

§ Datos para citar este trabajo §

Autores: María Jesús Mejías Álvarez

Título del trabajo: La imagen de la mujer mexicana del siglo XIX a través de la joyería pintada

En: Fraile Martín, Isabel & Illán Martín, Magdalena (Coordinadoras). Arte, Identidad y Cultura Visual del Siglo XIX en México. Colección La Fuente. Buap, Puebla, 2023.

Páginas: 229-247

ISBN: 978-959-7197-58-4

Palabras clave: México, siglo XIX, joyas, joyería mexicana, pintura, retrato

DOI: <https://dx.doi.org/10.59892/TE2003>

§ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente §

LA IMAGEN DE LA MUJER MEXICANA DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA JOYERÍA PINTADA

María Jesús Mejías Álvarez¹

La sociedad mexicana del siglo XIX, convulsa y dinámica, se ve reflejada en las joyas que utiliza. Estas son un distintivo social, una prueba de riqueza y estatus que nos hablan de la condición de sus portadores al construir la imagen pública y privada del grupo social al que pertenecen. La función de las joyas no se reduce a mostrar la opulencia de quien las posee, sino que, además, comunican aspectos estéticos y simbólicos. Son objetos ligados a un código de signos que controla la apariencia pública de sus dueños, cuyas normas y reglas son interpretadas por la sociedad de la que emanan.

La joyería, en general, presenta algunos problemas para su estudio, entre los que podemos establecer la escasez de piezas conservadas y las frecuentes alteraciones que han sufrido por estar sometidas a cambios de modas y estilos, así como a las tribulaciones económicas. Aunque es difícil localizar piezas físicas, existen otras fuentes de información que nos ayudan. La pintura como fuente indirecta nos proporciona, especialmente a través del retrato, un conocimiento formal y descriptivo de las piezas que, a su vez, se encuentran reseñadas en la documentación escrita, ya sean testamentos, cartas de dotes o inventarios. Asimismo, existe una documentación gráfica generada por los gremios de plateros, recogida en los llamados *libros de exámenes*, donde aparecen los modelos dibujados que luego elaborarían los aspirantes a maestros. De tal modo, las joyas representadas en la pintura mexicana del siglo XIX se pueden considerar una fuente secundaria, un documento gráfico e histórico de valor excepcional, debido a la escasez de piezas físicas catalogadas y estudiadas. A través de la pintura se puede realizar un

¹ Profesora titular de la Universidad de Sevilla, España.

análisis morfológico y evolutivo de la joyería del México decimonónico que asumirá las ideas de la moda francesa, pero a un ritmo lento y con un entusiasmo mesurado. Indiscutiblemente, esta joyería está marcada por la inspiración de los modelos franceses, aunque se rechazan los más atrevidos. A esto hay que unir la pervivencia de la tradición autóctona basada en los registros barrocos y reforzada con diseños extraídos de la joyería popular e indígena. Sin lugar a dudas, la capital de la nueva nación será el escenario perfecto donde mostrar las novedades y las esposas de los gobernantes se convertirán en las protagonistas que marcarán las pautas de la moda. No obstante, si nos alejamos del ámbito capitalino y de las élites vinculadas al poder económico, las joyas se ajustan a modelos más tradicionales y diseños repetitivos a base de elementos obtenidos de la joyería indígena, española y de origen asiático. Coexisten tanto las llamadas joyas de alta calidad como las llamadas de *imitación* o *consumo*. Las primeras están realizadas con materiales costosos y piedras preciosas, destinadas al uso tanto de etiqueta como cotidiano, mientras que las segundas se confeccionan de materiales menos nobles e incluso autóctonos, cubriendo las necesidades de los entes sociales menos favorecidos.

En esta ocasión nos interesa el estudio de la joyería femenina con un doble enfoque: el análisis de sus elementos formales y estéticos, y el impacto que esta supone en la apariencia social, política y económica de la mujer. La indumentaria y todo lo relacionado con ella, como son las joyas, nos permiten reflexionar sobre la complejidad de la imagen y la definición de los procesos constructivos del perfil femenino en la sociedad decimonónica mexicana. Los estudios sobre la joyería no destacan por su enfoque de género, salvo alguna mención excepcional.² La relación *joyas-poder-género* conecta con temas de máxima actualidad en la historiografía reciente como es la historia de las mujeres, la historia del cuerpo o la historia de la moda, que parten de la historia social y de la historia de las mentalidades.

