

La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios

INTRODUCCIÓN

Si la iconografía de la mujer en el arte de la Edad Moderna aún está en gran medida por definir, todavía resultan más escasos los estudios centrados en la imagen artística de la mujer americana. Hay que tener en cuenta que la imagen propia y real de América, de sus hombres y de sus mujeres, pasó en gran medida inadvertida a los ojos europeos. La imagen de América y de los pueblos prehispánicos fue inventada por los descubridores que pretendieron «ver» a toda costa la imagen preconcebida que ellos tenían de las Indias Occidentales.¹ Las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron al viejo continente un repertorio visual irreal sólo superado en el siglo XVIII. Asimismo, las imágenes de la sociedad virreinal fueron escasas, y tamizadas igualmente por el prisma europeo, y únicamente bajo la Ilustración empezamos a descubrir el entramado étnico y social de la América colonial.² En este contexto de imágenes camufladas o robadas, la imagen de la mujer americana resulta aún más difícil de descubrir. Determinar la proyección icónica de la mujer en el arte barroco americano e intentar realizar una interpretación global requiere un trabajo amplio y riguroso, que confiamos podrá realizar con el tiempo. En este pequeño estudio sólo pretendemos reparar en algunos aspectos de la iconografía femenina americana y apuntar ideas que puedan servir a un análisis de mayor profundidad. Para ello vamos a efectuar un rápido repaso por algunas representaciones femeninas en las artes plásticas hispanoamericanas del Barroco. A continuación, nos serviremos del arte efímero y de la emblemática para dilucidar algunas de las claves ideológicas que definieron la mujer ideal tal como se propuso como modelo a la sociedad colonial.

No tenemos espacio aquí –ni tampoco es nuestro propósito– para exponer la especificidad social de la mujer americana en la época colonial, especificidad sumamente compleja y diferenciada con respecto al modelo europeo. Factores como la ausencia de mujeres blancas en los primeros tiempos de la conquista, la suplencia que desempeña la mujer indígena, el mito de la mujer blanca cautiva, el mestizaje y las castas, el criollismo y otras muchas cuestiones son aspec-

* Profesor de Historia del Arte de la Universitat Jaume I de Castelló.

1 S. Sebastián: *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México, Grupo Azabache, 1992, p. 161. De este mismo autor véase asimismo *Iconografía del indio americano*, Madrid, Tuero, 1992.

2 *Ibidem*.

tos claves para entender la construcción de una imagen visual semirreal y su proyección en Europa.³ La sociedad virreinal, multiétnica y multilingüe, presenta una realidad enormemente intrincada, con desafíos, limitaciones y oportunidades peculiares, propios de las condiciones del Nuevo Mundo en la que se estaba construyendo.⁴

Puesto que nuestro discurso se centra en el ciclo Barroco, el momento en el que las especificidades de la sociedad colonial americana están ya claramente definidas, omitimos comentar la imagen de la mujer nativa americana en el siglo XVI. Durante el siglo de la conquista, momento en el que la falsificación de las imágenes exportadas a Europa alcanza el punto culminante, la imagen de la mujer no tiene entidad propia y está asociada a la imagen global del pueblo oriundo americano que, desde Colón, difundieron los viajeros transoceánicos y, a partir de las descripciones, los grabados que recorrieron Europa.⁵

La mayoría de las obras artísticas y literarias que vamos a citar fueron realizadas en el virreinato de Nueva España. Ello se debe a la necesidad de acotar geográficamente una investigación tan amplia, pero a la vista de las imágenes y textos provenientes de otras regiones de Iberoamérica no dudamos de la validez de las conclusiones en el marco global latinoamericano.

PINTURA RELIGIOSA, DE GÉNERO, RETRATO Y PINTURA MORAL

La mayor parte de la pintura y escultura americana de época virreinal es naturalmente de naturaleza sacra, reflejo de la extensa y profunda proyección de la Iglesia en las colonias. Este arte religioso, ya sea de temática bíblica, devocional, hagiográfica, etc., incorpora en ocasiones a la mujer americana, reconocible por los rasgos raciales o por la indumentaria indígena o colonial, que reemplaza físicamente a mujeres bíblicas o acompaña a los personajes evangélicos o del santoral. Lógicamente el caso más importante de conversión racial lo representa la *Virgen de Guadalupe*, transformación de la Virgen europea –que a su vez había sustituido a la Virgen palestina– en Virgen india. Naturalmente es un tema que nace constreñido por la iconografía mariana pero que supone el reconocimiento de la idiosincrasia americana y cuya importancia vendrá dada por

3 Remitimos al lector a los lúcidos estudios de Alberto M. Salas: «El mestizaje en la conquista de América» y de Mónica Quijada y Jesús Bustamante «Las mujeres en Nueva España: orden establecido y márgenes de actuación», publicados ambos en el libro coordinado por Arlette Farge y Natalie Zemon Davis: *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 539-555 y 616-633 respectivamente.

