

Redefiniendo la feminidad: el autorretrato activo de Josefa Sanromán Castillo en el siglo XIX

Redefining feminity: Josefa Sanromán Castillo's active self-portrait in the 19th century

Lilia Estefanía López Méndez ^a, Manuel Jesús González Manrique ^b

Abstract:

This article addresses one of the challenges in historiography in Mexico: the history of women, which is marked by a lack of interest and studies on their cultural, social, economic, and political contributions. This work focuses on the 19th century, through the case of the Mexican painter Josefa Sanromán, with the analysis of her work "Interior of an Artist's Studio" created in 1849. Very little is known today about this painter and her contributions to art. Therefore, by constructing her self-portrait, this study proposes to redefine femininity, legitimizing her role as a painter and exploring her creative and symbolic expressions that challenged the ideological and social norms confining women to domestic life.

In the 19th century, a group of female painters made a significant contribution to the pictorial discourse of the time, mainly related to the Mexican costumbrismo movement. This was due to the social situation of bourgeois women, referred to as the "fair sex," who were confined to the home and engaged in activities such as caring for their families, reading, embroidery, music, and painting, activities that developed her femininity and delicacy. The article analyzes the work within the social and cultural context, the domestic space, religious imagery, and literature and compares different portraits made by both male and female artists of the period to conclude with the construction of a new bourgeois femininity.

Keywords:

History of women, art, century XIX, society

Resumen:

El artículo aborda uno de los problemas que enfrenta la historiografía en México: la historia de las mujeres, con una marcada falta de interés y estudios dirigidos a su producción cultural, social, económica y política. Este trabajo se enfoca en el siglo XIX, mediante el caso de la pintora mexicana Josefa Sanromán, con el análisis de su obra "Interior de estudio de una artista" ejecutado en 1849. Se conoce muy poco de esta pintora y su aportación al ámbito artístico. Por ello, se pretende plantear cómo, a partir de la construcción de su autorretrato, se busca la redefinición de la feminidad, legitimando su posición como pintora, a partir de su estímulo creativo y simbólico, desafiando el marco ideológico y social que situaba a la mujer en el ámbito doméstico.

De igual manera se menciona que en el siglo XIX se desarrolló un grupo de pintoras que lograron una gran aportación al discurso pictórico de la época, principalmente relacionado a la categoría costumbrista, esto debido a la situación social en la que se encontraba la mujer burguesa, denominada el "sexo bello", el cual fue recluso al hogar para desarrollar actividades como el cuidado de su familia, la lectura, el bordado, la música y la pintura, actividades que desarrollaban su feminidad y delicadeza. El artículo hace un análisis de la obra partiendo del contexto social y cultural, el espacio doméstico, las imágenes religiosas, la literatura, y algunas comparaciones con diferentes retratos que se realizaron en el período de ambos géneros para finalmente concluir con la construcción de una nueva feminidad burguesa.

Palabras Clave: *Historia de las mujeres, arte, siglo XIX, sociedad*

^a Autor de Correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades | Maestría en Historia | Pachuca-Hidalgo | México, <https://orcid.org/0009-0002-5651-7087>, Email: lililopmen14@gmail.com

^b Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades | Área Historia y Antropología | Pachuca-Hidalgo | México, <https://orcid.org/0000-0001-9393-853X>, Email: manuel_gonzalez@uaeh.edu.mx

Introducción

En este artículo analizamos cómo el arte del siglo XIX en México refleja una compleja interacción entre corrientes estéticas como el romanticismo y el costumbrismo, las cuales desempeñaron un papel fundamental en la representación de la vida cotidiana y la identidad cultural del país. En este escenario, las mujeres artistas emergieron como figuras relevantes, desafiando las limitaciones sociales y culturales de su época. A pesar de hallarse enfrascadas en un contexto predominantemente patriarcal, artistas como Josefa Sanromán lograron integrarse en el ámbito artístico, utilizando su obra como un medio para cuestionar y redefinir los roles tradicionales de género. Este texto se enfoca en la contribución de Sanromán y otras artistas, quienes, a través de su arte, no solo supieron reflejar las tensiones sociales de su tiempo, sino que también participaron activamente en la construcción de una identidad nacional.

La obra de Josefa Sanromán, en particular, ofrece una perspectiva singular sobre la representación de la femineidad en el arte del siglo XIX. Su autorretrato "Interior de estudio de una artista" se erige como un claro ejemplo de la manera en que las mujeres empezaron a ser representadas de forma más activa y central en la esfera artística. Un análisis iconográfico y contextual revela cómo Sanromán desafía las normas de género de su tiempo, presentándose como una figura autónoma y crítica en un entorno burgués. Su obra no solo retrata la cotidianidad de las mujeres de la élite mexicana, sino que también cuestiona las limitaciones impuestas a ellas, logrando transformar el espacio privado en un feudo de creación cultural y de autonomía.

En este análisis, indagamos cómo el romanticismo y el costumbrismo influyeron en la representación de las mujeres en el arte mexicano del siglo XIX, subrayando las contribuciones de artistas como las hermanas Sanromán a la crítica social y a la identidad nacional. A través de sus obras, estas artistas expresaron su fervor religioso y sensibilidad estética, además de desafiar las normas restrictivas de su tiempo, afirmando así su presencia en el ámbito artístico. Este texto concibe la importancia de estas mujeres en la narrativa de modernidad del México decimonónico, enfatizando cómo su arte contribuyó a redefinir la femineidad y a cuestionar las estructuras sociales que la circunscribían.

El arte de estas pioneras se sitúa, por tanto, en un contexto de transformación y resistencia, donde la creación artística se convierte en un acto de reivindicación y de lucha, abriendo senderos hacia una nueva concepción de la identidad femineidad en el ámbito cultural. En definitiva, observamos un microcosmos de tensiones y aspiraciones que resuena no solo en el siglo

XIX, sino que también deja una profunda huella en las generaciones futuras.

El arte como herramienta para cuestionar y redefinir la identidad femineidad

La obra "Interior de estudio de una artista" de Josefa Sanromán Castillo, ejecutada en 1849 (figura 3), no solo refleja la vida y el rol de las mujeres de la élite mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, sino que también desafía las normas tradicionales de género al presentar a la artista de manera activa y central en su propio autorretrato. A través de la comparación con otras obras de la época, se puede interpretar que Sanromán utiliza su arte para cuestionar y redefinir la identidad femineidad en el ámbito artístico y social, sugiriendo una búsqueda de modernidad y autonomía en el contexto del México decimonónico.

En la pintura, Sanromán se representa a sí misma en el acto de pintar, lo que contrasta con las representaciones pasivas de otras mujeres de clase alta que se muestran en actividades como la lectura o el bordado, típicas de la femineidad burguesa de la época. Este autorretrato no sólo legitima su papel como artista, sino que también la posiciona como protagonista de su propia narrativa, similar a Santa Teresa quién es representada en su obra, sugiriendo una identificación personal con la santa como figura de autonomía y decisión.

Además, el entorno doméstico y los elementos decorativos presentes en la obra, como los muebles de madera fina y las alfombras decorativas, refuerzan la idea de un espacio privado y hogareño que es típicamente femineidad durante el siglo XIX, pero que Sanromán transforma en un espacio de creación artística. Esto sugiere una reinterpretación del espacio doméstico como un lugar de producción cultural, más que de obra decorativa, o recreación.

Por lo tanto, la obra de Sanromán puede ser vista como un apunte más que va abonando en la conformación de la identidad femineidad en el ámbito artístico, donde la mujer no solo participa en actividades artísticas, sino que también se convierte en una figura central y activa en la creación de su propia imagen y narrativa. Esta representación desafía las normas de género de la época y sugiere una búsqueda de modernidad y autonomía en el contexto del México decimonónico, donde las mujeres comenzaban a reclamar un espacio más significativo en el ámbito cultural y social.

Iconografía y Cultura visual

La metodología para analizar la obra "Interior de estudio de una artista" de Josefa Sanromán se estructura en varias etapas interconectadas y diseñadas para desentrañar los múltiples niveles de significado y

contextualización presentes en la pintura. Este enfoque multidisciplinario combina el análisis iconográfico y contextual para ofrecer una comprensión profunda de la obra y su relevancia histórica y cultural.

