

caiana

Úrsula Tania Estrada López

Universidad Nacional Autónoma de México

De cántaros y amores en el México decimonónico: *La papanteca* de Luz Osorio

De cántaros y amores en el México decimonónico: *La papanteca* de Luz Osorio

Ursula Tania Estrada López
Universidad Nacional Autónoma de México

La obra de Luz Osorio (1863-1935), pintora veracruzana activa en la ciudad de Puebla hacia la década de 1880, es poco conocida y ha sido poco estudiada hasta el momento. Leonor Cortina llamó la atención sobre ésta durante la exposición *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, resultado de un trabajo pionero de investigación realizado en 1985.¹ *La papanteca* (Fig. 1) fue una de las pinturas de la autoría de Osorio mostradas en dicha exposición la cual, como su nombre indica, muestra a una joven campesina de la población de Papantla, en el estado de Veracruz, pueblo natal de la artista.² El análisis se centra en un elemento de la misma, el cántaro, del cual se desprende una lectura sobre la construcción de la sexualidad femenina en el México decimonónico. A lo largo de este trabajo se problematizará si y cómo se sitúa en ella la pintura de Osorio.

La escasa bibliografía existente sobre la artista obstaculiza el estudio de su obra: las páginas que Cortina le dedicó en el catálogo homónimo de la exposición son el texto más extenso con el que contamos hasta ahora. Además de éste, sólo encontramos algunas menciones tangenciales sobre su trabajo en textos de otros autores.³ El conocimiento de su producción artística se dificulta ya que su obra se encuentra dispersa entre las colecciones privadas de sus descendientes. Asimismo, se desconoce si la pintura fue exhibida públicamente, lo cual limita nuestro conocimiento del contexto para el que fue producida, así como sobre la crítica contemporánea que pudiera haber recibido.

A pesar de estas limitaciones, ha sido posible analizar esta pintura situándola dentro de dos

tradiciones artísticas: la pintura de retratos de campesinas iniciada por Léopold Robert en 1822 y su regionalización por la pintura académica mexicana nacionalista posterior al triunfo del partido liberal en 1867. Para este estudio también se ha situado la pintura en relación al imaginario decimonónico en torno al cántaro, el cual implicaba asociaciones con el cuerpo femenino. Así, el presente trabajo ofrece un primer análisis de *La papanteca* y aporta también algunos datos sobre su biografía y obra.

Luz Osorio (1863-1935)

Luz Osorio nació en Papantla, Veracruz, el 14 de febrero de 1863.⁴ Sus padres fueron Lorenzo J. Osorio y Adelaida Romero, ambos también oriundos de Papantla, en donde Osorio vivió los primeros años de su infancia. Hacia 1869 la familia se estableció en la ciudad de Puebla,⁵ cercana geográficamente a la ciudad de México y una de las urbes más importantes del país desde la colonia y a lo largo del siglo XIX, en donde tuvieron tres hijos más y donde Osorio recibiría su formación artística.



Fig. 1. Luz Osorio, *La papanteca*, ca. 1880, óleo sobre tela, 140 x 94 cm, Colección Luis Obregón Zetina.

Como señalaba Leonor Cortina, Lorenzo J. Osorio fue un próspero comerciante, quien hacia 1899 poseía una curtiduría en la Plazuela de San Francisco⁶ y pudo haber tenido alguna actividad política menor en Puebla.⁷

Los datos sobre la educación artística de Osorio aún son imprecisos. Cortina señala que comenzó su formación hacia los 17 años en la ciudad de Puebla, en la cual se fundó una academia de dibujo en 1813, convirtiéndose en 1825 en Academia de Bellas Artes.⁸ Cortina ha señalado que es probable que Osorio haya asistido a esta institución en donde comenzaron a admitirse alumnas en 1850.⁹ Sin embargo, debido a que la documentación del archivo de dicha academia se encuentra incompleta, no ha sido posible corroborar esta información. Asimismo, otra de las pinturas de Osorio, *Una virgen cristiana*,¹⁰ fue firmada en 1879 cuando contaba con 16 años de edad, lo cual implicaría que su educación habría comenzado de manera más temprana.

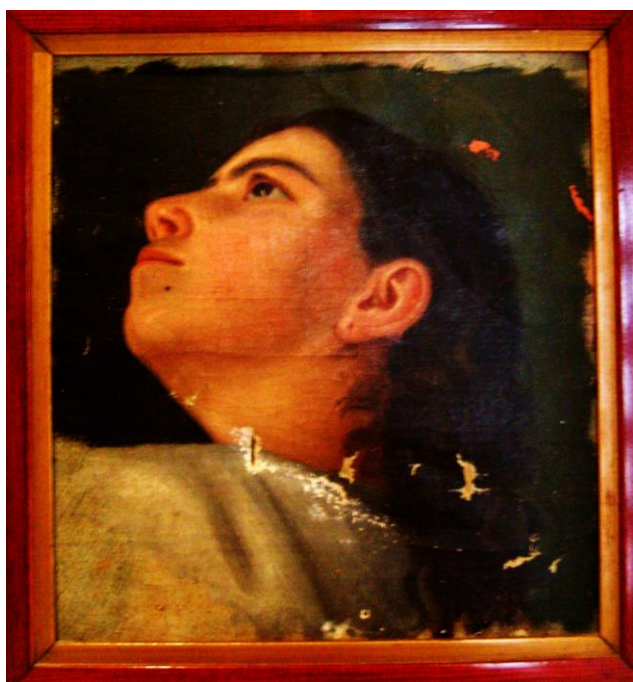


Fig. 2. Luz Osorio, estudio para *Una virgen cristiana*, ca. 1897, óleo sobre tela, Colección Jorge Obregón Zetina.

La misma autora señala que el padre de Osorio fomentó su interés por la pintura, acondicionándole un estudio en casa y animándola para que ella contratara sus propios modelos, lo cual podría indicar que se hubiese formado con algún profesor particular. Entre los pintores activos en Puebla que ofrecían clases particulares se encontraba Francisco Morales (1811-1884), quien fue director de dicha Academia y dedicó una importante parte de su carrera a la enseñanza del dibujo fundando varias academias¹¹ y ha sido señalado por Cortina como el probable maestro de Osorio. Otro

posible maestro, temporalmente más cercano al periodo en el que Osorio habría estudiado y realizado su producción artística, sería Daniel Dávila (1843-1924), prominente pintor poblano egresado de la Academia de San Carlos, quien comenzó a dar clases en la Academia de Bellas Artes de Puebla en diciembre de 1874 y de la cual fue director desde 1885 hasta 1901.¹² De acuerdo con Francisco Salazar, Dávila enseñó a “la mayor parte de las jóvenes que deseaban completar su educación artística” en dicha ciudad.¹³ A reserva de esto, es muy probable que Osorio haya recibido una formación de carácter académico, ya que para pintar *La papanteca* realizó varios estudios de pies, manos y caras seccionadas, procedimientos que resultan congruentes con la enseñanza propia de las academias de arte durante el siglo XIX.¹⁴

Los detalles sobre la trayectoria artística de Osorio son igualmente escasos. Emilio Pérez Arcos señala que recibió “menciones honoríficas, primeros premios y medallas de oro en diversas exposiciones”, lamentablemente no especifica cuáles;¹⁵ tampoco ha sido posible identificarlas en la documentación revisada hasta ahora.

El 14 de febrero de 1890 Osorio contrajo matrimonio con Carlos Zetina, protegido y empleado de su padre, quien después se convertiría en un acaudalado comerciante y tendría una importante carrera política y filantrópica, llegando a ser senador durante la presidencia de Venustiano Carranza.¹⁶ Tras las nupcias la pareja se trasladó a la Ciudad de México en donde Osorio residiría hasta su fallecimiento. Cortina señala que después de casarse su producción artística disminuyó considerablemente, como sucedió en numerosos casos de mujeres artistas a lo largo del siglo XIX. Hasta ahora se han localizado sólo algunas de sus pinturas: *Una virgen cristiana*, mencionada anteriormente, con la que ganó una medalla de oro en la Segunda Exposición de la Sociedad Poblana de Artesanos en 1880;¹⁷ *La papanteca*, pintada hacia 1880,¹⁸ y dos retratos de los “padres” de la independencia de México, Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y Pavón, pintados hacia 1884.¹⁹ Además de estas obras, en algunas de las colecciones privadas de sus descendientes se encuentran dos retratos de sus hijos,²⁰ algunos estudios para *La papanteca* (**Fig. 10**), uno más que podría ser un estudio para *Una Virgen Cristiana* (**Fig. 2**), así como un retrato de una joven, y un dibujo a lápiz titulado

“Casa de Don Domingo Nava, mi bisabuelo, en Papantla” (**Fig. 3**). La mayor parte de su obra se encuentra en las colecciones de sus descendientes, a excepción de los retratos de Hidalgo y Morelos. Emilio Pérez Arcos, autor de una biografía de su esposo, señala que estas pinturas fueron donadas por algunos de los descendientes de Osorio a las poblaciones de Ciudad Serdán, antes conocida como San Andrés Chalchicomula, y de Guadalupe Victoria, respectivamente, hacia 1955.²¹ El retrato de Hidalgo se encuentra actualmente en el Palacio Municipal de la población de Guadalupe Victoria, en el estado de Puebla; el retrato de Morelos se encuentra extraviado.