Las joyas son reflejo de la identidad social tanto en el hombre como en la mujer, pero desempeñan mayor preeminencia en la interpreta-

² Cfr. Andrea Martins Torres, "La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal", en *Mujeres en la Nueva España*, pp. 144-149. En este artículo su autora sugiere reflexionar sobre la importancia de la joyería en la definición de género.

ción del cuerpo femenino, circunstancia que se acentúa a lo largo del siglo XIX. El nuevo papel asumido por el hombre tras las revoluciones de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y la inmovilidad de la mujer, implicó una consciente separación del sexo a través de la indumentaria y, especialmente, del adorno corporal. El hombre abandonó el color, los brillos y los adornos de su vestimenta dieciochesca para asumir un traje más sencillo, funcional y cómodo, con presencia de escasas y discretas joyas, imagen más acorde al nuevo concepto de hombre activo y trabajador, dueño del ámbito público. Por su parte, la mujer continuó adscrita a los espacios privados, siendo el mismo *objeto pasivo* que había sido durante el antiguo régimen, al que se le exhibía enjoyado en público. Las mujeres mostraban sus alhajas como símbolos parlantes de la posición social de su familia y de los logros obtenidos por sus padres o maridos. Así queda constatado en los retratos femeninos mexicanos del siglo XIX, tanto en los retratos de las altivas esposas de los gobernantes como en los de las fieles, amorosas y abnegadas esposas e hijas de los grandes burgueses, pasando por los de las féminas de las capas sociales menos favorecidas, ya sean trabajadoras criollas, mestizas o indígenas. Todos estos retratos muestran la gran variedad de joyas de las que se servía esta sociedad altamente jerarquizada para constatar los roles sociales y culturales.

En el ámbito urbano y, especialmente en el capitalino, la mujer que acudía a los diferentes actos sociales estaba sujeta a un estricto protocolo que marcaba las normas de uso del vestido y de las joyas. Como consecuencia se produce una diversificación del concepto *joyería*, generalizándose el debate sobre las diferencias entre *bijouterie* (concepto de joyería de bajo costo y de consumo) y *joaillerie* (concepto de alta joyería, de alto valor material).³ En el siglo XIX y, sobre todo a partir de la década de 1840, la moda estuvo marcada claramente por la influencia francesa. Los vestidos, tanto de las ceremonias más solemnes como los de noche, presentaban grandes escotes que permitían el lucimiento de ricos y variados collares; además, dejaban los brazos al aire para mostrar ostentosos brazaletes que de día se lucían sobre la piel y de noche sobre el borde del guante. El

³ María Jesús Mejías Álvarez, "La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos", en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, pp. 1-2.

éxito de esta joya se constata por la gran variedad de diseños que quedan reflejados tanto en las piezas representadas como en las físicas conservadas; pueden ser aros rígidos, entorchados, articulados o mallas de oro, en la mayoría de los casos, con medallón central, oval o cartela asimétrica. También la moda de los peinados marcó los adornos de la cabeza con la utilización de diademas, *aigrettes* o plumas. Y al imponerse el gusto por el pelo liso, recogido hacia atrás en un moño flojo con raya en el centro, que cubría las orejas, tuvo lugar la casi desaparición de la utilización de pendientes. Aun así, los aretes se siguieron usando, sobre todo en un contexto cotidiano, y para poder lucirlos debajo del peinado estos adoptaron formas, generalmente, alargadas.

Las damas elegantes utilizaban joyas realizadas con los más lujosos materiales, ricas piedras preciosas debidamente talladas, que brillaban al reflejo de las velas. Junto con las perlas, los diamantes —la piedra por excelencia de la joyería francesa del siglo XVIII—, los rubíes y las esmeraldas, se ponen de moda otras piedras como el topacio, la amatista, la aguamarina o el crisoberilo que eran más baratas y que, además, aportaban color a unos diseños que cada vez se hacían más naturalistas. Dos retratos de corte oficial, el de doña Ana María Huarte, esposa de Agustín de Iturbide, primer emperador de México,⁴ y el de Dolores Tosta de Santa Anna son ejemplos que permiten visualizar la joyería que llamamos *elegante*, a la vez que posibilitan reflexionar sobre cómo la imagen de las mujeres de los mandatarios es utilizada para los intereses políticos de estos a través de sutiles mensajes.