El proceso comienza con un análisis iconográfico detallado, identificando y describiendo los elementos visuales presentes en la obra, como las tres mujeres representadas, los elementos decorativos del entorno y las referencias religiosas visibles. Posteriormente, se realiza un análisis iconográfico que nos aproxima al ambiente casero más inmediato de la artista, contextualizándolo histórica y culturalmente, explorando cómo estas representaciones desafían las normas de género de la época y analizando el simbolismo religioso presente. Por su parte, la contextualización histórica y social es crucial para entender cómo la obra se sitúa dentro de su marco temporal y espacial, investigando el papel de las mujeres en el siglo XIX, especialmente en el ámbito artístico. Para enriquecer el análisis, se realiza una comparación con obras de artistas como Labille-Guiard, Vigee Le Brun, Vermeer, Clavé, Gutiérrez y Ocaranza, permitiendo situar la obra de Sanromán dentro de un panorama más amplio de representaciones artísticas de la época. Finalmente, se lleva a cabo una interpretación crítica que sintetiza los hallazgos de las etapas anteriores, ofreciendo una visión comprensiva de cómo esta obra "Interior de estudio de una artista" no solo refleja la habilidad artística de Sanromán, sino también su capacidad para comentar sobre el papel de las mujeres en la sociedad y el arte, contribuyendo a la narrativa de modernidad y autonomía femenina en el siglo XIX.

El Romanticismo: Un viaje a la trascendencia y la emoción en la creación artística

El Romanticismo, que emergió a finales del siglo XVIII y floreció a lo largo del XIX (Rosenblum y Janson 1992), constituye un hito crucial en el desarrollo del arte y la cultura en el ámbito occidental. Este movimiento, rico y variado según el espacio geográfico, su idiosincrasia representó un cisma con los principios racionalistas propios de la Ilustración. El romanticismo instituyó paradigmas innovadores que alteraron, de manera profunda, la concepción del arte, la naturaleza y la esencia del individuo como bases de su filosofía.

En contraste con la Ilustración, el movimiento romántico alemán, inspirado por Friedrich von Schlegel, se centró en la exaltación de las emociones y la experiencia subjetiva. La importancia del individuo se reflejó en todas las disciplinas artísticas, desde la literatura, donde nació, hasta la pintura, donde las emociones intensas y las vivencias personales del artista se convirtieron en el núcleo de la creación, permitiendo que la perspectiva del artista se combine con lo cotidiano y lo asombroso o crudo del hogar. La naturaleza dejó de ser vista

únicamente como un tema de investigación científica, y comenzó a ser considerada como un espejo del alma humana y un manantial inagotable de inspiración.

La libertad y la espiritualidad se interrelacionan de forma indisoluble en el discurso romántico. La búsqueda de la libertad, tanto en el plano personal como en el social, o, tanto en el terreno individual como en el territorial, emergió como un tema central, propiciando reflexiones y movimientos que aspiraban a la emancipación. Muchos artistas románticos experimentaron crisis existenciales profundas, buscando una conexión más íntima con lo trascendente, lo que con frecuencia conlleva a una revalorización de la religión y su diálogo con lo infinito (Moretti y Méndez, 2018).

Figura 1 : La Mélancolie. Constance-Marie Charpentier. 1801, óleo sobre tela, 130 x 165 cm. Musée de Picardie.



Fuente : Imagen de dominio público disponible en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Charpentier,_Constance_Marie_-_Melancholy_-_1801.jpg

El Romanticismo propuso una perspectiva que combinaba emoción, intuición y espiritualidad con los éxitos del pensamiento ilustrado. Esto generó un nuevo modelo de entendimiento de la realidad, donde la razón y el sentimiento coexistían en una tensión creativa y dinámica (Reale y Antiseri, 2019). La noción de infinito y trascendencia, por otra parte, ocupó un lugar preeminente en la reflexión romántica. Artistas y pensadores de este periodo buscaron incansablemente maneras de abordar lo infinito mediante lo finito, ya sea a través de la filosofía, el arte o la vivencia personal. Esta búsqueda de lo trascendental (Sánchez Meca, 1993) se transparenta en obras que indagaban en conceptos como la muerte, la otra vida, la naturaleza del alma o las tradiciones y leyendas de las regiones donde se asentaba; obras icónicas como el Caminante sobre el mar de nubes del alemán Caspar David Friedrich, la cual sintetiza los valores principales de Romanticismo, el

infinito, la melancolía y la subjetividad del hombre y la mujer, así como la obra *Melancolía* de Constance Marie Charpentier (Figura 1), que muestra la sensibilidad y vulnerabilidad del artista romántico. Por otro lado, escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda quien a través de sus obras fomenta el discurso emancipador de la mujer con temas relacionados al amor intenso, el adulterio, el divorcio y embarazos extramaritales, le dan un giro al romanticismo de la época, reflejando las problemáticas sociales que afectan directamente a las mujeres de esa época, en su obra *Dos Mujeres*.

Del romanticismo al costumbrismo

El costumbrismo, en el marco del romanticismo, ocupó una posición preeminente al servir como un prisma que enfocó la atención en las realidades cotidianas y en las particularidades culturales de diversas comunidades, lo que contrastó flagrantemente con el idealismo universal y racionalista característico de la Ilustración. En este contexto, el costumbrismo emergió como un instrumento de exploración y valorización de las singularidades culturales y las vivencias individuales, constituyéndose así en uno de los ejes centrales del movimiento romántico (Merchán Díaz, 1997), principalmente por su relación a la vida cotidiana y el reflejo de los tipos sociales, representando las diferentes realidades sociales que se estaban forjando durante el siglo.

Al centrarse en las costumbres y modos de vida de las diferentes regiones por donde se extiende, se alinea intrínsecamente con esta búsqueda de autenticidad, propiciando un reconocimiento de la diversidad que configura el tejido social de cada comunidad. Este enfoque no solo recuerda la riqueza de lo local, sino que también invita a una reflexión profunda sobre la identidad colectiva.

El costumbrismo, al reflejar escenas de la vida cotidiana, no solo plasmó fenómenos sociales, sino que también ofreció un espacio para la introspección emocional, favoreciendo una interpretación pluralista de la experiencia humana. A través de esta representación, se convierten en evidentes las múltiples voces que configuran la narrativa de la existencia, resaltando la diversidad de emociones y percepciones que caracterizan a los individuos en su contexto. Ejemplos de esta búsqueda son las mujeres pintoras decimonónicas, como las hermanas Sanromán, quienes muestran esta diversidad de espacios y realidades que conforman parte de la identidad nacional, partiendo desde el grupo social de la élite mexicana, reflejando una narrativa social y cultural, así como su experiencia personal en el ambiente doméstico, tal como lo vemos en sus obras de interiores: "Gabinete de costura" (siglo XIX), "Sala de música" (siglo XIX) (Figura 2) y "La Convalecencia" (siglo XIX), obras en las cuales se ilustra el ambiente hogareño de las

señoritas de clase alta del siglo XIX, mostrando la intimidad de su casa, su familia, y las actividades cotidianas que el sexo bello solía desarrollar: la lectura, la música, la costura y la pintura (Cortina, 1985: 193).

Figura 2. *Sala de música*, Juliana Sanromán, 1850, óleo sobre tela. Museo Casa de la Bola.



Fuente: Imagen extraída del *Secretaría de Cultura Blog*, disponible en <https://www.gob.mx/cultura/articulos/las-hermanas-sanroman-precursoras-de-la-pintura-hecha-por-mujeres-en-mexico?idiom=es>

En su manifestación a través de la representación de costumbres y tradiciones, el costumbrismo se erigió como un vehículo de crítica social, enfatizando las tensiones y contradicciones inherentes a las estructuras sociales de la época. Esta capacidad de cuestionar las normas establecidas se encuentra en consonancia con la inquietud romántica por desenterrar nuevas formas de comprensión de la realidad. Así, los autores costumbristas confrontaron las convenciones de su tiempo y revelaron las disparidades del entorno en el que operaron. Los pintores costumbristas solían emplear colores vivos y composiciones dinámicas para atraer la atención del espectador y transmitir la vitalidad de las escenas representadas. En la escena artística mexicana, en obras de artistas como Édouard Pingret, "Aguador" de 1852, vemos reflejado esta tendencia a representar escenas de la vida cotidiana de los diferentes grupos sociales, principalmente de entornos rurales y populares, tal como se aprecia en la obra "Pleito entre dos indias" de 1828, del litógrafo Claudio Linati, así como la pintura de Luz Osorio "La Papanteca" de 1880, mostrando el paisaje y la idealización del mestizaje, o la representación de un

trabajador de hacienda de Paz Eguía Lis Salot, "Hombre en un pozo" de 1900.