Fig. 10. Luz Osorio. Estudio para *La papanteca*, ca. 1880, óleo sobre tela. Colección Jorge Obregón Zetina.

La papanteca y las tradiciones de retratos de campesinas

Para empezar a plantear este análisis, comenzaremos por poner la obra en diálogo con la producción de pinturas de campesinas que tuvo lugar en Europa durante la primera mitad del siglo XIX, proponiendo que *La papanteca* de Osorio podría ser resultado de una

regionalización de este género, inaugurada en México por el pintor Manuel Ocaranza (1841-1882) en 1867 con *La Flor del Lago*.



Fig. 3. Luz Osorio, *Casa de Don Domingo Nava, mi bisabuelo, en Papantla*, s/f, dibujo a lápiz, Colección Jorge Obregón Zetina.

En *Les peintres et le paysan au XIX siècle*, Caroline y Robert Brettel señalan que, entre 1818 y 1822, tanto Léopold Robert (1794-1835) como Jean-Victor Schnetz (1787-1870) comenzaron a hacer uso de los recursos estéticos propios de los retratos renacentistas y neoclasicistas para representar un tema que había estado vigente en Europa desde el siglo XVIII. Esta concepción comenzó a cambiar durante las primeras décadas del siglo XIX,²² cuando la representación de ciertos episodios de la vida de los campesinos cobró un importante auge en Europa como resultado de la idealización romántica de la vida rural frente al desarrollo de la revolución industrial. Velázquez Guadarrama señala que estos pintores y sus seguidores presentaban:

...una imagen arquetípica del campesinado italiano, pero particularmente de las jóvenes, las cuales aparecían dignificadas, desvinculadas de sus labores, limpias, engalanadas y vestidas con sus trajes regionales para participar en alguna festividad popular o religiosa...

omitiendo las huellas de las penurias del trabajo y la pobreza.²³ Asimismo, la autora indica que algunos de los recursos estilísticos utilizados por ellos fueron la composición piramidal, los contornos bien delimitados y la ausencia de las huellas del uso del pincel en el acabado, usados anteriormente para representar a mujeres de las clases aristocráticas o de la alta burguesía,

confiriendo así a estas campesinas “una nobleza hasta entonces desconocida en la representación de estos personajes anónimos”.²⁴

Los Brettel consideran que la *Joven de Procida*, pintada por Robert en 1822,²⁵ fue una de las primeras obras representativas de esta nueva tradición, que cobró auge durante las décadas de 1820 a 1850, aunque continuó a lo largo del siglo XIX presentando variaciones estilísticas e iconográficas, como ha señalado Velázquez Guadarrama.²⁶ Así, numerosos pintores extranjeros becados para estudiar en Roma convirtieron a las jóvenes de las clases populares romanas y napolitanas en temas de su producción artística durante la primera mitad del siglo XIX.²⁷ Uno de ellos fue el pintor mexicano Juan Cordero (1822-1884), quien viajó a esta ciudad como estudiante pensionado de la Academia de San Carlos y realizó algunos de estos retratos, entre ellos *Traje del pueblo de Neptuno en los Estados Pontificios*, conocido también como *La Mora*, enviado a México en 1847.²⁸ Esta pintura de Cordero, junto con *Traje albanés, media figura de una joven tocando la pandereta*, conocido también como *Mujer con pandero*²⁹ (**Fig. 4**) fue presentada en la segunda exposición de la Academia de San Carlos en 1849; esta última gozó de cierta popularidad y fue copiada y exhibida en años siguientes por otros pintores de la Academia.³⁰ Este género pictórico también fue practicado por otros artistas mexicanos tanto dentro como fuera de dicha institución, como José Salomé Pina (1830-1909), Felipe S. Gutiérrez (1824-1904) y Salvador Ferrando (1835-1908),³¹ convirtiéndose en un tema recurrente hacia mediados de siglo.³²

En 1871 Manuel Ocaranza presentó *La flor del Lago* (**Fig. 5**) en la XV Exposición de la Academia de San Carlos. Como ha señalado Velázquez Guadarrama, esta pintura representa una primera regionalización del género,³³ al dejar atrás a las campesinas europeas como sujeto de su composición y elegir en su lugar a una joven mexicana engalanada con un traje regional. Sería en la línea de este nuevo género de composiciones en la que se inscribiría *La papanteca* de Osorio, la cual muestra a una joven indígena vestida con un traje de su natal Papantla.



Fig. 4. Juan Cordero, *Mujer con pandero (Traje albanés, media figura de una joven tocando la pandereta)*, 1847, óleo sobre tela, 74 x 62.2 cm, Colección Banco Nacional de México.



Fig. 5. Manuel Ocaranza, *La Flor del Lago*, 1871, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, Colección Luis Antonio Loredó Hill.

Al igual que muchas de las pinturas de campesinas europeas, tanto *La flor del Lago* como *La papanteca* representan a jóvenes quienes realizan, idealmente, alguna labor cotidiana de campo al mismo tiempo que van engalanadas con trajes de fiesta. Mientras que la pintura de Ocaranza muestra a una joven portando flores en su “trajinera,” una especie de canoa utilizada para atravesar los canales lacustres que funcionaban como vías de transportación en el Valle de México, donde ella navega, Osorio concibió una composición en la que la figura central es una joven con un traje de origen totonaca, que ha ido a recolectar agua con su cántaro a un manantial.

Aun cuando ambos artistas siguen algunas de las pautas de representación de esta tradición pictórica europea, la elección de representar campesinas mexicanas se encuentra enmarcada por el desarrollo de un nuevo programa artístico, impulsado por el triunfante partido liberal a partir de 1867 dentro de la Academia, la cual en dicho año mudaría su nombre a Escuela Nacional de Bellas Artes. Su nuevo director, el escritor y militante liberal Ramón Alcaraz (1823-1886),³⁴ junto con otros destacados intelectuales de dicho partido como Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Felipe Sánchez Solís (1816-1882), instaron a los artistas a desarrollar un arte nacional,³⁵ el cual giraría en torno a “las proezas de su historia, la geografía y los paisajes de su territorio y las costumbres y los tipos de su pueblo”.³⁶ Estos cambios se dieron de manera paulatina, aunque su influencia comenzó a hacerse notoria ya en las exposiciones de la Academia que se celebraron en los años siguientes, como aquella en la que Ocaranza presentó la *Flor del Lago*.³⁷

Si bien la obra de Osorio fue realizada de manera posterior a la de Ocaranza, con ella la artista parecería responder al impulso nacionalista. Así, podría colocarse no sólo dentro del discurso vigente de lo nacional sino que también podría estar funcionando como una construcción de identidad a nivel individual: al representar a una mujer con quien la artista compartía el origen natal, la obra deviene en una composición autorreferencial. Sus retratos de Hidalgo y Morelos, que indican un interés por la historia del México independiente, parecen sugerir que se asumiera como una artista mexicana partícipe del arte nacional, aunque sería necesario profundizar en el conocimiento y estudio tanto de su obra como de su trayectoria para poder afirmar que esta haya sido efectivamente una de sus preocupaciones artísticas.

Además de Osorio y Ocaranza, otros artistas que realizaron pinturas de campesinas con trajes regionales mexicanos fueron José Justo Montiel (1824-1899) y Joan Bernadet y Aguilar (1860-1932). Montiel, originario de Orizaba, Veracruz, pintó hacia 1867 dos retratos de indígenas con trajes regionales: *Hombre principal indígena* y *Mujer de la sierra de Orizaba*.³⁸ En esta última vemos a una mujer sosteniendo dos objetos en sus manos; uno de ellos es un recipiente conocido como jícara, un cuenco de origen prehispánico hecho a base de la corteza de un fruto, cuyo uso

siguió vigente durante el siglo XIX y continúa en uso en algunas regiones aún ahora. Llama la atención que, a diferencia de las pinturas de Ocaranza y Osorio, quienes muestran a indígenas con una fisonomía más bien blanca o mestiza, el retrato de Montiel muestra claramente los rasgos étnicos de su modelo.³⁹

Temporalmente posterior a la pintura de Osorio se encuentra *La despedida*, pintada en 1898 por Bernadet, pintor catalán que llegó a México a finales del siglo XIX, conocida también como *Moza en la ventana* o *Jarocho en la ventana*,⁴⁰ en la cual vemos a una mujer vestida con un traje típico del puerto de Veracruz, esta vez situada en un ámbito doméstico.

