

MARÍA ELENA GUZMÁN BADILLO*

Los imaginarios femeninos a finales del siglo XVIII y sus representaciones visuales

Feminine Imaginaries At The End of the 18th Century and Their Visual Representations

Resumen

En cada época los grupos sociales construyen imaginarios sobre el ser y estar de las mujeres que son proyectados en distintos discursos y uno de ellos es la imagen. La particular pintura de castas, producida a finales del siglo XVIII, permite identificar y entender las significaciones otorgadas a las novohispanas así como contrastar la aprehensión o trasgresión de los imaginarios en su cotidianidad.

Palabras clave: imaginarios femeninos, Nueva España, pinturas de castas

Abstract

In every era, social groups construct imaginaries about the state of women that are projected onto different discourses, amongst them is the image. The particular casta paintings, produced at the end of the 18th century, allow us to identify and understand the meanings given to the female population of New Spain, as well as to contrast the apprehension or transgression of the imaginaries in day to day life.

Key words: Feminine Imaginaries, Nueva España, casta paintings

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 57 > II Semestre > julio-diciembre 2018 > pp. 47-63.
Fecha de recepción 25/06/18 > Fecha de aceptación 19/11/18
mariegbdg@gmail.com

* Universidad Autónoma de Zacatecas.

Las concepciones que formamos sobre algo o alguien se conforman por sistemas de significaciones que se concretan en redes simbólicas¹ y se convencionan en lo colectivo. A estas se les denomina imaginarios y constituyen, organizan y significan a los grupos en determinado tiempo y lugar. Como resultado de la multiplicidad de culturas y mezclas, aunado a constantes cambios políticos y económicos, las mujeres novohispanas estuvieron en continua redefinición de su *deber ser y estar*, por lo que coexistieron, a finales del siglo XVIII, variados imaginarios. Sin embargo, a las mujeres se les trató de reconocer y delimitar dentro del que fue instituido por la iglesia y gobierno, el cual estuvo en constante promoción a través de diferentes discursos. A este imaginario lo nombraremos virreinal. La aprehensión de éste y su proyección en imágenes permite visibilizar a las mujeres novohispanas, así como a sus mundos simbólicos, e identificar cómo eran significadas y categorizadas de manera positiva o negativa, teniendo en cuenta que tal vez no se ajusten con la realidad y que posiblemente no incluyan o representen a todo tipo de féminas.

Dentro y fuera del imaginario

Durante la colonia las mujeres ejercieron un papel fundamental en la transmisión de los nuevos sistemas de significación entre una cultura y otra, ya que se les con-

¹ En cada grupo social se crean y determinan conjuntos de signos con sus respectivos significantes y significados para poder comprender y comunicar los contextos que los rodean, incluso para conceptos complejos que no son tangibles materialmente.

sideraba las responsables de la preservación de valores y costumbres en el seno familiar. Es innegable su intervención en la hibridación cultural, ya fueran españolas, indígenas o negras, todas intervinieron con sus propios imaginarios a un mestizaje de significaciones² que fueron conformando un variado y complejo mundo novohispano.

Las funciones, espacios, actividades, beneficios y obligaciones de cada persona en la Nueva España eran definidos por las condiciones de origen étnico, posición familiar, situación económica y establecimiento geográfico, según la combinación de estos factores también se determinaba el estrato y la calidad de la persona:

[...] las calidades parecían fijas e indiscutibles, cuando en realidad eran flexibles y cambiantes. En el terreno de lo imaginario, se pudo pretender la imposición de un modelo de feminidad, de familia y de vida hogareña, pero la realidad se ocupó de desacreditar, mediante continuas inconsistencias y contradicciones (Gonzalbo, 2016, p. 11).

Las condiciones para las féminas se advierten más severas, puesto que además de la primaria división de género,³ inter-

² Así como se originó un mestizaje racial por parte de los distintos grupos, también convivieron y se adhirieron signos y símbolos culturales de cada uno a la sociedad novohispana que estaba en conformación.

³ Con base en la teoría de imaginario de Castoriadis (1983) y del concepto de género de Martha Lamas (2013), se define entonces al imaginario femenino como la asignación de significaciones convencionales que se expresan a través de redes simbólicas que determinan los espacios, actividades y formas de ser para una mujer tanto en lo público como en lo privado.

venían también la limitación de edad y religión.⁴ Otra causa que condicionaba su situación dentro del grupo social y destino o elección de vida es el hecho de que las novohispanas adquirían visibilidad a través del rol masculino próximo: eran reconocidas como esposas, viudas, hijas, hermanas.

Sería forzado tratar de definir a una sociedad multicultural como la novohispana en un solo imaginario, ya que aparte de los individuales coexistían sistemas simbólicos que cada raza designaba a su realidad. Aun así, hubo un imaginario que regía o al menos sobresalía sobre la mayoría porque intentaba organizarlos:⁵ éste es el imaginario validado por las instituciones y dictado por la iglesia y el gobierno –virreinato de la Nueva España– y que se trató de instaurar desde el inicio de la época colonial. El imaginario virreinal sobre el *deber ser* de la mujer proviene de la edad media, exaltado en el renacimiento y vigente hasta mediados del siglo XVIII (Gonzalbo, 2016, p. 285). A partir de la designación de la función principal femenina que fue la reproductiva, se definió su rol primario: la maternidad, y con base en ésta se destinaron los espacios y acti-

vidades que ocuparía en lo cotidiano. Las dos virtudes esenciales a seguir eran ser esposas y madres, y las cualidades que conformaban al imaginario eran el recogimiento, obediencia, sujeción, modestia y laboriosidad, dando mayor importancia a la religión y la castidad; se conjugaban belleza, virtud y nobleza. Sin embargo, aunque la exigencia era poseer varias cualidades, estas ponían en una situación delicada a la mujer ya que se le podía considerar como un peligro.

