composición valores y tonos de encantador realismo y originalidad.</p> <p>Otro mérito muy importante es el empeño que puso el autor en dotar de presencia física a sus personajes, muchos de cuyos rostros ofrecen la calidad de verdaderos retratos, aunque no lo sean en todos los casos. Destacan por esta razón muchos rostros singulares, tales como los del fraile cisterciense y la sibila, presentes en el momento del nacimiento de San Francisco.</p> <p>Además puso mucho cuidado o en el movimiento de las cabezas humanas sobre todo en los varios y numerosos grupos que formó dentro de las 2 composiciones. Sin caer en excesos, la diversidad de posturas e inclinaciones que les dio produce animado y suave movimiento.</p>	

Por otra parte las manos, que como bien se sabe, fueron el gran recurso de los pintores barrocos para comunicar mayor expresión a las actitudes y mayor movimiento a la composición, se ven, en los lienzos de Berrueco aflorar por todas partes, moverse entre los paños y las mangas de los trajes, flotar contra los fondos oscuros o los celajes. Pequeños, sutiles y deliciosos detalles, de gusto muy personal, acentúan el realismo que impulsó frecuentemente el pincel de Berrueco. Por ejemplo, la gota de agua que rebota en la pila bautismal, después de haber resbalado por la cabeza del niño Francisco. O en la misma escena, los chiquiadores, que como grandes lunares, destacan sobre las sienes de las damas, tal como era costumbre usarlos entre la sociedad novohispana. La misma pila bautismal, tan barroca y tan mexicana, la alacena con su vajilla expuesta, son reproducciones de objetos con carácter local, que tienen la virtud de comunicar a las escenas de la vida del santo, la atmósfera dieciochesca mexicana. Asimismo, en el retrato del siglo XVIII es característico que los mensajeros de Dios, también suelen aparecer vestidos con ricos atuendos, tal como se representa el ángel que acompaña a San Francisco mientras reposa en su pesebre, que en cierta forma simula el nacimiento de Jesucristo. El ángel porta una bella indumentaria en la que resaltan los ricos broches, especialmente en el cinturón, se le representa con una vestimenta blanca símbolo de su inocencia, apretada la cintura con ricos ceñidores sembrado de piedras preciosas, en señal de su prontitud de servir al Señor. Posee una corona, que de igual manera representa los tesoros divinos que en la pintura son retratados como joyas terrestres. Le caracteriza también la pesadez de los paños, que agobian el cuerpo del personaje, el abuso de encajes y la expresión convencional y dulzona. Berrueco tiene la tendencia de elevar los paños sobre la figura del personaje, como sucede con las capas de sus ángeles en la serie de Huaquechula.

Las mujeres

La presencia de los personajes femeninos merece mención especial. Mujeres siempre bellas, regiamente ataviadas con brocados, encajes y joyas, producen en los conjuntos un tono de pompa barroca Y vida terrena que no se encuentra en la pintura piadosa de la capital del virreinato, la cual, quizá por pretender ser más culta, fue más convencional y fiel a un ideal estereotipado de belleza sagrada. Ideal femenino, derivación de su amor por las mujeres.

Otro detalle femenino que casi lo caracteriza como una rúbrica, porque aparece también en varios de los lienzos de Atlixco, es la presencia de esclavas negras, lujo de las clases novohispanas privilegiadas, tal como la que acompaña a las señoras en la escena del nacimiento y del bautizo de San Francisco, tan regiamente ataviada como sus amas. Dicho sea de paso las damas que aparecen en estas composiciones, son casi las únicas en toda la serie, que tienen expresión de mundana coquetería en sus miradas y movimientos.

La madre de San Francisco, en ambas imágenes aparece portando un vestido está ajustado a la cintura, con mangas abombadas, terminando con empuñaduras de encaje de Bruselas. Las joyas corresponden al vestido: tres hilos de perlas en la muñeca, esto en el caso de la imagen del Bautismo de San Francisco, mientras que en la imagen del nacimiento se aprecia con mayor detalle el uso de una sortija que podría suponerse es de diamante por el uso constante de este material en la joyería de la época, en ambas porta perlas al pecho, rubíes y perlas en la cabeza, simulando una corona.

Haciendo gala del lujo que poseía y del cual según la historia se tuvo que desprender para que naciera su hijo.

El aspecto de los paños y de toda clase de ropajes, es por demás pulcro y bien realizado, procurando dar a cada material su peso y consistencia: así se distinguen los

brocados de los trajes de las damas, los encajes y las sedas que se combinan con ellos.

La firma de ambas obras se halla hacia el centro de la parte baja de la pintura, casi sobre el bastidor, y aunque esta sección está mutilada y muy dañada, puede leerse lo siguiente: *Berrueco me tt*. No se ve rastro del nombre de pila ni de ninguna fecha.