Este grupo de artistas decimonónicos buscaban reflejar, a través del costumbrismo, las diversas identidades que conforman la emergente nación mexicana, representando su indumentaria, rasgos faciales, actividades cotidianas, incluso escenas características de ciertos grupos sociales.

Estudio multidisciplinar de "Interior de estudio de una artista" de Josefa Sanromán Castillo

Partiendo del contexto del romanticismo vamos a situar a nuestro objeto de estudio, la mujer, en esta corriente. En este sentido, nos preguntamos: ¿qué relación existe entre la mujer y la corriente romántica?, ¿este movimiento tuvo alguna influencia en el proceso de emancipación de las mujeres en el siglo XIX? o ¿reprimió a la mujer en espacios domésticos para ser estereotipada como una señorita de clase alta? Hay que recalcar que el movimiento romántico mantuvo influencia en México, sin embargo, la ideología romántica se propagó en círculos burgueses, intelectuales y artistas en su mayoría. Las pintoras del siglo XIX pertenecían a estos grupos y su acercamiento e influencia al movimiento fue muy cercana y visible. Una de las hipótesis de este trabajo, es plantear cómo, a partir de su integración al medio artístico, y principalmente en la categoría de los retratos, las pintoras logran sobresalir y colocarse como un agente activo en el ámbito cultural, a pesar de las barreras sociales e ideológicas, que las querían colocar dentro del ámbito privado.

La mujer en el romanticismo

Una de las autoras que desarrolla el papel de la mujer en el movimiento Romántico en México es Montserrat Galí (Galí, 2002). Ella plantea que el Romanticismo privilegiaba la emoción e intuición por encima de la razón, cualidades y virtudes de la mujer, con lo que lo femenino se elevaba a un rango nunca reconocido, pero colocaba al hombre y la mujer en distintos espacios. Por ello, la mujer se convierte en la principal difusora del romanticismo, ya que el género femenino se identificaba con las características del movimiento ideológico, incluso argumenta que las aptitudes y virtudes que poseía cada sujeto, estaba relacionado al género, así, la mujer, con su emocionalidad, feminidad e intuición, encajaba perfectamente en el molde romántico. La intuición femenina era solo útil para la vida privada, la artística y la de las emociones, de esta forma se colocaba a la mujer en un pedestal, se la convertía en musa, tema y objeto, pero se la encerraba en casa y se le negaba un papel en el mundo público, político y social. Por otro lado, la autora enfatiza que, así como el movimiento limitó a la mujer al

espacio privado y doméstico, también contribuyó a valorar las capacidades innatas de la mujer, a partir de la intuición y la sensibilidad, considerando particularmente apta para la emoción estética, encajando perfectamente en el ámbito artístico y la Academia. También contribuyó a colocar a la mujer en el centro de la inspiración artística, tanto en la pintura como en la literatura, pero definida bajo un estereotipo. Por último, el romanticismo convierte a la mujer y su mundo en la principal temática romántica, contribuyendo al conocimiento del mundo femenino, tal y como lo apreciamos en la obra de Josefa Sanromán.

El papel de la mujer en el Romanticismo representó un entramado complejo que revela las limitaciones estructurales impuestas por una sociedad profundamente patriarcal. Los prototipos sociales del siglo XIX estereotiparon a la mujer en un modelo tradicional, bajo una ideología conservadora que buscaba recluirlas en el ámbito doméstico, modestia femenina, en un seno de familias que pertenecían a la élite social mexicana, las cuales buscaban impartir a las señoritas burguesas una educación culta, que agraciara su persona, pero sin transgredir los parámetros sociales (Illán, 2023: 209-211).

Este periodo, que abarcó aproximadamente desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, no solo marcó un disparador en la producción cultural, sino que también sentó las bases para una incipiente reivindicación de los derechos femeninos. Es por ello que la relación e influencia que tuvo el movimiento romántico en las mujeres de la élite mexicana es importante para el desarrollo de este tema, ya que la pintora Sanromán ilustra su narrativa a partir de su entorno doméstico, convirtiéndose en la protagonista de un producto cultural.

No solo la pintora Josefa Sanromán logra integrarse en este progreso, también su hermana, la pintora Juliana Sanromán, Guadalupe Carpio, Eulalia Lucio, Carmela Duarte, entre otras mujeres que eligen ilustrar su posicionamiento social impuesto, bajo un entorno doméstico, pero siempre mostrando sus espacios creativos y culturales.

Si bien es cierto que varias mujeres lograron destacar como escritoras y artistas en un contexto romántico que, a menudo las marginaba, su contribución se vio sujeta a las rígidas normas sociales que limitaban su acceso a la educación formal y a vías profesionales reconocidas. Autoras como Emily Brontë, con su obra maestra "Cumbres borrascosas", desafió las convenciones de su tiempo, aunque su difusión y recepción estuvieran colmadas de prejuicios y limitaciones.

Este fenómeno ilustra cómo, pese a las barreras que enfrentaban, estas mujeres comenzaron a gestar formas de expresión que resonaron en la cultura literaria posterior. Poetisas, narradoras, dramaturgas, ensayistas, periodistas y editoras feministas del siglo XIX, como

Dolores Correa, Isabel Prieto, Esther Tapia, Laura Méndez, María Enriqueta Camarillo, Refugio Barragán, Rosa Carreto, Severa Aróstegui o Josefa Murillo son ejemplo de esta emergencia. Así también, hubo algunas españolas que contribuyeron a la prensa mexicana, como Leopolda Gassó y Concepción Gimeno, quienes se convirtieron en productoras culturales, planteando temas relacionados a la educación y autonomía de las mujeres para conseguir una equidad de género (Romero, 2014).

Descripción iconográfica de la obra

De acuerdo con la autora Leonor Cortina (1985) Josefa Sanromán Castillo era originaria de Lagos de Moreno, Jalisco, nacida durante la primera mitad del siglo XIX, proveniente de una familia de comerciantes de la élite mexicana, hija del señor Blas Sanromán Gómez y la señora María de Jesús Castillo, fue la quinta de sus siete hermanos; ella y su hermana Juliana fueron las únicas que decidieron formarse en el ámbito artístico como pintoras. Aunque en los registros de la Academia no se menciona quién fue el maestro de las hermanas Sanromán, se puede afirmar, por el parecido estilístico y la relación cercana de la familia con famoso pintor Pelegrín Clavé, que él fue su maestro y les transmitió los parámetros y fundamentos de la Academia.

Cabe hacer mención que las hermanas Sanromán tomaban clases privadas en su hogar, incluso podemos apreciar en la obra que tenían su propio espacio creativo. Durante los años en los que se dedicaron a la pintura, los cursos en la Academia de San Carlos eran intermitentes, por lo que la oportunidad de formarse como pintora oficial en San Carlos, se realizó y completó hasta el último tercio del siglo XIX.

El destino de la pintora Josefa cambia con la muerte de su hermana Juliana en 1852, debido a que después de algunos años de luto, contrajo matrimonio con su cuñado Carlos Haghgenbeck, en 1856, acontecimiento que era común en la sociedad mexicana de esos tiempos. Lo cual tenía el propósito de mantener los negocios, consolidar su fortuna y los lazos familiares que, en este caso, convenían más a Haghgenbeck (Carapia, 2019: 262-264). A pesar de su estado civil, Josefa desarrolló una actividad artística activa y muy importante, presentando sus obras en la 2a, 3a, 7a y 8a exposición de la Academia.

El estilo de su obra se apegó a la manera de su maestro, abordando géneros como la naturaleza muerta, la pintura religiosa, retratos y escenas de interior, con una combinación de estilo mexicano y europeo (Cortina, 1985: 186-189). De acuerdo a Ida Prampolini, los críticos de aquella época insistían en que los cuadros de interiores domésticos eran el tema más apropiado para el pincel de las señoritas pintoras, ya que se adecuaba a su espacio privado e instinto de fina observación. (Prampolini, 1964: 409)

No obstante, la obra que se pretende analizar, simbólicamente expresa un discurso de autonomía. Es tan destacable su papel como pintora en el siglo XIX, que la artista Sanromán estuvo expuesta a la opinión de los críticos de arte más importantes de la época como: R. Rafael, José María Bárcena y otros anónimos, quienes se refieren a Sanroman como una pintora prodigiosa, constante y experimentada.

