



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA

**PILAR DE LA HIDALGA. UNA ARTISTA MEXICANA  
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

TESIS  
QUE PARA OPTAR EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:  
MARIANA HERNÁNDEZ NÁCAR



ASESORA DE TESIS:  
MTRA. ANGÉLICA ROCÍO VELÁZQUEZ GUADARRAMA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis bisabuelos Margarita Nácar y Cesáreo Monroy por enseñarme el valor de la vida*

*Con Cariño*

## **Agradecimientos**

En primer lugar quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por brindarme una excelente formación académica.

Por aceptar dirigir esta tesis, por sus comentarios y guía, pero sobre todo por iniciarme en el camino de la historia del arte, quiero agradecer a Angélica Velázquez.

Gracias a mis sinodales: Fausto Ramírez, María José Esparza, Hugo Arciniega y Deborah Dorotisky por enriquecer mi trabajo con sus observaciones, consejos y sugerencias. A Javier Sanchiz por apoyarme con fuentes y referencias documentales indispensables para la tesis.

Por tomar las fotografías de las obras de Pilar de la Hidalga quiero agradecer a Ricardo Alvarado Tapia del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Gracias a la familia de la Hidalga y a José Escalante de la Hidalga por su amabilidad y disposición para mostrarme obras de Pilar de la Hidalga hasta ahora desconocidas.

Gracias a mis padres Leticia Nácar y Francisco Hernández por su infinito apoyo y constante compañía en este camino, estar siempre a mi lado y por su amor. A Amarantha por ser siempre una compañera y gran hermana.

A la familia López Mendoza por su apoyo en este proceso. Y a Fabián López por siempre estar incondicionalmente.

## **Pilar de la Hidalga. Una artista mexicana en la segunda mitad del siglo XIX.**

<b>I.</b>	<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>II.</b>	<b>Condiciones sociales y culturales de las mujeres burguesas del siglo XIX</b>	<b>7</b>
-	La mujer y la iglesia	12
-	Lecturas y educación formal	17
-	Representaciones femeninas	22
-	El cuerpo femenino	25
<b>III.</b>	<b>Notas para una biografía de Pilar de la Hidalga</b>	<b>27</b>
<b>IV.</b>	<b>Trayectoria artística. La práctica de diversos géneros:</b>	<b>44</b>
-	Temas religiosos	45
-	Retrato	52
-	Escena costumbrista	56
-	Animales	60
-	Bodegones	73
<b>V.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>79</b>
<b>VI.</b>	<b>Lista de obra</b>	<b>82</b>
<b>VII.</b>	<b>Fuentes consultadas</b>	<b>88</b>
<b>VIII.</b>	<b>Ilustraciones</b>	<b>94</b>
<b>IX.</b>	<b>Apéndice</b>	<b>101</b>

## Introducción

Durante mucho tiempo las mujeres artistas fueron excluidas de los discursos tradicionales de la historiografía y de la historia del arte occidental; sin embargo, desde hace algunas décadas comenzaron a incorporarse a los estudios historiográficos a partir de la historia social, de la historia de las mentalidades y de la historia del arte.

La historia del arte comenzó primero a estudiar la producción de las mujeres desde distintas perspectivas, luego a la mujer en el arte como arquetipo de representación. En la década de 1970, las historiadoras del arte feministas se dieron a la tarea por primera vez, de rescatar a las mujeres artistas que habían sido ignoradas por la literatura especializada para luego proponer una explicación acerca de su ausencia e instaurar los fundamentos que sustentan los estudios de las mujeres en el arte los cuales conformaron el punto de arranque de los estudios de género.

En México los estudios de las mujeres artistas del siglo XIX, comenzaron en la década de 1980 con la investigación que realizó Leonor Cortina para la exposición que curó en 1985, *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, en el Museo Nacional de San Carlos; ésta fue la primera exposición sobre el tema. En el catálogo que acompañó la muestra, Cortina expuso las condiciones sociales y culturales que permitieron el desarrollo de las mujeres en el ámbito artístico en México, y dio a conocer las biografías de varias artistas, entre ellas la de Pilar de la Hidalga.

Esta investigación se compone de dos partes, la primera es un estudio acerca de las condiciones sociales, culturales y artísticas de las mujeres en el siglo XIX desde la historia cultural. En ella analizo los escenarios más sobresalientes en los que se desarrollaban las mujeres burguesas en lo público y lo privado, como la importancia de la religión en sus vidas, ya que era el eje medular en la vida cotidiana, la educación apegada siempre a las consignas de la iglesia católica, así como las lecturas que realizaban para alcanzar cierto nivel cultural, las distintas

formas de representación que existían de las mujeres en el arte, como la musa, la seductora y la virgen.

La segunda parte de mi investigación se centra en el estudio de Pilar de la Hidalga una mujer pintora del siglo XIX, que nació en 1843 y murió en 1901, hija del arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Desde su nacimiento Pilar de la Hidalga estuvo rodeada de los grandes artistas mexicanos del siglo XIX, ya que su padre mantuvo una estrecha relación con muchos de ellos, es por eso que Pilar formó parte de los más altos círculos intelectuales, artísticos y culturales de la Ciudad de México, situación que influyó directamente en el desarrollo artístico de la pintora. En la segunda mitad del siglo XIX, hubo otras mujeres pintoras; sin embargo este trabajo pretende analizar a Pilar de la Hidalga como un estudio de caso y dar a conocer las diferencias y coincidencias con sus contemporáneas.

Una de las particularidades que hacen el caso de Pilar de la Hidalga excepcional, es su situación familiar, ya que si bien hasta entonces la mayoría de las pintoras pertenecían a familias acomodadas, Pilar era hija de uno de los más afamados e importantes arquitectos de la primera mitad del siglo XIX, es por ello que recibió una educación refinada y esmerada, lo que la convierte un modelo de mujer burguesa, que seguía los cánones marcados por la sociedad decimonónica. Sin embargo la información que se conoce hasta ahora acerca de la vida de Pilar es escasa. Las notas biográficas que presento han sido parte de una búsqueda en los registros de la parroquia del Sagrario Metropolitano y en Archivo Histórico del Registro Civil, además algunas notas en almanaques, revistas y diarios y en el Archivo de la Antigua Academia de San Carlos.

La pintura, al igual que la música, era una actividad aceptada por la sociedad burguesa para las mujeres, ya que por medio de las artes estimulaban su sensibilidad; sin embargo, el reconocimiento que se les otorgaba era como aficionadas. Algunas mujeres pintaban durante

largos periodos de su vida, Pilar de la Hidalga es una de ellas pues gracias a los registros de la Academia de San Carlos sabemos que expuso desde 1858 hasta 1893, además de que realizó obras que no se tienen registradas y que conocemos gracias a que sus familiares las han conservado y me han permitido el acceso a ellas. Gracias a algunas notas hemerográficas de la época he podido trazar parte de su trayectoria artística y analizar algunos de sus óleos desde el punto de vista formal.

En esta investigación sobre Pilar de la Hidalga he intentado trazar su trayectoria artística entrelazada con el contexto social y cultural en el que se desarrolló y las circunstancias de su vida familiar y personal, como hija de una familia de la elite social, económica y cultural de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX, además de que pretendo hacer una aportación al estudio de las mujeres pintoras y a la historia de las mujeres en México para continuar con las investigaciones que se iniciaron en la década de los ochenta dando a conocer algunas obras y datos hasta ahora desconocidos.

## Condiciones sociales y culturales de las mujeres burguesas en el siglo XIX

Por mucho tiempo la historia occidental centró sus estudios en temas militares, políticos y religiosos en los que las mujeres aparecían esporádicamente; sin embargo, existieron reinas y gobernantes que fueron ejes medulares en acontecimientos políticos, de las que se han desarrollado numerosos trabajos, como Cleopatra, Isabel La Católica, Catalina la Grande, María Tudor, Ana Bolena, Isabel I de Inglaterra, Isabel de Portugal, Catalina I de Rusia, entre muchas otras. En el ámbito religioso también hubo mujeres destacadas, como Santa Teresa de Ávila, Santa Catalina de Alejandría, Santa Clara de Asís, Santa Inés de Praga o Santa Catalina de Bolonia, por mencionar algunas a las que se han dedicado gran cantidad de estudios. Desde hace unas décadas algunos historiadores e historiadoras, se han dedicado a incorporar a la historiografía a las mujeres en su vida cotidiana, en sus costumbres, en lo privado y en lo individual. Las mujeres comienzan a surgir en los estudios antropológicos acerca de la familia y posteriormente en la historia de las mentalidades para comprender el significado de las relaciones entre los sexos en un espacio y tiempo determinados, así como tratar de conocer su lugar en la sociedad y su condición genérica.

La historia de la mujer desde la historia social ha tratado de construir la otra parte del discurso histórico que había quedado olvidado por la tradición historiográfica, ya que la mujer era mencionada regularmente sólo complementando la función del hombre en la sociedad, es decir, siempre era reconocida como la mujer “de”. Cumplía así sólo funciones reproductivas negándosele la participación política en la sociedad patriarcal, además de que tenía una labor como individuo social es por ello que uno de los objetivos principales de la historia de las mujeres es dar a conocer su importancia.

La historia social estudia a las mujeres mayormente desde puntos específicos, como su representación en una determinada época y sus actividades dentro de la vida pública y privada, así

como las funciones y deberes sociales como hija, como madre, como esposa; su papel dentro de la familia, la sexualidad y la representación del cuerpo femenino, las mujeres escritoras, las mujeres artistas, entre muchos otros temas que han sido estudiados.

En el siglo XIX la mujer fue sometida a cambios importantes en occidente, la sociedad comenzó a abrir sus puertas para ver a las mujeres como individuos y dar paso a una época coyuntural entre la tradición y los nuevos sistemas sociales surgidos con la modernidad. Estos cambios fueron graduales, ya que en la primera mitad del siglo se tenía arraigada la tradición dieciochesca; no obstante en la transición de la sociedad decimonónica, las mujeres de la aristocracia y la alta burguesía perdieron poderes sobre todo los relacionados con su libertad y su papel en la estructura social.

En el México el siglo XIX, que puede delimitarse de 1810 a 1910 con el inicio de la guerra de Independencia y el inicio de la Revolución, existieron grandes cambios políticos que transformaron a la sociedad: primero la independencia de la corona española, después la búsqueda de una identidad nacional, y al concluir el siglo la defensa de los derechos sociales. Las transformaciones tuvieron consecuencias en la vida cotidiana de las mujeres, ya que salieron del espacio doméstico y formaron grupos femeninos determinados como las trabajadoras, las solteras, las obreras, las maestras, las estudiantes, las revolucionarias, cada uno con cualidades y obligaciones sociales.

La historia de las mujeres se basa en las condiciones sociales, no retrata exactamente a la mujer decimonónica, centra su interés en lo que cambia y otorga pertenencia por lo que también es una historia de los hombres y de la relación entre sexos.

Las actividades femeninas se han delimitado conforme a sus edades, pues cada ciclo de vida la mujer ha tenido una función social distinta. Para la sociedad decimonónica mexicana, la

mujer es representada por la iconografía mayormente en su etapa reproductiva, situación que nos da a conocer, cuál era la edad más importante en el ciclo de vida de la mujer, así como las actividades que realizaba dependiendo de su clase social, pues no tenían las mismas actividades y funciones una mujer de clase acomodada que una mujer del pueblo, ya fuera en la ciudad o el campo.

Las labores femeninas se determinaban desde antes del nacimiento. Por tradición novohispana se tenían distintas creencias acerca del nacimiento de una mujer: se creía que los partos más dolorosos y largos indicaban que el futuro nacido sería mujer, y muchas familias veían el nacimiento de una mujer como una pena, sobre todo en sociedades agrícolas y ganaderas ya que la niña no podría realizar de las actividades físicas que se requerían para el trabajo familiar además, en algunas familias acomodadas el nacimiento de una hija no aseguraba el linaje familiar, pues cuando se casara se tendría que dar una dote en lugar de recibirla además de que los hijos de las mujeres perderían el apellido de la familia.<sup>1</sup>

Entre la aristocracia y la alta burguesía europea, la infancia de las mujeres era un ciclo que determinaría el resto de sus vidas, ya que por lo regular en las clases acomodadas las niñas eran separadas de su familia y se les enseñaba moral y buenos modales, pero no tenían el afecto familiar. La muerte era un factor común debido a las malas condiciones de higiene de la época y las niñas se encontraban en una etapa vulnerable para la salud. En la niñez las mujeres eran iniciadas en las prácticas cristianas de piedad, conocimiento de la cultura y de valores y tradiciones familiares.<sup>2</sup> Aproximadamente desde los 4 años las niñas eran supervisadas por las madres en sus

---

<sup>1</sup> Margarita Ortega, "Las edades de las mujeres" en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2005, tomo IV, pp. 325-327.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 328.

juegos para introducirlas a las actividades domésticas como bordar, hilar, tejer y a la idea de ser futuras madres.<sup>3</sup>

El comienzo de la menstruación marcaba un significativo límite en la vida de todas las mujeres, pues llegaba a sus vidas la posibilidad de la maternidad. En las mujeres de clases acomodadas, también recaía en ellas la responsabilidad de mantener la honorabilidad del nombre de su familia; para ello existían diversos textos que trataban acerca de cómo llevar ese gran peso y de reservar su virginidad para su futuro marido. La adolescencia marcaba claramente las actividades femeninas representando un modelo para la sociedad en el que tenían que ser modestas, educadas y recatadas. El matrimonio era un tema muy importante dentro de la educación femenina, ya que ellas eran las encargadas de mantener el linaje familiar y tenían que ser esposas ejemplares.<sup>4</sup>

En la Ciudad de México a principios del siglo XIX, existían pocos colegios que se dedicaban a la educación femenina; porque la mayor parte de sus conocimientos los aprendían de la familia, es por ello que existían tratados acerca de la educación en los que las mujeres eran instruidas para convertirse en “señoritas”<sup>5</sup> útiles y provechosas para la sociedad. La creación de las escuelas y colegios de señoritas se dio a partir de la idea de que la mejor educación y refinación femenina mejoraría la sociedad haciendo mujeres de bien.<sup>6</sup> En ocasiones algunas mujeres pertenecientes a los más altos círculos sociales llegaban a tener una educación esmerada sin tener que ir a un colegio, pues su familia pagaba profesores particulares o los mismos parientes llegaban a ser sus instructores en distintas actividades, además de que era parte de las exigencias sociales que les correspondían.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>5</sup> Término que se les daba a las jóvenes de clase alta en el siglo XIX.

<sup>6</sup> María de Lourdes Alvarado, *La educación superior femenina en México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, México, CESU- Plaza y Valdés, 2004, p. 32.

Parte de la identidad femenina radicaba en la belleza física, pues la mujer tenía que verse bella en todo momento y es por ello que la mayoría de las mujeres siempre tenían conocimientos de moda, maquillaje, recetas para el cuidado de la piel, peinados que complementaban con accesorios lujosos como zapatos, telas, listones, medias, sombreros, elementos que ayudaba a lograr la perfección femenina.<sup>7</sup> El uso correcto de estos elementos era una manifestación de la solidez económica de la familia a la que pertenecían y ayudaba para encontrar un marido.

Las mujeres entre los 23 y 39 años llegaban a su esplendor en el ciclo reproductivo por lo que era el momento ideal para llegar a la valoración máxima entre la sociedad. Dejaban de ser educadas para educar a sus hijos, y en ellas recaía el peso de una mujer de familia, además de que tenían que conservar sus cualidades morales y físicas y seguir el ejemplo de la Virgen María. La función social de las mujeres casadas se sustentaba en la idea de permanecer en un espacio doméstico por lo que pocas veces salían a espacio públicos y sí llegaban a hacerlo era en compañía de sus maridos u otras personas, pero nunca solas. Gracias a los testimonios visuales (grabados, dibujos, pinturas, después de 1840 fotografías y algunas fuentes documentales) conocemos que las mujeres maduras vestían distinto a las jóvenes, pues la gama de colores que usaban después del matrimonio eran tonos oscuros y opacos, lo que apoyaba la distinción de los ciclos de vida de la mujer entre joven y madura.<sup>8</sup>

La familia no solo era un grupo de doméstico en el que se trazaban redes de parentesco y consanguineidad sino también de amistad; de esta manera era un espacio fundamental para la formación de alianzas en el que las mujeres eran una parte importante en la toma de decisiones.<sup>9</sup> El matrimonio por tradición cristiana era un sacramento, cuyo objetivo era la procreación, por lo

---

<sup>7</sup> Fernando Beltrán de Lis, *Reglas de urbanidad para uso de las Señoritas*, Valencia, Imprenta de D. Julian Mariana, 1859, p. 56 (Edición facsimilar).

<sup>8</sup> Margarita Ortega, *Op. Cit.*, p. 339.

<sup>9</sup> María José de la Pascua, "Las relaciones familiares. Historias de amor y conflicto", en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2005, Tomo IV, p. 288.

que las mujeres eran reguladoras de la sexualidad en la sociedad, es decir, que las mujeres al ser madres incorporaban a la sociedad individuos que se convertirían en “hombres y mujeres de bien”.<sup>10</sup> De igual forma por medio del matrimonio las mujeres conocían el amor, tomando en cuenta la definición bíblica de amor en donde los hombres debían de proteger y cuidar a la mujer tratándola decorosamente, con respeto, paciencia y bondad, estas representaciones podemos observarlas en la iconografía donde los maridos son los principales protectores de las esposas.

El declive físico de las mujeres se daba aproximadamente entre los 40 y 50 años, por consecuencia sus actividades en la vida cotidiana comenzaban a menguarse. Esta etapa era temida por todas las mujeres, ya que decaían todos sus deberes femeninos y maternos, sus fuerzas eran escasas y muchas ancianas eran recriminadas y censuradas por su aspecto; representaban la caducidad del ser humano, solo algunas mujeres de clases acomodadas podían solventar sus necesidades de forma independiente y vivir decorosamente.<sup>11</sup>

### **La mujer y la Iglesia**

La Iglesia católica en el siglo XIX regulaba a la sociedad sosteniendo políticas específicas acerca de la familia, el matrimonio y la reproducción biológica, además de ser un agente de Dios en la tierra. México a mediados de siglo experimentó cambios importantes en la relación Iglesia y Estado; sin embargo, la tradición religiosa continuó en la vida cotidiana de las mujeres; los cambios fueron paulatinos y es hasta el último cuarto de siglo que se dan a conocer formalmente los cambios estructurales en la sociedad mexicana.<sup>12</sup> La iglesia fue la instancia moral y religiosa más

---

<sup>10</sup> El hombre de bien, debía de cumplir con características específicas dadas por la sociedad a la que pertenecía, según Lucas Alamán era un “hombre religioso, de honor, de propiedad, de educación y de virtudes”. Véase Michael Consteloe, *La República central en México, 1835-1846, “hombres de bien” en la época de Santa Anna*, trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de cultura económica, 2000, pp. 35-51.

<sup>11</sup> Margarita Ortega, *Op. Cit.* p. 345

<sup>12</sup> François Carner, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, p. 94.

importante que definía las labores de la mujer en la sociedad, asimismo era una actividad en la que las mujeres tenían un gran papel, como monjas o fieles, ya que podían organizarse y actuar de forma independiente entre ellas, sin embargo sus actividades se encontraban bajo la supervisión masculina.

La posición de la iglesia en México en el siglo XIX cambia primeramente para los hombres ya que la fe reflejaba una postura política, y dejaban de lado sus deberes religiosos por atender los políticos y militantes; en contraste la participación femenina era más constante y disciplinada, sobre todo en la mujeres de clases acomodadas, que se tomaban como ejemplo de virtudes morales para el modelo del buen cristiano. El modelo católico de la mujer era el de esposa y madre, siguiendo cualidades sensibles específicas, como el grado de pasión, el espíritu de sacrificio, el sentimentalismo, la disposición y obediencia conyugal, que llevaban a la sumisión y a la abnegación. El marido representaba un don de Dios que conducía a la esposa al sacrificio para la santidad, situación que sustentaba la imposición del marido por la familia de la mujer.<sup>13</sup>

Algunas mujeres, tratando de huir de la vida matrimonial entraban voluntariamente a los conventos de órdenes religiosas femeninas como las carmelitas descalzas, clarisas, franciscanas y capuchinas, en donde entregaban su vida al amor de Dios, situación que propició la feminización del clero,<sup>14</sup> pues en la primera mitad del siglo XIX tres de cada cuatro personas que ingresaban al clero eran mujeres, la mayoría provenientes de familias acaudaladas que podían pagar la permanencia de sus hijas en los conventos. La estancia de las mujeres en el clero dio paso a que la educación estuviera a cargo de las mujeres, prueba de que las familias burguesas depositaban su confianza en otras mujeres para educar a sus hijos.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>14</sup> Término desarrollado en el texto de Michela de Giorgio, "Modelo católico", en *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993, Tomo 7, p. 190.

Las mujeres excluidas de la escena política oficial, encontraron en la beneficencia un espacio donde podían desarrollar actividades fuera del ambiente doméstico y crear una identidad de poder semejante a la masculina, además de que podían exaltar valores de piedad y ayuda al prójimo. En algunos lugares de Europa llegó a ser una actividad tan importante que se crearon patronatos internacionales en los que participaban distintos países como Francia, Italia y España.<sup>15</sup> En México los patronatos de beneficencia en conjunto con la iglesia católica, ayudaban sobre todo a los lugares dedicados a la educación de los niños desamparados o huérfanos y las personas que se encontraban en situaciones de pobreza extrema y mendigos, además la iglesia apoyaba que las mujeres se forjaran como ejemplos sociales de piedad, al dar al más necesitado; como parte de sus obligaciones en las sociedades de beneficencia, las mujeres realizaban reuniones en donde mostraban a sus familias los trabajos realizados, de esa forma reafirmaban su reconocimiento como mujeres piadosas ante la sociedad. En algunas ocasiones las convocatorias de las reuniones se publicaban en los diarios de la ciudad, un ejemplo de ello es el anuncio que hizo el *Correo Español* acerca de una fiesta de la Sociedad de beneficencia “La Española”, que tuvo lugar el 14 de diciembre de 1901, en la Ciudad de México, la nota decía:

#### **Sociedad de Beneficencia la Española**

El domingo 15 de corriente, a las nueve y media a.m. tendrá lugar, en la casa de asilo de esta Sociedad, una solemne función religiosa dedicada a la Inmaculada Virgen María, Patrona de la esta institución.

Se pone en conocimiento de todos los socios y sus familiares, rogándoles concurren a dicha fiesta, advirtiéndoles que no se reparten invitaciones.

La oración sagrada estará a cargo de R. P. Julián Villagrán.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem*. A finales de siglo los patronatos llegaron a tener gran importancia en la sociedad europea, en Francia se fundó la *Ligue Patriotique des Françaises* en 1910 y en Italia en 1908 *Unione Donne di Azione Cattolica Italiana* p.195.

<sup>16</sup> *El Correo español*, México, 14 de diciembre 1901, p. 2.

Durante todo el siglo XIX, las lecturas femeninas fueron objeto de atento control y se veía como un peligro a la novela romántica, por lo tanto la supervisión de la literatura a la que podía acceder una mujer estaba ligada a los decretos religiosos. Si una mujer leía novelas públicamente era objeto de críticas y desprestigio, se decía que “Una muchacha honesta no lee libros de amor”<sup>17</sup> pues se acercaba al pecado y a la pérdida de valores morales; si la mujer lectora estaba casada, las lecturas que realizaba estaban controladas por el marido. Debido a las prohibiciones de la lectura, algunas mujeres leían por la noche, situación que provocó que desarrollaran enfermedades oftálmicas debido a las condiciones de iluminación. Leer en voz alta fue una costumbre femenina de las clases altas y la devoción católica les ofreció hacer lecturas en los salones de sus casas y tomarlo como una actividad de entretenimiento familiar. Pese a este control, la novela romántica fue uno de los géneros literarios más leídos por las mujeres, la mayoría de las veces hacían las lecturas solas en la intimidad de su habitación o en espacios privados. Las mujeres solteras eran lectoras frecuentes de la novela romántica ya que en ellas veían la contra parte del ideal burgués de “señorita”.<sup>18</sup>

La iglesia funcionó como una instancia de iniciación maternal tomando como representante máximo a la Virgen María y al Niño Jesús, para poder relacionar la maternidad con la devoción y la moral, además de que son imágenes familiares y no dolorosas; es por ello que en la segunda mitad del siglo XIX en México se incrementaron las actividades relacionadas con el culto mariano que pasaba de madre a hija y se tomaba como modelo de pureza. Por tradición novohispana el mes de mayo era dedicado a la Virgen María y se le ofrecían flores, pero en el siglo XIX se incrementó el número de fieles y las celebraciones.