A partir de los criterios definidos para cada género, el imaginario virreinal apuntaba las formas *de estar* de lo femenino a través del precepto del cuerpo, ya que éste contenía la fuerza simbólica que determinaba la significación de lo puro o lo lascivo a través del uso o exhibición del mismo. La sexualidad y control del cuerpo debían tener la finalidad de la procreación y dentro del contexto del matrimonio, ya que aseguraba la continuidad de la función productiva: al haber descendencia persistían los tratos económicos o comerciales entre las familias. El uso y exhibición del cuerpo es uno de los factores que permitirá definir en este artículo quién “entra” al imaginario –que seguían o se les obligaba a vivirlo en el mayor número de aspectos–, y quién lo modificaba o confrontaba desde sus necesidades individuales, dando paso a nuevas estructuras simbólicas y de significación: imaginarios radicales.⁶ Otro factor para significarlas será el uso del espacio público

Los autores citados dentro del texto no manejan la teoría de imaginarios, pero para fines del presente trabajo, quien escribe lleva los textos hacia ésta para dar continuidad en el análisis.

⁴ Para Pilar Gonzalbo (2016) más que una cuestión de género, los roles y tratos hacia la mujer eran consecuencia de sus condiciones culturales. La autora agrega también la lengua como elemento determinante para el posicionamiento de las mujeres en diferentes rubros.

⁵ Por lo general los imaginarios que sobresalen o están más presentes en la colectividad son los promovidos y validados por las instituciones, ya que cuentan con un aparato que les permite promocionarlos y dotarlos de sentido de verdad.

⁶ Para Castoriadis (1883) un imaginario radical es el que surge a partir del cuestionamiento y pensamiento reflexivo por parte del individuo sobre lo que se ha dado como verdadero y busca reorganizar los sistemas de simbolizaciones y significación que resulten en un bien común.

y privado a través de la función reproductiva y productiva.

Para las féminas que demostraron vivir más apegadas al imaginario se les aprobaba solamente dos elecciones de vida: el matrimonio o el convento.⁷ Ambas alrededor de una figura masculina. Las opciones de madres y esposas no solo trataban de la aprehensión del imaginario virreinal, implicaba también ciertos intereses políticos y económicos, ya que a través del matrimonio podían mejorar su calidad y estrato.⁸ En la elección de vida del convento las monjas cumplían con una función y representación religiosa relevante para la época y, puesto que la castidad era el valor más grande, ellas fueron el modelo de conducta perfecto. Manuel Ramos (2012, p. 184) las define: “[...] su sola presencia en el monasterio otorgaba a las familias un distintivo social, ya que una monja representaba la virginidad pura y unión con Dios”. Al entrar a un convento se cubría un deber religioso y espiritual, así como los intereses económicos y culturales.

El otro grupo de mujeres son las que se pueden considerar como las que no

atendieron al imaginario instituido y que puede obedecer a distintas razones. Con base en la teoría de Castoriadis responde a que realizaron un cuestionamiento sobre lo dado o lo impuesto y buscaron nuevas formas de auto significarse, en este caso, a través de un control sexual o dominio sobre su cuerpo o por la toma del espacio público. Esta razón produjo que las féminas no se relacionaran con el imaginario: se les juzgaba por su manera de actuar, por la libertad que expresaban, así como por sus vestimentas, costumbres y maneras de divertirse. Un ejemplo de quienes enfrentaban lo instituido y que se dedicaban a una actividad remunerada fueron las prostitutas y las hechiceras.

Como es de esperarse, aquellas que ejercían el oficio de la prostitución fueron marginadas y juzgadas y se les castigaba separándolas o clasificándolas aparte del resto de las mujeres. Las curanderas, a partir de su movilidad en espacios públicos obtuvieron la experiencia y conocimientos necesarios para ejercer un oficio remunerado. Para Estela Roselló la visión positiva o negativa sobre éstas dependía de las expectativas que se tenían sobre ellas: si se cumplían eran reconocidas y respetadas, si no marginadas. Ambas se caracterizaban por el uso del cuerpo para la obtención de cierto beneficio ya fuera monetario o social.⁹

⁷ Diversos estudios sobre la época han dejado claro que aunque el imaginario virreinal determinaba dos elecciones de vida para las mujeres, la flexibilidad de la sociedad y las propias necesidades de estas, permitían vivir de diferentes maneras como solteras, doncellas, viudas, beatas, etcétera, es decir, mujeres que no recurrieron ni al matrimonio ni al convento, aun cuando si fuera su anhelo y preocupación estar casadas para obtener seguridad económica y cierto tipo de protección.

⁸ La mayoría de los matrimonios eran concertados por intereses sociales como conservar la calidad o el sustento económico, sin embargo, existía una diferencia para la regla en hombres y mujeres. Si los varones se esposaban con alguien de menor calidad, la cónyuge podía subir, contrario si la mujer era de mayor calidad que el hombre. (Mendoza, 2004, p. 110-118).

⁹ Estela Roselló (2016, p. 236) apunta que estas mujeres se constituyen desde dos tipos de construcción lo que permite dos tipos de análisis: primero, como personas con una poderosa identidad femenina; y segundo, como personajes públicos que obedecen a construcciones colectivas donde lo femenino es designado por la cultura en la que viven.