En conclusión, la obra de este autor se distinguió por haber representado las escenas piadosas con mayor libertad, con ciertos toques realistas, más humanos, que comunicaron renovada expresión a temas tan trillados. Sus deliciosas figuras femeninas, los fondos arquitectónicos, la pila bautismal, y posiblemente algunos de los rostros que asoman en sus obras, son expresiones de su mundo real, objetos, costumbres y personas de su época. Los lienzos que se conservan en Huaquechula, no son solamente recreaciones piadosas de una vida santa -como tantas que se pintaron durante esos años, sino expresiones con mayor intención narrativa, en las cuales cada objeto o personaje representado tienen existencia y valor propios. El artista se dio el gusto de no atarse del todo a la moda, sino de traspasar a los lienzos, su íntimo entusiasmo por un tono de vida mundana, aristocratizada y lujosa, rodeada siempre de personas y objetos bellos.

OBRAS A ANALIZAR



Datos: Antonio González Ruiz. La Magdalena Arrepentida. Colección Privada.



Datos: Conversión de Santa María Magdalena, del pintor Juan Correa. México, DF. Museo Nacional de Arte-



Datos: La Magdalena penitente, México, D.F., Museo de Soumaya



Magdalena despojándose de sus joyas. Del pintor Alonso del Arco. Propiedad del Museo de Bellas Artes.



Datos: Magdalena penitente, del autor: Caravaggio hacia 1596-1597, Roma Galería Doria Pamphill, Grandes Maestros de la pintura

Descripción.

A partir de la Edad Media, la imagen de la Magdalena dejó de tener para los artistas ciertas características establecidas por la iglesia, por lo cual los pintores contaron con mayor libertad para expresar a uno de los personajes más representativos del s. XVII. Durante el desarrollo del arte religioso, se dieron consignas precisas en cuanto a la forma en la que María de Magdalena debía ser representada, al considerar que su imagen ya no se debía representar demasiado arreglada, tal como sucedía con algunos pintores que la representan con vestidos suntuosos cuando hace penitencia, como se observa en la imagen de la Magdalena arrepentida. Pues eso podría seguir representando su indecencia como una pecadora, ahora era necesario guardar la decencia.

Los artistas del fin de la Edad Media y del Renacimiento multiplicaron las imágenes, condenadas después, de la bella arrepentida, elegante, representada con el rico adorno que vestía la Magdalena en el teatro sagrado, volviéndola más recatada. Elementos que se respetaron principalmente por España quienes respetaron los más mínimos detalles de costumbres y vestidos según los tiempos y los lugares.

Por tanto, posteriormente en la mayoría de las imágenes; María Magdalena es símbolo de penitencia, por lo que su postura constante demuestra el continuo sufrimiento, que se acompaña con la mirada al cielo, implorando la absolución de sus pecados. Para algunos otros autores también fue considerada símbolo de arrepentimiento, por el tipo de vida impropia que la iglesia católica deploraba. Así, Santa Magdalena se caracteriza por su cabellera suelta y caída sobre sus hombros, que evoca su vida desordenada y con la que enjugó los pies del Salvador después de perfumarlos

En 1577, el padre jesuita Canisius afirma que « alabando a la mujer identificada con la Magdalena que derramaba sobre su cabeza y sus pies perfumes costosos, Cristo mismo había justificado de antemano a los que dedicaban su dinero a enriquecer las iglesias, en vez de darlo a los pobres” (Vanuxem, 1974, p.48), por lo que uno de los más elocuentes atributos en las pinturas es el frasco de perfume con el cual la pecadora ungió los pies del Salvador y que también llevará al sepulcro después de su muerte. El frasco tiene también otro significado de: depósito de vida; un frasco de oro puede significar el tesoro de la vida espiritual; el frasco abierto indica una receptividad a las influencias celestes.

Otros de los atributos simbólicos que se encuentran constantemente en los retratos alusivos a Magdalena son joyas, arrancadas o esparcidas por el suelo y múltiples objetos como recuerdo de su vida mundana. Los adornos llevan en general perlas cuya significación simbólica es doble: por un lado pureza y virginidad pero por otro lujuria. Las perlas son a menudo identificadas como lágrimas, en las representaciones de María Magdalena se explica fácilmente: recuerdan sus extravíos pasados, anuncian las lágrimas de su arrepentimiento y su pureza recuperada.

El significado del espejo, presente en dos de las obras, es símbolo de Venus recuerda la coquetería de la Magdalena como emblema de la lujuria y del orgullo. Al mismo tiempo proporciona el reflejo, y así representa desde la antigüedad prudencia, verdad y el conocimiento de sí mismo, como medio para conseguir la vida contemplativa.

El vestuario que porta María Magdalena por lo regular es en tono rojo, o lleva algo en este tono que en ocasiones está relacionado con vestidos de fiesta y otras para la designación de las prostitutas, teniendo un doble significado en los cuadros, recalando la situación social del personaje y posteriormente la algarabía por su arrepentimiento. Asimismo le sobresale una camisa que es considerada en la época como una prenda interior, que deja ver el arrepentimiento y despojo de lo terrenal.

