

PRESENTACIÓN

Quien conoce a la autora de esta obra no la catalogaría más que como una académica de intachable trayectoria, y eso lo hace patente en la calidad de su investigación; sin embargo uno se pregunta ¿qué llevó a Montserrat Galí a incursionar en un terreno tan sugerente como la introducción del Romanticismo en México?

El tema mismo parece lo menos romántico, y es que con esta palabra se evocan quizá territorios ajenos a aquéllos de la metodología, del rigor académico, de la inflexibilidad historicista.

Es quizá una filiación de género ya que, como ella misma lo apunta y lo sustenta en su *corpus* documental, el romanticismo fue adoptado mayoritariamente por las mujeres, motores indudables de cambio social, quienes a través de esa adopción transformaron la visión del mundo de su colectividad, en este caso el México del siglo XIX.

Montserrat Galí incursiona en los lares románticos por antonomasia de la poesía, de la música, y atinadamente sugiere que en el siglo decimonónico las mujeres, por lo menos las que pertenecían a las clases más privilegiadas, tenían que tocar algún instrumento. ¿Quién no recuerda el piano de la casa de los abuelos, que con seguridad tocaban todas las tías?

Con pluma ágil y amena, la autora nos lleva a la visita de esos cambios sociales y de esos territorios que el romanticismo coadyuvó a configurar.

La figura siempre atractiva de la Güera Rodríguez, quien evoca a los héroes de la Independencia americana, Simón Bolívar y Agustín de Iturbide, así como del sabio alemán Alejandro de Humboldt, nos ponen de manifiesto las costumbres europeas de reunir en los salones de las damas letradísimas de finales del siglo XVIII, a quienes transformarían la sociedad y la cultura de su época.

Leona Vicario, junto con doña Ignacia, a quien mencionamos antes, aparecen como paradigmas del tránsito del virreinato a la República, y sirven como entrada a la caracterización de la vida cotidiana de la mujer en el México independiente.

No son muchos los estudios que se han hecho sobre las revistas de modas en el siglo XIX y de la forma como estas publicaciones determinaron un canon de belleza, como sin duda sigue sucediendo aún en nuestro tiempo de internet y viajes espaciales; Montserrat Galí lo hace y, a la par de otros campos como la ópera y la literatura, nos enriquece el panorama sobre la vida romántica del siglo XIX en México.

El Instituto de Investigaciones Estéticas se complace en publicar la obra de esta singular historiadora del arte que pone al alcance de los especialistas y los aficionados una información de primer orden.

María Teresa Uriarte
Directora

AGRADECIMIENTOS

La primera versión de este libro fue una tesis doctoral que presenté en 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El texto que ahora se publica no ha cambiado mucho respecto de la versión original: se redujo la Introducción, se acortaron algunos capítulos y las ilustraciones quedaron reducidas en un tercio. Sin embargo el texto sigue siendo fundamentalmente el mismo.

Todo libro es el fruto de un proceso en el que han intervenido muchas personas. Quisiera aprovechar la oportunidad para expresarles mi agradecimiento. Algunas de ellas están presentes de forma indirecta; éste es el caso de mi padre, a través de sus enseñanzas sobre el romanticismo y por medio de nuestras conversaciones acerca de la cultura y la ética modernas. Otras presencias son más directas, como es el caso de la doctora Antonia Pi Suñer, directora de la tesis, quien fuera de gran ayuda para centrar el tema de mi investigación y cuyos acertados comentarios me guiaron a lo largo de la redacción de la tesis.

Para la investigación propiamente dicha conté con el apoyo de dos bibliotecas cuyo acervo fue imprescindible para la conformación del *corpus* documental: la Biblioteca José María Lafragua de la Universidad Autónoma de Puebla y la Hemeroteca del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la UNAM. A sus directores y al personal agradezco el apoyo prestado durante la investigación así como las facilidades para obtener el material gráfico. De la Biblioteca Lafragua quiero mencionar en especial a Elsa Flores y a Fermín Campos. En Puebla también agradezco a la Biblioteca del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades y en especial a su director, Masae Sugawara y a Lourdes Maldonado, el apoyo en materia bibliográfica.

En la etapa de la publicación participaron otras personas con quien estoy en deuda. En primer lugar el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas, encabezado por su coordinadora, Ena Lastra, así como a la Fototeca de dicho Instituto, coordinada por Eumelia Hernández, y a su equipo de fotógrafos, quienes se hicieron cargo de las ilustraciones. Al Instituto de Investigaciones José

María Luis Mora agradezco la cortesía de la foto de la actriz Soledad Cordero. Finalmente, aprecio de María Teresa Silva los comentarios al texto.

Este libro debe mucho a todas las mujeres con las que he compartido la vida; mi abuela, mi madre y mi hermana en primer lugar; mis hijas, a quienes dedico el libro; también el recuerdo de dos primas cuya inteligencia no impidió que sus vidas se malograrán, Fina y Carmen Galí. Las experiencias intelectuales y vitales compartidas con muchas amigas están presentes en algunas de estas páginas. A todas ellas —Ana, Helena, Graciela, Rocío Noemí, Beth, Maru— y a las que no cito, agradezco que hayan enriquecido mis reflexiones y mi vida.

Montserrat Galí

INTRODUCCIÓN

SOBRE EL ROMANTICISMO

Este libro trata de cómo se introdujo el Romanticismo en México. ¿Fue un movimiento extranjero y ajeno o contaba con un terreno propicio? ¿Quiénes fueron los receptores y difusores de este estilo? ¿Es correcto decir que el Romanticismo llegó por la vía del teatro, la danza, la música y la poesía? Por estas preguntas se percibe que no vamos a hacer una historia del Romanticismo mexicano sino más bien de sus orígenes y de sus receptores. En realidad, nos gustaría llevar a cabo una historia de la sensibilidad romántica, pero nos damos cuenta de que la falta de estudios culturales sobre el periodo lo hacen poco menos que imposible. Las siguientes palabras de Alain Corbin ponen al descubierto nuestras íntimas, y por el momento irrealizables, pretensiones: “hoy en día los especialistas en historia cultural saben estudiar las instituciones, los objetos, las prácticas, pero no se atreven a abordar los dispositivos afectivos, cuyo conocimiento otorgaría un sentido a sus pacientes y largas investigaciones”.¹

Cuando en 1992 decidimos estudiar la introducción del Romanticismo en México desde la perspectiva de la teoría del estilo, nos encontramos en un territorio prácticamente virgen en todo sentido. La historia cultural de la primera mitad del siglo XIX en México ha sido poco trabajada, y se conocen de ella sólo algunos aspectos puntuales; el Romanticismo mismo ha sido poco estudiado por distintas razones; una de ellas, la de ser un movimiento asociado con los conservadores. Por otro lado, en el campo de nuestra disciplina —la historia del arte— los trabajos de tipo teórico sobre el problema del estilo no han despertado el interés de los estudiosos. Y sin embargo, a pesar de estas dificultades iniciales, tuvimos siempre el convencimiento de que éste era un buen tema de investigación. Hay que confesar que, a la larga, el hecho

¹ A. Corbin, *La territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1830*, París, Flammarion, 1988, p. 7.

de trabajar sobre un terreno virgen resultó una ventaja, ya que nos ahorra la tarea de discutir posiciones de otros autores y podíamos emprender el camino con un bagaje ligero.

Así pues, invitamos al lector a una expedición de reconocimiento. Como tal, tendrá los alicientes y las limitaciones de toda aventura por paisajes inéditos. Las herramientas con las que contaremos por el momento son dos: por un lado, el concepto de estilo, uno de los ejes teóricos fundamentales de la historia del arte; por el otro, la historia de las mentalidades, cuya metodología nos ha servido para plantear lo que sería nuestra ambición final: tomar conciencia de la necesidad de una historia de las sensibilidades.

Estilo y mentalidades son los ejes fundamentales de esta obra ¿Por qué entonces, el romanticismo y las mujeres? Creímos necesario elaborar nuestra propuesta tocando siempre terreno firme. El romanticismo es una de las vías básicas de la modernidad y llevábamos ya un tiempo trabajándolo; por otro lado, a raíz de nuestra participación en el Seminario de Historia de las Mentalidades (Dirección de Estudios Históricos, INAH) nos convencimos de la necesidad de estudiar los mecanismos de transmisión de la mentalidad y de la sensibilidad. Dado que la mujer tuvo un papel relevante en la transmisión del gusto y la sensibilidad románticos, nos pareció que la unión de ambos temas era un campo óptimo para ensayar nuestra hipótesis sobre el estilo. No se trata por lo tanto, huelga decirlo, de una investigación de género y mucho menos feminista.

Para esta travesía serán útiles al lector algunos puntos de referencia en relación con los conceptos de estilo y de romanticismo. En primer lugar, conviene decir que, aunque se identifica el Romanticismo con el siglo XIX en general, tiene sus raíces en el siglo XVIII y culmina a mediados del XIX; lo que de él queda en la segunda mitad del siglo XIX es fruto de la inercia de los estilos y, en todo caso, del hondo arraigo de este movimiento en nuestra sensibilidad, pero como estilo histórico ya ha fenecido. Esto justifica que ubiquemos este estudio entre 1821 y 1855; un periodo, como todos sabemos, en el que predomina en nuestro país el pensamiento conservador.

Desde la historia del arte, el estilo se ha entendido por regla general como la combinación de formas y temas siguiendo las tendencias

de una época. Sin embargo, estudiosos como Frederik Antal y Pierre Francastel ya apuntan que entienden el estilo más como una visión del mundo que como simples combinaciones formales y temáticas. Sin embargo, como se verá en nuestro trabajo, el estilo no sólo es el resultado de una manera de entender el mundo, sino que transforma y define a los que se identifican con él y lo adoptan. Este libro es la historia de cómo y por qué las mexicanas se identificaron con el romanticismo y se convirtieron en sus principales difusoras. El romanticismo, visión burguesa del mundo, será adoptado por las mujeres del México independiente. Esto se demostrará a través del análisis de nuestro *corpus* documental: las revistas de la primera mitad del siglo XIX.

Así pues, hemos tratado de entender en qué consiste el proceso de adopción de un estilo y de qué manera la sociedad se transforma durante el proceso de identificación con dicho estilo, entendiendo que éste presupone una visión del mundo y una sensibilidad específicas. Tenemos de esta manera una serie de factores y necesitamos un cemento que los una. Los factores son una visión del mundo, un estilo que lo expresa formalmente, unos individuos que se transforman en el transcurso de la identificación con el estilo, y una sociedad que cambia a lo largo de este proceso. Sin embargo, cada uno de estos factores es de naturaleza distinta ya que, aunque todos ellos coexisten en un *continuum* cotidiano y temporal, el primero es de carácter filosófico, el segundo artístico, el tercero sociológico y el cuarto antropológico. A todos ellos los une la sensibilidad, en este caso la sensibilidad romántica. Pretendemos, a la luz de esta sensibilidad, reconstruir el ambiente que explicaría la recepción del Romanticismo en nuestro país, así como las características específicas de este romanticismo mexicano.

Los pocos estudios hechos en México sobre el Romanticismo se dedican en su mayoría a la literatura. Nosotros proponemos un concepto que englobe a la música, la literatura y las imágenes, y que lleve el concepto de estilo a todos los aspectos de la vida cultural, entendiendo que ésta no sólo incluye la producción material (revistas, partituras, grabados), sino también las prácticas culturales (asistencia al teatro, veladas y tertulias, paseos, bailes) y por supuesto —y quizá aquí reside lo más importante— la sensibilidad, las actitudes, los gestos, los gustos.

En cuanto al Romanticismo es conveniente que expliquemos

nuestra posición respecto a la discusión general sobre este movimiento artístico. En primer lugar hay que decir que, de acuerdo con especialistas de la literatura hispánica como Allison Peers o Raymundo Lazo, consideramos que dicho estilo tiene antecedentes en el Siglo de Oro y y no, como otros autores sostienen, que el Romanticismo hispanoamericano procede del extranjero. Nosotros creemos —como Peers y Lazo— que dicho movimiento coincide y se ancla en hondas raíces culturales tanto en España como en América. Sin embargo, optamos por una explicación combinada: el Romanticismo como escuela se gesta en el mundo anglosajón en el siglo XVIII, pero encuentra condiciones propicias en el mundo hispano debido a ciertas tendencias culturales propias. Así pues, aunque es cierto que en el siglo XIX se adoptan tópicos y formas del Romanticismo europeo, la sensibilidad romántica no es algo forzado e impuesto, sino que arraiga de manera casi natural en la propia cultura.

César Vallejo, en su estudio sobre la poesía castellana² también se preocupaba por este problema y resumía en seis puntos los rasgos que explicarían la fácil generación y desarrollo de la poesía romántica en España:

1) El amor a la naturaleza que se expresa en la relación secreta entre las bellezas naturales y las del espíritu; 2) el espiritualismo filosófico; 3) la fantasía ardorosa y la fecundidad en la producción artística; 4) la tendencia al individualismo y la libertad en los ideales, que a raíz de las guerras napoleónicas (para nosotros serían las guerras de Independencia), se expresan en el patriotismo; 5) la superstición religiosa, y 6) ternura exquisita, y por consiguiente, la intensa elevación de la poesía emotiva.

Estos elementos que señala Vallejo para la poesía española son aplicables a toda Hispanoamérica y explicarían la relativa rapidez con que se expande el Romanticismo en México, pero sobre todo el arraigo que éste alcanza en nuestra vida cultural, espiritual y sentimental. Durante la revisión de nuestras fuentes encontramos un testimonio curioso de este romanticismo inherente al mexicano. Mathieu de Fossey,

² C. Vallejo, *El romanticismo en la poesía castellana*, Lima, Baca y Villanueva editores, 1954, pp. 24, 25.

comentando una eventual anexión a los Estados Unidos (estamos en los inicios del conflicto de Texas) opina que sería un fracaso porque

los anglosajones no simpatizarían nunca con los mexicanos, ya que son intolerantes en materia de religión y los mexicanos son el pueblo más tolerante del mundo; porque son groseros en su tono y maneras y no hay nada más educado que un mexicano; porque no tienen la menor disposición para las artes liberales, y los mexicanos tienen un instinto de lo bello perfectamente desarrollado; porque tienen el espíritu especulador y *los mexicanos tienen la imaginación poética*.³

Pero los extranjeros no sólo encuentran romántico el carácter del mexicano, sino al país en sí mismo. Madame Calderón de la Barca ve con esta óptica el paisaje, las costumbres y la historia mexicanas. Respira romanticismo cuando se sienta a leer bajo “un ciprés de Moctezuma” en pleno bosque de Chapultepec; o cuando visita las grutas de Cacahuamilpa, cuya belleza sublime compara con las cataratas del Niágara. El romanticismo de nuestro país deriva, según Madame Calderón de la Barca, de que “nada existe en México que parezca vulgar. Todo alcanza grandes proporciones y todo tiene un aire pintoresco”.⁴ Es decir que México posee originalidad, pintoresquismo y grandeza o sublimidad.

Para Raymundo Lazo, el Romanticismo es más un estado psicológico que una escuela literaria. Aunque diferimos de su enfoque psicológico, estamos de acuerdo con este autor cuando escribe:

³ M. de Fossey, *Le Mexique*, Paris, Henri Plon, 1857, p. 447. (Las cursivas son de la autora.) Un alemán, Carl Christian Sartorius tiene opiniones semejantes: “Un país fértil que produce de todo en abundancia, un cielo claro y un clima benignos[...] lo han hecho más indolente y más indiferente que sus parientes de España; pero ha conservado la viveza, la excitabilidad y los sentimientos románticos de sus congéneres[...] es liberal y tolerante aun en asuntos religiosos, en tanto que el español sigue apegado a las formas establecidas por la Iglesia y el Estado.” (Ch. Sartorius, *México hacia 1850*, México, Conaculta, 1990, p. 136).

⁴ Mme. Calderón de la Barca, *La vida en México durante dos años en ese país*, México, Porrúa, 1976 (Sepan Cuantos 74), p. 218.



1. *Chapultepec*, litografía en *El Museo Mexicano*, tomo II, 1844. Ilustra el artículo de Guillermo Prieto, “Chapultepec”. Escribe Prieto: “Y tú, romanesco y hermoso bosque[...] abrieron al sentimiento tus brisas perfumadas, te ofrecí las primicias de mi ternura, como el primer aroma de mi alma”. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

las sensaciones se enriquecen, multiplicándose, ahondándose, agudizándose; las intuiciones brotan como de una fuente de renovada potencia; la captación de matices sube de valor con la consiguiente mayor importancia de sus funciones estéticas; y todo esto, excitando la imaginación, creadora de las realidades de la fantasía.⁵

Este estado psicológico, continúa Lazo, puede ser favorecido por las circunstancias históricas; Hispanoamérica, en los albores de su Independencia, es un lugar propicio para la aparición del Romanticismo.

⁵ R. Lazo, *El romanticismo (Lo romántico en la lírica hispano-americana)*, México, Porrúa, 1979 (Sepan Cuantos 184), p. 12.

Entre las circunstancias favorables señala “la vida en estado de relativa libertad natural”, la debilidad del neoclasicismo y “el drama de civilización contra barbarie”.⁶ Podemos añadir que la coyuntura histórica, con los arrebatos de autoafirmación nacional, era por demás favorable a la aparición de expresiones románticas, tanto individuales como colectivas. En lo individual, como se verá, esta situación propiciaba lo romanesco.

La distinción entre romanticismo como actitud estética y vital y Romanticismo como escuela nos parece necesaria por lo que, a partir de este momento, adoptaremos formas distintas para cada una de estas acepciones del término. Para el primero utilizaremos la palabra en minúscula, en tanto que para el Romanticismo como escuela se adoptará la forma en mayúscula. Hay otra distinción que resulta pertinente a lo largo de nuestro estudio: nos referimos a las distintas tendencias ideológicas y temáticas dentro del Romanticismo como escuela. Siguiendo a Allison Peers, tomaremos en cuenta dos, la que Peers llama renacimiento romántico y la denominada rebelión. El renacimiento romántico coincide con posiciones de reivindicación nacional, así como con los esfuerzos de recuperación de la religiosidad perdida a lo largo del Siglo de la Razón. En cambio la rebelión romántica se preocupa muy poco por la Edad Media y la religión, y en contrapartida se aboca a conquistar las libertades estilísticas y formales que el neoclasicismo le había arrebatado al arte y la literatura. Es frecuente que la rebelión romántica coincida con posiciones liberales; sin embargo, en el caso de México ocurre no pocas veces que escritores de ideas liberales sean muy conservadores en su literatura y, por el contrario, autores que se identificaron en su momento con posiciones políticas conservadoras escriban con una gran libertad, rompan los moldes de la preceptiva clásica o traten temas poco convencionales.

En resumen, podemos decir que cuando se habla de romanticismo se pueden entender por lo menos cuatro cosas: una actitud, una es-

⁶ *Ibidem*, p. 24. Para un panorama general del Romanticismo en América, *cf.*: Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1957. A pesar de lo amplio de su estudio, a este autor no le interesa sin embargo el problema del carácter endógeno o exógeno del romanticismo hispanoamericano.

cuela estilística, un renacimiento de los valores medievales y religiosos, y una posición frente a la creación artística. Para facilitar la lectura, en nuestro texto las denominaremos con los términos de romanticismo (actitud), Romanticismo (escuela), *Revival* (término inglés para el renacimiento medievalista) y rebelión romántica.

Allison Peers afirma que desde finales de los años treinta se produjo en la literatura española una conciliación entre Romanticismo y clasicismo, resultando de ello la fórmula ecléctica que dominó la mayor parte del siglo XIX. Aunque la periodización propuesta por este autor para España no sea aplicable a México, puesto que a partir de los años treinta nuestro país exhibe ya una clara emancipación de la literatura y el arte españoles, en términos generales podemos afirmar que en la cultura mexicana el eclecticismo será también, a final de cuentas, la fórmula predominante.

Hasta aquí nos hemos referido sobre todo a la literatura, pero es en la música en donde el Romanticismo encuentra su campo privilegiado de expresión. No hay cuento, novela o relato que no se refiera a ella. Es el vehículo perfecto del amor y de la religiosidad. El músico es el artista por antonomasia, la música una religión y el músico su sacerdote. Sólo la música y el amor merecen el calificativo de divinos. La música era para el Romanticismo la máxima expresión del espíritu. Una de nuestras hipótesis es que el Romanticismo se introduce en México por la vía de la música y de la poesía, entendidas dentro de los parámetros del siglo XIX. La poesía era eminentemente oral, difundida por medio del teatro o en las tertulias; en cuanto a la música, no sería tanto la música de concierto como aquella que se interpretaba en las reuniones sociales y en las veladas familiares.

Y aquí es donde aparece la mujer: ella será la principal destinataria de la poesía, ella será también la más aficionada al teatro y la más asidua consumidora de poesía y novelas. Pero su papel se revela sobre todo en la música, en tanto el bello sexo se convierte en el principal destinatario e intérprete de la música decimonónica. Es significativo que todas las mujeres del grupo social que estudiamos tuvieran una cultura musical y tocaran un instrumento, pero lo es más todavía el hecho de que la música, junto con la poesía, se convirtiera en un vehículo de comunicación privilegiado, un verdadero código a través del cual las

mujeres expresaron temores, anhelos, sentimientos y frustraciones. La música llenó muchos espacios de la vida femenina: forma de educación y molde de la sensibilidad; modelo a imitar (en el caso de la ópera) y código secreto mediante el cual se logró aquello que la sociedad más vigilaba: la relación con el sexo opuesto y la seducción. La música y la poesía fueron transmisores de las pasiones amorosas, pero también el consuelo de las decepciones sentimentales.

ESTILO E HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

El problema del estilo ha sido abordado desde distintas perspectivas. Hasta donde sabemos, nunca se había visto desde la perspectiva de la historia de las mentalidades. Algunos autores ya habían relacionado el desarrollo de un estilo con la sociedad y la visión del mundo de los grupos sociales. Frederik Antal, el primero y más importante de dichos autores, afirmaba que “podemos comprender el origen y la naturaleza de los estilos coexistentes únicamente si estudiamos los diversos sectores de la sociedad y si reconstituimos sus filosofías, para penetrar por consiguiente en su arte”. Nicos Hadjinicolaou, siguiendo a Antal, sustituye el concepto amplio de “filosofías” por el de ideología: estilo sería la “combinación específica de elementos formales y temáticos[...] combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase”.⁷ A pesar del acierto en relacionar estilo con grupo social, las propuestas de Antal y Hadjinicolaou son insuficientes para captar los problemas del gusto, la sensibilidad y las emociones.

Meyer Schapiro, en un estudio ya clásico sobre el estilo, da una de las definiciones más amplias y a la vez más comprensivas de lo que sería el estilo: “por estilo se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— del arte de un individuo o de un grupo. El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o una sociedad; se habla de un estilo de vida, del estilo de una civilización”.⁸ Para nosotros, además, el estilo no sólo es una combi-

⁷ N. Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1976, p. 95.

⁸ M. Schapiro, *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, p. 7.

nación de formas y temas elaborada por el grupo que sustenta dicho estilo; no sólo es la expresión de su forma de vida o de su concepto del mundo, sino que un estilo es, antes que nada, un sistema de emociones.

El concepto de estilo que más se adapta a los propósitos de este libro es el que nos da Norbert Elías en su ensayo *Sobre el tiempo*. Colocado en una nota a pie de página, y sin aparente trascendencia, constituye, a nuestro entender, una de las definiciones más útiles, profundas y sugestivas de este complejo concepto. Creemos que vale la pena reproducir parte de la nota.

Lo que se llama estilo artístico de un periodo —Románico, Renacimiento o Barroco— es únicamente un aspecto del modelo social de un grupo humano en cierta fase de su desarrollo y, como otros aspectos, cala muy hondo en la estructura de la personalidad de los individuos. Contribuye a formar el gusto personal y la manera de ver de los individuos y, en consecuencia, a limitarnos. La medida y la fuerza del influjo puede cambiar, pues son muy variables la elasticidad del modelo social y su campo de acción para versiones individuales. En sociedades más simples, los modelos de la conducta y la sensibilidad son de ordinario extremadamente rígidos[...] Sólo en los tiempos recientes adquirieron bastante flexibilidad para permitir un alto grado de individualización que, hoy en día, llega tan lejos, que se tiende a olvidar el modelo común de sentimiento y la conducta, sin el cual la comunicación sería difícil, si es que no imposible.⁹

Los trabajos de la escuela de Aby Warburg, de Erwin Panofsky en especial, así como la sociología del arte propuesta por Pierre Francastel nos habían alertado sobre la importancia que los conceptos de espacio y tiempo tienen para la construcción del estilo. Desde luego, a nadie escapa el hecho de que al situar la conformación del estilo en las coordenadas espacio-tiempo nos colocamos, aunque sea tangencialmente, en los límites de los estudios de la percepción. Hay muchos puntos en común entre la teoría de la percepción y la historia de las mentalidades, pero debemos distinguir también sus diferencias. Los estudios de la per-

⁹ N. Elías, *Sobre el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 166.

cepción pertenecen al campo de la psicología, la neurología y la filosofía. Las mentalidades son estudiadas por la historia, aunque la sensibilidad y el gusto tienen también mucho que ver con la psicología.

Estilo y mentalidades, sin embargo, dependen de la percepción en el sentido que lo explica Merleau-Ponty: “El ser humano conecta con el mundo por vía de la percepción.”¹⁰ Esta percepción no se da de forma pura, biológica, sino que está mediada por la cultura. Donald M. Lowe escribe al respecto: “el contenido de la percepción es determinado, en última instancia, por las estructuras sociales”.¹¹ Dicho de manera más sencilla, cada época, de acuerdo con su estructura social, ve determinadas cosas de cierta manera, y hay otras que ni siquiera puede imaginar. Existe un horizonte cultural que no se puede rebasar. Sin embargo, no debe entenderse la estructura social únicamente como algo relacionado con las clases sociales o los aspectos económicos, tal y como nos había acostumbrado un marxismo simplista, sino que en la estructura social también intervienen factores culturales, de mentalidad y de sensibilidad.

Hablando desde la historia nos parece útil la propuesta de Lowe cuando habla de “campos perceptuales”. Éstos cubrirían lo que uno es capaz de ver en cada época; y hace dos observaciones acerca de esta noción de campo perceptual que nos parecen pertinentes:

1. Los sucesivos campos perceptuales no se desplazan unos a otros sino que se superponen; hay pues sedimentos de campos perceptuales.
2. El campo de percepción determina el contenido del conocimiento “pero ese campo es a su vez determinado por la sociedad como totalidad, pues el conocimiento dentro de la totalidad es mucho más que una simple ideología o superestructura”.¹²

Las nociones de espacio y tiempo son determinantes para entender la naturaleza y carácter del conocimiento, como lo son para elaborar las formas constructivas y expresivas del arte. La experiencia del tiempo y

¹⁰ Merleau-Ponty, en D.M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 12.

¹¹ D.M. Lowe, *op. cit.*, p. 17.

¹² *Ibidem*, p. 37.

del espacio cambiaron radicalmente a partir de la transformación urbana y la industrialización, pero también a partir de las formas nuevas del Estado moderno. Los nuevos conceptos espacio-temporales afectaron la visión del pasado: aparece el concepto de tradición y se desarrollan disciplinas como el folklore y la arqueología, pero también la historia del arte. Se tiene conciencia, como dice Lowe, de que “cada periodo del pasado poseía su propio y distinto conjunto de valores y estilos”.¹³ Es evidente que sin esta conciencia no se habría podido dar el fenómeno de recuperación del pasado medieval y mucho menos el reconocimiento del valor de la cultura primitiva, algo tan importante para la construcción del romanticismo en general. Para la historia del arte, en especial, era muy importante esta conciencia y comprensión del pasado, porque gracias a ella se podían disfrutar, saborear como dice textualmente Hegel, los estilos del pasado.¹⁴

El Romanticismo no sólo es capaz de reconocer épocas pasadas; otro de sus rasgos estriba en la nostalgia hacia el pasado. Por ahí se explican los *Revivals* y también el eclecticismo que el Romanticismo lleva en germen. Para Lowe, “la sociedad burguesa trató de consumir el pasado para atenuar parte de su enajenación en el presente mecánico y segmentado”.¹⁵ En efecto, la vida urbana y crecientemente industrial impuso formas de sociabilidad cada vez más compartimentadas y fragmentadas. El siglo XIX se caracteriza por crear espacios cada vez más diferenciados, según la actividad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia a costa de promover una separación radical entre el lugar del trabajo y el hogar. Con ello la vida quedó escindida entre el campo de lo privado y el de lo público. La diferenciación de espacios pronunció más todavía la diferenciación de los papeles sexuales: el hombre tendrá una vida pública y profesional y sólo se recluye en el hogar para la vida familiar. La mujer “reinará” en la casa, en la que impondrá poco a poco un estilo personal de decoración y unas pautas familiares y culturales cada vez más feminizadas. Este encierro proporcionará a la mujer mucho más tiempo libre.

¹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴ F. Hegel, *Introducción a la Estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1979, p. 79.

¹⁵ D.M. Lowe, *op. cit.*, p. 82.

Nuevos conceptos del tiempo y el espacio, nuevas formas de vida y, en consecuencia, nuevas maneras de concebir el cuerpo. Lowe lo llama encarnación y la entiende de la siguiente manera: “no es sólo una unidad psicosomática de cuerpo y mente, sino también una formación histórica del yo en el mundo”.¹⁶ Para el tema que nos concierne, las escisiones producidas en la mentalidad moderna entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, el cuerpo y la mente hacen que el cuerpo adquiera una entidad autónoma. De todos estos problemas tratan nuestros primeros capítulos, estructurados a partir de las nociones de espacio, tiempo y cuerpo en el contexto romántico de la primera mitad del siglo XIX y con la mujer como protagonista.

LA MUJER Y EL ROMANTICISMO.
ROMANTICISMO Y FEMINIZACIÓN DEL MUNDO

Uno de los fenómenos más destacados de la cultura del siglo XIX estaba en el hecho de que, aunque el Romanticismo criticó la escisión ontológica producida por el mundo moderno, por otro lado contribuyó en no poca medida a ella. Así por ejemplo, al atribuir al hombre y la mujer cualidades intelectuales y afectivas distintas, ahondó en dicha escisión del hombre moderno. El Romanticismo estableció un patrón que ya contaba con antecedentes remotos, según el cual en los sexos se daban distintas aptitudes:

la razón era una cualidad masculina = predominio del intelecto
la emoción era una cualidad femenina = predominio de la intuición

El Romanticismo privilegiaba la emoción e intuición por encima de la razón, con lo cual lo femenino se elevaba a un rango nunca reconocido hasta entonces, pero colocaba al hombre y la mujer en esferas distintas y hasta cierto punto irreconciliables, por mucho que se quisiera presentarlas como complementarias. No obstante, a pesar de que para algunos románticos la intuición era una forma de conocimiento superior a la intelectual y científica, paradójicamente se consideraba

¹⁶ *Ibidem*, p. 165.

que la intuición era sólo útil para la vida privada, la artística y la de las emociones. Así, se colocaba a la mujer en un pedestal, la convertía en musa y tema, pero la encerraba en la casa y se le negaba un papel en el mundo público, político y social.

A pesar de estas limitaciones, no podemos negar que el Romanticismo, como movimiento cultural, contribuyó a

1. Valorar las capacidades innatas de la mujer, a partir de la intuición y la sensibilidad, considerándola particularmente apta para la emoción estética;
2. colocar a la mujer en el centro de la inspiración artística;
3. convertir a la mujer y su mundo en la principal temática romántica, con lo que contribuyó al conocimiento del mundo femenino.

De hecho, aunque el siglo XIX aplazó la participación pública de la mujer en la construcción de la sociedad moderna, el Romanticismo puso las bases para su educación y contribuyó de manera decisiva al reconocimiento de sus capacidades intelectuales, aunque éstas se limitaran por el momento a la imaginación y la intuición. No es de extrañar que el Romanticismo fuera considerado por sus detractores como un movimiento feminizado, cuando no afeminado. No es extraño, por lo mismo, que las mujeres fueran las más entusiastas receptoras del movimiento, ya que su identificación con las actitudes y temas propuestos por el Romanticismo era fácil e inmediata. Resulta sumamente ilustrativo que las propias mujeres se reconocieran sin dificultad como románticas. Por otro lado, el encierro que vivirán en la sociedad burguesa contribuirá a aumentar el valor de lo íntimo y privado (cuestiones centrales de la modernidad), así como la imaginación y las ensoñaciones, proporcionándoles el tiempo necesario para la lectura de novelas y poesía, y también para la escritura de diarios, poemas y cartas, ejercicios que ayudarán a la toma de conciencia del yo femenino.