La primera emperatriz de México, Ana María Huarte de Iturbide, al igual que la segunda y última, Carlota de Sajonia-Coburgo-Gotha y Orléans, esposa del emperador Maximiliano I, fueron utilizadas para reforzar la imagen imperial de los efímeros gobiernos de sus maridos. La mayoría de los retratos de Ana María Huarte fueron concebidos como pareja de los retratos de su marido, Agustín I, formando *pendant*,

⁴ Agustín de Iturbide (1783-1724), Agustín I, emperador de México entre 1821 y 1823, se hizo retratar en varias ocasiones con los atributos imperiales, tanto por José María Uriarte como por Josephus Arias Huerta, quienes también asumieron los retratos de su esposa, Ana María Huarte (1786-1861). Asimismo, la imagen de la emperatriz consorte, esposa del emperador Maximiliano I (1863-1867), Carlota de Sajonia-Coburgo-Gotha y Orléans, fue difundida a través de fotografías, litografías y retratos pintados al óleo, para transmitir el lujo y la parafernalia afín a las monarquías europeas. En ambos casos, los retratos se hicieron formando *pendant*.

con los rostros encarados. En el retrato de la emperatriz consorte, de 1822 (Imagen 1), atribuido al pintor Josephus Arias Huerta,⁵ se representa a la dama solo hasta las caderas, con la cabeza girada hacia la derecha y con indumentaria imperial y, al igual que en los retratos de su marido, apoya una de sus manos sobre una mesa en la que descansa la corona imperial. Más que la calidad técnica del retrato que presenta un dibujo endeble, interesa cómo se intenta transmitir la dignidad regia a través de una mujer de clase media.⁶ El traje de corte imperio de color blanco, con escote cubierto con transparente tejido, probablemente organdí, se ajusta a la moda francesa impuesta por Josefina Bonaparte durante las primeras décadas del siglo y se completa con una capa roja que cae sobre su brazo izquierdo. La indumentaria se perfecciona con unas ostentosas joyas y con un abanico que porta en su mano derecha. La cabeza se adorna con una naturalista diadema de perfil festoneado donde aparece una flor de seis pétalos, o estrella de seis puntas, y un *aigrette* compuesto de una base en forma de media luna, con otra estrella en su interior, de la que parten espigas. Todo ello estaba cuajado de diamantes, muy al gusto de la moda francesa del momento. También los pendientes, compuestos de dos piezas, botón y colgante circular en cuyo interior vuelve a aparecer la estrella de seis puntas, son de diamantes. Hay que destacar la riqueza de la corona que aparece sobre la mesa, de tipo imperial, consta de un aro que se acopla a la cabeza y de unas bandas que se unen en un punto donde se coloca la bola del mundo sobre la que descansa una cruz. En la corona, realizada en oro, destacan las gruesas perlas y los diamantes que recorren las bandas. De igual manera, del aro surge un borde en puntas sobre el que descansa el águila con alas explayadas sobre un nopal que se alterna con la flor de seis pétalos, o estrella de seis puntas, todo realizado igualmente de diamantes. Se trata de una pieza que muestra el lenguaje emblemático que los nuevos emperadores querían comunicar.

⁵ Atribuido a Josephus Arias Huerta, *Retrato de Ana María Huarte de Iturbide*, (1822), 112 × 85 cm, óleo sobre tela, Colección Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

⁶ Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores*, pp. 303-304.



Imagen 1. Josephus Arias Huerta (atr.), *Retrato de Ana María Huarte* (detalle), 1822.

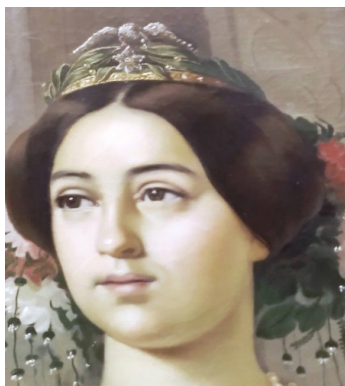


Imagen 2. Juan Cordero, *Retrato de doña Dolores de Tosta* (detalle).

En 1855, el pintor mexicano Juan Cordero (1824-1884) retrata a doña Dolores Tosta de Santa Anna (Imagen 2),⁷ esposa del presidente Antonio de Padua María Severino López de Santa Anna, en un momento de gran convulsión política, y en el último año de las seis complejas gestiones gubernamentales de su marido. La joven esposa del presidente, 32 años más joven que él, es retratada en el interior del palacio de gobierno, en un ambiente de gran lujo, con elegante vestido ajustado a la última moda parisina y unas impresionantes joyas regaladas por

⁷ Juan Cordero (1822-1884), *Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna* (1855), 210 × 154 cm, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. En 1983, este cuadro fue donado al Munal por Arturo Arnáiz y Freg.

su marido.⁸ La concepción compositiva de este retrato conecta con las representaciones de la pintura de corte europea y, especialmente, con el retrato de María Cristina de Borbón realizado por José de Madrazo. Este último, aunque en paradero desconocido actualmente, fue reproducido en la estampa litografiada por Luis Carlos Legrand (activo en Madrid entre 1829 y 1858), la cual se incluye en el volumen II de la serie editada por el Real Establecimiento Litográfico, dirigida por José de Madrazo, *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII* y publicada en Madrid entre 1826 y 1832. De manera que, probablemente, Cordero lo conoció, pues las semejanzas entre ambos retratos son más que palpables.