La señorita doña Josefa Sanromán ha venido a probar de nuevo su indisputable talento –escribía R. Rafael–. Deseábamos ver los cuadros de esta distinguida joven. Nuestras esperanzas se han realizado y los tres lienzos que ha expuesto la señorita son dignos ciertamente del pincel del más experimentado artista. (Prampolini, 1964: 254)

Sin embargo, su actividad como pintora no impidió que realizara impecablemente sus actividades de una señora de tal posición social, al cuidado y dedicación a sus hijos, así como inculcar una educación católica, procurando cada detalle para atender, cumplir como madre y esposa. Cabe destacar la gran influencia de la familia Sanromán en el desarrollo económico de Carlos Haghgenbeck, a quien le dio posicionamiento y prestigio en el ámbito comercial, gracias a su padre Blas Sanromán (Carapia, 2019: 280-294). En este caso, no sólo el papel artístico es un aspecto importante en su vida, sino sus relaciones sociales, políticas y su influencia económica, con las que refleja la autonomía que mantenía la joven mexicana, al no depender de su esposo, pero sí de su familia y posición social.

En esta obra (figura 3) podemos identificar a tres mujeres, las hermanas Sanromán, acompañadas, probablemente, de su institutriz o empleada doméstica, en una habitación hogareña. Dos de ellas se encuentran realizando actividades, una leyendo y la propia Josefa Sanromán, pintando, la tercera muestra una pose contemplativa. La habitación es sencilla, con techo de cielo raso que se funde con la pared izquierda, entre cenefas decorativas, de éste cuelga un candil que les proporciona una escasa luminosidad, por lo que la mujer pintora se coloca junto a una ventana decorada con una cortina roja de tela Damasco. En la parte superior, podemos contemplar un dosel de un grisáceo opaco, el cual tiene una tela muy delgada de color blanco que permite la reflexión de la luz hacia su lugar de trabajo. En las paredes de la habitación podemos apreciar al fondo la imagen de una Madona, y debajo, un mueble de madera con algunos jarrones de cerámica Delft.

Por otro lado, en la pared derecha observamos un conjunto de cuadros, el primero, de tamaño mediano, es una obra que representa un jarrón con rosas de diferentes tipos y colores. El cuadro del centro, muestra a la Virgen de los Dolores, la cual porta un hábito religioso de color azul, con una expresión de dolor y tristeza en su rostro; a

su lado, se encuentra otro cuadro representando una naturaleza muerta compuesta por un jarrón y unas frutas. En el centro de la composición se encuentran sillas y un banco de madera tapizados con terciopelo rojo, así como una mesa de madera, con un mantel color marfil estampado y por encima, se distinguen unos libros y un portarretratos.

Siguiendo con el piso, tenemos dos alfombras decorativas, la más grande, anaranjada, se ubica en el centro y otra, que se asoma bajo el sillón, es una más pequeña de color marrón parduzco. Podríamos concluir que la pintura representa una composición decorativa típica en los hogares de clase alta del siglo XIX.

Figura 3. Interior de estudio de una artista, Josefa Sanromán, 1849, óleo sobre tela. Museo Casa de la Bola.



Fuente: Imagen extraída del Secretaria de Cultura Blog, disponible en <https://www.gob.mx/cultura/articulos/las-hermanas-sanroman-precursoras-de-la-pintura-hecha-por-mujeres-en-mexico?idiom=es>

Como hemos expuesto, la pintora se ubica en el centro de la composición, de espaldas y con la cabeza ligeramente inclinada, iluminada por la luz natural que atraviesa la ventana. Su vestimenta está compuesta por un vestido de estilo victoriano color rosa, probablemente de seda importada, así como una mantilla de encaje blanco con un lazo rojo al cuello. En su mano izquierda porta su paleta de óleos, en la que se aprecia un abanico

de colores y sujetando una variedad de pinceles. En su regazo sostiene un *maulstick*, que utiliza para estabilizar la mano de trabajo de la pintora, frente a ella está un caballete con un lienzo, que está finalizando. En la base del caballete se encuentra un retazo de tela para limpiar los restos de pintura. En la obra que está finalizando la pintora, se representa a una mujer con su hábito religioso, manos extendidas y en su rostro se nota una expresión de dicha y dolor, al estar recibiendo una flecha dorada en el corazón, clavada por un ángel que se encuentra detrás de ella. Del lado izquierdo se encuentra una mujer sentada sosteniendo un libro, con una indumentaria más simple, viste una falda negra, blusa blanca y una mantilla gris.

En el lado derecho de la habitación se encuentra una mujer sentada sobre un sillón, vestida elegantemente y que denota una posición reflexiva, pues está reposando su cabeza sobre su mano izquierda.

El espacio como escenario íntimo en la pintura de Josefa Sanromán

Uno de los aspectos que llama la atención en la obra de Sanromán son los espacios y las escenas de la vida cotidiana. Leonor Cortina (1985) menciona que los críticos de la época determinaban que los cuadros de interiores domésticos, eran los temas más apropiados para las mujeres, ya que gozaban de una habilidad para observar detalladamente y tenían más experiencia en asuntos hogareños a diferencia de los hombres. Es así, que en la mayoría de sus representaciones se aprecia este ambiente íntimo y familiar, que representa la vida de las señoritas de clase alta en el siglo XIX, con escenas de actividades como: la lectura, la música, la costura y la pintura.

En la obra Sala de Música de su hermana Juliana Sanromán (Figura 2) podemos identificar este argumento, al comparar la representación de Juan García de Miranda en su obra Educación de Santa Teresa. En la primera, se puede apreciar una habitación con dos jóvenes frente a un piano, una de ellas ejecuta una pieza a partir de unas partituras y que porta un vestido lujoso blanco. La otra joven le acompaña de pie, también ataviada con un elegante vestido estampado de cálidas tonalidades y sosteniendo unas partituras. A espaldas de las jóvenes, del lado izquierdo de la habitación, se encuentra un hombre sentado, y apoyado en una mesa observa a las jóvenes. Al fondo, podemos prestar atención a un paisaje compuesto por árboles, una laguna y unas dispadas montañas detrás. El mobiliario es de color rojo aterciopelado, con cortinas de lienzos translúcidos y pinturas colgando de las paredes.

En cambio, en una obra similar de Juan García (figura 4), se aprecian cuatro personas en una sala, dos de ellas

sentadas en sillas, una bordando y la otra leyendo. Sobre la alfombra se encuentran tres jóvenes, uno leyendo, otra bordando y la última, de espaldas al espectador. En el conjunto de su obra no se aprecian tantos detalles como en la obra de Juliana Sanromán. En ambas pinturas se puede identificar la práctica de actividades relacionadas al género femenino, el bordado, la música y la lectura, virtudes que las jóvenes de clases acomodadas debían mantener.

Figura 4. Educación de Santa Teresa, Juan García de Miranda, 1735, óleo sobre lienzo, 162 x 226 cm. Museo del Prado.



Fuente: Imagen del Museo del Prado, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-educacion-de-santa-teresa/25808da0-12e0-48cf-a14b-3bf75818905f>

En una de las obras se representa a la artista Josefa Sanromán con su hermana Juliana, en la otra a Santa Teresa en una edad más joven, donde los espacios, el ambiente, el paisaje, las actividades son similares. Pero llama la atención la representación principal en la obra de Juliana Sanromán, debido a que es posible que exista una identificación por parte de la pintora hacia Santa Teresa. En el libro de la Vida de Santa Teresa se narran pasajes y escenas de ella como una joven de clase media alta, inteligente, inquieta, y en cierto modo, protagonista de su propia vida, debido a las decisiones que toma por sí misma, sin dejar de mencionar un aspecto muy importante entre estas dos mujeres, que es la religiosidad.

Un aspecto que se imponía a la mujer de la sociedad burguesa de la época, es que pasaba recluida en el hogar convertido en un santuario privado, dedicada a sus hijos, preservando el bienestar doméstico y familiar, mientras el hombre tenía su actividad fuera de la casa, en los espacios públicos y políticos (Galí, 202:62). Sin embargo, vemos que el espacio privado se convierte en un espacio de construcción y desarrollo cultural en el ámbito de la

pintura, se convierte en un espacio de creación artística, poniendo a prueba los parámetros ideológicos del espacio asignado a las mujeres, un espacio pasivo, al servicio de la familia.