La educación femenina, otro de los temas que desarrollamos en este libro, no se estableció a partir de la igualdad proclamada por las constituciones modernas, sino a partir de la desigualdad exaltada por el Romanticismo. En esto no hay diferencia entre conservadores y liberales. Un liberal radical como Florencio Galli escribía en *El Iris* que era necesario proporcionar una educación basada en la naturaleza; sin em-

bargo, consideraba necesario “advertir que siendo desigual la constitución de los dos sexos, esa misma educación no es propia para ambos. La elasticidad que el hombre tiene en el espíritu, la mujer la tiene en el corazón y mientras uno sube á las causas con más penetración, la otra sondea los efectos con más sensibilidad. Téngase este principio por base en el sistema de educación, y no se tema no dar a cada sexo la que le corresponde”.¹⁷

Es difícil precisar en qué fecha se generalizaron en México las formas de la sensibilidad romántica. El éxito de ciertas obras teatrales, la recepción de óperas de espíritu claramente romántico son anteriores a la aparición, reconocimiento y uso corriente del término Romanticismo. Nos atreveríamos a decir que el Romanticismo es recibido incluso por aquellos que se consideraban seguidores de las normas clásicas y que criticaban los excesos románticos. Valga como ejemplo el cubano José María Heredia, romántico vergonzante. En un artículo titulado “Sobre el origen del placer que nos causan las tragedias”, Heredia aceptaba la forma romántica de recepción de la obra de arte al reconocer la simpatía o identificación como recurso primordial para lograr el placer y la experiencia estéticas: “Mientras mayores son los infortunios de nuestro héroe y más terribles su angustia y padecimientos es más intensa nuestra simpatía, y mayor nuestra satisfacción[...] Estas mismas aflicciones los hacen más y más dignos de nuestra ternura y afecto, y el aumento de este afecto es el que constituye precisamente nuestro placer en la tragedia.”¹⁸ Como se verá más adelante, las mujeres serán el mejor público de dramas y tragedias identificándose con el héroe en apuros. Las óperas preferidas por las mexicanas serán aquellas en las que el personaje femenino sufre hasta el delirio y la muerte.

Recapitulando estas consideraciones acerca de la relación entre mujer y romanticismo, diremos que éste se vio desde un principio como un movimiento feminizado mientras que la mujer se convertía en uno de sus temas principales. Los rasgos idiosincráticos de la mujer —sensibilidad, intuición, sentimentalismo, capacidad de sufrimiento, espiritualidad— resultaban ser algunas de las cualidades más valoradas por

¹⁷ *El Iris*, tomo II, 1826, pp. 61 y 62.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 47 y 48.

la escuela romántica. Por todo ello se produjo desde el primer momento una relación muy estrecha entre el Romanticismo y la mujer, que se convirtió en su más entusiasta difusora. Es de gran relevancia el hecho de que la mujer se incorpore con toda conciencia a la tarea artística y creadora, no en tanto individuo sino como género y con plena conciencia de su diferencia. Ello conduciría a las llamadas “amistades románticas”, por medio de las cuales las mujeres creadoras, especialmente las poetisas y las compositoras, crearon círculos de complicidad artística y de género. Para concluir, diremos que con el Romanticismo se reafirmaba y ampliaba la tradicional relación mujer-naturaleza. Esta ampliación se llevó a cabo a partir del tópico romántico de la naturaleza como receptáculo y expresión de las sensaciones y los sentimientos. Con esta dualidad mujer-naturaleza se abre uno de los campos más ricos de la temática literaria y de la iconografía modernas; un campo que todavía hoy da sus frutos.

ACERCA DE NUESTRAS FUENTES
Y DE LOS PRINCIPIOS METODOLÓGICOS

Tomando en cuenta la falta de trabajos previos que proporcionaran un panorama general de la cultura en México en el momento de la Independencia, tuvimos que ser muy cuidadosos a la hora de escoger el campo en donde desarrollaríamos nuestras hipótesis. Se trataba de formar un *corpus* de documentos que hablara de la manera más directa posible. En nuestro caso se trataba de tener la certeza de que nuestras fuentes nos remitirían de manera directa e inequívoca a nuestros personajes: las mujeres mexicanas de la primera mitad del siglo XIX. Las revistas mexicanas eran el terreno privilegiado, por tres motivos. El primero, porque todas ellas iban dirigidas de manera especial y preferente “al bello sexo”. En algunos casos contábamos incluso con las listas de suscriptoras, mismas que nos permitieron detectar con toda precisión a nuestro grupo social. En segundo lugar, el contenido de estas revistas era muy rico en cuanto a los temas que nos proponíamos desarrollar. Finalmente, y éste era sin duda el problema más difícil de resolver, en dichas revistas era posible oír a las propias mexicanas: sus cartas a los editores, los cuentos, composiciones musicales, traducciones y poesías

que allí publicaron son la mejor prueba de su identificación con el movimiento romántico.

Las revistas mexicanas de la primera mitad del siglo XIX tuvieron por regla general una corta vida. Las circunstancias históricas y económicas dificultaron el desarrollo de una industria editorial estable. Sin embargo, y a pesar de estas dificultades, los editores se esforzaron en proporcionar al público revistas de buena calidad, convencidos del papel civilizador de este tipo de publicaciones y de la necesidad de proporcionar educación a nuestra sociedad recién independizada. Por razones obvias, el mayor número de revistas, pero también las más efímeras, corresponden a la primera década del México independiente: es entonces cuando más entusiasmo se tiene por expresar ideas y educar a los ciudadanos, pero es también en esta época cuando más difícil resulta mantener una publicación. Las más estables son aquellas revistas que llegaban de Europa, *El Censor* y *El Repertorio Americano*. Las hemos tomado en cuenta porque contaron con numerosos suscriptores en nuestro país, y por lo tanto son indispensables para conocer el avance de las ideas y los gustos.

Hay que destacar que en aquellos años florecieron algunas revistas y periódicos interesantes en provincia. Concretamente, nos han sido de gran utilidad las publicaciones de Puebla (*La Abeja Poblana* y *El Baratillo*) y Veracruz (*El Mercurio*, de Veracruz y *El Oriente*, de Jalapa). Resulta sintomático que en esta década no estuviera tan desproporcionada la producción editorial entre la capital y los estados del interior. De la ciudad de México resultaron muy importantes para nuestro tema *El Iris* y el *Águila Mejicana*.

A partir de los años treinta las publicaciones sufren un cambio notable. Aparecen revistas de gran envergadura, con mejor tipografía; los aspectos ornamentales y en especial las ilustraciones reciben una atención particular. Podemos decir que a estos cambios contribuyen varios factores: una sociedad más exigente y más habituada a la lectura y con más tiempo para ella; la comparación con revistas extranjeras de gran calidad, pero sobre todo la aparición de los primeros grandes impresores mexicanos modernos, Ignacio Cumplido en primer lugar, seguidos de una pléyade de tipógrafos, litógrafos y editores de gran nivel, entre los que destacarán en la generación siguiente Vicente García Torres y

Rafael de Rafael. En esta década hay que señalar que el gran modelo para las revistas mexicanas serán las publicaciones inglesas.

A todo ello hay que añadir el que para nosotros sería argumento importante, a saber el hecho de que las mujeres se convierten en el principal grupo de lectores, constituyéndose en un público estable y fijo, numeroso y de buen gusto. No es exagerado decir, y las presentaciones de todas estas revistas lo confirman, que el bello sexo mexicano se convierte en el principal motor y destinatario de estas aventuras editoriales.

A pesar de la inestabilidad política que todavía persiste y de que las finanzas no logran recuperarse, la vida republicana va tomando forma lentamente y se perfilan ya algunos de sus rasgos culturales. Nuestra conclusión es que el escritor o periodista que funda y colabora en los periódicos de los años veinte es todavía, en su mayoría, un individuo con fuertes ataduras en la sociedad colonial y con una mentalidad ilustrada. Por el contrario, en la década de los treinta los artículos tienen un sabor inequívocamente romántico y burgués; se preocupan por temas que ya no tienen que ver con la mentalidad del antiguo régimen. Aunque todavía llega de Londres *El Instructor* de la casa Ackermann y Cía., las principales publicaciones se editan en la ciudad de México. Las revistas de provincia desaparecen de la escena, pero en contrapartida Ignacio Cumplido inicia con *El Mosaico Mexicano* la serie de grandes revistas mexicanas.

La década de los cuarenta es la edad de oro de las revistas mexicanas. La relativa estabilidad que proporciona el santannismo y, sobre todo, la compactación del grupo de empresarios y comerciantes en torno al proyecto conservador favorece el desarrollo de la cultura nacional y la consolidación de revistas y periódicos. Todavía nos llega de Londres *La Colmena* de la casa Ackermann y Cía., pero las revistas más leídas son las de Cumplido (*El Museo Mexicano*, *El Presente Amistoso* y la segunda época de *El Mosaico Mexicano*), así como las de Vicente García Torres (*Semanario de las Señoritas Mejicanas*, *El Apuntador*, el *Panorama de las Señoritas* y su periódico *El Monitor Constitucional* más tarde *El Monitor Republicano*). De Rafael de Rafael tenemos *El Católico* y más tarde *El Espectador de México*. Ignacio Cumplido cierra la década con otra de sus grandes ediciones, *El Álbum Mexicano*, que señala una más directa influencia francesa sobre las ediciones mexicanas.



2. Portada de *El Museo Mexicano* (Segunda época), tomo VII, 1845. Litografía de la imprenta de Ignacio Cumplido; dibujo de Pinson. Se observan el estilo ecléctico y también los temas americanos: las antigüedades mexicanas, la flora y fauna del país, así como una garita de la ciudad de México. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

En la década de los cincuenta destaca un nuevo editor, Juan N. Navarro, que produce revistas tan valiosas como *La Semana de las Señoritas Mejicanas* y *La Camelia*, mientras que Cumplido sigue dándonos sus cuidadas ediciones de *La Ilustración Mexicana* y la segunda edición del bellísimo *El Presente Amistoso*. Por su parte, Vicente García Torres saca a la luz su ambiciosa *Biblioteca Mexicana Popular y Económica* en la que ya se aprecia claramente la declinación del Romanticismo. Lo mismo se observa en *El Daguerrotipo*, revista afrancesada en la que el nuevo espíritu práctico y ecléctico es evidente. Es importante señalar que, desde el punto de vista gráfico, en esta década la litografía mexicana adquiere su mayoría de edad, produciéndose ilustraciones de gran calidad técnica y artística.

Para terminar con estas indicaciones acerca del *corpus* documental, queremos decir que nuestras fuentes periódicas se completaron con cuentos y novelas de la época, dando prioridad a aquellas que se publicaron por primera vez en las revistas y periódicos mexicanos, a veces, como es el caso de *El fistol del diablo*, en forma de folletín por entregas. Esta preferencia se debe a necesidades metodológicas, ya que preferíamos aquellas producciones literarias que se habían difundido en las revistas, porque con ello se garantizaba que fueran leídas por el bello sexo.

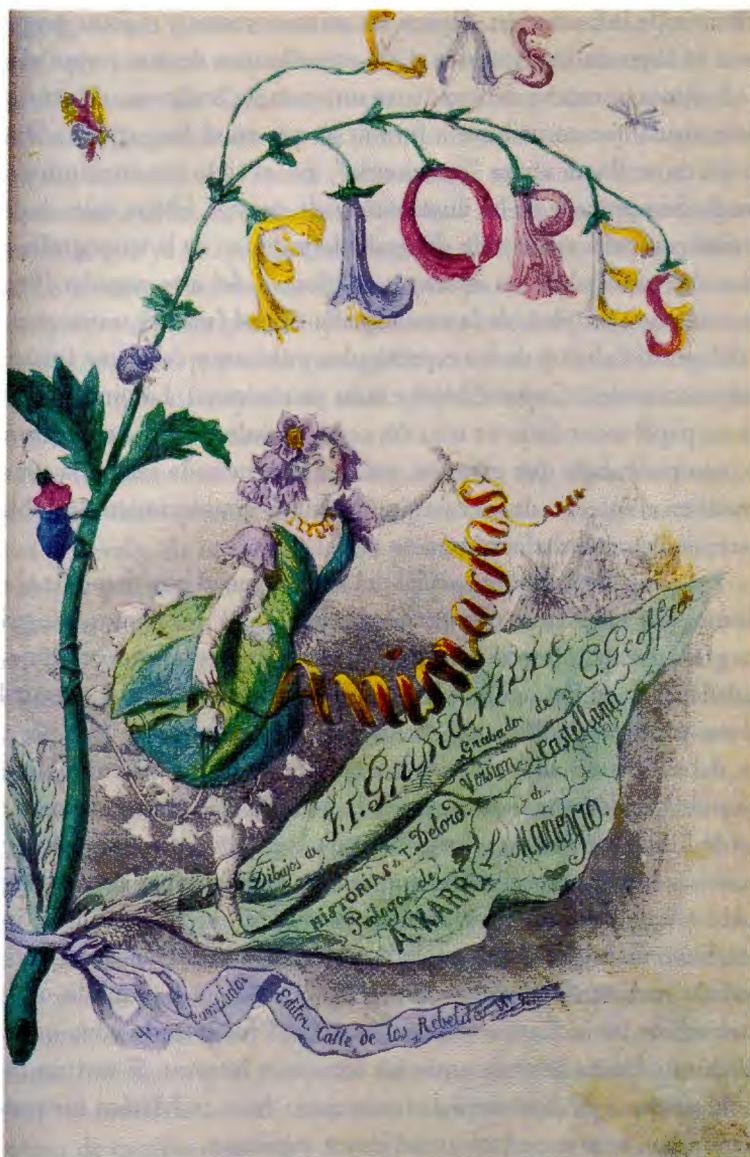
Las crónicas de viajeros y residentes extranjeros, Mathieu de Fossey, Ch. Sartorius, Joel Poinsett, Mr. Ward y Madame Calderón de la Barca fueron de gran utilidad para comparar y contraponer los juicios que se desprendían de la lectura de nuestras revistas con la que podía ser la visión de observadores extranjeros de aquellos mismos años. El ejercicio resultó sumamente útil, ya que de otra manera nuestra visión de “lo romántico mexicano” podría haber sido sesgada y sin referencias exteriores. En cuanto a *El Periquillo Sarniento* y *La Quijotita y su Prima*, de Fernández de Lizardi, son nuestra mejor fuente para entender el proceso de cambio cultural y mental en los años en que se gesta el movimiento de Independencia.

Respecto de las imágenes, tenemos la pretensión de utilizarlas no como mero material ilustrativo y/o complementario, sino como parte de nuestro *corpus* documental. Este *corpus* gráfico se ha formado a partir de las mismas revistas y periódicos que constituyen nuestra fuente

primaria de información. Siguen los mismos temas y tópicos propuestos a lo largo de los capítulos ¿Qué esperábamos de este *corpus* visual? Cada época se mueve dentro de un universo de imágenes, de un repertorio visual que contribuye a formar lo que en el lenguaje académico de moda se llama ahora “imaginario”. En el siglo XIX romántico este imaginario procede de las ilustraciones de revistas, libros, calendarios y periódicos, pero sobre todo del grabado popular, de la iconografía religiosa (en especial de las estampas religiosas), del arte popular (figuras de cera por ejemplo), de la escenografía teatral (sea del teatro popular o del teatro culto) y de los espectáculos públicos y callejeros (mascaradas y carnavales, *Corpus Christi* y otras procesiones). La pintura ocuparía un papel secundario en relación con los medios citados anteriormente, aunque habría que estudiar qué tan generalizada estaba la pintura mural en el interior de las casas, pulquerías y establecimientos públicos para medir su verdadero impacto visual.

A pesar de la riqueza visual del entorno en el que se movía el mexicano, por razones de coherencia metodológica nos hemos limitado a los grabados de nuestras revistas, con alguna que otra excepción que se justificará en su momento. Consideramos que estos grabados contribuyeron también a la difusión de los tópicos románticos y que, por tanto, deben ser tomados en cuenta a la hora de revisar sistemáticamente las publicaciones periódicas. Dada la presencia de grabados procedentes de Europa, podríamos preguntarnos, como es el caso también de artículos y literatura traducida, qué validez pueden tener estas imágenes a la hora de nuestras conclusiones. Pero la respuesta es sencilla: independientemente de su origen, lo importante es su presencia en nuestras revistas mexicanas y sobre todo su aceptación. Si Cumplido o algún otro editor las incluyó en sus publicaciones fue porque sabía que tendrían una buena acogida entre sus lectores y lectoras. Si revistas como *La Colmena* o *El Repertorio* tuvieron tanto éxito en México fue porque respondían a las expectativas del lector mexicano.

Para terminar, dos palabras acerca de los personajes que abren y cierran este panorama del romanticismo en México. A reserva de que nuestras próximas investigaciones nos proporcionen fuentes más adecuadas, en este libro presentamos a cuatro mujeres que son representativas de los cambios en la cultura y la sensibilidad mexicanas entre



3. “Las Flores Animadas”, dibujos de J. T. Grandville; grabados de C. Geoffroy; historias de T. Delord; versión castellana de L. Maneyro. Aparecieron semanalmente en *El Álbum Mexicano*, vol. I, 1849, a partir del sábado 6 de enero. Pronto los textos franceses fueron sustituidos por colaboraciones de escritores mexicanos. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

1821 y 1855. La Güera Rodríguez y Leona Vicario son un ejemplo de las mujeres que viven el tránsito del antiguo régimen a la Independencia, mientras que Concepción Lombardo y Dolores Escalante son un paradigma de la generación nacida, crecida y educada en el Romanticismo. En ellas encarnó, en mayor o menor medida, la transformación social y cultural del México independiente. Es a través de ellas que podremos medir y probar el alcance de nuestras hipótesis. Ojalá este libro contribuya, en su conjunto, a conocer mejor la sociedad y la cultura de la primera mitad del siglo XIX, una época mal valorada e incomprendida y sin embargo fundamental para saber quiénes somos.

¿LIBERTINA O CIUDADANA?
LA MUJER MEXICANA
EN EL TRÁNSITO DEL VIRREINATO
A LA REPÚBLICA

LA GÜERA RODRÍGUEZ O LA VIDA GALANTE
EN EL MÉXICO ILUSTRADO

Para entender cabalmente los cambios que la sensibilidad y el gusto románticos representaron en la cultura decimonónica, hemos creído conveniente hacer un breve retrato de lo que pudiera ser una mujer mexicana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se trata de un tipo de mujer educado en la época de las Luces, con todo lo que ello implica en términos de cultura y gustos, sensibilidad, ideales y expectativas, tanto individuales como sociales. Sin embargo esta mujer, como se verá, se encuentra inmersa en un mundo en transformación y en este retrato se introducirán matices, rasgos y sombras que corresponden a otro tipo de mujer, y por lo tanto a otro tipo de sociedad: la sociedad burguesa y republicana que se construye, lentamente, después de las luchas de Independencia. Para realizar este retrato hemos escogido a una mujer hasta cierto punto excepcional: doña María Ignacia Rodríguez de Velasco, más conocida como la Güera Rodríguez. Poseemos bastante información sobre su persona; pertenece al grupo social que estamos estudiando y, finalmente, lo que sabemos de ella nos introduce en los temas de este libro. Su vida, por lo demás, transcurre en el periodo que abarca nuestra investigación, ya que nace en el último tercio del siglo XVIII, por lo tanto en plena época de las Luces, y muere justo a mitad del siglo XIX, concretamente en el año de 1850.

Aunque es cierto, como señalan muchos autores, que en el siglo XVIII ya se había establecido la distinción entre lo público y lo privado y que “lo privado, en otros tiempos insignificante y negativo, se había revalorizado hasta convertirse en sinónimo de felicidad”,¹ algunas acti-

¹ M. Perrot, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, vol. 7, p. 17.

tudes, tanto de la Güera Rodríguez como de la sociedad novohispana en la que ella vive, sólo podrán entenderse en un contexto en el que lo comunitario y público tienen más peso que lo particular, íntimo y privado. Pretendemos demostrar que la Güera Rodríguez se comportaba más como una mujer del antiguo régimen que como una burguesa del siglo XIX. Como se verá, nuestro personaje gustaba más de las emociones de la vida pública que de las delicias de lo privado.

La ciudad de México, en donde nació y murió doña Ignacia, era una ciudad grande y bien urbanizada aun si la comparamos con las ciudades más populosas de Europa. La población era numerosa, si bien lo que entonces se llamaba “gente decente” y nosotros calificaríamos de buena sociedad, estaba constituida por un núcleo relativamente pequeño de personas. Siguiendo a Humboldt, gran amigo de la Güera, la ciudad de México tenía, a finales de la época colonial, 137 000 habitantes, de los cuales 110 000 aproximadamente constituían la plebe. Eran pues unas 27 000 personas las que formaban la población “decente”, círculo en el que se movía la bellísima doña Ignacia. Si tomamos en cuenta que para aquellas fechas lo público pesaba todavía más que lo privado, podemos afirmar que los ires y venires de la Güera, sus galanes y las historias, ciertas o falsas que sobre ella circulaban, eran bien conocidas en su medio social.

Doña María Ignacia Rodríguez de Velasco nació en la ciudad de México el 20 de noviembre de 1778. Era hija de padres nobles o como dice su descendiente, el marqués de Terreros, “ambos de antiguas y nobles familias”.² Suponemos que recibió la mejor educación que una mujer de la época de su condición y en la Nueva España pudiera esperar. Sobre sus cualidades físicas se habló mucho y se escribió bastante. Sobre sus cualidades intelectuales se dijo menos, pero lo suficiente para tener un perfil del tipo de educación que recibió, y por lo tanto de la instrucción y conocimientos que se esperaban de una joven de su clase a finales del siglo XVIII.

² M. Romero de Terreros, *Ex-Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España*, Guadalajara, 1929, p. 210.

Instrucción y luces de la Güera Rodríguez

Pudo haber sido alumna en algún colegio de monjas, pero lo más probable es que aprendiera las primeras letras en la propia casa, bajo la dirección materna y con la ayuda de un aya o preceptora. Cuenta don Artemio del Valle Arizpe, sin nombrar la fuente, que alguien escribió de ella: “Canta, danza con facilidad y destreza admirables, tiene dulce hablar, mímica expresiva y mil otras cualidades que sería superfluo enumerar.”³ Basándose en documentos y relatos, Valle Arizpe la describe como un personaje de reconocido ingenio, lo indica más su personalidad que sus conocimientos. He aquí su retrato intelectual:

Desde muy niña su ingeniosidad se daba la mano con su aplicación y se le notó gallardo entendimiento y también quería ir a rienda suelta por solo sus caprichos. Únicamente apetecía gastar el tiempo en cosa de gusto y contento. No tenía número en sus demandas y antojos. Desde muy criatura ostentaba su fértil inventiva y tuvo gracia y buenos dichos; volvía con agudeza una frase y lindamente jugaba del vocablo. Aun era muy moza y con una palabra sazónada y risueña hallaba expediente y daba salida. La fama de su gentileza volaba muy alto por toda la ciudad de México.⁴

Guillermo Prieto, como la mayoría de los cronistas de la época, confirman lo dicho por don Artemio: “La Güera no sólo fue notable por su hermosura, sino por su ingenio, y por el lugar que ocupó en la alta sociedad.”⁵ Y en otro lugar destaca lo popular que era en todos los niveles de la sociedad mexicana: “En un corrillo de viejos verdes, se referían ya los ingeniosísimos robos de Garatuza[...] ya los agudísimos dichos de la Güera Rodríguez.”⁶

Pero la Güera Rodríguez no solamente era ingeniosa y sutil de palabra, sino que al parecer manejaba la pluma con la misma soltura

³ A. del Valle Arizpe, *La Güera Rodríguez*, México, Porrúa, 1960, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, Patria, 1969, p. 469.

⁶ *Ibidem*, p. 167.

según don Artemio, quien tuvo la oportunidad de tener en sus manos algunas cartas enviadas a sus familiares. Hablar suelto, facilidad de pluma, buena para la música y la danza. Sobre este punto insiste su biógrafo, cuando al evocar los paseos a los que tan aficionada era doña Ignacia, escribe:

En tales paseos campestres[...] era una inestimable presea la Güera[...] no solamente por el lucido encanto de su persona y la divertida amenidad de su charla, sino porque mostraba su hábil destreza en tocar la guitarra, a la que sacaba cromáticos disones. En este instrumento hacía milagros con las manos. Además se acompañaba con sus trinados y fáciles rasgueos, ya preciosas canciones que andaban en boga en la boca del pueblo, o tonadillas con gracioso picor que salieron del Coliseo a bullir por calles y plazas de la ciudad. Recreaba con lo suave de su voz.⁷

No sabemos si esta descripción de las habilidades musicales de la Güera respondía a una real excelencia en sus dotes o si se trataba de un halago convencional. Desde luego era bastante normal que una mujer, a finales de la época colonial y durante el siglo XIX, dominara algún instrumento y tuviera educada la voz. Josefina Muriel destaca estas habilidades en las monjas, ya que en los conventos la música era una de las actividades más importantes. En esos años hubo intérpretes y ejecutantes notables, como la madre María Juana Martínez, organista en el convento de Santa Clara de Puebla. Otra contemporánea de la Güera que había recibido una educación musical esmerada era ni más ni menos que su rival en el corazón de Iturbide, doña Ana María Huarte de Iturbide, quien estudió en el Conservatorio de las Rosas de la antigua Valladolid, dedicado a la instrucción musical femenina.

Más curiosa resulta la afirmación de que doña Ignacia cantaba canciones “que andaban en boga en la boca del pueblo”, o de las que se ponían de moda en el Coliseo, ya que si es cierto que la Güera, representante de la aristocracia, conocía este tipo de melodías, ello indicaría que los gustos entre la élite y el pueblo no estaban tan divorciados como podríamos suponer y que, por lo tanto en el siglo XVIII, como ocu-

⁷ A. del Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 164.

rría en la sociedad europea, en la Nueva España pueblo y aristocracia compartían muchas diversiones y aun muchos aspectos de la cultura de la época. Si ello es cierto, nos hallaríamos ante el fenómeno del costumbrismo y del majismo, una moda que se generalizó en España y que arraigó en algunos grupos de la América española.

Hasta aquí la Güera Rodríguez no pareciera rebasar los límites de la instrucción prevista en una joven de su condición, por mucho que en todas estas materias del canto, la guitarra y la danza destacara y aun aventajara a sus contemporáneas. Sin embargo, hay indicios de que la Güera Rodríguez fuera una verdadera mujer ilustrada, es decir sinceramente interesada en adquirir conocimientos sobre materias científicas y filosóficas, entendida aquí la filosofía en el sentido que le daba la Ilustración. Nos basamos para ello en cierto tipo de amistades masculinas que cultivó a lo largo de su vida: canónigos y prelados ilustrados —y de manera especial al canónigo José Mariano Beristáin de Souza— así como a todo cuanto extranjero interesante asomara por la ciudad de México. Fue también constante su inclinación por hombres involucrados en la política, con quienes al parecer no sólo hablaba de amores, sino también de insurrecciones, intrigas e ideas independentistas. Entre estos últimos se cuentan Simón Bolívar y Agustín de Iturbide.

Los cortejos

La Güera Rodríguez y el jovencísimo Simón Bolívar se conocieron cuando el futuro libertador pasó por México camino hacia España. Expulsado de la capital por expresar públicamente ideas de independencia, nunca más volvieron a verse. La relación con Iturbide fue larga y al parecer bastante ostentosa, ya que son varios los cronistas que la consignan. Muy conocida es la anécdota de la entrada de Iturbide a la ciudad de México, cuando mandó desviar el desfile del Ejército Trigarante para pasar frente al balcón de doña Ignacia y hacerle entrega de una pluma de su sombrero.

Algo distinta fue la relación que mantuvo con un prelado y escritor notable, don José Mariano Beristáin de Souza, canónigo de la Catedral de México, con quien, a pesar del escándalo público sobre sus relaciones, sostuvo siempre una estrecha amistad. Lo que conviene destacar

aquí es que en los años en que la Güera y don Mariano fueron acusados de adulterio, este canónigo trabajaba en su erudita *Biblioteca Hispano Americana Septentrional o Catálogo y Noticias de los Literatos que o nacidos o educados o florecientes en la América Septentrional Española han dado a luz algún escrito o lo han dejado preparado para la prensa.*

Artemio del Valle Arizpe escribe con sorna que “La Güera llevó a vivir a su casa al señor canónigo dizque para que trabajara con sosegada calma en aquellas largas listas que hacía de escritores mexicanos y de la América septentrional”,⁸ y titula a su capítulo *Honni soit qui mal y pense*. A continuación transcribe íntegra una denuncia del esposo de la Güera, en la que la acusa simple y llanamente de adulterio con Beristáin de Souza quien, para colmo, era su compadre, puesto que había bautizado a algunos de sus hijos. Nadie parecía dudar de la veracidad de los hechos que se le imputaban a la Güera; sin embargo, aquí lo digno de tomar en cuenta es que don Mariano no parece haber sido precisamente un adonis, lo que nos inclina a pensar que nuestra dama, harta de tanto currutaco y petimetre, así como fastidiada del aburrido y simple de su esposo, se sentía a gusto con éste y con otros canónigos ilustrados.

Cuando la Güera contaba veinticinco años llegó a la ciudad de México el sabio Alexander von Humboldt. Conocerse y convertirse en inseparables fue todo uno. Es probable que se tratara de un amor carnal (aun cuando modernos estudiosos han decidido que von Humboldt era homosexual), no obstante hay indicios de que a doña Ignacia le atraía el caudal de conocimientos de Humboldt y que éste, además de la belleza y juventud de la Güera, encontró en doña Ignacia una oyente atenta y una interlocutora interesante. Artemio del Valle Arizpe dedica mordaces comentarios a esta relación, pero para esta *liaison* preferimos acudir a otra fuente, doblemente interesante, por tratarse de una mujer —Madame Calderón de la Barca— y por haber obtenido la información de la propia protagonista:

Hablamos [con la Güera Rodríguez] de Humboldt, y haciendo mención de sí misma en tercera persona, me refirió todos los pormenores de

⁸ *Ibidem*, p. 63.

su primera visita, y la admiración que sintió por ella, que entonces era muy joven, sin embargo de estar casada, y madre de dos niños, y que cuando Humboldt fue a visitar a su madre, se encontraba sentada co-siendo en un rincón, y en donde el Barón no podía verla, hasta que con-versando éste muy seriamente acerca de la cochinilla, inquirió si podría visitar cierto lugar en que existía una plantación de nopales. “Cierta-mente que sí”, dijo la Güera desde su rincón, “y nosotras mismas pode-mos llevar allí al señor de Humboldt”. Echándola de ver entonces, que-dóse admirado y suspenso, exclamando al fin: “¡Válgame Dios! ¿quien es esta muchacha?” Desde aquella ocasión estaba constantemente con ella, y más cautivado, dicen, por su ingenio que por su hermosura, con-siderándola como la Madame de Staël de Occidente.⁹

El texto es por demás elocuente y la comparación final con Ma-dame de Staël muy relevante. Por otro lado, resulta significativo que los que vivieron esta relación la consideraran más intelectual que galante, con lo que se apuntala la sospecha de que nuestra Güera Rodríguez era una auténtica mujer de la Ilustración, comparable a otras damas de la época a quienes su belleza y éxito entre los hombres no impidieron cul-tivarse. Hasta aquí las referencias, directas o indirectas, acerca de la ins-trucción y luces de doña Ignacia, y sobre algunos de sus más sonados cortejos.

Las Tres Gracias

Se conocen algunos datos acerca de la educación que la Güera quiso proporcionar a su hijas, llamadas las Tres Gracias. Quiso la Güera que se instruyeran en el mejor y más estricto colegio de mujeres de la capi-tal de la Nueva España. Nos referimos al colegio de la Enseñanza. Fue en este centro de educación aristocrático en donde las hijas de la Güe-ra se prepararon para cumplir con su deberes de esposas y de madres. Dicho en palabras de Artemio del Valle Arizpe: “Duraron varios años

⁹ Mme. Calderón de la Barca, *La vida en México, op. cit.*, p. 65. A partir de aquí vamos a tener numerosas referencias a Mme. de Staël; la abundancia de citas a esta au-tora hace suponer que fue muy conocida en el México de principios del siglo XIX.

sujetas a la disciplina que reglaba el convento y salieron al mundo diestras para todo lo que en aquella época era necesario a una doncella: habilidades de aguja, el sabroso arte culinario, escribir con limpia y redonda letra española, con sus gruesos y sus finos, hacer con sencilla facilidad todas las cuentas en uso y el gusto a la lectura en buenos libros.”¹⁰ Qué duda cabe que los buenos libros eran por antonomasia los religiosos; sin embargo, aun en los conventos se leían obras que podían abrir nuevos horizontes a las jóvenes.

De sus hijas, la que más se le parecía en carácter, inclinaciones amorosas e inteligencia era la mayor, convertida en condesa de Regla al contraer matrimonio con el heredero del título, don Pedro Romero de Terreros. A pesar de los siete hijos que nacieron de tal matrimonio, doña Josefa de Villamil Rodríguez de Velasco no sólo tenía tiempo para intervenir en política, sino que fue amante ni más ni menos que del general Guadalupe Victoria. Estos amores eran del conocimiento de muchos y por supuesto de quien más sabía de México en aquellos años, el embajador norteamericano Joel Poinsett. En sus *Notes on Mexico*, el intrigante diplomático escribió muy favorablemente sobre la hija de la Güera, calificándola no sólo de muy hermosa y cordial, sino también de inteligente

En seguida visitamos a la familia del conde de Regla, tan frecuentemente citada por el barón de Humboldt por sus grandes posesiones, sus ricas minas y sus vastas haciendas. Su casa es semejante a aquellas que ya he descrito, las habitaciones muy espaciosas y bien amuebladas[...] Gasté algún tiempo en la conversación con la condesa y la encontré muy inteligente y opuesta decididamente al presente orden de cosas que, según ella me asegura, es contrario a los deseos de la Nación y en oposición a todo lo que es virtud e ilustración en el país.¹¹

De tal madre, tal hija. Heredó doña Josefa la inteligencia de su madre y la inclinación por la política. Si la madre fue amante de Iturbide y lo influyó en sus opiniones políticas, a la hija tocaría ser favori-

¹⁰ A. del Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 194.