El atractivo vestido con el que es retratada la “Querida Loló”, como llamaba Santa Anna a su esposa,⁹ es de amplio escote, lo que le permite el uso de un collar de doble hilo de gruesas perlas que se pusieron muy de moda en la época. El cuerpo y la falda son adornados con hojas de camelia entre las que se enredan hilos de perlas de pequeño tamaño, y dos flores rojas; el atuendo se complementa con guantes abotonados en los laterales externos, rematados en la parte superior por un fino encaje. En la mano izquierda, la dama sostiene un abanico de plumas que apoya sobre una consola y, en la derecha, un delicado pañuelo.¹⁰ También la escenografía, con ventana al fondo mostrando una de las torres de la Catedral y el gran cortinaje, revela el lujo cortesano y el ambiente decorativo *a la francesa* en el que vivía el matrimonio. Pero, sin dudas, el elemento que mejor muestra la intención de convertir este retrato en una imagen de propaganda política¹¹ es la diadema que ostenta doña Dolores. El peinado de “Loló”, muy a la moda de los peinados parisinos de mediados de siglo, con pelo liso, recogido hacia atrás, con raya al centro y pegado a la cara,

⁸ Anne Staples, “Las mujeres detrás de la silla mexicana presidencial”, en *Presidentes mexicanos*, p. 164.

⁹ Nanda Leonardi Herane, “Arte y poder político femenino a través del retrato decimonónico. Manuelita Rosas y Dolores Tosta de Santa Anna”, en *Letras*, pp. 62-63.

¹⁰ Cfr. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, en *El arte del siglo XIX*, pp. 60-70. En esta obra su autor describe con gran detalle la indumentaria y los adornos personales de doña Dolores Tosta, además del ambiente que la rodea.

¹¹ Cfr. Helia Emma Bonilla Reyna, “Santa Anna y los agentes de la voluptuosidad”, en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, pp. 39-40. La autora reseña en este artículo el uso de la propaganda política que a través de la difusión de imágenes realizó Santa Anna, especialista en erigir estatuas, encargar retratos, publicar estampas alegóricas que reflejasen sus éxitos, para mayor gloria de su persona, así como su habilidad para manejar a la prensa.

se complementa con flores rojas y blancas, y una espectacular tiara que no responde a los modelos típicos europeos basados en diseños naturalistas donde imperaban las hojas y flores estilizadas asociadas a espirales y roleos vegetales. El aro que apoya en la cabeza, probablemente de oro, se encuentra adornado con algunas diminutas perlas o pequeños diamantes y de él nacen delicadas hojas de superficie esmaltadas en color verde. Sobre estas descansa un águila con alas explyadas, cuajada de diamantes, que se apoya sobre una estrella de seis puntas contenedora de una gran perla. Los ricos materiales con los que está realizada la diadema enfatizan la posición social y económica de su marido. Además, la iconografía de la joya alude a la ambición política del general que se veía como nuevo emperador de la República mexicana e, incluso, se hizo llamar *Alteza Serenísima*, a pesar de la delicada situación que vivía su gobierno y de la ambigüedad de su política que lo llevarían más tarde al exilio.

Las mujeres de la alta burguesía urbana, convertidas en la imagen del honor y del prestigio de la familia, fueron retratadas sutilmente elegantes, pero discretas en su indumentaria, con vestidos sobrios realizados en buenos tejidos embellecidos con ricos encajes y con joyas exquisitas propias del uso cotidiano, pero a la moda. Son esposas e hijas de una élite acomodada que debían permanecer en el hogar, en el ámbito privado, educando a los hijos y asistiendo a la familia. Por ello, el imaginario debe mostrar a una mujer recatada que aun así muestra una gran variedad de joyas, entre las que destacan ricos pendientes, collares, broches, brazaletes y cadenas.