Pureza y coquetería: representaciones eróticas de mujeres jóvenes con cántaros

La composición de *La papanteca* muestra a una joven sola, sentada sobre una piedra desde donde nos mira fijamente, con una de sus manos en posición de descanso, mientras que con la otra sostiene una jícara vacía. A sus pies se encuentra su cántaro y detrás de ella brota agua de un manantial, rodeado este de una espesa vegetación que lo resguarda y mantiene bajo la sombra. A la derecha de la composición se extiende un campo abierto, iluminado por el sol, y en último plano se vislumbran algunas montañas sobre un cielo claro. Aun cuando la joven está representada con objetos que indican la realización de un trabajo físico, con los que llevaría agua de regreso a casa, ella permanece en reposo. Además, se encuentra ataviada con un traje de fiesta: una falda bordada con motivos totonacas, un pañuelo cruzado y una mantilla sobre sus hombros sobre su pecho y el cabello trenzado en un tocado alrededor de su cabeza. La joven aparece descalza y el borde de su falda se alza sobre sus tobillos. Sus hombros y brazos están cubiertos únicamente por el velo transparente, el cual deja adivinar también la desnudez de la espalda.

La representación de jóvenes con cántaros cerca de fuentes o manantiales también fue recurrente en la pintura de campesinas italianas.⁴¹ A menudo, estas aparecían provistas de cántaros al lado de un manantial como en la pintura *Rosa Nera en la Fuente* de Ernest Hébert (1817-1908) de 1856. En algunas ocasiones, las vasijas de las campesinas aparecen estropeadas como en *El cántaro roto* de William-Adolphe Bouguereau

(1825-1905) de 1891. Caroline y Robert Brettel señalan que el cántaro de la campesina funciona como una metáfora de su cuerpo: el que esté roto simbolizaría su virginidad igualmente “rota” o perdida.⁴² Otra obra homónima, pintada en 1771 por Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), muestra esta misma metáfora de manera ineludible, recordándonos su larga vigencia: el cántaro funcionaba en el imaginario europeo, ya desde el siglo XVIII, como un *topos* del cuerpo femenino, más concretamente de su doncellidad, ya sea que apareciera fracturado o que permaneciera intacto. Es de notarse, también, que la pintura de Greuze tuvo una enorme circulación siendo reproducida un sinnúmero de veces a través de grabados y publicaciones hasta las primeras décadas del siglo XX, como por ejemplo, en la portada de la revista mexicana *Arte y Letras* en noviembre de 1907.⁴³ Asimismo, en 1905 *El cántaro roto* de Bouguereau fue reproducido en el periódico mexicano *El Tiempo Ilustrado*, acompañando un artículo escrito con motivo de la muerte del pintor.⁴⁴ La pintura *Dama con cántaro* (Fig. 6) de Germán Gedovius (1867-1937) realizada igualmente a principios de siglo y de quien Fausto Ramírez resalta “el tácito y medio furtivo ofrecimiento femenino de un agua que desaltera la sed en los labios, pero que provoca otra de signo diverso”,⁴⁵ da un testimonio más de la pervivencia de este. El mismo Dávila, a quien nos referimos anteriormente como el posible profesor de Osorio, realizó una obra titulada *Los galanteos de Enrique IV*, en la que vemos a este personaje arrodillado frente a una joven, mirándola a los ojos y ofreciéndose para ayudarla a cargar el cántaro que ella ha ido a llenar al manantial. Si bien la obra no está fechada, su existencia sugiere que este imaginario era conocido en el ambiente artístico de la ciudad de Puebla en una época cercana a la producción de la pintura de a Osorio.⁴⁶

Por otro lado, el imaginario de la vida bucólica, igualmente de larga tradición en Europa, siguió vigente durante el siglo XIX favoreciendo la producción de este tipo de pinturas en grandes números y fomentando un consumo privado asociado al erotismo y al amor libre entre coleccionistas amateurs, como indican los Brettel.⁴⁷ Linda Nochlin también advierte el carácter erótico del imaginario creado en torno a las campesinas señalando que, desde los paradigmas decimonónicos, su proximidad con la tierra las acercaba al instinto y a la animalidad

convirtiéndolas en una personificación de una sexualidad sin artificios.⁴⁸ En este sentido, es de notarse que en los retratos de campesinas mexicanas producidos entre la década de 1860 y 1880 estas aparecen representadas en un escenario natural, a diferencia de la campesina de Bernadet, que data ya del fin de siglo, la cual es la única que aparece en un ámbito doméstico y, por lo tanto, civilizado.



Fig. 6. Germán Gedovius, *Dama con cántaro*, s/f, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, Colección Banco Nacional de México.

Asimismo, la diferencia de clase entre los hombres burgueses que accedían a estos imaginarios y las jóvenes campesinas pertenecientes a una clase baja servía para enfatizar su vulnerabilidad. Esta se exagera cuando la fuente de agua o manantial representaba un lugar fuera del ámbito doméstico que posibilitaba el encuentro entre una joven y un hombre extraño. El episodio bíblico del encuentro entre Rebeca y Eliécer en un pozo de agua a las afueras de la ciudad de Najor ofrece otro posible referente pictórico para este escenario, que escapa a la vigilancia paterna o materna, en donde un varón puede encontrarse con una mujer virgen.

En México también existieron numerosos referentes a mujeres indígenas y mestizas portando cántaros, particularmente en los álbumes ilustrados y en la literatura de viajeros. Allí, estas connotaciones sexuales adquirieron características específicas de acuerdo a distintos grupos étnicos. Tal vez uno de los relatos más ilustrativos lo ofrezca Pierre Charpenne quien viajó a Veracruz en 1831 y publicó *Mi viaje a México* en 1836. En este narra distintos encuentros con mujeres indígenas y criollas en los que deja ver las emociones que provocaban en él y en sus compatriotas franceses. “La india de Guazacoalco” ofrece un pasaje en el cual él y su

compañero Dessini se encontraban cazando a las orillas de un río, cuando vieron pasar a “dos mujeres mexicanas, dos criollas” quienes:

Una, con la pipa en la boca, la otra, fumando un puro, corrían descalzas sobre la arena ardiente llevando en sus cabezas un vaso de forma esférica, de tierra roja, llamado cántaro. Sus talles eran esbeltos. A pesar de su color moreno, no estaban del todo mal, en verdad, con sus grandes ojos negros, sus cabellos negros, sus blusas de batista que dejaban casi todo el seno descubierto y cuyas mangas, orladas con un fino encaje, eran tan cortas que todo el brazo estaba desnudo desde el hombro; con sus largas faldas indias de grandes cuadros que, ciñendo sus talles un poco arriba de las caderas, caían hasta sus pies. Al pasar ante nosotros caminaron más lentamente y nos saludaron: “Buenos días, señor”. Después corrieron con tanta ligereza que parecían deslizarse sobre la arena. Más adelante se detuvieron; volvieron la cabeza para ver si las mirábamos. ¡La coquetería! ¿Dónde, entonces, gran Dios, encontrar mujeres exentas de ella?⁴⁹

Más adelante, Charpenne relata su encuentro con una joven indígena cerca de una fuente:

...repentinamente, apareció ante nosotros una joven india casi desnuda, de pie, apoyada contra un árbol. Sorprendido por esta visión permanecí inmóvil considerando a la muchacha. No parecía tener más de 16 años. Llevaba por todo vestido un taparrabo que, ceñido un poco más arriba del ombligo, le caía hasta media pierna. Todo el resto de su cuerpo estaba desnudo. [...] ¡Qué hermosa niña de los bosques, indígena de México, engalanada sólo con los adornos de la naturaleza, que ningún artificio podría compensar! Miles de pensamientos me turbaron, agitaron mi alma; yo avancé y la india, lejos de tener vergüenza de su desnudez, me miraba con seguridad. Entonces la sangre hirvió en mis venas, mi corazón latía con fuerza.⁵⁰

Charpenne continúa relatando cómo se acercó a la muchacha ofreciéndole vino, a lo que ella respondió extendiéndole una jícara y sonriendo. Ante esto el viajero exclamó para sí: “¡Ah! ¡Es demasiado! ¡Pobre muchacha, tan pura como el

agua límpida de la fuente! ¡Mis ojos brillan con un fuego que tú no comprendes! Mi sonrisa es extraña y te hace sonreír”. En seguida la joven indígena, ignorando los tórridos pensamientos de Charpenne, extendió la jícara a su madre, cuya “aparición inesperada fue como un rayo” que venció al viajero. Finalmente, este y su compañero bebieron agua de la fuente con la jícara y se despidieron de la joven indígena y de su madre.

Así, Charpenne va dibujando dos miradas erotizantes sobre dos cuerpos distintos: por un lado el de las “criollas”, término utilizado por él para referirse a las mujeres mestizas, quienes son descritas como naturalmente coquetas e incitantes y, por otro, el de las indígenas quienes portaban su “sexualidad sin artificios” con una natural inocencia y a quienes la mayoría de los viajeros atribuían admirables valores morales. La indígena también es asimilada con la naturaleza al ser descrita como una “niña de los bosques”, “pura como el agua límpida de la fuente”. Su imagen lleva así una carga ambivalente entre su pureza y la sexualización que ejerce sobre ella esta mirada masculina.