---

<sup>17</sup> Michela de Giorgio, *Op. Cit*, p.198.

<sup>18</sup> Véase, Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o Marchitas. El amor del colibrí y La flor muerta de Manuel Ocaranza” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XX, número 73, año 1998, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 142.

La pureza femenina se media en torno a la perfección virginal, basada en los principios morales y sociales, que se debía de resguardar hasta el matrimonio y superar las tentaciones carnales y pecaminosas. La adolescencia era la edad en la que las mujeres se exponían más a tentaciones en la calle, en bailes, salones, teatros, ferias de beneficencia, ya que podrían perder la virginidad y deshonrar a la familia. Algunas familias acomodadas en su casa tenían un espacio dedicado al culto cristiano, en donde las mujeres se refugiaban para evitar caer en el pecado.

El papel femenino propuesto por la iglesia católica se basaba completamente en la maternidad, ya que se creía que la maternidad de la Virgen había lavado el pecado de Eva,<sup>19</sup> además de que exaltaba el hogar como el único lugar de felicidad, en donde la madre velaba por la integridad de sus hijos, por la felicidad de su marido y vigilaba la moral de la familia, por medio de abnegación y sacrificios. La obra, *Escena Familiar* del pintor mexicano Joaquín Ramírez es una representación del ideal de maternidad burgués: en ella se observa a una amorosa madre acompañada por sus dos hijos, la escena se desarrolla en la intimidad de una habitación, por los detalles de la cama, las cortinas y los muebles, se trata de la habitación conyugal. La madre está contemplando con admiración al menor de sus hijos y a sus pies se encuentra el mayor, quien juega con una pantufla que representa la presencia del padre, ausente en la obra. En el fondo de la escena cuelga el cuadro de una Madona, lo que reafirma una evocación al culto mariano, resaltando la importancia de la maternidad para la mujer católica.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, lineamiento fundado por la *Civiltà Cattolica* en Italia creada en los primeros años del siglo, p. 211

<sup>20</sup> Véase artículo completo en: Angélica Velázquez Guadarrama, "Escena Familiar" en *Memoria-Museo Nacional de Arte*, número 7, México, 1998, pp. 103-107.

## Lecturas y educación formal

Las mujeres en el siglo XIX, sin duda fueron producto de preceptos y ritos religiosos por medio de la educación, que siempre se pretendió mantener en los límites de la utilidad y la decencia, ligada completamente a la iglesia católica. En la segunda mitad del siglo en México, aumentó la apertura de escuelas para “señoritas” e internados, debido a los cambios sociales y económicos y a la influencia de la pedagogía que se desarrollaba en Europa.<sup>21</sup> La educación formal para niñas era una apuesta política y social, ya que era parte de los cambios que impulsarían el progreso de la nación, sin embargo los campos de estudio tenían que estar supervisados por el Estado o la Iglesia, que desde tiempo atrás rivalizaban por la hegemonía social.

La lectura en las mujeres burguesas era una práctica común, pero ¿qué leían? La literatura dice mucho de las mujeres ya que éstas se reflejaban e identificaban con algunos personajes en las obras, es por ello que se prohibieron muchas obras y se hizo una selección de buenas lecturas que podía leer toda señorita de bien. En México en los hogares católicos estaba prohibido hacer lecturas de novelas y textos independientes que no estuvieran supervisados por la Iglesia, pero sobre todo textos relacionados con las relaciones amorosas vistas desde el romanticismo, ya que para algunas mujeres esas lecturas creaban un mundo de ficción, que podían llevarlas a evadir su ambiente doméstico, situación que era mal vista por la sociedad decimonónica. Manuel Payno decía al respecto:

Una mujer no debe jamás exponerse a pervertir su corazón, a desviar a su alma de esas ideas de religión y piedad que santifican aun a las mujeres perdidas. Tampoco deberá buscarse una febril exaltación de sentimientos que la hagan perder el contento y tranquilidad de la vida doméstica, y ver a su marido como un poltrón e insufrible clásico.

Una mujer que lee indistintamente toda clase de escritos, cae forzosamente en el crimen o en el ridículo. De ambos abismos sólo la mano de Dios puede sacarla. Mujer que lee las

---

<sup>21</sup> Duby y Perrot, *Op, Cit*, p. 131. Plantean que la primera universidad para señoritas fue en San Petersburgo, Rusia, en 1887.

*Ruinas* de Volney, es temible. La que constantemente tiene en su costurero a la *Julia* de Rousseau y a *Eloísa y Abelardo*, es desgraciada. Entre las lecturas de las *Ruinas* de Volney y la de *Julia*, es preferible la de novenas.

Por regla general, voy a daros un consejo, hermosas mías. Siempre que oigáis decir de una obra romántica, no la leáis; y esto va contra mis ideas literarias y contra mi opinión respecto a escritos; pero generalmente lo que se llama romántico no deben leerlo ni las doncellas ni las casadas, porque siempre hay en tales composiciones maridos traidores, padres tiranos, amigos pérfidos, incestos horrorosos, parricidios, adulterios, asesinatos y crímenes, luchando en el fango de sangre y de lodo.<sup>22</sup>

Durante el siglo XIX aprender a leer y a escribir, fue el primer paso para la integración de las mujeres al mundo moderno.<sup>23</sup> Leer implicaba tener una organización social de la lectura y escribir una relación privilegiada con el lector, por lo tanto la alfabetización se convirtió en una actividad de sociabilidad en la que algunas veces las mujeres reflexionaban acerca de la sociedad y sobre ellas mismas en el tiempo y el espacio. Sobre todo mujeres de clases altas, que escribían cartas entre sí traspasando el espacio doméstico y aventurándose a entrar al mundo literario. Con el paso del tiempo se fue dando un cambio en el aprendizaje hasta que las obreras y trabajadoras domésticas se alfabetizaron y con ello comenzaron a abrirse escuelas públicas para mujeres, a las que podían asistir las clases populares y en algunas les enseñaban artesanías, para que desde niñas pudieran participar en la economía familiar.

En México las mujeres podían aprender a leer y a escribir desde temprana edad, no obstante después de la educación secundaria no tenían acceso a instituciones para continuar sus estudios superiores, situación que cambio a finales del siglo XIX cuando se incorporaron mujeres a la universidad y a otras escuelas de estudios superiores.

---

<sup>22</sup> Manuel Payno, *Sobre mujeres, amores y matrimonio*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 29, (La Matraca número 3).

<sup>23</sup> Marie-Claire Hock-Demarle, "Leer y escribir en Alemania" en *Historia de las mujeres*, Madrid Taurus, 1992, tomo 7, p. 161.

La educación de las mujeres de clases acomodadas se componía de aprendizajes paralelos: uno tenía lugar en el hogar, en donde la educación se basaba en el modelo católico y por otra parte la educación formal en la que adquirían conocimientos laicos. Sin embargo en México fue hasta mediados del siglo XIX cuando se abrieron escuelas públicas de señoritas, por lo que la educación se recibía dentro de su hogar, ya que las escuelas que existían estaban ligadas a órdenes religiosas. Pese a ello surgieron mujeres novelistas y escritoras aficionadas, que encontraban en la prensa un lugar ideal para publicar sus trabajos.<sup>24</sup>

Debido a las condiciones de aprendizaje, la educación femenina llegó a ser más libre que la masculina ya que los programas eran mucho más flexibles y no trasgredían los modelos sociales permitidos. El mayor temor para la sociedad era la erudición en las mujeres, por ello se limitaban a no aprender demasiado, sobre todo en las clases acomodadas que tenían acceso a gran cantidad de libros y a rodearse de intelectuales y eruditos de la época, se decía que “la mujer sabia da miedo, es una singularidad, ya no es mujer o incluso es ridícula, un espantapájaros que en algunos produce estremecimientos de fiebre”<sup>25</sup> además de que no podían descuidar sus actividades domésticas, ya que sí lo hacían se alejaban del modelo femenino, por lo que tenían que equilibrar las actividades propias de su sexo. Sobre esta situación algunos escritores de la época daban su opinión; tal es el caso de Niceto de Zamacios que dice al respecto:

Pocas son las mujeres que reciben una educación propiamente literaria, porque habiendo nacido con la obligación de ocuparse de los asuntos domésticos, aquella educación sería perjudicial a la sociedad entera si la mujer por atender al deseo de publicar sus ideas, desatendiera la educación de sus hijos y el arreglo interior de la casa.

Salir de la esfera en que Dios ha colocado sabiamente a las criaturas, es rebelarse contra el orden y contra la naturaleza. Si la mujer, como algunos pretenden, recibiera educación del hombre, y se ocupara de los asuntos políticos, el segundo se vería obligado a ocuparse

---

<sup>24</sup> María de Lourdes Alvarado, *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 166.

de los negocios que son propios de la mujer, formando así un contrato perjudicial y ridículo.<sup>26</sup>

Para las mujeres protestantes de Alemania, la biblia fue un instrumento privilegiado de adquisición de conocimientos en todos los niveles desde el deletrear los versículos hasta aprenderlos de memoria y tenerlos presentes siempre en la vida. A diferencia de las mujeres protestantes, en México las mujeres no leían la biblia porque no estaba traducida al español, sin embargo su educación religiosa se basaba en textos relacionados con la vida de los santos, fragmentos históricos acerca de los mismos y devocionarios, todas las lecturas supervisadas por la iglesia católica, fue hasta finales del siglo XIX que la biblia se tradujo al español,<sup>27</sup> pero continuó sin ser su lectura una tradición.

La mujer educada era la mejor vista ante la sociedad y un orgullo para su futuro marido, pero debían tener cuidado con lo que leían y la cantidad de lecturas ya que aprendiendo un poco más se convertían en “mujeres sabias” y podían llegar a aburrir a sus pretendientes. Las lecturas más comunes en las mujeres, además de textos religiosos eran los libros de cocina, los cuentos y biografías de santos o de ciertos personajes históricos.

Un complemento de la educación formal era en el hogar, las madres eran para las hijas un ejemplo de vida idealizado al que tenían que llegar, al mismo tiempo que era el momento más importante de sus vidas ya que eran el ejemplo de la sociedad como educadoras.

A lo largo del siglo XIX la educación femenina comenzó a incorporarse a los estudios de manera formal, creando escuelas y colegios donde además de recibir una educación cristiana,

---

<sup>26</sup> Véase nota completa en: Niceto de Zamacois “Mujeres escritoras” en *El Siglo XIX*, 10 de octubre de 1852, cuarta época, año duodécimo, pp. 1 y 2.

<sup>27</sup> La biblia fue traducida al español en 1893 por el doctor Enrique B. Pratt, misionero presbiteriano en Colombia y México, y publicada por la Sociedad Bíblica Americana.

moral y actividades domésticas, se incorporaba estudios académicos de lectura, escritura y cultura general, en algunas escuelas se impartían clases de artes y música.<sup>28</sup> Para principios de siglo XIX en la ciudad de México existían colegios a los que solo tenían acceso las mujeres de clases acomodadas, uno era el Colegio de la Enseñanza, en el las mujeres recibían una refinada educación a cargo de religiosas.<sup>29</sup>

En la educación informal de las mujeres resalta el papel de la prensa ya que a principios del siglo XIX, los diarios mexicanos dieron espacio a textos escritos por mujeres dirigidos a mujeres; resaltando la participación femenina de clases acomodadas que para la época eran las que mayor acceso tenían a los diarios además de que eran las que leían y escribían fluidamente demostrando madurez en sus textos. El *Diario de México*, fue la primera publicación que dio un espacio para que las mujeres se expresaran públicamente, acerca de cualquier tema que les interesara demostrando sus capacidades intelectuales y culturas ya que por medio de la textos en los diarios comenzaron a darse a la tarea de proponer cambios en la educación formal, y como respuesta a ello existieron hombres que apoyaban esa idea<sup>30</sup>, aunque por otro lado existieron hombres que tuvieron una respuesta negativa ante ello y pedían que se eliminara ese espacio para las mujeres.

Sin embargo no se cerraron los espacios para mujeres, al contrario se comenzaron publicar revistas específicas para mujeres, aludiendo a la idea de que una mejor educación materna generaba un buen ejemplo en sus hijas, que en un futuro serían madres. En las publicaciones se limitaban los temas, pues la mayoría de las mujeres publicaba acerca de los temas que conocían en su día a día como moda, salud, familia, entre otros y eran escasos los textos que trataban

---

<sup>28</sup> María de Lourdes Alvarado, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>30</sup> Un ejemplo de ello fue “El Compasivo” seudónimo utilizado por un hombre que apoyaba públicamente el proyecto de educación femenina en el *Diario de México*, 10 de septiembre de 1806, tomado de María de Lourdes Alvarado, *Ibidem*, p. 33.

sobre política o la vida pública; una de las primeras publicaciones que puso mayor énfasis en la educación femenina fue el *Seminario Económico de México*, fundado por Juan Sánchez de la Barquera, quien decía que las mujeres debían ser “religiosas sin afección, ilustradas con utilidad, sabias sin ridiculez y pedantería”<sup>31</sup> tomando esa idea como eje principal de las siguientes publicaciones.

En la segunda mitad del siglo XIX, las revistas y publicaciones dirigidas a mujeres se incrementaron notablemente, algunas tuvieron pocos números. Con la existencia de más publicaciones, las mujeres aumentaron sus participaciones y algunas llegaron a editar sus propias revistas, tomando como idea principal el progreso de la nación y mejorar la educación de las futuras generaciones desde casa, con una madre educada con esmero. Algunas de las publicaciones fueron, *El Seminario de las Señoritas Mexicanas* (1841-1842), *La Semana de las Señoritas* (1851-1852), *La Ilustración. Seminario de Señoritas* (1869.1870) , *El Álbum de la Mujer* (1883-1890), *Violetas de Anáhuac* (1880-1889) .

### **Representaciones femeninas**

La cultura visual del siglo XIX produjo gran cantidad de imágenes de mujeres, la mayoría representando el ideal femenino y otras ilustraron por primera vez, al igual que los hombres, su propia percepción del mundo. Los tres arquetipos femeninos más representados según Anne Higonnet fueron la Virgen, la Seductora y la Musa;<sup>32</sup> en México también se representó a la Madre-esposa; a lo largo del siglo fueron evolucionando, ya que no sólo mostraban los ideales de belleza, si no también constituían modelos de comportamiento y dice acerca de los arquetipos:

Las imágenes dotaban a las definiciones de feminidad de un aura de verdad gracias a la materialización de conceptos abstractos en relatos de personas y lugares concretos [...] La

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 275-278.

mayoría de las de las artes visuales se reivindicaban realistas, esto es, aspiraban a observar fenómenos físicos y reales y a reflejarlos objetivamente.<sup>33</sup>

La Musa simbolizaba el ideal, materializaba una figura alegórica o a una persona idealizada. La Virgen encarnaba la pureza de la maternidad y la limpieza de los pecados carnales y la mujer Seductora aludía a los pecados y a las “mujeres fatales” en la sociedad. La Madre-esposa simbolizaba todos los valores morales propuestos por la sociedad decimonónica, sobretodo la maternidad y su función reguladora.

En México las mujeres de clases acomodadas como parte de su educación esmerada, tenían actividades artísticas, como la pintura y la música debido a que estimulaban la sensibilidad femenina y las hacían lucir atractivas además de que representaba su posición social. Pocas eran las mujeres, sobre todo las que se rodeaban de artistas, que se adentraban en los estudios aunque no fueran reconocidas socialmente como artistas, si no como aficionadas, pero sí podían mejorar su educación y su vida. En la medida que la mujer aspiraba a la grandeza artística, se marca una brecha que traicionaba su destino doméstico. A diferencia de los hombres artistas que representaban el genio, creaban imágenes originales y eran considerados como profesionales, la mujer sólo representaba en el ambiente doméstico, con sus hijos, su familia o a ella misma, ya que los atributos femeninos se anteponían a los del genio, hubo algunas excepciones en las que la mujer se percibió como genio, se creía que eran anormales o monstruosas.

En la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a incorporarse a la sociedad artística espacios públicos en los que las mujeres podían presentar sus obras, sin embargo no representaban una actividad económica, cuando las mujeres comenzaban a recibir una

---

<sup>33</sup> Anne Higonnet, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en *Historia de las mujeres*, Madrid Taurus, 1992, tomo 7, p. 273.

remuneración económica por su trabajo se les llamaba artesanas, pero las “señoritas pintoras” no participaban económicamente.

Las mujeres preferían representar ambientes domésticos pues eran los lugares a los tenían acceso libremente y conocían mejor, de igual forma al representarse así mismas mostraban una imagen idealizada de ellas o de su familia, actividad que funcionaba como un espejo de lo que querían dar a conocer a los espectadores sobre sus vidas, los lugares que más pintaban eran jardines, el interior de sus casas, imágenes de sus viajes, retratos de sus hijos, de sus esposos, de su familia, de ellas mismas. Un ejemplo de ello son, Josefa y Juliana Sanromán que pintaron escenas domésticas siguiendo el ideal de feminidad burguesa al representarse en actividades propias de su sexo y clase social, *El interior del estudio de una artista* y la *Sala de música*, forman parte de las actividades artísticas que ambas realizaban siguiendo los códigos de lucimiento social; en *Gabinete de costura* y en *La convalecencia*, se representan en escenas completamente familiares exaltando la importancia de su familia en su vida.<sup>34</sup>

Hacia finales del siglo XIX en México las mujeres aspiraban a encontrar un lugar en las escuelas y academias de arte al mismo tiempo que eran reconocidas como artistas; fue por ello que en la década de 1880 se incorporaron mujeres a las clases de pintura de la Academia de San Carlos, con restricciones al no recibir clases de anatomía y dibujo al natural ya que los modelos eran hombres y tenían que posar desnudos, y una “señorita” decente no podía ver.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Véase texto completo en: Angélica Velázquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en *Hacia otra Historia del Arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*. Tomo I, México CONACULTA-CURARE, 2001, pp. 122-145.

<sup>35</sup> Tania García Lescaille, “La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)” en *Dimensión Antropológica*, México, volumen 50, año 17, septiembre-diciembre 2010.

## El cuerpo femenino

La vida de las mujeres siempre estaba entre lo público y lo privado, en casa y en la ciudad, entre los parientes y la sociedad. Su cuerpo era parte de ello, se encontraba en lo público al ser parte de las apariencias sociales femeninas, la vestimenta y la belleza, y en lo privado porque era parte esencial de la máxima virtud femenina, la virginidad. La mayoría de las mujeres decimonónicas eran fieles creyentes que el cuerpo era el enemigo del alma y el mayor obstáculo para la salvación. El corazón ocupaba el centro de la identidad femenina, algunos antropólogos han señalado que las emociones y la sensibilidad eran cualidades indispensables para el buen funcionamiento de la sociedad.<sup>36</sup>

Los cambios en los conceptos sobre higiene a lo largo del siglo comenzaron a precisar los cuidados del cuerpo para mejorar la apariencia física femenina. En el cuerpo de la mujer se valoraba todo lo referente a la sensibilidad y delicadeza; una piel fina, manos y pies pequeños, caderas redondas, senos abundantes y tejidos firmes, representaban la perfección física.<sup>37</sup> Para resaltar las cualidades del cuerpo las mujeres lo adornaban con vestimentas confeccionadas con gran esmero y adornos, los vestidos tenían gran cantidad de tela, lo que provocaba que la mujer se desplazara con lentitud y dificultad.

El arreglo personal femenino destacaba las tres etapas del crecimiento, la formación de la personalidad, la adolescente no vestía igual que la niña o la viuda, existían claras diferencias entre el vestido, los colores, las telas, los zapatos y el peinado según la etapa de cada mujer.

Los espacios en donde se desenvolvían las mujeres, delimitaban sus actividades y su comportamiento, es por ello que en algunos lugares llegaban a sentirse más seguras que en otros:

---

<sup>36</sup> El corazón visto desde el punto de vista emocional y no biológico.

<sup>37</sup> Yvonne Knibiehler, "Cuerpos y corazones" en *Historia de las mujeres*, Madrid Taurus, 1992, tomo 8, p. 22.

sentían más riesgo en lugares públicos en los que estaban rodeadas de otras personas; en cambio tenían mayor tranquilidad y desahogo en espacios privados, en donde se encontraban solas o en compañía de personas muy cercanas a ellas. Los bailes eran el espacio público en donde las emociones de las mujeres florecían al ser tocadas por los hombres, con el roce de los cuerpos al bailar representaba un rito de asociación pero también un gran riesgo para la virginidad y reputación femenina. La habitación femenina era un espacio privado en donde se refugiaban las mujeres para desarrollar su autonomía y su propia personalidad. El pintor michoacano Manuel Ocaranza en su obra *El amor del colibrí*, representa una escena íntima de una “señorita” en su habitación: una joven mujer se encuentra de pie ante el marco de su ventana; entre sus manos tiene un papel azul, probablemente una carta de un enamorado que solo puede ser leída en la intimidad de su habitación; por el lujo de su atuendo y el mobiliario que la rodea el autor crea un ambiente de confort y sugiere un espacio femenino en el ideal de la burguesía, lo que se confirma con las actividades que se desarrollan en el escenario, la costura, la música y la lectura, ya que se encuentra un costurero, un piano y un libro.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o Marchitas”..., *Op. Cit.*

## Notas para una biografía de Pilar de la Hidalga.

El 28 de octubre de 1843 nació María del Pilar Simona Judas Merced Ana Josefa Joaquina de Jesús Ignacia Pascuala Ramona Narcisa Hidalga García,<sup>39</sup> hija del español Lorenzo de la Hidalga y de la mexicana Ana María García Icazbalceta, hermana del célebre historiador Joaquín García Icazbalceta. La niña fue bautizada el 29 de octubre de 1843 en el Sagrario Metropolitano<sup>40</sup>

Su padre Lorenzo de la Hidalga, fue un destacado arquitecto que desarrolló gran parte de su obra en México, país al que tomó como su patria adoptiva. Llegó a la República mexicana el 21 de mayo de 1838 por requerimientos familiares y no pasó mucho tiempo desde su llegada para que en 1840 contrajera matrimonio con Ana María García Icazbalceta, juntos tuvieron cinco hijos: Ignacio, María Loreto, Pilar, Eusebio y Federico.<sup>41</sup>

El arquitecto de la Hidalga ingresó en 1836 a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en donde obtuvo el título de arquitecto, poco tiempo después se fue a París en donde, según su biógrafo Manuel G. Revilla, se formó en la escuela francesa de Henri Labrouste en la corriente llamada romántico-racionalista, en su estancia en Francia convivió con otros arquitectos como Edmund Blanc y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.<sup>42</sup> La estancia de Lorenzo de la Hidalga en Francia fue corta pero le permitió aprender las nuevas tendencias de la arquitectura.

---

<sup>39</sup> De aquí en adelante me referiré a ella con su nombre corto Pilar de la Hidalga. El apellido de la Hidalga en las fuentes consultadas aparece con variantes, en algunas ocasiones usaban el “de la” y en otras lo desaparecían, yo me referiré siempre al apellido como de la Hidalga.

<sup>40</sup> El registro de bautizo, se encuentra en el Libro de Bautismos de españoles 1843-1846, de la Parroquia del Sagrario, volumen 30, registro número 1129, página-foja 105, a través de <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9750-2246-76?cc=1615259&wc=M99K-KHQ:n1329069046>, consultada en junio de 2013.

<sup>41</sup> Información tomada de <http://gw5.geneanet.org/sanchiz?lang=es;p=lorenzo;n=hidalga+musitu>. Fecha de consulta, mayo 2013

<sup>42</sup> Manuel Revilla, *Biografías (artistas)*, México, Biblioteca de Autores Mexicanos, 1908., p. 28

Para 1838 Lorenzo de la Hidalga deseaba ir a Italia para realizar el “Grand Tour” una tradición para los estudiantes de arquitectura,<sup>43</sup> pese a ello llegó a México y se relacionó con los más altos círculos intelectuales, políticos y empresariales; estas amistades probablemente contribuyeron a la realización de sus primeros trabajos, sin embargo las relaciones familiares que tenía lo ayudaron al abrirse una carrera como empresario azucarero, pues la mayoría de sus parientes en México pertenecían a la recién formada clase de comerciantes y empresarios.<sup>44</sup>

Fue por las relaciones familiares que conoció a su esposa, Ana María García Icazbalceta, ya que la abuela de ésta, Ramona Antonia Musitu Zaldivegoitia era hermana de la madre de Lorenzo de la Hidalga, Manuela Gertrudis Musitu Zaldivegoitia.<sup>45</sup> Los matrimonios entre parientes eran una práctica frecuente en la época, pues muchos de ellos se realizaban para preservar el linaje y asegurar la fortuna familiar. Es por ello que el matrimonio de Lorenzo de la Hidalga y Ana María García Icazbalceta, se había arreglado años antes, cuando la familia García Icazbalceta permanecía en España debido a la ley de expulsión de españoles en 1829 durante el gobierno de Vicente Guerrero; la familia partió de la Ciudad de México el 14 de enero de 1829 y se reunieron con sus parientes en España, el 27 de septiembre del mismo año, ahí permanecieron cerca de siete años, por lo que a su regreso Lorenzo de la Hidalga y Ana María García Icazbalceta no tardaron en contraer matrimonio.<sup>46</sup>

La mayor parte de las obras edificadas por Lorenzo de la Hidalga se realizaron en el periodo de 1841-1844; la construcción del Mercado de la Plaza del Volador y del Gran Teatro de Santa Anna, dos de sus primeras grandes obras, coinciden con el inicio de la reorganización de la

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ninel Valderrama Negrón, “El fomento de la policía de ornato en la república de 1841-1844”, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, p. 75.