Las primeras imágenes oficiales de la emperatriz Carlota fueron las fotografías realizadas en el Castillo de Miramar, en Trieste, por el fotógrafo de la corte Giuseppe Malovich y mandadas a México con la intención de que los mexicanos se familiarizaran con su rostro. Se quería transmitir el esplendor del nuevo imperio y para ello la emperatriz luce un suntuoso vestido blanco, adornado con encajes y tules y complementado con ricas joyas, entre las que destacan los brazaletes y el collar de perlas de hilo doble. Pero antes de partir hacia México, en 1864, Carlota fue retratada, al óleo, con el lujo y ampulosidad propia de las cortes europeas tanto por Franz Xaver Winterhalter —el retratista de moda entre la aristocracia europea, pues ya había retratado a Eugenia de Montijo y a Isabel de Wittelsbach— como por

Albert Graefle, en 1865. En ambos retratos destaca la impresionante corona de diseño naturalista y el exquisito collar tipo *rivière*, formado por piedras preciosas de tamaño decreciente (tipología que volvió a ponerse de moda en Europa a partir de la década de 1830). Ya en México, en 1866, se hace retratar a la manera burguesa, contrastando la sobriedad y sencillez con la opulencia de los anteriores. Esta costumbre era habitual entre la aristocracia europea, la propia reina Isabel II aparece retratada por Federico Madrazo, en 1852, con su hija la princesa Isabel, vestida con traje de diario y engalanada con joyas ricas, pero de uso cotidiano como es el broche circular, realizado en oro con esmalte azul y perla que lleva en su pecho.¹² Esta joya era discreta, pero estaba totalmente a la moda como indica la utilización del esmalte azul oscuro y la propia forma de la pieza que se acerca a los modelos de joyas guardapelos, alhajas de carácter sentimental tan en boga en el Romanticismo.

El hecho de que existan varios retratos al óleo y fotográficos de Carlota asumiendo la indumentaria burguesa hay que interpretarlo como una forma de llegar a los súbditos, por lo tanto, otra vez, la emperatriz consorte se convierte en imagen de la propaganda de la política de su esposo. Existen varias copias anónimas en las que se representa de busto, con traje blanco y con mantilla negra, luciendo un discreto collar y pendientes de perlas. Más interesante es el retrato anónimo del Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. En este la dama aparece de busto, vestida con traje azul oscuro y cuello blanco, con mantilla negra sobre su cabeza, con una rosa adornando su pelo y en las manos, cubiertas con guantes blancos, sostiene con delicadeza un abanico. Sobre los guantes se dejan entrever unos brazaletes rígidos de oro muy sencillos, y los pendientes son alargados en forma de lágrima. De su cuello cuelga una cadena de hilos entorchados, de oro, de la que pende una corona de tipo imperial, en alusión a su estatus, y una cruz de brazos rectos adornados con pequeñas piedras, como atributo que reafirma la identificación del papel cultural y social de la mujer en sus actividades devocionales y su comportamiento recatado.

¹² Amalia Aranda Huete, "La joyería romántica a través de los retratos de Federico Madrazo", en *Boletín del Museo del Prado*, p. 42.



Imagen 3. Pelegrín Clavé, *Retrato de doña Rosario Almanza* (detalle), 1848.

En esta misma línea se encuentran dos retratos realizados en 1848 por Pelegrín Clavé y Roque (1811-1880): el *Retrato de la señora Rosario Almanza de Echeverría* (Imagen 3) y el de su hija *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza* (Imagen 4),¹³ esposa e hija, respectivamente, de Javier Echevarría, presidente de la Junta de la Academia de San Carlos. Madre e hija se encuentran sentadas mirando al espectador, vestidas y peinadas a la moda de mediados del siglo XIX, la madre de negro, y la hija de blanco como símbolo de su juventud y pureza. Tanto los tejidos —terciopelo, seda y encajes— como las joyas responden a los gustos románticos del momento.¹⁴ El tipo de peinado, muy a la moda, con el pelo recogido cubriéndoles las orejas, no les permite el uso de pendientes. Las dos visten trajes muy escotados —aunque la madre más decorosa se cubre con una mantilla de encaje negro— lo que les permite el lucimiento de unas sencillas cadenas de las que penden sendas cruces de brazos bulbosos, más afines a los modelos dieciochescos, que las convierten en la imagen de digna esposa y obediente hija. Más innovadores son los brazaletes que ambas lucen: la madre muestra en el brazo izquierdo un aro rígido entorchado de oro, muy habitual en la joyería, mientras que la hija, en su brazo derecho hace gala de un novedoso modelo. Este se componía por un fino aro rígido con medallón central ovalado de gran tamaño y perfil movido a base de

¹³ Pelegrín Clavé y Roque, *Retrato de la señora Rosario Almanza de Echeverría*, 107 × 78.5 cm, y el de su hija *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza*, 103.5 × 79 cm, ambos óleos sobre tela fechados en 1848. Colección Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