Literatura y religión: parámetros de feminidad y moralidad

Podemos observar en la obra de Josefa Sanromán (figura 3), dos elementos importantes: el primero es una obra en donde identificamos a seis mujeres como protagonistas, destacando la acción que ejercen en la obra, la mayoría representa una aptitud, valor intelectual y religioso de la época, lo cual nos habla de las virtudes que estas mujeres están ejerciendo, así como la influencia de las vírgenes representadas en los cuadros, que también forman parte de la escena.

Uno de los valores intelectuales más cultivados por una señorita burguesa en la época, es la literatura. En el corpus literario del Romanticismo, las mujeres suelen ser representadas como arquetipos idealizados: a menudo, eran símbolos de pureza, feminidad, belleza y emocionalidad exacerbada. Escritores como Manuel Altamirano, en su aclamada obra "Clemencia" describe el estereotipo del sexo bello en sus protagonistas: una mujer debe ser buena y amable, con sentimientos apasionados hacia todo lo que pertenece a la tierra natal; las mujeres se presentan francas y risueñas, no deben de ser mojigatas para ser virtuosas. Toda mujer debe de saber amar bien, con ternura, lealtad, sin interés, en virtud de un sentimiento tan exaltado como puro, su belleza física y belleza moral.

Otra de las obras de la época, "La Quijotita y su prima" de José Joaquín Fernández de Lizardi, expone la dualidad de la mujer "decente y educada", con el personaje de Pudenciana, frente a la mujer "salvaje y bravía" de la Quijotita. Enfocándonos en la protagonista Pudenciana, mujer de la élite mexicana, se le describe como modesta y reservada, con una educación ilustrada, conocimiento de asuntos de jurisprudencia para mantener la posición económica; contrae matrimonio y forma una familia, limitándose a un espacio, su casa y la ciudad. Dentro del matrimonio ella es inferior al hombre en cuanto al cuerpo, pero igual en todo a él en espíritu. Tales representaciones no solo encapsulan una admiración patriarcal, sino que, al mismo tiempo, subrayan las restricciones que a la mujer se le imponían, relegándolas a roles que enfatizaban su vulnerabilidad y subordinación.

El pintor y litógrafo italiano Claudio Linati, en su obra Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828: 51), describió el tipo social de la Joven dama mexicana (Figura 5), refiriéndose a ella de igual forma como el sexo bello, poseedora de un porte elegante, muy allegada a la religiosidad; su vestimenta, en el estilo de vestido y la

mantilla, es similar a la que lucen las mujeres de la época. En la ilustración se pueden observar las similitudes y su relación con la religión, que remiten a presentaciones religiosas de la obra de Josefa Sanromán.

De esta forma, teniendo en cuenta el impacto de la obra del litógrafo italiano en el ámbito artístico, gracias a la difusión de sus representaciones de los tipos sociales en México, podemos interpretar que durante el periodo la relación entre la religión, la devoción y la fe eran representados por las mujeres. Así como en las novelas, en la obra de Linati se sigue viendo la idealización de la mujer de clase social alta, con vestimenta conservadora,

Figura 5. Dama elegante mexicana en Trajes civiles, militares y religiosos de México, Claudio Linati, 1828.



Fuente: Imagen recuperada de Digitized by TheInternet Archive in 2014: 180 disponible en <https://ia800509.us.archive.org/5/items/trajescivilesmil00lina/trajescivilesmil00lina.pdf>

de formas y colores sobrios, muy allegada a la religión. Otro medio con una gran influencia en la formación del ideal femenino, eran las publicaciones, como revistas, manuales y calendarios, que en su mayoría eran escritos por hombres bajo seudónimos femeninos, en los que describían patrones de conducta que las mujeres debían seguir para resolver problemas domésticos, realizar

labores manuales, patrones de bordado, incluyendo lecciones de pintura y datos culturales, teniendo como objetivo educar al sexo bello (Velázquez, 2001: 134).

El segundo aspecto esencial de la obra de Josefa Sanromán, fueron los temas religiosos que proliferaron en la mayoría de su iconografía, incluso podemos observar una especie de alegoría religiosa que nos presenta un simbolismo referente a una ofrenda o altar, con los cuadros de bodegones dirigidos a las Vírgenes representadas.

Refiriéndonos a la influencia de las publicaciones para las señoritas, la edición del "Presente amistoso", dedicado a las damas mexicanas en 1850, publica en el artículo: Consejos a una señorita, "Nada diremos sobre la importancia de la religión: ella es tal, que no se puede concebir una mujer perfecta, sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión [tuviese], sería un monstruo. Por fortuna esto en nuestra república es desconocido: el sexo femenino merece perfectamente en ella el título de piadoso"

La lectura de textos religiosos formó parte de los valores que heredó la sociedad mexicana novohispana. Así, en los grupos económicamente privilegiados, era una tendencia, ya que demostraban educación, moral y conservadurismo. Por otra parte, la entrada de un sutil laicismo impactó abriendo las posibilidades de lectura a textos no sólo religiosos, sino también a las novelas románticas y revistas sobre el comportamiento de la mujer, según las sociedades ilustradas (Parada: 2016).

Los textos religiosos eran parte del repertorio literario de las señoritas de clase alta en el México decimonónico. La nueva conciencia política de la mujer fue una educación literaria y sentimental que hizo posible la aparición de un nuevo tipo femenino. Un ejemplo de la educación religiosa, que se les inculcaba a las mujeres desde inicios del siglo XIX, fue la señora Leona Vicario, quien además de su afición a las novelas de Clara Harlowe, de Samuel Richardson y La huerfanita inglesa de La Place, su religiosidad estaba bien arraigada, tanto en sus pinturas de carácter religioso, como la lectura de novenas e impresos místicos (Galí, 2002: 55-66).

A pesar de que el monopolio religioso finaliza en 1857, con la nueva Constitución liberal y la división entre Estado e Iglesia, la sociedad mexicana se mantenía ajena a los hechos políticos, juntas o normativas. Así, la religión mantuvo su influencia en la sociedad mexicana tanto en clases altas como bajas, una ideología de religiosidad tan fuerte, que era muy difícil desprenderla de una sociedad. La Constitución marca un distanciamiento político entre Estado e Iglesia, sin embargo, su influencia se mantiene como parte de la identidad de los mexicanos. Incluso en el ámbito político la religión era algo intocable, la fe, las creencias, la devoción y la ideología en sí, se mantenía

intacta. Era necesario dejar claro, por parte de los grupos burgueses liberales, su postura católica, con diversas publicaciones, decretos y textos en donde su postura siempre venía de una concepción católica y religiosa, los liberales hacían uso de materiales religiosos para acercarse al pueblo y que el pueblo comprendiera, a partir de las analogías religiosas, los propósitos políticos del grupo liberal (Nieto, 2006: 7-23).

Santa Teresa de Ávila en la obra de Josefa Sanromán. Estudio comparativo

La escena que está finalizando la pintora (figura 3) relata un pasaje que se encuentra en el texto autobiográfico del Libro de la vida de Santa Teresa, en donde describe el momento de la transverberación. Este tipo de representación de Santa Teresa, acompañada por un ángel, es reconocido en la escultura de Bernini, “El éxtasis de Santa Teresa” y algunas representaciones pictóricas de Peter Van Lindt, “Santa Teresa de Ávila”, y de Josefa de Óbidos, en su obra “La transverberación de Santa Teresa” (Figura 6).

Es interesante ver la representación de la obra de Josefa Sanromán, en comparación con otras obras de representaciones similares. Un ejemplo es la obra de la hispano-lusa, Josefa de Óbidos (Josefa de Ayala Figueira), en donde la composición incorpora a tres ángeles detrás de Santa Teresa, uno de ellos clavando la flecha que se señala en el pasaje de su obra con llamas quemando su pecho.

Figura 6. La transverberación de Santa Teresa, Josefa de Óbidos, 1672, óleo sobre tela, 108 x 140 cm.