En cuanto al fondo o los lugares donde se desarrolla la escena, lo más frecuente es hacer alusión a la cueva donde se retiró la penitente, símbolo de su renuncia al mundo y

de noche oscura, aparece claramente representada por un universo casi monocromo, una austeridad total, habitaciones despojadas, aparece el ser humano solo, ante sí mismo. Sólo en el caso de la primera hay un paisaje verdoso que evoca el abandono del Mundo.

Es así como las obras de María Magdalena cumplen un papel didáctico del papel moralizado de la mujer, dando elementos que posteriormente son empleados en los retratos de las diversas damas del siglo XVIII.

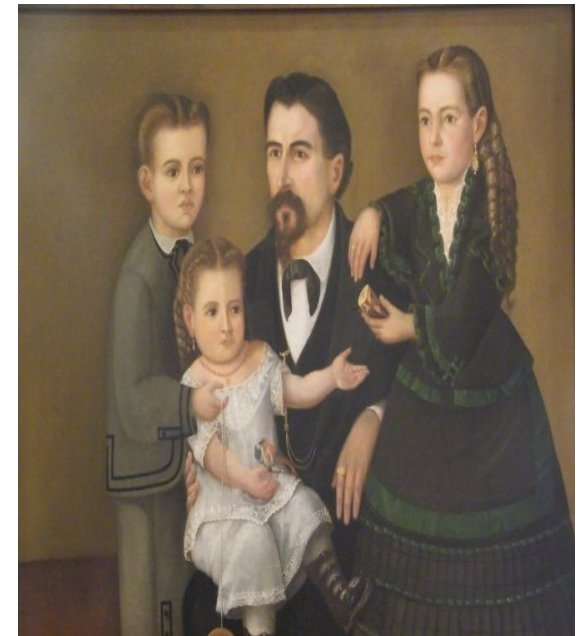
OBRAS A ANALIZAR.



Datos: María Rafaela Rodríguez y Amador. 1780 | Óleo sobre lienzo | 113 x 84 cm, Anónimo



Datos: Título: Familia del General Don Felipe Codallos, óleo anónimo. Fecha: 1790-1849. Puebla, México.



Datos: Retrato de una familia poblana, Anónimo.

<p>Descripción.</p> <p>En la imagen se muestra el uso de la mantilla de encaje de Chantilly. La mantilla daba a las damas un aire de retrato goyesco. Esta costumbre de vestir como la gente de pueblo fue una reacción de los nobles españoles a la francófila de Felipe V, cuyos favoritos y ministros eran extranjeros. Así se adoptó algunos aspectos del traje de los majos y las manolas, como los mantones de Manila y las mantillas. Carlos III prohibió el vestido de maja, pero con Carlos IV se inicio una era castiza que trajo de vuelta los trajes vistosos y las mantillas. El Mantón de Manila, cuadrado y con flecos, de seda o de crespón de seda, se convirtió en el siglo XVIII en un elemento indispensable del vestido femenino. Tal como lo porta María Rafaela.</p> <p>Como complemento a la indumentaria, la mujer hace uso de joyas, entre las que destaca el uso de un collar de perlas propia de las castizas, que se emplea a mitades del siglo XVIII, se caracterizaba por ser una sarta de perlas a cuyo centro se haya suspendida una de tamaño mayor en forma de la lágrima o pera llamada también de calabaza. Los pendientes de plata repujada, montados sobre una laminilla de oro, con algunas piedras preciosas incrustadas.</p> <p>De su mano cuelga un reloj, que en ocasiones era llevado en par por las señoras, importando poco marcaran la hora exacta, ello debido a las costumbres de la época donde el sentido de tiempo era poco importante en la vida de las mujeres. En la misma mano lleva un</p>	<p>Descripción.</p> <p>Obra pictórica de una familia poblana representado la jerarquía y carácter de la localidad, pintura de un anónimo del siglo XVIII, es un óleo ejemplifica el emblema del matrimonio, ambos personajes ocupan de la misma forma que en otras sitios de "preeminencia genealógica", a la izquierda y derecha del centro del cuadro. La madre aparece acompañada por su hija, que aparenta estar en edad de infante donde su postura muestra ser juguetona, en postura de abrazar a la madre, en tanto que el padre encabeza al grupo de con su postura y semblanza de cara con carácter recio, y ubicado en primer plano otorgándole unos documentos al joven hijo, que en postura de firmeza y respeto por las mujeres está en posición detrás de estas dos; la madre e hija, pero que dominio de respeto al padre se le coloca de cierta inclinación hacia delante, como si fuera movimiento y en sentencia de recibir órdenes.</p> <p>La pared de este espacio limitado y en color oscuro, no simboliza nada de referencia al retrato de la familia, los personajes centrados en la parte superior de los cuerpos, no deja ver las posturas generales para enfatiza el carácter particular de cada uno de ellos, enriquecido el esquema en la composición de las posturas y semblantes de los rostros, así como el detalle y postura de los personajes.</p> <p>Se muestra la parte más iluminada en la zona superior y parte central donde se ubican las mujeres, dándoles una</p>	<p>Descripción.</p> <p>Muestra una familia poblana, donde la composición sale de lo tradicional; esta el padre en resguardo de los hijos donde por creencia se puede detonar que por la usencia de la madre, puede decir que está fallecida y en consecuencia las posturas de los hijos mayores y del padre en posición de amor y protección con la hija menor, dándole cuidados y mayor atención.</p> <p>El espacio representado muestra las paredes muy austeras, sin decoración, pero simula un espacio amplio, ubicando al centro del cuarto, la familia, donde el padre está sentado para quedar a la altura de los hijos mayores, detona el apoyo que le brindan estos dos, quienes están ubicados a sus costados en la posición y ubicación a la par que el padre. La hija mayor, ubicada a su lado derecho, por su postura se puede deducir que es la que cuida más a la hija menor, al prestarle atención directa, visualizándola más próxima, lo que ayuda a mantener la cordura en la misma composición.</p> <p>El color más marcado es la gama de verdosos, enfocado hacia los cafés, detona en inicio el espacio en el que se ubica la composición con el uso de tonos medios de café verdoso entre las paredes y el piso, al centro de la composición destacan los personajes que en tres de ellos rodeando a un elemento principal que jerarquiza la composición,</p>
---	---	---