Como la “india” de Charpenne, *La papanteca* de Osorio mira fijamente al espectador, acaso sin estar del todo consciente de los sentimientos que pudiera provocar en él. Así, más que una indígena que va a recoger agua a un manantial, *La papanteca* podría estar representando un momento de este imaginario decimonónico enraizado en el siglo XVIII: un encuentro erótico con una campesina, protagonizado en este caso por una indígena mexicana. La imagen establecería así una representación de un cuerpo erotizado, o erotizable, discretamente sugerido por la iconografía.

Es interesante considerar también un estudio que Osorio realizó para *La papanteca* en el cual su mirada no confronta al espectador, sino que se desvía hacia su derecha. Si imagináramos la obra final con esta mirada lateral, el efecto sería muy distinto: tal vez enfatizaría la timidez de la joven, o sugeriría que esta no se percatara de estar siendo observada, como sucede con *La bañista* de Cordero.⁵¹ Sin embargo, la decisión de Osorio fue la de representar a una joven que confronta al espectador con la vista. En todo caso, es claro que su cántaro permanece en reposo e intacto, al igual que la joven.



Fig. 7. Édouard Pingret, *La vendedora de aguas frescas*, ca. 1852, óleo sobre papel, 40 x 29 cm, Colección Banco Nacional de México.

Encontramos en la pintura otro elemento que podría estar funcionando de una manera similar: la jícara que lleva en la mano podría disfrazar una referencia más a su propio cuerpo el cual, además, lleva el mismo color verde de la cinta que adorna su mantilla y el rojo del paño que cubre su busto. Este otro ícono había sido mencionado ya en el relato de Charpenne, siendo el recipiente que la indígena presenta tanto para recibir como para ofrecer bebida.

En el álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicado en 1854, encontramos una analogía similar entre el cuerpo de la “chiera”, mujer mestiza que vendía aguas de chía y de frutas en las calles durante la semana santa, y la jícara con la que ofrece agua a un comprador (**Fig. 7**), cuyas connotaciones eróticas han sido resaltadas por Velázquez Guadarrama.⁵² El autor de este pasaje hace constantes alusiones a la coquetería, belleza y atrevimiento de esta mujer, quien despierta “La sed que antes acaso no existía en el individuo, o si existía era de otro género”, la cual “va aumentado a medida que el espectador se aproxima á la linda fuente donde piensa apagarla”:

Este es el momento en que la chiera redobla sus afanes. Apenas ve venir a su parroquiano, cuando con más empeño lanza al aire la letanía de sus refrigerantes, y aun no bien el sediento llega al puesto cuando la Chiera ostenta un vaso en una mano, y una jícara roja y plateada en la otra: repite su consabida canción, terminada con el provocativo: ¿qué toma usted mi alma? [...] El bebedor, antes de beber, bebiendo, y después de haber bebido, no quita la vista de la Chiera, y conoce que si por la boca le ha entrado un refrigerante, por los ojos se le ha filtrado una cosa parecida al alquitrán.⁵³

En el pasaje, la chiera es equiparada no sólo a la jícara, sino también a la “linda fuente” de agua que apagará la sed de su espectador, así como Charpenne asimiló a la indígena con “el agua límpida de la fuente”. Asimismo, el autor desarrolla un juego de palabras entre la sed que puede saciar el agua que vende la chiera y la de su propia agitación, en el cual la jícara ofrecida por esta mujer se convierte en el vehículo real y simbólico para saciar esa doble sed.

En las imágenes de chinas poblanas portando cántaros y ofreciendo jícaras también se dejan ver estos juegos de seducción, algunas veces abiertamente entre comprador y chiera, y otras de manera más sutil, como sucede con la *China Poblana* de Edouard Pingret (1788-1875), (**Fig. 8**) pintada hacia 1852, la cual carga su cántaro sobre el hombro, enmarcando con él un gesto de coquetería, mientras que su rebozo “se pliega estratégicamente para permitir la vista de una parte de la camisa que deja traslucir el mórbido seno”⁵⁴, como ha señalado Velázquez Guadarrama. En algunas imágenes aparece incluso algún comprador burgués que dirige su mirada hacia estas mujeres quienes, a diferencia de las indígenas, están construidas visualmente para denotar con sus gestos corporales cierta complicidad.⁵⁵

Otra referencia a este recipiente como metáfora del cuerpo femenino la encontramos en *El descubrimiento del pulque* de José Obregón, (**Fig. 9**) la cual representa el mito del hallazgo de dicha bebida por una joven de nombre Xóchitl, quien la presenta al rey de Tula, Tecpancaltzin. Stacie Widdifield considera que la jícara funciona como una metáfora de la misma joven: al tiempo que Xóchitl ofrece al gobernante el recipiente, sus padres parecen ofrecerle a su hija. De

acuerdo con Widdifield esto queda implícito en la descripción de la pintura, incluida en el catálogo de la XIV Exposición de la Academia celebrada en 1869, de acuerdo con la cual el rey toma posesión de la bebida y de la joven convirtiéndola en su esposa: la joven “ofrece al rey de Tula, Tecpancaltzin, la primera jícara del pulque descubierto por ella; el príncipe prendado de su belleza la toma por esposa”.⁵⁶ Es de notarse que en la pintura la madre de Xóchitl la acompaña llevando un cántaro en la mano y que a la izquierda se encuentra otra mujer indígena sosteniendo un maguey, la planta de la que se obtiene la bebida. Es la única figura femenina que lleva el busto descubierto, como una asociación más entre mujer, naturaleza y erotismo.

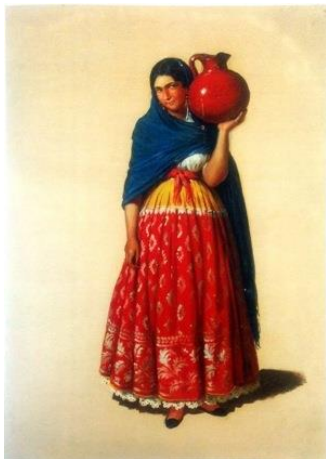


Fig. 8. Edouard Pingret, *China poblana*, ca. 1852, óleo sobre papel, 40 x 29 cm, Colección Banco Nacional de México.

Como ha señalado Fausto Ramírez, el estado de virtud al que Xóchitl podría aspirar como esposa legítima del gobernante resulta inalcanzable: las fuentes literarias indican que Xóchitl no se convirtió en su esposa sino en su concubina. Los relatos de amor ilegítimo entre Xóchitl y Tecpancaltzin encontrados en la literatura decimonónica consideraban la bebida ofrecida por la joven como la causa de la decadencia del gobernante y del reinado de Tula. Como indica el autor, la leyenda fue recogida por Carlos María Bustamante en *Mañanas de la Alameda de México*, publicado en 1835, como resultado de una mala lectura de fuentes virreinales las cuales indicaban que lo que Tecpancaltzin recibió fueron “unas golosinas sacadas de la miel del maguey” y no pulque.⁵⁷ Sin embargo, José María Roa Bárcena dio una nueva interpretación en *Leyendas históricas* y en *Ensayo de una historia*

anecdótica de México, ambos publicados en 1862. La versión de Roa atribuía a la bebida la degradación moral de Tecpancaltzin, quien atrajo con engaños a Xóchitl y la convirtió no en su esposa, sino en su concubina, reteniéndola en su palacio sin el conocimiento de sus padres. De acuerdo con el relato, años después el padre de Xóchitl, Papantzin, la halló en los jardines del palacio del gobernante tolteca acompañada de un hijo ilegítimo, Meconetzin.⁵⁸ La asociación de este mito con los *topoi* del cántaro y la jícara reafirma este imaginario en donde la seducción representa un peligro para la una y la posibilidad de la consumación de una unión ilegítima para el otro.⁵⁹

Vemos entonces cómo el motivo de la jícara estuvo presente en numerosas representaciones artísticas y gráficas en el México decimonónico, funcionando como metáfora del cuerpo erotizado de dos distintas mujeres mexicanas -la indígena y la mestiza- el cual, al igual que el cántaro de las campesinas europeas, parece aludir a amores ilícitos.⁶⁰



Fig. 9. José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869, óleo sobre tela, 186 x 231 cm, Museo Nacional de Arte de México.