<sup>45</sup> <http://gw5.geneanet.org/sanchiz?lang=es;p=lorenzo;n=hidalga+musitu>, *Op. cit.*

<sup>46</sup> Emma Rivas Mata y Edgar O. Gutiérrez (comp. Estudio introductorio, transcripción y notas), “Cartas de las Haciendas: Joaquín García Icazbalceta escribe a su hijo Luis, 1877-1894” , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, pp. 27- 33

Academia de San Carlos en 1843, formando parte del proyecto de nación del partido conservador, además de que las construcciones eran un ejemplo claro de la imagen del buen gobierno que estaba forjando el estado, bajo la presidencia de Antonio López de Santa Anna.

El favoritismo político apoyó el desarrollo de las obras de Lorenzo de la Hidalga, aunque él no participó activamente en la política para ejercer sus obras. Muy probablemente la influencia del grupo azucarero encabezado por la figura del antiguo insurgente Nicolás Bravo haya sido su vínculo con el presidente Santa Anna.<sup>47</sup> Revilla dice que el arquitecto de la Hidalga fue considerado el principal arquitecto del México independiente.<sup>48</sup>

La relación de Lorenzo de la Hidalga con los más importantes maestros ingenieros, pintores, escultores y arquitectos del momento, influyó directamente en la vocación artística de sus hijos Ignacio y Eusebio, quienes se formaron como arquitectos; Loreto destacó como pianista aunque nunca lo hizo de forma profesional y Pilar como pintora, pues sin duda crecer en un medio culto les permitió desarrollar su capacidad creativa y su interés por el quehacer artístico.

Pelegrín Clavé, director del ramo de pintura en la Academia de San Carlos, Manuel Vilar, director del ramo de escultura y Eugenio Landesio, maestro de paisaje; eran asiduos visitantes a la casa de De la Hidalga. Particularmente con éste último sostuvo una gran amistad y le realizó varias pinturas, como *La arquería de la Hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*, en ella se retrata a la familia del arquitecto, en una de las haciendas azucareras de Puebla, y se observa al fondo, la arquería del acueducto que abastecía de agua a la hacienda; *Una vista de la hacienda de Matlala con un grupo de venados*, también de Landesio, donde se muestra a un par de venados

---

<sup>47</sup> Ninel Valderrama Negrón, "Las redes familiares de Lorenzo de la Hidalga en la Nueva España. Una visión desde la Historia del Arte" en: *Memorias de la XVI Reunión Americana de Genealogía y VI Congreso Iberoamericano de las Ciencias Genealogía y Heráldica*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2013. (en prensa)

<sup>48</sup> Revilla, *Biografías...*, *Op. Cit.*, p. 32.

descansando en la sombra, y a lo lejos se ve el casco de la hacienda. Ambas obras se expusieron en la Sala de pinturas remitidas a la Academia de San Carlos en la décima exposición de 1857, con los números 19 y 20.<sup>49</sup> *Un ingenio en la hacienda de Colón*, otra de las propiedades de la familia de la Hidalga, con una vista desde arriba en la que se observa a un grupo de trabajadores dentro de las instalaciones de la misma hacienda. La obra se expuso en la undécima exposición de la Academia de San Carlos en 1858, en la Sala de pinturas remitidas.<sup>50</sup> Francisco Javier Álvarez de la Torre, uno de los primeros discípulos de Landesio, pintó en 1861, *La casa de la Hidalga*, mostrando otra de las propiedades de la familia en esta ocasión la casa de campo en Buenavista.<sup>51</sup> Presentada en la decimosegunda exposición de la Academia de San Carlos, en la Sala de pinturas de los discípulos, de la clase de paisaje, dirigida por Eugenio Landesio

La casa de campo de la Hidalga era una de las propiedades más valiosas para la familia, pues por su construcción y ubicación representaba un símbolo de estabilidad social ya que disponía de un extenso terrero en donde se encontraban jardines y estancias de reposo, a su alrededor se situaban las propiedades de otras familias acaudaladas de la Ciudad de México: al poniente la familia Cortina y al oriente la familia Sánchez, las construcciones de estas propiedades advertían la idea de las primeras villas suburbanas; en la entrada de la casa se hallaba un *arco triunfal* que resaltaba su posición económica además de que servía para diferenciarla de las demás.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, UNAM-IIE, 1963, p. 272.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.331., Véase también: Angélica Velázquez Guadarrama, "Francisco Javier Álvarez de la Torre. La casa de la Hidalga" en *La colección de pintura del Banco Nacional de México: Catálogo*, siglo XIX, México, Fomento cultural Banamex, 2004, Vol. 2, pp. 64-68.

<sup>52</sup> Hugo Arciniega Ávila, *La villa de Lorenzo de la Hidalga*, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, México, pp. 1-32. (Texto inédito)

Pelegrín Clavé realizó un *retrato de Doña Ana María García Icazbalceta* y otro de su esposo *Lorenzo de la Hidalga*; Martín Soriano y Felipe Sojo, bajo la supervisión de Manuel Vilar, realizaron dos esculturas, *La industria* y *El Arte*, para la decoración de la casa de campo de la Hidalga, y es probable que algunas de las esculturas retratadas en la obra pintada por Álvarez también hayan sido de su autoría.<sup>53</sup> Por encargo Lorenzo de la Hidalga adquirió *El Nacimiento* y *Los Hebreos cautivos en Babilonia* de Joaquín Ramírez y *La tempestad en la barca* de Rafael Flores.<sup>54</sup>

La relación que mantuvo Lorenzo de la Hidalga con Manuel Vilar fue muy cercana, tanto que el escultor en su testamento dejó a Lorenzo parte de una casa en Barcelona, un lapicero de oro, dos tratados de arquitectura y lo nombró, junto con Pelegrín Clavé, como albacea de su testamento<sup>55</sup>

Lorenzo de la Hidalga fue un constante suscriptor a las exposiciones de la Academia de San Carlos y como tal recibía todos los beneficios que le otorgaba esa condición: participaba en los sorteos de las obras, recibía un grabado y el catálogo de obras expuestas, además del título de “Protector de las artes”. Comenzó a suscribirse en 1851, en la tercera exposición de la Academia de San Carlos con 10 acciones, situación que demuestra su interés y entusiasmo con las artes, ya que la mayoría de los suscriptores generalmente participaban con una acción; continuó suscribiéndose con varias acciones en las siguientes diez exposiciones de la Academia de San Carlos de 1852 hasta 1865. Es probable que haya dejado de suscribirse porque la familia empezó a

---

<sup>53</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Francisco Javier Álvarez” ..., *Op. Cit.*

<sup>54</sup> Hugo Arciniega Ávila, *Op. Cit.*, Véase también Manuel G. Revilla. “Lorenzo de la Hidalga”, en *Seminario Literario Ilustrado*, México, tomo I, número 8, lunes 18 de febrero de 1901, p. 89

<sup>55</sup> Datos tomados del testamento de Manuel Vilar, Archivo Histórico de Notarias del Distrito Federal, (AN), notario, Francisco de Madariaga, año 1860, libro 4, folio 15.

tener dificultades financieras, pues en 1867, remataron su Villa de Buenavista, una de sus propiedades más preciadas.<sup>56</sup>

Desde su nacimiento, Pilar de la Hidalga fue testigo de la destacada trayectoria de su padre, pues cuando ella tenía un año de edad se inauguró el Teatro de Santa Anna, una de las obras más importantes del arquitecto de la Hidalga.

Como hija de Lorenzo de la Hidalga uno de los más asiduos suscriptores de las exposiciones de la Academia de San Carlos, Pilar pudo revisar los catálogos que había en su casa, y conocer muy bien las obras de los artistas de la época, además de que los frecuentaba personalmente y en su casa podía observar algunas obras. Su madre, Ana María García Icazbalceta también fue suscriptora de 1854 a 1862 y, al igual que Lorenzo de la Hidalga, dejó de suscribirse a las exposiciones a partir de 1865.

La educación de Pilar de la Hidalga transcurrió en un ambiente culto, intelectual y artístico, por lo que además de las clases de pintura, es posible que recibiera clases de música e idiomas en su propio hogar, situación que solía ser común para las mujeres de clase acomodada como ella. Tomando las clases de pintura y música como uno de los deberes de su clase social como “señorita”. Pilar llegó a tener en su casa obras adquiridas por compra, intercambio y regalos que le hacían a su padre; las cuales pudieron haber influido en la carrera de Pilar al tener gran variedad de obras para poder copiar e iniciar su carrera.

El arquitecto de la Hidalga era coleccionista de obras de arte, privilegio generalmente de la clase acomodada que era la que tenía las posibilidades de darse ese gusto. Saber que su padre tenía los recursos económicos para adquirir tantas obras de arte, era un factor importante para

---

<sup>56</sup> Hugo Arciniega Ávila, *Op. Cit.*

Pilar de la Hidalga, pues su padre al ser “Protector de las bellas artes” no debió escatimar en los recursos para la carrera artística de su hija.

Por las relaciones sociales que tenía Lorenzo de la Hidalga, se dice que Pelegrín Clavé fue maestro de Pilar. Francisco Díez de Bonilla, uno de los críticos de la época, lo afirma diciendo, en su crítica a la décimoctava exposición de la Academia de San Carlos:

Los cuatro cuadros de la señorita Doña Pilar Hidalga revelan un sentimiento por el color: es un estilo de su maestro Clavé. Los dos que más han gustado son el retrato de la hermana de la artista y el estudio de unos patos.<sup>57</sup>

En esa exposición Pilar presentó cuatro obras originales, *La Dolorosa, Retrato pintado por ella, El Salvador y Estudios al natural*; por lo que podemos sugerir que el director del ramo de pintura, fue su maestro, sin embargo las obras que por ahora se conocen de ella, no tratan los temas que Clavé pintaba. También se puede suponer que tuvo otros maestros, incluso su propio padre pudo ser su primer maestro ya que él mismo se presentaba como un pintor “amateur” y exhibía sus obras en las exposiciones de la Academia de San Carlos, por ejemplo en la sexta exposición de la Academia de San Carlos de 1854, en la sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia, presentó un retrato de medio cuerpo al pastel del Señor Eusebio García, suegro del arquitecto.<sup>58</sup>

Al igual que su padre, Pilar de la Hidalga expuso en las salas de alumnos externos de la Academia de San Carlos, las obras de las que se tiene conocimiento son las que aparecen registradas en los catálogos la mayoría como propiedad de su padre entre 1858 y 1869, por lo que Lorenzo de la Hidalga fue el presentador de su hija ante el público de las exposiciones, apoyándose

---

<sup>57</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Crítica de Arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos*, México, UNAM-IIE, 1997, Tomo II, p. 457.

<sup>58</sup> Manuel Romero de Terreros, *Catálogos...*, *Op. Cit.*, p.158

de la popularidad y fama que tenía; además de que era parte de su función como su padre y maestro. Esa situación hizo que la carrera de Pilar fuera bienvenida ante el público e impulsara su carrera como pintora.

Pilar al formar parte de círculos sociales de clase acomodada, es muy probable que haya conocido y tratado a otras “señoritas” pintoras, con las que seguramente compartió al maestro, por mencionar algunas de ellas Guadalupe Carpio, Julia Escalante y Eulalia Lucio junto a ellas expuso en los salones de alumnos externos de la Academia de San Carlos. Al lado de Guadalupe Carpio de Mayora expuso en dos ocasiones, la primera en la undécima exposición en 1858 y la segunda en la duodécima exposición de 1862<sup>59</sup> y con Julia Escalante y Eulalia Lucio también compartió los salones en dos ocasiones, en 1877 y 1891.<sup>60</sup>

En diciembre de 1858, cuando tenía 15 años de edad, Pilar de la Hidalga expuso por primera vez en la Academia de San Carlos en la que presentó seis obras en la “Sala de pinturas remitidas de particulares a la Academia”, dos originales y cuatro copias: *Cuadro de comedor* original con el número 6, *Cuadro de comedor* original número 7, *La joven escocesa*, copia, número 8, *Paisaje* copia número 32, *Paisaje* copia número 33 y *El carro del Sol*, copia de Guido Reni, número 34, en esta ocasión todas las obras expuestas, fueron descritas en los Catálogos de las exposiciones de la Academia de San Carlos, refiriéndose a ellas como:

Cuadro de comedor (6). -sobre una mesa se halla una frutera de porcelana llena de variadas frutas, y a su lado un jarrón de cristal, alto de 22 pulgadas, ancho 17.

Cuadro de comedor (7).- Una dulcera al derredor de la cual se ven agrupadas diferentes frutas alto 22 pulgadas ancho.

La joven escocesa (8). I Cossman. Sobre un fondo nebuloso se destaca una joven rubia en descuidado traje y acto de observación, alto 23 pulgadas ancho 19.

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 301 y 306.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 483 y 587

Paisaje, copia (32).- Al lado de un pequeño lago se eleva una colina sobre la que está edificado un edificio gótico, detrás de él se ve una umbrosa montaña.

Paisaje, copia (33). A las orillas de un río y entre varios árboles se descubre una casa rústica que parece ser una molino: por un caminito que conduce a las montañas se ven varias figuras, alto 16 pulgadas, ancho 20.

El carro del Sol, copia de Guido Reni (34). El rubicundo Apolo sobre su dorado carro dirige sus fogosos caballos por el firmamento. Componen su corte sus ligeras ninfas enlazadas entre sí, personificando las horas. La Aurora preside el cortejo derramado perfumadas flores sobre la tierra, que poco a poco se va iluminando con la luz vivificadora del astro del día. En el fondo se descubre el terso mar limitado en parte por algunos montes, a la falda de los cuales se extienden varias poblaciones. Esta copia está sacada del famoso fresco ejecutado en el techo del palacio Rospillosi en Roma, alto 41 pulgadas ancho 76.<sup>61</sup>

En esa misma exposición pero en otra sala se presentaron los trabajos de los alumnos del Colegio Hispano-Mexicano, uno de ellos era Ramón Usandizaga,<sup>62</sup> quien expuso obras por primera y única vez, y años más tarde se convertiría en el esposo de Pilar de la Hidalga.

En el diario *La Sociedad*, un crítico anónimo comentaba sobre las obras:

Los tres cuadritos que presentó la Srta D. Pilar Hidalga son muy atractivos: la disposición y agrupamiento de la fruta con las piezas de loza y cristal, son muy armónicas en la composición: el colorido es verdadero, vivo y vigoroso, así como el toque franco y espontáneo. Esta señorita tiene muy bonitas dotes, que desarrolladas con el estudio detenido, la harán una de nuestras mejores y más simpáticas artistas.<sup>63</sup>

Con el buen recibimiento que Pilar de la Hidalga tuvo por parte de la crítica de arte en 1858 y con toda la tradición artística familiar, siguió exponiendo de forma continua en las siguientes tres exposiciones: 1862,1865 y 1869.

En 1862 en la Sala de pinturas remitidas de fuera de la Academia, presentó cuatro obras, tres originales y una copia, *Retrato del pintor holandés Rembrand*, copia, *Cuadro de comedor* original, *Retrato de la Srta. García*, *Cuadro de frutas y flores*, original. En esta exposición la crítica

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 301 y 304

<sup>62</sup> Manuel Romero de Terreros, *Catálogos...*, *Op. Cit.*, p. 311.

<sup>63</sup> La crítica fue publicada en el diario *La Sociedad*, el 5 de febrero de 1859, p. 2.

galardonó sus obras debido a la temática de los cuadros, al uso del color y a la naturalidad de la pincelada. Un crítico anónimo decía:

La señorita Pilar Hidalgo ha manifestado esta vez las brillantes dotes que posee, en los preciosos cuadros que tanto llaman la atención de la sala, marcados con los números 5, 22, 3 y 57 que representan: un cuadro de comedor, original; retrato de la señorita García, id; retrato de Rembrandt, copia; y un cuadro de frutas y flores, original. Todas estas pinturas son gustosas por su bello colorido y pincelado fluido y sencillo; pero lo que más agrada a todos los concurrentes, y mucho a nosotros, son el cuadro de comedor y el frutero, porque están ejecutados con brío y mucha verdad en la entonación; las gallinas del primero son animadas y la que está rodeada de sus polluelos, tocada con variedad y exquisita gracia. Los pollitos ¡con qué monada y naturalidad están tomados! La señorita Hidalgo puede gloriarse de haber sorprendido a la naturaleza, y elegido con tino un asunto simpático y encantador<sup>64</sup>

El *Cuadro de comedor*, es la primera obra expuesta de Pilar de la Hidalgo en la que pinta animales, ya que la escena se desarrolla en un gallinero, el comentario de la obra en la exposición decía: “En uno de los ángulos del corral, se ven algunas gallinas, una de las cuales abriga a sus polluelos; un gallo está sobre una cesta rota en actitud de cantar.”<sup>65</sup>

En la siguiente exposición de 1865, Pilar de la Hidalgo presentó cuatro obras, dos de ellas retratos, uno de su hermana Loreto y otro de su hermano Ignacio, las otras dos obras fueron *Borregos en un corral* y *Una joven dándole uvas a un pajarillo*; en esta exposición todas las obras que presentó, fueron originales mostrando un avance en sus estudios de pintura.

En 1865 Pilar de la Hidalgo coincidió en los salones de la Academia junto a su padre, ambos presentaron pinturas y fue la última en la que su padre participó como expositor. Sin embargo se sabe que durante el Segundo Imperio el arquitecto de la Hidalgo mantuvo una relación cercana con Maximiliano, además de que Lorenzo de la Hidalgo formó parte de los arquitectos que

---

<sup>64</sup> La crítica fue publicada por el diario *El Siglo XIX*, 17 de febrero de 1862, recogida en Ida Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, Tomo II, p. 58.

<sup>65</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. cit.*, p. 334.

participarían en la remodelación del Castillo de Chapultepec; aunque el proyecto no se llevó a cabo, realizó otros trabajos para el emperador.<sup>66</sup>

En 1869, en la decimocuarta exposición de la entonces llamada Escuela Nacional de Bellas Artes,<sup>67</sup> Pilar de la Hidalga presentó ocho obras, de las cuales sólo una era copia, *Paisaje*, registrándola como pertenencia propia. Situación peculiar, pues desde la exposición de 1858 las obras que exponía pertenecían a su padre y en el caso de los retratos, pertenecían a las personas retratadas. Al dejar de registrar sus obras como propiedad de Lorenzo de la Hidalga, Pilar se enfrentó a una situación de madurez artística y personal, aunque toda su vida estuvo ligada completamente a la imagen de artista que su padre se había creado en la sociedad decimonónica.

De las ocho obras que expuso, tres eran retratos, uno de su hermano Eusebio, otro de la señorita Refugio Conde y de Concepción Pastor, ambas primas de Pilar. Las cinco obras restantes eran *Un cuadro de comedor*, *Establo con carnero*, *Un gallinero*, *Un Paisaje* y *San Francisco de Borja*.

En el diario *El Siglo XIX*, un crítico que firmaba como L.G.R., se expresó sobre las obras expuestas:

La Señorita Pilar Hidalga sostiene con ventaja la reputación que ya en otros años ha conquistado. Algunos retratos de familia dan ahora testimonio de que sus adelantos son cada día mayores.<sup>68</sup>

El retrato fue uno de los temas más pintados por la artista, esto se debió a que en la formación artística femenina de la época, no se permitía que las mujeres asistieran a las escuelas de arte, porque en las clases se realizaban dibujos del cuerpo humano desnudo y los modelos eran

---

<sup>66</sup> Esther Acevedo, "Las imágenes de la historia (1863-1967) Memoria y destrucción" en *Memoria-Museo Nacional de Arte*, número 3, México, 1991, p. 27-40

<sup>67</sup> Por decreto de Benito Juárez en el que se sustituyó el nombre de la Academia de San Carlos por la Escuela Nacional de Bellas Artes, como parte de su proyecto de reestructuración de las artes.

<sup>68</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.*, Tomo II, p.154

generalmente hombres. Desde el siglo XVI la educación artística estaba basada en el dominio del dibujo y de la representación del cuerpo humano masculino por lo que una “señorita” inmersa en una sociedad conservadora y católica no podía ver a un hombre desnudo y mucho menos tomarlo de modelo para aprender a dibujar el cuerpo humano.<sup>69</sup> Esa situación reducía los temas que las artistas pudieran pintar y las excluía de la pintura de tema histórico, pues la mayoría pintaba lo que tenía a su alrededor como retratos familiares, escenas de la vida cotidiana, bodegones y naturalezas muertas; sin embargo algunas artistas pintaban temas religiosos o históricos, por medio de copias que realizaban como parte de su educación pictórica.

Pilar de la Hidalga, es un claro ejemplo de ello, pues en su primera exposición, presentó una obra de tema histórico-mitológico, *El carro del Sol*, copia de Guido Reni, y en las exposiciones posteriores los temas sobresalientes fueron bodegones, paisajes y retratos de familiares.<sup>70</sup>

Otro de los temas favoritos de Pilar, fue el de los animales domésticos sobre todo en los corrales, probablemente porque en todas las propiedades de la familia de la Hidalga, existían corrales ya que era muy común la crianza de animales para consumo alimenticio.

Aunque las obras de Pilar de la Hidalga fueron bien recibidas en las exposiciones de la Academia de San Carlos, dejó de exponer en los Salones de la Academia de San Carlos en 1869 y volvió a presentar obras hasta la decimoctava exposición en 1877; es decir, dejó de exponer durante ocho años. Abandonar las exposiciones en la Academia de San Carlos cuando las señoritas pintoras se casaban era muy común, un ejemplo de ello es el caso de Josefa y Juliana Sanromán,<sup>71</sup> sin embargo Pilar de la Hidalga no se había casado cuando temporalmente se retiró de los Salones

---

<sup>69</sup> Linda Nochlin, en “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-43.

<sup>70</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 304

<sup>71</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “*La Representación de la domesticidad...*”, *Op. Cit.*

de la Academia de San Carlos, pues contrajo matrimonio hasta 1882. Puede suponerse que las razones que la orillaron a dejar de exponer en los salones de la Academia o, incluso a abandonar el ejercicio de la pintura, hayan sido los problemas financieros por los que atravesaba su familia, y hasta que pudieron recuperarse económicamente Pilar regresó a exponer.

Para 1869 Pilar de la Hidalga tenía 25 años de edad y no estaba casada, situación que era muy extraña ya que la edad de las jóvenes casaderas era generalmente entre los 16 y los 22 años; esta condición personal llama la atención en la vida de la pintora; probablemente no se haya casado por la situación económica en la que se encontraba, ya que para la época la familia cruzaba por una crisis financiera, que les llevo varios años resolver, por lo que Pilar no disponía de una buena dote para poder comprometerse.<sup>72</sup>

En 1877, en la decimoctava exposición de la Academia de San Carlos, Pilar de la Hidalga se reincorporó a los Salones de la Academia, con cuatro obras: *Estudios del natural*, *La Dolorosa*, *El Salvador* y *Retrato pintado por ella*.<sup>73</sup> En esta exposición obtuvo una mención honorífica en el ramo de pintura por un retrato y un cuadro original;<sup>74</sup> los expositores premiados además de Pilar, fueron, con otra mención honorífica Elena Barreiro, Félix Parra obtuvo el primer premio, José María Ibararán el segundo y el tercero Librado Suárez. Es evidente que el prestigio y el valor de las obras de Pilar en la Academia de San Carlos como una expositora externa, pues la mención honorífica que obtuvo, la recibió al lado de artistas de la Academia con gran trayectoria.

Después de haber recibido esta mención honorífica en la decimoctava exposición de la Academia de San Carlos, dos críticos hablaron sobre la obra expuesta. En el diario *La Libertad*, del día 15 de febrero de 1878, Felipe Santiago Gutiérrez, dice:

---

<sup>72</sup> Hugo Arciniega, *Op. Cit.*

<sup>73</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op.Cit.*, p. 497

<sup>74</sup> Tomado de las actas del jurado calificador de la decimoctava exposición de la Academia de San Carlos, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, gaveta 56, expediente 7364-26, 1877.