<p>abanico cerrado, símbolo de coquetería que de acuerdo a su postura y por el uso que ha este artefacto se le daba para crear mensajes que algunos interpretaban, se entendería que debe significar una posible cita, a la cual podrá asistir. En la otra mano sostiene un pañuelo, que demuestra el decoro de la dama, este accesorio era un lujo y no todas lo usaban.</p> <p>Como complemento al atuendo emplea una flor natural que sirve como prendedor, sustituye a los elaborados en oro con incrustaciones de piedras preciosas o diamantes que pudieran hacer juego con el resto de sus alhajas, pero da un toque más femenino al rostro poco expresivo de la mujer.</p> <p>Además en el cabello porta el cabello recogido, sostenido con una cinta que lleva los colores rojo y blanco que hacen juego con los colores de su vestido y los encajes de su mantilla y mangas de su vestido. Mismo que complementa con un prendedor en metal que por la tonalidad se percibe muy poco por el color del cabello de la que posa.</p> <p>Por último en la parte superior derecha del cuadro se inscribe una leyenda característica de los retratos de la época donde se hacen breves descripciones sobre la retratada que de igualmente sustituye un poco la cartela de otros retratos.</p>	<p>jerarquía en brillos, con las luces marcadas en las caras. Se marca así una diferencia con los personajes masculinos, que al estar de vestimentas más oscuras, sobreponen la oscuridad. La semblanza del rostro marcada en el General traslada más la oscuridad hacia su postura en primer plano, a la parte inferior de la obra. Marca dos tonalidades, donde sobresalen una uniformidad entre los personajes masculinos que en vestimentas, con colores mas serios enmarca a los tonos azules en valores con menos contraste, y teniendo así los detalles de la vestimenta como importantes, así es el uso de los botones en chaquetas y cuello, los detalles encajes en cuellos de chaqueta y hombros como emblema de la jerarquía del general.</p> <p>Los elementos determinan una proporción equivalente a sus representantes, padre, madre, hijo e hija, donde las edades corresponden a la cantidad de masas que resultan de las ubicaciones entorno a una secuencia de círculos que albergan las posturas y enfoques de respectivas, que bien distribuidos y proporcionados en una maya de cuadros resaltan la proporción horizontal de la postura del resalte de las intenciones del autor y requerimientos a su manera de la familia, donde al ser de tres cuartos, enfatiza más los caracteres y su enfoque central está en la parte superior de acuerdo a la ubicación de los detalles.</p> <p>Se organiza la simetría en ambos sentidos la misma secuencia de partes equitativos, donde los conjuntos de</p>	<p>emplean los elementos de color verdes en tres diferentes matices donde la pequeña niña es enfatizada en colores claros, respetando aún la edad de ser un bebé</p> <p>La iluminación resaltan las caras de los personajes, detonados con lo opuesto de los colores de las vestimentas, lo que ocasiona una gran zona de oscuridad o menor luminosidad en la área que cubre mas el vestido de la hija mayor, que esta de pie en primer plano del lado derecho. Como elemento descentralizado pero con foco llamativo de iluminación es la pequeña niña desfasada del centro de obra, según los ejes.</p> <p>La proporción de las cabezas en secuencia de las edades visuales, y en el posicionamiento de los personajes y ubicación de las posturas en perspectiva, donde los enfocan a un mismo punto que jerarquiza el interés de los personajes y del espectador, marcado por la intersección de dos de los elementos que unidos selecciona la totalidad del conjunto, la parte central se ubica con la organización del triangulo donde ubica al menor y mayor de los personajes.</p> <p>Algunos detalles que se deben enunciar, son el uso de parte del padre de los niños de accesorios típicos de la época como lo son el reloj, que la mayoría de las veces estaba realizado en oro, se colgaba del chaleco y se guardaba en una bolsa del mismo. En el</p>
--	--	--