Fuente: Imagen tomada de Wikiart, disponible en [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Josefa_de_%C3%93bidos._La_transverb%C3%A9ration_de_Sainte_Th%C3%A9r%C3%A8se_\(1672\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Josefa_de_%C3%93bidos._La_transverb%C3%A9ration_de_Sainte_Th%C3%A9r%C3%A8se_(1672).jpg)

Obra esencial de la historia del arte barroco, el “Éxtasis de Santa Teresa” de Gian Lorenzo Bernini, se particulariza por el ángel parado frente a Santa Teresa a

punto de clavarle la flecha en su pecho. A partir de estas dos imágenes, podemos plantear que la obra de Josefa Sanromán, a pesar de las similitudes, no es una copia de otros artistas. Se trata de una interpretación y representación original de la pintora; es por ello por lo que podemos cuestionar ciertos argumentos que planteaban la carencia de habilidades plásticas, intelectuales y creativas de las mujeres, a quienes por lineamientos de la Academia solo les permitía recrear copias de los grandes pintores de la época.

Pintura y género en el siglo XIX: Introducción al retrato y autorretrato.

Si bien el retrato para la academia ilustrada francesa era un género menor, durante la Ilustración se produjo un cambio en la percepción de los géneros, pasando de ser vistos como una cuestión de grado a ser considerados como esencias radicalmente distintas. Esto se reflejó en la pintura que, a través de los retratos, articuló las expectativas sociales y de género de su tiempo. Sus retratos femeninos ilustrados y posteriormente, románticos, subrayan la feminidad como reflejo de la respetabilidad y el decoro, mientras que los masculinos destacan la dignidad pública y el vigor asociado a los roles sociales de los hombres. Esta representación visual del género ayudó a consolidar los modelos de diferencia sexual que dominaban el discurso social y cultural del momento.

La legitimación del autorretrato

El retrato desde la época de la colonia busca reflejar los valores de una sociedad estamental, a través de ejemplos de conducta, legitimando a un grupo social en específico, siendo la Colonia un período del dominio masculino, la mayoría de los retratos son de hombres, pero a finales del siglo XVIII, comienzan a reproducir retratos femeninos. En el ámbito artístico, el retrato comienza a tomar importancia y significado a partir de la inauguración de la Academia en 1753, partiendo de la tradición de las academias europeas, en donde los artistas y maestros buscan reafirmar y legitimar su figura en el ámbito artístico a través del autorretrato.

El retrato del período 1781-1861 nos permite observar una sociedad en transición: la apariencia del cuerpo, su movimiento, la pose, la expresión, la vestimenta, sus afeites, nos hablan de una sociedad que se transforma primero al grito de la modernidad y, más tarde, después de la Independencia, todo se abre para quien quiera descifrarlo. (Acevedo, 2001: 107)

En este sentido vale preguntarse ¿cuáles son los elementos que definen la figura del artista? Por un lado, sus materiales: pinceles, *maulstick*, cincel, paleta de pinturas, óleos, lienzos y, por otro, un elemento muy importante que legitima su figura, no solo en el ámbito

artístico sino también en el social, es la vestimenta; el lujo en el vestir era producto de una época en que la ostentación se hallaba en apogeo. Esta tendencia se va modificando después de la Independencia, los retratos van dejando la ostentación novohispana para buscar la modernidad en representaciones que encarnarán la personalidad del personaje. Dentro de la Academia, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se mantiene la tendencia en hacer retratos de sus coetáneos, destacando sus rasgos mestizos. Un ejemplo es el retrato del pintor Juan Cordero, de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero en 1847 (Figura 7).

La importancia del retrato se ve reflejada en las exposiciones de la Academia. Entre 1850 y 1855 se realizan 47 retratos, a partir de los cuales se construye un

Figura 7. Retrato de los escultores Tomás Pérez y Felipe Valero. Juan Cordero. 1847, óleo sobre tela. MUNAL.



Fuente: Imagen del Museo Nacional de Arte, disponible en: <https://munal.emuseum.com/objects/205/retrato-de-los-escultores-tomas-perez-y-felipe-valero.jsessionid=4E435244500FA49F97BF9154FE2F063A?ctx=2f4d286c-d247-497e-a30b-03343617315a&idx=5>

modelo decimonónico, no sólo en los parámetros artísticos o académicos, sino también sociales, planteando lo que debía ser bello, embellecedor, profundo, verdadero, donde el cuerpo y el rostro se convierten en el reflejo del interior de los sujetos (Acevedo, 2001). Sin embargo, la intención iba dirigida a una legitimación social y de poder tanto político como adquisitivo, ya que se convertían en una forma de patrocinio a los artistas.

En el autorretrato de la pintora Louise Elisabeth Vigée Le Brun, la vemos mirando al espectador, sentada de frente a su lienzo ejecutando algunas pinceladas y sosteniendo sus útiles como pintora. Para este autorretrato la autora se representa portando un vestido negro con olanes

blancos translúcidos en el cuello y mangas, así como un listón rojo que rodea su cintura, y un gorro de color blanco.

Otra obra del mismo carácter y época es la autorrepresentación de la pintora Adélaïde Labille-Guiard en su estudio. La artista se representa sentada de frente a su lienzo, sosteniendo su paleta, vara y pinceles, portando un vestido de seda azul celeste y un sombrero de ala ancha con plumas y listones. A su espalda se encuentran sus dos pupilas observando el trabajo que está ejecutando en el lienzo.

Figura 8. Self-Portrait with Two Pupils, Marie Gabrielle Capet and Marie Marguerite Carraux de Rosemond. Adélaïde Labille-Guiard, 1785, óleo sobre lienzo, 210.8 x 151.1 cm. Met Museum.



Fuente: Imagen del The Met, disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436840>

Otro referente que podemos integrar a la comparativa es el autorretrato en su estudio del artista Johannes Vermeer (figura 9). El neerlandés realiza una obra barroca en la que él se encuentra de espaldas al espectador en su estudio, elaborando una pintura de la modelo que posa para él frente a la ventana, el pintor está portando un traje de color negro y un sombrero del mismo color.

Las dos pintoras francesas están elaborando autorretratos similares, se encuentran en sus estudios, mirando de frente hacia el espectador, sentadas frente a su lienzo, muy probablemente ejecutando una obra, sosteniendo sus instrumentos de trabajo, buscan dar a conocer su rostro, su profesión, la clase social a la que pertenecen, e incluso en el segundo ejemplo, la pintora se encuentra con sus dos pupilas, reflejando su labor como maestra de arte en la Academia, reflejando su estatus y prestigio académico. Sin embargo, notamos

diferencias más marcadas en la obra del pintor Vermeer al encontrarse de espaldas hacia el espectador, no era necesario mostrar su rostro, y ejecutando una obra con la modelo frente a él.

La ubicación de la artista nos puede reflejar la situación social en la que ambos géneros se encontraban en el mismo ámbito. ¿Era necesario para Vermeer mostrar su rostro para ser reconocido?, ¿Las pintoras necesitaban ser reconocidas al momento de plasmar sus autorretratos para legitimar su presencia en el ámbito artístico?, probablemente sí. Sin embargo, la obra de la pintora Josefa Sanromán la podemos comparar con la del artista Vermeer debido a las similitudes en su composición; ella se encuentra de espaldas, con el rostro ligeramente inclinado, portando una vestimenta e instrumentos que no solo representan su quehacer como pintora, sino su estrato social. ¿Al momento de elaborar su autorretrato la pintora veía necesario estar de frente, mostrar su rostro y su lugar en el ámbito artístico?, probablemente no, ya que su condición social, económica y de género no lo requerían, pero es clara su postura como artista, elaborando una representación de una mujer pintora del siglo XIX, para legitimar su posición social y su integración en el ámbito artístico a través de su participación en la exposiciones de la Academia, así como su capacidad de crear obras similares a los grandes artistas.

Figura 9. *The Allegory of Painting*, Johannes Vermeer, 1666–1668, óleo sobre tela, 120 × 100 cm. Kunsthistorisches Museum Wien.



Fuente: Imagen recuperada de Google Arts and Culture disponible en: <https://historia-arte.com/obras/el-arte-de-la-pintura>

La representación de la mujer bajo la mirada masculina en el siglo XIX

Para contextualizar y ver la dimensión de la obra de Josefa Sanromán debemos tener en cuenta las obras de pintores coetáneos, sobre todo de su maestro, el español Pelegrín Clavé. En la obra del maestro ibérico, "Retrato de Ana García Icazbalceta", esposa del arquitecto de la Hidalga, se aprecia una mujer de piel clara, cabello oscuro y recogido, sentada sobre un sillón con una vestimenta elegante, usa un vestido de estilo victoriano de color rosado, con un broche en el pecho y encaje blanco como adorno, se cubre con una mantilla negra de encaje y sostiene un abanico, luce un broche en el cabello y joyería, aretes y una pulsera. El sillón donde está sentada es de madera con forro en terciopelo rojo y en el fondo una cortina de color café que viste la pared.