Nos gusta mucho el retrato de la Señorita Loreto Hidalgo, por la señorita Pilar Hidalgo; es muy brillante su entonación y brillante su efecto; siga adelante esta joven artista ejecutando estudio de mayor escala.

En el diario *El Siglo XIX*, del día 23 de enero de 1878, Francisco Díez de Bonilla, dice:

Los cuatro cuadros de la señorita Pilar Hidalgo revelan su sentimiento por el color: es el estilo de su maestro Clavé. Los dos que más han gustado son el retrato de la hermana de la artista y el estudio de unos patos.<sup>75</sup>

Gracias a la crítica de las obras de Pilar de la Hidalgo, sabemos que el retrato presentado como *Retrato por ella misma*, era un retrato de su hermana Loreto, mayor que ella.

Por segunda vez, Pilar dejó de presentar obra en la decimonovena y vigésima exposiciones de la Academia de San Carlos, desde 1877 hasta 1886, pasaron nueve años en los que Pilar de la Hidalgo vuelve a desaparecer de la vida artística pública.

Sin embargo se sabe que se retiró por segunda ocasión, para contraer matrimonio el 30 de septiembre de 1882 con Ramón Usandizaga en el Sagrario de la Catedral Metropolitana, cuando ambos contaban con 39 de años de edad.<sup>76</sup> Es probable que hayan tenido una relación desde varios años atrás, sin embargo su matrimonio fue poco anunciado, pues la información matrimonial registrada en la Parroquia del Sagrario Metropolitano fue el 7 de septiembre,<sup>77</sup> en el mismo mes de su matrimonio y regularmente la información matrimonial se daba con dos meses

---

<sup>75</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, Tomo II, pp. 441 y 457.

<sup>76</sup> Libro actas de matrimonio 1879-1882 de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, Volumen 8, página-foja 131, acta número 159, a través de <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-12653-4586-4?cc=1615259&wc=M99K-L6K:n237770981>

<sup>77</sup> Los registros de información matrimonial también eran conocidos como amonestaciones prenupciales. Las parejas que deseaban casarse por la Iglesia Católica tenían que atravesar por un proceso de investigación para comprobar que no tuvieran impedimento alguno ante la iglesia. El documento de la información matrimonial consistía de varias partes. La primera establecía la intención de matrimonio de la pareja y algunos anuncios en donde se hacía público el matrimonio y a través de ellos otras personas tenían la oportunidad de declarar las razones por las que pensaban que la pareja no debería de contraer matrimonio. Para ver la información matrimonial completa de Pilar de la Hidalgo y Ramón Usandizaga, véase, el Libro de Información Matrimonial año 1882, de la Parroquia del Sagrario, número 169. <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-17779-30849-40?cc=1615259&wc=M99K-21K:n257943625>

de anticipación con la finalidad de anunciar la boda por si alguna persona tenía impedimento para que la boda se llevara a cabo. Sus padrinos de velación fueron Ignacio de la Hidalga por parte de Pilar y Ángela Yarza por parte de Ramón y padrinos de mano fueron José Saturnino Yarza por parte del novio y Loreto de la Hidalga por parte de la novia.

Ramón Usandizaga nació en 1843 en Tolosa, Guipúzcoa, España, llegó muy joven a México y en 1858 cuando tenía 15 años expuso por primera y única vez en los salones de alumnos externos a la Academia de San Carlos; sin embargo, fue suscriptor a las exposiciones de la Academia de San Carlos en dos ocasiones en 1869 y 1892. Tuvo una carrera financiera prometedora pues en 1882 era tesorero del primer consejo administrativo del Banco Mercantil Mexicano en la Ciudad de México<sup>78</sup> y dos años más tarde en 1884 cuando se fusionaron el Banco Nacional Mexicano y el Banco Mercantil Mexicano para crear el Banco Nacional de México, Ramón Usandizaga ocupó el cargo de cajero principal, puesto que mantuvo hasta su muerte en 1897.<sup>79</sup> Ramón fue un personaje público ya que era considerado miembro destacado de la colonia española y por lo tanto era distinguido en las altas esferas sociales de la Ciudad de México, sin embargo se conoce poco acerca de su vida.

En la exposición de 1886, Pilar regresó a presentar obra, esta vez en la *Sala de exposición de pinturas modernas de fuera de la Escuela*, sólo presentó dos obras, *El nacimiento* copia de Joaquín Ramírez y *Estudio tomado del natural*.

Sobre esa exposición un crítico en el diario *El Municipio Libre*, comentó:

---

<sup>78</sup> *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana 1883-1884*, publicado por Manuel Caballero, Nueva York, The Chas, M. Green printing, 1883, p. 31, a través de [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931\\_031.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931_031.pdf), fecha de consulta enero de 2014

<sup>79</sup> Información tomada de los Informes del consejo de administración y de los comisarios y resoluciones de la Asamblea General Ordinaria del Banco Nacional de México, 1884-1897, Archivo Histórico del Banco Nacional de México.

Encima precisamente de los estudios anteriores está un trabajo, de grandes dimensiones, que representa la *adoración de los pastores* y se debe al pincel de la Sra. Pilar Hidalgo de Usandizaga.

Este cuadro revela en la autora felices disposiciones: nos agradan mucho la entonación de su colorido y la corrección del dibujo. Es seguro que más adelante la Sra. de Usandizaga producirá obras dignas de todo elogio.<sup>80</sup>

En la siguiente exposición en 1891, en la misma sala, Pilar de la Hidalgo expuso dos obras, *La mendiga* y *La favorita*, copia de Conrado Kiesel. *La mendiga*, fue la primera obra costumbrista original de Pilar de la Hidalgo de la que se tiene registro y que presentó en una exposición internacional, en la Exposición Colombina de Chicago, en el pabellón de Señoritas en 1893.<sup>81</sup>

Es probable que debido a la edad en la que se casó Pilar, no haya tenido descendencia; situación similar pasó con su hermana Loreto que se casó con Manuel Vicario y tampoco tuvo descendencia. Por parte de los varones, Eusebio se casó el 2 de agosto de 1885 con Ángela Salles Rosas y al igual que sus hermanas, no tuvo hijos; sin embargo, su hermano mayor Ignacio se casó con María Ana Vallejo y Solórzano y tuvo tres hijos varones, Ignacio, Manuel y Salvador, del segundo se sabe que nació en 1880 y murió a los veinte años y el tercero murió en la infancia, por lo que Ignacio fue el único descendiente de la familia de la Hidalgo García y toda la herencia de la familia pasó a su manos.<sup>82</sup>

Después de 1893, Pilar de la Hidalgo se alejó de la vida artística pública, sin embargo se sabe que Ramón Usandizaga su marido, murió el 22 de marzo de 1897 debido a una angina de pecho.<sup>83</sup> Como miembro del consejo administrativo y fundador del Banco Nacional de México la

---

<sup>80</sup> *El Municipio Libre*, tomo XII, núm. 138, México, 30 de diciembre de 1886, p. 1.

<sup>81</sup> Información obtenida de los documentos relativos a la exposición internacional de Chicago, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, gaveta 76, foja 8297, 1893.

<sup>82</sup> Ricardo, Ortega y Pérez Gallardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, Imp. de A. Carranza, México, 1908-1910, vol. III

<sup>83</sup> Libro acta de defunciones del 1er semestre de 1897 del juzgado del estado civil, acta número 457, página-foja número 122, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-23102-45154-47?cc=1923424&wc=12883828>, consultado julio 2013.

institución se hizo cargo de los gastos funerarios y respetaron los nueve días de luto para realizar el nombramiento del siguiente cajero.<sup>84</sup> Acerca de su muerte, el diario *El Universal*, publicó el 23 de marzo un mensaje mostrando sus condolencias,

Muerte del cajero del Banco Nacional: En la Madrugada de ayer falleció víctima de una angina de pecho, el distinguido y caballeroso sabido español Sr. D. Ramón Usandizaga, Cajero del Banco Nacional de México y miembro prominente de la Colonia Española.

El Sr. Usandizaga era un financiero notable y cumplido caballero, por lo cual su muerte no es sentida sólo por la Colonia Española, sino por la sociedad entera.

Reciba su familia nuestros votos y sinceras condolencias.<sup>85</sup>

Después de la muerte de Ramón, Pilar desapareció de la vida pública probablemente siguiendo la tradición luctuosa. Se sabe que falleció el 13 de diciembre de 1901 por una falla hepática, sus restos fueron depositados en el Panteón Español de la Ciudad de México y exhumados en 1925 por razones desconocidas.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Libro de actas n° 3 del consejo de administración del Banco Nacional de México desde 20 de agosto de 1895 hasta 1902, p, 137,139, 141, 142. Archivo Histórico del Banco Nacional de México.

<sup>85</sup> Nota publicada por el diario *El Universal*, tomo XIV, segunda época, número 66, el martes 23 de marzo de 1897 en la Ciudad de México, p. 1

<sup>86</sup> libro de defunciones de 1901 en la Ciudad de México, acta número 3171, página 347. Información obtenida de <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1951-23104-13591-32?cc=1923424&wc=12883866>, 17 de octubre de 2013.

**Trayectoria artística. La práctica de diversos géneros: temas religiosos, retratos, escenas costumbristas, animales y bodegones.**

Pilar de la Hidalga presentó como artista externa en los Salones de la Academia de San Carlos treinta obras, en el periodo que va de 1858 a 1891, lo que la convirtió en una asidua expositora. En 1877 recibió una mención honorífica por dos obras, un retrato y un cuadro de comedor, ambos originales. En 1891 presentó su obra más conocida: *La Mendiga*, la cual formó parte junto con una *cabeza de Virgen* del contingente mexicano de obras artísticas enviadas a la Exposición Internacional de Chicago en 1893.<sup>87</sup>

La producción artística de la pintora no se limita a los registros de los catálogos de la Academia, por lo que el total de obras conocidas es de treinta y seis. Parte de las obras que se conocen se encuentran en colecciones privadas de los descendientes de su hermano Ignacio. Las pinturas que no fueron presentadas en la Academia de San Carlos se encontraban en manos de sus parientes y amigos, debido a ello es que se desconoce la ubicación actual de muchas de ellas.

Los géneros pintados por Pilar de la Hidalga fueron: siete escenas religiosas y mitológicas, nueve retratos, dos escenas costumbristas, tres paisajes, siete pinturas de animales y ocho bodegones; la mayoría de ellas originales. Realizó siete copias de las que se tiene registro, pero se desconoce su ubicación: tres paisajes, *La Favorita* de Conrad Kiesel, *Carro de Sol* de Guido Reni, *Retrato del pintor holandés* de Rembrandt y *El nacimiento* de Joaquín Ramírez. Las obras que se conocen hasta ahora son diez originales, de ellas tres se encuentran firmadas y cuatro fueron presentadas en los *Salones de la Academia de San Carlos*, el resto fueron heredadas a sus familiares; estas obras se pueden dividir en los siguientes géneros: pintura religiosa, retratos, una escena costumbrista, animales y bodegones.

---

<sup>87</sup> Información tomada del registro de obras del contingente de México para la Exposición Internacional de Chicago, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, gaveta 76, foja 8297-30, 1893. *Vid Supra*.

## Temas religiosos



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Dolorosa***, original

Circa 1885

Óleo sobre tela

51 x 41 cm

Colección Familia de la Hidalga

Firma: Pilar Hidalgo Usandizaga, parte inferior derecha

Sobre un fondo oscuro se encuentra el rostro de la Virgen que dirige su mirada hacia arriba, viste un manto color azul marino que es sujetado por un broche del mismo color del manto, debajo de él se observan pequeñas partes de un manto blanco, ambos cubren su cabeza, parte de su cuello y hombros dejando ver solo su rostro y una porción de su cabello. Sobre la cabeza se observa una aureola semicircular que ilumina el rostro. El rostro empalidecido y los ojos mirando hacia arriba expresan angustia y tristeza. En la parte inferior derecha se encuentra la firma de Pilar de la Hidalga, es una obra de las que se encuentra firmada bajo el nombre de Pilar Hidalga Usandizaga es por ello que puede fecharse posterior a 1885 cuando Pilar ya había contraído matrimonio, pues firma con su nombre de casada.

El trabajo del dibujo está bien logrado ya que las líneas del rostro que conectan los ojos, con la nariz y la boca se encuentran definidas y dan la expresión de dolor que la artista quiere decir. La luz que ilumina la obra proviene del lado superior izquierdo.

La imagen representa a la *Virgen de los Dolores, Dolorosa* o *Virgen de las angustias*, una de las advocaciones de la Virgen María, que simboliza el sufrimiento, las angustias y el dolor por los que pasó al aceptar ser madre de Jesús; en algunos casos es representada con siete estrellas alrededor que significan los siete momentos de mayor sufrimiento en su vida: la profecía de Simeón, la huida de Egipto, el niño Jesús perdido en el Templo, el encuentro de Jesús y María camino al Calvario, la Crucifixión, el cuerpo de Jesús es bajado de la cruz, el entierro de Jesús. Sus festividades son dos al año, una es el 15 de septiembre y la otra es el viernes anterior a semana santa y es llamado “viernes de dolores”.

La festividad del “viernes de dolores” fue especialmente celebrada en México en el siglo XIX ya que exaltaba el culto mariano y se relacionaba con la agricultura y el inicio de la primavera. La celebración se realizaba en la casa de los fieles quienes ponían un altar dedicado a la Virgen de

los Dolores decorado con flores, semillas, aguas de colores, veladoras, papel picado y banderas doradas, frente a él se realizaba una oración y después se ofrecía a sus visitantes agua frescas entre ellas la de chía. Con respecto a esta tradición Guillermo Prieto describe:

Dispuso mi abuelo, el Sr. Pedro Prieto, un suntuoso altar de Dolores con bosque y calvario, profusión de aguas de colores, sembrados de tiestos porosos, con trigo, alegría, lenteja, etc., etc., banderitas de oro volador, sargas de yoloxochitl y manojos de trébol; á torrentes flores de chícharo, amapolas, retama, rosas, jazmines y claveles con profusión; alfombras formadas de polvo de café, salvado, arena y hojas de flores y chichicastli; cirios en arrobas y naranjas con banderitas de oro volador y papel picado, y en cierta perspectiva un repuesto de ollones colosales de chía, orchata, tamarindo, timbiriche, todo debido servir, según se requería, con su polvo de canela aromática, en vasos ó jícaras doradas.

El alma de la fiesta era el sermón, y mi padre grande quiso que yo lo recitase.<sup>88</sup>

En el siglo XIX en México aumentó el culto mariano, y la devoción hacia la Virgen de los Dolores era común ya que exhortaba a los creyentes a entregarse al amor de María y aprender del dolor y sufrimiento para ser fuertes en la vida diaria. Es por ello que las mujeres tomaban la imagen de *La Dolorosa* como un referente en su vida cotidiana, además de que era parte de su educación religiosa.

La pintura religiosa era un tema frecuente entre las mujeres artistas, la mayoría de las veces realizaban copias de sus escenas preferidas o lo hacían para mejorar su técnica, sin embargo la relación que existía entre las mujeres y los temas marianos eran común, es por ello muchas de las pinturas religiosas realizadas por mujeres trataban sobre escenas de la vida de la Virgen María ese era el caso de Pilar de la Hidalga que pintó a *La Dolorosa*, al igual que las hermanas San Román.

---

<sup>88</sup> Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos (1828-1840)*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906, pp. 5-6, a través de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-tomo-i-1828-a-1840--0/html/00b08888-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-tomo-i-1828-a-1840--0/html/00b08888-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.htm)

A la Exposición Internacional Colombina de Chicago, se enviaron dos obras de Pilar, una fue la *Mendiga* o (*Cabeza de vieja*) y la otra una *Cabeza de virgen*, por las características de ésta *Dolorosa* es probable que se trate de la que se envió para exponerse en el Pabellón de Señoritas.<sup>89</sup>

La exposición “World's Columbian Exposition” se celebró del 1° de mayo al 31 de octubre de 1893 en Chicago para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América, ésta fue la primera exposición de carácter universal celebrada en América, y Chicago sostuvo el nivel de las grandes ciudades europeas. La feria tuvo un fuerte efecto en la arquitectura y el arte de Chicago, hubo aproximadamente 200 pabellones unos para los estados de la Unión, otros para los países participantes y los más grandes con temáticas como agricultura, bellas artes, electricidad, arquitectura; de igual manera contó con un pabellón para señoritas, abriendo un espacio para que las mujeres pudieran presentar sus distintos proyectos, este pabellón se subdividió en áreas como metalurgia, artes, agricultura; en la exposición participaron 19 países sobre una superficie 290 hectáreas y contó con 27.500.000 visitantes.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Catálogo de la Exposición Internacional de Chicago, p. 84, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, gaveta 88, expediente 8912, 1898.

<sup>90</sup> Juan M Martínez Moreno, “La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893” en *Boletín real de la academia sevillana de buenas letras*, vol. 16, Universidad de Sevilla, 1988, pp. 153-168. A través de [http://institucional.us.es/revistas/rasbl/16/art\\_10.pdf](http://institucional.us.es/revistas/rasbl/16/art_10.pdf)

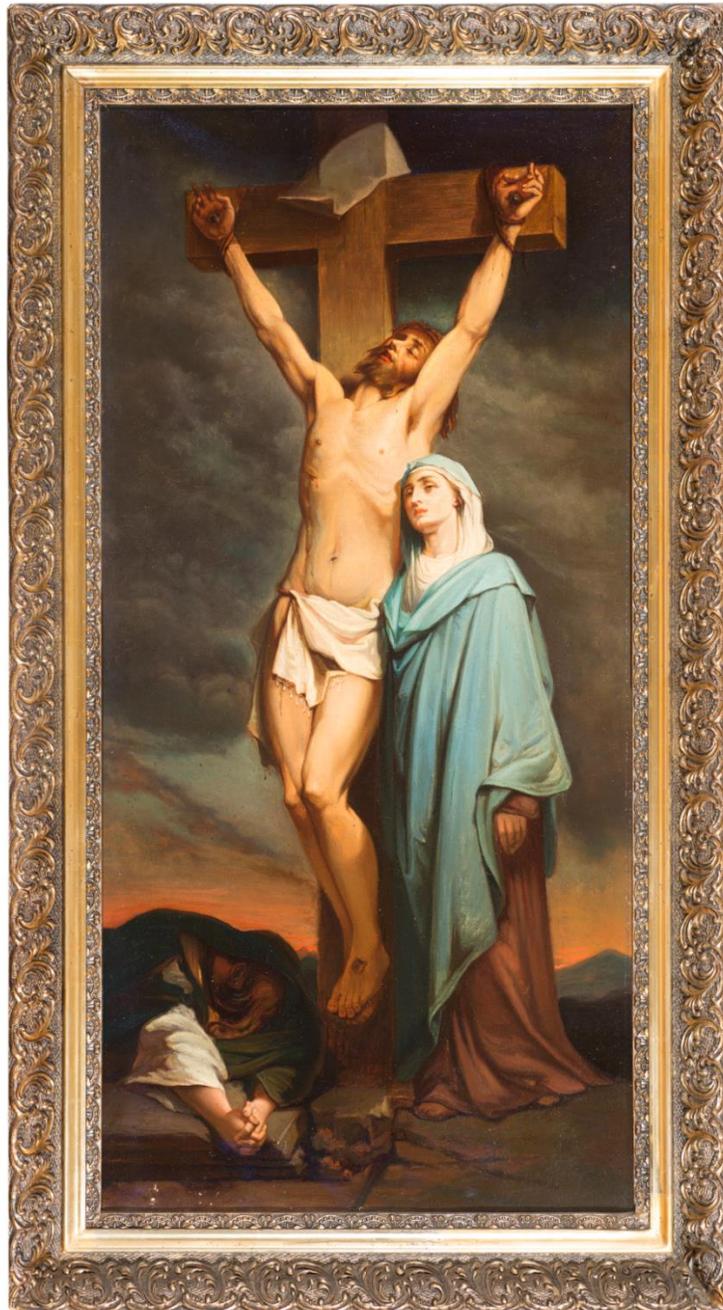


Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Dolorosa al pie de la cruz***

*S/f*

Óleo sobre tela

89 x 44 cm

Colección privada

Sin firma

La pintura no fue registrada en los catálogos de las exposiciones de la Academia de San Carlos, sin embargo la tradición familiar la atribuye a la artista y se desconoce la fecha en la que se realizó.

La escena de la obra es una representación de la Pasión de Cristo. Sobre un fondo de atardecer se observa a Jesús crucificado, a su lado derecho se encuentra una mujer, la Virgen María. Del otro lado se observa un personaje acostado en el piso, María Magdalena.

La obra se centra en Jesús y María, Jesús se encuentra crucificado, con las manos extendidas atadas a la cruz y sus pies los tiene uno sobre clavados en la parte inferior de la cruz, su cabeza se encuentra un poco girada hacia tras, tiene los ojos cerrados, y se observa una parte de su cabello y barba. Por el dibujo la expresión de dolor en su rostro es evidente y se resalta por las sombras que dan veracidad a la idea de un cuerpo sin vida. De igual forma, el equilibrio entre las líneas del cuerpo marcan los músculos que se tensan al estar en la posición en la que se encuentra, al mismo tiempo que se observan sus costillas y dan muestra de su delgadez; Jesús viste un sayal que apenas cubre la parte baja de su cuerpo.

María se encuentra de pie al lado derecho de Jesús, lleva puesta una túnica marrón sobre ella un manto azul y un velo blanco, pareciera que con su mano derecha está abrazando el cuerpo de Jesús, por la ropa que viste sólo se observa su mano izquierda y parte de sus pies, su rostro girado ligeramente hacia arriba demuestra tristeza, la líneas del dibujo en el rostro marcan los detalles de su expresión, las sombras en conjunto con el dibujo delinean cada uno de los pliegues de las telas.

Al lado izquierdo de la cruz, sobre una losa se halla echada María Magdalena, su cabello cubre su rostro, tiene sus brazos extendidos hacia enfrente y las manos entrelazadas, viste con túnicas de color verde y blanco. Su posición expresa el dolor que está sufriendo ante la escena de la crucifixión de Jesús. Las dos figuras femeninas de la obra, reflejan angustia y aflicción; la

representación de María Magdalena es desconsolante y más dolorosa, que la de la Virgen María que se encuentra serena, lo que hace que su dolor sea digno, pues es madre del hijo de Dios.

En ésta pintura Pilar retoma el tema de la Virgen de los Dolores, a diferencia de la obra anterior, representa una escena de la vida de la Virgen en un pasaje bíblico del evangelio de San Marcos,<sup>91</sup> en el que se refiere a la Virgen María esperando que el cuerpo de Jesús sea bajado de la cruz, y hace referencia al sexto dolor de la Virgen María.

Los temas marianos pintados por Pilar que se conocen hasta ahora solo se refieren a Virgen de los Dolores, que posiblemente haya sido la advocación de la Virgen a la que más se encomendó, además de que al representar esos temas seguía las tradiciones religiosas de la sociedad femenina decimonónica, en la que tomaba la vida de la Virgen María como un ejemplo.

---

<sup>91</sup> *Biblia latinoamericana*, Nuevo Testamento, Marcos 15.42-47.

## Retratos



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Retrato D. Ignacio Hidalgo, original***

*Circa 1865*

Óleo sobre tela

61 x 48 cm

Colección Familia de la Hidalgo

Sin firma

**Retrato D. Ignacio Hidalgo**, la obra fue presentada en la décimotercera exposición de la Escuela Nacional de Bellas artes, en diciembre de 1865 en la *Sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia* con el número 69.<sup>92</sup>

Sobre un fondo color ocre se observa el retrato de un hombre de tez clara, que mira hacia el espectador, con la cabeza y el torso ligeramente volteado hacia la izquierda, viste un traje negro acompañado de un chaleco color verde grisáceo, una camisa blanca de la que se distinguen los pliegues y botones y una corbata de moño color azul. Su cabello es castaño oscuro peinado hacia atrás. Por la posición en la que se encuentra el hombre, solo se ve una oreja, parte de su bigote y su barba concentrada en el mentón.

Las líneas del rostro formadas por los ojos, la nariz y la boca, muestran el equilibrio en la obra, además de que las sombras del dibujo marcan los pliegues del rostro, que expresan máxima seriedad en el personaje.

La pintura representa a Ignacio de la Hidalga hermano mayor de Pilar y primogénito de la familia, aproximadamente fue retratado a los 24 años. Ignacio nació en 1841 y a los dieciséis años comenzó sus estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos en donde se convirtió en un alumno destacado. En 1862 ganó una medalla de plata en la clase de puentes y canales y un diploma con mención honorífica en la clase de composición.<sup>93</sup> En 1860 obtuvo el título de *Ingeniero topógrafo e hidromensor*, que era un grado intermedio en el plan de estudios de la Academia de San Carlos y en 1863, se graduó como *Arquitecto e ingeniero civil*.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 391

<sup>93</sup> Ida Rodríguez Prampolini, Tomo II, *Op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>94</sup> Manuel Francisco, Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, Impresores A. Carranza y Comp. 1906, p.32.