¹⁴ Para profundizar sobre el Romanticismo en México, Cfr. Montserrat Galí Boadella, *Historia del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*.

estilizados elementos vegetales, en cuyo centro destacaba una flor de pétalos abiertos compuesta por pequeñas perlas y cuentas negras que podrían ser de azabache; además, dos cadenitas suspendidas unidas a ambos laterales y rematadas por una pequeña pieza en forma de huso se unían a través de una media luna. La madre, más discreta y recatada, no luce anillos, mientras que la hija lleva en el dedo anular de la mano derecha una sortija con un rubí en el centro rodeado de pequeñas perlas que adquieren forma de flor estilizada. También, la hija, en el índice de la mano izquierda, ostenta un anillo de aro liso de oro con un espectacular diamante.



Imagen 4. Detalle Pelegrín Clavé, *Retrato de la señorita Rosario Echeverría Almanza* (detalle), 1848.

Otro ejemplo de *digna consorte* retratada por Pelegrín Clavé, en 1851, es la esposa del arquitecto Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), doña Ana García Icazbalceta (Imagen 5).¹⁵ Esta dama, de familia de alto poder económico y elevada intelectualidad, era hermana del historiador Joaquín García Icazbalceta. Aunque discreta en su indumentaria, cubre sus hombros con mantilla negra de encaje, se hace retratar con un conjunto de joyas que atestiguan la riqueza de su familia y la imagen decorosa que se perseguía. Se trata de un aderezo de piezas a juego realizadas en oro y adornadas con pequeñas perlas y diamantes, compuesto por broche, brazaletes rígidos, pendientes largos y anillo, de forma y estilo semejantes a los ejemplares utilizados en la península, lo

¹⁵ Pelegrín Clavé, 1851, *Retrato de Ana García Icazbalceta, esposa del arquitecto Hidalga*, óleo sobre lienzo, 136 × 104 cm, Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México.

que demuestra la internacionalización de los diseños, ya que la moda parisina llegó a México a través de las revistas femeninas que incluían figurines y normas de comportamiento que debían seguir las mujeres.



Imagen 5. Pelegrín Clavé, *Retrato de Ana García Icazbalceta* (detalle), 1851.

El pintor romántico francés, Édouard Pingret (1788-1875), asentado en México a mediados de la centuria, retrata a Josefina Eguía y Gil de Polidura (Imagen 6),¹⁶ mujer de Anacleto Polidura, hombre de familia acaudalada y propietario de una de las villas suburbanas más ricas de la Ciudad de México, desde la que se podía ver el cerro del Tepeyac. El retrato realizado en 1852 nos muestra a Josefina acompañada de su madre, Justa Gil, y de su hija, a la que sostiene en sus brazos. La presencia de las tres mujeres y la composición del retrato simbolizan la consagración de la mujer a la educación de sus hijos.¹⁷ Además, la riqueza de las joyas representadas alude al poder económico de su marido. Doña Josefina complementa su elegante vestido con uno de los más ricos aderezos pintados en los retratos mexicanos decimonónicos. Se trata de un conjunto de joyas de dia-

¹⁶ Édouard Pingret, *Retrato de Josefina Eugía y Gil de Polidura*, 1852, óleo sobre lienzo, 117 × 90 cm, Colección Banco Nacional de México. Cfr. Angelina Velázquez Guadarrama, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, pp. 450-459.

¹⁷ Esta representación de la mujer con los hijos en brazos simbolizando su total entrega a la maternidad y al cuidado de los hijos, también se aprecia en los retratos de las mujeres más populares y encerradas en sus ámbitos rurales como en el *Retrato de doña Francisca Valdivia de Chávez e hijos*, realizado por Hermenegildo Bustos en 1862, Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, Ciudad de México.

mantes, compuesto por pendientes de gran tamaño, brazaletes y un espectacular collar que se ajustan a los recargados diseños naturalistas, muy de moda en el primer tercio del siglo, en los que proliferan los tallos vegetales, la hojarasca y las flores.



Imagen 6. Édouard Pingret, *Retrato de Josefina Eugía y Gil de Polidura* (detalle), 1852.



Imagen 7. José María Estrada, *Retrato de dama con vestido verde* (detalle).