En *La papanteca* de Osorio, la distinción entre estos dos tipos no es muy clara: como lo es para la Xóchitl de Obregón o *La flor del Lago* de Ocaranza, sus rasgos físicos la asemejan más a una mestiza que a una indígena. Al igual que sucedía con las modelos de los retratos de campesinas italianas, quienes a menudo no lo eran pero accedían a posar con trajes regionales, estos artistas parecen pintar una simulación de una indígena, muy probablemente a partir de

una modelo mestiza ataviada con una vestimenta ajena, para crear así una versión de autenticidad. Como señala Widdifield, este artilugio había sido delatado ya por Altamirano en su crítica a *El descubrimiento del pulque*, señalando que pintó “no precisamente a una joven indígena con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda”.⁶¹ A pesar de ello, hay al mismo tiempo cierta intencionalidad por parte de Osorio de dar a *La papanteca* algunas características indígenas: si comparamos la obra final con uno de los bocetos (**Fig. 10**), notaremos la intención de la pintora de alargar ligeramente los ojos de la modelo, tal vez para asemejarlos a los de los totonacas de Papantla, descritos como un “tipo netamente asiático” por el viajero Adolfo Dollero en 1910.⁶²

La vestimenta misma de *La papanteca* encierra otros referentes simbólicos a la propia joven. Victoria Chenaut menciona que la indumentaria de las indígenas de Papantla durante el siglo XIX consistía en una falda decorada con un símbolo de fecundidad, el árbol de la vida, bordado en color azul si la mujer era casada y en rojo si era soltera,⁶³ como es el caso de *La papanteca*. Estas referencias se suman a las alusiones a la virginidad y potencial fecundidad de la joven a partir de códigos ya no sólo de influencia europea, sino propios de la cultura totonaca.

Si aplicáramos todos estos referentes simbólicos a esta pintura, se convertiría en una multiplicación de alusiones al cuerpo de la joven: el ajuar, el cántaro, la jícara y el agua misma del manantial serían representaciones de ella misma, como si fuera tomando todo el espacio alrededor de ella, y como si, efectivamente, estuviera completamente identificada con la naturaleza. Esto es, *La papanteca* no sólo estaría situada en un entorno natural y no civilizado, sino que sería ella misma esa naturaleza, esa ausencia de civilización. Siguiendo a Nochlin, *La papanteca* estaría siendo asimilada a la tierra, convirtiéndose así en un signo del rol natural de la indígena como representante de una “sensualidad terrena”, de acuerdo con los paradigmas de construcción de género vigentes durante el siglo XIX.⁶⁴

Me parece que Osorio podría haber enfatizado esta sensualidad con otro recurso sutil. Dollero, en *México al día*, publicado en México en 1911, indicaba que en Papantla las

...indias típicas de la región [...] vestían de tela blanca con encajes, bordados y cintas de seda de colores muy vivos y en las cabelleras ostentaban flores y listones; había algunas muy recargadas de alhajas o de cuentas de vidrio.⁶⁵

Algunas fotografías de mujeres totonacas de dicha población, tomadas entre 1920 y 1940, concuerdan con esta descripción. En estas fotografías vemos a mujeres totonacas de Papantla realizando diversas labores con distintos atuendos:⁶⁶ en algunas ocasiones llevan la falda bordada y el pañuelo cruzado sobre el pecho y portan siempre una blusa debajo de este. Tal vez la representación más cercana al ajuar de *La papanteca* sea una fotografía publicada en el tomo dedicado a Papantla de la serie *Veracruz: imágenes de su historia*, publicado por el Archivo General del Estado de Veracruz, en la cual se muestra a una pequeña niña, la hija de un comerciante del pueblo, quien posa con el traje regional de gala junto con sus hermanos, portando la blusa debajo del pañuelo.⁶⁷ Al igual que *La papanteca*, ella también llevaba una jícara en las manos, ofreciendo lo que probablemente haya sido café en cereza, el cual también se producía en la región.

Al comparar estas imágenes con la pintura, se evidencian algunas diferencias que llevan a pensar que Osorio podría haber realizado cambios en la vestimenta de la joven de manera deliberada. Creando la ilusión de que la mantilla fuera casi transparente, lo que acentúa la desnudez de sus brazos y hombros, y retirando la blusa que esta portaría debajo del pañuelo, resulta en una sensualización de la figura de la joven.

En algunos álbumes de viajeros del siglo XIX podemos encontrar otras referencias visuales a mecanismos similares. Una de las más representativas es *Las tortilleras* de Carl Nebel (1805-1855), litografía publicada en *Viaje pintoresco y arqueológico sobre las partes más interesantes de México*, publicado por primera vez en París en 1836 y en México en 1840. En su descripción Nebel indica que la mujer que se encuentra a nuestra derecha es indígena, mientras que la de la izquierda es mestiza. Esta última, al igual que *La papanteca*, lleva sobre el pecho únicamente un paño. Si es que Osorio conoció esta imagen, podría haber jugado con

estos dos tipos: por un lado, la indígena recatada y por otro, la mestiza insinuante.

Una imagen mucho más erotizante es la de *La joven de Tehuantepec* de Claudio Linati (1790-1832), publicada en *Trajes civiles, militares y religiosos de México* en 1828, la cual muestra el pecho de la tehuana cubierto únicamente por su resplandor, dejando ver debajo los senos desnudos. Salta a la vista que tanto Osorio como Linati exageraron la transparencia de estos mantos y que ambos decidieron eliminar la blusa que les cubriría el pecho a estas mujeres.

A diferencia de Osorio, las litografías realizadas por los artistas viajeros ponen de relieve justo la desnudez de los senos femeninos, creando imágenes abiertamente sexuales, mientras que la artista sólo enfatiza la desnudez de sus brazos y no muestra sino que únicamente sugiere la de su espalda. Así, podríamos referirnos al mecanismo que utiliza Osorio como “sensualización”, mientras que los que utilizan los artistas varones corresponderían a una abierta “sexualización” de los cuerpos.

Asimismo, las mujeres de las litografías de estos viajeros dan la impresión de no ser conscientes de que están siendo observadas, ni de estar parcialmente desnudas, como un juego exacerbado entre el imaginario de la inocencia y la representación del deseo, a diferencia de la joven papanteca, quien parece estar observando a alguien que se acerca a ella y se muestra afectada por este encuentro inesperado.

De cántaros y amores: metáforas de virginidad en el México de fin de siglo

Podríamos problematizar esta interpretación preguntándonos si una joven como Osorio, perteneciente a una clase acomodada y con una educación católica, podría haber construido una composición con estos contenidos de manera deliberada. Podríamos preguntarnos, también, si Osorio conocía estas referencias visuales, o incluso, si habría comprendido sus contenidos de esa forma; tal vez hayan representado únicamente mujeres con trajes y cántaros sin más.

Para ello, me parece necesario profundizar en el imaginario decimonónico construido alrededor del *topos* del cántaro que se encontraba difundido y popularizado en México de manera

contemporánea a la realización de *La papanteca* y situar así la construcción de la pintura de Osorio en otros contextos además del de la cultura visual. Estos imaginarios repetían la asociación entre el cántaro y el cuerpo femenino, en particular en relación a su virginidad. Algunos de ellos eran de influencia europea, mientras que otros pertenecían a la cultura totonaca del cambio de siglo, región y tiempo en los que se encontraba la Papantla de Osorio. Asimismo, será necesario prestar atención a los paradigmas que regían la educación de las señoritas porfirianas de las clases acomodadas. Todo ello servirá de base para discutir si y cómo Osorio pudo haber reproducido o transformado los *topoi* del cántaro y la jícara en *La papanteca*.

En *Los totonacos en el siglo XIX*, Victoria Chenaut describe algunos rituales celebrados durante las bodas totonacas, tanto en Papantla como en otras regiones de Veracruz hacia finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo fin era verificar la virginidad de la prometida: “en caso de que la novia hubiera sido virgen, la fiesta se prolongaba durante varios días, pero si ocurría lo contrario se daba por concluida y se rompía una olla de barro en señal de impureza”.⁶⁸ La autora cita también un relato de Antonio García Cubas, quien relataba una costumbre similar en el pueblo de Tlapacoyan en 1874: de ser virgen la novia, durante la tornaboda se realizaba un baile y se distribuía a los invitados una bebida de maíz y cacao en una jícara. En caso de que se probara que la novia había perdido la doncella antes del casamiento, se suspendía el baile y se les ofrecía dicha bebida a la joven y a su padre

...en una jícara perforada en el fondo, de tal suerte que al tomarla aquéllos en sus manos el líquido se escurre. El padre y la hija saben lo que esto significa, y ambos se retiran, bajo la impresión más desagradable, a ocultar su afrenta en su humilde hogar.⁶⁹

Así, vemos cómo esta metáfora estuvo presente en ámbitos cotidianos como el de los vínculos matrimoniales, al tiempo que el cuidado de la virginidad en las jóvenes también tuvo una gran relevancia en la cultura totonaca.⁷⁰ De nuevo, tanto el cántaro como la jícara funcionan en ella como metáforas de la virginidad, como ocurría también en la cultura europea. Así, Osorio podría haberlas tomados ya fuera de uno u otro contexto, o de ambos.

También podemos encontrar este tipo de asociaciones en la prensa en México, más frecuentemente a partir de la década de 1870, lo cual podría indicar que tal metáfora había comenzado a ser parte del imaginario popular. Tal vez, una de las menciones que deja ver con gran claridad al cántaro como símbolo de la virginidad sea un poema burlesco, “El cántaro de Juana”, publicado en el periódico *La Patria* en 1880, en el cual dicha joven presta su cántaro a dos varones distintos, siendo este roto por ambos:

Tantas veces le prestó
Juana el cántaro a Vicente
Y él tantas veces sacó
Agua con él de la fuente,
Hasta que se quebró.