4 Mónica Quijada y Jesús Bustamante, *op. cit.*, p. 618.

5 Sobre la imagen del pueblo indígena americano véase el ya mencionado texto de Santiago Sebastián: *Iconografía del indio americano*, (cit.), las actas del Congreso sobre *La Imagen del Indio en la Europa de los siglos XVI y XVII* (La Rábida, 1987). Sevilla, C.S.I.C., 1990, y la obra de Susi Colin: *Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert*. Idstein, Schulz-Kirchner, 1988.

el enorme desarrollo de la devoción guadalupana en América y Europa, y la popularización de la imagen de la Virgen india a través de miles de pinturas, esculturas, grabados, dibujos y enconchados.⁶

En ocasiones la pintura religiosa se despega de la función devocional y muestra un sesgo social. Así, el anónimo *Retablo de los Sacramentos* de la parroquia de Santa Cruz (1735, estado mexicano de Tlaxcala), muestra un sacerdote español oficiando los sacramentos con indios americanos y mestizos, lo que nos permite contemplar a la mujer mexicana en contextos sociales como la boda o el bautismo. Enlaza con la pintura destinada a perpetuar eventos sociales en los que participaron personajes significativos de la sociedad virreinal, como el lienzo que representa el *Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Nusta* (Iglesia de la Compañía, Cuzco): él perteneció a la nobleza española y fue sobrino de San Ignacio; ella a la nobleza Inca. La pintura muestra a los contrayentes rodeados de sus antecesores, y si bien su intención es dejar patente el acercamiento entre jesuitas e indígenas, también pone de relieve la actitud de los personajes el papel secundario que desempeña la mujer siguiendo el patrón europeo. Un segundo lienzo matrimonial ubicado en la misma capilla y que forma pareja con el primero, el *Matrimonio de Don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez*, abunda en este sentido.

La pintura de bodas y acontecimientos sociales nos permite enlazar a su vez con las pinturas que muestran fiestas, espectáculos y celebraciones públicas, como el biombo anónimo *Alegoría de la Nueva España* (Siglo XVIII. Colección Banco Nacional de México. México. D.F.) o el óleo *Plaza Mayor de la ciudad de México*, de Juan Antonio Prado (1767. Museo Nacional de Historia. México. D.F.). En estas composiciones urbanas, y en medio de una multitud de pequeñas figuras descubrimos, como en la pintura de género, el retrato cotidiano de la mujer colonial: mujeres de todas las castas y grupos sociales paseando, comprando, cortejando, bailando, comiendo, rezando, trabajando y un sinnúmero de actividades que recogen, a manera de crónica visual, los cometidos, placeres y trabajos femeninos en las ciudades virreinales.

Uno de los géneros pictóricos que más fielmente representa a la mujer americana es por supuesto el retrato, donde, a través de los convencionalismos de la retratística europea, conocemos la fisonomía, indumentaria y actitud de la mujer mexicana, ya sea mediante el modelo cortesano, como el retrato de *Doña María de la Luz Padilla*, pintado por Miguel Cabrera (1755/60. Brooklyn Museum), ya sea el modelo popular, como el retrato anónimo de *Doña Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, india cacique* (Siglo XVIII. Museo Franz Mayer. México, D.F.).

Dentro de la pintura retratística nos parecen especialmente destacables los

⁶ Sobre la iconografía guadalupana es muy recomendable el catálogo de la exposición *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana*. Siglos XVII-XIX (Instituto Cultural Cabañas, Abril-Junio, 1989), Patrimonio Cultural de Occidente, A.C., 1989.