Figura 10. *Retrato de Ana García Icazbalceta, esposa del arquitecto de la Hidalga, Pelegrín Clavé, 1851, óleo sobre tela. Museo Nacional de San Carlos.*



Fuente: Imagen recuperada del Museo Arocena disponible en <https://museoarocena.com/pelegrinclave/>

Se puede identificar a una mujer de clase privilegiada, perteneciente a una de las familias más reconocidas en México, eso lo podemos inferir con el nombre de la obra y su relación con Lorenzo de la Hidalga. El retrato se convierte en un instrumento para visibilizar a las nuevas clases sociales y grupos de poder en el país. Son representaciones visuales que pretenden legitimar su influencia y diferenciación social. También de los logros y avances sociales que las mujeres estaban teniendo en la

época, sin abandonar su ámbito doméstico burgués, como ejemplo, los autorretratos de las pintoras decimonónicas.

Una obra destacable, "El costurero" del pintor Manuel Ocaranza, costumbrista del siglo XIX, muestra a una joven descansando sobre un sillón rojo aterciopelado, ataviada con un camión blanco de holanes, disfrutando de la tranquilidad en su hogar. La joven es representada levantando una pequeña camisa para bebé. Ella se encuentra en una habitación con detalles de madera, con papel tapiz en las paredes, una ventana amplia y paisaje que asemeja el patio de una casa. Frente a la joven se identifica una mesa con un costurero (Figura 11). En esta última obra podemos identificar la representación del interior de una casa, el espacio privado, en donde se colocan las mujeres burguesas en el México del siglo XIX. Se aprecia, en la mayoría de las obras, un espacio doméstico y hogareño, con elementos que idealizan el espacio, la decoración, muy similar con muebles de maderas nobles y forrados de rojos aterciopelados. El uso de tapetes, papel tapiz y adornos elegantes en las habitaciones, así como la forma de vestir, las podemos encontrar como similitudes en todos los retratos, la forma pomposa de los vestidos, las telas finas, de colores sobrios con encajes y la joyería que portan las mujeres en las escenas.

Figura 11. *El costurero*, Manuel Ocaranza, 1873.



Fuente: Imagen recuperada de Colección Blaisten disponible en: <https://museoblaisten.com/Obra/3098/El-costurero>

Claramente podemos inferir que se trata de representaciones que buscan reflejar el interior de una casa del siglo XIX de clase alta y la realidad hogareña de las mujeres decimonónicas; sin embargo, y como se mencionó anteriormente, el papel que refleja Josefa Sanromán en su autorretrato es diferente al que presentan los demás autores. Las mujeres retratadas por Clavé, Gutiérrez y Ocaranza reflejan la realidad de la mayoría de las mujeres pertenecientes a la clase alta mexicana durante el siglo XIX, viviendo dentro de ambientes elegantes, con prendas costosas y actividades burguesas. Por otro lado, la representación de Josefa Sanromán retrata la misma realidad, y podemos decir que identificamos muchos elementos estilísticos que están plasmados en las otras obras.

Ahora bien, ella ocupa un papel distinto, al ejercer un rol activo dentro de la esfera artística, al convertirse en el elemento protagonista dentro de la escena, representando la producción de un artefacto, que pretende difundir a través de exposiciones, todo esto, dentro del mismo ambiente doméstico burgués, sin dejar a un lado los elementos que conforman las virtudes de las jóvenes de la época.

A partir de la comparación de las pinturas de Clavé, Gutiérrez, Ocaranza y de la pintora Sanromán, podemos identificar un estilo que nos habla del ojo de la época, durante el siglo XIX. Aunque sería un poco difícil concretarlo, ya que hablamos de dos "ojos de la época" (Baxandall, 1978), el masculino y femenino, sin embargo, lo que se intentó fue resaltar las similitudes entre estos autores, que nos lleven a un estilo decimonónico general, a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Reflexiones finales: La redefinición de la feminidad en la obra de Josefa Sanromán

Iniciamos nuestras reflexiones a partir del planteamiento siguiente, acerca de la obra de Sanromán:

Su actividad artística, se circunscribe a la esfera doméstica sin transgredir los mandatos sociales de emplazamiento y comportamiento impuesto a su clase. Así, su imagen como pintora, creada por ella misma, no sólo refuerza la construcción discursiva de la feminidad burguesa definida por los moralistas de la época, sino también expresa uno de los atributos considerados esenciales en la construcción moral de la mujer: el fervor religioso. (Velázquez, 2001: 129-130)

El desarrollo de este trabajo buscó debatir estos puntos, a partir de las comparaciones analizadas, así como con el estudio del contexto social y cultural del período, comenzando por el espacio en el que se desenvolvía la mujer durante el siglo XIX, el cual se reducía al ámbito del hogar, algo que no vamos a contradecir o negar, ya que las circunstancias sociales bajo las que vivían las mujeres son claras en las fuentes. Así mismo, dentro de ese

espacio íntimo, en donde las actividades estaban limitadas, eran actividades que adornaban meramente al sexo bello, agraciaban su persona, enaltecían su feminidad y las mantenían en un estado pasivo, solo al servicio de la familia, la religión y su nación.

Sanromán muestra como ella lo convierte en un espacio de construcción cultural, dejando atrás las limitantes que el espacio les impone a las mujeres del periodo, ya que, al crear un producto cultural, no solo estaba desarrollando una consciencia creativa, sino que al exponer esta obra en la segunda exposición de la Academia de San Carlos, su arte está rebasando esa línea entre lo privado y lo público. Ante esto, la artista se presta a la opinión de los críticos de arte, así como del público que apreciaba dicha obra.

Esto nos muestra que sí existe una transgresión de los mandatos y parámetros sociales, ya que no solo convierte el espacio privado en uno público, mostrando su actividad como pintora y su estudio creativo, sino que también vemos cómo se presenta solo con figuras femeninas, no con un hombre alrededor que suprima su influencia dentro de la obra. En la pintura, Sanromán se representa a sí misma en el acto de pintar, lo que contrasta con las representaciones más pasivas de otras mujeres de clase alta, que se muestran en actividades como la lectura o el bordado, típicas de la feminidad burguesa de la época.

Este autorretrato no sólo legitima su papel como artista, sino que también la posiciona como protagonista de su propia narrativa, redefiniendo la feminidad de la época, al no reforzar la construcción discursiva de la feminidad burguesa, ya que ésta constaba en ser una mujer al servicio de su familia en un papel pasivo. En el semanario de literatura *La Camelia*, se publica en 1853, los "Deberes de la mujer" en donde se menciona:

La profesión de las señoras, en la que debe fijarse su instrucción, es la de hijas, esposas, madres y directoras de familia [...] cuando un hombre sensato trata de casarse, es una compañera lo que necesita y no una artista [...]

Semanarios de esta índole estaban a la disposición de las señoritas de clase alta, ante esto, ella estaba consciente de su lugar, su posición social, pero a través de esta obra se atreve a cuestionar el deber ser del sexo bello de la época, a través de la autonomía y emancipación que muestra en su autorretrato, no como hija, no como esposa, sino como artista. Esta obra fue ejecutada por la pintora, la bajo la calidad de mujer soltera y cuando se exhibe en la exposición de la Academia, probablemente, ella ya sabía del posible matrimonio con Carl Hahgenbeck, reforzando así la interpretación de esta transgresión a las pautas sociales que se les impone a las señoras de clase alta decimonónica.

A partir de las comparaciones con los autorretratos que presentamos, podemos identificar la intención de la pintora; al elaborar su propia representación que legitima su presencia en la Academia, como se mencionó anteriormente, una costumbre o tradición dentro de la Academia, es que los retratos fueran elaborados por sus compañeros, como señal de respeto, distinción y posición dentro del grupo de artistas, retratados con sus herramientas de oficio y ejerciendo como pintores,

En el caso de Josefa Sanromán, ella es retratada por su hermana y por Clavé, pero no ejerciendo su oficio de artista, es representada en el ámbito privado, como musa, joven de sociedad y ejerciendo las actividades relativas al "sexo bello". ¿Necesitó la aprobación o la iniciativa de algún pintor de su época para poder realizar una representación de ella como pintora? No, ella toma la iniciativa y reproduce su figura, como muchas otras pintoras reconocidas, como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Lluïsa Vidal, Elisabeth Vigée Le Brun, así como sus contemporáneas Eulalia Lucio y Guadalupe Carpio.