En julio de 1864 a la llegada de Maximiliano a México, en los diarios se publicó una convocatoria en la que se invitaba a todos los arquitectos a participar en el concurso para la realización de un monumento a la independencia, y la primera piedra se colocaría el 16 de septiembre de 1864. En ese concurso participaron Ignacio y Eusebio de la Hidalga con el proyecto “*El imperio y la paz*”, sin embargo nunca se dio a conocer el proyecto ganador y en septiembre de 1865 se regresaron los proyectos a sus autores; a Ignacio y a Eusebio se les anotó que su proyecto era muy similar a la columna de la Bastilla.<sup>95</sup> Su participación en el concurso fue el primer contacto que tuvieron en una competencia abierta al lado de los arquitectos más reconocidos de la Ciudad de México, lo que sirvió como impulso a su carrera.

En 1865 Ignacio realizó la fachada de Teatro Principal o Coliseo. Sin embargo, la mayor parte de sus construcciones las llevó a cabo con su hermano Eusebio de la Hidalga. Juntos realizaron varios proyectos, en los que resaltaba su estilo modernista, es por ello que Fausto Ramírez los considera parte de la primera generación de arquitectos modernos mexicanos.<sup>96</sup> Con su padre Lorenzo de la Hidalga trabajaron en el proyecto de un cementerio de la Ciudad de México en 1871. Algunos de los proyectos de los hermanos de la Hidalga fueron: La casa de Bucareli y Donato Guerra en 1880, el Panteón Español, la casa de Bolívar propiedad del Sr. Hagenbeck en 1885 y el Palacio de Hierro en 1888,<sup>97</sup> éste último fue uno de sus trabajos más importantes.

El Palacio de Hierro se comenzó a edificar en 1888; ha sido considerado uno de los edificios más importantes de finales del siglo XIX, pues el uso del hierro fue uno de los materiales característicos de las innovaciones arquitectónicas de la época, además de que en la construcción

---

<sup>95</sup> Esther Acevedo, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>96</sup> Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 116.

<sup>97</sup> Katzman Israel, *La Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, p. 282.

los hermanos de la Hidalga desarrollaron conceptos revolucionarios de la nueva estética siguiendo la corriente modernista y la influencia arquitectónica de Europa.<sup>98</sup>

Por la relación familiar que tenían con Lorenzo y Joaquín García Icazbalceta, los hermanos de la Hidalga realizaban algunas obras arquitectónicas en las haciendas azucareras en Morelos, además que de 1877 a 1884 se encargaron de vender por fracciones la Hacienda de Mayorazgo ubicada en el distrito de Lerma, hasta que en 1884 como parte proporcional a su pago de ocho años de trabajo, sus tíos Lorenzo y Joaquín, les entregaron la última parte de la hacienda.<sup>99</sup>

Ignacio se casó con María Ana Vallejo y Sólorzano pero se desconoce la fecha de su matrimonio, con ella tuvo tres hijos Ignacio, Manuel y Salvador, los dos últimos murieron jóvenes, e Ignacio siguió la tradición familiar y también estudió arquitectura en la Academia de San Carlos, el 10 de octubre de 1900 obtuvo su título de arquitecto.<sup>100</sup>

En el retrato de su hermano Ignacio, Pilar hace referencia a su relación familiar ya que no muestra vestigios de la profesión de su hermano, aunque para 1865 ya era un arquitecto graduado y reconocido; lo que hace que sea una obra de carácter privado sólo para ser visto por la familia y amistades cercanas. El retrato era un tema que las mujeres pintoras realizaban con frecuencia y era común que retrataran a sus parientes, quienes tomaban los retratos como un signo de aprecio. La mayoría de las veces las obras pertenecían a los retratados, sin embargo no era el caso de esta obra pues fue registrada en los *Catálogos de las exposiciones de la Escuela de Bellas Artes* como propiedad de Pilar de la Hidalga.

---

<sup>98</sup> Patricia, Martínez Gutiérrez, *El Palacio de Hierro: arranque de la modernidad arquitectónica de la Ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, pp. 61-63.

<sup>99</sup> Emma Rivas Mata, *Op. Cit.*, p. 86

<sup>100</sup> Francisco Manuel Álvarez, *Op. Cit.*, p. 32

## Escena Costumbrista



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Mendiga***, original

1888

Óleo sobre tela

58.5 x 43.5 cm

Colección privada

Firma: Pilar de la Hidalga, parte inferior derecha.

**Mendiga**, la obra fue presentada en la vigesimosegunda exposición de la Academia de San Carlos en 1891, en la *Sala de exposición de obras de pintura de fuera de la Escuela*, con el número 86 y registrada a nombre de Pilar de la Hidalga Usandizaga.<sup>101</sup>

La obra original se encuentra firmada bajo el nombre de Pilar de la Hidalga en la parte inferior derecha de la pintura. Se trata del retrato de una anciana que se encuentra con la mano derecha extendida y la izquierda recargada en un bastón de madera; viste un chal desgastado de color azul que cubre su cabeza y solo deja ver el rostro y parte del cabello encanecido; detrás de ella se distingue parte de una columna clásica que se destaca sobre el fondo oscuro de la obra, por sus dimensiones es probable que se trate de un edificio público. Los trazos del dibujo y las sombras en el rostro dan realismo a la obra y marcan cada una de las arrugas en la piel de la anciana, de la misma forma el cabello es pintado con gran detalle, sus ojos se observan enrojecidos lo que da sensación de tristeza al rostro aunque la anciana esté sonriendo muestra que se encuentra sin dentadura y dota a la figura de decrepitud. La posición de su mano derecha, las condiciones de la ropa que viste y lo austero de bastón con el que se sostiene, evidencian que se encuentra pidiendo limosna en algún lugar.

El declive físico de las mujeres se daba aproximadamente entre los cuarenta y cincuenta años. Esta etapa era temida por todas las mujeres, ya que decaía su juventud y capacidad reproductiva, su fuerzas eran escasas y eran recriminadas por su aspecto. En las clases bajas era más evidente el rechazo pues la actividad física era muy importante para realizar sus trabajos remunerados y al decaer eran vistas como inútiles. Sin embargo para llegar a la senectud las mujeres debían de haber gozado de buena salud a lo largo de su vida pues enfrentaban a epidemias y en general a numerosos embarazos.<sup>102</sup> Muchas de las mujeres de las clases

---

<sup>101</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 589

<sup>102</sup> Margarita Ortega, *Op. Cit.*, p. 345.

populares, se encontraban en situaciones complejas, algunas veces se quedaban sin familia y otras eran abandonadas por sus parientes; debido a ello tenían que vivir solas y solventar con sus propios medios su existencia. Al encontrarse sin una familia que sustentara su honorabilidad generaban rechazo y recelo de la sociedad, y debido ello muchas ancianas se dedican a mendigar hasta su muerte.

La mendicidad en México se remonta a la época novohispana, cuando se comenzó a hacer diferencia entre los vagos y los mendigos, pues los primeros se referían a personas que se encontraban en la Ciudad sin un lugar donde vivir, ni ocupación pero sí tenían las capacidades para trabajar; en cambio los mendigos eran aquellas personas verdaderamente pobres incapacitados para trabajar ya que eran ancianos, ciegos o cojos y debido a ello se les otorgaba el derecho a pedir limosna para su sobrevivencia.<sup>103</sup> A lo largo del siglo XIX el gobierno abrió varios hospicios en donde los mendigos podían dormir, comer y ser educados para reintegrarse a la sociedad; sin embargo las mujeres quedaban fuera de esos programas y tenían que resolver su situación de forma independiente. En 1875 el gobierno para controlar y conocer a los verdaderos mendigos otorgó una licencia para pedir limosna, en ella incluía datos como su nombre y dirección.

En esta obra Pilar retrata a una mendiga que por tradición familiar sabemos que iba a la casa de la Hidalga Usandizaga todos los días a pedir limosna. Seguramente es por ello que Pilar decidió pintarla, además de que era bien visto por la sociedad que una mujer de clase acomodada ayudara a los más necesitados, ya que daba cuenta de uno de sus deberes sociales como la caridad, al mismo tiempo que hacía una reflexión sobre la decrepitud de la mujer al llegar a la vejez.

---

<sup>103</sup> Silvia Arrom, "Vagos y mendigos en la legislación mexicana 1745-1845" en *Memorias del IV Congreso de Historia del derecho mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas- UNAM, 1988, Serie C Estudios Históricos núm. 25, pp. 80-83.

Por la arquitectura de la columna, es probable que la anciana se hallara fuera de un edificio público y que al pintarla Pilar se trasladaba al lugar con ella, por lo que tuvo que existir una relación entre la Pilar y la modelo, para poder dejarse ver en la ciudad acompañada de una mendiga. Al mismo tiempo que era una forma poco usual de una artista de conseguir los modelos para las obras.

La *Mendiga* además de mostrar la gran capacidad pictórica de Pilar, trata de un tema poco usado por las mujeres pintoras ya dentro de las escenas costumbristas realizadas por mujeres, las ancianas de clases populares eran representadas como ridículas, depravadas y miserables,<sup>104</sup> sin embargo la artista retrata a una mendiga llena de realismo, que pide limosna para sobrevivir pero no es un ser despreciable, sino una persona que puede representar la vejez en una situación de pobreza.

Esta obra es una de las últimas que expuso en la Academia de San Carlos, además de que fue presentada al igual que la *Dolorosa* en el pabellón de señoritas en la Exposición Internacional Colombina de Chicago en 1893.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Anne Higonnet, "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", *Vid Supra*.

<sup>105</sup> Catálogo de la Exposición Internacional de Chicago, p. 84, Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, gaveta 88, foja 8912, 1898. *Vid supra*.

## Animales



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Cuadro de Comedor***, original

*Circa* 1862

Óleo sobre tela

81 x 103 cm

Colección Familia de la Hidalga

Sin firma

**Cuadro de comedor**, la obra fue presentada en la duodécima exposición de la Academia de San Carlos celebrada en 1862 en la *Sala de pinturas remitas de fuera de la Academia* con el número 5 y con la descripción siguiente: “En uno de los ángulos del corral, se ven algunas gallinas, una de las cuales abriga a su polluelo; un gallo está sobre una cesta rota en actitud de cantar”<sup>106</sup>

Un crítico anónimo hizo un comentario de la obra publicado en el diario *El Siglo XIX*:

La señorita Pilar Hidalgo ha manifestado esta vez las brillantes dotes que posee, en los preciosos cuatro cuadros que tanto llaman la atención de la sala [...]. Todas estas pinturas son gustosas por su bello colorido y pincelado fluido y sencillo; pero lo que más agrada a todos los concurrentes, y mucho a nosotros, es el cuadro de comedor [...] las gallinas de él son animadas y la que está rodeando de sus polluelos, tocada con variedad y exquisita gracia. Los pollitos ¡con qué monada y naturalidad están tomados! La señorita Hidalgo puede gloriarse de haber sorprendido a la naturaleza, y elegido con tino un asunto simpático y encantador<sup>107</sup>

En el interior de un gallinero, se observa sobre una cesta rota y desgastada de los lados un gallo color marrón con la cola negra en posición de cacarear con el pescuezo estirado y la cabeza erguida, el pico abierto y la cola parada, detrás de él se encuentra parte de otra cesta. Sobre el piso, debajo del gallo, se sitúan tres gallinas: la primera marrón, echada, observa detenidamente a la segunda, de color blanco, también echada al lado de la cesta, sobre ella está un pollo, debajo de su alas se observa la cabeza de otro pollo, y alrededor de la gallina hay cuatro más, recargados en la cesta están dos huevos, uno de ellos roto. Detrás de la familia de aves, se encuentra un huacal de madera y la parte inferior de una escalera junto a ella se encuentra una gallina negra que picotea una escoba. Hay además una pala tirada en el piso y un recipiente con yerbas y granos de trigo.

La crianza de aves de corral en las casas para consumo propio era común en el siglo XIX, es por ello que Pilar de la Hidalgo lo retrata como uno de los asuntos que tenía a su alcance. El tema

---

<sup>106</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 389.

<sup>107</sup>La crítica fue publicada por el diario *El Siglo XIX*, 17 de febrero de 1862, recogido en Ida Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, Tomo II, p. 58.

fue popular entre las mujeres pintoras de la época, ya que su educación artística se daba en el interior de su hogar y sus ejercicios pictóricos originales en su mayoría giraban sobre temas que tenían a su alcance, un ejemplo de ello son las obras de Pilar y de Eulalia Lucio, que de la misma forma representa a una gallina con sus pollos en un corral. En la escena que nos muestra Pilar de la Hidalga los animales toman actitudes humanas y reflejan el ideal de la familia burguesa con sus diferentes papeles de acuerdo a su género.

Podemos pensar que Pilar a través de la representación del gallo, las gallinas y los pollos, se refiere a la familia como una institución y refleja la importancia que tenía en la sociedad burguesa decimonónica. En la obra observamos a un grupo de aves, el gallo refleja la paternidad, protegiendo a su familia de cualquier peligro, su postura erguida y sobre la cesta nos da a conocer la jerarquía en donde el padre es el patriarca y principal protector, en él recae la fortaleza familiar ya que es uno de los pilares más importantes; las gallinas alrededor del gallo representan a la maternidad sobre todo la gallina blanca que por su posición protege y cuida a sus pequeños hijos; los pollos y los huevos a su vez simbolizan a los hijos de distintas edades, que son alimentados por las madres y protegidos por el padre.<sup>108</sup>

La posición de la gallina blanca nos recuerda los retratos de las mujeres madres de familias decimonónicas, que posaban al lado de sus hijos, alegres y orgullosas de su maternidad, conscientes de la importancia de su papel como uno de los pilares del núcleo familiar, ya que en ellas recaía la educación y la honorabilidad de sus descendientes; pero sobre todo, la maternidad era un tema muy importante en la sociedad puesto que ésta era la que daba sentido a la vida de cualquier mujer.

---

<sup>108</sup> Nicole Arnaud- Duc, “La contradicciones del derecho” en *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993, Tomo 7, p. 110.

La obra de Pilar puede referirse a la familia de la Hidalga, y podemos pensar que el gallo representa a Lorenzo de la Hidalga, la gallina blanca a Ana María García, las gallinas negra y marrón a Loreto y a Pilar, los pollos a los hermanos Ignacio y Eusebio y el huevo roto a Federico que murió muy pequeño. Es una visión distinta de la familia de la Hidalga, ya que la artista expone la jerarquía familiar como ella la veía.

Los retratos familiares fueron comunes en el siglo XIX ya que eran un reflejo de estabilidad social y mostraban a la familia como una gran institución que representaba los valores morales y religiosos de la sociedad al mismo tiempo que construía a la sociedad mexicana.



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Borregos en corral***, original

Circa 1865

Óleo sobre tela

79 x 102 cm

Colección Familia de la Hidalga

Sin firma

***Borregos en corral***, la obra fue presentada en la decimotercera exposición de la Academia de San Carlos en 1865, en la *Sala de pinturas remitas de fuera de la Academia*, con el número 9.<sup>109</sup>

En un establo se encuentran reposando un par de borregos, uno está echado sobre el suelo y el otro de pie, detrás de ellos se encuentra un guajolote con cuatro crías, y al fondo se sitúan las cercas que limitan el espacio del corral, a través de ellas se ve la luz del día, el cielo, las nubes y una parte del paisaje campestre del que sobresale un árbol. A un lado de los borregos y frente al guajolote se encuentra un cazo con agua cerca de él se encuentran yerbas y dos mazorcas de maíz para alimentar a los animales. El borrego que descansa, es mayor al que se encuentra de pie, el cual es menor y tiene menos pelaje que el mayor. Es posible que se trate del patio de alguna de las casas de la familia de la Hidalga, pues era común que se tuvieran animales para el consumo de sus productos.

La figura central de la obra son los borregos, el ganado ovino al igual que las aves de corral, eran comunes en las casas ya que se criaban animales para el consumo familiar. De los borregos se usaba la piel, el pelo del que se obtenía lana y la carne, convirtiéndose en un tema frecuente para las mujeres pintoras. Al igual que Pilar, Josefa Sanromán en 1860 también pintó borregos representando una familia, la diferencia es que esta obra fue copiada de una pintura de Homegank comprada por la Academia de San Carlos en 1854,<sup>110</sup> lo que nos dice que el tema era común en el siglo XIX y no sólo se limitaba a las mujeres pintoras.

La pareja de borregos podría tratarse de una maternidad, por la posición de ambos y los tamaños en los que son representados. El mayor se refiere a la madre que recostada observa hacia el frente; por la posición en la que ambos borregos se encuentran podría tratarse de un recién

---

<sup>109</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 389.

<sup>110</sup> Montserrat, Galí Boadella, Aurea Ruíz de Gurza *et. al.* (investigación y textos), *La lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA-Lotería nacional, 1986, p. 172.

nacido, que es cuidado por su madre que lo acaba de parir. El vínculo que se crea entre ambos borregos simboliza el amor entre madre e hijo, al mismo tiempo que muestra la relación que existe entre ambos, la madre al darle la vida a su hijo y el hijo al agradecer la vida, el amor y los cuidados a su madre. De igual forma el guajolote con sus crías al lado del cazo con alimento puede tratarse de una madre que cuida y alimenta a sus hijos, una de las actividades más comunes en la relación madre e hijos; por lo que Pilar en esta obra representa dos veces el ideal burgués de maternidad.

La maternidad era un tema recurrente en las pinturas de mujeres, ya que representaba una parte de sus vidas, la edad a la que todas las mujeres aspiraban llegar y ser el ejemplo para próximas generaciones. La educación femenina para las clases medias y altas en México a lo largo del siglo XIX estuvo estrechamente ligada a la maternidad, desde niñas las mujeres eran educadas para aprender a criar hijos, educarlos y guiarlos bajo los valores morales y religiosos marcados por la sociedad; cuando una mujer se convertía en madre sus ideales se realizaban, y uno de sus mayores propósitos era cuidar a su familia, guiar a sus hijos para que se convirtieran en personas de bien.<sup>111</sup>

En 1862 Pilar de la Hidalga tenía diecinueve años, la edad apropiada para casarse y tener hijos, lo que puede relacionarse con el tema principal de la obra, es por ello que no existía mejor forma de ser representado que por una mujer pues ella al pintar podría estar reflejando la trascendencia que el tema tenía en su vida.

---

<sup>111</sup> François Carner, *Op. Cit.*, p. 99.



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Una gata***, original

S/f

Óleo sobre tela

59 x 45 cm

Colección Familia de la Hidalga

Firma: Pilar de la Hidalga, parte inferior izquierda

En el interior de una habitación se encuentra una gata en actitud de desperezarse, a su lado izquierdo se halla un jarrón de porcelana decorado con grecas de colores y flores rosas, doradas y verdes que lo envuelven, dentro de él se observan plantas; la gata tricolor<sup>112</sup> con pelaje blanco, negro y café, se yergue sobre una cortina de terciopelo color rojo carmín en la distinguen los pliegues de la tela y el brocado en la parte inferior, frente a ella se encuentran un par de claveles rosas destrozados y una borla, seguramente del cordón con el que se sujetaba la cortina.

La gata es el personaje central de la obra, sus patas son blancas con tres rayas cafés, tiene los ojos cerrados haciendo un gesto, en el cuello tiene un listón azul claro del que cuelga un cascabel dorado, por el sonido que éste emitía se podía saber en dónde se encontraba la mascota. Su cabeza color negro con pequeñas manchas cafés y la cara es blanca con la nariz rosada, su lomo sigue el patrón de color que tienen la cara y cabeza, y su cola es negra con manchas. La escena muestra a una traviesa gata que jugando rompió las flores del jarrón, desamarró la cortina y se entretuvo con el cordón que la sujetaba.

La obra es original de Pilar de la Hidalga y aunque no aparece registrada en los catálogos de las exposiciones de la Academia de San Carlos se encuentra firmada en la parte inferior izquierda. En esta obra la artista logra una obra realista al definir con precisión cada uno de los detalles de la obra, los pliegues de la tela, las flores, las plantas en el jarrón, el decorado de la borla, pero sobre todo el pelaje de la gata.

Retratar a las mascotas era un tema común para las mujeres pintoras pues disponían de ellas en todo momento y situación. Los gatos se popularizaron como mascotas en el siglo XIX en Europa, pues se consideraban higiénicos ya que todo el tiempo se lamian para asearse y eran excelentes cazadores de ratas y ratones; se domesticaron y llegaron a ser las mascotas preferidas

---

<sup>112</sup> Los gatos calicós (de tres colores) por una alteración genética son hembras, por lo que el gato retratado se refiere a una hembra.

de las señoritas ya que por su tamaño podían ser cargados y educados sin problemas. Siguiendo la moda europea algunas señoritas mexicanas adoptaron como mascotas a estos felinos. En 1871 en la ciudad de Londres se llevó a cabo la primera exposición internacional de razas puras de gatos, y el 1882 se les dio el reconocimiento internacional.<sup>113</sup>

En la obra *Pilar de la Hidalga* expone parte la privacidad de su hogar y da cuenta del lujo con el que vivía al mostrar un íntimo ambiente refinado en el que no se encuentran objetos mexicanos, el jarrón con notas orientales y las elegantes cortinas de damasco. Además de que el sexo de la gata acentúa la domesticidad que se presenta, pues seguramente tenían una relación cercana y pasaban juntas gran parte del tiempo.

---

<sup>113</sup> Ana Julia Santos Ramos, Rafael Santos Ramos, *et. al.*, “*Los Gatos: origen, historia, importancia ecológica, económica, mitos y realidades*” en *Kuxulkab*, vol. XII, número 25, julio-diciembre 2007, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, p. 67.



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Caballo***, original

*S/f*

Óleo sobre tela

53 x 67 cm

Colección Familia de la Hidalga

Sin firma

Esta obra puede atribuirse a Pilar de la Hidalga, pues aunque no se encuentra firmada, el trabajo del dibujo es similar al de sus obras, además de que la tradición familiar la ha atribuido a la artista.

Fuera de un establo se encuentra un caballo blanco y frente a él dos perros uno café, de raza golden retriever y otro blanco con manchas negras, pointer inglés. Detrás de los animales se observa un paisaje, con el cielo despejado y las nubes ligeramente marcadas; por el detalle del dibujo en la obra, se distinguen las diferentes especies de vegetación, que va desde grandes árboles hasta pequeños arbustos, el lugar donde habitan los animales es delimitado por una cerca blanca. Del lado derecho de la obra se observa parte de la arquitectura del lugar, se encuentra una entrada al establo y una puerta de madera entreabierta, probablemente de una caballeriza. El perro golden retriever, se halla recostado sobre paja con la cabeza girada hacia el caballo, el pointer inglés está parado con la cabeza hacia arriba observando al potro. Frente a ellos se encuentra una cubeta de madera posiblemente se trate del recipiente en el que toman agua los animales; el caballo tiene correas y freno en el hocico pero no tiene silla, se encuentra descansando.

Las líneas del dibujo en la obra, detallan el pelaje de los perros y las posiciones de ambos, en el caballo se observan los trazos y el uso de sombras para definir su musculatura, sin embargo en la vegetación se observa el equilibrio entre las líneas y las sombras que definen cada una de las pequeñas hojas que forman los arbustos y los árboles.

La obra puede dividirse en dos partes, la de los animales y la de vegetación, la primera se trata de una escena de descanso en una casa de campo. Debido a las dimensiones y la representación del lugar, la flora complementa la escena y muestra la variedad de plantas que se encontraban en la casa, al mismo tiempo que dimensiona el espacio, por la descripción del lugar

es probable que se tratara de una de las casa de campo y muestra la tendencia y gusto por los perros ingleses de la familia de la Hidalga.

El uso del caballo en el siglo XIX era común, se utilizaba como transporte, como animal de carga y formaba parte de las tradiciones charras en México; además de que representanta una relación entre la pureza, por el color blanco, y la masculinidad, por el paralelismo que tiene con la virilidad. Los perros por el tamaño en el que son representados en la obra, además de ser mascotas domésticas eran cazadores y los encargados de vigilar las propiedades. La convivencia entre los perros y los caballos era cotidiana como se puede observar en esta obra.