No pudiendo otro traer,
Quedó Vicente confuso,
Y Juana, astuta mujer,
Hizo cola y lo compuso
Como Dios le dio a entender.

Luego prestóselo a Uberto,
El cual se lo trajo roto
(Por donde ya estaba abierto),
Y Juana armó un alboroto
Como si la hubiesen muerto.

El simple Uberto creyó
Ser suya, a fe, la avería,
Por lo que palabra dio
De abonarlo al otro día,
Y exactamente cumplió.

En cántaros y en amores,
No se gana para sustos,
Pues como dicen autores,
Acontece que los justos
Pagan por pecadores.⁷¹

Otra publicación de corte similar apareció en 1892 en *Voz de México*:

El marido entra en casa descalabrado,
y le dice su mujer: “¿No te he dicho que no vayas a la taberna? Un día te traen muerto.” Pero aquella misma noche entra la mujer descalabrada, con el cántaro roto, y el marido le dice: “¿Lo ves? Más te hubiera valido ir a la taberna. Te prohíbo que vuelvas a la fuente”.⁷²

Estos ejemplos parecen indicar que el imaginario alrededor del cántaro se había popularizado en México durante las últimas décadas del siglo.

En la literatura difundida por la prensa podemos encontrar otros ejemplos de esto. En 1896 el diario *La Patria* publicó una traducción al español de la célebre obra *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, publicada originalmente en 1831, como novela de folletín. En la misma, el poeta Gregorio se refiere a la gitana como su “esposa de cántaro roto,”⁷³ siendo una referencia recurrente lo largo de la novela, la cual le sirve a este personaje para explicar su unión con dicha mujer.

En la literatura europea, ya desde 1803 el alemán Heinrich von Kleist había escrito la obra de teatro *El cántaro roto*, en la que a través de un juicio se intenta identificar al culpable de haber roto un cántaro y de haber tomado la virginidad de una muchacha. En los diálogos entre los personajes, ambos sucesos se confunden a nivel metafórico. En Francia, durante la década de 1870, se compusieron varias óperas bufas con el mismo título, una compuesta por Émile Pessard (1843-1917) en 1872 y otra por Léon Vasseur (1844-1917) en 1875. Tanto el cartel que anunciaba la puesta en escena como la partitura de la ópera de Vasseur reproducían en la portada el grabado homónimo de Greuze. De acuerdo con la documentación revisada hasta ahora, en México no se llegó a poner en escena ninguna de estas óperas. Sin embargo, Enrique de Olavarría y Ferrari relata que el 28 y el 31 de marzo de 1878 la compañía de la cantante francesa María Aimée presentó en el Teatro Abreu la ópera bufa *La parisienne*, junto con el bolero español *El cántaro roto*.⁷⁴ Al reproducir el programa de dicha función, el periódico *La Colonia Española* atribuía esta composición a “Serpette”.⁷⁵ Vemos así que existieron múltiples referencias a este imaginario reproducidas en la literatura, la prensa y la música, tanto a nivel culto como popular.

Por otro lado, es necesario considerar también que la virginidad y su cuidado eran temas sobre los que se insistía constantemente en la educación de las jóvenes burguesas. Estos eran tratados no sólo en el seno familiar sino también públicamente, siendo un asunto recurrente en las revistas y diarios dirigidos a mujeres. Monserrat Galí Boadella señala que Joaquín Fernández de Lizardi,⁷⁶ en la novela *La Quijotita y su prima*, abordaba las relaciones existentes entre la virtud, el matrimonio y la maternidad, por un lado, y por otro la pérdida de la virginidad y el peligro consecuente del aborto y la prostitución. Lo que

resalta Gaudí de esta tesis es que Lizardi propone la educación de las hijas para salvar estos peligros, pero sobre la educación está la vigilancia de las mismas:

[Lizardi] da por sentada la debilidad de las mujeres y cree, en consecuencia, que sin vigilancia la mujer será presa fácil de sus instintos y de la seducción de los hombres. [...] Pero lo más sorprendente es que, para Lizardi, si no hay vigilancia habrá, seguro, caída y la consecuencia inevitable de ésta será la prostitución.⁷⁷

Estos supuestos siguieron promoviéndose durante el resto del siglo en México. Martha Eva Rocha en la antología *El Álbum de la Mujer*, reproduce un artículo que apareció en *La Moralidad* en 1885, “La adolescencia”, en el cual se alerta a la madres sobre

...el principio de la adolescencia, cuando la sangre de las venas empieza a enardecerse dando fuerza al cuerpo, y los sentimientos comienzan a desarrollarse engendrando el ánimo en el corazón y los instintos dormidos se despiertan dando energía a la voluntad; la madre debe cuidar con toda solicitud de la perfección del ser material y de la educación del pensamiento de su hija.

El mismo artículo advierte contra los efectos perniciosos que pueden tener los descuidos de las madres, llegando incluso a “impulsar” en ellas, a través de “manjares que las enardecen”, el “deseo vago o indeterminado de apetitosos deleites que aun ignoran”. La ausencia de vigilancia es justamente lo que sugiere el lugar donde se encuentra *La papanteca*, y su corta edad advierte sobre su “natural” debilidad.⁷⁸

La constante insistencia en la virginidad de las jóvenes les haría conscientes de los riesgos que su propia sexualidad implicaba para ellas mismas, al tiempo que podría despertar en ellas la curiosidad sobre esos ignotos deleites. Los velados términos con que esto se planteaba en las publicaciones probablemente hayan sido similares a los que se utilizaban en las pláticas entre madres e hijas, con el fin de instarlas a tener cuidado de lo que sus propios cuerpos suscitaban, si bien siempre en aras de la conservación y cuidado de la virginidad, que les garantizaría un matrimonio y un futuro acorde al

bienestar familiar y social. Habiendo sido una joven burguesa crecida y educada bajo estos paradigmas, es muy probable que Osorio haya compartido tales ideas.

La novela *Tres Amigas*, escrita por Julia de Asensi (1859-1921) y publicada originalmente en Madrid en 1880, cuando la autora contaba con 21 años de edad, fue reproducida en México por entregas en *El Álbum de la Mujer* en 1884. He aquí un ejemplo más de cómo la metáfora del cántaro seguía formando parte de los referentes del imaginario femenino durante las últimas décadas del siglo XIX en México. En un pasaje, Luisa escribe una carta a su amiga Teresa en la que narra su primer encuentro con el joven que la pretende:

Anteayer iba yo a la fuente, como de costumbre, con mi cántaro apoyado en la cadera y sin fijarme en los seres que pasaban junto a mí. Era muy de mañana y no había nadie en el campo donde brota puro y cristalino el manantial. Me disponía a llenar mi cántaro, cuando un acento varonil dijo a mi lado:

-¿Puede usted, mi hermosa Rebeca, darme de beber?

Me volví sobresaltada, mis manos temblaron y solté el cántaro, que se rompió al chocar contra las duras piedras. Vi de pie y mirándome con atención a mi desconocido, que sin duda había espiado mi salida y me aguardaba.⁷⁹

La joven continúa narrando cómo este hombre, de nombre Alberto, inquiría sobre ella y le hacía declaraciones de amor:

Su osadía me incomodaba; el debió comprenderlo, porque varió súbitamente de tono y me dijo con la timidez de un niño:

-Luisa, perdóneme usted; quería convencerme de lo que ya sospechaba, que no es usted una mujer vulgar. Yo la adoro desde el primer día que la vi asomada a su ventana...⁸⁰

Finalmente, la joven accede a que el desconocido Alberto, la pretenda, confesando a su amiga la ilusión de felicidad que esta relación le brinda.

En esta narración vemos cómo se repiten algunas de las ideas asociadas a la metáfora del cántaro y

a la virginidad a las que me he referido en este trabajo. Una de ellas es la fuente de agua como un sitio lejos de la vigilancia doméstica que posibilita el encuentro entre una mujer sola y un extraño, como sucedía en el episodio bíblico de Rebeca y Eliécer, al que alude la misma novela. Un encuentro en este escenario podría derivar en una relación amorosa, como parece ser el feliz caso de la joven Luisa, o bien podría representar un peligro para la honra de una señorita. Por otro lado, está la importancia de que el cántaro permanezca intacto: en el mismo fragmento el pretendiente se muestra preocupado por el rompimiento de este, y le pregunta a la joven si es posible que ella pueda “comprar otro sin provocar el enojo de padres, hermanos o quien guarde a usted en su torre”,⁸¹ aludiendo, tal vez, a que esto sería indicativo de un suceso indeseable, como sucedía en aquel relato en el que el marido prohibía a su esposa regresar a la fuente después de que vuelve a casa ya de noche, y con el cántaro roto.