	<p>forma y forma se ven contrastantes aunque la proporción sea equitativa, se marca más en el sentido vertical donde los elementos detonan más la idea central del análisis, expuesto, donde se cree que la parte masculina es la que debe sobresalir mientras que al ser un retrato de familia es importante la parte femenina pero en menor jerarquía.</p> <p>La representación de los caracteres de los personajes y jerarquías de cada miembro de la familia enfatizando las costumbres poblana donde la cabeza representada por el padre por posición y localización en primer plano, refleja la postura de jerarquía, recia y madura de la cabeza de la familia como emblema muy marcado dentro del puesto militar, al ser un general, y de la edad adulta que opone la posición el cuerpo con autoridad, echando la espalda hacia atrás, en reversa del hijo que esta hacia delante. Asimismo demuestra su postura con la le esta entregando un documento al hijo, resalta la manga del general, donde se muestran los encajes de la chaqueta y la postura de la mano con un carácter recio, así mismo el hijo con la mano flexiona, con la intención de recoger el documentos y en postura de mandato al entregar un documento al hijo, jerarquiza el próximo mandato y cambio de posturas ante las costumbres de la familia.</p>	<p>caso del hijo porta un traje sencillo, se puede suponer que la tela debe corresponder a la realizada en México. su postura refleja en interés por la niña a quien ofrece juguetes para entretenerla pero también al colocarse en la parte trasera de esta, denota el apoyo que le brinda.</p>
	<p>La mujer.</p> <p>Ambas mujeres, muestran detalle en los vestidos y manta por parte de la madre, donde deja entre ver el vestido, que representado por el uso de un corsé que</p>	<p>Las mujeres.</p> <p>La vestimenta de la niña pequeña muestra un conjunto en dos piezas que ambos detonan una serie de encajes a detalle donde la blusa de manga a tres</p>

	<p>enfatisa el hecho, pero que resguarda con la manta y sujeta a su vez por un prendedor dorado que hace juego con lo aretes y el collar, al igual que la hija con la misma tendencia en las joyas, el vestido con un encaje superior, repetido sobre las manta elaborada de la misma tela y ambas peinadas con el pelo recogido y trenzado hacia los costados tapando un poco las orejas, que era la costumbre en algunas regiones del país, ya que era como falta de respeto y en esta se ve que jerarquiza a ambas mujeres.</p> <p>En general es una representación de las jerarquías de la familia poblana, donde la cabeza es representada por el padre, un general encargado de la educación y cuidado de los hijos, y que de igual manera es la responsabilidad de la madre. Por detrás de ella los hijos dándoles el respeto. Pero siempre sobresaliendo a los costados la parte masculina y al centro la parte femenina.</p>	<p>cuartos deja descubierta la parte superior de los hombros dándole la elegancia de la infancia y uso de los colores de pureza, en contraste con los zapatos que al ser botas ayudan a la postura por incorporarse de la niña, con pelo recogido en forma de trenza y pelo largo en caireles descubriendo las orejas y que lleva joyería de menor tamaño donde las perlas que lleva son llamativas.</p> <p>La niña lleva como detalle un pájaro en su mano izquierda, donde se ve la precisión en cada pluma así como en efecto de los encajes que detonan la vestimenta de la pequeña niña, como parte de la riqueza de las costumbres poblanas. Por tanto presenta interés por tener el plátano que sujeta la hermana mayor pero atenta al pájaro que sujeta evitando moverse.</p> <p>En el caso de la hermana mayor, representa la parte materna, siempre brindando el apoyo a la figura del padre, de conformidad y agrado sobre las situaciones, y en apatía a la niña. La postura de las manos ayudan a denotar lo antes dicho, la mano derecha se coloca sobre el hombro del padre como símbolo de acompañamiento y apoyo, mientras que en la mano izquierda sujeta un pedazo de plátano, que es detallado por el autor y se aprecia la mano de la niña con un anillo, que se deja entre ver en el dobles del dedo, similar al de su otra mano.</p> <p>La hermana mayor emplea joyería, con la que adorna</p>
--	---	---