## Bodegones



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Bodegón (canasta con frutas)***, original

*S/f*

Óleo sobre tela

54 x 43 cm

Colección Familia de la Hidalga

Sin firma

Dentro de una canasta de mimbre se encuentran dos racimos de uvas, uno verde y otro morado, junto a ellos, se ve una naranja, un durazno y una pera, sobre estas frutas se observa una rosa blanca; al lado izquierdo de la canasta se halla un ramo de flores rosas blancas y rosas, algunas pequeñas flores azules, amarillas y rojas, debajo del ramo se observa un cuchillo, a la derecha se hallan flores de color blanco y amarillo.

La canasta es de color natural, las orillas y el asa son más oscuras y se distinguen diferentes tejidos, el cuerpo de la canasta es más trenzado que el resto de ella. El lugar donde se encuentra la canasta pareciera ser parte de un jardín, pues arriba de ella se observa una cerca verde de madera de la que sale pequeñas ramas que se dirigen hacia la canasta. La representación de una cesta llena de frutas recargada sobre las paredes de un jardín y el cuchillo bajo el ramo de flores, nos remite a que acaban de ser contadas, una de las actividades realizadas por las mujeres de clases acomodadas, que salían a recolectar flores y frutos a su jardín.

Este bodegón, realizado por Pilar de la Hidalga, no está fechado sin embargo, muestra un excelente trabajo de dibujo, las formas de las frutas se distinguen claramente por el buen uso de colores y texturas, de igual manera en las flores y ramas, las líneas, colores y sombras equilibran y le dan veracidad a cada una de ellas.

Pilar de la Hidalga presentó en *los Salones de la Academia de San Carlos* cinco bodegones originales, dos en la decimoprimer exposición de 1858, estos fueron parte de las seis obras que expuso por primera vez como artista externa en la Academia de San Carlos, los dos bodegones fueron descritos en *los Catálogos de la exposiciones de la Academia de San Carlos* de la siguiente manera:

Cuadro de comedor (6). -sobre una mesa se halla una frutera de porcelana llena de variadas frutas, y a su lado un jarrón de cristal, alto de 22 pulgadas, ancho 17.

Cuadro de comedor (7).- Una dulcera al derredor de la cual se ven agrupadas diferentes frutas alto 22 pulgadas ancho.<sup>114</sup>

Dos cuadros más fueron presentados en la duodécima exposición en 1862. Estas obras fueron comentadas por un crítico en el Diario *El Siglo XIX*, el lunes 17 de febrero de 1862 que decía,

“[...] Todas estas pinturas son gustosas por su bello colorido y pincelado fluido y sencillo; pero lo que más agrada a todos los concurrentes, y mucho a nosotros, son el cuadro de comedor y el frutero, porque están ejecutados con brío y mucha verdad en la entonación [...]”<sup>115</sup>

El último bodegón que expuso fue en 1869 en la decimocuarta exposición de la Academia de San Carlos con el número 102, sin embargo no fue descrito ni comentado por la crítica. Además de las obras presentadas en la exposiciones de la Academia, Pilar pintó otras obras que no fueron registradas, es el caso de este bodegón.

Registrar las obras bajo el nombre “Cuadro de comedor” era común entre las señoritas pintoras, pues el comedor era el lugar en el que estaban destinados para colocarse, sin embargo no siempre se trataba de bodegones, algunas veces eran animales u otros temas, un ejemplo de ello es la obra de “gallinero” anteriormente descrita, que fue registrada en los salones de la Academia como *Cuadro de comedor*.

---

<sup>114</sup> Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 301.

<sup>115</sup> La crítica fue publicada por el diario *El Siglo XIX*, 17 de febrero de 1862, recogida en Ida Rodríguez Prampolini, *Op. cit.*, Tomo II, p. 58.



Foto de Ricardo Alvarado Tapia, Archivo fotográfico Manuel Toussaint IIE- UNAM

***Bodegón (florero y frutas)***, original

*S/f*

Óleo sobre tela

79 x 68

Colección Familia de la Hidalga

Sin firma

Dentro de una tela blanca amarrada por un par de nudos, se encuentran distintas frutas sin un orden específico, se observan manzanas rojas, peras, duraznos, mangos y uvas rojas, algunas uvas caen de la tela y salen por el lado derecho; sobre algunas frutas hay unas ramas, probablemente sean de las mismas. Al lado izquierdo de las frutas sobre un cajón de madera se observa un florero azul cielo con adornos dorados, este contiene ocho flores, cinco rosas y tres blancas, algunas de ellas se están deshojando pues en el cajón de madera se encuentran algunos pétalos, del lado izquierdo del florero se observan otras ramas que seguramente pertenecen a flores que no aparecen en la escena. Detrás de las frutas y del florero se observa una parte de la arquitectura, por la forma cuadrada y alta que tiene podría tratarse de una chimenea, pintada de azul sobre la que se encuentra un racimo grande de uvas verdes.

Se desconoce la fecha en la que Pilar de la Hidalga realizó esta obra. Sin embargo es otro ejemplo de su habilidad para dar realismo a los objetos equilibrando el uso de las texturas, colores, sombras y líneas, así como su maestría en el uso de blancos.

De nuevo en esta obra como en la anterior expone parte de su intimidad femenina, al representar las frutas recién recolectadas sobre una tela, pues es probable que ella haya recolectado las flores y frutas en alguna de las casas de la familia de la Hidalga, en este caso por los frutos es posible que se encontrara en alguna de las haciendas. Además de que la caja sobre la que está el florero remite a un objeto íntimo en el que las mujeres guardaban sus objetos preciados.

Los bodegones eran un género común en la pintura realizada por mujeres en el siglo XIX, ya que los objetos que pintaban se encontraban en el interior de su hogar y podían usarlos ilimitadamente, además de que algunas veces los obsequiaban a parientes como símbolo de afecto para la decoración de sus casas. En esta ocasión se trata de un montón de frutas dentro de

una tela, que la artista pudo observar en cualquier lugar de su casa para pintarlos, sin embargo los bodegones pueden ser de cualquier objeto inanimado (flores, frutas, vegetales, vasijas, cestos, cristalería). En los dos bodegones que se conocen, Pilar pintó rosas y frutas similares (manzanas, peras, duraznos, mangos y uvas), algunas de ellas eran consumidas comúnmente en México en el siglo XIX,<sup>116</sup> sin embargo los mangos se daban en tierra caliente, lo que hace referencia a que fueron cosechados en alguna de las haciendas de la familia en Morelos.

---

<sup>116</sup> Olivia Sánchez Valdés, “La gastronomía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX a través del Nuevo cocinero mexicano”, tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999, p. 119.

## Conclusiones

El eje principal de este trabajo es Pilar de la Hidalga, que sobre sale en el estudio de las pintoras mexicanas del siglo XIX, por ser una artista que provenía de una de las familias más importantes del siglo; situación que sustentó, impulsó y condicionó su carrera. Expuso gran número de obras y se mantuvo activa en la segunda mitad del siglo, dejaba de exponer algunos años, pero no se retiraba del ejercicio.

Las condiciones sociales en las que se desarrolló Pilar fueron muy peculiares, pues al ser hija de uno de los arquitectos más destacados de la época, tenía que cumplir con los valores que la sociedad otorgaba a su apellido y seguir los ideales femeninos; sin embargo, no siempre los siguió, un ejemplo de ello es, su tardío matrimonio y no ser madre, que eran dos de los momentos más esperados por las mujeres decimonónicas. De igual forma, la situación económica de su familia tampoco ayudó mucho a Pilar, ya que por la profesión de su padre y hermanos, las finanzas fueron variables; a pesar del prestigio de su apellido y es probable que tuvieran relación al contraer matrimonio.

La educación artística de Pilar fue esmerada y adecuada para una señorita de su clase, es por ello que gran parte de su vida la dedicó al ejercicio de la pintura. Por su trayectoria artística sabemos que desarrolló su talento a lo largo de su carrera y que alcanzó a colocarse en situaciones aventuradas para una mujer, pero daban un gran paso en las artes, uno de esos momentos fue exponer de forma internacional en los salones dedicados a “señoritas”. De igual forma, hizo una excepción al continuar exponiendo obras después de contraer matrimonio.

Gracias a su situación familiar, la crítica de arte, siempre mantuvo a Pilar en un lugar privilegiado, y como de costumbre con las “señoritas” pintoras, eran elogiados todos los trabajos que exponían,

sin embargo, Pilar rebasa las críticas y sobresale con sus trabajos y alude a su ejemplar formación artística.

Uno de los objetivos principales de esta tesis ha sido dar a conocer parte de la producción artística de Pilar de la Hidalga y reflexionar sobre la relación entre los temas de las obras y las condiciones en las que se realizaron. En la temática de las pinturas siguió la tradición artística femenina y expresó parte de sus deberes sociales como mujer, dejando ver parte de su intimidad. En la mayoría expone una las diferencias entre lo femenino y masculino. En el *Cuadro de comedor* (Gallinero) y el *Caballo*, representa su visión de la masculinidad y virilidad, centrando a los animales como figuras principales en la obra y mientras a su alrededor se desarrollan escenas cotidianas. A diferencia de ellos, la feminidad es presentada en la mayor parte de las obras; desglosando los temas más importantes para las mujeres. La maternidad, en los borregos; las escenas domésticas con los bodegones, el gato; y el fervor católico con las representaciones de la Virgen de los Dolores. En el retrato de su hermano Ignacio, muestra parte su relación, ya que presenta a un hombre y no a un arquitecto, al mismo tiempo que abre un espacio en su círculo familiar.

Las obras de Pilar también dan a conocer parte sus temores; la *Mendiga*, es el ejemplo de su miedo a la vejez, en esa obra hace evidente la decrepitud a la que puede llegar una mujer, aunque es evidente que la situación social de Pilar le impediría llegar a mendigar. Otra sus preocupaciones expresadas, es la maternidad, ya que no experimentar esa sentimiento tanpreciado por las mujeres causaba preocupación y dolor a las mujeres, Pilar lo expresa en las dos representaciones de la Virgen de los Dolores.

Gracias a la trayectoria artística, pude trazar parte su biografía y acercarme desde otra perspectiva a la familia de la Hidalga, ya que lo que se conoce de ella, es a través de los trabajos acerca de

Lorenzo de la Hidalga, dando así una visión centrada en los trabajos arquitectónicos y poco se trata sobre su vida privada. Por medio de las obras de Pilar de la Hidalga pretendo construir una visión distinta familiar, pues en sus obras muestra parte de la intimidad de su hogar. Los espacios en los que se desarrollan las escenas, son propios de las temáticas femeninas y pertenecen, en su mayoría, a lugares ubicados sus residencias, aportando así una visión distinta de sus propiedades.

Con esta investigación pretendo hacer una aportación a los estudios de la artistas mexicanas del siglo XIX. Dar pie a investigaciones posteriores sobre Pilar de la Hidalga y lograr profundizar sobre otros aspectos de la familia.

## Lista de obra

### Temas religiosos y mitológicos

***El carro del Sol***, copia de Guido Reni, 1858

Óleo sobre tela

104 x 193 cm

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***San Francisco de Borja***, original, ca. 1869

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***La dolorosa***, 1877

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la décimo octava exposición de la Academia de San Carlos 1877

Paradero actual desconocido

***El Salvador***, 1877

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la décimo octava exposición de la Academia de San Carlos 1877

Paradero actual desconocido

***El nacimiento***, copia de Ramírez, ca. 1886.

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la vigesimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1886

Paradero actual desconocido

***Dolorosa***, original, ca. 1885

Óleo sobre tela

51 x 41 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Dolorosa al pie de la cruz.***

Óleo sobre tela

89 x 44 cm

Colección privada

### **Retrato**

***Retrato del pintor holandés, Rembrandt***, copia, ca. 1862

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la duodécima exposición de la Academia de San Carlos 1862

Paradero actual desconocido

***Retrato de la Srita. García***, original, ca. 1862

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la duodécima exposición de la Academia de San Carlos 1862

Paradero actual desconocido

***Retrato de la Srita. Loreto de la Hidalga***, original, 1865

Óleo sobre tela

100 x 81 cm

Expuesta en la décimatercera exposición de la Academia de San Carlos 1865

Paradero actual desconocido

***Retrato del Sr. D. Ignacio Hidalga***, original, 1865

Óleo sobre tela

61 x 48 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Retrato de la Srita. Refugio Conde***, original, ca. 1869.

Óleo sobre tela

55 x 50 cm

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Retrato D. Eusebio Hidalga***, original, ca 1869

Óleo sobre tela

52 x 45 cm

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Retrato de la Srita. Concepción Pastor***, original, ca. 1869

Óleo sobre tela

62 x 48 cm

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Retrato pintado por ella*, 1877**

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la décimoctava exposición de la Academia de San Carlos 1877

Paradero actual desconocido

***La favorita*, copia de Conrado Kiesel, ca. 1891**

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la vigesimosegunda exposición de la Academia de San Carlos 1891

Paradero actual desconocido

**Escenas costumbristas**

***La joven escocesa*, copia de I Cossman. 1858**

Óleo sobre tela

58 x 48 cm

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***Mendiga*, original, 1888**

Óleo sobre tela

58.5 x 43.5 cm

Colección privada

**Paisaje**

***Paisaje*, copia, ca. 1858**

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***Paisaje*, copia, ca. 1858**

Óleo sobre tela

40 x 50 cm

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***Paisaje***, copia, ca. 1869

Óleo sobre tela

55 x 59 cm

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

## **Animales**

***Cuadro de Comedor (Gallinas)***, original, ca. 1862

Óleo sobre tela

81 x 103 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Borregos en un corral***, original, ca. 1865

Óleo sobre tela

79 x 102 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Una joven dándole uvas a un pajarillo***, original, ca. 1865

Óleo sobre tela

46 x 38 cm

Expuesta en la décimatercera exposición de la Academia de San Carlos 1865

Paradero actual desconocido

***Establo con carnero***, original, ca. 1869

Óleo sobre tela

43 x 55 cm.

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Un gallinero***, original, ca. 1869

Óleo sobre tela

45x 58 cm.

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Una gata***, original

Óleo sobre tela

59 x 45 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Caballo***, original

Óleo sobre tela

53 x 67 cm

Colección Familia de la Hidalga

### **Bodegones**

***Cuadro de comedor***, original, ca. 1858

Óleo sobre tela

55 x 43 cm

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***Cuadro de comedor***, original, ca. 1858

Óleo sobre tela

55 x 40 cm

Expuesta en la decimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1858

Paradero actual desconocido

***Cuadro de frutas y flores***, original, ca. 1862

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la duodécima exposición de la Academia de San Carlos 1862

Paradero actual desconocido

***Cuadro para comedor***, original, ca. 1869

Óleo sobre tela

79 x 68 cm

Expuesta en la decimacuarta exposición de la Academia de San Carlos 1869

Paradero actual desconocido

***Estudios del natural***, 1877

Óleo sobre tela.

S/m

Expuesta en la décimoctava exposición de la Academia de San Carlos 1877

Paradero actual desconocido

***Estudio tomado del natural***, original, ca. 1886

Óleo sobre tela

S/m

Expuesta en la vigesimoprimer exposición de la Academia de San Carlos 1886

Paradero actual desconocido

***Bodegón (canasta con frutas)***, original

Óleo sobre tela

54 x 43 cm

Colección Familia de la Hidalga

***Bodegón (florero y frutas)***, original

Óleo sobre tela

79 x 68

Colección Familia de la Hidalga

## Fuentes Consultadas

### Archivos

- Archivo de la Antigua Academia de San Carlos
- Archivo Histórico de Notarias del Distrito Federal
- Archivo Histórico del Banco Nacional de México
- Hemeroteca Nacional Digital de México

### Primarias

- Álvarez, Manuel Francisco, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, Impresores A. Carranza y Comp. 1906, 144 pp.
- Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la Antigua Academia de san Carlos 1867-1907*, UNAM, México, 1993. volumen II.
- \_\_\_\_\_, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1781-1910*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2003, 581 pp.
- Beltrán de Lis, Fernando, *Reglas de urbanidad para uso de las Señoritas*, Valencia, Imprenta de D. Julian Mariana, 1859, p. 56 (Edición facsimilar)
- *Diario de jurisprudencia*, 14 de julio 1914
- *El Correo español*, 14 de diciembre 1901
- *El Siglo XIX*, 10 de octubre de 1852
- *El Universal*, 23 de marzo de 1897
- *La Libertad*, 15 de febrero 1878
- *La Sociedad*, 5 de febrero 1859
- *Municipio Libre*, 30 de diciembre 1886
- Ortega y Pérez Gallardo, Ricardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, Imp. de A. Carranza, México, 1908-1910, vol. III
- Payno, Manuel, *Sobre mujeres, amores y matrimonio*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes –Secretaría de Educación Pública, 1984, 115 pp., segunda serie (La Matraca 3)
- Prieto, Guillermo, *El placer conyugal y otros texto similares*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes –Secretaría de Educación Pública, 1984, 89 pp., segunda serie (La matraca 6)

- Revilla, Manuel, *Biografías (artistas)*, México, Biblioteca de Autores Mexicanos, 1908, Tomo I
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de Arte en México en el siglo XIX. Estudio y documentos*, México, UNAM-IIE, 1997, 3 tomos.
- Romero de Terreros, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, UNAM-IIE, 1963, 690 pp.
- Tomás de Cuellar, José, *Las Jamonas*, México, CONACULTA, 2003, 219 pp., (Lecturas mexicanas)

### **Bibliohemerografía**

- Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra Historia del Arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México CONACULTA-CURARE, 2001, Tomo I.
- \_\_\_\_\_, “Las imágenes de la historia (1863-1967) Memoria y destrucción” en *Memoria-Museo Nacional de Arte*, número 3, México, 1991.
- \_\_\_\_\_, et. al, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: pintura siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Vol. 2.
- Alvarado, María de Lourdes, *La educación superior femenina en México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, México, CESU- Plaza y Valdés, 2004, 368 pp.
- Arciniega Ávila, Hugo, *La villa de Lorenzo de la Hidalga*, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, México, p. 1-32. (Texto inédito)
- Banco Nacional de México, *Banco Nacional de México: Su historia, 1884-2004*, México, Banamex, 2004, 271 pp.
- Bernal, Beatriz (coord.), *Memorias del IV Congreso de Historia del derecho mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas- UNAM, 1988, tomo I, (Serie C Estudios Históricos núm. 25).
- *Biblia latinoamericana*, XII Edición, Madrid, 1995, 617 pp.
- Carner, François, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, 189 pp.
- Cherry, Deborah, *Beyond the frame: feminism and visual culture, Britain 1850-1900*, London, Routledge, 2000, 268 pp.

- \_\_\_\_\_, *Painting Women, Victorian women artists*, London, Routledge, 1993, 273 pp.
- Cordero, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, 430 pp.
- Cortina, Leonor, *"Pintoras mexicanas del siglo XIX"* (Catálogo), México, Museo Nacional de San Carlos, 1985, 238 pp.
- Costeloe, Michael, *La República central en México, 1835-1846, "hombres de bien" en la época de Santa Anna*, trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 406 pp.
- Duby George y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993, tomos VII y VIII.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo en México*, México, UNAM, 1952, 465 pp.
- \_\_\_\_\_, *El arte del siglo XIX en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1967, 267 pp.
- Galí Boadella, Montserrat, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 548 pp.
- \_\_\_\_\_, Aurea Ruíz de Gurza et. al. (investigación y textos), *La lotería de la Academia Nacional de San Carlos 1841-1863*, México, INBA-Lotería nacional, 1986, p. 172.
- García Barragán, Elisa, "El arquitecto Lorenzo de la Hidalga" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, volumen XXIV, número 80, año 2002, Universidad Nacional Autónoma de México, 101-128 pp.
- García Lescaille, Tania, "La entidad femenina La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)" en *Dimensión Antropológica*, México, volumen 50, año 17, septiembre-diciembre 2010.
- Gómez González, Rosa María, "Los vagos y mendigos en la Ciudad de México a finales de la Colonia" en *Enfoques teórico metodológicos y procesos histórico-sociales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, número 44, julio-diciembre 1998, pp. 135-158
- Gonzalbo Pilar (comp.), *La Educación de la mujer en la Nueva España: Antología*, México, SEP, 1985, 153 pp., (Colección Biblioteca pedagógica)
- Infante Vargas, Lucrecia, "Mujeres y amor en revistas femeninas en la Ciudad de México (1883-1907)", tesis de maestría en historia de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, 160 pp.

- Katzman, Israel, *La Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, 397 pp.
- Martínez Gutiérrez, Patricia, *El Palacio de Hierro: arranque de la modernidad arquitectónica de la Ciudad de México*, México, Facultad de Arquitectura-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, 159 pp.
- Mayayo, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Catedra, 2003, 291 pp.
- *Memorias de la XVI Reunión Americana de Genealogía y VI Congreso Iberoamericano de las Ciencias Genealogía y Heráldica*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2013. **(En prensa)**
- Nochlin, Linda, *Representing women*, London, Thames and Hudson, 1999, 272 pp.
- \_\_\_\_\_, *Women, art, and power: and other essays*, United States of American, Harper & Row, 1988, pp. 181.
- Ortega, Margarita, Asunción Lavrin, Pilar Pérez Cantó (coord.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2005, tomo II.
- Ramírez González, José Luis y Ofelia Badillo, *Senorina: éxtasis de la plástica colimense*, México, CNCA, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes: Gobierno del Estado de Colima, Instituto Colimense de Cultura, 1996, 94 pp.
- Ramírez, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo” en *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 410 pp.
- Ramos Escandón, Carmen, et. al., *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1992, 189 pp.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Universidad de Sevilla- Diputación de Sevilla, 2006, 431 pp. (Colección Americana número 27).
- Sánchez Valdés, Olivia, “La gastronomía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX a través del Nuevo cocinero mexicano”, tesis de licenciatura en historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999, 119 pp.
- Santos Ramos Ana Julia, Rafael Santos Ramos, et. al., “Los Gatos: origen, historia, importancia ecológica, económica, mitos y realidades” en *Kuxulkab*, vol. XII, número 25, julio-diciembre 2007, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, p. 67.

- Serrano Barquín, Héctor, *et. al.*, *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*, México, Universidad del Estado de México, 2005, 287 pp.
- Valderrama Negrón, Ninel, “El fomento de la policía de ornato en la república de 1841-1844”, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, 171 pp.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, “Castas o Marchitas. *El amor del colibrí y La flor muerta de Manuel Ocaranza*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XX, número 73, año 1998, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 142.
- \_\_\_\_\_, “Escena Familiar” en *Memoria-Museo Nacional de Arte*, número 7, México, 1998, p. 103-107.
- \_\_\_\_\_, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en *Hacia otra Historia del Arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México CONACULTA-CURARE, 2001, p. 122-145, tomo I.
- \_\_\_\_\_, *La colección de pintura del Banco Nacional de México: Catálogo, siglo XIX*, México, Fomento cultural Banamex, 2004, Vol. 2.
- \_\_\_\_\_, *et al.*, *Señorina Merced Zamora: el arte de pintar*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Secretaria de Cultura, Universidad de Colima-Fomento Cultural Banamex, 2000, 49 pp.

### Electrónicas

- Árbol genealógico de la Hidalga, <http://gw5.geneanet.org/sanchiz?lang=es;p=lorenzo;n=hidalga+musitu>, fecha de consulta julio 2013.
- Información matrimonial, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-17779-30849-40?cc=1615259&wc=M99K-21K:n257943625>, fecha de consulta octubre 2013.
- Martínez Moreno Juan, “La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893” en *Boletín real de la academia sevillana de buenas letras*, vol. 16, Universidad de Sevilla, 1988, p. 153-168. [http://institucional.us.es/revistas/rasbl/16/art\\_10.pdf](http://institucional.us.es/revistas/rasbl/16/art_10.pdf)
- Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana 1883-1884, publicado por Manuel Caballero, a través de, [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931\\_031.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931_031.pdf), fecha de consulta enero de 2014
- Registro de bautismo, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1-9750-2246--76?cc=1615259&wc=M99K-KHQ:n1329069046>, fecha de consulta octubre 2013.