Pero si alguna profesión resultaba arriesgada ante la mirada de las autoridades era la de curandera y, con frecuencia asociada a ella, la de partera. [...] podían incurrir en los grandes pecados de hechicerías, prácticas malignas y empleo de hierbas o conjuros considerados demoniacos. Hechiceras, maléficas, supersticiosas... son los términos que se empleaban asiduamente en las acusaciones, que con frecuencia están relacionadas con esas mujeres, no mucho más ignorantes que los médicos y apenas más crédulas que los inquisidores, dedicadas a aliviar dolencias reales o imaginarias y asistira embarazadas y parturientas. (Gonzalbo, 2016, p. 218).

Existieron las que por conveniencia o necesidades económicas y familiares utilizaron cierto tipo de identidad y oficio para transitar entre las dos líneas del imaginario, y dependiendo la particularidad de la situación en la que fueran juzgadas se les percibía de manera positiva o negativa. Mujeres novohispanas que cumplen funciones que son necesarias para la organización social, aunque no se reconozcan como tal: unas cubren vacíos espirituales, otras necesidades médicas o favorecen con su actividad al orden social.

Un grupo de esas féminas fueron las beatas, dedicadas a la penitencia y la oración. Vivían en la percepción del colectivo con una doble connotación, ya que se les consideraba como virtuosas y con gran reconocimiento social y prestigio, pero al mismo tiempo esa libertad que ejercían, su andar por los espacios públicos, era lo que generaba cierto disgusto hacia ellas: "En algunos aspectos, ellas mostraban la contradicción entre los paradigmas y las realidades cotidianas" (Gonzalbo, 2016, p. 310). Compartían con curanderas y he-

chiceras la propiedad de curación, sin embargo, por la utilización de símbolos religiosos en sus ritos, les permitió una justificación cristiana que les evitaba un repudio total, también, según Antonio Rubial, influía su procedencia étnica y los apoyos con los que contaban.

Las fandangueras son otro grupo que transitó entre las dos líneas: la permitida porque su actividad representa una identidad cultural, y la prohibida porque al mismo tiempo esa actividad recreativa desobedece el mandato pasividad femenina. Son mujeres que bailan, tocan o cantan al son de diferentes fandangos según la región; trabajan en espacios públicos y mantienen contacto con individuos de diferentes estratos. El uso y exhibición del cuerpo y la sexualidad como expresión y apropiación de sí misma desafía al imaginario instituido. Sin embargo, Amalia, Camacho, Reyes y Hernández (2016, p. 197) reconocen el papel de las fandangueras como constructoras de sistemas de significación entre la idiosincrasia española y la indígena, ya que la expresión artística funciona como medio para la transmisión de redes simbólicas de los grupos.

Beatas, curanderas, fandangueras y hechiceras, cumplían una función social importante,¹⁰ ya que eran féminas con cierto poder sobre los otros como resultado de su tránsito entre distintos espacios domésticos donde obtenían cierta información. Sin embargo, eran juzgadas por esa misma sociedad por no expresar y aprehender

¹⁰ Antonio Rubial (2016, p.140) explica que este tipo de oficios o creencias tienen valor y manifestación en la cultura novohispana porque: "La imaginación tenía en esa sociedad un papel más importante que la solución de las necesidades materiales".

completamente al imaginario virreinal. Cabe destacar que aparte del colectivo, las instituciones influyen en la estipulación de un reconocimiento o rechazo social.

La participación económica y política de las mujeres se llevó a cabo en diferentes espacios públicos y privados. Llama la atención el trabajo remunerado que en el imaginario no tenía cabida para el género femenino, sin embargo, fue una pieza fundamental para el desarrollo económico del lugar donde se efectuaba. Los dos tipos de funciones —reproductiva y productiva—, llevadas a la par por algunas féminas muestran una vez más la flexibilidad del imaginario instituido. Las dos funciones asignadas en la época colonial reciben según Javier Sanchiz importantes significaciones: la reproductiva, ya que sin mujer no hay descendencia que permita la continuación del linaje; y la productiva, puesto que sin dote no hay economía familiar y posibilidad de negocios. Claro que la primera es la reconocida colectivamente aunque fuera indispensable la segunda.¹¹

Los diferentes factores que intervinieron para la designación de espacios y actividades femeninos aplicaban también sobre la práctica de un trabajo remunerado. En su mayoría, las españolas no tenían la necesidad de ejercer algún trabajo; para las indias y mestizas en ciertas circunstancias era una elección más libre;

para el resto de las mujeres como mulatas o negras no era una opción el ejercerlo. Algunos oficios y lugares donde llevaron a cabo roles productivos fueron el campo, ciudades y pueblos, también, según las necesidades personales y del lugar, realizaban trabajos manuales o servicios sociales; los oficios eran aprendidos dentro del seno familiar.

Aparte de la proyección en la imagen, las mujeres utilizaban este recurso para denotar sus creencias, dar mayor fuerza a sus rituales o como referencias visuales de modelos de identidad. Las beatas recurren a estas para la proyección de sus mensajes y así atraer seguidores; las curanderas o hechiceras sanan a través de ellas, lo que permite observar otros usos de la imagen aparte de la pedagógica utilizada desde la conquista.

Mujeres en imágenes a finales del virreinato

Las imágenes producidas durante la época colonial permitían definir dos aspectos esenciales para la vida cotidiana de los individuos: la primera era delimitar, recordar y promocionar los espacios y actividades correspondientes a cada género; visualizar las simbolizaciones femeninas y masculinas. La segunda, delimitar, recordar y dividir a través de la imagen, es decir, hacer tangibles las jerarquías y lugares para los grupos, dejar claro *el ser y estar* de cada uno según las diferentes calidades.