retratos de monjas coronadas, realizados fundamentalmente a partir del siglo XVIII en Nueva España. Se trata de pinturas de corte popular y de escasa calidad realizadas generalmente por pintores anónimos, que representan a monjas profesantes –españolas, criollas e indias caciques. Citemos por ejemplo dos óleos cuyos autores inusualmente conocemos, *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo*, de José de Alzibar (1777. Museo Nacional de Historia. México. D.F.), y *Sor Josefa*, atribuido a Francisco Javier Salazar (Siglo XVIII. Exconvento de Churubusco. México. D.F.). Todas estas pinturas muestran, además de la fisonomía de las protagonistas, los ricos y fantásticos adornos –independientemente de la orden respectiva– que lucían éstas en la ceremonia de ingreso en el claustro y que según Elisa García son representaciones estéticas de los mensajes místicos de las profesantes.⁷ Dentro del capítulo de los retratos de religiosas pero ya fuera del de monjas coronadas recordemos asimismo los retratos que nos han llegado de la monja americana más famosa, la poetisa y humanista jerónima Sor Juana Inés de la Cruz, entre los que destaca el magnífico óleo que pintara Miguel Cabrera en pleno siglo XVIII a partir de modelos anteriores (Museo Nacional de Historia. México, D.F.) y que representa en definitiva la imagen de la mujer intelectual.⁸ Sor Juana, ataviada con el hábito y exhibiendo sobre el pecho una pintura mariana – «La Anunciación»– aparece sentada delante de una mesa con un libro abierto y útiles para escribir. Tras ella descubrimos su espléndida biblioteca donde reconocemos a poetas y escritores clásicos y contemporáneos, tratados médicos, libros científicos y teológicos, etc.⁹ Todos estos retratos de monjas son importantes pues conectan con la llamada «cultura feminista» que se desarrolló en muchas de las órdenes de religiosas del México virreinal y que constituye uno de los capítulos más significativos de la presencia de la mujer en la cultura barroca americana.¹⁰

7 Elisa García Barragán deduce asimismo el objeto de estos retratos: permitir que las familias de las monjas profesantes guardaran un cariñoso recuerdo de éstas. Véase su trabajo «Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (Zaragoza), n° XLVIII-IL (1992), pp. 61-82.

8 Sobre el papel cultural que desempeño Sor Juana en el México seiscentista véase la obra de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, F.C.E., 1983.

9 Similar iconografía ofrece el retrato de Sor Juana que se conserva en el Museo de América en Madrid, pintado en 1772 por Andrés de Islas, y que según María Concepción García Sáiz sintetiza los lienzos que sobre el mismo tema pintaron Juan de Miranda y Miguel Cabrera. Véase de esta investigadora *La pintura colonial en el Museo de América: la escuela mexicana*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 70-73.

10 Marcus Burke dedica un capítulo de su libro *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco* (México, Grupo Azabache, 1992) a «La vida del convento». En este capítulo, tras destacar el gran número de conventos femeninos que se construyen en Nueva España en la transición del siglo XVII al XVIII, desarrolla su idea de la cultura monacal feminista urbana: «en contraste con la relativamente uniforme austeridad de las instituciones españolas, los conventos mexicanos ofrecían a las mujeres que buscaban una alternativa a los papeles tradicionales de esposa y madre, una amplia variedad de experiencias, además de aquéllas que eran llamadas por una vocación religiosa». Y sigue explicando las ventajas sociales y educativas de la mujer conventual, pp. 119-125.

También está presente la mujer americana en la pintura de temática moral, centrada en el mundo de las postrimerías, como en el lienzo anónimo *Los peligros del alma* (siglo XVIII, Templo de la Profesa. México D.F.), donde un grupo de mujeres ricamente ataviadas y acompañadas de embozados representan la vida mundana. Sin embargo, el mejor ejemplo dentro de este capítulo pertenece ya al período decimonónico de la escuela mexicana: un curiosísimo lienzo de Tomás Mondragón, *Alegoría de la muerte* (1856. La Profesa. México D.F.), muestra las dos caras de la existencia terrena, la vida y la muerte. Dividido verticalmente por el hilo de la vida que unas tijeras divinas se disponen a cortar, un lado exhibe una hermosa indiana ataviada como una dama criolla, apoyada en el tocador de su confortable gabinete; el otro lado el esqueleto corrupto de esa misma dama recortándose sobre un cementerio. Se trata de una reflexión sobre la caducidad de la vida y lo efímero de la belleza mundana, que, como es habitual también en el arte europeo de la época se ejemplifica en una mujer.¹¹