		<p>su cuello, al usar una cadena con cruz de oro características finas e incrustaciones de piedras finas, significado de profesar una religión. La cadena hace juego con los aretes y se aprecia las tiras bordadas del vestido de brocados ondulados, encajes transparentes, su tocado elaborado con caireles.</p> <p>El vestido tiene varios encajes, en la parte inferior, así como en el cuello, que denota un escote pronunciado, pero cubierto por éste, elemento propio para los vestidos de las mayores, pero se debe recordar, que en la mayoría de las pinturas las infantas, eran ataviadas al igual que las figuras adultas, lo que hace suponer que podría ser una replica de los atuendos que pudiera haber portado la madre, destacando la importancia de la figura materna como eje de representación en esta pintura.</p>
--	--	--



Datos: Anónimo novohispano, retrato de doña María Ignacia de Azlor y Echeverz, Marquesa de San Miguel de Aguayo y Santa Olaya, fundadora del convento de La Enseñanza Antigua de la Compañía de María. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección del Museo Soumaya.

Descripción.

La mujer se encuentra en algún salón, eso se puede entender por las cortinas que se encuentran en la parte derecha, que por la falta de iluminación pareciera ser negras, pero conociendo el estilo de decoración de la época deberían ser rojas, con ciertos pliegues, mismos que enmarcan la entrada a este salón donde



Datos: Como único dato que se tiene es que se realizó en una fiesta del Conde de Selva Nevada y por el tipo de vestido impactante para la época se le consideró para realizar un retrato. Por la calidad de la imagen que se tiene no se pudo leer la leyenda para obtener más datos.

Descripción.

En un costado se presenta la cartela, en forma de medallón estilizado. La cual puede fungir como la biografía completa del personaje que incluyen las fechas del nacimiento y matrimonio, los cargos desempeñados. Asimismo se cuenta con el escudo de armas que contribuye a que se conozca su linaje.

<p>por la columna y el mueble que se aprecia como secuencia de la columna sería la entrada al salón principal, señalando en parte la riqueza de la familia.</p> <p>Asimismo en la parte superior se puede distinguir el escudo de armas propio de la época para designar la grandeza del personaje, así como hacer presente el sentido de pertenencia e identidad del mismo.</p> <p>La marquesa porta un vestido de seda, pintado a mano, es necesario recordar que las telas eran adornadas por bordados o pinturas a mano, que se complementaban con incrustaciones de piedras finas, en el caso de este vestido tiene un arreglo en la parte frontal del pecho, que corresponde a una especie de prendedor en oro, con piedras preciosas, que a su vez combina con sus joyas. En lugar de emplear el típico guardainfante, porta un paniers para ahuecar el lujoso vestido, siguiendo en parte la moda francesa. Asimismo en la parte de las mangas se hace uso de los encajes, al igual que la parte superior del cuello, ayudando a no crear un escote pronunciado, sino por el contrario es elegante.</p> <p>Como accesorios de complemento, tiene en su mano derecha un abanico que cubre con su dedo índice, haciendo énfasis en el carácter de la marquesa, con decisiones claras y rígidas, propias de las acciones de ésta. De igual manera ayuda a acentuar su femineidad y dar seguridad a la mano, que en ocasiones no es fácil colocar, tal como sucede con su mano izquierda que es colocada a la altura de su cintura como señalando o mostrando los elementos que tiene a su alrededor. En esta mano porta unos anillos en oro y una serie de pulseras de perlas que hacen</p>	<p>Esta mujer porta un vestido de seda bordadas con pagodas, personajes chinoscos, aves y peonías que demuestran la influencia de Oriente en la vida cotidiana novohispana, debido en gran medida al comercio con China por medio del galeón de Manila.</p> <p>En la cabeza lleva un tocado en tono rojo. De su cuello se descuelga una gargantilla con cinta de terciopelo y un dije de oro con diamante (por el color y tipo de corte se considera que este es el tipo de piedra). En ambas manos lleva anillos y una secuencia de pulseras en perlas y piedras preciosas, típicas de la época.</p> <p>La posición de la mano derecha indica que esta mostrando su vestido, como deteniendo parte del encaje de su cuello, y si se toma como en la actualidad sería un signo de aceptación del mismo. Por su parte la mano izquierda, esta colocada a la altura del pecho, símbolo de recato y elegancia que ponen énfasis a su vestido, recordando sobre todo que en las fiestas era importante que se vistieran las mujeres con los mejores atuendos, lo ideal era lucir la grandeza de su título, tal como sucede con esta dama que llamo la atención por su vestido.</p>
--	--

<p>el par con las que porta en la otra mano.</p> <p>Porta el tradicional collar de perlas que a pesar de ser propios de la región (cultivo en México) tenían poco valor en comparación con las importadas. En el caso de los aretes son de oro con la típica perla en gota que complementa el juego.</p> <p>Por último su cabeza esta adornada con perlas que parecen ser parte del peinado, y que forman una especie de apoyo a la corona que porta, típico accesorio para una marquesa, por lo cual su cabello tiene que se completamente recogido quedando casi oculto, lo que permite destacar más la corona como símbolo de su posición socio económica. Finalidad con la que se desarrollaban estos retratos.</p> <p>Al igual que los retratos de grupo, el personaje está colocado en el centro del retrato, poniendo mayor énfasis de iluminación en la parte baja del retrato, destacando la grandeza del decorado del vestido, dejando los complementos del recinto en una iluminación más lúgubre.</p>	
---	--

OBRAS A ANALIZAR



De español y mestiza castiza, Óleo sobre tela s. XVIII, Museo de América, Madrid.