Las imágenes de mujeres permiten observar y dar cuenta de distintas circunstancias de la vida femenina novohispana, es decir, atestiguar su paso por la historia; acceden a identificar continuidades o rupturas de la percepción sobre las retra-

¹¹ Aparte de estas dos funciones en las que se centra la investigación y el agrupamiento de mujeres, Javier Sanchiz (2016, p. 58) agrega dos más: la social "a través de una larga red de parentescos consanguíneos y de afinidad que fortalecen el discurrir del esposo y de los hijos [...]; en lo administrativo [...] son ellas preferentemente las elegidas —si sobrevive al cónyuge— para ser tutoras de la descendencia en su minoría de edad o albaceas para ejecutar la última voluntad del esposo".

tadas en distintos momentos; promocionan y replican modelos femeninos; exponen imaginarios sobre éstas que en su mayoría son contruidos desde una visión y percepción del otro, en este caso del masculino europeo. La figura femenina fue proyectada en dos tipos de imágenes durante los siglos XVII, XVIII e inicios del XIX: la civil y la religiosa. La segunda se mantuvo como único tema durante un tiempo y posteriormente se fueron ampliando las temáticas en donde se incluyó a la primera.

En la imagen religiosa desde el siglo XVI se retrató un modelo femenino que impregnó la vida de los novohispanos y se convirtió posteriormente en símbolo de la mexicanidad: la virgen María. Las representaciones de ésta trataron temas de su vida, como la infancia, la enunciacón, ella en el templo, pero sobre todo imágenes referentes al rol de la maternidad. Se incluía a Eva como otra proyección femenina y que contrastaba con el caso anterior; para el XVII se exhibieron alegorías y a la virgen amamantando; en el XVIII comienzan a producirse imágenes de vida cotidiana: "Puesto que van unidos a la maternidad, historia bíblica, Nuevo Testamento, los senos y el vientre son objetos de glorificación" (Françoise, 1993, p. 256).¹² Es en la gráfica religiosa donde se concibe claramente el imaginario vi-

reinal y que, además de promoverlo, buscaba motivar la devoción y la piedad entre las mujeres. Además de la virgen María y Eva se recurrió también a las figuras de santas. Esta temática se empleaba en la pintura, la escultura y la imaginería.

Para Francisca Vives (2006, p. 104-109) es en este siglo que aumentan las imágenes femeninas con la intención de proyectarlas en un ámbito más real, alejado de lo católico, pero sin eliminar los modelos virreinales. También se promociona con más fuerza la vida familiar y el matrimonio por libre elección, como opción de encontrar la felicidad al cumplir los roles de esposa, madre e hija. La pintura de género permitió visibilizar a diversos estratos además de la realeza y nobleza. Para Yolanda Olmedo ésta permitió y justificó en la proyección del ámbito privado la aparición de mujeres del servicio doméstico (Olmedo, 2014, p. 157-158), es decir, féminas de estratos bajos dedicadas a un oficio remunerado que ganaron un repentino protagonismo, ya que habían permanecido anónimas.

Un tipo de discurso visual que pertenece a la imagen civil y que se convirtió en obra representativa del siglo XVIII fue el retrato. En éste cada objeto, pose y expresión significan, nada es arbitrario y permite observar los espacios privados del personaje. En la Nueva España el retrato puede percibirse como un requisito para hacer tangible el lugar del individuo en la sociedad, es un símbolo de poder que se extiende a los lugares donde es colocado y genera un sentido de identidad y colectividad.¹³ Dentro de este formato hubo

¹² Algunas directrices sobre la proyección de la Virgen María se establecieron en el IV Concilio Mexicano (1771) donde se exhortaba a no exponerla con escotes y vestiduras profanas, pechos descubiertos, ademanes provocativos, sin adornos que refieren a la sensualidad. Debía reflejar la castidad, modestia y la piedad. (Pilar, 2010, p. 15). Fue en el siglo XVI en Europa donde los italianos y flamencos rompieron con los modelos de representación con la producción de retratos civiles y del mundo secular. (Carpizo, 2012, p. 12).

¹³ Según la fuente Romero Slim (2005, p. 182-183), fueron tres factores los que definieron el desarrollo

uno que se convirtió en elemento representativo de la época: el retrato de monjas coronadas que fueron pintados bajo la corriente estética del barroco. Estas pinturas conmemoraban momentos importantes en la vida de las religiosas y la mayoría fueron encargos de los familiares para conservar un recuerdo de ellas, o por el mismo convento. La característica principal es el adorno con el que se las personificaba: coronas vistosas de flores de papel y figurillas de seda. Este tipo de representación tuvo su máximo esplendor en la Nueva España; Perú y Colombia. También existió bastante desarrollo del género.¹⁴

Andreia Martins analiza de manera más particular las proyecciones de mujeres de los principales grupos raciales en la pintura de castas y declara que las imágenes de las indígenas homologan a las identidades de las diferentes etnias, se eliminan las singularidades. Estas representaciones no correspondían a la realidad y se seguían replicando los imaginarios sobre América para cumplir expectativas de lo imaginado hacia el extranjero. En cuanto a las asiáticas, señala que estuvieron presentes a través de objetos, ya fueran muebles, telas, artículos decorativos, etcétera, ya que la finalidad era refe-

rir relaciones comerciales y no visibilizar a este grupo minoría. A las mulatas se les proyectó con abundantes complementos o vestuarios, sin embargo, se trata de objetos adaptados a las nuevas culturas y no de la estética africana.