A diferencia de Charpenne, quien describía su experiencia al encontrar a la indígena cerca de la fuente de agua, de Asensi describe la experiencia de la joven Laura al ser interpelada por un desconocido en las mismas circunstancias: experimenta emociones encontradas de alerta, curiosidad, enfado, condescendencia e ilusión. Estas parecen ser muy distintas de las que experimentó el viajero, quien se sentía fuertemente atraído por la joven indígena, o del mismo Alberto, quien había previsto el encuentro a solas en el manantial como una oportunidad para declararle su afecto. Asimismo, para el pretendiente el encuentro posibilitaba una prueba que le ayudaría a distinguir si la joven era alguien con quien podría entablar una relación seria o si en cambio sería una “mujer vulgar”. De nuevo, de Asensi establece aquí, como hacía Charpenne en su relato, una clara diferenciación entre la mujer inocente y la mujer coqueta o insinuante. Asimismo, la experiencia del encuentro en un manantial entre un hombre y una mujer desconocidos, de acuerdo con estos relatos, parece implicar experiencias distintas para cada uno de ellos.

Al igual que de Asensi en su novela, en *La papanteca* Osorio podría estar manifestando la experiencia de esta joven al ser observada: su gesto oscila entre la curiosidad y la timidez, al igual que su cuerpo, el cual presenta una tensión entre reposo y afectación, como si la muchacha

hubiese visto a alguien aproximarse e intentara esconder uno de sus brazos y de sus pies de la mirada de quien se aproxima, ocultándolos en la umbría oscuridad de los árboles. Tal vez, en lugar de reproducir literalmente los códigos visuales de estos *topoi* como meras referencias a la pérdida de la virginidad de una mujer, Osorio podría estar alterando sutilmente el sentido de estas metáforas para aludir a la misma experiencia desde las circunstancias de una joven insegura sobre lo que el encuentro podría traerle; tal vez, incluso, dirigiéndole esa misma pregunta al espectador.

Así, la construcción de la pintura de Osorio puede situarse en este entrecruce de códigos culturales, en los que el cántaro funcionaba como metáfora del cuerpo femenino, a la par que el rompimiento de aquel aludía a la pérdida de la virginidad.

Hemos visto cómo tales referentes estuvieron presentes en el México decimonónico, particularmente durante las últimas décadas del siglo XIX, tanto en fuentes de influencia europea como en aquellas propias de la región totonaca de donde era oriunda la artista. A lo largo de este trabajo se ha propuesto que en México este imaginario parece haber sido regionalizado de dos maneras: primero, estableciendo diferentes imaginarios eróticos para las mujeres indígenas y mestizas, y segundo, proponiendo que este juego de símbolos se haya extendido a otro contenedor típico del país, la jícara. Finalmente, se ha ofrecido algunos ejemplos de cómo este pudo haber permeado otros ámbitos culturales tanto “cultos” como populares.

Leyendo la pintura de Osorio desde estos códigos parece, como se ha intentado elaborar a lo largo de este artículo, que la obra bien podría aludir a este imaginario y responder a estas metáforas. Como se ha mencionado anteriormente, en la pintura de Osorio los gestos del rostro y del cuerpo de la joven sugieren cierta afectación y señalan que no ha perdido su virtud: el cántaro permanece firme sobre el suelo y ningún movimiento de su cuerpo nos indica la intención de llenar la jícara con agua para ofrecerla. Osorio parece haber reconstruido esta escena desde la experiencia de una joven curiosa pero cautelosa del encuentro con un extraño, como la joven Ángela en la novela de Asensi, quien experimentó igualmente uno de estos encuentros en la fuente.

Notas

¹ Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, INBA-SEP, 1985, p. 171.

² La región de Papantla se encuentra en el estado de Veracruz, cuyo litoral se extiende a lo largo de la región central del Golfo de México. Durante el siglo XIX dicho estado fue muy visitado por viajeros extranjeros ya que el Puerto de Veracruz fue la vía de entrada al país al cruzar el Atlántico, y era asimismo el punto de partida para viajar hacia la ciudad de México. La región de Papantla fue conocida durante dicho siglo por su producción de vainilla y era recurrentemente mencionada en los relatos de viajeros, aunque el difícil acceso a la misma la hizo una población poco visitada.

³ La misma Cortina mencionó su trabajo brevemente en *50 Mujeres en la plástica de México*, México, UNAM, 1997. Stacie Widdifield incluyó tangencialmente algunas observaciones sobre *La papanteca* en el análisis de la pintura *Graziella* de Julia Escalante, comparando ambas pinturas en: “Modernity and tradition: strategies of representation”, en Deborah Cherry, Janice Helland (eds.), *Local/Global: Woman Artists in the Nineteenth Century*, Burlington, VT, Estados Unidos, Ashgate, 2006. Elena Urrutia hizo mención de su pintura *Una virgen cristiana* en la ponencia “Pintoras en la historia del arte en México”, *Memoria del Primer Coloquio de Arte y Género*, México, Instituto Nacional de las Mujeres, s/a.

⁴ Acta de nacimiento de María de la Luz Osorio. Archivo General de Puebla.

⁵ Acta de nacimiento de Manuel Osorio. Archivo General de Puebla.

⁶ Tomo 417, legajo 37, fojas 262-268. Archivo General Municipal del Estado de Puebla.

⁷ Algunos documentos indican que hacia 1878 pudo haber fungido como regidor de la Junta de Educación, Tomo 264, legajo 34, fojas 315-316, Archivo General Municipal de Puebla. Es probable asimismo que a partir de 1879 formara parte de la Junta encargada de la reconstrucción de la Penitenciaría de San Javier, en Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de la Puebla de los Angeles*, Puebla, Edición de la Vda. De Dávalos e Hijos, 1897, p. 197.

⁸ Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, pp. 6-7.

⁹ Leonor Cortina, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰ Cortina incluyó esta obra en el catálogo de la exposición *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, *op. cit.*, en el cual fue reproducida. Actualmente la pintura se mantiene en la colección privada señalada por la autora.

¹¹ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, México, Perpal S.A. de C.V., 1990, p. 77.

¹² Elodia Isabel Rosario Chávez Carretero, *Daniel Dávila Domínguez, 1843-1924. Medio siglo de creación artística*. Tesis, México, UNAM, 2012, pp. 38-39, 41.

¹³ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴ Leonor Cortina, *op. cit.*, pp. 172.

¹⁵ Emilio Pérez Arcos, *Don Carlos B. Zetina*, México, 1955, s/p.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 172.

¹⁸ Si bien la pintura de Osorio no está fechada, de acuerdo con los datos que proporcionan sus descendientes Osorio realizó la pintura cuando tenía diecisiete años de edad, esto es, en 1880. Sin embargo, algunos bocetos asociados a esta pintura parecen indicar que podría haber sido realizada posteriormente, entre 1886 y 1888, fechas cercanas a las nupcias de Osorio con Zetina y a la temporada en la que Zetina residió con la familia, de acuerdo con la información proporcionada por Pérez Arcos, *op. cit.*, p. 4-5, quien señala que en 1889 decidió trasladarse a la ciudad de México no sólo para independizarse económicamente sino con “el sano propósito de no causar el menor trastorno dentro del seno de la familia de su señor tutor, ya que el trato continuo y la estimación ganada a diario, prendieron en el corazón de la señorita Osorio los primeros destellos del amor”.

¹⁹ Emilio Pérez Arcos, *op. cit.*

²⁰ Leonor Cortina, *op. cit.*, pp. 173.

²¹ Emilio Pérez Arcos, *op. cit.*, s/p.

²² Robert y Caroline Brettel, *Les peintres et le paysan au XIX siècle*. Robert Brettel. Génova, Skira, 1983, pp. 13, 107.

²³ Angélica Velázquez Guadarrama, “Juan Cordero. Mujer con Pandero”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Siglo XIX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2004, p. 252.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Robert y Caroline Brettel, *op. cit.*, pp. 13, 107.

²⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 252-253

²⁷ Robert y Caroline Brettel, *op. cit.*, pp. 13, 107.

²⁸ Angélica Velázquez Guadarrama, “Juan Cordero”, en *Memoria*, Num. 1, 1989, p. 87.

²⁹ Como su nombre lo indica, el sujeto de la pintura corresponde a una campesina de Albania, país geográficamente cercano a Italia. Esto muestra el interés etnográfico que estos pintores extendieron más allá de las fronteras del país, de manera paralela al desarrollo de la antropología, representando el folklore de otras regiones de Europa a través de sus costumbres y vestimentas, como señalan los Brettel, en *op. cit.*, pp. 62-74.

³⁰ Angélica Velázquez Guadarrama señala que Ángel Icaza presentó una copia en la tercera exposición de la Academia de San Carlos y Paz Cervantes presentó una copia reducida de la misma en una muestra realizada en 1857, en “Juan Cordero”, *La Colección de Pintura del Banco Nacional de México*, *op. cit.*, p. 253.

³¹ Fausto Ramírez, “En busca de una imagen propia”, en *Museo de Arte del Estado de Veracruz*, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Fomento Cultural Banamex, 2001, p. 78.