¹¹ J. Poinsett, *Notas sobre México*, México, Jus, 1950, p. 209.

ta de Guadalupe Victoria y opinar sobre las decisiones del primer presidente de la República. Guillermo Prieto deja también constancia de la belleza de las hijas de la Güera diciendo que “fueron lindísimas[...] Para hacer el elogio de la belleza de la señora de Rincón se mostraba la hermosísima Virgen de los Dolores de la Profesa, cuyo semblante se dice es un retrato suyo”.¹² Las hijas de doña Ignacia casaron bien y tuvieron bastantes hijos. No tuvieron el papel quasi mítico de su progenitora, pero ocuparon un lugar destacado en la buena sociedad del México independiente. Lo más destacado, sin duda, es que a pesar de su nombre y fama tuvieron una vida más privada que pública. Y ello nos indica que la sociedad mexicana estaba cambiando profundamente.

De la felicidad de las damas ilustradas

Doña Ignacia no era una intelectual sino una aristócrata ilustrada preocupada antes que nada por la felicidad. Así como el siglo XIX romántico presentará una clara predilección por el dolor y la tragedia, el siglo de la Razón buscaba el placer. La Güera podría haber respondido como el personaje del *Catechisme universel* de Saint-Lambert:

Pregunta: ¿Qué es el hombre?

Respuesta: Un ser sensible y de razón.

Pregunta: Como ser sensible y razonable, ¿qué debe hacer el hombre?

Respuesta: Buscar el placer, evitar el dolor.¹³

Como señala Paul Hazard en un amplio estudio sobre el siglo XVIII,¹⁴ la felicidad es la palabra mágica. Los tratados, ensayos y refle-

¹² G. Prieto, *op. cit.*, p. 469.

¹³ P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIème siècle, de Montesquieu a Lessing*, París, Fayard, 1963, p. 171.

¹⁴ Como muy bien señala Hazard, la búsqueda de la felicidad será tema frecuente de la literatura del Siglo de las Luces. Las recetas para encontrar la felicidad abundan y las expresan tanto los hombres como las mujeres. He aquí la de Madame de Châtelet: “Para ser feliz hay que deshacerse de los prejuicios, ser virtuoso, tener gustos y pasiones, ser susceptible de ilusiones, ya que la mayoría de nuestros placeres se deben

xiones sobre este tópico se suceden; primero hay que lograr la felicidad personal para de ahí alcanzar la colectiva. Sólo importaban aquellas verdades, aquellas artes, aquella filosofía que sirviera para dar felicidad. La búsqueda de la felicidad será también el tema de poemas y de novelas. Pero de una felicidad terrestre, del aquí y ahora. Ahí donde la Ilustración pone felicidad, en el amor por ejemplo, el Romanticismo pondrá dolor y sufrimiento.

Nos parece significativo que Paul Hazard se ocupe de retratar a la mujer “a la moda”, a la que califica de caprichosa, igual que Valle Arizpe a doña Ignacia. Su descripción nos parece útil porque coincide con el tipo de vida que llevaba la Güera Rodríguez y confirma la tesis de Carmen Martín Gaité acerca de las mujeres del siglo XVIII y su concepto del amor y la felicidad. He aquí un fragmento del texto de Paul Hazard: “Divinidades frívolas[...] el lujo se organiza alrededor de ellas[...] bailes, cenas[...] todo el mundo se afana a satisfacer sus deseos, con la sola condición de que no sean más que caprichos ¿la pasión insensata? ¿las buenas intenciones? ¿el respeto al matrimonio? No estaban en las reglas del juego.”¹⁵

En su estudio sobre el siglo de la Ilustración, Paul Hazard llama la atención sobre una costumbre —quizás sería más propio llamarla institución— muy extendida en el Siglo de las Luces conocida como *sigisbeo* o *chichisbeo*, de origen italiano pero bien implantada en España y Francia. En España recibió el nombre de cortejo y de ella se ocupa ampliamente Carmen Martín Gaité. Pero oigamos primero lo que dice Hazard:

El cortejo se instala al lado del marido, en el lugar del marido; asiste a la *toilette* de la esposa, tiene lugar fijo en su salón, realiza visitas a las amistades con ella, la acompaña al teatro. Le sirve el chocolate, sostiene la caja de los polvos o su abanico, se sienta con ella en el carruaje, entra

a la ilusión, y desgraciado aquel que la pierde[...] Hay que empezar por convencernos a nosotros mismos de que estamos en este mundo para procurarnos sensaciones y sentimientos agradables.” (P. Hazard, *op. cit.*, p. 19). Conviene recordar esta fórmula para darnos cuenta de las diferencias que pueda haber con el Romanticismo.

¹⁵ P. Hazard, *op. cit.*, p. 251.

libremente en su recámara, da órdenes al personal de servicio de la casa. Al lado del cortejo puede haber otros pretendientes, suplentes o provisionales. Los moralistas amenazan, los poetas hacen burla, el pueblo se indigna o se divierte: pero el cortejo se mantiene.¹⁶

Es la misma institución que ha estudiado Carmen Martín Gaité en su espléndido libro *Usos amorosos del dieciocho en España*, en la que los maridos, si no querían hacer el ridículo y quedar como pasados de moda, no sólo no debían mostrarse celosos sino, por el contrario, debían dar gracias al cielo de que el cortejo contribuyera a los gastos suntuarios ordenados por el capricho de madama. A este respecto cabe señalar que cuando el marido de doña Ignacia la denunció ante las autoridades, la gente, en lugar de compadecerlo, más bien lo encontró ridículo. Incluso, las personas que declararon lo hicieron a favor de doña Ignacia, como es el caso del médico de la familia, quien testificó de los celos y las palizas del marido.

Al incluir un texto de Paul Hazard, que se refiere a Europa y en especial a Francia, podríamos dar la impresión de que nos alejamos del caso novohispano, o de que pretendemos hacer extrapolaciones forzadas. Pero oigamos a un investigador mexicano que se ha preocupado de estos temas en nuestro siglo ilustrado:

Esta [la élite novohispana] se afrancesó y empezó a seguir pautas burguesas de comportamiento. Su moral se hizo más laica, mas “natural”. Al ensalzamiento de las contricciones cristianas, que era más teórico que práctico, le sustituyó el elogio del disfrute moderado de los placeres terrenales. Los paseos en carruaje, las tertulias, los saraos arraigaron entonces en la Nueva España. El lujo y el buen vivir se hicieron inseparables en las clases altas. Pero éstas, al mismo tiempo que se dieron normas de comportamiento menos rígidas, se volvieron más intolerantes con el pueblo.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 253.

¹⁷ J.P. Viqueira, *¿Reprimidos o relajados? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 268.

Nótese que el texto de Juan Pedro Viqueira se acerca mucho a la descripción de Hazard reproducida un poco antes.

¿Era la Güera Rodríguez una libertina? Y nos referimos, por supuesto, al concepto de libertino de la Ilustración. Nosotros decimos que sí y vamos a explicar el porqué. En primer lugar, la Güera practicó intensamente la costumbre del cortejo. En segundo lugar, consta que se hizo retratar desnuda de medio cuerpo, siguiendo la moda adoptada por otras mujeres de finales del siglo XVIII, entre las que se cuenta la famosa duquesa de Alba. A ésta la retrató totalmente desnuda ni más ni menos que don Francisco de Goya y Lucientes, pero doña Ignacia no se quedó atrás y se hizo retratar por un reconocido artista de la época colonial dedicado a los retratos en cera, don Francisco Rodríguez.

Empezaremos por la historia de este escandaloso retrato. Hemos tomado los datos de Artemio del Valle Arizpe, quien a su vez los sacó del ramo Inquisición (tomo 1453, folios 187-198) del Archivo General de la Nación. Según consta en la denuncia presentada ante la Inquisición por el conde de Santa María de Guadalupe del Peñasco, doña María Ignacia Rodríguez de Velasco se había hecho retratar con los pechos de fuera. Del Valle Arizpe transcribe así el documento de la Inquisición:

Que estaba presente en aquel bendito lugar para denunciar al Santo Oficio un retrato de cera de medio relieve que representaba a doña María Ignacia Rodríguez de Velasco, viuda en segundas nupcias de don Juan Ignacio Briones; el cual llevó a la casa del denunciante su autor don Francisco Rodríguez, fabricante de los dichos retratos, que vive en la calle de la Amargura No. 10. Que no se acuerda del día pero que sí fue en la semana de este mes que comenzó el día siete, después de la oración de la noche, estando el exponente en su gabinete en compañía de la señora su esposa, la prima de ésta, doña María Manuela Sandoval y Moscoso. Que aunque el citado fabricante llevaba otros retratos, el de la Rodríguez solo lo enseñó al declarante con reserva, y los demás también a las otras, que manifestaron escandalizarse de los de la Panes, y una de Valladolid (que no sabe quién es), porque los pechos estaban muy descubiertos. Que el de la Rodríguez los tenía enteramente de fue-

ra, de suerte que hace memoria el declarante, aunque no puede afirmarse, que se le veía el ombligo. Y porque cree no haberse explicado bastante, dice: que el retrato era de medio cuerpo, y todo él estaba desnudo y aun sin camisa hasta el estómago, en donde comenzaba un drapeo azul hacia lo inferior. Que preguntando el declarante para quién era este retrato, respondió el autor que para la misma Rodríguez retratada. Que no es éste el único retrato indecente que ha fabricado el citado don Francisco, pues el declarante ha visto muchos y entre ellos el de la señora Mariscal de Castilla, los cuales son para la mayor parte como los que ha referido antes de la Panes. Que el dicho fabricante Rodríguez contó al que declara que ya el señor inquisidor Prado había hecho pedazos otro retrato de la misma Rodríguez fabricado por él.¹⁸

La declaración del mojigato conde del Peñasco no parece haber tenido consecuencias. En todo caso, la destrucción de un anterior retrato y la reincidencia de la Güera y del artista indican que la Inquisición no se preocupaba demasiado por la afición de las señoras mexicanas a representarse con poca ropa, y que a lo sumo se ordenaba la destrucción del retrato pero que no se perseguía ni al autor ni a sus modelos. Como muy bien señala don Artemio,

por lo visto muchas señoras mexicanas de aquel entonces, de las de más alcurnia y distinción, tenían a inocente gala el hacerse retratar con la menos cantidad de ropa posible sobre sus carnes o si acaso se las cubrían, hacíanlo, lo que no era taparlas, con una ilusión de tul o una tenue túnica de vilanos. Con esto seguían con fiel obediencia los dictados de la moda que andaban entre las damas europeas, a las que afamados escultores y pintores las trasladaban al mármol o al lienzo sin que siquiera cubriese la clásica hoja de parra una mínima parte de su persona, lo que manda el pudor que no se vea.¹⁹

Además de la denuncia del conde del Peñasco, tenemos referencias mucho más cercanas a la Güera que la acusan de indecente. Se tra-

¹⁸ A. del Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹ *Ibidem*, p. 121.

ta del propio marido, que aunque pudiera cargar las tintas con el fin de que se le concediera el divorcio, no se apartaría tanto de la realidad. En octubre de 1802, en un escrito que consta en el expediente de demanda de divorcio, Villamil se quejaba de que, a pesar de que su mujer estaba en depósito, la dejaban presentarse “libremente en las calles como no ha mucho que, entre otras ocasiones, le hizo últimamente con el mayor escándalo, y con traje indecente, por las calles de San Francisco y en la misma Santa Iglesia Catedral”.²⁰ Y a pesar de esto, doña Ignacia seguía gozando del favor de la buena sociedad y de la simpatía del pueblo. Los más estrictos parece ser que fueron los sirvientes, ya que, de acuerdo con el expediente de divorcio, declararon que “era mujer fácil y liviana” y que era “amiga de bailes, diversiones a deshoras de la noche y que la vayan cortejando”.²¹

Desde luego no es nuestro objetivo desarrollar el tema de la moral en el ocaso de la Colonia, como no sea para entender mejor un personaje como la Güera Rodríguez y su época. Vale la pena recordar que doña Ignacia tenía una cordial amistad con el arzobispo de México, el estricto Lizana y Beaumont, y que este señor, a pesar de las acusaciones de indecencia en contra de la Güera, la recibía y demostraba hacia ella una particular deferencia. ¿Qué conclusiones podemos sacar de todo esto? Lizana y Beaumont no era precisamente un prelado de la manga ancha: en 1810 había publicado una pastoral tronando contra las costumbres ligeras y la inmoralidad de currutacos y petimetras. ¿Gozaba doña Ignacia de trato aparte por el hecho de pertenecer a la aristocracia? ¿Sería tan irresistible su encanto que no pudiera sustraerse a él ni siquiera el severo arzobispo? Si nos atenemos a las investigaciones de Viqueira sobre la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo estaba cambiando la religiosidad, bajo la influencia de la Ilustración, sino que los estamentos religiosos se relajaron tanto como las élites.

Al respecto, Carmen Martín Gaité nos recuerda que en España —y en México ocurría lo mismo— “estas señoras [es decir las que tenían cortejo] no sólo seguían asistiendo a las funciones religiosas[...]

²⁰ S. Arrom, *La mujer mexicana ante el divorcio eclesiástico, 1800-1857*, México, SEP, 1976, p. 89.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

sino frecuentando un sacramento que parecía estar más reñido que ninguno con la posibilidad de entregarse sin conciencia de pecado a aquellos usos galantes: el sacramento de la confesión”.²² Y después de citar a un español que se maravillaba de que los confesores no las apartaran de tal costumbre, llega a la conclusión, fundada en autores de la época, de que “los principales cortejos, sobre todo en algunas ciudades de provincia, eran los canónigos de las catedrales”.²³

Nuestro personaje, doña Ignacia Rodríguez de Velasco, sería la mejor prueba de las sospechas de Carmen Martín Gaité, ya que según el propio marido, Beristáin de Souza no fue el único clérigo que la cortejaba. Estas veleidades de los clérigos no deben sorprendernos si tomamos en cuenta que a finales del siglo XVIII estaban muy de moda ciertos sacerdotes frívolos y mundanos que acabaron convirtiéndose en piezas imprescindibles de los salones y tertulias de las mujeres elegantes o que querían pasar por tales. Así habla de ellos Carmen Martín Gaité:

Parece que una de las ambiciones más sobresalientes de estos nuevos personajes, considerados por muchos tan calamitosos y perjudiciales a la sociedad como los petimetres, era la de caer en gracia a las señoras principales, eficaces abogadas de su medro en la sociedad. Y no había sesgo de la moda que se les escapase ni gracejo o donaire que su locuacidad perdonara, con tal de lograr aquellos fines. Extrovertidos, presumidos y jactanciosos.²⁴

¿Qué podía esperarse de ellos como rectores de las conciencias de las señoras? El relajamiento (Carmen Martín Gaité habla de corrupción) de los representantes de la Iglesia no era menor que el del resto de la sociedad. Y como señala esta autora, la corrupción no se limitaba a Madrid, sino que alcanzaba a las provincias más remotas.

En una tesis sobre el México borbónico, en la que se estudia la actuación y mentalidad de un funcionario español destinado en Zaca-

²² C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Siglo XXI, 1972, pp. 202, 203.

²³ *Ibidem*, p. 203.

²⁴ *Ibidem*, p. 205.

tecas, su autor constata la existencia del cortejo en un lugar tan apartado de Madrid, y aun de la capital novohispana como es Zacatecas. Nos referimos a la tesis de J. A. Robles Cahero, *Don Giovanni in Zacatecas: Love, Culture and Politics in Bourbon Mexico*. En ella se revisa la vida de un tal José Monter, funcionario borbónico, amigo o cortejo de varias damas zacatecanas con las que no ocultaba sus relaciones. Habiendo sido denunciado a la Inquisición en varias ocasiones, la temida institución no llevó a cabo ninguna acción ni siquiera de advertencia. A este don Juan, tan simpático y amante de los placeres como nuestra Güera, el autor de la tesis no duda en calificarlo de libertino.

Si revisamos la vida y anécdotas de la Güera Rodríguez, nos encontramos ante un dilema: la sociedad borbónica no era tan conservadora como nos la pintan, o bien las aventuras de la Güera Rodríguez son una leyenda. Desde el punto de vista de las mentalidades, nos atrevemos a proponer la siguiente hipótesis. Doña Ignacia Rodríguez de Velasco pertenecía a un grupo social estrechamente ligado a las costumbres, mentalidad y cultura de la aristocracia criolla. Ésta seguía de cerca el desarrollo de su grupo socialmente más próximo, es decir la aristocracia peninsular, en la cual se habían introducido las costumbres, la moral, los gustos y sensibilidad de las clases ilustradas europeas, en especial de Francia. Una de las instituciones de más éxito entre la gente a la moda fue sin duda la costumbre del cortejo. Así pues, aunque la Iglesia y algunas familias conservadoras opinaran que dicha costumbre atentaba contra la moral, en la práctica se hacían de la vista gorda.

Una pregunta oportuna sería, ¿en qué momento estas costumbres liberales, por no decir libertinas, se habrían introducido en la Nueva España? Para contestar seriamente tendríamos que desarrollar otra investigación, pero hay pistas que nos permiten pensar que a mediados del siglo XVIII ya se distinguía claramente en la sociedad mexicana un grupo de mujeres más desparpajadas y libres a quienes se identificará más tarde con la curra o mujer a la moda. Lo deducimos de la crónica de la fundación del convento de la Enseñanza (1754-1755), en la que las virtudes y piedad de la fundadora y de sus hijas se destacan en una sociedad cada vez más ávida de felicidad terrenal y disfrutes mundanos:

y era así en la madre como en las hijas, una virtud extraña, principalmente en nuestros tiempos, que con daño muchas veces del recato, el pundonor y la modestia ni las madres piensan otra cosa que en hacer (como ellas dicen) a las hijas urbanas y sociales ni las hijas piensan más que en presentarse, en ver y que las vean y en hacerse conocer y celebrar.²⁵

De todo ello podemos colegir que la vida y actitudes de doña Ignacia corresponden a los de una mujer influida por la sensibilidad y la moral de la Ilustración. Por lo menos en su juventud, ya que según sus biógrafos, después de su cuarto matrimonio, doña Ignacia se convirtió en una piadosa y recoleta dama ¿Será por aquello de que el diablo cuando se hace viejo se hace ermitaño? ¿O será más bien porque después de la Independencia, con el triunfo de las normas y la moral de la burguesía, la sociedad mexicana se volvió más estricta y conservadora? Nosotros pensamos que se dieron las dos circunstancias, pero la que nos interesa desde el punto de vista histórico, tal y como se verá en los próximos capítulos, es la segunda.

Quisiéramos terminar nuestro retrato de la Güera Rodríguez con los comentarios de Mathieu de Fossey, expresados en su libro *Le Mexique*. Por tratarse de un francés que la conoció personalmente, dichos comentarios nos parecen muy valiosos:

La anciana dama Elizalde, más conocida con el nombre de la Güera Rodríguez, es la mujer más aristocrática que he conocido. Cuando hablaba de las costumbres republicanas, del tono que se daban los advenedizos, era para desternillarse de risa. Se chanceaba con ingenio. La Güera Rodríguez fue la Ninón de Lenclos de su época[...] la vi muy seductora en un sarao, aunque frisaba los cincuenta; había comenzado a los catorce su vida galante.²⁶

²⁵ *Relación histórica de la fundación de este convento...* (1793), en Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, p. 81.

²⁶ M. de Fossey, *Le Mexique*, París, Henri Plon, 1857, p. 31. La referencia a Ninón de Lenclos no deja dudas acerca de la personalidad galante de la Güera Rodríguez. Todas las citas de M. de Fossey son traducción de la autora.

Consideramos que para ubicar a la Güera Rodríguez en el marco cultural e intelectual de su época podría ser útil un ensayo traducido para el público hispanoamericano en la revista *El Repertorio Americano*: “Situación progresiva de las fuerzas de Francia”, escrito entre 1826 y 1827 por el barón Carlos Dupin, siendo su autor un buen representante de la sociedad francesa posterior a la Restauración. El texto nos parece significativo, pues refleja muy bien las diferencias entre el Siglo de las Luces y las tendencias moderadas y tradicionalistas que dominarán una buena parte del siglo XIX. Creemos que con este texto no sólo se establece muy clara la diferencia entre el siglo XVIII y el siglo XIX en lo literario y en lo moral, sino que constituye una buena referencia para ubicar a la Güera Rodríguez en el grupo de damas criollas que se adhirieron de buen grado a las ideas y costumbres de la Ilustración:

Si la literatura es la expresión de la sociedad, comparemos la presente con aquella que la precedió. Durante todo el siglo de Luis XV, veo a los literatos más ilustres ultrajar sin rubor a la moral i a la religión en sus escritos, y ultrajarlas de este modo para agradar a sus contemporáneos. Diderot publicaba novelas infames[...] Voltaire ora mancha la gloria virginal de la heroína francesa [se refiere a Juana de Arco]; Rousseau haze alarde de una corrupción abatida, abjura la paternidad i sus impúdicas confesiones son las delicias de sus contemporáneos. Las señoras de más alta clase dejan memorias obscenas i testifican por su propia declaración la impureza de las costumbres de aquella época, en que las antiguas instituciones comenzaban a desplomarse[...] En lugar de las memorias escandalosas e inmodestas cartas de las Lépinay, las Lespinasse, i las Tencin, veo salir a la luz las obras castas i jenerosas de Mme. Cottin, Mme. Dufresnoi, Mme. Vanhoz, Mme. Tastu, Mlle. Gay, Mme. de Montolieu i la duquesa de Duras. Toda la flor de nuestra literatura es a un mismo tiempo moral i relijiosa[...] En las costumbres de la sociedad hallo iguales mejoras que en los escritos de nuestros prosistas y poetas[...] Las costumbres de las damas son aora más puras[...] El infortunio ha vuelto su vigor a la virtud enervada; la vida doméstica ha recobrado sus atractivos; el amor conyugal ha dejado de ser ridículo; i la educación de los hijos ocupa a las personas de ambos se-

xos de la clase más elevada que antes la confiaban a lacayos y mercenarios.²⁷

El texto que acabamos de leer otorga un papel importante no sólo a la moralidad de las mujeres, sino también a su actividad como escritoras. En él se describen, con el lenguaje y ejemplos de la época, los cambios que el siglo XIX aportó en la cultura y en el nivel de mentalidad. Por otro lado queda de manifiesto el papel que algunas mujeres pudieron jugar en estos cambios éticos y culturales.

DOÑA LEONA VICARIO O LA MORAL CIUDADANA

La personalidad de la Güera Rodríguez responde claramente al prototipo de mujer ilustrada y libertina. La mujer de la generación siguiente exhibe una ética y unas costumbres bastante diferentes. Las mexicanas que viven de lleno los cambios sociales producidos por las luchas de independencia se parecen ya muy poco a la famosa Güera. Nadie mejor que Leona Vicario, involucrada en las luchas insurgentes, para establecer las diferencias con doña Ignacia y valorar los cambios que llevaron a un nuevo tipo de mujer.

La personalidad de la Güera Rodríguez es poco contradictoria: vive para sí misma, busca la felicidad y practica aquellas costumbres que le pueden proporcionar cortejos, amantes, bailes, tertulias, toros, paseos. Todas estas actividades son más públicas que privadas (incluidos los cortejos y amantes, como ya se ha visto). En resumen, es una buena representante de la mujer galante del antiguo régimen. El análisis de la vida de Leona Vicario nos descubre a una mujer en transición y como tal con matices contradictorios. Su formación e intereses son más intelectuales, su educación más literaria; su vida amorosa más íntima y virtuosa, su vida familiar absolutamente privada. A pesar de ello, su actuación política la colocó en el primer plano de la vida pública. Leona Vicario defenderá su derecho a pensar libremente, pero en su vida sentimental se va a mostrar, al final, más conservadora que la Güe-

²⁷ *El Repertorio Americano*, vol. I, pp. 224, 225.

ra Rodríguez. Cabe señalar que entre una y otra apenas median diez años de diferencia. Cuando estalla la revolución de Independencia doña Ignacia ya estaba casada y con cuatro hijos; Leona era soltera y acababa de romper su noviazgo con Octaviano Obregón.

Resulta significativo que en tanto doña Ignacia contrajo matrimonio por capricho, según cuentan las anécdotas, y debido a que sus devaneos ya alcanzaban dimensiones de escándalo, doña Leona Vicario escogió marido siguiendo inclinaciones del corazón. En la elección de doña Ignacia pesó además la condición social —ambos pertenecían a la aristocracia— en tanto que en el caso del matrimonio de don Andrés Quintana Roo y doña Leona Vicario pesaron más el corazón y las afinidades intelectuales y afectivas que no las consideraciones de clase. El primer novio de Leona Vicario fue Octaviano Obregón, amigo de la familia; se trataba de un compromiso convencional, al estilo de la época, en el que dos familias estrechaban lazos uniendo a las ramas más jóvenes. Habiendo partido Octaviano a España para participar en las Cortes de Cádiz como representante de la Nueva España, Leona decide romper el noviazgo y declara su intención de contraer matrimonio con Andrés Quintana Roo, pasante del bufete de su tío y de condición social inferior a la suya. Doña Leona era una huérfana rica y don Andrés un hombre sin bienes. Dicho de otra manera, el matrimonio de doña Ignacia, en el que intervinieron el obispo y el virrey, fue un asunto más público que privado, mientras que en el caso de Leona y Andrés, su matrimonio respondió a intereses de carácter eminentemente privado.

Sin embargo, no podemos concebir el matrimonio de Leona Vicario en los mismo términos que las uniones de nuestro siglo xx. Hay un texto, escrito por la propia Leona, que habla de su matrimonio con Quintana Roo. Nos parece de una importancia enorme, puesto que es muy difícil conseguir fuentes femeninas de principios del siglo xix en asuntos tan personales. En 1821 don Lucas Alamán, oponente político de los Quintana Roo, había escrito un texto en el que acusaba a doña Leona de haber recibido bienes en calidad de pensión del gobierno, aprovechándose de su condición de esposa de Quintana Roo. De toda la acusación de Lucas Alamán lo más interesante para nosotros no son los aspectos políticos o la supuesta acusación de favoritismo o abuso de

influencias, sino los aspectos literarios, sentimentales y de mentalidad. Decía Alamán que doña Leona había recibido casas y haciendas en pago a supuestos méritos que no eran más que “cierto heroísmo romanesco, que el que sepa algo del influjo de las pasiones, sobre todo en el bello sexo, aunque no haya leído a Madame de Staël podrá atribuir a otro principio menos patriótico”.²⁸ La acusación que más indignó a Leona no fue la de un posible tráfico de influencias, sino la manera como Lucas Alamán juzgó su actividad en el movimiento insurgente: Alamán consideraba que doña Leona no tenía ningún mérito como patriota porque, lejos de actuar por patriotismo, simplemente había seguido a su amante. He aquí la contestación de Leona Vicario, publicada en *El Federalista Mexicano*:

Muy señor mío de toda mi atención: en el Registro Oficial de 14 de éste, contestando V. á los Federalistas, me lleva de encuentro sin saber por qué, tachando mis servicios a la patria de heroísmo romanesco, y dando a entender muy claramente que mi decisión por ella, sólo fue efecto del amor[...] Mi objeto en querer desmentir la impostura de que mi patriotismo tuvo por origen el amor, no es otro que el muy justo deseo de que mi memoria no pase a mis nietos con la fea nota de haber sido yo una atronada que abandoné mi casa por seguir a un amante. Me parece inútil detenerme en probar a Ud. lo contrario, pues además de que en mi vindicación hay suficientes pruebas, todo México supo que mi fuga fue de una prisión, y que ésta no la originó el amor, sino el haberme apresado a un correo que mandaba yo a los antiguos patriotas. En la correspondencia apresada no apareció ninguna carta amatoria[...]

Confiese Ud. Sr. Alamán, que no sólo el amor es el móvil de las acciones de las mugeres; que ellas son capaces de todos los entusiasmos, y que los deseos de gloria y de la libertad de la patria no les son unos sentimientos extraños; antes bien, suele obrar en ellas con más vigor, como que siempre los sacrificios de las mugeres, sea el que fuere el objeto o causa por quien los hacen, son más desinteresados, y parece que no buscan más recompensa de ellos que la de que sean aceptados. Si M.

²⁸ G. García, *Leona Vicario, heroína insurgente*, México, Editorial Innovación, 1979, p. 142.

Staël atribuye algunas acciones de patriotismo en las mugeres á la pasión amorosa, esto no probará jamás que sean incapaces de ser patriotas, cuando el amor no las estimula á que lo sean. Por lo que á mi toca, sé decir que mis acciones y opiniones han sido siempre muy libres, nadie ha influido absolutamente en ellas, y en este punto he obrado siempre con total independencia, y sin atender á las opiniones que han tenido las personas que he estimado. Me persuado que así serán todas las mugeres, esceptuando á las muy estúpidas, y á las que por efecto de su educación hayan contraído un hábito servil. De ambas clases también hay muchísimos hombres.

Aseguro a Ud., Sr. Alamán, que me es sumamente sensible que un paisano mío, como lo es Ud., se empeñe en que aparezca manchada la reputación de una compatriota suya, que fue la única mexicana acomodada que tomó parte activa en la emancipación de la patria. En todas las naciones del mundo ha sido apreciado el patriotismo de las mugeres: ¿por qué, pues, mis paisanos, aunque no sean todos, han querido ridiculizarlo como si fuera un sentimiento impropio en ellas? ¿Qué tiene de extraño ni ridículo el que una muger ame á su patria y le preste los servicios que pueda para que á estos se les dé, por burla, el título de heroísmo romancesco?²⁹

Consideramos esta protesta de Leona Vicario de sumo interés. Se apoya en la autoridad de Mme. de Staël, al igual que Lucas Alamán, y protesta enérgicamente ante la sospecha de que su actuación patriótica naciera de impulsos romancescos o por motivos sentimentales. Pero también resulta significativa su protesta por la sombra a su reputación: no se trata ya de que sus acciones patrióticas quedaran manchadas, sino que le preocupa su reputación como mujer. Nos asaltan varias preguntas ¿le preocupaba que la sociedad pensara que se había fugado con su amante? ¿le molestaba que se dudara de su patriotismo? ¿aceptaba que una mujer no debía seguir sus inclinaciones amorosas so pena de caer en la sospecha de deshonestidad? ¿rechazaba que tanto su amor como

²⁹ C.A. Echánove Trujillo, *Leona Vicario, la mujer fuerte de la Independencia*, México, Ediciones Xóchitl, 1945, pp. 164-169.

su patriotismo se calificaran de romancescos, es decir guiados por la fantasía y el capricho?

La situación de Leona Vicario es un ejemplo de que el momento de libertad e independencia había llegado para la patria, pero no para las mujeres. Terminadas las luchas, Leona se recluye en su casa y se ocupa de ser la digna consorte y madre ejemplar que todos esperan de ella. A su muerte, ocurrida veintidós años después de la proclamación de Independencia, la República agradecida le dedica una inscripción funeraria en la que se recuerda que fue un caso de excepción, no la regla, y en última instancia, *la esposa de Quintana Roo*.