De español y negra: mulata. Óleo sobre tela, s. XVIII. Museo de América, Madrid.



Imagen 19. "Castas", anónimo, Óleo del Castillo de Chapultepec, México.



Imagen 20 Lienzo del pintor español Francisco Clapera, titulado de Chino o India: Genízaro.

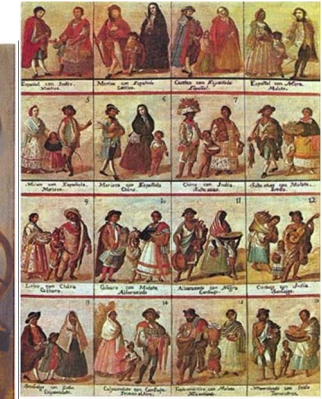


Imagen 17. "Cuadro de Castas", Óleo Sobre tela s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.

Datos: Damas llegando a una fiesta del Conde de Selva Nevada.

Descripción:

En este retrato se puede apreciar a una mujer con sus hijas. Las

Datos: Diversas pinturas denominadas de castas, por exponer la diversidad racial de México durante el proceso de colonización.

Descripción:

Las pinturas de castas de la Nueva España, no sólo reflejan los distintos tipos de la

<p>mujeres se encuentran en el salón principal, se dice esto debido a las cortinas rojas de terciopelo localizadas en la parte superior izquierda, mismas que dan a una fuentes, típicas de las construcciones de la época donde se hacían las celebraciones, los dueños de las casa se asomaban por el balcón demostrando la posición que tenía.</p> <p>La mujer mayor, porta un vestido de seda blanco con bordados en hilo de oro, emplea la mantilla para cubrir el escote del vestido, sostenido por una cinta de seda en color rosa complementando el atuendo. Se emplea encaje en los puños de las mangas. Porta un sombrero de flores con plumas, lo cual indicaría que la fiesta no se celebraría en el interior de algún recinto, sino por el contrario en algún jardín, lo cual se relaciona con el hecho de pintar parte de los jardines del lugar, a manera de recordatorio del tipo de celebración a la que se asistió. Su cabello no está recogido, está un poco esponjado, quizá por los rizos y por la extensión de los mismos, quedando a la altura de los hombros.</p> <p>Su mano izquierda a diferencia de los retratos en interiores que se recargan en alguna mesita, esta se sostiene de un adorno del barandal donde inician o terminan, según el uso, las escaleras. Su mano derecha por el contrario sostiene la mano de su hija, casi a la altura del hombro de esta.</p> <p>Porta un collar de perlas, y unos aretes también en perla y oro. A diferencia de otros retratos en este se puede apreciar por parte de la madre, un zapato, también elaborado en seda y bordado, que las damas de la época presumían cuando más en dos ocasiones, pues estaba prohibido hacer repetición de ellos, al igual que con los vestidos. El zapato se caracteriza porque al importado exigía a</p>	<p>mezcla de la raza americana con la europea, sino que además reflejan las faenas y labores a la que se dedicaban las personas de la época que enmarca la pintura. Por estas características, resultaron de sumo interés para los antropólogos quienes las emplearon en el estudio de castas en los antiguos dominios españoles de América, imponiéndoles el apelativo de “cuadros de castas”.</p> <p>Los protagonistas de estos cuadros correspondían a parejas, progenitores, miembros cada uno de un grupo racial, acompañados de su pequeño hijo, con textos alusivos a las designaciones que recibían cada uno de los individuos representados, dentro de una clasificación empleada supuestamente para designar a las castas.</p> <p>Las series mexicanas de estas pinturas, se localizan en diversas colecciones públicas y privadas en Francia, España, Austria, Inglaterra, Estados Unidos y México, donde se encuentra el mayor número, que en su totalidad no llegan a veinte, hasta ahora.</p> <p>Dichas series, contienen escenas de representaciones realistas de las diferentes mezclas raciales de la población del virreinato de la Nueva España, especialmente de las ciudades de México y Puebla de los Ángeles, predominando las series formadas por diez o seis pinturas. Están realizadas al óleo, sobre tela y láminas de cobre; todas son rectangulares, con dimensiones que oscilan entre treinta por veinte centímetros hasta un metro por un metro cincuenta centímetros. Hay lienzos de una serie, de gran calidad, que carecen de bastidor y están sostenidos por dos barras de madera policromada, para enrollarse con objeto de facilitar su transporte.</p> <p>Otra variante de las pinturas, son aquellas donde en una sola pintura se representan en pequeños cuadretes las parejas con su hijo, separados simplemente por franjas o bandas de color. También una variante similar es la representación en una sola pintura de escenas dentro de pequeñas cartelas, rodeadas cada una por una hojarasca barroca y con una banda en la parte inferior que lleva los textos explicativos.</p> <p>Casi todas las series de los cuadros de castas son anónimas, hasta ahora sólo se han localizado cinco firmadas, una por Ignacio de Castro, en Francia; otra de José Joaquín</p>
---	---