La provinciana burguesía criolla imita el ser y la apariencia de la alta sociedad, y entiende la moda y la utilización de las joyas como una forma de apropiación de los comportamientos y modelos capitalinos. Se trata de mujeres acomodadas, sujetas a una educación, igualmente, basada en el discurso ideológico sobre el prestigio y honor de la familia, cuyo papel se restringe a la educación de los hijos y al cuidado de la familia. Son mujeres sumisas y laboriosas que poseen un ajuar rico e intentan vestir a la moda, pero utilizan joyas con diseños más tradicionales, siendo los collares y los pendientes las tipologías más repetidas. Los collares suelen ser de perlas, más o menos gruesas, de los que cuelgan un elemento en forma de lazo estilizado de piedras preciosas. La variedad de diseños en los pendientes es mayor, porque las fluctuaciones de la moda decimonónica con respecto al peinado conlleva la adaptación de esta tipología. En las primeras décadas del siglo nos encontramos con modelos que se inspiran en la tradición dieciochesca, compuestos por tres elementos superpuestos, el superior ovalado o circular, el central en forma de lazo, y el último, generalmente, en forma de lágrima. En la segunda mitad del siglo, sus proporciones se alargan y las formas se estilizan. Las versiones más ricas se realizan con diamantes montados en plata, dibujando flores, medias lunas o estrellas suspendidas en forma de gotas, en las que el lazo va desapareciendo. También proliferan los pendientes de uso diario y bajo coste que presentan forma de lágrima, realizada con lámina de oro, lisa o repujada, decorada con aplicaciones florales, esmaltes, normalmente negro, y alguna pequeña piedra semipreciosa o diminutas perlitas. Existe gran cantidad de retratos que muestran estas tipologías y sus diferentes diseños, entre los que destacamos el *Retrato de dama con vestido verde* (Imagen 7), realizado por el pintor jalisciense José María Estrada (1764-1860), hoy en el Museo Nacional de Arte, y el *Retrato de doña María de la Luz Rosales Calderón*,¹⁸ obra de José Agustín de Arrieta.

En el siglo XIX se da gran importancia a la indumentaria con la que las damas manifiestan su dolor y duelo por la muerte de un ser querido. Los vestidos se prefieren de color negro y surge una joyería específica,

¹⁸ José Agustín Arrieta (1803-1874), *Retrato de doña María de la Luz Rosales Calderón*, 1949, óleo sobre lienzo, 43 × 35 cm, Museo Universitario, Puebla.

denominada *de luto*, realizada, en algunos casos, con materiales específicos como el azabache, la ebonita, por su color negro, o el cabello de los difuntos. La ebonita que se utilizó como material sustitutivo del azabache se presentó en la Exposición Universal de Londres de 1851, permitiendo, debido a su coste más barato, la popularización de este tipo de joyería. Estas no solo se utilizan como signo de duelo, sino que en muchos casos hay que vincularlas a un simple recordatorio de la persona amada, por lo tanto, son joyas de carácter sentimental. Son frecuentes las pulseras de pelo con broche oro, las sortijas, los colgantes guardapelos, los medallones y broches con retrato del difunto o de la persona amada. Fue en la Inglaterra romántica donde se impuso la moda de estas joyas de luto realizadas con cabello, especialmente a partir de 1861, año de la muerte del marido de la reina Victoria, quien hizo gran uso de ellas. En México fueron muy utilizadas, especialmente las realizadas en azabache para los collares y los medallones. En las joyas pintadas no se puede apreciar si se trata de diminutas cajas guardapelos o simples medallones con la efigie de la persona querida. Aunque fueron utilizadas por todas las mujeres, independientemente del grupo social al que pertenecieran, las féminas retratadas con este tipo de alhajas son, en la mayoría de los casos, mujeres provincianas y populares que las muestran con orgullo y respeto. Existen muchos ejemplos entre los retratos de producción regional por el carácter popular que reflejan estas joyas, como en el *Retrato de doña Juana Quezada o Mujer con libro* (Colección del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México) realizado por Hermenegildo Bustos (1832-1907), en 1864. En esta obra se representa a una mujer acomodada del ámbito rural, con una indumentaria severa, que es complementada con un collar de azabache de buena calidad y unos anillos más sencillos. En otros muchos casos se hacen retratar con medallones de carácter sentimental, como se puede ver en el *Retrato de la esposa del pintor*,¹⁹ que no es otro que José María Estrada (Imagen 8), o en el *Retrato de doña Francisca de Lyon de Vallarta*²⁰ (Imagen 9), obra del pintor mexicano Primitivo Miranda (1822-1897), realizada en 1871.

¹⁹ Obra de José María Estrada, *Retrato de la esposa del pintor*, mediados del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 57 × 40 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

²⁰ Primitivo Miranda (1822-1897), *Retrato de doña Francisca de Lyon de Vallarta*, firmado y fechado en 1871, óleo sobre tela, 125.5 × 94 cm, colección particular.