A la señora Doña Leona Vicario, dignísima consorte del Señor Don Andrés Quintana Roo, integérrimo magistrado del supremo tribunal de justicia; muy esclarecida, así por su ilustre prosapia, como por sus virtudes públicas y domésticas; cuyo nombre, aun gozando de la vida, *por sus muy distinguidos servicios superiores a su sexo*, prestados a la libertad y bienestar de la República, ha mucho tiempo se consagró a la inmortalidad en los mapas de los geógrafos, en los decretos de los legisladores, y principalmente en el catálogo de las heroínas mexicanas; la cual falleció el día 24 de agosto de 1842. A esta benemérita y dulcísima madre de la patria, los desolados y agradecidos ciudadanos mexicanos le erigieron llorosos este monumento.³⁰

Resulta sorprendente que las mujeres participaran en la rebelión insurgente y que, sin embargo, una vez lograda la Independencia, se retiraran a la vida doméstica y privada sin reclamar derechos políticos de ninguna especie. Es el mismo fenómeno que han estudiado las historiadoras francesas respecto de las mujeres que participaron en la Revolución Francesa. ¿Qué pensaban los mexicanos de la participación de algunas damas en las luchas de Independencia? Por lo pronto, daremos un dato curioso: en el juicio que se le siguió a la Corregidora, acusada de recibir y circular impresos de los insurgentes, el auditor de guerra,

³⁰ J. Tuñón, *El Álbum de la Mujer: antología ilustrada de las mexicanas*, vol. III, México, INAH, 1991, pp. 77, 78. Las cursivas son de la autora.

don Melchor de Foncerrada, “se inclinaba a creer que padecía alguna enajenación mental, según la extravagancia de sus proceder, y que propondría por pena la reclusión”.³¹

Aunque algunos hombres pensarán que una mujer que se comprometiera con los alzados no podía estar en sus cabales, la verdad es que algunas damas no aceptaron de buenas a primeras la marginación política llegando a pretender que se publicaran sus comentarios políticos. Éste es el caso de una poblana, quien envió una colaboración al *Redactor Municipal*. La fecha es muy temprana, lo que añade interés al texto:

Comunicado que nos dirige una señorita de Puebla

“No creo que la nación niegue a las mujeres la licencia de exponer sus pensamientos cuando la naturaleza nos dio la facultad de discurrir. En este supuesto y en el de que no hay un solo periódico en la Puebla que se precie de tan ilustrada, ocurro a V.V. para que inserten en el suyo el siguiente comunicado”, y expone a continuación sus opiniones sobre una expedición para la reconquista de México que saldría de La Habana, formada de negros y mulatos: “Si el resultado les fuere funesto, nada arriesgaría la España, porque las víctimas inmoladas a su capricho han sido puramente de criollos[...] Los representantes de la nación deben exponer a la honorable Legación Británica, que el Anáhuac espera auxilios de aquella gran potencia en el golfo mexicano.”³²

El texto de la poblana no aparecía aislado. El tema del protagonismo político de las mujeres se debatió ampliamente en la década de los veinte, por lo que nos sentimos autorizados a concluir que en el periodo que va de la Revolución Francesa al regreso de la reacción hubo ciertas condiciones que hacían creer que la mujer alcanzaría otro *status* político y cultural. Los periódicos revisados indican que en la década mencionada, tanto en México como en España, algunas mujeres reclamaron una cierta participación, ya sea escribiendo ensayos políticos, ya

³¹ *México a través de los siglos*, tomo III, p. 395.

³² *Redactor Municipal*, 22 de marzo de 1824.

sea como oyentes en las sesiones de las Cortes. *El Censor*, en varios números de marzo de 1821, reportaba una discusión bastante acalorada en las Cortes españolas sobre si se autorizaba a las damas a asistir a los debates. Tomando en cuenta que la revista tenía amplia difusión en México, y que los argumentos son relevantes, nos atrevemos a resumirlos: los partidarios de excluir a las mujeres argumentaban que ya J. Bentham había dicho no, y su autoridad era indiscutible, por lo que en la culta Inglaterra las mujeres no asistían a los debates parlamentarios; en segundo lugar, se demostró que la presencia de las damas distorsionaba el curso de las sesiones, ya que los hombres se exhibían y hacían alardes de ingenio; finalmente, las tareas que la mujer tiene encomendadas son tan altas que no tiene porqué aspirar a las de los hombres y perder su tiempo sentada en las galerías. Y termina el articulista diciendo que las leyes “deberían proponerse inspirarle el amor al retiro y al recogimiento”.³³

Poco después, una mujer que firma “Marisabidilla” contestó muy justamente a los redactores de *El Censor*: en primer lugar, se acepta que las mujeres forman a los hijos en la casa, pero si las mujeres no conocen la Constitución, mal se podrá esperar a que haya hombres constitucionales, “y no nos engañemos, no es hilando ni cantando como se aprende a apreciar los gobiernos representativos”.³⁴ En segundo lugar, “Madame de Staël puede probar a los que lo duden, que para poseer grandes talentos sólo nos falta recibir la educación conveniente”.³⁵ Para terminar, irónicamente, agradece a los diputados que votaron a favor de la entrada de las mujeres a las cortes y comenta que “no creo a nuestros legisladores tan débiles, que la presencia del bello sexo les pudiera distraer hasta el punto de olvidarse de los deberes que habían contraído con la nación entera”.³⁶ El texto, además de sutil e ingenioso, es ilustrativo del prestigio de Mme. de Staël, a quien todos citan cuando se trata de polemizar sobre las mujeres, la política y la educación.

Pero todos los argumentos fueron inútiles, y en la década de los

³³ *El Censor*, 24 de marzo de 1821, p. 272.

³⁴ *Ibidem*, p. 435.

³⁵ *Ibidem*, p. 436.

³⁶ *Ibidem*, p. 437.

veinte se cancelaron definitivamente las aspiraciones políticas de las mujeres. En eso, tanto liberales como conservadores coincidían —en México y en el resto de Occidente— y las posibilidades de cambio quedaron reducidas a una utopía. En la sociedad burguesa la mujer se quedaría en el hogar —convertido en el santuario de lo privado— dedicada a los hijos, a la preservación de la intimidad y el bienestar domésticos, y el hombre tendría su actividad fuera de la casa, en los espacios públicos y políticos. El Romanticismo, aun el llamado de la rebelión, no representa ninguna modificación esencial a esta división de roles y responsabilidades; todas las excepciones confirmaron la regla. La participación femenina en las revoluciones y luchas de Independencia fue algo efímero y coyuntural. Es evidente que estas mujeres, al margen de actitudes “romancescas”, tuvieron una conciencia política, pero más interesante y duradera que esta conciencia política fue la nueva educación literaria y sentimental que hizo posible la aparición de un nuevo tipo de mujer.

He aquí un ejemplo de cómo las lecturas se consideraron responsables de una nueva mentalidad. Después de la fuga de doña Leona del colegio de Belén, en donde había sido depositada por el juez a instancias de su tío, las dos criadas que acompañaron a Leona en todas sus aventuras fueron llamadas a declarar. Una de las preguntas del juez fue si Leona Vicario “era aficionada a leer novelas u otras obras de diversión o pasatiempo”.³⁷ Además, el juez acordó que se pasara a la casa de Leona a recoger los objetos que la joven había confiado al correo interceptado, junto con el texto de *Las aventuras de Telémaco* que Leona Vicario había traducido ¿Qué relación habría entre sus actividades políticas y su afición a la literatura? Para concluir sobre este punto es menester revisar la instrucción de Leona Vicario.

Educación y gustos de doña Leona Vicario

Los datos que a continuación se analizan están contenidos en las cuentas, cartas y declaraciones que el tío de Leona Vicario, don Fernando Fernández de San Salvador, hizo a lo largo de la vida de su sobrina. Los

³⁷ G. García, *op. cit.*, p. 24.

datos permiten un bosquejo bastante exacto de su mentalidad. Su religiosidad parece bastante acendrada. La mayoría de pinturas que colgaban de su casa eran de tema religioso, dos de ellas pintadas por la misma Leona. Genaro García nos dice que los temas eran santos, santas y la Virgen María. “En su pequeña biblioteca dominaban las novenas y otros impresos místicos, escogidos en su mayor parte con singular acierto, pues entre ellos figuraban las Epístolas de San Gerónimo, los Avisos de San Juan de la Cruz, las Obras de San Francisco de Sales y la Semana Espiritual por nuestro don Juan de Palafox y Mendoza.”³⁸ Por otra parte, Genaro García se complace en detallar la devoción que, por partes iguales y contradictoriamente, profesaba a la Virgen de los Remedios, gachupina, y a la de Guadalupe, mexicana. Hacía obras de caridad, mismas que no abandonó a lo largo de su vida, y cumplía con los preceptos de la Iglesia.

Siguiendo la costumbre en las jóvenes de su condición, Leona había estudiado música y gustaba de cantar; de acuerdo con los datos proporcionados por su tío, recibió clases de dibujo y pintura de un artista apellidado Tirado. Siguió practicando ambas artes a lo largo de su juventud y sus obras adornaron su casa: “varios cuadros y retratos hechos de su mano, unos dibujados y otros pintados, que indicaban una mano hábil y que, sin llegar á ser obras verdaderamente excelentes, no habrían parecido mal, sin embargo, en una galería de cuadros de mérito”.³⁹

Hasta aquí Leona Vicario no se aparta del promedio de mujeres de su grupo social. Pero en sus lecturas resulta superior a la mediana: le interesaba particularmente la historia de México, llegando a poseer un manuscrito anónimo en el que se combatía la conquista de forma contundente. La mayoría de autores y obras en las que adquirió una buena cultura general eran ilustrados; sus biógrafos citan *Idea del Universo* del jesuita Lorenzo Hervás y Panduro y la *Historia Natural General y Particular* de Buffon. Pero nos interesan más las novelas. La que más apreciaba Leona era *Las aventuras de Telémaco*, cuya traducción había preocupado al juez, lo cual indica que poseía buenos conocimientos del

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ G. García utiliza como fuentes a J. M. Sánchez de la Barquera y Carlos María Bustamante, contemporáneos y conocidos de Leona Vicario.

francés. No se tiene la lista de todas las novelas de su biblioteca, pero poseía obras de autores alemanes, españoles, ingleses y franceses. De entre los primeros, *El nuevo Robinsón* del pedagogo alemán Joachim-Heinrich Campe, amigo de Goethe, y que consistía en una versión para niños del libro de Daniel de Foe. Muy importante nos parece la presencia de las *Obras* del padre Feijóo. En la Confesión con cargos hecha por la propia Leona Vicario manifestó que “copiaba de su puño y letra algunos de sus discursos del tomo VII”. Es en este tomo en donde Feijóo trata de las causas del amor, “al que considera móvil de todas las acciones humanas, príncipe de todas las pasiones, monarca cuyo vasto imperio no reconoce en la tierra ningunos límites, máquina con que se resuelven y trastornan reinos enteros, ídolo que en todas las religiones tiene adoradores”.⁴⁰

En las novelas de la biblioteca de Leona Vicario las heroínas tienen como objetivo principal en su vida lograr el amor. Genaro García comenta las dos obras registradas en los papeles de Leona Vicario, la famosísima *Clara Harlowe* de Samuel Richardson y *La huerfanita inglesa* de La Place, imitada de la obra de Sarah Fielding. En la primera, Clara es seducida por su enamorado Roberto, y después de esto Richardson opta por un final trágico: Clara muere después de haber rechazado una propuesta de matrimonio de Roberto, y éste muere también de manera trágica y sin haberse reformado. Clara concentra todas las virtudes y Roberto es un libertino empedernido. Se trata, entre otras cosas, de una advertencia a las jóvenes ilusas y enamoradas del amor. Podemos considerar a la obra dentro del género sentimental y prerromántico. Por el contrario, *La huerfanita inglesa* tiene ya todos los tópicos del Romanticismo: una trama complicadísima en la que abundan las aventuras, sorpresas y misterios; una huérfana enamorada que está dispuesta al sacrificio y a la infelicidad con tal de no renunciar a sus principios y a su honestidad, y un final feliz en el que triunfa el amor, pero un amor purificado por las dificultades y penas sin cuento por los que ha pasado la huérfana ¿Se identificaría la huérfana Leona con la inglesita de Fielding-La Place? ¿No tendría razón Lucas Alamán al hablar del carácter romanesco de Leona Vicario?

⁴⁰ G. García, *op. cit.*, p. 38.

Sobre la traducción de *Telémaco* podemos decir que Leona admiraría el ideario político y el programa educativo de la obra. En ella se expresan ideales que la burguesía revolucionaria haría suyos; desde el punto de vista que estamos analizando, es pertinente señalar la crítica que Fénelon hace al lujo, no sólo en sí mismo, ya que perpetua el ocio y la voluptuosidad, sino que para este escritor el lujo arrancaba manos y brazos productivos de las actividades primarias tales como la agricultura, ahondando con ello en la crisis social. Esta admiración de Leona Vicario por Fénelon probablemente no era compartida por mujeres como la Güera Rodríguez, partidarias del lujo y del ocio.

Otro comentario sugestivo es el que doña Mariana Hernández, una de las señoras de compañía de Leona, hiciera respecto de las pretensiones intelectuales de su ama. Cuando el juez interrogó a la dama de compañía, ésta dijo que con la traducción de *Telémaco* Leona Vicario no pretendía adquirir renombre literario ni que la llegasen a considerar “bachillera”. Esta actitud, de ser cierta, indicaría que Leona Vicario aceptaba prudentemente su rol secundario sin la menor pretensión de rivalizar con Quintana Roo y con ningún otro hombre en el campo intelectual o político.

Para terminar con este perfil cultural y mental de Leona Vicario, nos parece oportuno recordarla en su papel de madre. Su primera hija nació durante el éxodo de la pareja por campamentos insurgentes, cañadas, caminos inseguros y poblados desprovistos de toda comodidad. Fue en una de estas poblaciones apartadas en donde Leona dio a luz a su primogénita, que recibió el sugestivo nombre de Genoveva. Santa Genoveva de Brabante fue, junto con Juana de Arco, una de las santas preferidas de los románticos. Su vida, envuelta en la leyenda, contiene todos los tópicos románticos: el pasado medieval, las intrigas, los amores de todo tipo —pero siempre románticos— desde el amor puro e ideal hasta el amor voluptuoso y criminal. Genoveva, salvada de morir gracias a que sus criados se apiadan de ella, vivirá en la espesura del bosque, privada de lo más elemental; allí, en medio de la naturaleza, nacerá su hijo. Las similitudes con la propia vida de Leona son muchas y es evidente que al poner a su hija primogénita Genoveva, doña Leona Vicario se identificaba, románticamente, con el personaje de leyenda y literario.

A partir de su regreso a la capital, después de obtener garantías de que no serían molestados, el matrimonio Quintana Roo adoptará las formas de vida acordes con su rango social. Acabadas las aventuras novelescas, Leona de Quintana Roo se convertirá en madre amantísima y esposa ejemplar. Esto quiere decir que se hundirá en las penumbras de la intimidad doméstica y no tendrá ninguna proyección pública, como no sea el quedar como una especie de referencia o recuerdo ejemplar. Es sorprendente que Guillermo Prieto, quien frecuentaba la casa de los Quintana Roo y asistía a las tertulias que se celebraban en el estudio de don Andrés, no mencione la presencia de doña Leona; esto nos permite inferir que Leona Vicario no participaba en ellas. La única referencia, indirecta, es por demás interesante, pues parecería dar la razón a Lucas Alamán. Al hablar de Quintana Roo, Guillermo Prieto escribe: “con una aureola novelesca por sus amores con Leona Vicario, heroína encantadora de la guerra insurgente”.⁴¹

LA MUJER MEXICANA EN LA NUEVA SOCIEDAD:
DE LA VIDA GALANTE A LA VIDA ROMÁNTICA

Los cambios en la vida política, la misma crisis económica y social hizo que poco a poco los petimetres y las curras fueran desapareciendo y llegaran los nuevos modelos propuestos por el Romanticismo, las sufridas, pálidas y ojerosas señoritas y sus lánguidos admiradores. Leyendo los discursos de Fernández de Lizardi, llegamos a la conclusión que si la Ilustración no se hubiera interrumpido con los movimientos revolucionarios que dieron el poder a la burguesía, el desarrollo intelectual de la mujer habría sido mucho más rápido. Las mujeres a la moda que Lizardi critica y fustiga preconizaban la igualdad de la mujer. Para Eufrosina, personaje de Lizardi, la mujer no debe mostrarse inferior al hombre, por el contrario, éste debe servirla. La mujer que se humilla es una paya, no está a la moda. Eufrosina no sólo considera que las mujeres son quienes deben recibir toda clase de atenciones, sino que los hombres deben agradecer que se les admita “a que nos sirvan y obsequien”. Si la mujer no se pone en su lugar “escasearían sus obsequios y come-

⁴¹ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, *op. cit.*, p. 124.

A partir de su regreso a la capital, después de obtener garantías de que no serían molestados, el matrimonio Quintana Roo adoptará las formas de vida acordes con su rango social. Acabadas las aventuras novelescas, Leona de Quintana Roo se convertirá en madre amantísima y esposa ejemplar. Esto quiere decir que se hundirá en las penumbras de la intimidad doméstica y no tendrá ninguna proyección pública, como no sea el quedar como una especie de referencia o recuerdo ejemplar. Es sorprendente que Guillermo Prieto, quien frecuentaba la casa de los Quintana Roo y asistía a las tertulias que se celebraban en el estudio de don Andrés, no mencione la presencia de doña Leona; esto nos permite inferir que Leona Vicario no participaba en ellas. La única referencia, indirecta, es por demás interesante, pues parecería dar la razón a Lucas Alamán. Al hablar de Quintana Roo, Guillermo Prieto escribe: “con una aureola novelesca por sus amores con Leona Vicario, heroína encantadora de la guerra insurgente”.⁴¹

LA MUJER MEXICANA EN LA NUEVA SOCIEDAD:
DE LA VIDA GALANTE A LA VIDA ROMÁNTICA

Los cambios en la vida política, la misma crisis económica y social hizo que poco a poco los petimetres y las curras fueran desapareciendo y llegaran los nuevos modelos propuestos por el Romanticismo, las sufridas, pálidas y ojerosas señoritas y sus lánguidos admiradores. Leyendo los discursos de Fernández de Lizardi, llegamos a la conclusión que si la Ilustración no se hubiera interrumpido con los movimientos revolucionarios que dieron el poder a la burguesía, el desarrollo intelectual de la mujer habría sido mucho más rápido. Las mujeres a la moda que Lizardi critica y fustiga preconizaban la igualdad de la mujer. Para Eufrosina, personaje de Lizardi, la mujer no debe mostrarse inferior al hombre, por el contrario, éste debe servirla. La mujer que se humilla es una paya, no está a la moda. Eufrosina no sólo considera que las mujeres son quienes deben recibir toda clase de atenciones, sino que los hombres deben agradecer que se les admita “a que nos sirvan y obsequien”. Si la mujer no se pone en su lugar “escasearían sus obsequios y come-

⁴¹ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, *op. cit.*, p. 124.

dimientos y creerían tener en cada señorita una criada más a quien mandar”.⁴² Lenguaje desparpajado y libre que ninguna romántica osaría utilizar.

Pomposita, hija de Eufrosina, era una decidida partidaria de los cortejos, y razones no le faltaban. A Lizardi sólo le quedaba un camino para convencernos de que la currutaca Eufrosina estaba equivocada: darle un fin trágico y ejemplar. Considerado desde el punto de vista de nuestra investigación, el libro de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, es una moraleja para que las mujeres ilustradas abandonen sus posiciones igualitarias y beligerantes: Pomposita es finalmente despreciada por los cortejos; seducida y abandonada, pasa por un aborto y finalmente muere en la mayor miseria. La preocupación moralista de Lizardi demuestra, para nosotros, que había muchas Pompositas en la Nueva España. “Entretanto Pomposita estaba rodeada de cortejos, unos que efectivamente la pretendían para esposa, y otros que aspiraban a su conquista sin buen fin; pero Pomposa se reía de todos igualmente.”⁴³ Cuando su prima Prudenciana le daba lecciones morales, ella respondía “¿Habrás gusto como verse una muchacha rodeada de quince o veinte adoradores, de quienes es el centro, el objeto, el imán?” Y Pomposa se ríe de las acusaciones de que recibe regalos de ellos sin el menor escrúpulo. Considera que a los hombres hay que someterlos y no al revés, dejarse someter por los hombres: “¿Yo casarme? —le responde a Prudenciana— tú estás recién casada y aún comes el pan de la boda, y por eso te parece tan bueno el matrimonio; pero que pasen estos días, que saque las uñas tu marido, que comience a celarte, a reñirte y a faltar a sus obligaciones y entonces yo te preguntaré cómo te va.”⁴⁴

La revolución de Independencia contribuyó a instaurar la austeridad burguesa, pero todo parece indicar que algunas mujeres se resistían a perder los favores de sus cortejos y galanes. Cuando en 1822 llegó a la flamante nación el primer embajador norteamericano, su opinión fue que las mexicanas eran encantadoras pero dadas a la vida galante:

⁴² J.J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, México, Porrúa, 1979, p. 26.

⁴³ *Ibidem*, p. 249.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 250.

Las mujeres casadas son de modales muy agradables. Se dice que son fieles al amante favorecido y que una intriga de esta clase no afecta a la reputación de la dama. Las muchachas son vivaces e instruidas; cantan y tocan con gusto, bailan bien y saben todo aquello que han podido aprender. Si dejaran la detestable costumbre de fumar serían muy simpáticas y amables. Lo anterior debe entenderse como característica de la sociedad en general. Existen ciertamente unas cuantas señoritas (me temo que poquísimas) que no fuman; algunas mujeres casadas (espero que muchas) que no tienen amante; o bien, si esto se interpreta en el sentido de menospreciar sus encantos, que sólo lo miran como un caballero sirviente cómodo, y que aman tiernamente a sus esposos.⁴⁵

Si es que Poinsett era justo en sus juicios, entonces la preocupación de Fernández de Lizardi se justifica perfectamente: las mujeres mexicanas de finales del siglo XVIII y principios del XIX no estaban dispuestas a dejarse humillar ni mandar por ningún hombre, se consideraban iguales o superiores al sexo masculino, no querían esclavizarse con hijos y tareas domésticas, y únicamente se interesaban por las modas, las tertulias y las diversiones; por otra parte, la costumbre del cortejo estaba sólidamente arraigada. La burguesía romántica tendrá como principal tarea moralizar a las mujeres, encerrarlas en el hogar para que cumplan con sus deberes y convencerlas de que la máxima virtud de una mujer es su capacidad de sacrificio (¿No hablaba Leona Vicario de sacrificio en su respuesta a Alamán?) Pero este esquema no estaba exento de contradicciones, como muy bien se verá.

Si el discurso del siglo XIX hubiera implicado sólo sacrificio, la mujer decimonónica no hubiera aceptado tan fácilmente el nuevo modelo de mujer, por mucho que el sacrificio se vistiera de galas romancescas. Era necesario que se ofrecieran atractivos objetivos y subjetivos capaces de conducir al bello sexo a nuevas conductas. La escritora Clemencia Robert en su "Filosofía del tocador", publicada en *El Mosaico Mexicano*, explica, mediante un discurso lógico y convincente, en qué consiste el atractivo del nuevo siglo en lo que se refiere al trato entre hombres y mujeres.

⁴⁵ J. Poinsett, *Notas sobre México*, op. cit., pp. 177, 178.

Conviene, por ejemplo, que aquellas que quieran ser de su siglo, varíen totalmente la forma de sus relaciones con los hombres; esto es, conviene que depongan ese tono de autoridad que les hizo adquirir la antigua caballería, por sensible que pueda serles esta abdicación. Ya no es éste el tiempo en que pueden pretender á la soberanía para imponer un tributo de atenciones y galanteos á sus adoradores, y tenerlos siempre sujetos a su capricho. Los hombres no se encuentran ya muy favorecidos con esta dominación, y han mudado del todo sus relaciones con las mugeres: hoy no se dejarán devorar de una fiera para ir á cortar una rosa[...] pero en cambio están dispuestos á pedir á la muger un consejo, á confiarle algún secreto importante, y á hacer de ella el árbitro de su destino. Hoy las tratan menos como soberanas que como amigas ¿Quién será la que se atreva á quejarse?⁴⁶

⁴⁶ C. Robert, "Filosofía del tocador", *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 317.

LA FEMINIZACIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO

DEL ANTIGUO RÉGIMEN A LA SOCIEDAD BURGUESA: EL NUEVO CONCEPTO DE ESPACIO

Quisiéramos iniciar este capítulo con una frase de Donald M. Lowe que resume nuestras preocupaciones en torno al problema del espacio y la percepción romántica. “La sociedad —escribe Lowe— aporta ciertos símbolos para organizar la orientación espacial, dentro de la cual son posibles entonces las conexiones perceptuales.”¹ El objetivo de este capítulo es descubrir cuáles son estos símbolos, cómo se expresan espacialmente en una ciudad y en un espacio doméstico heredados de la sociedad colonial, y cómo éstos —símbolos y espacios— se vinculan con la percepción y la sensibilidad románticas.

Trataremos aquí cuestiones que reaparecen necesariamente en otras partes de este trabajo, aunque bajo distintos aspectos. Por otro lado, es pertinente recordar que la aprehensión del espacio y el tiempo, cuando se trata de la experiencia y el vivir humanos, no se pueden separar. Así por ejemplo, al referirnos a la distribución del tiempo en tertulias, paseos o salidas campestres, trataremos de la ciudad, de sus calles y parques, de las garitas o de las poblaciones aledañas. De la misma manera, al describir la casa y el teatro como configuraciones espaciales, no podremos olvidar que son el marco para los bailes, las tertulias, la ópera y los conciertos. Sin embargo, consideramos pertinente hacer una distinción entre ambas coordenadas, el tiempo y el espacio, porque aunque en la vida real y cotidiana se mezclen no son de la misma naturaleza.

Quizás sean la calle y la casa los lugares que más se transformen en el tránsito del Siglo de las Luces a la época romántica. Uno de nuestros objetivos es entender la relación dialéctica entre determinados lugares (campo, ciudad, calles y casa principalmente) y el Romanticismo. Entender cómo los cambios sociales y políticos del siglo XIX trans-

¹ D.M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, op. cit., p. 117.

formaron estos hábitats y de qué manera ese movimiento contribuyó a este cambio. Queremos dejar abiertas dos preguntas ¿cambió efectivamente el hábitat o cambió la percepción que de él se tenía? ¿se transformaron realmente la ciudad y la casa o cambió el uso que de ellos se hacía? Estas preguntas no son triviales y sabemos que contestarlas contribuirá a resolver el problema fundamental que este ensayo plantea, a saber, la relación entre estilo y mentalidad.

HACIA UN NUEVO TIPO DE CIUDAD

La ciudad de México cambió muy poco de aspecto entre 1810 y 1855. Es decir sus límites apenas se ampliaron un poco hacia el poniente y el sur, desplazándose el centro topográfico de la Plaza Mayor a lo que era el principio de la Alameda. En realidad hubo un mínimo de construcciones nuevas por lo que a viviendas se refiere, y se levantaron pocos edificios públicos debido a la crisis permanente que caracterizó al México recién independizado. Los únicos edificios notables fueron, y no es casualidad, el nuevo mercado de El Volador y los teatros. De hecho, la verdadera transformación de la ciudad vendría después, como resultado de las Leyes de Reforma, pudiendo afirmarse que durante la primera mitad de siglo la capital mantiene los rasgos básicos de la ciudad borbónica.

El siglo XVIII se benefició de algunas reformas urbanas debidas a la iniciativa de los virreyes ilustrados. Por ejemplo, fue don Matías de Gálvez quien se preocupara por empedrar las calles (1783-1784), así como los duques de Linares y Bucareli habían mandado construir el acueducto de Belén y abrir paseos. El segundo conde de Revillagigedo ha quedado en la historia de México como el virrey que más hiciera por la ciudad: urbanizó y embelleció la Plaza Mayor; “organizó los mercados públicos; hizo cegar numerosas zanjas y acequias, reglamentó el alumbrado público, que hasta entonces había quedado a cargo de los particulares; estableció la policía de seguridad y de ornato; atendió el enbanquetado y la nomenclatura de las calles, y abrió nuevos paseos y calzadas, como la avenida que lleva su nombre”.² Con ello la ciudad de

² M.C. Ruiz Castañeda, *Historia de la ciudad de México*, México, La Prensa, 1974, p. 6.

formaron estos hábitats y de qué manera ese movimiento contribuyó a este cambio. Queremos dejar abiertas dos preguntas ¿cambió efectivamente el hábitat o cambió la percepción que de él se tenía? ¿se transformaron realmente la ciudad y la casa o cambió el uso que de ellos se hacía? Estas preguntas no son triviales y sabemos que contestarlas contribuirá a resolver el problema fundamental que este ensayo plantea, a saber, la relación entre estilo y mentalidad.

HACIA UN NUEVO TIPO DE CIUDAD

La ciudad de México cambió muy poco de aspecto entre 1810 y 1855. Es decir sus límites apenas se ampliaron un poco hacia el poniente y el sur, desplazándose el centro topográfico de la Plaza Mayor a lo que era el principio de la Alameda. En realidad hubo un mínimo de construcciones nuevas por lo que a viviendas se refiere, y se levantaron pocos edificios públicos debido a la crisis permanente que caracterizó al México recién independizado. Los únicos edificios notables fueron, y no es casualidad, el nuevo mercado de El Volador y los teatros. De hecho, la verdadera transformación de la ciudad vendría después, como resultado de las Leyes de Reforma, pudiendo afirmarse que durante la primera mitad de siglo la capital mantiene los rasgos básicos de la ciudad borbónica.

El siglo XVIII se benefició de algunas reformas urbanas debidas a la iniciativa de los virreyes ilustrados. Por ejemplo, fue don Matías de Gálvez quien se preocupara por empedrar las calles (1783-1784), así como los duques de Linares y Bucareli habían mandado construir el acueducto de Belén y abrir paseos. El segundo conde de Revillagigedo ha quedado en la historia de México como el virrey que más hiciera por la ciudad: urbanizó y embelleció la Plaza Mayor; “organizó los mercados públicos; hizo cegar numerosas zanjas y acequias, reglamentó el alumbrado público, que hasta entonces había quedado a cargo de los particulares; estableció la policía de seguridad y de ornato; atendió el enbanquetado y la nomenclatura de las calles, y abrió nuevos paseos y calzadas, como la avenida que lleva su nombre”.² Con ello la ciudad de

² M.C. Ruiz Castañeda, *Historia de la ciudad de México*, México, La Prensa, 1974, p. 6.

México adquirió un aspecto aseado y moderno que sorprendió agradablemente a los viajeros que nos visitaron a principios del siglo XIX. A decir de muchos, la ciudad que nos legó Revillagigedo no cambió, y mucho menos mejoró, durante la primera mitad del siglo XIX.

Los cálculos de finales del siglo XVIII arrojaban aproximadamente cuatrocientas calles y callejones, mientras que hacia 1859 sumaban alrededor de cuatrocientas cuarenta y cinco. La población, por su parte, había pasado de 168 846 almas en 1811 a doscientas mil a mediados de siglo; en 1858 Marcos Arróniz consideraba que en el casco urbano se concentraban por lo menos doscientas mil personas. Es decir que la ciudad no creció en su perímetro pero aumentó considerablemente en densidad de población, con el consiguiente incremento de problemas, no sólo por el hacinamiento y los servicios deficientes, sino también por el mayor número de mendigos y léperos que pululaban por las calles.

Son copiosas las investigaciones en torno a los cambios sufridos por la ciudad de México en el momento del tránsito a la sociedad burguesa independiente. A nosotros nos interesan aquellos que muestran el paso de la ciudad estamental a la ciudad burguesa. López Monjardín llama a la primera ciudad-mercado, concepto muy adecuado para expresar el carácter abierto, socialmente promiscuo, de la ciudad colonial. La segunda, la ciudad burguesa, refleja el proceso de privatización que la sociedad experimentó a medida que avanzaba el siglo XIX. Nos permitimos reproducir un párrafo de la citada autora para evitarnos explicaciones más largas. En él no sólo se pintan los rasgos de este proceso, sino que aparecen bien caracterizados sus agentes, que son también nuestros actores.

Contra esta ciudad-mercado que era México a finales del siglo XVIII, se rebelaron, pocos años más tarde, los grandes y medianos comerciantes, los prestamistas y los propietarios de fincas urbanas. Sus intereses, en tanto clase dominante en ascenso, exigían un nuevo tipo de ciudad, donde la tierra y los edificios circularan libremente como mercancías; donde la venta de productos de alto valor unitario quedara protegida en locales privados, fuera del alcance de quienes no pudieran pagar por ellos y separada de otro tipo de artículos; donde las calles y las plazas dejaran de ser escenario de la vida cotidiana de sus pobladores, para privilegiar el

tránsito; donde estuviera restringido el acceso de los desposeídos a las zonas que la burguesía se reservaba. Donde la propiedad privada abarcara el mayor espacio posible y donde los espacios públicos fueran lo más privados posible.³

Es decir que el reordenamiento de la ciudad en el paso al siglo XIX indica de manera muy clara lo que nosotros sostenemos desde otro punto de vista, a saber la progresiva privatización de la vida no sólo en términos del hábitat y de la economía, sino también de la vida social, cultural y familiar. Nos parece que las frecuentes descripciones de la ciudad, no sólo en los artículos costumbristas, sino también en la novela y el cuento, la preocupación de todos los escritores por resaltar su limpieza y orden, o bien para protestar de lo contrario, responde a la voluntad de las clases medias y altas por adecentar, controlar e imponer sus normas a unas calles en donde la presencia del populacho era un atentado a la decencia y al buen gusto, pero también una amenaza a la seguridad y el orden.