<p>las damas contar con un pie pequeño como las chinas, lugar de donde procedían principalmente. En este caso se combina con el color del vestido y los tonos de los bordados.</p> <p>En el caso de la niña menor, continuando con los estilos en el retrato de infantes, es un reflejo de su madre, incluso hay que ver detalladamente el gesto que en ambas se tiene, incluso ambas portan un juego de aretes y collar en perla similares, que permiten entender que son madre e hija. Otra característica repetitiva es el uso de la cinta en color rosa que en este caso las 3 mujeres portan, así como el uso de la mantilla. Lo que permite un mejor entendimiento de la relación entre ellas, así como la constante necesidad de igualar a los padres con los infantes, haciéndoles ver más grandes por el tipo de accesorios y vestuarios que portan siempre en imitación constante al adulto.</p> <p>El vestido que porta las niñas es en tonalidades verdes con blanco, que contrastan con el vestido de su madre. Ambas usan crinolina o paniers para abombar el vestido, que al igual que a su madre, deja ver los zapatos que portan. Son en seda verdes, con un pequeño tacón, incluso la posición del pie de la infanta, hace suponer que posa para que el pintor tome mejor detalle del mismo.</p> <p>Por último porta en su mano izquierda una regadera de jardín de metal, mientras que su mano derecha está sujeta por la muñeca por la mano de su madre, lo cual al orilla a mantenerla abierta y extendida, con el dedo índice apuntando hacia el jardín, reforzando la idea que es en ese lugar la fiesta o actividad a realizar.</p> <p>La niña mayor, como se comentó porta también la cinta rosa para</p>	<p>Magón, en España, y tres de Miguel Cabrera, en México y estados Unidos. El primero de estos artistas trabajo en la ciudad de México n el siglo XVIII, el segundo en Puebla, durante la mitad del mismo siglo, al igual que Cabrera, quien gozó de gran prestigio en la Nueva España, por su abundante obra.</p> <p>Se ha considerado que todas las serien fueron pintadas en el siglo XVIII, afirmación sustentada por las características de la indumentaria y los objetos que figuran en los fondos de las escenas, pueden datarse con alguna precisión como de las segunda mitad del siglo XVIII.</p> <p>La calidad de las pinturas varía de manera notable de una a otra serie, participan de todas las virtudes y defectos de la pintura novohispana del siglo XVIII, pero destacan de manera notable por su tema y por el cuidado que pusieron los artistas en representar los detalles de indumentarias y objetos, que les dan un carácter realista y veraz. Este carácter realista, es excepcional dentro del enorme cúmulo de la pintura colonial religiosa, donde las representaciones de temas profanos y civiles son en verdad escasas</p> <p>Los personajes que forman las escenas, están pintados con cuidado y su indumentaria fue registrada con una delicada minucia, que copia de la realidad las más ricas telas o los más astrosos andrajos. Se representa con todo verismo el aspecto físico de los individuos, si bien en algunos casos se enfatiza el color de la piel y los ojos, y la textura del cabello, que en algunos cuadros llega a exagerarse para marcar las diferencias raciales, acentuando así su carácter documental.</p>
--	---

sostener la mantilla, es menos apreciable el tipo de accesorios que porta, pero si se observa con detenimiento son similares al de las otras dos mujeres. Al igual que la mujer mayor, esta porta flores en su cabello, cosa que no se ve con la otra infanta, pero ambas mantienen el cabello sobre los hombros, sin recogerse, incluso con el mismo volumen abombado que presenta la madre.

Retomando la imagen superior véase la lectura que se hace de la imagen a partir de la protección de las dos mujeres mayores a partir de la postura de sus cabezas que van orientadas a dar el resguardo a la infanta. Además se nota el apoyo entre las niñas en consideración a que la mayor lleva en su mano una flor con algunas raíces y tierra, indicando la actividad que ambas iban a realizar, que se traduciría en sembrar la flor y regarla. La flor es sostenida con gran delicadeza por parte de la niña quien de igual manera hace que la flor también pose.

Es importante destacar como también la posición de la niña mayor, detrás de la espalda de la más pequeña sirve como soporte, posición que se ha repetido en varias escenas, destacando recursos constante para señalar posiciones o mandos dentro de la dinámica familiar.

Por último este retrato tiene una leyenda en la parte inferior derecha como memoria del hecho que refleja.