Los exvotos eran narraciones de milagros ocurridos a las personas que los encargaban. Lo más interesante de este tipo de producción es que son auto representaciones, es decir, permite observar y ser observado. Patricia Arias y Jorge Durand (2002, p. 11) lo definen como:

[...] expresión de una cultura popular íntimamente ligada a las preocupaciones y los quehaceres de la gente del campo”, son parte de una memoria colectiva del lugar y la población. Para los autores las féminas aparecen de dos formas: como sujetos de milagros y ofertantes de exvotos, y como donantes de los retablos por los favores concebidos. A inicios de su producción, siglo XVI y XVII, existieron menos representaciones femeninas en éstos por la restringida movilidad y analfabetismo de las mismas, lo que los autores consideran fueron “factores que coadyuvaban en mucho a la invisibilidad histórica de la mujer, más aún de la mujer del campo. (Arias y Durand, 2002, p. 13).

Para el siglo XVIII toma un mayor auge y es más notable la participación de las mujeres.

En cuanto al tipo de representación femenil, la mayoría son exhibidas en espacios designados para su género: la iglesia y el hogar. En estas imágenes es recurrente el uso de la imagen de la Virgen María como protectora de la persona, lo que refuerza su rol de madre y genera identificación con la mayoría de las féminas

y tipo de retrato novohispano: el trabajo realizado por la Academia que asumía modelos de la de San Fernando; las escuelas de provincia sobre todo la de Querétaro, Puebla y Jalisco; y la producción de piezas populares.

¹⁴ Para Jaime Borgia y Alma Montero (2016) imágenes de temática religiosa como la que se realizó sobre conventos y su fundación, la pintura devocional y el retrato de religiosas son elementos de análisis sobre el comportamiento de una sociedad. Y en su análisis de imágenes identifican diferencias regionales en el adorno entre retratos de monjas de diferentes países.

creyentes que agradecen su intervención a través del exvoto y nutre el imaginario sobre que a la mujer, por naturaleza, se le da con mayor facilidad la religiosidad, la devoción y la preocupación por los otros. En el análisis de Arias y Durand se identifican a las que representan el imaginario virreinal a través de la resignación, la sumisión, el dolor, la domesticidad, la maternidad; mujeres que se procuran porque piden por ellas y por los otros. Pero también se observan las que desafían los modelos femeninos: prostitutas, amantes, mujeres en prisión, migrantes (Arias y Durand, 2002, p. 149-158). Característica que merece especial atención, ya que son las propias mujeres que pintan a otras y las invisten de prejuicios y connotaciones negativas. Esta dinámica no se observa en otro tipo de producción de imágenes del siglo XVIII.

En los discursos visuales descritos se identificó que se fijaron y proyectaron ciertos parámetros de conducta a las mujeres, así como en espacios y actividades destinadas según calidades y estratos. Algunas imágenes permiten observar en un solo espacio, por lo regular el doméstico, la convivencia de distintas mujeres que en otras situaciones sería imposible, como el caso de las de la nobleza y las criadas que por lo general eran indígenas o mulatas. La exposición de la mujer de estratos bajos o populares fue ganando terreno según la corriente o género artístico que estuviera en boga; el interés por ampliar la temática y hablar de lo cotidiano permitió que se reconociera a distintas féminas, así como sus funciones productivas. Son estas características las que irán dando particularidad a la sociedad novohispana y que posteriormente se tomarán como símbolos pictóricos de la nueva nación.

Mujeres en Pinturas de Castas

Desde el inicio de la conquista hubo intentos por parte de la iglesia y el gobierno de ejercer un control completo sobre la organización social de los nuevos territorios, pero no se ejecutó con éxito por tan peculiar contexto de la Nueva España. Las mezclas raciales se dieron desde la llegada de los españoles a América y para el siglo XVIII era notablemente visible el descontrol sobre el fenómeno. Las instituciones para reforzar y legitimar lo dictado recurrieron a distintos medios, uno de ellos eran las pinturas de castas. Estas imágenes fueron uno de los recursos que se utilizaron para definir y marcar las diferencias entre grupos, del español con el resto de las razas y fijaba visualmente la calidad o pureza de sangre, legitimaban los discursos de poder. Son también de las últimas producciones novohispanas que permiten observar los cambios o continuidades en las representaciones visuales hacia el siglo XIX.

En esas imágenes se expresa lo que no se reconoce como propio, lo que es extraño; se representa al otro, pero con una pérdida de la subjetividad al momento de agrupar y homologar a los diferentes grupos de ciertas razas:

[...] la pintura de castas, con su cuadrícula clasificatoria, se ve animada por un espíritu de apropiación racional, de control cultural sobre aquello que es diferente. Apropiarse de algo implica dividirlo, fragmentarlo (Rodilla, 1990, p. 58).²⁵

²⁵La primera vez que aparece el término de castas fue en el *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* de Alejandro Humboldt, publicado en

Los cuadros tuvieron como eje rector la raza y fue una forma de llevar a lo tangible el imaginario colectivo sobre la determinación de espacios y actividades para cada individuo con base en la superioridad de uno sobre otro, determinada por las calidades. Se entiende por casta al término empleado para “designar las diferentes mezclas raciales que conformaban la sociedad así como para indicar su posición socioeconómica” (Katzew, 2004, p. 39), en este caso, se designaba a todo lo que no era blanco:

El sistema de castas se inventó para clasificar a la gente en función de su supuesto porcentaje de sangre blanca, india o negra, una estrategia de resistencia de la nobleza ante cualquier intento de usurpación de sus privilegios y de su fuente de riqueza (Katzew, 2004, p. 201).