Si en la ciudad colonial —nos dice López Monjardín— la vida cotidiana estaba fundada en una colectividad, donde las distancias sociales se guardaban gracias a la ubicación estamental de sus habitantes, la ciudad del XIX debería proteger la vida privada de sus moradores, prolongando las distancias espaciales; si la ciudad colonial era una “ciudad espectáculo”, donde las más diversas actividades se realizaban en la vía pública, en la ciudad del XIX había que despejar las calles; si en la ciudad colonial, los diferentes grupos sociales y las mercancías más diversas compartían el espacio urbano, en la ciudad del XIX era necesario separar estrictamente a unos y a otros. Tanto en un momento como en otro, el acceso al espacio urbano estuvo reglamentado con detalle, pero los criterios bajo los cuales se regía y los mecanismos que permitieron instrumentarlos cambiaron radicalmente.⁴

³ A. López Monjardín, *Hacia la ciudad del capital, México, 1790-1870*, México, INAH, 1985, pp. 8, 9.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

En este trabajo se pretende, entre otras cosas, demostrar de qué manera las prácticas culturales se vieron afectadas por este nuevo concepto del espacio, orientado hacia lo privado. Para ser más exactos, veremos de qué manera la nueva clase en el poder, la burguesía criolla, impuso sus valores sociales, culturales, estéticos —valores alimentados por la sensibilidad romántica— y de qué manera éstos, a su vez encarnados en prácticas comunes a todo este grupo social, contribuyeron a configurar un nuevo tipo de espacio, tanto urbano como doméstico.

El *Manual del viajero en Méjico* de M. Arróniz (1856) proporciona unos datos sobre profesiones muy útiles a la hora de elaborar un perfil de la población capitalina influida por la cultura romántica. Nos parece significativo el número de abogados, señal inequívoca de una época de ajustes legales e institucionales; también es relevante que tengamos casi el mismo número de arquitectos que de agrimensores, indicador de que más que construirse se da la especulación y trasiego de propiedades y el ajuste de bienes inmuebles. Frente a los cuatrocientos diez abogados hay menos de doscientas personas del área de la salud (médicos, cirujanos, dentistas, farmacéuticos y siete parteras). La relación 3/1 entre criados femeninos y masculinos es otro dato significativo; revela una problemática de la mujer de las clases populares que no podemos estudiar aquí, pero a la vez indica que la mujer de clase media y alta disponía de una cantidad notable de servicio. Como dato curioso, Arróniz termina su relación detallando el número de pensionados de la Academia de San Carlos, no sin antes informarnos que en la ciudad había ochocientos cuarenta y siete aguadores, el personaje más popular de nuestra vida urbana, como ha demostrado la tesis reciente de María Esther Pérez Salas, “Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX” (UNAM, 1998).

EL NUEVO ESPACIO DOMÉSTICO Y LA PRESERVACIÓN DE LA INTIMIDAD

Por lo que a la casa se refiere, las viejas construcciones coloniales tendieron a fragmentarse para dar cabida a más inquilinos, aumentando con ello la promiscuidad social, ya que en un mismo edificio podían convivir una familia de artesanos instalada en la accesoria de la planta

En este trabajo se pretende, entre otras cosas, demostrar de qué manera las prácticas culturales se vieron afectadas por este nuevo concepto del espacio, orientado hacia lo privado. Para ser más exactos, veremos de qué manera la nueva clase en el poder, la burguesía criolla, impuso sus valores sociales, culturales, estéticos —valores alimentados por la sensibilidad romántica— y de qué manera éstos, a su vez encarnados en prácticas comunes a todo este grupo social, contribuyeron a configurar un nuevo tipo de espacio, tanto urbano como doméstico.

El *Manual del viajero en Méjico* de M. Arróniz (1856) proporciona unos datos sobre profesiones muy útiles a la hora de elaborar un perfil de la población capitalina influida por la cultura romántica. Nos parece significativo el número de abogados, señal inequívoca de una época de ajustes legales e institucionales; también es relevante que tengamos casi el mismo número de arquitectos que de agrimensores, indicador de que más que construirse se da la especulación y trasiego de propiedades y el ajuste de bienes inmuebles. Frente a los cuatrocientos diez abogados hay menos de doscientas personas del área de la salud (médicos, cirujanos, dentistas, farmacéuticos y siete parteras). La relación 3/1 entre criados femeninos y masculinos es otro dato significativo; revela una problemática de la mujer de las clases populares que no podemos estudiar aquí, pero a la vez indica que la mujer de clase media y alta disponía de una cantidad notable de servicio. Como dato curioso, Arróniz termina su relación detallando el número de pensionados de la Academia de San Carlos, no sin antes informarnos que en la ciudad había ochocientos cuarenta y siete aguadores, el personaje más popular de nuestra vida urbana, como ha demostrado la tesis reciente de María Esther Pérez Salas, “Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX” (UNAM, 1998).

EL NUEVO ESPACIO DOMÉSTICO Y LA PRESERVACIÓN DE LA INTIMIDAD

Por lo que a la casa se refiere, las viejas construcciones coloniales tendieron a fragmentarse para dar cabida a más inquilinos, aumentando con ello la promiscuidad social, ya que en un mismo edificio podían convivir una familia de artesanos instalada en la accesoria de la planta

baja, un soltero de dudosa ocupación en las habitaciones de “plato y taza”, los dueños de la casa en la planta principal, así como varias familias de distintos niveles sociales en las habitaciones de los patios interiores. A todo este abigarrado conjunto se añade el numeroso servicio doméstico instalado en las azoteas, mismas que compartían con empleados de segunda y tercera categoría procedentes de la provincia, militares y estudiantes. La promiscuidad social continuó a lo largo del siglo XIX. Cuando al filo de 1840 llegó a México Madame Calderón de la Barca, esta confusión habitacional le impresionó bastante, ocasionándole algunas equivocaciones desagradables. Escribió a su familia: “y además, con los entresuelos alquilados de preferencia a distintas familias, es empresa ardua para un extranjero llegar, sin ayuda de nadie, hasta las gentes principales de la casa”.⁵ En este mundo heterogéneo y complejo será muy importante para las familias decentes delimitar su ambiente adoptando prácticas sociales que las distinguan.

Cuando Joel Poinsett llegó a México a principios de la época independiente encontró una ciudad más que aceptable, aun desde su punto de vista anglosajón; en cuanto a las casas, le parecieron de buena construcción, pero poco confortables:

Las plazas públicas son espaciosas y las rodean edificios de piedra labrada, de buena arquitectura. Los edificios públicos y los templos son enormes y magníficos y las casas particulares por estar construidas de roca amigdaloides porosa [tezontle] o pórfido, tienen aspecto de solidez y aun de esplendor. Son de tres y hasta de cuatro pisos, con azoteas planas y muchas de ellas están adornadas con balcones de hierro. Las casas de México son cuadradas todas ellas, con patios abiertos y los corredores interiores ostentan gigantescos tibores chinos con plantas siempre verdes. No están tan bien amuebladas como nuestras casas de los Estados Unidos, pero los aposentos son más altos y espaciosos y están mejor distribuidos.⁶

⁵ Mme. Calderón de la Barca, *La vida en México...*, *op. cit.*, p. 86.

⁶ J. Poinsett, *Notas sobre México*, *op. cit.*, p. 94.

En la descripción y comentario de Poinsett se trasluce algo que importa a nuestra tesis, a saber que el concepto de *comfort*, característico de la burguesía y la época moderna, en los años veinte ya estaba instalado en el mundo anglosajón pero no todavía en México.

Casi dos décadas más tarde, Madame Calderón de la Barca escribía a sus familiares en Estados Unidos sus impresiones sobre una casa que acababa de alquilar, y no difería en mucho de las de Poinsett. La falta de *comfort* es evidente: casas grandes, espaciosas, sólidas y bien construidas, pero deficientes en lo que respecta a los acabados, que son los que dan la comodidad y buena vista. Doña Fanny Calderón de la Barca aclara los inconvenientes: “El gravísimo defecto de todas estas casas es el descuido en el acabado; esas grandes puertas que se rehusan a cerrar bien; estas enormes ventanas que arrancan desde el suelo, y que en la temporada de lluvias dejarán entrar el agua, hacen aparecer estas residencias como si el palacio se hubiera cruzado con el granero: del uno es el esplendor; la incomodidad del otro.”⁷

Sin embargo, salvadas las distancias con Europa o algunas ciudades norteamericanas, a medida que transcurría el siglo aumentaba el cuidado en la decoración y en la comodidad de las casas. Dicho de otra manera, las mujeres se posesionaban cada vez más del espacio doméstico, adaptándolo a las nuevas formas de vida, pero sobre todo feminizándolo. En el siglo XVIII la casa era todavía un lugar semiabierto, semipúblico, en donde aún no dominaba el sentido de lo privado. Jean Bologne, al referirse a la Francia de los siglos XVI y XVII, dice que debe hablarse de *chambre ouverte*. Y es que si en las clases populares la intimidad es un lujo, en la Europa del antiguo régimen sólo las clases altas gozaban de una relativa intimidad. La habitación, escribe este autor, era como cualquier otra pieza en la que se hacía vida social, y en la que se divertía o cortejaba frente a los demás. Sólo las camas con baldaquino proporcionaban cierta intimidad, pero en general dominaba la promiscuidad. La prueba de que en México las cosas no eran de otro modo es que, al igual como lo relata Jean Bologne, otro rasgo de la falta de intimidad estaría en la costumbre de compartir habitaciones con desconocidos en hoteles y albergues. Novelas y cuentos mexicanos, co-

⁷ Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 67, 68.

mo el cuento de José Joaquín Pesado *El amor frustrado*, nos confirman la misma práctica en el México del siglo XIX.

Tenemos algunos datos acerca de cómo sería una casa hacia 1807 a través de uno de nuestros personajes, doña María Leona Vicario. En la “Cuenta de mi sobrina”, redactada por el licenciado Fernández de San Salvador, el tutor de Leona Vicario nos proporciona datos de la casa que ésta ocupó a la muerte de su madre, cómo la reparó y amuebló, así como de algunos de los objetos que compró, considerados necesarios para una joven dama de su condición.

Leona llevó consigo a su antigua servidumbre, que era numerosa, y desde luego se ocupó en vestirla de luto; dedicóse a la vez a comprar y mandar construir muebles nuevos[...] convirtió una bodega en cochera para guardar sus dos carruajes, pintó algunas puertas, abrió nuevas e hizo otras composturas[...] Desplegó exquisito lujo para amueblar su casa con canapés que tenían cojines forrados en seda; mesas grandes, rinconeras, sillas, cómodas y aguamaniles de madera de bálsamo y embutidos; espejos grandes con otros ovalados en los copetes, baúles de linaloé pintados, candelabros de cristal azul turquí dorado, bombas de cristal blanco con sus cadenillas para colgar y pinturas de valor.⁸

Respecto de vajilla, enseres y demás objetos, escribe Genaro García basándose en fuentes primarias:

El mismo buen gusto aparecía en su vajilla de Sajonia, en sus vasos de cristal dorado, en sus cucharas, cucharones, tenedores, cuchillos, braserito, candeleros, saleros y vinagrera, todos de plata y principalmente en los útiles y enseres que sólo ella usaba, como su rosario de perlas y oro, de siete misterios; sus escobetas con guarnición de seda y plata, para peinarse; su partidor de plata y sus peines de carey; y sus fundas de almohada hechas de cambray y entretejidas con lazos de listón; su almohadilla de madera de bálsamo con chapita y llave de plata; su dedal de

⁸ G. Fernández de San Salvador, “Razón de los bienes que dejó doña Leona Vicario en esta casa número 19 de la calle de don Juan Manuel donde habitaba en mi compañía, aunque teníamos separadas familias y habitaciones, abril 29 de 1815.”

oro; sus devanadores de carey con seda y su caja de pinturas muy finas, maqueada.⁹

Quizá no podamos hablar todavía de grandes comodidades, pero sí de ciertos lujos, por lo menos en una mujer rica como lo era en aquel entonces Leona Vicario.

En el diario *El Mercurio* de Veracruz (1826) apareció un artículo titulado “Modas” en el que, al paso que se ridiculizaba a un petimetre, se nos proporciona una interesante descripción de un *boudoir*, el espacio femenino por excelencia. Consideramos que se trata de uno de los primeros textos mexicanos en los que la identificación feminidad-espacio se expresa claramente:

Ya me hallo transformado en un petimetre y sentado en una poltrona frente de un tocador que sirve de base a un ancho y elevado espejo. Las mesas que alternan con las sillas a mi rededor son de una madera preciosa, trabajadas con el mayor gusto, y sostienen vasos de la China llenos de flores que despiden efluvios de la más grata fragancia. Las paredes están cubiertas de terciopelo color de púrpura, contornados con galón de oro. El piso está alfombrado con un tapiz de casimir de Persia; y las ventanas parecen tronos debajo el cual puede sentarse el amor.¹⁰

Es probable que la conquista del espacio doméstico por parte de la mujer se iniciara en el *boudoir* durante la época galante. Y todo parece indicar que esta posesión iba ligada al desarrollo de las prácticas eróticas y amorosas. He aquí un texto de Manuel Payno que expresa sin lugar a dudas la relación entre la seducción y el hábitat femenino. Los encantos femeninos de la dueña se transmiten a su habitación y los detalles decorativos realzan los atractivos físicos de la mujer. La descripción rezuma sensualidad:

⁹ G. García, *Leona Vicario...*, *op. cit.*

¹⁰ *El Mercurio*, 24 de julio de 1826. Dicho diario lo tomó a su vez de *El Iris*, algo frecuente en la época.

La recámara de Aurora tenía esa noche un atractivo indefinible: a los sillones, con motivo de sacudirlos, se les habían quitado las fundas; la lamparita arrojaba reflejos un poco más vivos y hacía brillar los bordados exquisitos del brocado, y sobre una primorosa mesa de laca japonesa se ostentaba un jarrón de cristal de Bohemia con un ramillete de flores naturales que llenaba el ambiente de un suave aroma[...] Aurora era la misteriosa diosa de aquel templo[...] Vestía una bata de cambray blanco y abrigaba su cuello un pañuelo de terciopelo negro, forrado de blanca piel de armiño; sus pies calzados con unas pequeñas pantuflas de seda y oro y su cabello caía en desordenados rizos por sus mejillas. Como las noches anteriores, inquieta y nerviosa, parecía más interesante y seductora.¹¹

En los años veinte la apertura comercial, uno de los más caros anhelos de muchos partidarios de la Independencia, propició la llegada de objetos, muebles y adornos que vistieron y llenaron de lujo las otrora austeras habitaciones coloniales. En la sección de Avisos de un periódico de Jalapa se lee: “Papel pintado de frisos, colgaduras, columnas, paisajes [paisajes] y otros adornos para cualquier clase de piezas.”¹² Y dos años después, en la ciudad de México se anunciaba la llegada de los siguientes productos:

En el almacén calle de Capuchinas núm. 14 acaba de llegar de Francia un surtido compuesto de los efectos siguientes, que se esponderán por mayor y menor a los precios más cómodos. Candiles de todos tamaños, lámparas de varias clases, candelabros de todos los tamaños plateados y muchos otros artículos de la misma especie. Porcelanas finas. Licoreros de todas clases y un surtido de cristalería y mercería fina. Plumas de todas clases para gorros.¹³

¹¹ M. Payno, *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*, México, Porrúa, 1985, pp. 397, 398.

¹² *El Oriente*, 11 de abril de 1824.

¹³ *Águila Mejicana*, 26 de abril de 1827.

El puerto de Veracruz era el primero en recibir las mercancías que llegaban del extranjero. Así se anunciaba uno de sus comerciantes: Mr. Maillet ofrece a este respetable público y a sus amigos:

Espejos franceses con columnas[...] cuadros y pianos de música muy ricos. El famoso cuadro de la despedida de Fontainebleau, un surtido de cuadros[...] Un surtido de guirnalda de flores doradas y plateadas. Un surtido de floreros todos dorados con flores y otros con pintura mui fina. Juegos de café los más ricos que han aparecido hasta el día, todos dorados; peinetas con piedras blancas y de colores con una guirnalda. Calle real en casa de D.A. González, donde hay una muestra.¹⁴

Estas noticias en periódicos de los años veinte nos parecen suficientes para ilustrar el afán que se apoderó de la burguesía mexicana protagonista de la Independencia por llenar sus casas de objetos suntuarios. Ello permitirá decir a José María Luis Mora: “Se puede asegurar que la sociedad mexicana en su estado actual con un fondo de gravedad española y con un exceso de refinamiento en sus modales, es una mezcla de las costumbres de París, de Londres y de las grandes ciudades de Italia; el mismo gusto en el traje, en muebles suntuosos, en bailes, espectáculos, música y aun en la pintura, a pesar de hallarse en su infancia.”¹⁵

Todos los autores de la época coincidían en que a medida que avanzaba el siglo, la casa mexicana de las clases media y alta ganaba en lujo, comodidad y buen gusto. Manuel Payno se complace en describir una casa burguesa, la de Aurora, y hace este comentario, tan útil para nosotros:

En tiempos pasados, sólo las casas que se llamaban de los títulos de Castilla estaban adornadas con suntuosidad; las demás, por lo general, presentaban un aspecto triste y monótono y una total ausencia de gusto y elegancia. En este punto México ha ganado; las casas de los que tienen dinero están indudablemente tan bien decoradas y amuebladas como las

¹⁴ *El Mercurio*, 10 de febrero de 1827.

¹⁵ J.M.L. Mora, “Costumbres mexicanas”, *Calendario de Galván*, 1835.

de Europa, y en la gente de medianas proporciones se observa un deseo de mejora y un hábito de aseo que evidentemente no reinaba antes, por más que se ponderen las comodidades y la felicidad de los tiempos pasados.¹⁶

El gusto y el lujo, según Payno, son éstos: después de pasar un portón grande y sólido, de cedro, se entraba a un patio

espacioso, formado por cuatro corredores sostenidos por delgadas y elegantes pilastras, y una gran lámpara daba una claridad más que suficiente para notar una línea de macetones y de tibores de china, con naranjos y laurel rosa[...] La escalera estaba pintada al óleo, con primorosas labores, y con un barandal de fierro labrado con adornos de reluciente bronce, y un pasamano de caoba permitía a los que subían y bajaban apoyar su mano en una superficie lisa y reluciente; otra lámpara de limpios cristales daba luz a este paso.

Payno insiste en las plantas y su aroma. Lo táctil también está presente; todos los sentidos se activan. El dato sobre la presencia de copias de cuadros europeos nos parece muy útil para determinar los gustos artísticos de la burguesía mexicana:

Una vez que se subía al corredor, el aroma de las rosas, las azucenas y los claveles casi embriagaba, y la vista se recreaba con tantas y tan caprichosas macetas chinas con las plantas más exquisitas. Del corredor, que estaba cubierto por un toldo de yedras, madre selvas y campánulas, se pasaba a una antesala formada de cristales de colores, cuyas paredes estaban cubiertas de muy buenas copias de cuadros de Murillo, Rafael, Rivera y de otros maestros antiguos.¹⁷

La descripción de la sala es detallada y a nosotros nos confirma que la mujer romántica mexicana tomó posesión de este espacio vital para las relaciones sociales y las prácticas culturales:

¹⁶ M. Payno, *op. cit.*, pp. 130, 131.

¹⁷ *Ibidem*, p. 130.

La sala era espléndida, los sillones, mesas y sofás de madera de rosa, con asientos de brillante seda, nácar y oro; una alfombra, con caprichosos dibujos y florones cubría el suelo, y los grandes espejos, con marcos dorados, reproducían por todos lados las imágenes. Una lámpara de metal dorado y alabastro pendía del techo, y pesados y curiosos cortinajes de seda y muselina, sostenidos por unas flechas, dejaban apenas percibir los cristales de las vidrieras que, durante el día, estaban cubiertas por vistosos transparentes; las demás piezas de esta habitación correspondían, como debe suponerse, al lujo de esta sala.¹⁸

Nótese el énfasis en las cortinas, elemento que contribuía más que cualquier otro a proporcionar intimidad y recogimiento a la casa. Es en este escenario donde hace su aparición la mujer, anunciada por el crujir de la seda: “A poco se escuchó el crujido de unos vestidos de seda y, abriéndose una puerta, se presentaron Aurora y su mamá.”¹⁹ Payno no duda en calificar de templo al salón de Aurora: “Alegres, espléndidas, y esparciendo aromas, y derramando la dicha y el placer, aparecieron las dos muchachas en aquel templo que así podía llamarse al espacioso salón en donde Aurora aparecía como una diosa.”²⁰

Para una de las más acuciosas observadoras del México romántico, Madame Calderón de la Barca, la casa mejor amueblada de México era la de don Antonio Haro en Puebla.

Está amueblada, a mi parecer, con mucha más elegancia que cualquiera de las de México. Es de inmensas proporciones, con los pisos bellamente pintados. Uno de los grandes cuartos está adornado de raso azul pálido; otro, de damasco rojo, y se ven en ellos mesas incrustadas, magníficos espejos, y todo del mejor gusto. Tanto él como su mujer son muy jóvenes; ella no tendrá más de diecinueve años, muy delicada y hermosa[...] en su manera de vestir, nitidez y su misma casa, me hace recordar a las mujeres de Filadelfia, excepción hecha, como siempre, de sus diamantes y perlas.²¹

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

²⁰ *Ibidem*, p. 132.

²¹ Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 250.

En general, la señora Calderón alaba las casas y familias de Puebla, aunque se quejaba del carácter excesivamente recoleto y un poco *passé* de la ciudad. Sin entrar en más detalles de su estancia poblana, conviene sin embargo señalar que, como lo hará más tarde en Morelia, la ilustre visitante encontró el lujo y el buen gusto no solamente en la ciudad de México, sino en todas las capitales de provincia y también en poblaciones secundarias como Tulancingo. Sin embargo, aun en las casas de la aristocracia, los extranjeros echaban de menos ciertas comodidades, o bien los detalles que indicarían no tanto el lujo como el cuidado de una buena ama de casa. En 1840, Madame Calderón, recién llegada a México, escribía a sus familiares:

fuímos a pagar [visita] a la Condesa de la Cortina, dueña de una casa magnífica, con una continuación de espaciosas habitaciones, entre las que se distingue la sala por su hermosura y por su enorme tamaño, con las paredes exquisitamente pintadas con motivos religiosos, y en donde me encontré uno de los mejores pianos de cola fabricados por Broadwood. Mas, a pesar de los gabinetes incrustados de oro, de las buenas pinturas, y de cientos de preciosos objetos, nuestros ojos europeos se sorprenden ante las numerosas impropiedades en el vestir, en los criados, en todo lo cual se observa una ausencia de esmero en el cuidado de la casa.²²

No podemos repetir todas las descripciones de salones de nuestra literatura romántica, no obstante por su valor documental y literario nos parece justificado reproducir la que Rodríguez Galván hace en un cuento:

Era el salón espacioso; y estaba ricamente tapizado y embellecido con espejos, cuadros, candiles de luciente cristal, sillas y sofás de caoba cubiertos de telas de cerda suntuosamente bordadas de seda que representaban diversos paisajes, y por último cubría el pavimento una alfombra

²² *Ibidem*, p. 47.

que verdaderamente daba dolor pisarla, como lo hubiera causado poner el pie en un cuadro de Velázquez o de Rafael.²³

La compra de muebles y ajuar en el momento de la boda parece que todavía era tarea del hombre. Así lo da a entender Payno en su relato de un noviazgo:

no había primor ni chuchería que encontrara en las tiendas que no comprara inmediatamente diciendo: para ella, estos vasos de alabastro; para ellas, estos floreros; para ella, este curioso reloj. En su recámara pondré esta Virgen de Murillo; en su tocador, estas columnas de mármol; en su asistencia, estas cortinas de damasco; este sofá de seda, estas sillas doradas de Génova.²⁴

Por supuesto estamos hablando de un novio de clase alta, o por lo menos con posibilidades económicas más que medianas, porque los novios pobres tienen que contentarse con cosas más prácticas. Un novio que asistía a una venduta o subasta comprará una “percha, un ropero (pintado) un butaque de cuero, cama (de caoba), sofá, sillas, copas, batería de cobre, parrillas, tenazas, farol, fierros de la chimenea, peroles para calentar el agua y jaula del perico”.²⁵ Pero los que pueden —y todos lo procuran entusiasmados por la apertura de los mercados— prefieren “cortinajes de brocado, alfombra de alta lana, muebles de París, lámpara y candelabros de reluciente metal, estatuas de alabastro del mejor gusto italiano, grandes espejos y artísticos relojes”.²⁶

Así como Manuel Payno nos proporciona el retrato de las casas burguesas, a Guillermo Prieto le debemos la descripción de las viviendas de la clase media. Prieto confirma nuestra idea de que en los años treinta se efectúa una renovación en los gustos, ganando terreno lo europeo (“las importaciones europeas se instalaban poco a poco en los

²³ I. Rodríguez Galván, “Manolito el Pisaverde”, *Cuentos románticos*, México, UNAM, 1973, pp. 67, 68.

²⁴ M. Payno, *op. cit.*, p. 217.

²⁵ *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, p. 39.

²⁶ M. Payno, *op. cit.*, p. 223.

grandes salones y en las alcobas”, nos dice Prieto). Piezas imprescindibles en una vivienda principal de casa de vecindad eran entrada, sala, recámara, comedor y cocina, con azotehueta y su “excusado como posdata minúscula de la habitación”.²⁷ Datos interesantes son la descripción del corredor y de los elementos decorativos (cuadros y estampas) de la sala y recámaras.

En el corredor no faltaban, colgando, jaulas de canarios, zenzontles ó gorriones, aros de hojalata con tiras de vidrio que sonaban con el aire, y no eran raros los pájaros disecados o las ardillas[...] El suelo era de solera, pero pintado de encarnado[...] le daba al piso cierta frescura y alegría muy agradables. No era raro hallar en el corredor pinturas al fresco, que representaban, ya el bosque y el Castillo de Chapultepec, ya el paseo de la Viga con su canal y sus canoas con músicos y cantadores, ya un coleadero con sus toros ligeros y sus rancheros[...] Unas veces disparatadas estas pinturas, otras pasables, siempre eran muy del agrado de propietarios y visitas. El ajuar de la sala, en lo general, era de sillas y canapés de tule, pintados de verde ó color de café, llamados de *pera y manzana*, por tener esas frutas doradas en el respaldo[...] En el medio de las paredes de la sala, en rinconeras y mesillas adecuadas, eran de rigor altos nichos de cristal con imágenes de la Divina Pastora, la Divina Infanta, de Nuestra Señora de los Dolores, á la que ardía constantemente una lamparita de aceite; de la Virgen de la Concepción, sin faltar, por supuesto, un Santo Cristo de Guatemala[...] En lo alto de las paredes lucían cuadros de la Santísima Trinidad, San Juan Nepomuceno, abogado de la honra; Señor San José con su Niño en los brazos y el beato San Sebastián de Aparicio, con los bueyes arrodillados á su frente. Era de rigor en una de las rinconera el brasero con ascuas cubiertas de ceniza para encender los cigarros.

En la recámara eran características las cortinas, formando cuadro varillas de fierro, la cama de madera fina, la pileta de agua bendita, un sillón para uso exclusivo de las personas graves, y sillas pequeñas de tule. Las cómodas y baúles para la ropa hacían un papel importante, siendo el perchero sólo para el señor de la casa[...] La cocina, por pobre que

²⁷ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos...*, *op. cit.*, p. 198.

fuera, tenía en sus paredes labores, rúbricas y caprichos formados con ollas, cazuelas, comales, flores hechas con aventadores y labrados de colorines que le daban aspecto vistoso[...] El tinajero ostentaba los vasos de pepita y las dulceras de cristal, la lindísima loza de Sajonia y de China, los trastecitos de Tzintzuntzan, los perritos y venados, muñecos de Tonalá, los jarros llamados de Guadalajara, las chucherías de yesca y carbón, las figuritas de camelote de Oaxaca, jícaras y guajes de Michoacán y Tepalcingo y otros juguetes en las paredes que descendían desde el techo, formando fajas, círculos, ondas y márgenes al tinajero. Sólo las familias de cierta posición tenían tinas de baño, aunque solían usarse, ya de hojalata, ya de palo forradas de plomo[...]”²⁸

Las descripciones de Prieto son valiosísimas porque es poco frecuente encontrar testimonios del México anterior al porfiriato respecto de los muebles, la decoración y el ajuar domésticos. Digna de tomarse en cuenta es la referencia a la moda gótica. En un artículo costumbrista, Fidel nos cuenta que las hijas de la casa “están en pretensiones para que se pinten arcos góticos en la sala y se alisten unas cortinitas en los balcones”.²⁹ Obsérvese que el detalle de las cortinitas se refiere a la intimidad, un aspecto que muchas familias mexicanas todavía no exigían.

¿Quiénes serían los encargados de tanta pintura al fresco en las casas? Suponemos que existiría un pintor intermedio entre el académico y el pintor de brocha gorda que se encargaría de “las arboledas, lagos con sus ánsares, cazadores y parejas en pláticas sabrosas”³⁰ de las casas de clase media. Sin embargo, otros autores, entre ellos Manuel Payno, nos informan de que más de un pintor formado en San Carlos no desdeñaba realizar estas decoraciones en las casas de la burguesía y la aristocracia. Recordemos a Fanny Calderón de la Barca cuando nos dice que la condesa de la Cortina tenía el salón con pinturas de tema religioso. En la ciudad de Puebla hemos detectado pinturas de un estilo casi popular en un par de casas; en ellas se representaron vistas de

²⁸ *Ibidem*, pp. 198, 199, 200.

²⁹ G. Prieto, “La mudada”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, p. 236.

³⁰ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos...*, *op. cit.*, p. 108.

ciudades y paisajes. Todo parece indicar, sin embargo, que las decoraciones murales de la primera mitad de siglo se han perdido en su mayoría y solamente perduran las de la época porfiriana. Manuel Payno, en su novela tantas veces citada, nos proporciona un dato sugestivo: también los artistas extranjeros decoraron las casas mexicanas: “era una pieza alfombrada, en la que había grandes espejos, ricos sofás y una hermosa lámpara de cristal colgada del cielo raso, donde estaba pintada al fresco, por Gualdi, la Aurora y los genios de la luz”.³¹

Además de las pinturas al fresco en las paredes y en los plafones, también se pintaban los suelos, imitando alfombras. Se trata, al parecer, de una costumbre en las moradas de la clase alta, y ello implicaba un artesanado especializado que echaba mano de diseños y dibujos más o menos estereotipados. Esta vez nuestra fuente es, de nuevo, Madame Calderón de la Barca, quien se está refiriendo a la ciudad de Puebla. Invitados a comer en la casa de los acaudalados señores Haro, encontró que “el modo en que están pintados sus pisos es agradable y curioso a la vez. Es una imitación de las alfombras, muy fastuosa en apariencia y en realidad muy fresca. Una gran mayoría de los pisos se pintan aquí del mismo modo, sea sobre tela con colores al óleo o sobre cemento extendido antes sobre los ladrillos que forman el piso y preparados con cola, cal o yeso y jabón”.³²

A pesar de tantas transformaciones y mejoras en el arreglo y decoración de las casas, parece que se trataba más de lujo que de comodidad propiamente dicho. Otro extranjero, Mathieu de Fossey, comenta con más detalle que Poinsett todo lo relativo a la vida doméstica y llega a la conclusión de que en México se prefiere un buen coche a la comodidad del hogar. Esto nos permite adelantar que en el México romántico se dieron cambios semejantes a los que ocurrían en los demás países occidentales, pero que el concepto de *confort*, que sería el valor típicamente burgués, está lejos de imponerse.

En cambio, el piano se convertirá en muy poco tiempo en pieza imprescindible del ajuar de cualquier casa decente, al igual que ocurrió en Europa y en los Estados Unidos. A mediados de los cuarenta, en un

³¹ M. Payno, *op. cit.*, p. 66.

³² Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 252.

anuncio titulado “Un decente ajuar de casa”, *El Monitor Republicano* ofrecía: “Todo de caoba, compuesto de sofás, sillas, rinconeras, candil, piano, tocadores, cuadros y otras muchas cosas que se manifestarán al comprador, se venden en precio cómodo.”³³

Manuel Payno es el escritor romántico que más conciencia tuvo de esta relación entre hábitat e intimidad. En un cuento que publicó en 1843, el primer capítulo lo dedica a describir la felicidad conyugal. Una pareja formada por un maduro militar y una niña de dieciséis años se abandona a las delicias de la vida doméstica. El autor no se olvida de especificar que esta felicidad se desarrolla en una casa típicamente burguesa de las que se construyeron en las nuevas zonas urbanizadas de la ciudad de México. Recuerdan abrazados la felicidad vivida en sus dos años de matrimonio. El esposo exclama:

“¡Qué feliz sería yo si la muerte me sorprendiera en tus brazos; así, acariciando tu frente: así, mirando mi ventura en esos ojos negros; así, sintiendo el contacto de tu cabello; así, besando tus labios de rosa ! ¡Oh, Clarenia! sería pasar de un cielo á otro cielo, sería acabar la vida abrazado con un ángel, sería morir de placer y de amor.” Los ojos de Clarenia se humedecieron. Esta escena pasaba en una de esas lindas casas que se hallan por la Ribera de San Cosme, llenas de naranjos, de claveles y de mirtos.³⁴

Para terminar, nos vamos a permitir una cita relativamente larga de la novela *El fistol del diablo*. Se trata de una detallada descripción de la Quinta que Teresa posee en las afueras de la ciudad de México, con un claro sabor romántico que, además, resume todo lo dicho en este apartado. Lo pintoresco, el orientalismo y el *Revival* están presentes desde que uno divisa el exterior de la casa: “Una alta muralla de color amarilloso, manchada por las aguas y degradada por el tiempo, estaba únicamente interrumpida por una ancha puerta de ojiva con espesa reja de fierro, de manera que parecía un castillo...”³⁵

³³ *El Monitor Republicano*, 13 de abril de 1846.