PINTURA DEL MESTIZAJE Y ROLES DE LA MUJER AMERICANA

Pero sin lugar a dudas las pinturas más interesantes para descifrar la imagen de la mujer americana durante la época moderna son las series de pinturas del mestizaje americano, conocidas popularmente como cuadros de castas, realizadas fundamentalmente para su exportación a Europa con el fin de mostrar en el Viejo Continente la extraordinaria variedad de la sociedad indiana.¹² El francés Blanchard fue el primero que estudió este capítulo de la pintura colonial, dando a conocer tres series en 1910, entre ellas la del Museo Nacional de Méjico. Desde entonces hasta la actualidad los estudios y catalogaciones de series de castas han sido abundantes, conociéndose hoy en día unas cincuenta series.¹³ Si bien son pinturas que inciden sobre todo y como es lógico en los aspectos raciales, lo hacen desarrollando una temática costumbrista y social que informa igualmente aunque sea de manera secundaria o subliminal sobre las relaciones hombre-mujer, poder-mujer y trabajo-mujer en la sociedad americana: los lienzos muestran habitualmente una familia formada por individuos procedentes de los distintos grupos étnicos, representada en un animado ambiente cotidiano. Fijémonos a manera de ejemplo en la última serie estudiada,

11 Este lienzo ilustra el capítulo que Santiago Sebastián dedica a Las Postrimerías en su obra *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, p. 234. Ha sido expuesto recientemente en la exposición *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México D.F. (Noviembre, 1994-Febrero, 1995), número 83 del catálogo.

12 Concepción García Sáiz, «Pinturas costumbristas del mexicano Miguel Cabrera», *Goya* (Madrid) n° 142 (1978), p. 188.

13 Como bibliografía básica véase el estudio de Isidoro Moreno Navarro: *Los cuadros del mestizaje americano. Estudio antropológico del mestizaje*. Madrid, Porrúa, 1973.

la del castillo de la colección Luis Lassala (palacio-castillo de Alacuás, Valencia) dada a conocer en 1988 por Santiago Sebastián.¹⁴ Los once lienzos conservados,¹⁵ verdaderos cuadros de género, nos permiten ver los diferentes roles desempeñados por los distintos grupos raciales femeninos americanos: la mujer española disfruta una posición acomodada y en un salón aristocrático escucha los sones de violín que interpreta su esposo; de las tres indias que aparecen, una muestra una rica vestidura y delata una posición holgada paseando con su familia; las otras dos, pertenecientes a grupos sociales inferiores, trabajan en la cocina y juegan con los niños; de las dos negras que descubrimos en esta serie, una trabaja también en la cocina, en un marco muy modesto, mientras la segunda, en una escena de corte cómico aparece golpeando fuertemente al esposo, envueltos ambos en una sangrienta contienda doméstica; por su parte la mulata, ayuda a su esposo a liar cigarrillos y empaquetarlos, y de las dos mestizas, una casada con el español aparece con ropas elegantes amamantando un bebé; por el contrario, la mestiza casada con el indio, de aspecto muy modesto, ayuda a su marido en las labores del esparto; finalmente la india bárbara, remanente de la América precolombina, desnuda y tocada con plumas, sigue al marido guerrero portando sobre sus espaldas los dos hijos.

Todas las series de castas conocidas muestran variaciones sobre estos mismos temas, repitiéndose en muchos casos las composiciones. Este amplio corpus de pinturas que son las series del mestizaje americano nos informa así de las distintas actividades que las mujeres desempeñan dependiendo del grupo social y racial al que pertenezcan.¹⁶

Una serie que no es de castas –no nos muestra la indispensable pareja racial con el fruto del mestizaje– pero que está conectada con este género pictórico, es la serie pintada por el pintor ecuatoriano Vicente Albán en 1783, sobre los «grupos raciales»¹⁷ de Hispanoamérica, donde combina tipos americanos con árboles y frutas tropicales propias del medio geográfico (Museo de América. Madrid). Varias de estas pinturas nos muestran exclusivamente mujeres americanas. Así por ejemplo el lienzo *Frutos del Ecuador*, con la leyenda «Sra.

14 S. Sebastián: «Carlos III y las pinturas sobre el mestizaje americano», *Fragmentos* (Ministerio de Cultura), nº 12, 13 y 14 (Junio, 1988), pp. 24-31.

15 Santiago Sebastián apunta que debieron ser más, por lo menos dieciséis, pues los lienzos van numerados y uno concretamente muestra este número.

16 El Museo de América (Madrid) conserva varias de estas series, entre ellas una pintada por Miguel Cabrera. Han sido estudiadas por Concepción García Sáiz en su catálogo de la pintura colonial en el Museo de América, mencionado en nota anterior y en el artículo sobre Miguel Cabrera igualmente citado. En este último trabajo la investigadora afirma, aludiendo a las pinturas de Cabrera, que «el pintor parece aclarar, tal vez inconscientemente, un problema de carácter sociológico: el "status" social de la mujer no dependerá de su grado de mestizaje, sino del puesto que ocupa su marido en la sociedad establecida». *Op. cit.*, p. 192.