Las producciones pretendían hacer tangibles las diferencias sociales a partir de las raciales, por lo que estarán compuestas de diversos signos que complementen el mensaje. Son pinturas con un gran detalle, que exponen objetos, flora, fauna e indumentaria que representó lo más realista posible a las castas; con mayor importancia las características físicas de los personajes, puesto que son las que connotarán en mayor medida la diferencia entre los grupos. Los oficios o actividades y la proyección de espacios públicos y privados, permitió destacar el mensaje princi-

pal: la mezcla racial y derivado de ésta la posibilidad económica de cada grupo.¹⁶

La pareja que conforma las composiciones recuerda el valor familiar promovido en la colonia, ya que sólo así podría prevalecer la moral y las buenas costumbres y al mismo tiempo legitimar las jerarquías, pero también el protagonismo del género masculino, sobre todo el europeo, ya que es dentro de las series el que más veces aparece y es quien da pauta a la mezcla. Las pinturas de castas fueron retratos donde se proyectaron diferentes mujeres que convivían en la Nueva España, y parte de su importancia es que integraron grupos que no habían sido proyectadas en otro tipo de imágenes, como las negras e indígenas. Las féminas en oficios eran visibles desde el siglo XVI y su proyección aumentó para el siglo XVIII en papeles secundarios e incluso como parte de un escenario. Las series de castas permitieron un mayor protagonismo a éstas y ofrecieron el poder obsérvalas en su cotidianidad.

Al colocarlas en el concepto de familia se reconoce el papel de la mujer en su función reproductiva; a la vez se advierte la continuidad del objetivo por parte de las instituciones de promover el rol de la maternidad, por lo que es de esperarse que en las pinturas se observen expresiones y actitudes que refuercen la idea. La función productiva es elemento principal en las pinturas, pero no porque se busque intencionalmente mostrarlas en

¹⁸¹¹, donde distingue a siete razas y cuatro castas. (Lafaye, 2009, p. 109).

¹⁶Efraín Castro indica que la mayoría de los fondos de las pinturas que refieren a un exterior son escenas fantásticas inspiradas en grabados europeos puesto que paisajes y jardines de ese tipo no existían en la Nueva España. (Castro, 2009, p. 282-283).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

actividades remuneradas o que se les reconozca como parte fundamental de la económica colonial, esto responde a querer informar a la Corona sobre los medios de producción de la Nueva España.

Algunas nomenclaturas femeninas en las pinturas son: india, española, mestiza, negra, mulata, castiza, morisca, loba, torna atrás y barcina.¹⁷ En cuanto a la proyección de las tres principales razas, las españolas aparecen menos que las otras dos, solamente en las series de Juan Rodríguez Juárez, Francisco Clapera, Luis Berrueco, José de Ibarra, Andrés de Islas, José Joaquín Magón y una anónima se visibilizan. Se les muestra en una actitud pasiva, con la mirada hacia el espectador, a la pareja o hacia abajo; algunas tienen contacto con el hijo a través del toque y otras están lejanas en distancia a estos; la mayoría quietas, posando o en actividades recreativas: paseando de la mano de su pareja, jugando cartas, etc. (Ver Fig. 1: Anónimo, *De mulato y española, sale*

morisco, 1780). Contrario a la vida cotidiana, se omite su personificación en actividades comerciales o en las acordes con su estamento, como la enseñanza, la beneficencia, las artes, etc.; otra característica de las imágenes de estas féminas es la lujosa vestimenta con gran cantidad de adornos y accesorios y el uso de la mantilla (Fig. 2: Luis Berrueco, *Castizo con española, sale español*, 1740), a excepción de una mujer que por la pareja que le acompaña le fue colocada en una situación menos prestigiosa: *De albino y española, lo que nace es torna atrás* de José Joaquín Magón, 1770 (Fig. 3).

Las indígenas, contrario a los hombres, se proyectaron de diversas maneras. Estas mujeres son las que más apariciones tienen en las series, se les muestra en su mayoría mirando a la pareja o diciéndole algo, unas cuantas ven al espectador o al hijo; procuran a los infantes a través del contacto físico y las que no lo hacen pareciera que los protegen con su postura, también lo connotan cuando dan de comer e incluso amamantan, pero sobre todo son la mayoría las que cargan al hijo (Fig. 4: José de Bustos, *De español e india, produce mestiza*, 1725). Féminas que se encuentran en constante acción, ya que se les pintó en actividades comerciales o en algún oficio: venden zapatos, fruta,

¹⁷ Las siguientes observaciones se realizaron sobre las imágenes de las diferentes series que contiene el libro de Iliana Katzew, *La pintura de Castas*, por ser la fuente que incluye mayor material gráfico y completo sobre el tema. Las ilustraciones que se utilizan para ejemplificar el artículo se sustrajeron de la misma fuente.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

cerámica, preparan comida; tejen, cargan pollos o mercancía, preparan pulque, lustran zapatos, hacen tortillas, lavan platos. En algunas ocasiones se percibe que esa actividad que realiza es para ayudar a la pareja. Las indígenas son relacionadas claramente a una actitud maternal y servicial con la pareja, se les denota siempre en actitudes que generan armonía familiar, lo que refleja el intento por la prevalencia de los valores que componen al imaginario virreinal. Tal vez es mayor la manifestación en esta raza por la tarea continua de modificación doctrinal que se pretendía por parte de los españoles. Excepción en dos cuadros donde expresan agresividad: una tirando el cabello de la pareja (Fig. 5: Morlete Ruiz, *De coyote e india, chamiza*, 1761), y la otra donde ella es la agredida (Fig. 6: Anónimo, *De chamizo e india, sale cambuja*, 1780). Son éstas a las que más cambios en vestimenta, escenarios y acciones se les adjudica, ya que su situación social dependía de la pareja y se les permitía la movilidad en el sistema de estratificación.