- Registro de defunción de Ramón Usandizaga, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-23102-45154-47?cc=1923424&wc=12883828>, fecha de consulta octubre 2013.
- Registro de defunción Pilar de la Hidalga, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1951-23104-13591-32?cc=1923424&wc=12883866>, fecha de consulta octubre 2013.
- Registro de matrimonio, <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-266-12653-4586-4?cc=1615259&wc=M99K-L6K:n237770981>, fecha de consulta octubre 2013.
- Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos (1828-1840)*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906, p. 5-6, a través de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-tomo-i-1828-a-1840--0/html/00b08888-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memorias-de-mis-tiempos-tomo-i-1828-a-1840--0/html/00b08888-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.htm)

## Ilustraciones



Fig 1. Pilar de la Hidalga, tomada del catálogo de la exposición "*Pintoras mexicanas del siglo XIX*" curada por Leonor Cortina, p. 143

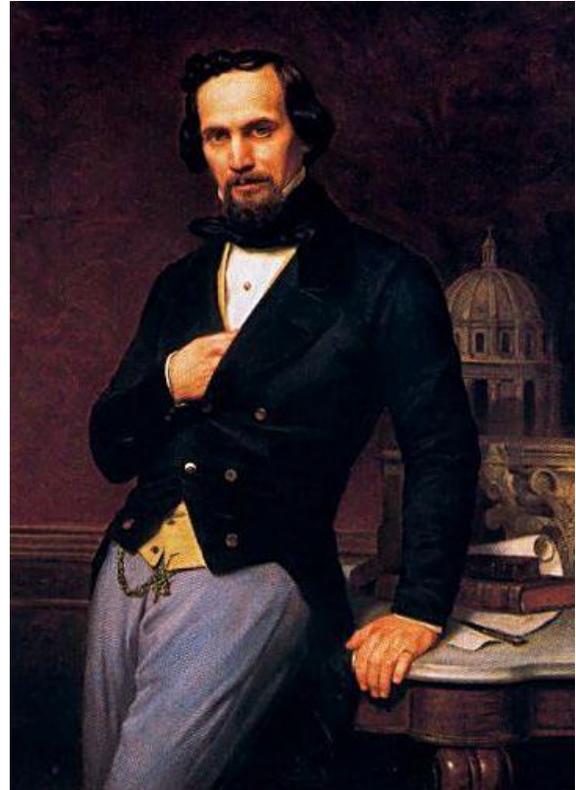


Fig. 2. Pelegrín Clavé. *Retrato de Ana García Icazbalceta*. Museo Nacional de San Carlos, INBA

Fig. 3. Pelegrín Clavé. *Retrato de Lorenzo de la Hidalga con la maqueta de la cúpula de Santa Teresa la Antigua*. Museo Nacional de San Carlos, INBA



Fig. 4. Eusebio de la Hidalga García, fotografía. Revista El Arte y la Ciencia, 1908.



Fig. 5. Ignacio de la Hidalga García, fotografía, en *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, Impresores A. Carranza y Comp., 1906, p. 37



Fig. 6. Eugenio Landesio. *La arquería de la Hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*. Museo Amparo, Puebla. Foto: Elisa Vargaslugo. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM.



Fig. 7. Eugenio Landesio. *La arquería e la Hacienda de Matlala con la familia de la Hidalga*. (Detalle).



Fig. 8. Eugenio Landesio. *Una vista de la hacienda de Matlala con un grupo de venado*. Foto: Elisa Vargaslugo. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 9. Eugenio Landesio. *Hacienda de Colón*. 1857-58. Óleo sobre tela. 83 x 117 cm. Col. Banco Nacional de México



Fig. 10. Francisco Javier Álvarez. *Casa de campo de Lorenzo de la Hidalga*. Óleo/papel/madera. Col. Banco Nacional de México.



Fig. 11. Pedro Gualdi, *Exterior del Teatro de Santa Anna*, óleo sobre tela, Col. Banco Nacional de México

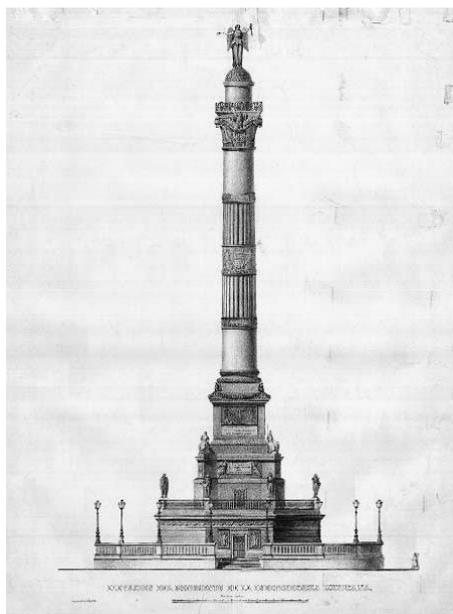
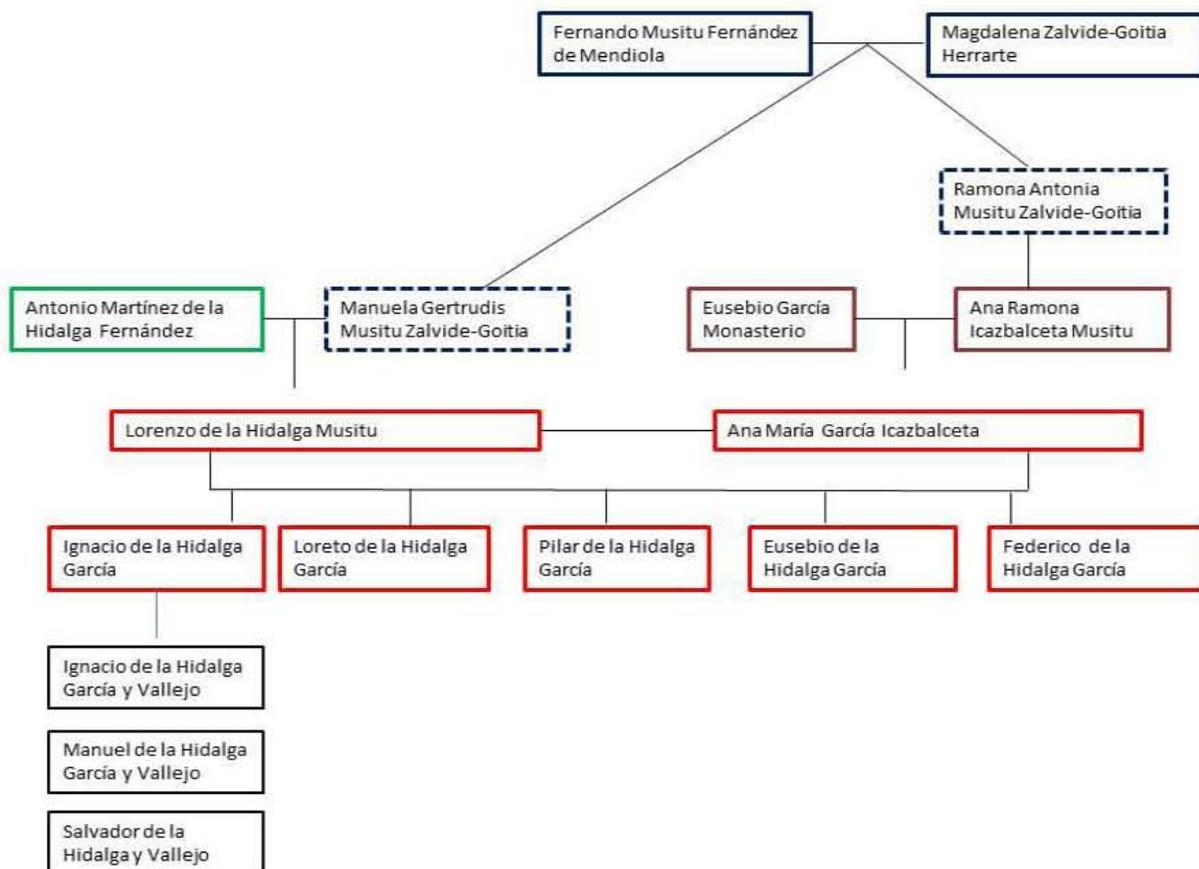


Fig.12. *Elevación del monumento a la Independencia de México* (1843). Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Servicio de Información Estadística Agroalimentaria y Pesquera. SAGARPA

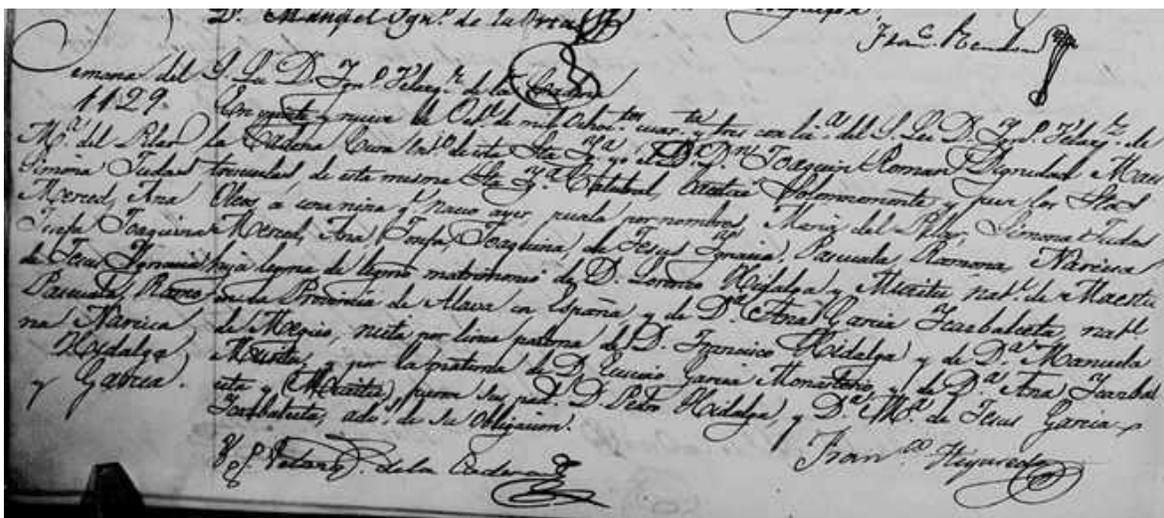
# Apéndice

## Árbol genealógico de Pilar de la Hidalga



## Registro de bautizo de Pilar de la Hidalga

El registro de bautizo, está en el **Libro de Bautismos de españoles 1843-1846**, de la Parroquia del Sagrario, volumen 30, registro número 1129, página-foja 105



Semana del S. Lic. D. Ignacio Velasco de la Cadena

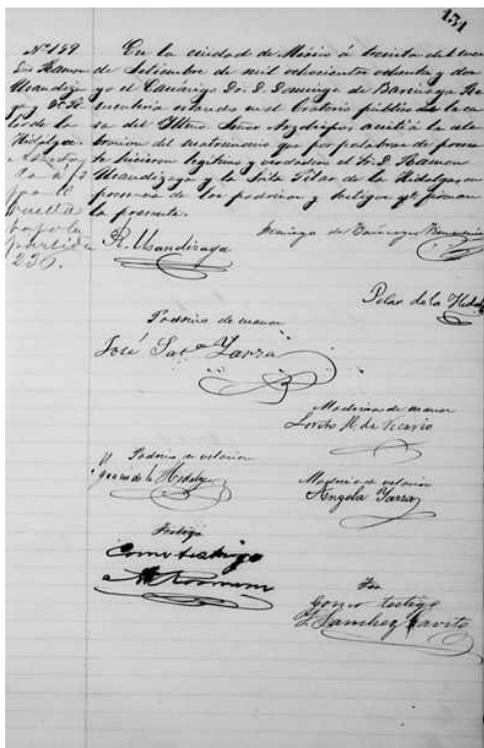
1129

Ma. del Pilar Simona Judas Merced Ana Josefa Joaquina de Jesús Ignacia Pascuala Ramona Narcisca Hidalga y García

En veinte y nueve de octubre de mil ochocientos cuarenta y tres con licencia del Sr. Lic. Don Ignacio Velasco de la Cadena cura interino de esta iglesia yo Don Joaquín Román Dignidad Maer de esta misma Santa Iglesia. Cabal bautice solemnemente y puse los santos óleos a una niña que nació ayer pueda por nombres María del Pilar Simona Judas Merced Ana Josefa Joaquina de Jesús Ignacia Pascuala Ramona Narcisca Hidalga y García hija legítima del legítimo matrimonio de D. Lorenzo Hidalga Musitu natural de Maestu en la Provincia de Álava en España, y de D. Ana María García Icazbalceta natural de México, nieta por linaje paterno de D. Francisco Hidalga y de D. Manuela Musitu y la materna de D. Eusebio García Monasterio y de D. Ana Icazbalceta Musitu, fueran los padrinos D. Pedro Hidalga y Doña María de Jesús García Icazbalceta tomando la obligación.

**Registro de matrimonio.**

El registro está en el **libro actas de matrimonio 1879-1882 de la Parroquia del Sagrario Metropolitano**, Volumen 8, página-foja 131, acta número 159.



N° 159. D. Ramón Usandizaga y Da. Pilar de la Hidalga.

En la Ciudad de México a treinta y uno de septiembre de mil ochocientos noventa y dos yo el Canónigo Sr. D. Domingo de Barinaga Remeteria estando en el Oratorio público de la casa del Presbítero Sr. Arzobispo asistía la celebración del matrimonio que por palabras de frente hiciera legítimo y verdadero el Sr. D. Ramón Usandizaga y la Srita. Pilar de la Hidalga frente a los testigos que firmaron la presente.

Padrino de mano

José Saturnino Yarza

Padrino de velación

Ignacio de la Hidalga

Madrina de mano

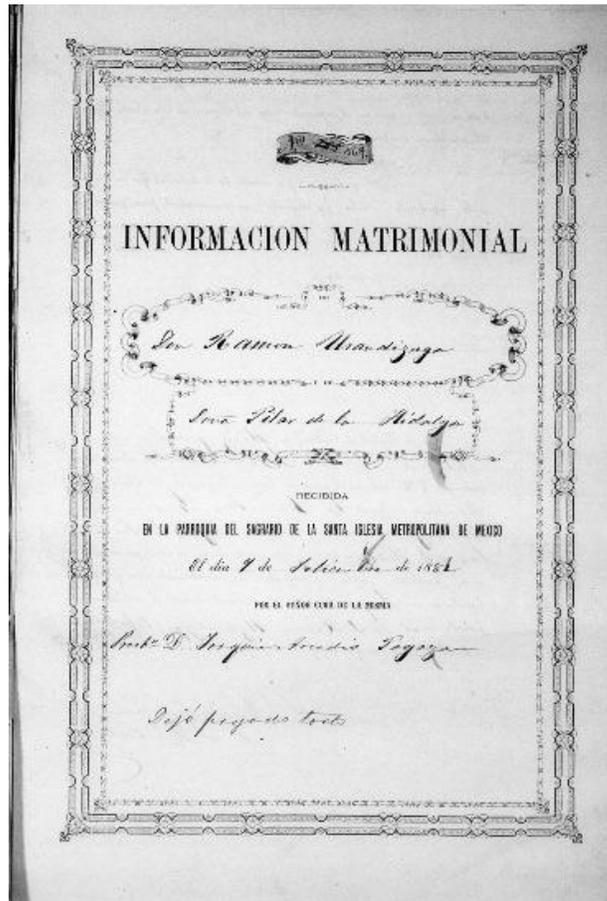
Loreto H. de Vicario

Madrina de velación

Ángela Yarza

**Información Matrimonial.**

**Libro de información matrimonial año 1882**, de la Parroquia del Sagrario, número de registro 169. Se muestran todas las hojas



**Información matrimonial.**

Don Ramón Usandizaga

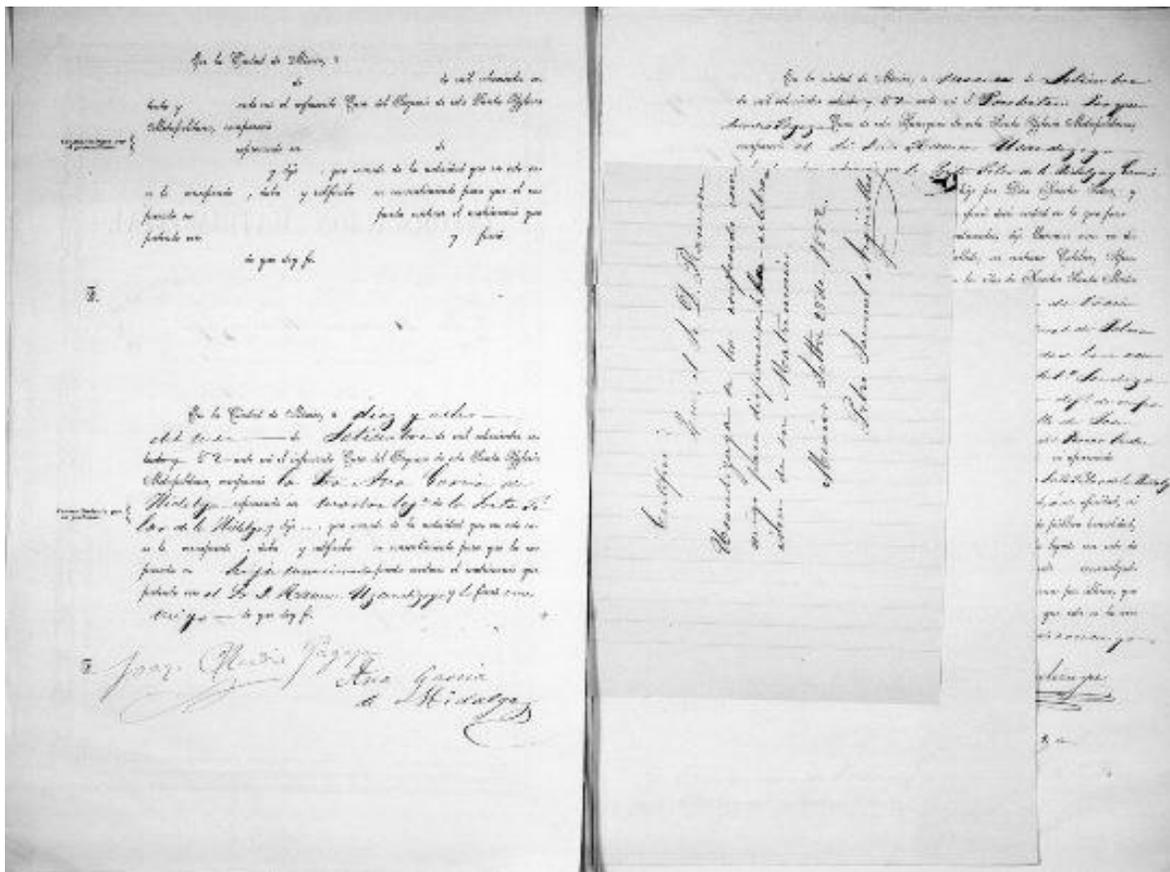
Doña Pilar de la Hidalga

Recibida, en la Parroquia del Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana de México

El día 7 de septiembre de 1882

Por el Sr. Cura de la misma

Presbítero D. Joaquín Arcadio Pagaza



### Consentimiento por la pretensa

En la Ciudad de México, á diez y ocho del mes de septiembre de mil ochocientos ochenta y dos ante mí el infrascrito Cura del Sagrario de esta Santa Iglesia Metropolitana, compareció la Sra. Ana García de la Hidalga y dije: que usando de la autoridad que en este caso le corresponde, daba y ratificaba su consentimiento para que la expresada su hija pueda contraer el matrimonio que pretende con el Sr. D. Ramón Usandizaga y lo firmó conmigo de que doy fe.

### Certifico

Que, el Sr. D. Ramón Usandizaga se ha confesado conmigo para disponerse a la celebración de su Matrimonio

México septiembre 28 de 1882

Presbítero Samuel Argüelles

Certifico que la Srta. Ana Pilar Hidalgo  
se ha confesado.  
México, 28 de Setiembre 1882.  
Mario Cavalieri

A handwritten certificate on lined paper. The text is written in cursive. The first line reads 'Certifico que la Srta. Ana Pilar Hidalgo', the second line 'se ha confesado.', the third line 'México, 28 de Setiembre 1882.', and the fourth line 'Mario Cavalieri' followed by a flourish.

Certifico que la Srta. María Pilar de la Hidalga se ha confesado.

México 28 de septiembre de 1882

Mario Cavalieu

Que a v. m. a. México, 26 de  
Setiembre de 1882.  
Lic. Ignacio Martínez  
Berna.  
Pro.

A handwritten note on a rectangular piece of paper. The text is written in cursive. The first line reads 'Que a v. m. a. México, 26 de', the second line 'Setiembre de 1882.', the third line 'Lic. Ignacio Martínez', the fourth line 'Berna.', and the fifth line 'Pro.' followed by a flourish.

Que a. v. m. a. México 26 de septiembre de 1882

Lic. Ignacio Martínez Berna.

El Sr. Gobernador de las S. Mitra,  
en atención a las canales expuestas por V. y otros  
que se reserva a tenido a bien conceder la dispensa que solicita de la lectura de las tres proclamas que conforma a derecho y Concilio de Trento, deberían preceder al matrimonio que pretenden Don Ramón Usandizaga y Doña Pilar de la Hidalga en esta ciudad y cerciorado de que los contrayentes se han confesado podrá Sr. Canónigo de esta Santa Iglesia Don Domingo de Barinaga Rementeria, autorizoles al matrimonio y confirmales las bendiciones nupciales en la Capilla Pública de Excelentísimo Sr. Arzobispo a los interesados cuando ya con el superior beneplácito del S. S. I estando V presente a la hora que se celebra y remitiendo a esta secretaría razón circunstanciada del día, hora, lugar y testigos ante quienes el repetido matrimonio se refiera para debida constancia.

Lo que comunico a V. para su inteligencia, reiterándoles mi aprecio.

D. 10/4

Sr. Usandizaga y su esposa

El Sr. Gobernador de las S. Mitra en atención a las canales expuestas por V y otros de que señoría se reserva, a tenido a bien conceder la dispensa que solicita de la lectura de las tres proclamas que conforma a derecho y Concilio de Trento, deberían preceder al matrimonio que pretenden Don Ramón Usandizaga y Doña Pilar de la Hidalga en esta ciudad y cerciorado de que los contrayentes se han confesado podrá Sr. Canónigo de esta Santa Iglesia Don Domingo de Barinaga Rementeria, autorizoles al matrimonio y confirmales las bendiciones nupciales en la Capilla Pública de Excelentísimo Sr. Arzobispo a los interesados cuando ya con el superior beneplácito del S. S. I estando V presente a la hora que se celebra y remitiendo a esta secretaría razón circunstanciada del día, hora, lugar y testigos ante quienes el repetido matrimonio se refiera para debida constancia.

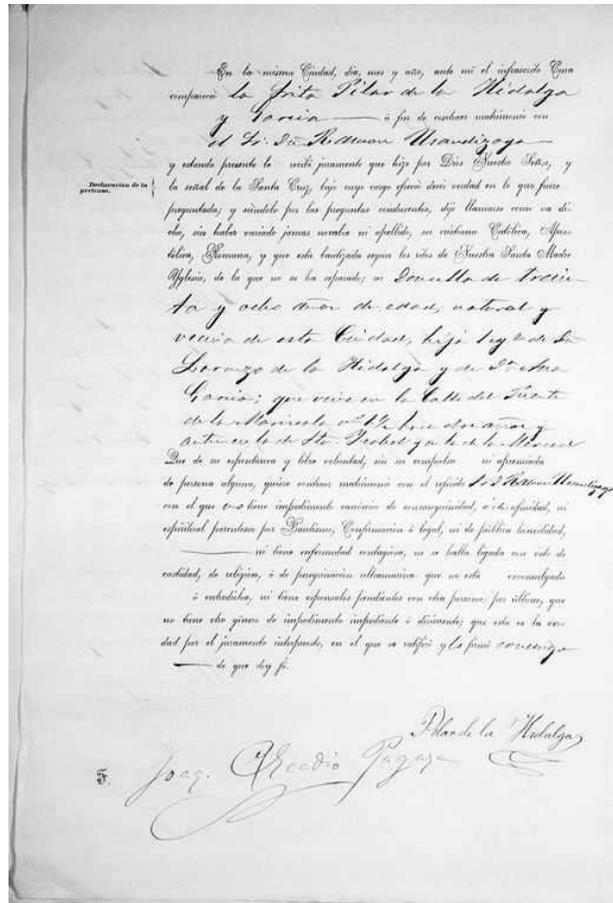
Lo que comunico a V. para inteligencia, reiterándoles mi aprecio.

Declaración del pretendiente:

En la Ciudad de México a nueve de septiembre de mil ochocientos ochenta y dos ante mí el Presbítero Joaquín Arcadio Pagaza Cura de esta Parroquia de esta Santa Iglesia Metropolitana; compareció el Sr. D. Ramón Usandizaga a fin de contraer matrimonio con la Srita Pilar de la Hidalga y García y estando presente le recibí juramento que hijo de Dios Nuestro Señor, y la señal de la Santa Cruz, bajo cuyo cargo ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado; y siéndolo por las preguntas conducentes, dijo llamarse como va dicho, sin haber variado jamás nombre y apellido, ser cristiano Católico, Apostólico, Romano, y que esta bautizado según los velos de Nuestra Santa Madre Iglesia, de la que no se ha separado; ser Soltero de treinta y nueve años de edad natural de Tolosa España y vecino de esta ciudad hace veinticinco años, hijo legítimo del D. José Antonio Usandizaga y de Da. Micaela Elizarán, da fe de confirmación. Empleado que vive en la calle de San Andrés hace veinticinco años antes del Tercer Orden de San Agustín.