- ³² Angélica Velázquez Guadarrama, “Rodrigo Gutiérrez. El Pescador”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo I, México, CONACULTA-INBA, 2009, p. 294.
- ³³ Angélica Velázquez Guadarrama, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México*, México, Fomento Cultural Banamex-CONACULTA, 1999, p. 230.
- ³⁴ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos. 1781-1910)*, México, UNAM-ENAP, 2008, p. 70.
- ³⁵ Stacie G. Widdifield, “Resurrecting the Past: The Embodiment of the Authentic and the Figure of the Indian”, en *The Embodiment of the National*, Tucson, University of Arizona Press, 1996, pp. 78-121.
- ³⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, “Clase y género en la pintura costumbrista, 1865-1899”, en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, tomo II, México, CONACULTA, 2002, p. 142.
- ³⁷ Angélica Velázquez Guadarrama señala que en esa misma exposición se mostraron dos obras más que representaban tópicos recurrentes de la pintura decimonónica, representados ya con algunas características regionales, siendo situados dentro de una “geografía local reconocible para el público y manifiesta en la representación de la flora y la arquitectura, pero también en el tipo físico y el vestuario de los personajes”. Estas obras fueron *El pescador* de Rodrigo Gutiérrez y *El Cazador* de Félix Parra, en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 293-294.
- ³⁸ Fausto Ramírez María Dolores Páez, “José Justo Montiel, el pintor orizabeño”, en *Museo de Arte del Estado de Veracruz, op. cit.*, p. 95.
- ³⁹ Una discusión sobre la verosimilitud en la representación de indígenas en estas pinturas podría ser prolífica y extensa y tal vez exija un texto dedicado exclusivamente al tema. Aquí ofrezco sólo algunas observaciones con respecto al caso de México en torno a la obra de Osorio. Tanto esta como Ocaranza parecen haber pintado una simulación de una indígena, muy probablemente a partir de una modelo mestiza ataviada con una vestimenta ajena, algo similar a lo que sucedía con las modelos de la pintura europea de campesinas, quienes a menudo no eran tales pero posaban con trajes regionales para simularlo. Stacie Widdifield, *op. cit.*, p. 92-93 y 185, ha propuesto un aspecto ideológico que podría explicar esta “blanqueamiento” del indígena, presente en otras obras como *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón, de la que se ocupa la misma autora, el cual podría haber funcionado como una estrategia que pretendía construir un linaje precolombino para una sociedad que deseaba concebirse como “europea, blanca y civilizada”. Esta tesis podría ser discutida, siendo necesario considerar, de igual forma, las transiciones en las ideologías estéticas imperantes tanto al interior de la Academia de San Carlos como en el desarrollo artístico propio de otras regiones del país, en este caso de Veracruz y de Puebla, para dar cuenta de ello. Más adelante, hacia el final de la sección titulada “Pureza y coquetería: representaciones eróticas de mujeres jóvenes con cántaros”, incluyo algunos comentarios en torno a las elecciones de Osorio para representar la etnicidad de *La Papanteca*.
- ⁴⁰ Fausto Ramírez, “Los artistas y el poder”, *Museo de Arte del Estado de Veracruz, op. cit.*
- ⁴¹ Robert y Caroline Brettel, *op. cit.*, p. 108-109.
- ⁴² *Ibidem*, p. 109.
- ⁴³ La pintura fue reproducida en la portada de la revista *Arte y Letras*, a. IV, n. 47, noviembre de 1907.
- ⁴⁴ *El tiempo Ilustrado*, 27 de agosto de 1905, p. 5.
- ⁴⁵ Fausto Ramírez, “Dama con cántaro”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, tomo I, *op. cit.*, p. 338.
- ⁴⁶ Elodia Isabel Chávez Carretero, *Daniel Dávila Domínguez, 1843-1924. Medio siglo de creación*. Tesis. México, UNAM, 2012, p.173. La autora sugiere que la obra podría tratarse de un encargo hecho a Dávila, ya que esta temática no fue recurrente en su producción artística.
- ⁴⁷ Robert y Caroline Brettel, *op. cit.*, p. 107.
- ⁴⁸ Linda Nochlin, “Women, Art and Power”, en *Women, Art and Power*, Nueva York, Harper & Row, 1989, p. 19.
- ⁴⁹ Pierre Charpenne, “Pierre Charpenne. Mi viaje a México o el Colono de Guazacoalco”, en Martha Poblett Miranda (coord.), *Cien Viajeros en Veracruz*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, p. 81
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 83.
- ⁵¹ Angélica Velázquez Guadarrama, “Juan Cordero”, *op. cit.*, p. 87.
- ⁵² Angélica Velázquez Guadarrama, “Vendedora de aguas frescas”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México. Catálogo siglo XIX*, tomo II, *op. cit.*, pp. 470-471.
- ⁵³ “La chiera”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, Imprenta de M. Murguía y Cia., 1854-1855, p. 9-10.
- ⁵⁴ Angélica Velázquez Guadarrama, “China poblana”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México, op. cit.*, pp. 466.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. 466-471.
- ⁵⁶ Stacie Widdifield, *op. cit.*, pp. 91 y 184.
- ⁵⁷ Fausto Ramírez indica que este error fue señalado por Alfonso Sánchez Arteché, en “El Descubrimiento del pulque”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, tomo II, México, CONACULTA-INBA, 2009, pp. 67-74.
- ⁵⁸ *Ibidem*.
- ⁵⁹ La escena de Xóchitl siendo hallada por su padre fue abordada también por Dávila en un boceto titulado *Xóchitl con Mecometzin, el hijo natural de Tecpalcatzin es hallada por su padre Papatzin*. Chávez Carretero, *op. cit.*, pp. 145-146 sugiere que este pudo haber sido realizado mientras Dávila estudiaba en la Academia de San Carlos.
- ⁶⁰ Stacie Widdifield señala que el motivo de Xóchitl sosteniendo la jícara fue reproducido también en la portada del primer volumen de *México a través de los siglos*, en donde de nuevo aparece ofreciéndola, en Stacie Widdifield, *op. cit.*, pp. 130-131.
- ⁶¹ Citado en Stacie Widdifield, *op. cit.*, pp. 95 y 185. La autora señala un aspecto ideológico que podría explicar esta “blanqueamiento” del indígena el cual podría haber

funcionado como una estrategia que pretendía construir un linaje precolombino para una sociedad que deseaba concebirse como “europea, blanca y civilizada”, en pp. 92-93 y 185.

⁶² Alfredo Dollero, “México al día”, en *Cien viajeros en Veracruz*, tomo VIII, *op. cit.*, pp. 214 y 215.

⁶³ Victoria Chenaut, “La paz armada”, en *Los totonacos en el siglo XIX*, México, CIESAS, 1995, p. 180.

⁶⁴ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 19-20.

⁶⁵ Alfredo Dollero, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁶ Algunas de estas fotografías se encuentran reproducidas en Adriana Chávez Hita, José González Sierra, *Papantla. Colección Veracruz. Imágenes de su historia*, Archivo General del Estado de Veracruz, 1990. Otras pertenecen al acervo de la Fototeca Nacional de Pachuca.

⁶⁷ Adriana Chávez Hita, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸ Victoria Chenaut, *op. cit.*, p. 184

⁶⁹ Antonio García Cubas, “El libro de mis recuerdos”, en Victoria Chenaut, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁰ Estas asociaciones entre la olla de barro y la virginidad de una mujer son aún comunes en algunas regiones de México, donde se practican rituales matrimoniales y este elemento tiene una relevancia simbólica similar a la que conlleva en la cultura totonaca, como sucede en la región del Istmo de Tehuantepec en el estado de Oaxaca.

⁷¹ “El cántaro de Juana”, en *La Patria*, 30 de mayo de 1880, p. 2.

⁷² *Voz de México*, 11 de diciembre de 1892, p. 1.

⁷³ *La Patria*, 13 de octubre de 1892, p. 2.

⁷⁴ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México*, tomo II, México, Porrúa, 1961, p. 85.

⁷⁵ *La Colonia Española*, 28 de marzo de 1878.

⁷⁶ Notable literato de mentalidad liberal quien pugnaba por una reforma moral de la sociedad mexicana a través de la educación durante los primeros años de la independencia.

⁷⁷ Monserrat Galí Boadella, *Historias del Bello Sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, 2002, p. 206.

⁷⁸ “La adolescencia”, *La Moralidad*, 1885, p. 2, en Martha Eva Rocha, *El álbum de la mujer*, vol. IV, México, INAH, 1991, pp. 40-42.

⁷⁹ *El álbum de la mujer*, 3 de agosto de 1884, p. 12.

⁸⁰ *El álbum de la mujer*, 10 de agosto de 1884, p. 13.

⁸¹ *Ibidem*.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Estrada López, Úrsula Tania; “De cántaros y amores en el México decimonónico: La papanteca de Luz Osorio”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 10-26.

Recibido: 19 de diciembre de 2014

Aceptado: 09 de marzo de 2015.