La representación de mujeres y hombres negros dependió de su condición como esclavos que por lo general era relacionada visualmente a la de pobreza. Estas féminas en las series de castas son

representadas mirando a la pareja o la escena que transcurre frente a ellas; siempre están haciendo algo, ya sea cocinando, preparando o vendiendo algún tipo de mercancía y comida (Fig. 7: José de Páez, *De español y negra, mulato*, 1770-1780). Llama la atención que en ocasiones se les muestra diciendo algo a la pareja o al hijo, quejándose o dando una orden, contrario a la mayoría de las pinturas que muestran a mujeres de otras castas en contemplación del momento, esto puede deberse a la connotación de un carácter fuerte por parte de esta raza. También pueden observarse en contacto con sus hijos y procurándolos como se ve en la pintura *De indio y negra, chino cambujo* (Fig. 8: Morlete Ruiz, 1761). El imaginario de significaciones negativas designado a esta raza se trasladó a las pinturas donde se puede advertir agresividad en discusiones con la pareja (Fig. 9: Andrés de Islas, *De español y negra, nace mulata*, 1774).¹⁸ Las negras visten de manera sencilla, sin mucho accesorio, independientemente de la figura masculina que las acompañe,

¹⁸ Ejemplo: Andrés de Islas, *De Español y negra, nace mulata*, 1774; Francisco Clapera, *De genízaro y mulata, jíbaro*, 1785.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

caso contrario con las indígenas; por lo general ataviadas con un delantal, lo que las coloca irremediabilmente en un ámbito doméstico.

La mayoría de las series comienzan a explicar la mezcla comenzando con el masculino; sin embargo, es de destacar que en algunos cuadros sucede lo contrario, mencionan primero a la mujer: *De loba e indio, nace zambaigo* y *De albarazada y mulato, nace barcino* en una serie anónima fechada entre 1785-1790; otra serie anónima de 1170 la coloca primero en cinco cuadros: *De castiza y español-española*, *De india y lobo-zambaigo*, *De india y cambujo-torna atrás*, *De albarada e indio-chamizo*, *De torna atrás y grifo-chino*; en la pintura de Luis de Mena de 1750 que muestra ocho mezclas todas comienzan con la fémina. Esto indica que aunque las series eran copias unas con otras no siempre se realizaron idénticas y eso se percibe aún más con las aportaciones que cada pintor fue generando.

Otra característica que distinguirá a los tríos será la indumentaria y los objetos que acompañen las pinturas, ya que permiten significar su lugar en la jerarquía, su situación económica, sus ocupaciones o recreaciones; incluso en las castas más bajas el detalle de la escena determina

sus condiciones. Las imágenes permiten observar las modas según la influencia política en el poder, y es a través de la estratificación que a algunos hombres y mujeres se les concedió el uso de ciertos materiales y adornos. También connota la facilidad de movimiento dentro del sistema de clasificación, puesto que esposas de españoles, sin importar la casta, podían vestir y obtener privilegios que en un principio eran para las españolas.¹⁹

Conclusiones

La proyección de las mujeres en los distintos soportes estaba condicionada principalmente por su estatus social y sus actitudes cotidianas referentes a la sensualidad o sexualidad. En el retrato novohispano esto último está excluido, ya que las proyectadas pertenecían a estamentos altos que en su mayoría vivían una mayor exigencia por cumplir con el imaginario femenino, y se refleja en la imagen en sus

¹⁹Esta condición no era aplicada para negras y mulatas, pero la riqueza del vestir de los esclavos importaba, puesto que reflejaba la opulencia del amo (Sada, 2001, p. 174-175).

vestimentas y formas de posar. En cuanto a la pintura de castas, los diferentes grupos de féminas se observan ataviadas incluso hasta el cuello; aparte de poder observar brazos y en ocasiones los pies, se asoma en algunas pinturas el seno femenino, pero ya que se encuentran amamantando se elimina cualquier significación contradictoria a la maternal. Los cuadros de indios muestran el cuerpo desnudo con la intención de connotar la falta de pudor, el salvajismo, por lo que hay ausencia de connotaciones sexuales. En los exvotos la mayoría de las representadas se observan en poses que indican rezo o agradecimiento a la imagen religiosa, con vestimentas sencillas que cubren incluso la cabeza a través de una mantilla. En algunas solo se puede observar parte de los brazos o pies que se asoman bajo los vestidos, son imágenes que refuerzan el imaginario a través de los distintos signos. Mujeres que se apropian de su cuerpo, que vulneran el imaginario, son excluidas tanto en la cotidianidad como en las producciones gráficas.

Las pinturas de castas permiten identificar signos sobre féminas de las tres principales razas, partiendo de que se trata de un material visual complejo ya que presenta un sistema de significaciones creado por un pintor (no hay registro de mujeres creadoras de pinturas de castas), encargado por una institución o individuo de cierto estrato social, y que representa a una tercera que son las mujeres. No obstante, una de las intenciones de los cuadros es la representación del concepto de familia, la visión e intereses de los dos primeros proyectada en los óleos significa directamente a la mujer. Se proyectan féminas que de cierta manera describían modelos de conductas, ya que proyecta-

das desde lo familiar se designaron roles de esposa y madre, en actitudes pasivas y serviciales, derivado de la búsqueda de promoción del imaginario. A excepción de algunos comportamientos como enojo o agresividad, estarán excluidas aquellas que confrontaron al imaginario como parteras, fandangueras, curanderas y prostitutas, por lo que las series olvidan múltiples posibilidades de estar en lo cotidiano que vivían las novohispanas.