Que su espontánea y libre voluntad, sin ser confuso ni apremiado por persona alguna, quiere contraer matrimonio con la referida Srita. Pilar de la Hidalga con la que no tiene impedimento canónico de consanguinidad, de afinidad ni espiritual parentesco por Bautismo, Confirmación o legal, ni de pública honestidad, ni tiene enfermedad contagiosa, ni se halla ligado con voto de castidad, de religión, o de peregrinación ultramarina, que no está excomulgado o entredicho, ni tiene esponsales pendientes con otra persona: por último, que no tiene otro género de

impediente o dirimente, que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en que se ratificó y lo firmó conmigo de que doy fe.

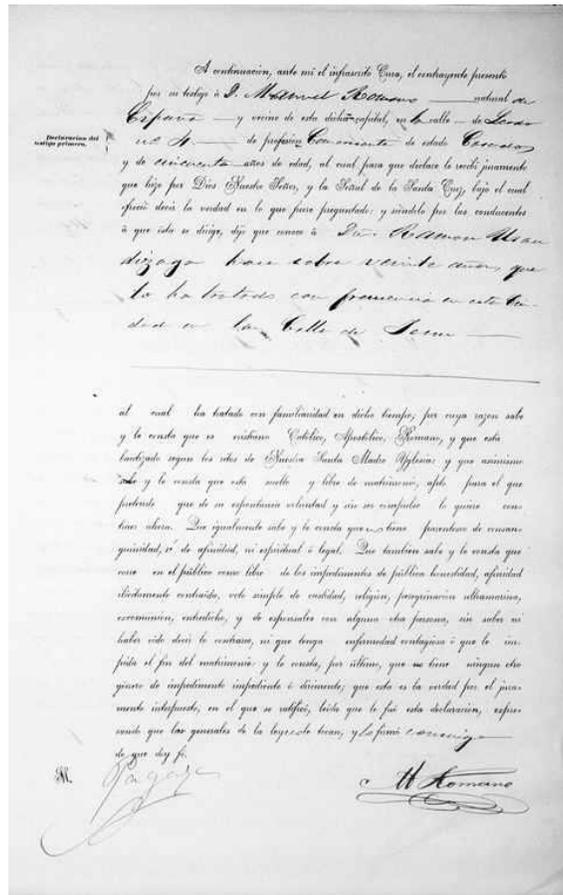


Declaración de la pretensa:

En la misma ciudad, día, mes y año, ante mí el infrascrito Cura, compareció la Srita. Pilar de la Hidalga y García a fin de contraer matrimonio con el Sr. D. Ramón Usandizaga y estando presente recibí juramente que hizo por Dios Nuestro Señor, y la señal de la Santa Cruz, bajo cuyo cargo ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado; y siéndolo por las preguntas conducentes, dijo llamarse como va dicho, sin haber variado jamás nombre y apellido, ser cristiana Católica, Apostólica, Romana, y que esta bautizado según los velos de Nuestra Santa Madre Iglesia, de la que no se ha separado; ser Doncella de treinta y ocho años de edad natural y vecina de esta ciudad hija legítima de Don Lorenzo de la Hidalga y de Doña Ana García que vive en la calle Puente de la Mariscal número 1 ½ hace dos años, antes en la de Santa Isabel y en la de la Merced.

Que su espontánea y libre voluntad, sin ser confusa ni apremiada por persona alguna, quiere contraer matrimonio con el referido Sr. D. Ramón Usandizaga con la que no tiene impedimento canónico de consanguinidad, de afinidad ni espiritual parentesco por Bautismo, Confirmación o

legal, ni de pública honestidad, ni tiene enfermedad contagiosa, ni se halla ligada con voto de castidad, de religión, o de peregrinación ultramarina, que no está excomulgada o entredicha, ni tiene esponsales pendientes con otra persona: por último, que no tiene otro género de impedimento impediendo o diimente, que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en que se ratificó y lo firmó conmigo de que doy fe.

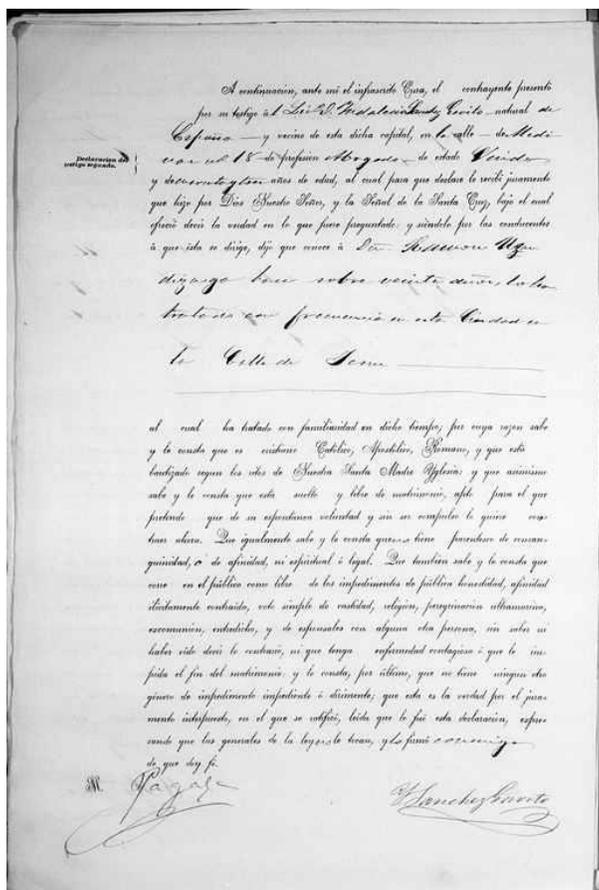


**Declaración del testigo primero:**

A continuación, ante mí el infrascrito Cura, el contrayente presentó por su testigo a D. Manuel Romero natural de España y vecino de esta dicha capital, en la calle de [Lerdo] nº 4 de profesión comerciante de estado casado y de cincuenta años de edad, al cual para que declare le recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor, y la Señal de la Santa Cruz, bajo el cual ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado: y siéndolo por las conducentes a que ésta se dirige, dijo que conoce á Don Ramón Usandizaga hace sobre veinte años, que lo ha tratado con frecuencia en esta Ciudad en la Calle [...]

Al cual ha tratado con familiaridad en dicho tiempo; por cuya razón sabe le consta que es cristiano Católico, Apostólico, Romano; y que asimismo sabe y le consta que está suelto y libre de matrimonio, apto para el que pretende que de su espontanea voluntad y sin ser compulsado lo quiere contraer ahora. Que igualmente sabe y le consta que no tiene parentesco de

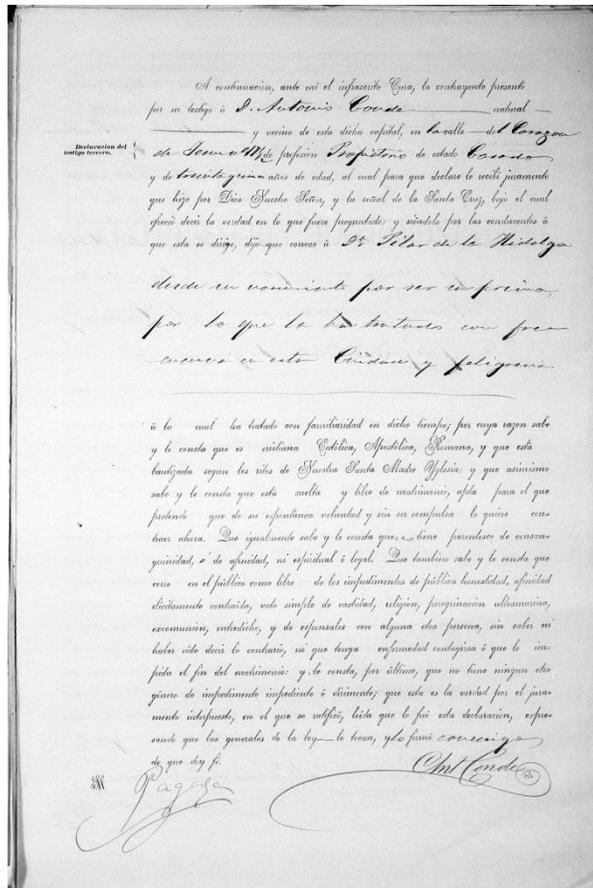
consanguinidad o de afinidad, ni espiritual o legal. Que también sabe y le consta que corre en público como libre de los impedimentos de pública honestidad, afinidad ilícitamente contraída, voto simple de castidad, religión, peregrinación ultramarina, excomunión, entredicho y de esponsales con alguna otra persona, sin saber ni haber oído decir lo contrario, ni que tenga enfermedad contagiosa o que le impida el fin del matrimonio; y le consta, por último, no tiene ningún otro género de impedimento impediendo o diimente; que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en el que se ratificó, leída que le fué esta declaración, expresando que los generales de la ley no tocan, lo firmó conmigo de que doy fé.



**Declaración del testigo segundo:**

A continuación, ante mí el infrascrito Cura, el contrayente presentó por su testigo al Lic. Indalecio Sánchez Gavito, natural de España y vecino de esta dicha capital, en la calle de [...] n° 18 de profesión abogado de estado viudo y de cincuenta y tres años de edad, al cual para que declare le recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor, y la Señal de la Santa Cruz, bajo el cual ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado: y siéndolo por las conducentes a que ésta se dirige, dijo que conoce á: Don Ramón Usandizaga hace sobre veinte años, que lo ha tratado con frecuencia en esta Ciudad en la Calle [...]

Al cual ha tratado con familiaridad en dicho tiempo; por cuya razón sabe le consta que es cristiano Católico, Apostólico, Romano; y que asimismo sabe y le consta que está suelto y libre de matrimonio, apto para el que pretende que de su espontanea voluntad y sin ser compulsado lo quiere contraer ahora. Que igualmente sabe y le consta que no tiene parentesco de consanguinidad o de afinidad, ni espiritual o legal. Que también sabe y le consta que corre en público como libre de los impedimentos de pública honestidad, afinidad ilícitamente contraída, voto simple de castidad, religión, peregrinación ultramarina, excomunión, entredicho y de esponsales con alguna otra persona, sin saber ni haber oído decir lo contrario, ni que tenga enfermedad contagiosa o que le impida el fin del matrimonio; y le consta, por último, no tiene ningún otro género de impedimento impediendo o diimente; que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en el que se ratificó, leída que le fué esta declaración, expresando que los generales de la ley no tocan, lo firmó conmigo de que doy fé.



Declaración del testigo tercero:

A continuación, ante mí el infrascrito Cura, la contrayente presentó por su testigo a D. Antonio Conde natural y vecino de esta dicha capital, en la calle de Corazón de Jesús n° 17 de profesión propietario de estado casado y de treinta y cinco años de edad, al cual para que declare le recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor, y la Señal de la Santa Cruz, bajo el cual ofreció decir la

verdad en lo que fuese preguntado: y siéndolo por las conducentes a que ésta se dirige, dijo que conoce á: Doña Pilar de la Hidalga desde su nacimiento por ser mi prima por lo que la he tratado con frecuencia en esta Ciudad y Feligresía.

A la cual ha tratado con familiaridad en dicho tiempo; por cuya razón sabe le consta que es cristiana Católica, Apostólica, Romana; y que asimismo sabe y le consta que está suelta y libre de matrimonio, apta para el que pretende que de su espontanea voluntad y sin ser compulsa lo quiere contraer ahora. Que igualmente sabe y le consta que no tiene parentesco de consanguinidad o de afinidad, ni espiritual o legal. Que también sabe y le consta que corre en público como libre de los impedimentos de pública honestidad, afinidad ilícitamente contraída, voto simple de castidad, religión, peregrinación ultramarina, excomunión, entredicho y de esponsales con alguna otra persona, sin saber ni haber oído decir lo contrario, ni que tenga enfermedad contagiosa o que le impida el fin del matrimonio; y le consta, por último, no tiene ningún otro género de impedimento impediendo o dieminuente; que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en el que se ratificó, leída que le fué esta declaración, expresando que los generales de la ley este tocan, lo firmó conmigo de que doy fé.

*A continuación, ante mi el infrascripto Cura, le entregado jurando por su testigo D. Mateo de Sierra natural y vecino de esta dicha ciudad, en la calle del Comercio de la Hermandad de San Sebastián de estado casado y de la edad y capacidad de edad, al cual para que declare lo verídico juramento que hizo por Dios Nuestro Señor, y la señal de la Santa Cruz, dijo el cual ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado: y siéndolo por las conducentes á que esta se dirige, dijo que conoce á Doña Pilar de la Hidalga desde su infancia, habiéndola tratado con familiaridad en esta Ciudad y Feligresía del Segorbe*

*á la cual ha tratado con familiaridad en dicho tiempo por cuya razón sabe y le consta que es cristiana Católica, Apostólica, Romana, y que está casada según las rúas de Nuestra Señora Nuestra Señora y que asimismo sabe y le consta que está suelta y libre de matrimonio, apta para el que pretende que de su espontanea voluntad y sin ser compulsa lo quiere contraer ahora. Que igualmente sabe y le consta que no tiene parentesco de consanguinidad, ni de afinidad, ni espiritual ni legal. Que también sabe y le consta que corre en público como libre de los impedimentos de pública honestidad, afinidad ilícitamente contraída, voto simple de castidad, religión, peregrinación ultramarina, excomunión, entredicho, y de esponsales con alguna otra persona, sin saber ni haber oído decir lo contrario, ni que tenga enfermedad contagiosa o que le impida el fin del matrimonio; y le consta, por último, que no tiene ningún otro género de impedimento impediendo o dieminuente; que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en el que se ratificó, leída que le fué esta declaración, expresando que los generales de la ley este tocan, lo firmó conmigo de que doy fé.*

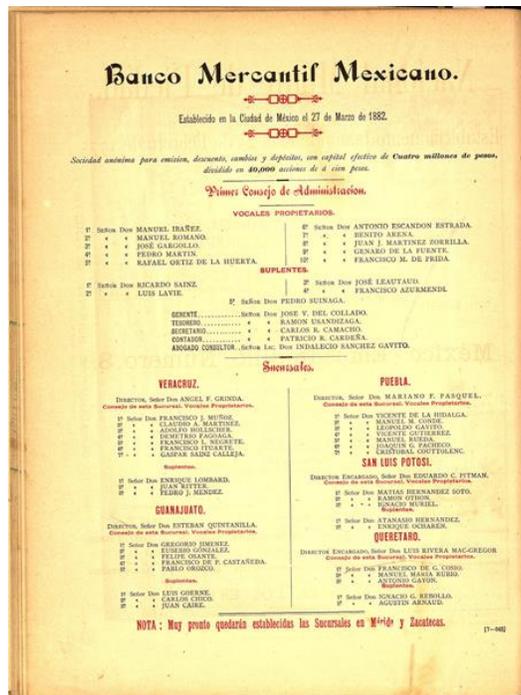
*M. de Sierra* *M. de Sierra*

Declaración del testigo cuarto:

A continuación, ante mí el infrascrito Cura, la contrayente presentó por su testigo a D. Manuel Vicario natural y vecino de esta dicha capital, en la calle de Puente de la Mariscalá n° 1 de profesión propietario de estado casado y de cuarenta y cinco años de edad, al cual para que declare le recibí juramento que hizo por Dios Nuestro Señor, y la Señal de la Santa Cruz, bajo el cual ofreció decir la verdad en lo que fuese preguntado: y siéndolo por las conducentes a que ésta se dirige, dijo que conoce á: Doña Pilar de la Hidalga ya desde la infancia habiéndola tratado con frecuencia en esta Ciudad y feligresía del Sagrario.

A la cual ha tratado con familiaridad en dicho tiempo; por cuya razón sabe le consta que es cristiana Católica, Apostólica, Romana; y que asimismo sabe y le consta que está suelta y libre de matrimonio, apta para el que pretende que de su espontanea voluntad y sin ser compulsada lo quiere contraer ahora. Que igualmente sabe y le consta que no tiene parentesco de consanguinidad o de afinidad, ni espiritual o legal. Que también sabe y le consta que corre en público como libre de los impedimentos de pública honestidad, afinidad ilícitamente contraída, voto simple de castidad, religión, peregrinación ultramarina, excomuniación, entredicho y de esponsales con alguna otra persona, sin saber ni haber oído decir lo contrario, ni que tenga enfermedad contagiosa o que le impida el fin del matrimonio; y le consta, por último, no tiene ningún otro género de impedimento impediendo o diuino; que esta es la verdad por el juramento interpuesto, en el que se ratificó, leída que le fué esta declaración, expresando que los generales de la ley este tocan, lo firmó conmigo de que doy fé.

Página 31 del *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana 1883-1884*. En el que aparece el consejo administrativo del Banco Mercantil Mexicano, donde Ramón Usandizaga tenía el cargo de tesorero.



**Nota muerte de Ramón Usandizaga**, publicada en *El Universal*, martes 23 de marzo de 1897, Hemeroteca Nacional Digital de México.

**MUERTE DEL CAJERO**  
Del Banco Nacional.

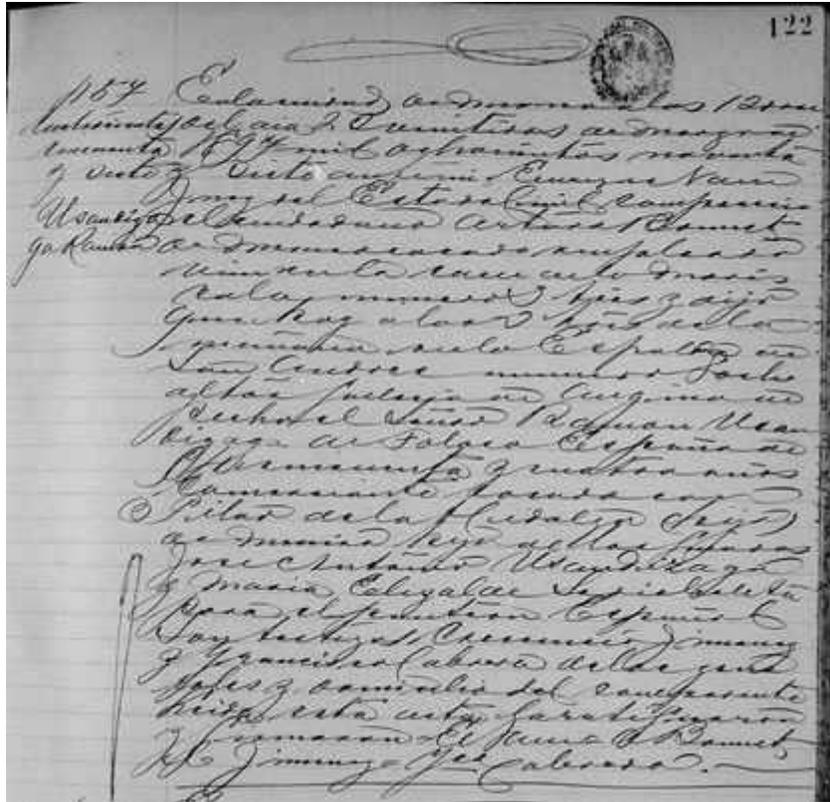
En la madrugada de ayer falleció víctima de una angina en el pecho, el distinguido y caballeroso súbdito español, Sr. D. Ramón Usandizaga, Cajero del Banco Nacional de México, y miembro prominente de la Colonia Española.

El Sr. Usandizaga era un financiero notable y un cumplido caballero, por lo cual su muerte no es sentida sólo por la Colonia Española, sino de la sociedad entera.

Reciba su atribulada familia nuestros votos sinceros de condolencia.

## Registro de defunción de Ramón Usandizaga.

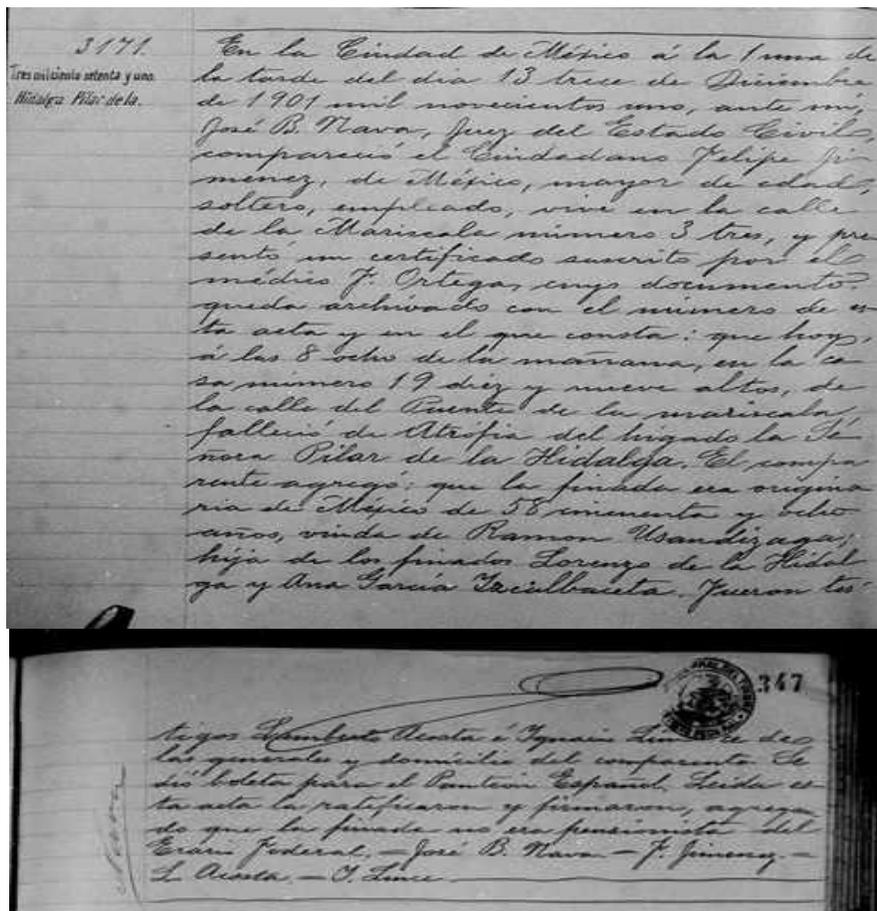
El registro de defunción se encuentra en el **libro acta de defunciones del 1er semestre de 1897** del juzgado del estado civil, acta número 457, página-foja número 122.



457 Cuatrocientos cincuenta y siete. Ramón Usandizaga

En la ciudad de México a las 12 doce del día 22 veintidós de marzo de 1897 mil ochocientos noventa y siete, ante mi Enrique Nava juez del Estado Civil compareció el ciudadano Arturo Bamet de México, casado, empleado, vive en la calle de la Mariscala número 3 tres y dijo que hoy a las tres de la mañana en la Espalda de San Andrés número 8 ocho alto, falleció de angina de pecho el Sr. Ramón Usandizaga de Tolosa España de nacimiento y cuatro años comerciante, casado con Pilar de la Hidalga (hija) de México, hijo de las familias José Antonio Usandizaga y María Elizarán. Para el panteón español, son testigos Crescencio Jiménez y Francisco Cabrera. De las generales y domicilio del compareciente hicieron esta acta de defunción y firmaron - E. Nava- A. Bamet- C. Jimenez- Fco. Cabrera-

**Acta de defunción Pilar de la Hidalga.** El registro de defunción se encuentra en el libro de defunciones de 1901 del juzgado del estado civil, en el acta número 3171, página –foja 347.



3171 Tres mil ciento setenta y uno. Hidalga, Pilar de la

En la Ciudad de México a la 1 una de la tarde del día 13 trece de diciembre de 1901 mil novecientos uno, ante mí, José B. Nava, juez del Estado Civil compareció el ciudadano Felipe Jiménez de México, mayor de edad, soltero, empleado vive en la calle de la Mariscala número 3 y presentó un certificado escrito por el médico F. Ortega cuyo documento queda archivado con el número de esta acta y en el que consta que hoy a las 8 ocho de la mañana en la casa número 19 diez y nueve altos de la calle del Puente de la Mariscala falleció de atrofia del hígado la Sra. Pilar de la Hidalga. El compareciente agrego que la finada era originaria de México de 58 cincuenta y ocho años viuda de Ramón Usandizaga, hija de los finados Lorenzo de la Hidalga y Ana García Icazbalceta fueron testigos Lamberto Acosta e Ignacio Lince de las generales y domicilio del compareciente. Se dio boleta para el Panteón Español. Leída esta acta la ratificación y firmaron, agregando que la finada no era pensionista del Erario Federal.-José B. Nava- F. Jiménez- L. Acosta- I lince-.