³⁴ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843, p. 369.

³⁵ M. Payno, *op. cit.*, p. 710.

Una vez pasada la puerta y subiendo los tres escalones de un vestíbulo que formaba una segunda muralla, y ocultaba como en las casas musulmanas el interior a la vista de los que pasaban, el olfato y la vista recibían una agradable sensación. Era un gran patio jardín en cuyo centro relucía una fuente de azulejos de colores semejantes a las del Alcázar de Sevilla.³⁶

En cuanto al jardín, se prefiere la naturaleza en su estado primigenio: una huerta imperceptiblemente organizada por la mano del hombre, que Payno califica de “encanto y atractivo salvaje de esta huerta”.³⁷ Las dichas amorosas de Teresa y Manuel tenían como escenario preferido el lugar en donde se levantaban dos grandes fresnos, cobijo de innumerables pajarillos que formaban su corte de amor. Y cuando los pájaros callaban, el perfume de las flores llenaba el ambiente. “Desde que llegaron a la quinta Manuel y Teresa preferían ese sitio, que sin saber porqué los atraía y los encantaba, y al levantarse de su asiento favorito, se habían estrechado la mano varias veces y expresado con sólo esto toda la ternura y amor de su corazón.”³⁸

Pasados los arrebatos rousseauianos en los que naturaleza y sentimientos se confunden, vengamos a la confirmación de la mancuerna que se establece entre la intimidad y el nuevo concepto de espacio.

En el interior, respetando como era un deber las importantes antiguallas que formaban parte de la casa desde tiempos remotos, se habían aglomerado con gusto y discreción cuanto ofrecían de curioso y de exquisito los almacenes y tapicerías de la capital. Camas doradas inglesas, muebles venidos de París a la renombrada tapicería de Compagnon, alfombras aterciopeladas, lámparas de cristal abrigado, sillones mullidos, vajillas de porcelana y de plata, cristal inglés, sin contarse la multitud de objetos curiosos, costureros, mesitas y consolas, colocados con oportunidad en las espaciosas piezas pintadas al fresco por discípulos de la Academia de San Carlos o tapizadas con los papeles más lujosos.³⁹

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem*, p. 712.

³⁸ *Ibidem*, p. 713.

³⁹ *Ibidem.*

Después de estos interesantes datos sobre la decoración de una casa a finales de los años cuarenta, Payno remata con un comentario que nos sitúa de manera cabal en el ambiente de los placeres burgueses: “El conjunto claro, alegre, de colores vivos, algo pompeyanos, que no sólo contribuían a rechazar las ideas negras, sino que inspiraban una voluptuosidad e inclinaban a la dulce ociosidad que solamente podrían interrumpir los placeres de la mesa o los de la conversación.”⁴⁰

Quisiéramos adelantarnos a las conclusiones y transcribir un texto extraordinariamente revelador; lo es por dos motivos, porque lo escribe una mujer, aunque sea francesa, y por lo relativamente temprano de la fecha, 1840. El artículo se tradujo y se publicó en una revista mexicana, lo que nos autoriza a considerarlo a la hora de concluir este capítulo. No hemos encontrado mejor explicación del concepto de lo privado:

El arte del tocador debe también extender su prestigio á otros objetos que no nos tocan muy de cerca, como por ejemplo el ornato del cuarto de dormir. Éste es la mansión de la vida íntima: cada uno de sus adornos ofrece la imagen de nuestros gustos y hábitos: allí es donde el individuo animado, y la materia inerte que lo rodea, están mejor identificados. La sala es el camino público por el que todos pasan y que todos huellan: el cuarto de dormir sólo pertenece á la persona que lo habita; de consiguiente debe pintar por todas partes á su dueño, y reflejarlo en todos los puntos del techo y del suelo.⁴¹

A la vista de tantos testimonios podemos afirmar, sin temor a equivocarnos que, a lo largo de las dos primeras décadas del México independiente, la sociedad mexicana se transformará en el mismo sentido que lo estaban haciendo los demás países occidentales, aunque el ritmo y la intensidad pudieran ser distintos. En primer lugar, debemos recordar que en el paso de la sociedad estamental a la sociedad burguesa la mujer verá limitada su vida pública y se le encerrará en la intimidad del hogar. Se trata de un fenómeno generalizado en todo Occiden-

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *El Mosaico Mexicano*, vol. III, 1840, p. 316.



4. "Árbol mecánico", realizado por el artista francés Bontems. Grabado de Badoureaux en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, imprenta de Juan N. Navarro editor. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

te, quizá más exagerado en países como Inglaterra o Francia que en los países latinos. Sería simplista decir que la mujer ocupará su ocio “visitando” la casa. De hecho, tenemos muchas pruebas de que la mujer de la burguesía mexicana gustaba del ocio (*cf.* capítulo La educación de la mujer y las pautas culturales en el México independiente) y no adoptó el modelo anglosajón de la dama constantemente ocupada, preocupada por el ahorro y la llamada economía doméstica. La apropiación del espacio doméstico tiene, a nuestro entender, otras connotaciones, y todas ellas se pueden definir en una sola palabra: poder. Cancelada la posibilidad de ejercer el poder fuera de la casa (cancelación, paradójicamente, consumada por la burguesía que proclamó la fraternidad e igualdad de todos los seres), la mujer romántica se adueñará del espacio doméstico, imponiendo gustos, sensibilidad y valores. La vida familiar se feminizará.

En *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1852) hemos encontrado una prueba de la preocupación burguesa y romántica por la decoración del espacio doméstico. Se trata de un reloj que, con el nombre de “Árbol mecánico”, ofrecía a sus suscriptores el editor Navarro. Nos parece sumamente interesante este antecedente de las promociones que muchas revistas actuales ofrecen a sus lectores o suscriptores. Pero aquí lo que más nos ha llamado la atención es el reloj en sí, un reloj francés, traído por el editor que “ha tenido mil dificultades que vencer para conseguir la adquisición de este primor”. Las particularidades del mencionado reloj representan una derivación suntuaria, y para nosotros muy cursi, del gusto romántico: el árbol es de bronce, las aves están disecadas y cantan cuando se da cuerda al reloj, a la vez que mueven sus alas y brincan en las ramas. “Las hojas están adornadas de mayatitos que parecen esmaltados, gusanitos y pintadas maripositas[...]⁴² Un artefacto con estas características sólo tenía cabida en un hogar en donde los objetos suntuarios se habían sometido al gusto femenino. Objetos como éste probablemente no eran del total gusto del cabeza de familia, pero en compensación exhibían su poder adquisitivo y su *status* social.

⁴² *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, p. 140.

UN DÍA EN LA VIDA DE UNA MEXICANA ROMÁNTICA

*El índice más expresivo de la civilización
de un pueblo es el estado de su sociedad
y no se puede juzgar de ésta
sino por el modo de su reunión.*

El Instructor, 1839

TIEMPO Y ESPACIO EN LA SOCIEDAD BURGUESA. UNA NUEVA CULTURA FEMENINA

En el tránsito del siglo XVIII al siglo de la Independencia tenemos la impresión de que se producen cambios drásticos en la vida de las mujeres. Durante el Siglo de las Luces la mujer de clase alta pasaba la mayor parte del tiempo en la calle entretenida en visitas, paseos, días de campo, tertulias, teatros, toros, actividades de caridad, misas y procesiones. Las mujeres de las llamadas clases subalternas, aunque obligadas a diversos tipos de trabajos, también pasaban buena parte del día en la calle. Durante el siglo XIX la mujer mexicana alcanzó una vida aparentemente más cómoda pero circunscrita al hogar y a determinados ritos sociales preestablecidos. El objetivo de este capítulo es mostrar cómo distribuían y utilizaban su tiempo las mujeres románticas mexicanas. Veremos también la relación entre el uso del tiempo y las prácticas culturales.

No es necesario recordar que nos estamos refiriendo a la burguesía, ya que las mujeres del pueblo siguieron ligadas a las tareas productivas, continuaron ocupándose de la casa y los hijos, además de llevar a cabo alguna actividad laboral retribuida fuera del hogar. Si hubo cambios en sus vidas fue porque su trabajo se vio afectado por las nuevas condiciones laborales, transformadas con la desaparición del antiguo régimen, y también porque los prejuicios burgueses acabaron permeando las relaciones familiares y afectivas, imponiendo el modelo de vida burguesa a todas las capas sociales y romantizando el matrimonio. Pero a ellas no les llegó ni la reclusión en el hogar ni conceptos tales co-

UN DÍA EN LA VIDA DE UNA MEXICANA ROMÁNTICA

*El índice más expresivo de la civilización
de un pueblo es el estado de su sociedad
y no se puede juzgar de ésta
sino por el modo de su reunión.*

El Instructor, 1839

TIEMPO Y ESPACIO EN LA SOCIEDAD BURGUESA. UNA NUEVA CULTURA FEMENINA

En el tránsito del siglo XVIII al siglo de la Independencia tenemos la impresión de que se producen cambios drásticos en la vida de las mujeres. Durante el Siglo de las Luces la mujer de clase alta pasaba la mayor parte del tiempo en la calle entretenida en visitas, paseos, días de campo, tertulias, teatros, toros, actividades de caridad, misas y procesiones. Las mujeres de las llamadas clases subalternas, aunque obligadas a diversos tipos de trabajos, también pasaban buena parte del día en la calle. Durante el siglo XIX la mujer mexicana alcanzó una vida aparentemente más cómoda pero circunscrita al hogar y a determinados ritos sociales preestablecidos. El objetivo de este capítulo es mostrar cómo distribuían y utilizaban su tiempo las mujeres románticas mexicanas. Veremos también la relación entre el uso del tiempo y las prácticas culturales.

No es necesario recordar que nos estamos refiriendo a la burguesía, ya que las mujeres del pueblo siguieron ligadas a las tareas productivas, continuaron ocupándose de la casa y los hijos, además de llevar a cabo alguna actividad laboral retribuida fuera del hogar. Si hubo cambios en sus vidas fue porque su trabajo se vio afectado por las nuevas condiciones laborales, transformadas con la desaparición del antiguo régimen, y también porque los prejuicios burgueses acabaron permeando las relaciones familiares y afectivas, imponiendo el modelo de vida burguesa a todas las capas sociales y romantizando el matrimonio. Pero a ellas no les llegó ni la reclusión en el hogar ni conceptos tales co-

mo las comodidades domésticas o las ensoñaciones románticas. Por su parte, tal y como se refleja en las novelas, la mujer mexicana acomodada no trabajaba fuera de la casa, y aun dentro de ella no parecía dedicar muchas horas a las tareas domésticas, ya que abundaba la servidumbre. Así pues, aparte de disponer las tareas diarias de los criados y ejecutar algunas labores de bordado y costura, durante la mayor parte del día la mujer “decente” estaba libre de cargas o actividades pesadas. Las solteras ni siquiera tenían estas obligaciones.

Esta nueva situación permitió que la mujer dedicara más tiempo a la lectura y al cultivo de ciertas habilidades intelectuales (música, aprendizaje de idiomas, pintura) que la elevaran espiritualmente. No obstante, y ésta es una de las paradojas del siglo XIX, la adquisición de estas prácticas artísticas e intelectuales se llevó a cabo sacrificando su libertad y autonomía. Rara vez será independiente desde el punto de vista económico, en tanto que la instrucción recibida, en lugar de hacerla socialmente útil, la convertirá en un individuo aparentemente pasivo e improductivo.

Lo privado, al entronizarse como valor fundamental de la vida burguesa, enclaustrará a la mujer, a quien se convierte en garante del funcionamiento de la célula familiar. Uno de los propósitos de este capítulo, junto con el que se dedica a la educación, es ver, precisamente, de qué manera el romanticismo contribuyó a conformar este nuevo tipo de mujer. Veremos de qué manera las prácticas culturales de la época romántica —el teatro, la ópera, los conciertos y las tertulias— se convertirán en el distintivo de la nueva clase en el poder, por lo que serán cada vez más elitistas. De hecho, estas prácticas culturales sirvieron para separar a las clases sociales de forma más decisiva que la forma de vestirse o el derroche en caballos, coches, criados y demás acompañamiento de la burguesía decimonónica.

El encierro al que se someterá a la mujer tiene, sin embargo, muchas facetas. Ya vimos de qué manera esto afectaría a las prácticas suntuarias y a la transformación del espacio doméstico. En cuanto al uso del tiempo, fueron muchos los autores que lamentaron que la vida ociosa de las mujeres de clase media y alta facilitara la lectura de novelas sentimentales que alimentaron sueños romancescos descabellados y fantasías amorosas que pudieran distorsionar el papel de madre y espo-

sa que se asignó a la mujer burguesa. Esta relación entre ocio, novelas y fantasías románticas no es exclusiva de México, sino que resulta un fenómeno general del mundo occidental. En su momento veremos con más detalle la relación entre la mujer y la novela.

Por supuesto, no todas las mujeres se dedicaban a leer novelas, sino que la mayoría prefería las visitas y los paseos. Las tertulias variaban en cuanto a su nivel cultural, pero está fuera de duda que toda tertulia implicaba la práctica de alguna habilidad artística o literaria: declamación de poesía, lectura en voz alta de algún texto, presentación de poesías compuestas por los contertulios, ejecuciones al piano, canto (individual o colectivo), música de cámara, y desde luego la danza. Desde nuestro punto de vista, las actividades que más contribuyeron a la difusión y éxito del Romanticismo entre las mujeres, además de la lectura, fueron el teatro y la ópera. La asistencia a los teatros la consideramos la verdadera escuela romántica. Sin embargo, no hay que desdeñar las actividades culturales llevadas a cabo en el transcurso de las tertulias, especialmente la música.

En general, y para anunciar lo que serán nuestras conclusiones, la impresión que se recibe al revisar las fuentes de la época es que se difundieron dos tipos de discurso, contradictorios entre sí: por una parte, los textos didácticos, moralizantes y aun costumbristas tienden a enfatizar el rol de la mujer como madre de familia abnegada, como esposa atenta a todas las necesidades domésticas, y como mujer laboriosa y siempre ocupada en actividades que beneficiarán al bienestar familiar; pero, por otra parte, la literatura —novela, cuento o poesía— se encargará de difundir un modelo de mujer fantasiosa, romancesca, dada a vivir en el ocio y únicamente interesada en el amor romántico.

UN DÍA EN LA VIDA DE UNA MEXICANA

*Entre las atenciones domésticas
y las penas amorosas dividen todo
su interés y todo el drama de su existencia.*

Manuel Payno

La literatura decimonónica nos permite reconstruir la vida de las mujeres mexicanas. Empezaremos por un cuento o novela corta que narra

sa que se asignó a la mujer burguesa. Esta relación entre ocio, novelas y fantasías románticas no es exclusiva de México, sino que resulta un fenómeno general del mundo occidental. En su momento veremos con más detalle la relación entre la mujer y la novela.

Por supuesto, no todas las mujeres se dedicaban a leer novelas, sino que la mayoría prefería las visitas y los paseos. Las tertulias variaban en cuanto a su nivel cultural, pero está fuera de duda que toda tertulia implicaba la práctica de alguna habilidad artística o literaria: declamación de poesía, lectura en voz alta de algún texto, presentación de poesías compuestas por los contertulios, ejecuciones al piano, canto (individual o colectivo), música de cámara, y desde luego la danza. Desde nuestro punto de vista, las actividades que más contribuyeron a la difusión y éxito del Romanticismo entre las mujeres, además de la lectura, fueron el teatro y la ópera. La asistencia a los teatros la consideramos la verdadera escuela romántica. Sin embargo, no hay que desdeñar las actividades culturales llevadas a cabo en el transcurso de las tertulias, especialmente la música.

En general, y para anunciar lo que serán nuestras conclusiones, la impresión que se recibe al revisar las fuentes de la época es que se difundieron dos tipos de discurso, contradictorios entre sí: por una parte, los textos didácticos, moralizantes y aun costumbristas tienden a enfatizar el rol de la mujer como madre de familia abnegada, como esposa atenta a todas las necesidades domésticas, y como mujer laboriosa y siempre ocupada en actividades que beneficiarán al bienestar familiar; pero, por otra parte, la literatura —novela, cuento o poesía— se encargará de difundir un modelo de mujer fantasiosa, romancesca, dada a vivir en el ocio y únicamente interesada en el amor romántico.

UN DÍA EN LA VIDA DE UNA MEXICANA

*Entre las atenciones domésticas
y las penas amorosas dividen todo
su interés y todo el drama de su existencia.*

Manuel Payno

La literatura decimonónica nos permite reconstruir la vida de las mujeres mexicanas. Empezaremos por un cuento o novela corta que narra

la vida sentimental de una joven soltera rica, hija de un hombre de negocios:

La vida de Rosario era la siguiente: se levantaba a las nueve de la mañana; tomaba un baño perfumado; hacía que sus doncellas la peinasen y le pusiesen un elegante traje de mañana. Después de almorzar, cambiaba de vestido, y salía a hacer visitas, o esperaba a las que iban a su casa, atraídas por su esplendor y opulencia. Acompañábanla siempre a la mesa varios convidados de su padre, que gustaba de que todos fuesen testigos de la abundancia y excelencia de los manjares, así como de la profusión y bondad de los vinos de todas clases que encerraba su bodega. En la tarde el paseo; en la noche el teatro, las tertulias, los bailes, ocupaban el resto del tiempo de Rosario.¹

Debemos añadir que nuestra Rosario “recibió una excelente educación: maestros de dibujo, de lenguas, de música, de baile”,² lo que confirma y completa el perfil de la mujer protagonista de nuestra investigación. A los novelistas del siglo XIX les parece importante dejar una relación pormenorizada de las actividades de las mujeres. “Por la mañana —escribe Payno— Aurora oía su misa; después del almuerzo cosía o bordaba; en la tarde en coche al paseo, y apenas tenía tiempo para comer, vestirse y concurrir al teatro, de donde volvía a las once y media o doce de la noche.”³

En 1850 el alemán Sartorius escribió sus impresiones sobre México, dejándonos interesantes comentarios acerca de la mujer mexicana, y en este caso de la criolla:

La vida de las señoras en sus *boudoirs* tiene sabor oriental. Hacen preciosos bordados y tejidos, cantan y tocan instrumentos musicales; sin embargo falta el elemento intelectual, aunque la señora de la casa no tiene muchos quehaceres: no hay que preparar conservas ni provisiones; las cosas para cada comida se compran todos los días por la cocinera[...]

¹ “La flor del durazno”, *El Álbum Mexicano*, vol. I, 1849, p. 402.

² *Ibidem*, p. 401.

³ M. Payno, *El fístol del diablo*, *op. cit.*, p. 384.

por lo cual las señoras dedican parte de su tiempo a cultivarse leyendo. Son amables y animadas, y digan lo que digan las señoras europeas, los señores que entienden su precioso lenguaje invariablemente encontrarán muy agradable su compañía y alabarán sus encantos.⁴

De hecho, la vida de algunas mujeres en muchos países de Europa no era muy distinta a la de nuestras compatriotas. *El Museo Popular*, revista de los años cuarenta, tradujo una novela sentimental francesa que giraba en torno a dos hermanas, la mayor de ellas viuda, enamoradas de un mismo hombre. El título de la novela es más que significativo: *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. En estas horas ocurrirá la tragedia: descubrimiento de la infidelidad del novio y de la traición de la hermana menor y decisión heroica de la viuda de renunciar a su prometido. Pero en estas horas nuestras heroínas no hacen absolutamente nada más que vivir para el amor. El autor nos presenta a la viuda con estas palabras:

Hallábase Rosa de V. en su elegante salón de verano, acostada negligentemente en un rico sofá: su preciosa mano acariciaba distraída a una hermosa galga, blanca, cual un copo de nieve. Eran las diez de la mañana y los apacibles rayos del sol, ó se cortaban por el caprichoso movimiento de las ramas de la acacia que golpeaba blandamente las vidrieras de aquella estancia, ó se deslizaban con voluptuosidad en los negros cabellos de aquella muger encantadora.⁵

Manuel Payno, menos poético y más mordaz, se encarga de referirnos la vida que llevaban las jóvenes casaderas de México en la década de los cuarenta. De Florinda, a quien presenta como una joven controlada por una madre severa, nos dice que

no pasaba semana sin que recibiera las visitas de ésta o de la otra familia, de esas que se llaman ellas mismas aristocráticas, y los domingos alguna que otra amiga se quedaba a comer, y por la tarde iban en coche al paseo y en la noche a la ópera o a la comedia[...] En las noches, de

⁴ C. Sartorius, *México hacia 1850, op. cit.*, pp. 134, 135.

⁵ *El Museo Popular*, tomo 4, 1840, p. 7.

ocho a diez, solían frecuentar la casa de algunos jóvenes de buenas familias, platicaban de los cómicos, del aire frío, del calor, y aun hablaban mal del prójimo, pero todas verdaderas simplezas...⁶

Sin embargo, la actividad favorita de Florinda y su madre era hablar de hombres y casamientos: “Después de la comida y cuando se servía el café y los criados se retiraban, era frecuente que la madre y la hija permaneciesen de sobremesa platicando casi de una misma cosa. De casamiento y de la maldad y falsía de los hombres.”⁷

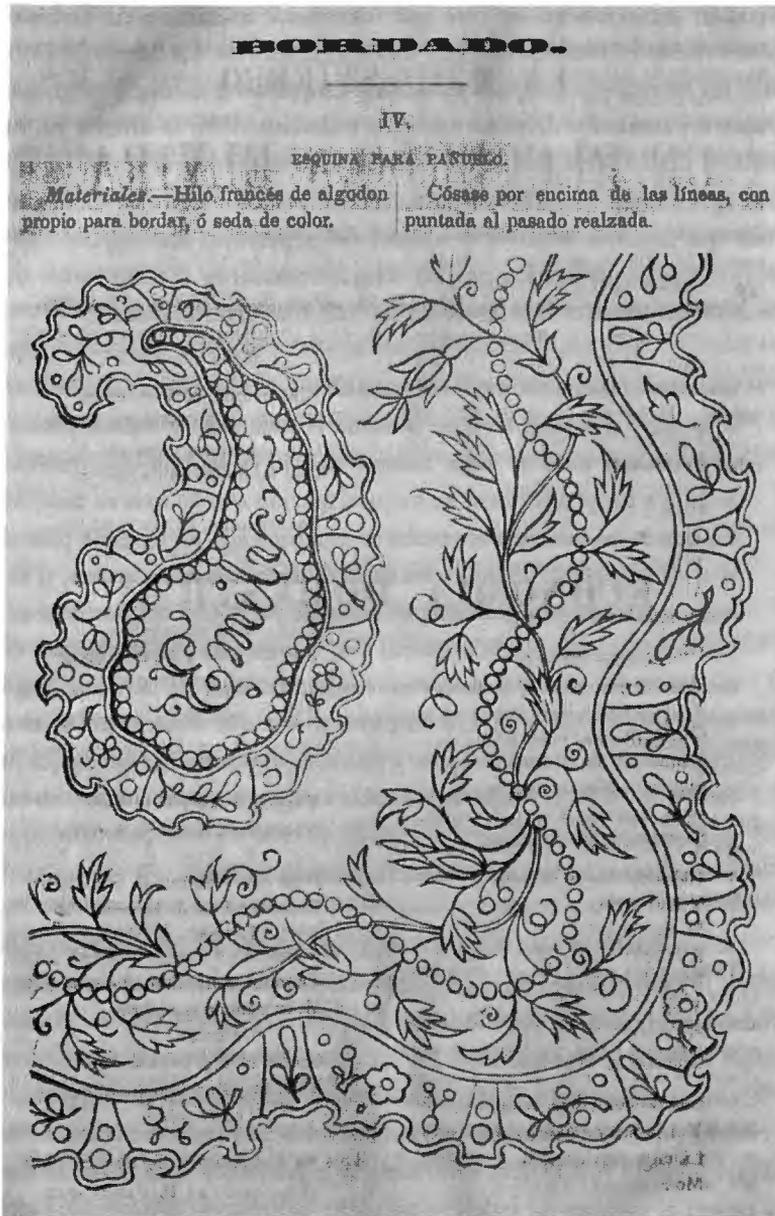
Sería difícil decidir, a partir de la literatura, si la mujer mexicana era más o menos ociosa que sus congéneres europeas o americanas. En este sentido nos pueden ser de utilidad las observaciones de Madame Calderón de la Barca. Al llegar a nuestro país tuvo la impresión de que nuestras antepasadas eran incultas, ociosas y frívolas. Con el tiempo fue modificando su impresión y llegó a pensar que tenían bastantes ocupaciones ¿Cuáles eran éstas? Y nos referimos por supuesto al grupo social que estamos estudiando. Además de las devociones, órdenes a la servidumbre y actividades sociales como visitas, tertulias, paseos, bailes y teatros, la señora Calderón descubrió dos actividades importantes en la vida de las mexicanas: el bordado y las obras de beneficencia. Dejaremos la beneficencia para el siguiente apartado y en éste vamos a hacer unos comentarios sobre el bordado.

Los trabajos de bordado se incluyen en un conjunto más amplio de labores manuales que llamamos Artes Aplicadas. En el caso de las mexicanas de la época romántica se menciona la afición a elaborar figuras de cera⁸ y los bordados (seda, oro y plata, cabellos). Las damas

⁶ M. Payno, *op.cit.*, p. 141.

⁷ *Ibidem*, p. 140.

⁸ Las figuras en cera son una tradición artesanal mexicana que puede considerarse un antecedente autóctono del costumbrismo. Es necesario recordar que era una actividad ejercida de manera muy destacada por mujeres de todos los grupos sociales y que en algunos casos alcanzaba un alto nivel artístico. Para este tema *cf.* Claudia Ovan-do Shelley, “Sobre chucherías y curiosidades: valoración del arte popular en México (1823-1851)”, tesis de doctorado, UNAM, 2000, así como el estudio de María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Lascurain, *La cera en México. Arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.



5. Modelos de bordado en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, p. 380, imprenta de Juan N. Navarro. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

realizaban bellas labores en cera que iban desde esculturas de diversos tamaños hasta retratos en relieve y objetos de adorno. En cuanto al bordado, las revistas de la época estudiada empiezan a difundir técnicas, dibujos o patrones y diversos consejos prácticos. Pero la afición no es producto de los artículos de las revistas, sino más bien al revés, las revistas aprovechan esta afición para atraer a posibles lectoras. Consideramos que algunos motivos y formas del repertorio iconográfico romántico fueron utilizados por las damas mexicanas mucho antes de que aparecieran en el repertorio de las llamadas artes plásticas.

En una visita que hicimos esta mañana —relata la señora Calderón de la Barca— nos mostraron un bordado el cual, por su riqueza y buen gusto, vale la pena de verse, aunque esto no es aquí un caso insólito. Fuimos a visitar a la esposa de un juez, que nos enseñó toda su casa[...] En una de las habitaciones estaba su hija haciendo un bordado para el altar de su oratorio. El fondo era de satén de lo más rico y grueso; el dibujo, figurando una guirnalda de hojas de parra con racimos de uvas. Las hojas de parra bordadas en oro fino, y los racimos se componían de amatistas. No puedo concebir nada más precioso y de tan buen gusto en su vista de conjunto. Los bordados en oro que se hacen en México son, la mayoría, muy hermosos, y abundan las señoras que bordan de lo fino. Se usan los bordados en cantidad asombrosa en los altares y en los uniformes militares. He visto también muchos trajes de baile con magníficos bordados de oro, pero están pasando de moda...⁹

Reproducimos una página de *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, en la que se ofrece a las lectoras modelos para sus bordados. Cabe señalar que algunos de los modelos aparecidos en las revistas mexicanas debían ejecutarse con cabellos. En las exposiciones y premios de Artes es frecuente encontrar referencias a este tipo de material, lo que permite concluir que el cabello era uno de las fibras preferidas de las mexicanas del periodo romántico. Un bordado o labor con este material debía poseer el carácter de fetiche o amuleto, sobre todo si pensamos que era costumbre entre los enamorados intercambiar mechones y rizos.

⁹ Mme. Calderón de la Barca, *op.cit.*, p. 295.

Concluiremos estas notas sobre la actividad manual de las mexicanas con la lista de labores presentadas en un concurso de manufacturas y trabajos manuales efectuado en 1851. Se citan ramos de camelote o camalote (sustancia esponjosa hecha a base de elote); un ramo “con doble vista bordado de seda sobre tela de la misma materia”; cuadros que contienen “canastillas con flores de camelote”; un paisaje con animales bordados de “seda de pelo sobre tela de igual clase”; un cuadro con un canastillo de “flores de gusanillo”; un cuadro con el ave Lira bordada en oro; “un paisaje bordado de hilachila” y finalmente, “un cuadro bordado que representa la familia real de Inglaterra”.¹⁰ Todas estas obras recibieron algún premio o mención, lo que probaría un cierto reconocimiento por parte de la sociedad. A nosotros no nos cabe la menor duda de su importancia a la hora de reconstruir el universo romántico.

DEVOCIÓN Y OBRAS DE BENEFICENCIA

Durante la época colonial, la vida religiosa permeaba toda la sociedad, determinando tanto la vida pública como la privada. En el siglo XIX se va a distinguir cada vez más lo religioso de lo profano, de la misma manera que se irá estableciendo la diferencia entre lo público y lo privado. Cuando se estudian los inicios del siglo XIX resulta difícil distinguir si las prácticas y sentimientos religiosos corresponden ya a la mentalidad decimonónica o estamos ante un fenómeno de inercia de la mentalidad anterior. Ir a misa era una obligación religiosa, pero era también una obligación social, como lo era en su conjunto cumplir con los preceptos de la Iglesia. Las obras de beneficencia, por ejemplo, eran un deber religioso, pero también se veían como una práctica social propia de las mujeres. En cuanto a la misa, era un acto religioso y social, y como tal servía para muchas cosas, algunas más profanas que otras, y de manera muy señalada para ver a los del sexo opuesto, como lo indica una noticia de 1810: “Pero tú, sólo vas a ver lo que las currutacas estrenaron, y no te acuerdas de meditar.”¹¹

¹⁰ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, vol. III, 1852, pp. 110, 111.

¹¹ L. González Obregón, *La vida en México en 1810*, México, DDF, 1975, p. 81.

Concluiremos estas notas sobre la actividad manual de las mexicanas con la lista de labores presentadas en un concurso de manufacturas y trabajos manuales efectuado en 1851. Se citan ramos de camelote o camalote (sustancia esponjosa hecha a base de elote); un ramo “con doble vista bordado de seda sobre tela de la misma materia”; cuadros que contienen “canastillas con flores de camelote”; un paisaje con animales bordados de “seda de pelo sobre tela de igual clase”; un cuadro con un canastillo de “flores de gusanillo”; un cuadro con el ave Lira bordada en oro; “un paisaje bordado de hilachila” y finalmente, “un cuadro bordado que representa la familia real de Inglaterra”.¹⁰ Todas estas obras recibieron algún premio o mención, lo que probaría un cierto reconocimiento por parte de la sociedad. A nosotros no nos cabe la menor duda de su importancia a la hora de reconstruir el universo romántico.

DEVOCIÓN Y OBRAS DE BENEFICENCIA

Durante la época colonial, la vida religiosa permeaba toda la sociedad, determinando tanto la vida pública como la privada. En el siglo XIX se va a distinguir cada vez más lo religioso de lo profano, de la misma manera que se irá estableciendo la diferencia entre lo público y lo privado. Cuando se estudian los inicios del siglo XIX resulta difícil distinguir si las prácticas y sentimientos religiosos corresponden ya a la mentalidad decimonónica o estamos ante un fenómeno de inercia de la mentalidad anterior. Ir a misa era una obligación religiosa, pero era también una obligación social, como lo era en su conjunto cumplir con los preceptos de la Iglesia. Las obras de beneficencia, por ejemplo, eran un deber religioso, pero también se veían como una práctica social propia de las mujeres. En cuanto a la misa, era un acto religioso y social, y como tal servía para muchas cosas, algunas más profanas que otras, y de manera muy señalada para ver a los del sexo opuesto, como lo indica una noticia de 1810: “Pero tú, sólo vas a ver lo que las currutacas estrenaron, y no te acuerdas de meditar.”¹¹

¹⁰ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, vol. III, 1852, pp. 110, 111.

¹¹ L. González Obregón, *La vida en México en 1810*, México, DDF, 1975, p. 81.

Las mañanas iniciaban invariablemente con algún tipo de práctica devota. Por lo menos las oraciones matutinas, pero por regla general se iba a oír misa. La vida cotidiana en el siglo XIX estaba todavía muy determinada por el ritmo de la vida religiosa. Las campanas llamando a las distintas oraciones o misas marcaban el paso de las horas; es frecuente en la literatura referirse a “antes” o “después” de las oraciones, dejando por sentado que se identifica la hora. Veremos cómo fiestas, bailes, teatros y paseos se organizaban en función de las épocas del año litúrgico. En términos generales, hemos podido observar dos fenómenos: el primero, que la religiosidad y las muestras de devoción cambiaron bastante a lo largo de esta primera mitad de siglo; el segundo, que numerosos cuentos y novelas sitúan la misa matutina como lugar privilegiado de encuentro entre los jóvenes de ambos sexos. La ubicación de estos encuentros no sólo refleja la realidad de la época, sino que los autores románticos utilizan el contexto religioso para desarrollar dos tópicos románticos; citaremos por el momento el de comparar a la mujer con los seres celestiales (virgen, querubines, ángeles) y el de colocar al amor terrenal en el nivel de la religión. Dicho en otras palabras y reuniendo ambos rasgos, el amor es una forma de religión y el objeto de este amor un ser divinizado, en tanto que lo que nosotros consideramos como religioso o sagrado queda diluido o es prácticamente imperceptible en la literatura de la época romántica.