Bibliografía

- Arias, P., y Durand, J. (2002). *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, El Colegio de San Luis.
- Carpizo, A. (2012). *El rostro de la mujer en la historia del arte. Un recorrido del siglo XIV al siglo XXI*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Castro, E. (2009). Linaje mexicano. En *Espejos Distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Ciudad de México: Grupo Financiero BBVA Bancomer.
- Françoise, B. (1993). *Imágenes de mujeres*. Georges Duby y Michelle Perrot (coord.). *Historia de las mujeres en Occidente. 3 Del renacimiento a la Edad Moderna*, trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.
- Gonzalbo, P. (2016). *Los muros invisibles, Las mujeres novohispanas y la imposible igualdad*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Hampe, T. (2012). Santa Rosa de Lima como prototipo divino y humano: una perspectiva diacrónica. Patricia Galeana (coord.). *Historia comparada de las mujeres en las Américas*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de

- Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jacques, L. (2009). De sangre 'limpia' y 'castas de mezcla'. *Espejos Distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Ciudad de México: Grupo Financiero BBVA Bancomer.
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: CONACULTA, Turner.
- Lafaye, J. (2009). Méjico, joya de la corona, Espejos distantes. *Espejos Distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Ciudad de México: Grupo Financiero BBVA Bancomer.
- Loreto, R. (2016). Hermanas en Cristo. Balances, aproximaciones y problemáticas del moncavato novohispano. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lozano, T. (2012). Los cortejos de doña Francisca Pérez Gálvez. Patricia Galeana (coord.). *Historia comparada de las mujeres en las Américas*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martins, A. (2016). La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Matthews, S. (1993). El cuerpo, apariencia y sexualidad. Georges Duby y Michelle Perrot (coord.). *Historia de las mujeres en Occidente. 3 Del renacimiento a la Edad Moderna* (pp. 75-120), traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.
- Mayer, A. (2010). La Reforma católica en Nueva España. Confesión, disciplina, valores sociales y religiosidad en el México virreinal. Una perspectiva de investigación. María del Pilar Martínez (coord.). *La Iglesia en Nueva España, problemas y perspectivas de investigación*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, P. (2016). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos, M. (2012). Las monjas en Hispanoamérica, Época virreinal. Patricia Galeana (coord.), *Historia comparada de las mujeres en las Américas*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Recéndez, E. (2009). Las mujeres y la prensa en México decimonónico: una aproximación, *Diálogos interdisciplinarios sobre las mujeres: historia, arte, literatura*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Rodríguez, A. (2016). 'La Castrejón', una 'Alcahueta' o 'Leóna' ante la justicia criminal en Nueva España, 1808-1812. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roselló, E. (2016). El mundo femenino de las curanderas novohispanas. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de

- México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rubial, G. (2016). Las beatas. La vocación de comunicar. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amalia, Lizette, Camacho, Gonzalo, R. L. y H. J. (2016). Surcando el lado oscuro de la luna. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sada, L. (2009). El reflejo pictórico de la vida colonial. *Espejos Distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Ciudad de México: Grupo Financiero BBVA Bancomer.
- Sallman, J. (1993). La bruja. Georges Duby y Michelle Perrot (coord.). *Historia de las mujeres en Occidente. 3, Del renacimiento a la Edad Moderna*, trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.
- Sanchiz, J. (2016). El condado del Valle de Orizaba a través de sus mujeres. Alberto Baena y Estela Roselló (coord.). *Mujeres en la Nueva España*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Slim, R. (dir.). (2005). Retrato mexicano del siglo XIX, *Seis Siglos de Arte. Cien grandes maestros*. Ciudad de México: Museo Sumaya.
- Terán, M. (2009). Modelos femeninos negativos del siglo XVIII e inicios del XIX: España y Nueva España. *Diálogos interdisciplinarios sobre las mujeres: historia, arte, literatura*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Vives, F. (2006). *La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX*. Leioa: Fac. de Bellas Artes, Universidad del País Vasco.

Hemerografía

- Cortina, L. (1990). El gesto y la apariencia. *El retrato Novohispano*, núm. 25. Ciudad de México: Artes de México.
- Néstor, L. (1990). La moda femenina durante el barroco. *El retrato Novohispano*, núm. 25. Ciudad de México: Artes de México.
- Rodilla, M. (1990). Un Quevedo en Nueva España satiriza las castas, *La pintura de Castas*, núm. 8. Ciudad de México: Artes de México.
- Sullivan, E. (1990). Un fenómeno visual de América, *La pintura de Castas*, núm. 8. Ciudad de México: Artes de México.
- Vargaslugo, E. (1994). Austeridad del alma. *Retrato Novohispano*. núm. 25. Ciudad de México: Artes de México.

Cibergrafía

- Banrepcultural. (2016, Mayo 3). Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas. Conferencia inaugural. Consultado <https://www.youtube.com/watch?v=b7m64HaiKrY>.
- Fernández, A. (1997). Pintura, protagonismo femenino e historia. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 9. Madrid: Universidad Complutense. Consultado <http://revistas.ucm.es/index>.

php/ARIS/article/viewFile/ARIS9797110129A/5983.
Olmedo, Y. (2014). Mujeres del servicio doméstico en la pintura europea de los siglos XVIII y XIX. *Cuadernos de Ilus-*

tración y Romanticismo, núm. 20, Córdoba: Universidad de Córdoba. Consultado <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2041>.