17 Así aparece denominada por S. Sebastián López, J. de Mesa Figueroa y T. Gisbert de Mesa en su libro *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis, vol. XXIX, 1989, p. 374.

Principal con su negra esclava» nos muestra tal como aparece indicado una criolla acompañada de su doncella negra, vestidas ambas con espectaculares ropajes, contrapuestas a diversas frutas propias de Ecuador. Singularmente interesante nos parece el texto de María Teresa Constantín referido a esta pintura: «las figuras de las mujeres son asociadas a los llamativos trajes, el exotismo exuberante de los frutos y el plumaje vistoso de un ave. La imagen parece dictada para reforzar los tópicos europeos sobre la ligereza de las mujeres novohispanas, confundidas con la mítica naturaleza del nuevo mundo».¹⁸

LA IMAGEN DE LA REINA Y EL ESPEJO MODÉLICO

Todas estas pinturas que citamos como ejemplo son reflejo de un amplio corpus de imágenes americanas que, en la mayoría de los casos tangencial pero eficazmente, nos muestran la iconografía de la mujer colonial, representada a través de sus distintos roles: mujeres místicas, mujeres trabajadoras, mujeres casadas, mujeres primitivas, mujeres intelectuales e, incluso, valga la calificación, mujeres dominantes, rebeldes o agresivas.

Más interesante puede resultar determinar cuál fue el modelo de mujer que, en una sociedad dirigida como es la barroca, se proyectó socialmente y qué virtudes y cualidades se le consideraban apropiadas. Para ello debemos acudir básicamente a la abundantísima literatura de fiestas que se publicó en los virreinos americanos durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Como se ha explicado ya tantas veces, la fiesta pública renacentista y barroca, concebida como el espectáculo urbano total, fue el principal instrumento con que contaron los dirigentes de los Estados Modernos para transmitir a la gran masa iletrada el discurso político.¹⁹ A través de textos e imágenes, utilizando referentes mitológicos, alegóricos, bíblicos e históricos, y recurriendo al fasto y a la grandiosidad que proporciona el arte efímero, el mensaje, ya fuera político, religioso o moral, era proyectado eficazmente al público espectador. Un elemento clave en esta estrategia persuasiva fue el jeroglífico,

18 Arlette Farge y Natalie Zemon Davis: *op. cit.*, p. 561.

19 Tras varios años de intensas investigaciones del arte de la fiesta en la Edad Moderna la bibliografía al respecto es excesivamente numerosa para consignarla aquí. Destacamos como referencias indispensables A. Bonet Correa: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Divan* (Zaragoza), nº 5-6 (1979), pp. 53-85; J.M. Diez Borque y otros: *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986; J. Jacquot: *Les Fêtes de la Renaissance*. París, C.N.R.S., 1956; R. Strong: *Arte y poder*. Madrid, Alianza, 1988; U. Schultz: *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid, Alianza, 1993. Sobre la fiesta americana y el arte efímero correspondiente véase A. Bonet Correa: *El arte efímero en el Mundo Hispánico*, México, 1983; F. de la Maza: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946; F. de la Maza: *La mitología clásica en el arte colonial de México*, U.N.A.M., México, 1968; J.M. Morales Folguera: *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1991; R. Ramos Sosa: *Arte Festivo en Lima Virreinal*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.

emblema o empresa, indispensable en los ornatos que acompañaban cualquier celebración pública.²⁰

Dentro del universo de la fiesta destacan por su mayor espectacularidad y complejidad iconográfica, las fiestas regias. En estos eventos, que conmemoraban la muerte, el nacimiento, la boda o la coronación o jura de un monarca, se proyectaba una imagen apologetica de éste, que aparecía a los ojos del pueblo como un modelo de virtudes y cualidades. Por ello, si no fijamos en las exequias novohispanas de reinas españolas podremos determinar cuál era, a través de las virtudes que se elogiaron de las distintas difuntas, el modelo femenino que se proyectaba a la sociedad colonial.²¹ Hay que tener en cuenta que la imagen de una reina en sus exequias era su imagen oficial, que poco o nada tenía que ver con su imagen real. De ahí la importancia que adquiere el análisis de los programas simbólicos de los túmulos regios, por cuanto definen prototipos y modelos más que personajes reales.²²

EL ESPEJO SEICENTISTA: LA MUJER SANTA

No existe un modelo único a lo largo de toda la cultura barroca colonial. El análisis pormenorizado de las distintas exequias celebradas en el México colo-