En 1838 José Joaquín Pesado publicó un cuento en *El Año Nuevo*, “El amor frustrado”, notable por muchos motivos: su autor es un escritor y poeta que la mayoría de sus críticos consideran netamente clasicista (opinión que, por cierto, no compartimos); la narración responde al clima de religiosidad de muchos de los escritos y poemas de Pesado; sin embargo, el tema del cuento es, finalmente, el de un incesto no consumado. El cuento está escrito como si se tratara de un relato en primera persona, y de esta manera el autor nos introduce en un ambiente de intimidad muy propio para la historia en cuestión. El personaje, que se define como solitario y melancólico, es un huérfano que vive en una hacienda alejada de toda civilización, clara referencia rousseauniana. El mayordomo de esta hacienda es su preceptor y tutor. Al cumplir los catorce años es trasladado al pueblo más cercano, en donde asistirá por primera vez a una misa. Como veremos, esta misa tiene

una doble función iniciática, ya que no solamente lo introducirá en la vida religiosa activa, sino que este mismo día conocerá a la mujer que trastornará su vida. El texto vale la pena porque es un ejemplo perfecto del concepto de amor romántico:

Vi —prosiguió— a una jovencita como de doce a catorce años, bella, tierna, agraciada[...] ¿Qué digo? Un ángel en la tierra[...] Te juro que desde aquel momento empecé a amar sin saber lo que era amor: sentía el efecto y no atinaba en la causa[...] Seguí la procesión maquinalmente sin saber a punto fijo lo que pasaba por mí. Mientras más miraba al objeto que había llamado mi atención, más me hechizaba; sus perfecciones crecían por momentos a mis ojos, y el fuego que devoraba mi interior se dejaba ver en mis tristes y ávidas miradas.¹²

La vida separó a los dos jóvenes enamorados, cuyo primer encuentro tuvo como marco una función religiosa. La vida los vuelve a reunir en otra celebración religiosa: “Concluidos que fueron aquellos lúgubres oficios, salí de la iglesia a tiempo que salía delante de mí una señora, cuyo airoso cuerpo, visto por la espalda, llamó mi atención.”¹³ Ocioso es decir que se trataba de su antiguo amor. El cuento, para ser romántico, acabará en tragedia, ya que el día de la boda los protagonistas descubren que son hermanos y que su amor es por lo tanto imposible. En este cuento la ceremonia religiosa se presenta como el escenario simbólico de los encuentros, y por lo tanto adquiere un papel mucho más importante que en otras obras literarias. Sin embargo, la referencia a alguna práctica religiosa es casi obligada en todos los cuentos y novelas del siglo XIX, y pareciera que el templo es el lugar ideal para conocer jóvenes del sexo opuesto. Las misas, junto con los paseos, eran la ocasión cotidiana para los encuentros amorosos, pero también una distracción o pasatiempo como cualquier otro. En 1840, en un artículo titulado “Costumbres megicanas. Un domingo”, el autor escribe: “¿dónde dirigirá sus pasos en Domingo uno de tantos? A misa, Dios

¹² J.J. Pesado, “El amor frustrado”, *Cuentos románticos*, México, UNAM, 1973, pp. 32, 33.

¹³ *Ibidem*, p. 45.

sobre todo, vamos a misa; de ocho en la Encarnación, de diez en Santo Domingo, de once San Francisco, de doce Señor San José; he aquí cuatro diversiones y de balde. Y si a mano viene, con música nacional o extranjera”.¹⁴

Desde el punto de vista del uso del tiempo nos interesan las prácticas religiosas, pero desde la óptica del Romanticismo nos interesa más el valor simbólico de estas prácticas que no su valor social. La asociación templo-devoción-mujer la expresa Pesado no sólo en su prosa, sino con más frecuencia todavía en la poesía. Es bastante conocido su poema “Mi amada en la misa de alba” en el que, sin perder el recato y la contención, aflora sin embargo el sentimiento amoroso:

(...)	Y que por el hombre triste
Tras sus pisadas camino,	Intercedes con fervor.
Y llego a la iglesia, donde	(...)
Arrodillada la miro	Si gentil hubiera sido,
En el pavimento, inmóvil.	Altares te levantara,
(...)	La rodilla te doblara,
Cuando en el templo postrada	Y fueras mi diosa tú;
Estás ante el Ser inmenso,	Incienso y flores rendido
Entre una nube de incienso,	Tributara a tu belleza,
Símbolo de la oración,	Emblemas de tu pureza,
Me parece que eres ángel	Y tu fragante virtud.
Que el trono de Dios asiste,	(...)

José Joaquín Pesado termina su poema declarando lo que su corazón anhela en realidad: la posesión del ser amado:

¡Cuándo verán mis ojos aquel día
En que dueño feliz de tu hermosura,
Ni el rigor tema de la suerte impía,
Ni que vuele cual sombra mi ventura!
De inmarcesibles rosas coronado,
Bajo las alas del amor propicio,

¹⁴ “Costumbres megicanas. Un domingo”, *El Museo Popular*, vol. I, 1840, p. 37.

Disfrutaré en tu seno reclinado,
De todos los tesoros que codicio.¹⁵

La fusión del amor divino con el amor terreno, la confusión muy romántica de ambos misticismos, que son también expresiones de erotismo más o menos sublimado, queda bien patente en este texto escrito en 1853 para la revista femenina *La Camelia*, muestra del romanticismo más delirante. Solamente transcribiremos una parte, pero en el texto se habla del amor y la belleza como una forma de religión —expresadas a través de una joven arrodillada en oración— del amor como forma de redención, de la poesía al servicio de lo sublime y de la música (cita en el texto a Mozart y a Beethoven) como otra expresión de la religión y de la redención. He aquí un fragmento de esta colaboración singular.

El sublime sacrificio de Cristo se consumaba ante el altar. Multitud de fieles asistían a él[...] pero entre esta multitud, ante el trono del Señor, hay seres que conmueven, que como pez eléctrico, despiden al través de las gentes corrientes magnéticas que estremecen, una simpatía que absorbe [*sic*]; la hermosura delante de su Autor adorándole es el espectáculo más grandioso; la vida doblegada bajo el yugo de la religión y en ejercicio es la sublime comprensión del poeta. Una joven arrodillada rezaba con fervor las oraciones de su devocionario; pero en algunos intervalos dirigía una suplicante mirada hacia el altar, que despedía ideas de su pensamiento concentrado; sus labios estaban inmóviles y sin embargo, oraba ¡Sublime creación del Omnipotente, hermosa súbdita del Rey de reyes! ¡ruega por tus semejantes, pide por mí! ¡oh! si ocupase un lugar preferido en ese corazón, si tus santas oraciones se elevasen por mí entre el aroma del incienso, Dios se dignaría tender su mano para recibirla y mi gracia sería concedida.¹⁶

La poesía, lo mismo que la prosa, identifica amor, religión y mujer. El poeta G. Romero Larrañaga, un habitual colaborador de las re-

¹⁵ *El Apuntador*, 1842, pp. 356-359.

¹⁶ “En el templo”, *La Camelia*, 7 de abril de 1853.

vistas mexicanas románticas, escribe una composición titulada “Sus ojos”, en la que el autor se deja arrastrar por su entusiasmo amoroso, y en medio de reiterados llamamientos al candor, y olvidando que su amor nació en un lugar que, según las reglas, exige honestidad y decoro, da rienda suelta a sus fantasías:

Si, tus ojos, virgen mía,	Que abrasen con tierno hechizo;
Sus divinos resplandores,	Que encantés con tu dulzura;
Son fieles inspiradores	Ojos de tanta hermosura
De mi joven fantasía...	Dios para el placer los hizo.

A torrentes verterán	¡Qué bellos serán, muger,
Las delicias y el placer:	En su convulsa agonía!
Abre esos ojos muger,	¡Qué ardorosos, virgen mía,
De amor al plácido afán.	Anegados en placer! ¹⁷

Terminamos aquí, porque el tono de la poesía nos parece de una elocuencia suficiente, y un ejemplo tan acabado de la mezcla de erotismo y religión que no requiere de comentarios.

Al mediar el siglo las señoritas mexicanas seguían acudiendo en las mañanas al templo; así lo consigna Marcos Arróniz en su citado *Manual del viajero* (1858): “las elegantes señoritas mejicanas que por la mañana salen a cumplir con sus devociones a los templos, y cuyo breve pie se mueve con gracia; y muchas van volviendo a renovar el uso de la graciosa mantilla que les da al mismo tiempo un aspecto grave y recogido”.¹⁸

No nos cabe la menor duda de que las funciones religiosas y los ritos servían para exhibirse: exhibir joyas y vestidos, exhibir hijas casaderas, mostrar la devoción y piedad tanto como el caudal.

El Jueves Santo, con un traje de terciopelo granate y una rica mantilla blanca española, que era el supremo lujo, recorrían madre e hija las Siete casas, y generalmente regresaban a la suya con una cauda de jóvenes

¹⁷ *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1840, p. 230.

¹⁸ M. Arróniz, *Manual del viajero en México...*, México, Instituto José María Luis Mora, 1991, p. 40.

que las seguían, es decir que seguían a Florinda que deslumbraba materialmente y que fea, como decía la madre, estaba espléndida, garbosa, simpática, cuando salía de su tocador y ostentaba en la calle su instintiva coquetería. No había festividad religiosa a la que no concurriesen. La gran función de la Catedral el día de San Pedro, las tres horas en la Profesa, las siete palabras que con tanto lujo religioso hace el Dr. Aguirre en su curato de San Miguel.¹⁹

¿Se puede pedir más frivolidad para unas prácticas que se suponían piadosas y de recogimiento? Los hombres pasaban revista a las asistentes a las funciones religiosas y después seguían a la que les parecía más interesante: la madre de Florinda observaba con disimulo los “diversos pisaverdes que no cesaban de seguir las y acompañarlas desde lejos hasta su casa cuando regresaban de esas funciones solemnes de las iglesias de México, a donde casi nunca dejaban de concurrir”.²⁰ Si alguna vez Florinda sentía aburrimiento, la solución estaba en salir a las funciones religiosas: “¿En qué pasaré el día? ¡Bah! no me acordaba, hay función en la Capilla del Rosario. Llevaré mi mantilla francesa, mi vestido de gro negro, las medias caladas, los anillos de zafiros...”²¹

Vamos a referirnos a la beneficencia en su aspecto más práctico, es decir como actividad propia de las mujeres del siglo pasado. La mejor fuente para ello es Madame Calderón de la Barca, con la ventaja de que esta señora había vivido en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, y por lo tanto tenía puntos de referencia externos. Hay que señalar que las principales impulsoras de estos actos de beneficencia, entendidos a la manera moderna de la filantropía, eran las señoras y señoritas de la familia Fagoaga, quienes durante sus exilios pudieron conocer ejemplos de la filantropía en Europa, principalmente en Inglaterra. Siguiendo el modelo en otros países, después de la Independencia se constituyeron Juntas de ciudadanos y de señoras distinguidas encargadas de crear y proteger instituciones humanitarias: casas de dementes, orfanatorios, cárceles. Estas juntas no eran de mero adorno sino que su-

¹⁹ M. Payno, *El físcal del diablo*, *op. cit.*, p. 139.

²⁰ *Ibidem*, p. 141.

²¹ *Ibidem*, p. 142.

pervisaban directamente, y a menudo a través de un trabajo diario y constante, que todo funcionara en las instituciones a su cargo. A raíz de su visita a la Acordada, la Calderón escribió:

También tiene una *Junta* compuesta de las señoras pertenecientes a las mejores familias, que se han consagrado a enseñar a las mujeres presas. Es doloroso y sobrecoge el ánimo ver a las primeras damas de México conversando familiarmente y abrazando a estas mujeres culpables de crímenes atroces, asesinas en su mayor parte de sus maridos, que es el crimen más frecuente entre estas encarceladas mujeres.²²

Después de visitar durante varios días las distintas fundaciones, acompañada de damas de su junta, Madame Calderón de la Barca había cambiado considerablemente sus primeras impresiones acerca de la ociosidad de las señoras mexicanas:

Si tomamos buena cuenta del tiempo que dedican a estas tareas caritativas (lecciones de lectura y de doctrina cristiana), junto con sus numerosas prácticas devotas, y el cuidado que requieren sus casas y familias, no puede decirse que la vida de una señora mexicana sea ociosa ni en estos casos pueda considerarse como inútil.²³

Al margen de la rectificación de nuestra informante, por el momento queremos asentar que la señora Calderón pone en primer lugar la beneficencia y las prácticas devotas y en segundo lugar el cuidado de la casa y la familia, es decir que las actividades que implicaban un sentimentalismo caritativo y religioso estaban antes que las obligaciones domésticas.

LAS VISITAS

Ya hemos visto cómo las visitas constituían una de las actividades cotidianas de las mexicanas. Es impresionante la cantidad de tiempo dia-

²² Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 334-335.

²³ *Ibidem*, p. 335.

pervisaban directamente, y a menudo a través de un trabajo diario y constante, que todo funcionara en las instituciones a su cargo. A raíz de su visita a la Acordada, la Calderón escribió:

También tiene una *Junta* compuesta de las señoras pertenecientes a las mejores familias, que se han consagrado a enseñar a las mujeres presas. Es doloroso y sobrecoge el ánimo ver a las primeras damas de México conversando familiarmente y abrazando a estas mujeres culpables de crímenes atroces, asesinas en su mayor parte de sus maridos, que es el crimen más frecuente entre estas encarceladas mujeres.²²

Después de visitar durante varios días las distintas fundaciones, acompañada de damas de su junta, Madame Calderón de la Barca había cambiado considerablemente sus primeras impresiones acerca de la ociosidad de las señoras mexicanas:

Si tomamos buena cuenta del tiempo que dedican a estas tareas caritativas (lecciones de lectura y de doctrina cristiana), junto con sus numerosas prácticas devotas, y el cuidado que requieren sus casas y familias, no puede decirse que la vida de una señora mexicana sea ociosa ni en estos casos pueda considerarse como inútil.²³

Al margen de la rectificación de nuestra informante, por el momento queremos asentar que la señora Calderón pone en primer lugar la beneficencia y las prácticas devotas y en segundo lugar el cuidado de la casa y la familia, es decir que las actividades que implicaban un sentimentalismo caritativo y religioso estaban antes que las obligaciones domésticas.

LAS VISITAS

Ya hemos visto cómo las visitas constituían una de las actividades cotidianas de las mexicanas. Es impresionante la cantidad de tiempo dia-

²² Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 334-335.

²³ *Ibidem*, p. 335.

rio que se dedicaba a esta práctica. Su importancia es evidente en novelas, artículos y cuentos, pero se acrecienta de acuerdo con el prestigio de la pluma que lo escribe; así ocurre en el ensayo “Costumbres mexicanas” firmado por José María Luis Mora, un autor que solía ocuparse de temas trascendentes. Nos permitimos transcribir parte de este escrito porque expresa, mejor que nuestras palabras, las varias implicaciones de dicha práctica.

Los mexicanos son por lo común poco afectos a las concurrencias que forman los placeres de la mesa; rara vez dan comidas; pero es muy frecuente obsequiar con refrescos, en los que sirven confitados y conservas, chocolate, café, té, vizcochos [*sic*], vinos y licores a las horas en que son más frecuentes las visitas según el uso establecido; éstas son desde las doce del día hasta las dos o tres de la tarde, y desde que oscurece hasta muy entrada la noche. Nadie si no es de suma confianza se presenta en las piezas de recibir sin hacerse anunciar primero por algún doméstico, y en su defecto por algún signo que haga saber su llegada. La persona que entrase en silencio y sin ceremonia, se espondría a que hiciesen de ella un juicio poco favorable, y aun á que le indicasen su disgusto por haberse introducido sin haber obtenido previamente el permiso. Las damas no se levantan para recibir ni despedir sino a las visitas de su propio sexo; siempre aguardan las de los hombres sentadas en el principal lugar, sea cual fuere la clase y dignidad del que se presenta: todos estos signos de aprecio y consideración son muy debidos: pero se hace muy de notar la falta de urbanidad comunísima en todas las ciudades de la República, por lo cual las damas dirigen y mantienen exclusivamente la conversación con sus compañeras de concurrencias.

Mora se lamenta de esta falta de civilidad de nuestra sociedad decimonónica:

Ésta es una de las faltas más chocantes de la sociedad mexicana, hija de un orgullo necio y mal entendido, y que está en diametral oposición con todos los usos establecidos en las naciones civilizadas; algún cambio se deja sentir sobre esto, pero es hasta ahora muy corto, aunque del curso siempre creciente de la civilización es de esperarse llegue por fin a ser

totalmente desarraigada esta falta de atención. Las damas por regla general jamás visitan a hombres sin familia, pues la visita siempre se entiende dirigida a las de su sexo; este uso, muy loable por lo que conduce al decoro y a la decencia de las costumbres, padece muy pocas excepciones que siempre son fundadas en amistad muy estrecha o en otros motivos más plausibles; jamás visitan ni salen solas de noche, pues siempre deben ser acompañadas por una persona del otro sexo, a no ser que lo hagan en coche.

Después de comentar el vocabulario y “frases de comedimiento” empleadas en las visitas —consideradas por Mora excesivamente retóricas y “tomadas del idioma de la galantería francesa”— nuestro informante nos pone al corriente de otras fórmulas en la práctica de la visita, de los inconvenientes de su exceso y de las consecuencias de su falta. De su importancia en las relaciones sociales no queda ninguna duda y Mora lo expresa diciendo que “hay ciertas épocas o sucesos en que la sociedad mexicana las tiene por indispensables”.²⁴

Aunque es cierto que había una tendencia a dividir por sexos las conversaciones en las tertulias y visitas, las observaciones de Mora son exageradas. En todo caso, en los cuarenta, época en la que Payno ubica su novela *El fístol del diablo*, la juventud de ambos sexos pasaba la mayor parte del tiempo que duraba la visita o tertulia platicando, intercambiando señales secretas, objetos y algún que otro apretón de manos o abrazo furtivo: Gustavo “era el depositario de los abanicos y pañuelos; el que conducía de la mano al piano a las que cantaban; el que impedía que bebieran agua fría sudando; el que les componía los chales y desarrugaba los vestidos...”²⁵

He aquí un artículo costumbrista y jugueteón que presenta con mucha gracia los temas que podían tratarse en una de estas visitas. El autor aclara que se trata de una familia de tono.

²⁴ “Costumbres mexicanas”, *Calendario de Ramírez*, en Julia Tuñón, *El Álbum de la Mujer...*, México, INAH, 1991, p. 200.

²⁵ M. Payno, *op. cit.*, p. 134.

Una amable animación reinaba en aquella concurrencia casera, y la conversación era tan diversa como las heroínas que la mantenían. El dueño de la casa hablaba con dos iniciados en alta política[...] La señora y otras de su época hablaban de los bailes de Iturrigaray, de las fiestas de coronación de Iturbide, y de otras cosas que formaban el tesoro enciclopédico de su panorama de antigüedades. Las señoritas y los jovencitos hablaban de la ópera, de los teatros, de los bailes de minería; y mi Cicerone, que había estado en París, aseguraba que en esto de bailes andamos algo retrógrados, porque no tenemos la menor idea de la mazurka ni de la grecca[...] Aquí una joven ojinegra se batía entre dos fuegos, y se divertía ya echando la visual al uno para dar celos al otro, y dejando caer a sus pies el pañuelo[...] Acá la niña de la casa era el centro de un círculo de adoraciones y de adoradores que aguardaban su turno como si fuesen á tomar boletos para la ópera.²⁶

Desde el punto de vista cultural el aspecto más importante de las visitas, y ello vale también para las tertulias, era la conversación. Debemos detenernos en ello por lo menos por dos motivos; en primer lugar, porque la conversación en sí era considerada un arte, un arte perdido para nosotros pero todavía muy vivo en la primera mitad del siglo XIX. Un buen conversador era pieza imprescindible en un salón o tertulia de prestigio. Una señorita que tuviera una conversación amena era una verdadera joya, socialmente hablando. Hemos llegado a la conclusión de que la Güera Rodríguez era apreciada no sólo por su belleza, sino sobre todo por su gracia como conversadora. El segundo motivo, quizá de mayor trascendencia cultural, consistía en que una gran parte de las enseñanzas y de la transmisión de la cultura se efectuaba por esta vía. Dicho en otras palabras, en la primera mitad del siglo XIX la cultura tenía todavía un carácter eminentemente oral.

El Mosaico Mexicano, tan preocupado por la educación del bello sexo, publicó una serie de artículos escritos por Clementina Robert en los que los consejos sobre el arte de conversar ocupaban un lugar de excepción. Vamos a resumir sus ideas, que representan muy bien las de su época. La conversación refleja la riqueza de espíritu del que habla;

²⁶ F. Núñez, "Visitas", *El Apuntador*, 1841, p. 156.

no es conveniente hablar de uno mismo, a no ser que estemos entrando en contacto con una persona por primera vez; en dicho caso hay que hacerlo pero “las que hablen de sí mismas, cuiden mucho de hacerlo con dulzura y sencillez, y sin pasión ni énfasis[...] todo lo que haga relación a ella misma, se pronunciará en voz moderada”.²⁷ Uno de los mayores encantos de la conversación, prosigue la Robert, es “el de usar en ella de cierto descuido o abandono”. Conviene a la mujer ser prudente y reservada. Después de estas recomendaciones generales describe lo que sería propiamente el “arte” de la conversación. Se transcribe todo el párrafo porque es de suma importancia para entender el concepto romántico de esta práctica.

La conversación es un pequeño drama, en cuyo fondo es necesario que haya una idea moral, y tan universal que toque á todo el mundo, penetrando los corazones; y en la superficie una acción, y personajes que la traduzcan en los hechos, que la vivifiquen, la pongan en relieve y en cuadros movibles. Así, pues, habrá en el fondo, religión, amor, libertad; y en la superficie los nombres, los ejemplos, las aventuras y las historias del día. Si el drama no tiene más que personajes, solo compondrán éstos un grupo murmurador, y si no tiene más que la idea, solo será la abstracción de la metafísica de gabinete. La señora de una casa está obligada a conducir la conversación como un piloto su navío[...] debe por lo mismo conocer el tiempo que hace y los vientos que reinan: debe consultar las estrellas, maniobrar con destreza para evitar las corrientes, los arrecifes y los bancos donde pudiera encallar. ¡Feliz ella si no tiene en su tripulación un marinero necio que haga zozobrar la nave!²⁸

El texto es suficiente para darnos cuenta de la importancia del papel de la mujer en la conducción de este arte, al que podemos llamar con justeza arte efímero. Una reunión o tertulia bien capitaneada, para utilizar el lenguaje marinerero de Clementina Robert, era una delicia. La conversación de una dama aseguraba el éxito o fracaso de una reunión. Podemos decir sin exagerar que una gran parte de la literatura román-

²⁷ C. Robert, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 317.

²⁸ *Ibidem*.

tica —relatos, cuentos e historias— circuló sin duda a través de la conversación. Algunas de estas historias llegaron a escribirse o sirvieron de inspiración a los escritores profesionales. Leemos con frecuencia en la literatura romántica que el autor inicia su relato con: “Oí contar”, “Me narraron”... Pero además gran parte de la cultura que la gente poseía le había llegado a través de la transmisión oral, de la conversación. En esta perspectiva, la imagen que precipitadamente nos hacemos, de que la gente perdía el tiempo con tanta visita y tertulia, se modifica bastante al darnos cuenta de que en su transcurso se realizaba una parte importante de la transmisión cultural.

Muchas de las novelas y algunos de los cuentos que hemos utilizado en este libro tienen la estructura de una narración oral, o bien las intercalan, reproduciendo lo que era tan frecuente en la época: que uno de los personajes contara una historia en el transcurso de una visita o tertulia. Desde luego, el caso más notable es el de *El fístol del diablo*, en el que Payno intercala numerosas narraciones, cuentos o simplemente anécdotas sobre sus personajes. Rugiero, el diablo, es quien más utiliza este recurso pero, al final de la novela, el autor aprovecha las llamadas Veladas de la Quinta para intercalar varias historias, que de otra manera hubieran quedado en el tintero.

PASEOS Y SALIDAS CAMPESTRES

Ya vimos que los paseos fueron alentados por las autoridades virreinales como una forma de atemperar las costumbres, y en especial como una práctica que pudiera contrarrestar los carnavales y demás fiestas populares subversivas. A todas las ventajas sociales y colectivas del paseo y la salida al campo, debemos añadir dos valores muy apreciados por el siglo XIX: el contacto con la naturaleza, fuente incontestable de virtud; y el ejercicio físico, fuente de salud. Así pues, no es raro que los paseos y días de campo fueran alabados y promovidos tanto por las autoridades como por educadores y escritores. La mayoría de los paseos y lugares de excursión existían desde la época colonial; en todo caso, lo que ocurrirá es que cambiará la forma de usarlos.

La Alameda (cuya fundación se remontaba a 1572) fue mejorada y ampliada en el Siglo de las Luces. Se debe al virrey marqués De Croix

tica —relatos, cuentos e historias— circuló sin duda a través de la conversación. Algunas de estas historias llegaron a escribirse o sirvieron de inspiración a los escritores profesionales. Leemos con frecuencia en la literatura romántica que el autor inicia su relato con: “Oí contar”, “Me narraron”... Pero además gran parte de la cultura que la gente poseía le había llegado a través de la transmisión oral, de la conversación. En esta perspectiva, la imagen que precipitadamente nos hacemos, de que la gente perdía el tiempo con tanta visita y tertulia, se modifica bastante al darnos cuenta de que en su transcurso se realizaba una parte importante de la transmisión cultural.

Muchas de las novelas y algunos de los cuentos que hemos utilizado en este libro tienen la estructura de una narración oral, o bien las intercalan, reproduciendo lo que era tan frecuente en la época: que uno de los personajes contara una historia en el transcurso de una visita o tertulia. Desde luego, el caso más notable es el de *El fístol del diablo*, en el que Payno intercala numerosas narraciones, cuentos o simplemente anécdotas sobre sus personajes. Rugiero, el diablo, es quien más utiliza este recurso pero, al final de la novela, el autor aprovecha las llamadas Veladas de la Quinta para intercalar varias historias, que de otra manera hubieran quedado en el tintero.

PASEOS Y SALIDAS CAMPESTRES

Ya vimos que los paseos fueron alentados por las autoridades virreinales como una forma de atemperar las costumbres, y en especial como una práctica que pudiera contrarrestar los carnavales y demás fiestas populares subversivas. A todas las ventajas sociales y colectivas del paseo y la salida al campo, debemos añadir dos valores muy apreciados por el siglo XIX: el contacto con la naturaleza, fuente incontestable de virtud; y el ejercicio físico, fuente de salud. Así pues, no es raro que los paseos y días de campo fueran alabados y promovidos tanto por las autoridades como por educadores y escritores. La mayoría de los paseos y lugares de excursión existían desde la época colonial; en todo caso, lo que ocurrirá es que cambiará la forma de usarlos.

La Alameda (cuya fundación se remontaba a 1572) fue mejorada y ampliada en el Siglo de las Luces. Se debe al virrey marqués De Croix

la modificación y ampliación más importante. Otro virrey, Bucareli, mandó trazar las dos avenidas que la cruzan en diagonal y colocó las cinco fuentes. Fue a partir de su gobierno cuando se instauró la costumbre de tocar música en los días festivos. Bucareli también mandó abrir dos paseos, el Paseo Nuevo y el que lleva su nombre. Sobre el Paseo Nuevo nos informa Joel Poinsett, temprano observador de las costumbres del México independiente:

En la tarde salimos a caballo al Paseo Nuevo, ancha calzada que se levanta a unos tres pies sobre las praderas que rodean a la ciudad y plantada de ambos lados de huejoxtles, árboles altos, tiesos y cónicos que en apariencia se asemejan al álamo de Lombardía. El paseo estaba lleno de carruajes, unos que rodaban con rapidez, y otros que estaban formados alrededor de la glorieta en medio de la calzada, en donde las señoras se divierten horas enteras viendo los carruajes que desfilan y saludando, sonriendo y agitando los abanicos a sus amistades que pasan. Esto constituye la diversión de los ricos en las tardes.

Y después de dar algunos detalles sobre el tipo de carruaje utilizado en aquellos años, prosigue: “Nos cruzamos con los carruajes en los que iban Sus Majestades, así como los príncipes e infantes, escoltados por las guardias imperiales. Pasaron frente a nosotros tan rápidamente que no pude distinguir las facciones de ninguno de ellos.”²⁹

En 1826 la Alameda estaba muy descuidada y de ello se queja el articulista que firmaba “Hasta mañana”, asiduo colaborador del *Águila Mejicana*. Esta imagen negativa de la Alameda coincide con la de un viajero inglés, Benlloch, quien consideraba (en 1823), que

La Alameda o paseo público, situada al Norte de la ciudad, no es digna, en mi concepto, de compararse a los establecimientos citados [Minería y teatros]. Consiste en calzadas enlosadas y adornadas de fuentes y de estatuas de muy mal gusto. Los paseadores de a pie generalmente no son muy brillantes, y los que se pasean en coche apenas son vistos.³⁰

²⁹ J. Poinsett, *Notas sobre México, op. cit.*, p. 106.

³⁰ Mr. Benlloch, *El Album Mexicano*, tomo II, 1849, p. 523.

La impresión del inglés H.G. Ward, representante del gobierno británico, fue mucho más positiva.

Entre las muchas y curiosas escenas que presentaba México a fines de 1823, no sé de ninguna que nos haya impresionado más que la de la Alameda. Comparada con el Prado de Madrid, ciertamente estaba privada de su adorno más brillante: las mujeres, pues pocas damas de México, o ninguna, aparecen en público a pie; pero para compensar lo anterior, tenía el mérito de ser completamente diferente a cuanto pudiéramos haber visto antes. En domingo o en día de fiesta las avenidas estaban llenas de enormes carruajes, la mayoría sin muelles, pero sumamente barnizados y esplendorosamente adornados con extraordinarias pinturas en lugar de escudos de armas, y en cada uno de ellos iban sentadas dos o más damas vestidas de gran gala, que mataban el tiempo con un cigarro *en attendant* la llegada de algunos de los numerosos caballeros que se encontraban caminando o cabalgando cerca de ellas.³¹

Claudio Linati no sólo dibujó a las mexicanas sino que también las describió con su pluma. Por ejemplo, en sus paseos por la Alameda, alegrándose de que abandonaran el aristocrático carruaje para adoptar la republicana costumbre de pasear a pie,

han empezado á honrar la lozana Alameda con su presencia pedestre. Nada menos esperábamos de la docilidad del bello seco, y sobre todo de unas patriotas republicanas, que por fin no dejarían de ver que eso de no querer pisar con sus piecitos el mismo suelo que medimos nosotros, alumnos de las musas, era por fin hacernos sentir el peso de una aristocracia pecunaria, que incesorable prohíbe a los poetas, periodistas, filósofos, y litógrafos el hacerse arrastrar con dulcísimo movimiento por piernas ajenas.³²

³¹ H.G. Ward, *México en 1827*, México, SEP-Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 58.

³² "Variedades", *El Iris*, tomo II, 1826, p. 87.

Esto lo escribió Linati en 1826, y nosotros sabemos que la costumbre de pasear a pie no logró imponerse; sin embargo es interesante la relación que establece entre el paseo en coche y el antiguo régimen, y las costumbres sanas y llanas como el caminar, con el ideal republicano.

Otro extranjero, Mathieu de Fossey, nos ha dejado sus comentarios y recuerdos de los paseos capitalinos.

No lejos de la escuela de minas se encuentra el bonito paseo de la Alameda[...] el único que los peatones puedan disfrutar, aunque pocos lo aprovechaban hasta que los europeos lo pusieron de moda. A las cinco de la tarde llegan los coches, dan varias vueltas y después se van a Bucareli, hasta que cae la noche. El domingo y los días festivos, la elegancia de las *toilettes*, el número y el lujo de los carros, hacen de estos dos paseos un pequeño Longchamp, que cada año se torna más curioso de ver y más bello.³³

De la Alameda lo único que le parece de mal gusto son las estatuas de piedra colocadas al principio de cada avenida. Las califica de horribles, grotescas y no entiende por qué están allí. En cuanto a Bucareli comenta que “no es más que una gran calle bordeada de sauces y abedules, con plazas circulares adornadas con estanques con surtidor. Los coches se colocan en fila y después de haber hecho la vuelta del primero o el segundo estanque, dan la vuelta y reinician el mismo viaje, o se detienen en la glorieta principal para ver desfilar a los demás”.³⁴

Es decir que diez años después de la estancia de Poinsett y de Linati, las mexicanas seguían paseando en coche. De Fossey pudo sin embargo constatar algunos cambios positivos en los paseos entre su primer viaje y el momento de redactar su texto sobre México. El primero es que en los treinta las damas salían de paseo muy bien peinadas, con diamantes y perlas en las orejas y en el cuello, pero envueltas en un gran chal que cubría una *toilette* descuidada. “Sólo estaba bien aquello que

³³ M. de Fossey, *Le Mexique, op. cit.*, p. 220.