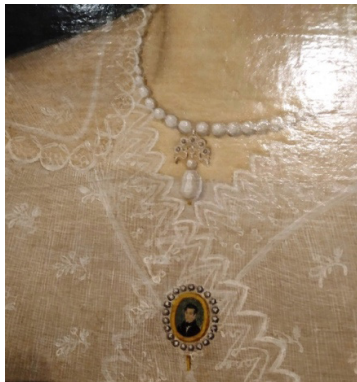


Imagen 8. José María Estrada, *Retrato de la esposa del pintor* (detalle).



Imagen 9. Primitivo Miranda, *Retrato de doña Francisca de Lyon* (detalle), 1871.

La imagen de las mujeres trabajadoras, tanto las del hogar como las campesinas y obreras de la industria textil y del tabaco,²¹ pertenecientes a las capas menos favorecidas de la sociedad, está marcada por su representación, normalmente colectiva, formando parte de una escena de la vida cotidiana, y si se hace de forma individual, se trata de un retrato que representa a un determinado *tipo*. En la obra de José Agustín Arrieta se puede apreciar ambos casos, por ejemplo, en *La sirvienta* (Imagen 10) y en *La muchacha del pueblo*, se presenta a la mujer anónima, y en el título se alude a su actividad o a su condición social. Ambas mujeres

²¹ Cfr. María de la Luz Parceró, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, pp. 45-93.

pintadas por Arrieta van vestidas con total dignidad, pero sin ir a la moda. Ellas visten las típicas faldas tradicionales, con blusas amplias adornadas con pañuelos y, como complemento a su indumentaria, las dos llevan pendientes de diseños bastante sencillos, de carácter popular, cuyos modelos perduran inalterables durante mucho tiempo por lo que es más complicado de determinar su procedencia y evolución. Una de ellas lleva un collar de cuentas redondas de coral, un material siempre presente en la joyería popular, pero que en Francia se puso de moda a principios del siglo XIX para realizar aderezos, naturalistas o de cuentas esféricas, y en la península se utilizaron con frecuencia entre las damas aristócratas cuando estas se vestían a la *castiza*. Pero no siempre se muestra a una mujer recatada y prudente, en ocasiones, Arrieta retrata a la mujer al margen de los valores entendidos como positivos para la sociedad decimonónica liberal.²² En la *Tertulia de pulquería* (Imagen 11), de 1851, escena de contenido popular, la mujer, peleona y descarada, encarna valores negativos porque frecuenta un lugar público de ocio y de tertulia masculina. Se trata de un ejemplo de la construcción visual de la *mujer peligrosa*, pues, aunque aparezca vestida y enjoyada igual que las anteriores, se muestra libre de normas, sin pasiones contenidas.



Imagen 10. José Agustín Arrieta, *La sirvienta* (detalle).

²² Ana Saloma Gutiérrez, "De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino del siglo XIX", en *Revista Cuicuilco*, pp. 7-8.



Imagen 11. José Agustín Arrieta, *Tertulia de pulquería*, (detalle), 1851.

Bibliografía citada

- Aranda Huete, Amelia, "La joyería romántica a través de los retratos de Federico de Madrazo", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, núm. 34, Madrid, 1995, pp. 29-48.
- Bonilla Reyna, Helia Emma, "Santa Anna y los agentes de la voluptuosidad", en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 35-73.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, t 1.
- Galí Boadella, Montserrat, *Historias del Bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2002.
- Leonardini Herane, Nanda, "Arte y poder político femenino a través del retrato decimonónico. Manuelita Rosas y Dolores Tosta de Santa Anna", en *Letras*, vol. 88, núm. 128, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017, pp. 55-81.
- Martins Torres, Andreia, "La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno personal", en Alberto

- Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón, coords., *Mujeres en la Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, pp. 143-179.
- Mejías Álvarez, María Jesús, “La joyería en la construcción de la apariencia: joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos” en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Servicio de Publicaciones de Universidad de Murcia, 2009.
- Parcero, María de la Luz, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores*, Sevilla, CSIC, Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Saloma Gutiérrez, Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino del siglo XIX”, en *Revista Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000, pp. 1-18.
- Staples, Anne, “Las mujeres detrás de la silla presidencial mexicana en el siglo XIX”, en Will Fowler, coord., *Presidentes mexicanos*, Tomo I (1824-1911), Ciudad de México, INEHRM, pp. 139-169.
- Velázquez Guadarrama, Angelina, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, Catálogo, Siglo XIX, Tomo II, México, Fomento Cultural Banamex, 2004.