20 Igual que pasa con el arte efímero, la bibliografía actual relativa a la emblemática es muy abundante. No obstante destacamos algunos textos que pueden servir como aproximación al lector que desconozca este campo del arte y la literatura de la Edad Moderna: P.F. Campa: *Emblemata Hispanica, An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham and London, Duke University Press, 1990; R. García Mahiques: *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid, Tuero, 1988; J. M. González de Zárate: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, separata de *Traza y Baza*, 10, Valencia, 1985; J. M. González de Zárate: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, Tuero, 1987; J. M. González de Zárate: *Horapolo. Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991; A. Henkel y A. Schöne: *Emblemata*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976; S. Klossowski de Rola: *El juego Aureo. Grabados alquímicos del siglo XVII*. Madrid, Siruela, 1988; P. Pedraza, «Breves notas sobre la cultura emblemática barroca», *Saitabi* (Valencia), nº 28 (1978), pp. 181-192; M. Praz: *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Siruela, 1989; A. Sánchez Pérez: *La literatura emblemática española. (Siglos XVI y XVII)*. Madrid, S.G.E.L., 1977; S. Sebastián: *Alciato. Emblemas*. Madrid, Akal, 1985. Sobre la emblemática en el Nuevo Mundo véanse los distintos estudios que contiene el catálogo de exposición *Juegos de agudeza e ingenio: la pintura emblemática en la Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, 1994.

21 La imagen de los reyes y reinas españoles en el arte efímero novohispano la he analizado extensamente en mi libro *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón, Diputación de Castellón-Universitat Jaume I, 1995. Allí dedico un capítulo completo a investigar cómo se construye a lo largo de dos siglos la imagen de la reina, desde la cuasi santificación de las reinas de la casa de Austria pasando por la feminización borbónica rococó y concluyendo en los programas neoclásicos.

22 No obstante lo dicho, existe mayor fidelidad al modelo en el caso de las reinas que en el de los reyes. Es lógico: la continuidad dinástica quedaba garantizada por vía masculina, siendo las reinas esposas buscadas entre las distintas casas reales europeas, por lo que, frente a la imagen similar que se transmite de los distintos reyes en América, la de las reinas presenta en ocasiones cierta fidelidad al modelo.

nial permite ver una evolución desde el estereotipo que construyen los apolo-gistas de la casa de Austria y que tiene como idea esencial la santificación política de la difunta, hasta la progresiva feminización de la reina borbónica bajo la estética rococó y las ideas de la Ilustración. Veamos ejemplos de los dos tipos de espejos en los que pudo contemplarse a lo largo de dos siglos la mujer americana.

De Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, se dice en la crónica de sus exequias en la ciudad que los Ángeles: «*lloraban todos esta muerte, y entre el llanto emboluian por desaogo, el referir las virtudes de la Reyna Nuestra Señora, llamandola sin escrupulo Reyna santa: que es santidad sin escrupulo, la que se lleua la canonizacion de la fama [...] Contaban vnos la magnificencia de sus limosnas, la pureza de sus costumbres, el culto de su religion, la frecuencia de los Sacramentos, la puntualidad de sus ejercicios*». ²³ En consonancia con este discurso, el catafalco levantado en el crucero de la catedral mostraba por remate una imagen de Santa Isabel, reina de Portugal «*por que tan Santa Reyna coronasse las virtudes de otra*». ²⁴ En ésta y en otras exequias organizadas en las ciudades novohispanas en honor de la reina Isabel se pintaron numerosos jeroglíficos que transformaban en imágenes los conceptos políticos. Entre los motivos más socorridos encontramos el Fénix, azucenas, el águila, la rosa, el lirio y por supuesto la Luna, que por distintos motivos fue el emblema predilecto a la hora de metaforizar a una reina en el arte y la emblemática barroca. ²⁵

EL ESPEJO SETECENTISTA: LA FEMINIZACIÓN DEL MODELO

Frente a la «reina santa», el siglo XVIII nos ofrece modelos más terrenos, donde las cualidades femeninas de la reina se hacen patentes. Las reinas consortes de los reyes borbones ven exaltados los papeles «propios» de su sexo al mismo tiempo que la santa deja paso a la heroína. Pilar Pedraza, que ha analizado agudamente la iconografía de la reina en el arte efímero novohispano del siglo XVIII, deduce que ahora se exalta a la «*madre prolífica y protectora, cónyuge amante y casta, educadora de sus hijos, poco amiga de pompas mundanas, cuidadosa de*

²³ Véase *Exequias fnerales, y pompa logvbre, que la illvstre avgosta, y muy leal ciudad de los Angeles celebrò a la muerte de la Sacra Magestad de la Reyna nuestra Señora Doña Ysabel de Borbon, en Obsequio lloroso de su lealtad, y reseña triste de su dolor. Consagrada a las difontas çnizas de la Catholica Reyna, y referida á los viuos sentimientos del Rey Nuestro Señor*. Con licencia en la Puebla, por Manuel de los Olibos Año 1645, p. 2.

²⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁵ La razón es evidente. Recordemos la importancia simbólica del Sol como imagen del rey en la cultura barroca. La luna, astro que sustituye a aquél durante su ausencia nocturna metaforiza adecuadamente la regencia. Además, el Sol y la Luna, son los dos astros mayores de tamaño, que como un armónico matrimonio, presiden el paisaje celeste, excelente imagen de la pareja real gobernando el Estado. Véase nuestro artículo, «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars* (Universitat Jaume I. Castellón), n° XVI (1993), pp. 29-46.

*las costumbres de su corte, devota cristiana, benefactora de pobres y necesitados y valerosa ante la muerte».*²⁶

Veamos como ejemplo el modelo femenino que subyace en dos exequias dieciochescas: las honras fúnebres mexicanas por María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, que falleció a los pocos meses de ser coronada,²⁷ y por Isabel de Farnesio, reina madre.²⁸ En ambos casos el túmulo fue obra del pintor Miguel Cabrera. El primero de ellos, de planteamientos ya rococós, se decoró con alegorías de virtudes –Nobleza, Fecundidad, Religión, Fortaleza, Providencia y Liberalidad– y numerosas pinturas-jeroglíficas –grabadas por Eligio Morales. Los ubicados en los zócalos relataban los hechos más relevantes de la vida de la difunta a través de escenas narrativas que –sustituyendo los habituales símbolos emblemáticos– mostraban la entrada de la reina en Nápoles, su viaje a España, su lecho de muerte, su gusto por los jardines, su cuidado por la educación de sus hijos, etc. Una alegoría de la Fama remataba el catafalco.

Las exequias mexicanas de Isabel de Farnesio se celebraron en febrero de 1767. El túmulo se adornó en esta ocasión con alegorías escultóricas de la Religión, la Liberalidad, la Fortaleza y la Prudencia. Varios grabados de Manuel de Villavicencio nos permiten contemplar, además del diseño de la pira, las pinturas-jeroglífico que realizó Cabrera. Las cuatro ubicadas en los distintos frentes del túmulo fueron similares a las composiciones pintadas para María Amalia de Sajonia: son una crónica de aquellos hechos y anécdotas significativas de la vida de la reina difunta. Y así, se podía ver a Isabel en la subida al trono de su hijo Luis I, o acompañada de su otro vástago Carlos III, o repartiendo coronas entre sus hijos, o dando limosna a los pobres. Jeroglíficos interesantes por aludir, como este último, a la práctica del despotismo ilustrado o, los tres primeros, al papel de la reina en la educación de sus hijos, futuros monarcas. Por su parte, los jeroglíficos situados en los pedestales de las columnas del zócalo y en el propio zócalo tuvieron un carácter más emblemático, combinando elementos mitológicos, alegóricos, botánicos y animalísticos: el águila, el laurel, la palmera, Orfeo, una paloma, etc. También en ellos se insistía en el papel educador de la reina.

EL ESPEJO DE LA VIRREINA: EL MODELO PRÓXIMO

Pero las mujeres de la sociedad americana tenían un espejo más próximo

26 P. Pedraza, «La muerte rococó: arte efímero y emblemática en exequias reales en Nueva España», conferencia pronunciada en el curso de Otoño «Arte efímero hispanoamericano» en la sede sevillana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Octubre de 1988.

27 Véase *Llanto de la Fama. Reales Exequias de la Serenísima Señora Da. María Amalia de Saxonía, Reyna de las Españas, celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la Imperial Corte Mexicana, los días 17. y 18. de Julio de 1761*, en la Imprenta nueva Antuerpiana de Cristobal y de Felipe de Zuñiga y Ontiveros.