Como desarrollamos en el texto, el retrato, como categoría y representación artística, fue muy importante durante el siglo XIX para la legitimación del oficio del artista, no solo laboral sino también social, se convirtió en un medio con el que se podía ser vista y reconocida, agregando elementos que reflejaran su quehacer en la sociedad, el nivel económico. Elementos tales, como el espacio, los objetos de interiores, la vestimenta, los instrumentos de trabajo, y los símbolos del contexto. Cada elemento representaba la individualidad de cada sujeto, aunque como plantean algunas autoras, en algunas ocasiones, era más bien una representación de lo que se quería mostrar, y no de la realidad, lo cual es común en el arte y parte de la subjetividad del ser humano.

No obstante, en el siglo XIX dentro de los grupos burgueses, intelectuales, políticos, comerciantes era importante mantener este prestigio a través del arte. Las mujeres pintoras utilizaron esta herramienta para buscar su integración al ámbito artístico en México, y comenzar con el proceso de emancipación, aunque no tan marcada o agresiva, si con pequeñas acciones, que se ajustaban a las normas y parámetros de su grupo social, este medio fue la pintura.

A partir de las comparaciones de la obra, que está culminando Josefa Sanromán, en el autorretrato "El éxtasis de Santa Teresa", la pintora claramente busca romper las reglas o tradiciones que se implementan en la Academia, donde las mujeres solo se limitan a realizar copias de grandes artistas. Ella realiza una representación original de uno de los pasajes de Santa Teresa, otorgándole su originalidad y definiendo su

autoría como pintora. Por otro lado, la figura de Santa Teresa no es la de una mujer abnegada, resignada, y que obedece las reglas sociales de su época, por lo que esta santa, expresa uno de los atributos esenciales en la construcción moral de la mujer: el fervor religioso, pero la figura que ella representa es una figura religiosa que rompe los paradigmas sociales y del deber ser de la mujer la época: Identificamos una relación entre la postura Josefa Sanromán y Santa Teresa, ya que ambas realizan una ruptura de paradigmas en el género. Además de que la religiosidad del periodo decimonónico está ligada a la identidad nacional, que, a pesar del periodo de la Reforma y la Constitución de 1857, no pierde influencia en la ideología de la sociedad burguesa del siglo XIX.

No obstante, hay que observar más allá de los estereotipos y el género establecidos en la época, y cuestionarnos el propósito de la autora al recrear una escena en donde lo femenino protagoniza una obra que se presentó en la 2a exposición de la Academia, donde pintores, espectadores y críticos de arte van a contemplar su trabajo. Es importante destacar, que se trata de las primeras exhibiciones en donde las mujeres presentaban sus obras al público y estaban a la merced de los críticos masculinos. Vemos que esta obra, aparentemente nos habla de la domesticidad femenina, pero nos atrevemos a interpretar que existe una redefinición de la feminidad en la mujer burguesa del XIX. Esto al identificar que, tanto el espacio, la literatura, la religión, la Academia, su grupo social, y la ideología masculina y femenina eran los medios que reprimen la libertad de la mujer decimonónica.

En la obra presentada en la 2a exposición de la Academia, sutilmente se cuestionan, se rompen y se desafían tales principios de la época. La feminidad de Sanromán, se redefine a través de su quehacer como pintora, su papel activo en la sociedad, en la cultura, y en el arte; se redefine con el cuestionamiento del “deber ser de la mujer mexicana”, pasiva, abnegada, tímida, decorosa, esposa, hija, o madre. En cambio, ella se presenta como una mujer activa, económicamente y socialmente influyente, creadora de cultura dentro de su propio espacio, con la capacidad de crear obras inéditas a partir de sus propias interpretaciones de la vida, su contexto e individualización, creando su propia legitimación en un retrato, medio por el cual llegaría visualmente a la sociedad mexicana.

Referencias

Acevedo, Esther (2001). “Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX”, en Esther Acevedo (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, pp.107-121. México: Arte e Imagen.

Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo: Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad [i.e. postmodernidad]. Feminismos 41*. València: Ediciones Cátedra; Instituto de La Mujer; Universitat de València.

Baxandall, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: GG.

Raposo, Berta (2011). “Entre el cortejo y la sacristía: la mujer española vista por viajeros alemanes de la época de Goethe.” *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)* [En línea]. No. 193–208. Disponible en línea en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5732258>

Carapia Medina, María Guadalupe (2019). *Negocios y familia: Carl Hypolite Haghenbeck Braunwald 1844-1890*. [Tesis de doctorado. México: Instituto de investigaciones históricas], Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Pérez Gracia, César (2005). “Las cartas de George Sand”. *Claves de Razón Práctica*. [En línea]. No. 149. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1066653>

Cortina, Leonor (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México: INBA-SEP.

Sánchez-Meca, Diego (1993). “El concepto de "Bildung" en el primer romanticismo alemán”. *Daimon: revista internacional de filosofía*. No. 7: 73–88. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2747035>

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2002). *La invención de la tradición. Libros de historia*. Barcelona, España: Crítica. Disponible en: https://www.academia.edu/44606619/Eric_Hobsbawm_y_Terence_Ranger_La_invencion_de_la_tradicion

Galí, Montserrat (2002). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México: UNAM.

García Lescaille, Tania (2010). “La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)”. *Dimensión Antropológica* [En línea] Núm. 50. México. Disponible en: <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?author=340>

García Martínez, Alfonso y Bello Reguera, Eduardo (2007). *La idea de "raza" en su historia. Textos fundamentales*. España: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Disponible en: https://www.google.com.mx/books/edition/La_idea_de_raza_en_su_historia/LO-PswEACAAJ?hl=es

Linato, Claudio (1828). *Costumes et moeurs de Mexique*. Londres: Engelmann, Graf Coindet, & CIE.

Merchán Díaz, Manuel (1997). “Pintura costumbrista y objetos religiosos”. *Galería Antiqvaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo* Núm. 149. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3239126>

Moretti, Giampiero y Méndez, Juan Antonio (2018). *El Genio*. Con la asistencia de J. A. Méndez. Boadilla del Monte: Visor Distribuciones, S.A. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6433744>

Nieto Castillo, Santiago (2006). “Que la religión católica sea la única sin tolerancia de otra”. en David Cienfuegos Salgado (Coord.) *Ideas para fundar la Nación Mexicana. Los Sentimientos de la Nación de José María Morelos y Pavón*. pp. 7-24. México: Porrúa

Reale, Giovanni y Antiseri, Dario (2019). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder.

Romero Chumacero, Leticia (2014). “La escritura de mujeres del siglo XIX: de la invisibilidad a la posibilidad” *Comunicación de la SEECI*. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=523552854016>

Rosenblum, Robert y Janson, H. W. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal Ediciones. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=M9y13jFH79EC>

Ruy, Alberto, Castelli, Carole, Scott, Lorna, Catán, Chlòe y Suderman, Michelle (2024). *El viajero europeo del siglo XIX*. Disponible en: https://www.google.com.mx/books/edition/El_viajero_europeo_del_Siglo_XIX/z8d7rgEACAAJ?hl=es

Parada, Lourdes (2016). *Que besa su mano...: Cartas de mujeres a religiosos franciscanos en el siglo XIX*. México: Universidad de Guadalajara.

Rodríguez, Ida (1964). *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomos I, II y III. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Velázquez Guadarrama, Angelica (1998). "Castas o Marchitas. El amor del colibrí y La flor muerta de Manuel Ocaranza" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. [En línea]. Vol. XX, Núm. 73; 125-16. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8380>

Velázquez Guadarrama, Angélica (2001). "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán". en Acevedo, Esther (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, pp. 122-148. México: Arte e Imagen.

Verceli, Melina y Flores, Fonseca (2019). "Mecanismos en la construcción del amor romántico". en *Revista de estudios de género: La ventana*. Vol.

6 Núm. 50. [En línea]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7042449>

Otras fuentes:

Cumplido, Ignacio (1851) "Consejos a las señoritas". en: *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, pp. 17. México.

La memoria romántica (1997) *Serie filosofía y psicología 4*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Navarro, Juan. N. (1853). "Deberes de la mujer", en *la Camelia*. Semanario de literatura, Variedades, Teatros, Modas, etc. Dedicado a las Señoritas Mejicanas, México.