28 Véase la crónica anónima *Reales Exequias de la Serenísima Señora Da. Ysabel Farnesio Princesa de Parma, y Reyna de las Españas; celebradas en la Santa Iglesia Cathedral de la Imperial Corte Mexicana, Mexico, por Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros, año de 1767.*

en el que mirarse que la distante reina: la virreina. Si los virreyes americanos se convirtieron en verdaderos *alter ego* de los reyes, desarrollando una autonomía y una imagen pública mucho mayor que la de sus colegas de la metrópoli,²⁹ las esposas e hijas de los virreyes fueron asimiladas a las reinas, y se convirtieron, a través de su imagen oficial, en modelos sociales femeninos. Nos han llegado pocas crónicas de festejos vinculados a los familiares del virrey, pero hay uno especialmente interesante. Las honras fúnebres que la ciudad de Antequera dispuso en 1631 en memoria de doña Inés Pacheco de la Cueva, hija del virrey Rodrigo Pacheco, crónica que contiene interesantes jeroglíficos.³⁰ El más repetido muestra a Inés como una tierna oveja, reflejando su corta edad en el momento de su fallecimiento. También metafizaron a la hija del virrey la grulla, la garza o el ciervo. Además de los personajes femeninos de la familia virreinal, podemos considerar asimismo reflejos de la reina y por lo tanto modelos a seguir las imágenes apologéticas que se construyen de las damas de la nobleza española residentes en las colonias americanas, cuyas exequias muestran de igual modo retratos oficiales, ajenos en la mayoría de las ocasiones al personaje real.³¹

EPÍLOGO

En la primera parte de nuestro trabajo hemos realizado un modesto recorrido por la iconografía de la mujer en el arte iberoamericano, analizando para ello diversos ejemplos de pinturas novohispanas. En la segunda parte hemos descifrado diversos programas iconográficos del arte efímero que ponen de manifiesto a partir de los modelos regios cuál era el prototipo ideal de mujer que se propuso a la sociedad colonial.

Sin pretender establecer relaciones directas lo cierto es que existe una co-

29 Véase en nuestro trabajo ya mencionado, *Los reyes distantes...*, el capítulo titulado «Virreyes y arzobispos: la realeza próxima», donde se analiza el papel simbólico que juega el virrey.

30 Véase *Relacion de las honras, y tombo, que la muy noble y muy leal ciudad de Antequera valle de Guaxaca leuantò en la Iglesia Cathedral à la temprana muerte de la Señora Doña Ines Pacheco de la Cueva hija del Excellentissimo señor Don Rodrigo Pacheco Ossorio Marques de Cerralvo del Consejo de Guerra Virrey (...)*. Año 1631. En Mexico. Impresso con licencia de los Superiores: Por Iuan Ruyz.

31 Véase a manera de ejemplo la crónica *Tarjas que se pusieron el dia de las honras en la Pyra à la Illustre Señora Doña Geronyma de la O, y Santa Marina, Marquesa del Valle de la Colina, Vizcondesa de San Eugenio, Alcaldesa Mayor que fuè de la Villa de Segura, Ciudad de Tepeaca*, o también el opúsculo del jesuita Francisco Javier Carranza, *Llanto de las piedras en la sentida muerte de la mas generosa Peña. Debidas honras, y solemnes Exequias, que à la mui Illustre Señora Marquesa de las Torres de Rada, la señora doña Gertrudis de la Peña, celebró la Casa Professa de Mexico (...)*. En Mexico, en la Imprenta de D. Francisco Xavier Sanchez, en el Puente de Palacio. Año de 1739. Esta última obra incluye una interesante serie de jeroglíficos que presentan como motivo único, y en una clara referencia al apellido de la difunta, piedras, en su mayoría preciosas. Hemos realizado un estudio sobre esta última crónica, con el título «El lenguaje emblemático de las gemas», actas del *I Simposio de literatura emblemática hispánica* (La Coruña, Septiembre de 1994), en prensa.

respondencia entre los textos, jeroglíficos y alegorías que retratan a la reina santa, y las vírgenes indias, los retratos de monjas y restantes pinturas religiosas femeninas que invaden el siglo XVII y parte del XVIII. Por su parte, los modelos que representan las reinas de la casa de Borbón y que dibujan una mujer virtuosa, fecunda y generosa, se ven reflejados en las mujeres que pueblan las dieciochescas series del mestizaje y similares y las pinturas costumbristas, donde el retrato de familia, el cuidado de los hijos, el trabajo y la práctica de la caridad son constantes. Estas dos fases que vive la imagen artística de la mujer en el contexto americano no son más que los jalones de un proceso progresivo de europeización cultural que no puede ocultar sin embargo las características específicas de la sociedad colonial y las condiciones y circunstancias genuinas de la mujer americana.