³⁴ *Ibidem*, p. 221.

se veía por fuera, aunque uno lo percibía a través de una espesa humareda de tabaco.”³⁵ De Fossey pudo ver que con el tiempo, y según él con la llegada de los europeos, las costumbres mejoraban. A ello contribuyeron también los propios mexicanos que habían pasado algunos años en Europa y traían hábitos sociales que los demás trataban de imitar. Nosotros podemos añadir que tales familias eran los Fagoaga, Gorostiza, Cortina y Guerra, entre otros.

En los años cincuenta algunos autores mexicanos protestaron también contra la costumbre de las damas mexicanas de pasear solamente en coche. Es decir que los comentarios republicanos de Linati no habían convencido a las ciudadanas que vivieron las luchas de Independencia. En tono entre jocoso y didáctico, el autor de “La Alameda de México” lanza una sugerencia a las damas capitalinas:

si mis amables lectoras quisieran adoptar una indicación y llevarla a cabo, no hay duda que podrían hacer de la Alameda el paseo más nuevo y divertido de la república. Si en lugar de esas largas hileras de coches que a estilo de duelo, si pueden lucir en un paseo espacioso, como el de Bucareli, se confunden y agolpan en el pequeño recinto de la Alameda, estableciesen la costumbre de pasear a pie por las mañanas temprano o por las tardes, a más de lo útil que sería este ejercicio para su salud, respirarían el aura balsámica y el ambiente puro de que tanto necesita su delicada complexión[...]³⁶

Al parecer, algunas damas ya empezaban a realizar este tipo de ejercicios cuando la ciudad fue atacada por la terrible epidemia del cólera. No paseaban en la Alameda, sino en la Piedad, lo que era sin duda un avance en las costumbres. Un colaborador de *El Daguerrotipo* comenta ambas circunstancias:

En los primeros tiempos del cólera notamos que muchas señoras, siguiendo los consejos de sus respectivos doctores, después de dar su

³⁵ *Ibidem*, p. 223.

³⁶ “La Alameda de México”, *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo I, 1852, p. 37.

acostumbrado paseo por la Alameda ibarr a la Piedad, y allí, apeándose de sus coches, daban unas cuantas vueltas a pié y tomaban así un ejercicio corporal que no podía menos de serles saludable[...] notamos igualmente que nuestras bellas que tienen tanta aversión a los cafés públicos se dejaban arrastrar (conforme siempre a los preceptos higiénicos del doctorcito) a los deseos de tomar una copa de cognac, entraban en el Bazar o en la Gran Sociedad, se sentaban algo cortaditas delante de una mesa y bebían valerosamente el rascante licor que por lo común les obligaba a hacer una muequita más o menos graciosa[...] Pero aumentó la epidemia de intensidad; prescribióse el descanso, el recogimiento, y ya no pudimos admirar el talle flexible, el andar elegante, las facciones delicadas, los torneados brazos, los enanos pies de las inhumanas, pues[...] se encerraron herméticamente en sus coches[...] quisieron evitar el sereno y quedáronse sepultadas en un aposento solitario o en un fatídico salón.³⁷

Los paseos eran otra oportunidad para conocer y cortejar a alguna damita. Aunque el hábito de pasear en carro limitaba mucho las posibilidades de los pobres, Fabricio Núñez escribió un simpático artículo al respecto. Cuenta cómo los amantes de a pie se apostan entre los árboles esperando ver la carroza de la dama de sus pensamientos:

desde allí flechamos la visual á los coches que pasan delante de nuestras narices con la rapidez del relámpago, siempre que un filosófico alquilón arrastrado por dos alimañas que parecen según lo flacas, militares retirados, no sea un obstáculo contra aquella precipitación. ¡Lo que son las circunstancias! Los amantes bendicen al retrógrado simon que les proporciona el placer de verse más despacio; porque sin él, aunque el amor no es corto de vista, como es tan rápido el movimiento, las ven como por ensalmo, y como por arte del diablo desaparecen a sus ojos, quedando los suso-espresados como perro amarrado á quien pasan por el hocico un pedazo de carne.

³⁷ *El Daguerrotipo*, tomo I, 1850, p. 135.

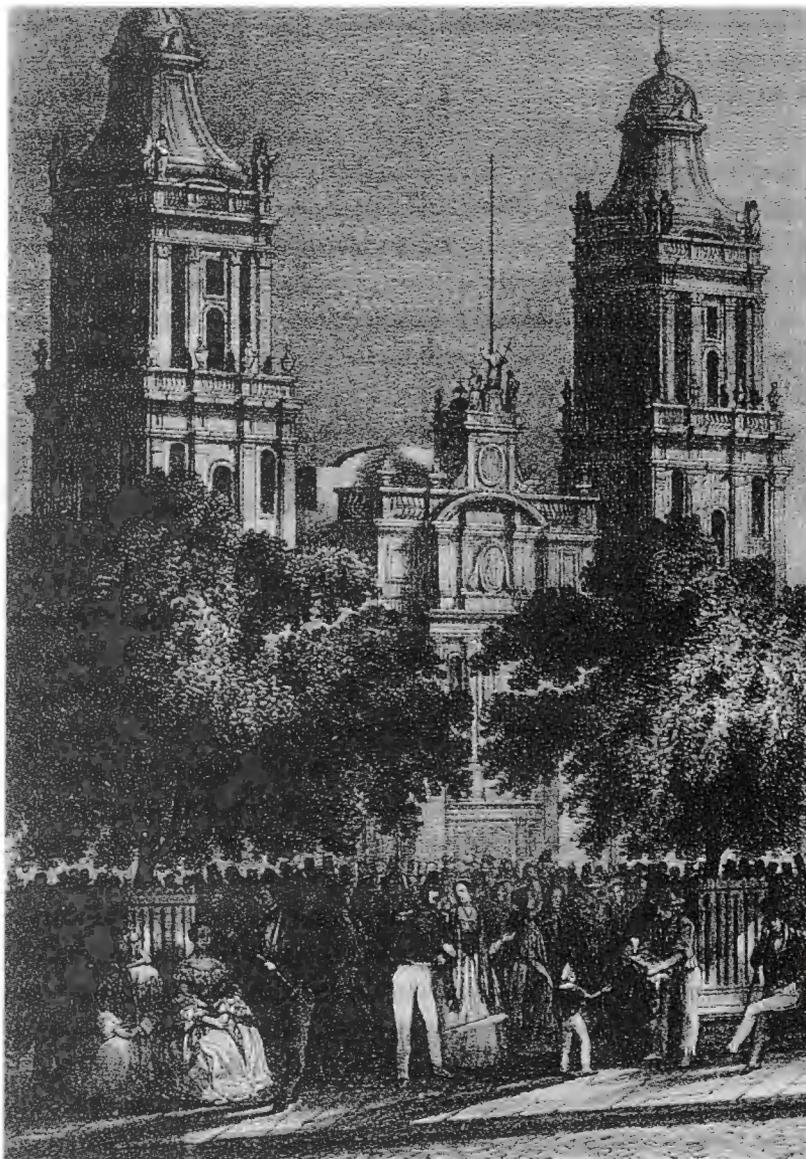
Y termina describiendo la mejor suerte de los jinetes y las respuestas cifradas de las señoritas:

No son menos bellas las escenas que tienen lugar en el medio del paseo: las carreras de los que estando a caballo siguen un landó en cuyo vidrio va asomada una niña; los que para hacer gala de su agilidad y fuerza caracolean al pasar un coche, quieren colear al de adelante; las que ponen sobre la portezuela del coche una mano blanca y llena de anillos, y otros tantos rasgos, completan este cuadro animado y pintoresco. Pero la noche cae, y piano piano vuelve uno a su casa después de la oración á prepararse para el teatro.³⁸

A mediados de los cincuenta, al terminar el periodo santannista, el llamado Paseo de las Cadenas estaba de moda. Este paseo no era otro que la explanada frente a Catedral, que ostentaba unas gruesas cadenas. Los paseantes iban allí al atardecer y escuchaban la música de la retreta, es decir el momento en que la banda de los militares que custodiaban el palacio de gobierno tocaba distintos aires. Marcos Arróniz lo consideraba el paseo romántico por excelencia y una buena ocasión para el encuentro de los amantes:

Son las ocho de la noche, y noche de luna clara y llena, que en un cielo raso de un azul delicado envía destellos insinuantes y voluptuosos. Las estrellas parecen el polvo que levantó su carroza al venir rápida por el Oriente salvando los cerros y los mares. Algunos grupos de jóvenes, vestidas de ligeros trajes blancos, dirigen sus ojos hacia el disco pálido, que parece el sol de los muertos y de las sombras, el sol de Ossian, y que recuerda ilusiones desvanecidas de amor, memorias gratas de la niñez, esperanzas evaporadas, delirios soñolientos. Cualquiera que las ve de lejos y con fantasía de poeta, creería que eran bellas ninfas, que habían bajado curiosas á la tierra en los rayos de su luz y que las recogería en sus destellos al despedirse de la noche. Otras se mecen con graciosa coquetería y bañadas de esa luz aperlada y misteriosa[...] Varias se agrupan en las gradas de las altas cruces que se alzan en los ángulos, y parecen los

³⁸ *El Apuntador*, 1841, p. 80.



6. "Las cadenas", litografía de Decaen en *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Acompaña el artículo de Fernando Orozco y Berra, "Las flores a oscuras". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

arcángeles de pureza, la guardia de virtud que custodia el signo de la Redención[...] allí son las miradas furtivas y de inteligencia entre los amantes; allí la presión de mano bajo los pliegues de la capa ó de la seda, sin que lo sospeche siquiera ni el malaventurado marido ni el pobre papá[...]³⁹

Otro observador de la vida cotidiana de este periodo, Manuel Payno, se complace también en describir aspectos del Paseo de las Cadenas:

las músicas y bandas de los regimientos (y a veces hay ocho o diez en la capital) van saliendo por entre las sombras y a la sordina por los ángulos y bocacalles y haciendo alto en el frente de la puerta mayor [de Palacio]. Los curiosos, los que pasan por casualidad y familias enteras[...] van reuniéndose y sentándose en las aceras, en las cadenas de la Catedral y gradas de las cruces o se pasean, forman grupos y tertulias[...] A las ocho en punto las marmotas se iluminan repentinamente y rompen las retretas a la vez, produciéndose un momento una extraña confusión de sonidos; pero no tardan en desfilar rumbo a sus cuarteles tocando las más escogidas piezas [de] los maestros italianos, alemanes y mexicanos. Delante de Palacio quedan las músicas de artillería y de ingenieros, con sus atriles, sillas, papeles y faroles, tocando alternativamente los más deliciosos vales y mazurcas.⁴⁰

Sugestiva descripción del Paseo de las Cadenas que confirma la enorme afición musical de los mexicanos de la época romántica.

Tenemos la impresión de que, a medida que va ganando terreno la clase media, el Paseo de las Cadenas se vuelve más concurrido. La explicación sería que se trataba de un paseo en pleno centro de la ciudad al que se llegaba a pie, sin coches. La excusa eran los grupos musicales o retretas que ya nos ha descrito Payno, pero el otro atractivo era la posibilidad de intercambios de cartas, señales secretas y aun presiones de mano, como explica Arróniz, que en los paseos elegantes con coche

³⁹ M. Arróniz, *op. cit.*, pp. 162, 163.

⁴⁰ M. Payno, *op. cit.*, p. 245.

eran de todo punto imposibles. Otro cronista de la época, García Cubas, corrobora lo anterior:

Allí está apoyado en el poste, frente a nosotros, un jovencito boquirrubio que, de vez en cuando, hace señales telegráficas con el puro encendido a esa joven, casi una niña, que tiene delante. Por nuestra izquierda vienen dos lindas jóvenes, llenando la calzada con sus vestidos de excesiva anchura, según la moda. Una de ellas no cesa de mirar hacia atrás y es que sin duda la sigue el novio ¡Cómo lucen sus hermosos vestidos a la luz de la luna[...] una lleva un traje color de rosa con tres olanes festoneados y la otra el suyo, amarillo limón, también con tres olanes guarnecidos de listón y fleco; las dos ostentan ricas manteletas y sombreros de paja, a la moda, cuya ancha falda les cubre casi completamente el rostro. Mira con qué donaire la enamorada saca por debajo de la manteleta la mano y entrega al novio una carta, sin que lo adviertan el papá y la mamá que vienen detrás.⁴¹

No sabemos qué admirar más, si el detalle con que un señor serio como García Cubas describe las modas, o la habilidad de las señoritas mexicanas para burlar el severo cerco de sus padres a la virtud y el recato. Pero la cuestión es que los paseos servían para todo esto: para que los hombres se fijaran en las jovencitas y para que las jovencitas se agenciasen un novio de su gusto y no necesariamente del gusto de los padres.

Para De Fossey, el Paseo de la Viga era uno de los más atractivos y es lógico porque su exotismo y originalidad debían cautivar a los extranjeros.

El Paseo de la Viga es el más bonito que se puede hacer, en coche o a caballo, pero no está de moda sino desde el primer domingo de Cuaresma hasta Pentecostés. Durante esta época Bucareli queda vacío[...] Es un concierto inmenso que ninguna vociferación, ningún clamor desagradable interrumpe[...] El día que se abre este paseo la concurrencia de coches es inmensa. Forman dos filas cerradas de una milla de largo, mientras que otro buen número de carros se colocan en dos plazas en

⁴¹ A. García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Patria, 1960, p. 219.

forma de media luna, desde donde pasan revista a los vestidos de las damas y los caballeros. Las personas que se conocen intercambian al pasar un saludo, un signo gracioso de la mano o del abanico.⁴²

Para Madame Calderón de la Barca, el de la Viga es uno de los paseos “más bellos que imaginarse pueden, y aun podría mejorarse; pero así como está, con la agradable sombra de sus árboles y el canal, por donde desfilan las canoas, en un constante y perezoso ir y venir”, le parece original y encantador. Y no sabe, como extranjera, si es más bello el espectáculo de las indias con sus flores o el de las señoras “luciendo sus mejores vestidos y encerradas en sus coches, que se pasean en silencio, devolviendo con un amable movimiento del abanico los saludos de sus bellas amigas desde el fondo de sus carruajes”.⁴³

El paseo hasta Chapultepec requería de todo un día, así es que debemos contarlo como una salida al campo. La garita de Belén era el lugar de partida de los grupos y coches. En un artículo con este título, su autor nos describe con garbo y simpatía esta excursión, una de las preferidas de los capitalinos. Era otra de las oportunidades para los encuentros y galanteos:

Los dóciles simones están listos: ellos van a conducir en su seno a la hermosa mitad del género humano, con todas sus coqueterías, con toda su compostura y regocijo: dan sombra, algunas veces inoportunas a estos cuadros, algunas suegras infieri; que no hay Purísima sin víbora ni San Anton sin marrano; a los lados de los coches caracolean los corceles, algunos maguer su flacura y edad provecta en que caminan los mancebos, ya ostentando sus adelantos en las equitaciones, ya baloneándose al postigo de un coche para estar en el contacto posible con las señoras de sus pensamientos.

Tras de los coches, en paso intermitente camina un carro, conductor de los músicos, de los *attachés* de la capa raída y de los criados y criadas, se arde este carruajillo; la alegría se comunica eléctrica desde los simones al carretonero[...] La garita de Belén es el lugar de reunión y el punto

⁴² M. de Fossey, *op. cit.*, pp. 224, 225.

⁴³ Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 83.



7. "México, garita de Belén", litografía dibujada por Pinson y litografiada en el taller de Cumplido, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

de partida. Allí, en espera de algunos convidados que faltan, se piden algunas cuadrillas, se conciertan polkas insurgentes, se conchavan partidas de tresillo y malilla, se ponen, por último, algunas bases amorosas que darán sus frutos en el resto de aquel día[...] Algunas chicas garbosas, con sus charles cruzados como bandas, sobre el pecho, vienen cabalgando audaces, blandamente sostenidas por el galán que, con el justificado pretexto de la rienda, oprime impunemente el talle seductor de sus compañeras[...] Las ancianas que han tomado más vino que el que requería su vigor, ya descuidan su activa vigilancia, y unas veces platican de sus tiempos, otras proponen un rezo para ahuyentar a los ladrones. ¡Cuántas esperanzas de amor! ¡cuántos desengaños y celos atroces! ¡cuántas emociones no habréis sentido! ¡oh jóvenes y viejos lectores! al regresar de un paseo de Chapultepec, en el momento que os anunciaba su próximo término la garita de Belén.⁴⁴

⁴⁴ *El Álbum Mexicano*, vol. 1, 1849, pp. 611-613.

Es curioso que más de un autor considerara que el castillo de Chapultepec tenía un carácter romántico. La moda del *Revival* lograba envolver a nuestro único “castillo” con los encantos del misterio y de la historia, y con el sentimiento quasi religioso de la naturaleza.

A poca distancia y descollando sin obstáculo se ostenta con su romanesca presencia el augusto palacio de Chapultepec; parece que la naturaleza caducando se refugió en aquel sitio para eternizarse; parece que la ancianidad de aquellos árboles solemniza los recuerdos de la antigua grandeza de este suelo, y parece que en aquel edificio soberbio se materializó la memoria de los siglos caballerezcos [*sic*] de la patria de nuestros conquistadores.⁴⁵

Los paseos campestres eran, pues, una oportunidad inmejorable para el galanteo, y para el contacto físico, tan escamoteado en aquel siglo de romántica ñoñez. Para esto se habían inventado los paseos en burro, muy de moda al finalizar el periodo santannista. Arróniz lo declara “maravilloso descubrimiento” y después explica por qué:

El amante se coloca de escudero junto a su amada, que tímida busca siempre el deseado apoyo. Y cuando el paso desigual y brusco del cuadrúpedo hace perder á la beldad el equilibrio, que no trata de recobrar por sí sola ni de guardarlo, el amante afortunado con tan delicioso pretexto la colma de caricias á la faz de la mamá, y tomando sus delicados miembros para salvarla de una caída que está remota, pero que en premio de tan intrépida y desinteresada acción, recibe de los padres de la niña palabras de agradecimiento y miradas de aprobación. Estas escenas se reproducen á cada paso con inmenso beneplácito de ellas y ellos.⁴⁶

Arróniz recomienda a los viajeros que se unan a una de estas excursiones, porque serán oportunidad para “filosóficas lucubraciones o para éxtasis y delirios apasionados”.⁴⁷

⁴⁵ *El Museo Popular*, vol. 1, 1840, p. 38.

⁴⁶ M. Arróniz, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 158.

En “Manolito el Pisaverde” de Rodríguez Galván, se puede leer una prolija descripción de estos paseos y salidas al campo, preludio de una terrible tragedia. Se trata de un día de campo descrito según los tópicos del romanticismo rousseauniano: regreso a los orígenes mediante el retorno a la naturaleza, predisposición al amor, encuentro con lo popular y su contrapartida, abandono de la civilización. Pero puede ocurrir que el dolor y la desesperación sean tan grandes que la vista de la naturaleza sólo sirva para exacerbarlos y ahondar en la soledad y la melancolía. En todo caso, identificación subjetiva con la naturaleza:

Era de verse la bandada de gente que se dirigía a un paseo a orillas de San Ángel[...] Unos hombres iban montados en asnos y otros a pie, llevando señoras y conversando cada cual con su pareja; y era de suponer que no hablarían de las penas del infierno sino acaso de amor, que era lo más análogo a las circunstancias. En el campo es donde los cortesanos tratan de acercarse al pueblo o más bien a la niñez. El opulento se fastidia de las ceremonias simétricas y de sus conversaciones afectadas; se fastidia de los perfumes y de los brillantes, de la oscuridad lúgubre de los salones y del movimiento monótono del coche. Desea variar de alfombra, de tapices, de cabalgadura, de modales y hasta de palabras: en el campo vuelve a la primera edad, baja desde su elevado puesto hasta el de la humilde pobreza, salta en la yerba con más gusto que en una alfombra; cambia su coche por un carro, su brioso caballo por un asno paciente, su insolente lacayo por un indio joven y humilde, a quien tiene la bondad de dirigir de cuando en cuando una chanza, aunque siempre con aire de protección. Entonces olvida sus cuidados, sus penas, sus horribles martirios porque, como el dolor y la riqueza van juntos, sólo despojándose de ésta puede el hombre aliviar el peso de aquél. Empero no siempre se consigue esto: cuando los pesares son enormes, cuando el corazón se halla en una aflicción extrema, el campo y la libertad aumentan más y más el dolor, y entonces la desesperación, la melancolía profunda se posesiona enteramente del alma.⁴⁸

⁴⁸ M. Rodríguez Galván, “Manolito el Pisaverde”, *op. cit.*, p. 89. La primera versión de esta novela corta fue publicada en *El Año Nuevo* de 1838, imprenta de Mariano Galván.

LAS TERTULIAS

Estas tertulias o reuniones de amigos son el mejor medio de adquirir trato y mantenerle, y la mejor escuela de modales para los jóvenes que, concluida su instrucción, entran, por decirlo así, en el mundo. Tanta es la ventaja... que deberian los padres hacerse miembros de las tertulias de amigos, solo para introducir en ellas a sus hijos.

El Instructor, 1839

“La señora de la casa es el alma de la reunión que en ella recibe.” Así inicia un artículo cuyo título declara sin ambages el papel determinante que las mujeres jugaron en esta práctica cultural y social: “Cómo ha de conducirse una ama de casa cuando recibe tertulia”. De su actuación, declara el autor, depende el éxito de la reunión: si es atinada hay animación, alegría y atractivo; si no lo es, “una concurrencia se ve fría, sin gracia y fastidiosa”. Las recomendaciones y comentarios son significativos:

No hay que creer que el agasajar a los concurrentes de una tertulia es todo vida y dulzura: por el contrario esto requiere una abnegación completa y una bondad nada fingida: Así, dado el caso de que se baile en vuestra casa, lejos de aceptar a los bailadores que se os presentarán de sobra, para corresponder con esta cortesanía a la bienvenida que les dais, debeis aprovechar esa atención en favor de las pobres mugeres que veais olvidadas en sus asientos, y no debeis bailar vos sino cuando haga falta una compañera para completar una contradanza.⁴⁹

Éste era el papel de la anfitriona respecto a la parte del baile. He aquí las obligaciones en relación a la otra actividad importante de una tertulia, la música:

⁴⁹ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, vol. IV, 1853.

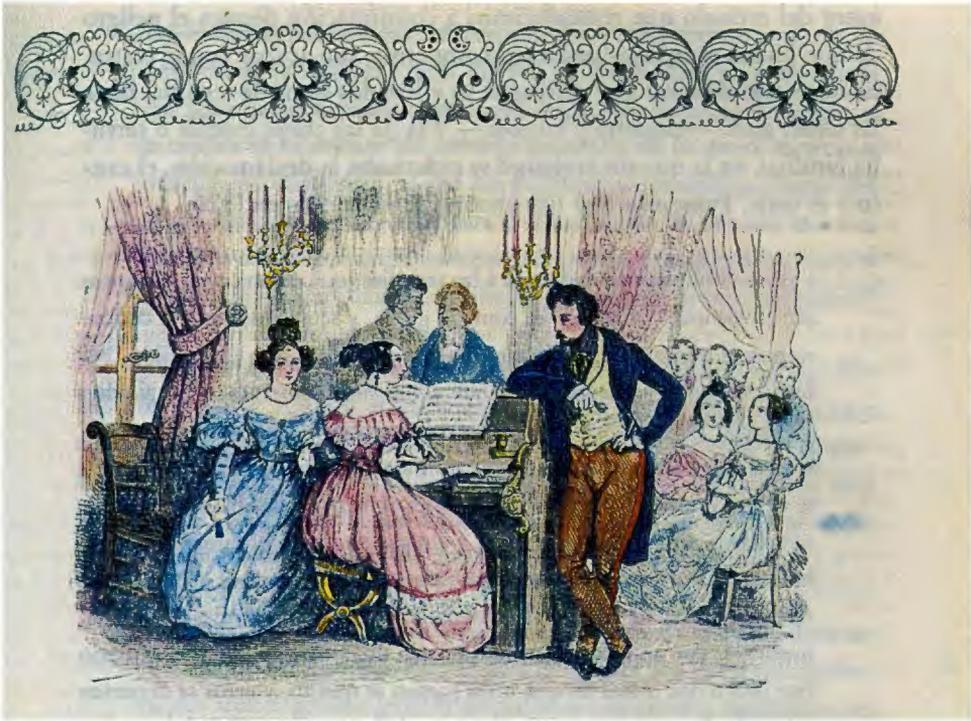
Si se trata de música, á pesar de vuestra habilidad, debeis hacer tocar y cantar antes que vos á todas las personas que forman el concierto; lejos de procurar deslucirlas con vuestra superioridad debeis contentaros con cantar un trozo de poca importancia y tocar algunas variaciones ligeras. Todo esto es saber vivir y es lo que constituye la amabilidad, pues para que seais verdaderamente amable preciso es que seais benigna. Tened especial cuidado de atender a todas vuestras visitas, mucho menos á las mujeres atractivas y obsequiadas que á las que veais olvidadas ó abandonadas. Si son mamás, habladles de sus hijos, que es lo que les place; si son señoritas, elogiadles el traje, que nunca falta en él algo de que decir lisonjas. Tenemos hoy un nuevo uso introducido entre la gente de buena educación y que os aconsejo adopteis, pues puede evitar muchos chascos pesados y tiene además la utilidad de poner muy á su gusto a las gentes: de la costumbre de presentar unas á otras personas es de lo que quiero hablar.⁵⁰

Una de las preguntas obligadas es ¿cuándo surgen las tertulias en México? El testimonio de Madame Calderón de la Barca, en el sentido de que esta costumbre aparece apenas en los años cuarenta, debe corregirse. Tenemos pruebas contundentes de que la tertulia existe desde principios de la época independiente, como transformación de las reuniones cortesanas. En esto la evolución siguió el mismo curso que en Europa: de ser una práctica exclusivamente aristocrática devino un hábito fuertemente arraigado en todas las capas de la cada vez más compleja clase burguesa.

En 1826 el *Águila Mejicana* reportaba una tertulia en la casa del señor Ward, representante del gobierno británico. Conviene fijarnos en el comentario del redactor, en el sentido del papel que en dicha reunión jugaban las mujeres. He aquí el texto completo de esta nota titulada "Tertulia":

En estos días han sido frecuentes las recreaciones sociales de esta capital. Acabado el tiempo de Cuaresma parece que las disposiciones eran

⁵⁰ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, vol. IV, en Julia Tuñón, *op. cit.*, pp. 203, 204.



“La flor del durazno”, litografía que fue coloreada; ilustra un cuento moral. La escena representa una tertulia y aunque forma parte de la serie “Las flores animadas”, probablemente sea obra de un artista mexicano. *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

las mejores para reunirse en entretenimientos agradables a fin de dar desahogo al espíritu con el mutuo trato de la culta sociedad. La tertulia del señor Ward ha sido anoche deliciosa, al mismo tiempo que distinguida por las personas que la formaron. Pudiera detenerme en el elogio particular de las señoras que hermo세aban tan bello círculo, si no estuviese cierto de la dificultad de describirle con esactitud. Méjico cada vez más va convirtiéndose en la morada apasible de todos los pueblos. Hasta mañana.⁵¹

Otros testimonios confirman la existencia, consolidada, de esta práctica cultural y social en 1826. Hablando de la ópera y el teatro, el

⁵¹ “Tertulia”, *Aguila Mejicana*, núm. 353, domingo 2 de abril de 1826.

autor del artículo que reproducimos a continuación destaca el peligro de que dichas reuniones pudieran competir y aun acabar con el teatro. Es necesario destacar que distingue ya entre dos tipos de tertulia: la de las clases altas —elegante y costosa— y la de las clases medias o tertulia familiar, en la que sin embargo se practicaba la declamación, el canto y el baile. Pensemos que nos encontramos apenas en 1826:

y si no el público se dedicaría a las tertulias, que es una cosa de tantos atractivos una vez que se les toma el gusto, y se abandonarían la concurrencia al teatro, que por lo común sólo sirve de punto de reunión. No hablo de las tertulias brillantes que ahora suele haber; éstas no pueden sostenerse por mucho tiempo si son frecuentes ni imitarse por las gentes del país porque son costosas, y no todas las señoras pueden sostenerse el lujo que se va extendiendo en tales concurrencias. Hablo, sí, de las tertulias familiares, de parentelas y amigas en que canta una, toca otra, bailan alguna noche una que otra contradanza o wals, se echa tal cual relación o paso de comedias, adivinanzas, juegos de prendas o cosas semejantes. Por un lado se forma un corro de noticiarios, al otro extremo hay una o dos mesas en que unos juegan al tresillo, y otros se divierten mirando. Estas concurrencias son muy útiles para la civilidad, buen trato y unión de ánimos, aunque a veces suelen tener el inconveniente de la murmuración, que no faltará también en algunos palcos.⁵²

En un pequeño ensayo aparecido en *El Iris* en 1826, el autor (Florencio Galli) se refiere explícitamente a tertulias sostenidas por damas. En ella las participantes hablan, de preferencia, de galanes y de amores. Por su parte, Mathieu de Fossey, sutil observador de nuestra sociedad romántica, consideraba que las mujeres eran el alma de las reuniones o tertulias. A lo largo de su sabroso libro sobre nuestro país, De Fossey se declara un admirador de la mujer mexicana, a la que consideraba superior al hombre. Lamentaba, por lo mismo, la deficiente educación que recibía, pues consideraba que con muy poco esfuerzo podía convertirse en una persona refinada:

⁵² *El Sol*, abril de 1826; Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, UNAM, 1969, p. 186.

Las reuniones parecería que ofrecen, por ello, poco aliciente, ya que la ignorancia de las mujeres y de la mayoría de los hombres no permite más que conversaciones sobre lugares comunes, acontecimientos domésticos y la crónica de los salones; sin embargo no ocurre así: las damas mexicanas tienen tanto talento natural que dan a cualquier nimiedad que traten una gracia particular; no hay lugar para el aburrimiento cuando uno está a su lado. Por otra parte hay cultivadoras de la música en todas las familias y el canto, el piano o la guitarra contribuyen al desarrollo de la conversación.⁵³

Joel Poinsett, el intrigante embajador norteamericano, en sus *Notas sobre México*, destaca el carácter lúdico de las tertulias, en lo que coincidiría con la opinión de Madame Calderón de la Barca: los anglosajones entenderían por tertulias aquellas reuniones de carácter más cultural que de diversión. Lo difícil sería establecer las fronteras entre uno y otro tipo de tertulia. He aquí el testimonio de Poinsett:

En la siguiente mansión que visitamos encontramos a la señora de la casa fumando un cigarrillo. Sacándoselo de la boca con suma desenvoltura, nos recibió gentilmente. Al despedirnos nos invitó a concurrir a sus tertulias, saraos nocturnos, en donde los jóvenes cantan y bailan y a veces toman parte, con los viejos, en juegos de azar que nunca faltan en una reunión en México.⁵⁴

Las *Memorias* de Guillermo Prieto están repletas de referencias y descripciones de tertulias. En ellas, Prieto da un lugar de preferencia a la poesía y a los bailes. Alude a la música pero no se detiene en ella; esta visión la atribuimos a inclinaciones personales. Nos interesa en particular la descripción que hace de una de las tertulias, la del arquitecto D. Joaquín Heredia y su esposa, la “joven, hermosa y llena de gracia, doña Anita Zuleta”. Después de ponderar las gracias de la anfitriona, Prieto relata el papel que la poesía tenía en aquella tertulia, compuesta de afamados improvisadores, y hace una distinción entre éstos y los poetas profesionales que para nosotros es de gran utilidad:

⁵³ M. de Fossey, *op. cit.*, pp. 283 y 242.

⁵⁴ J. Poinsett, *op. cit.*, p. 105.

Con cualquier motivo, formaban certámenes poéticos que verdaderamente me asombraban, más que todo, por la facilidad estupenda que tenían estos señores para improvisar. Generalmente los ponían en pie forzado o una glosa difícil, y después de encerrarse en breve silencio prorrumpan y eran acogidos sus alumbramientos con entusiasmo frenético[...] Los llamados grandes poetas tenían su categoría aparte, y Heredia, Quintana y otros, primero se hubieran dejado sacar una mueca que soltar un verso[...]⁵⁵

Prieto guardaba inmejorable recuerdo de la tertulia de los Zozaya, tíos del poeta y dramaturgo Fernando Calderón, en la que reinaba indiscutible la seductora señora Zozaya y “cuya tertulia se componía de notabilidades artísticas y literarias, lumbreras del foro y personajes eminentes en la política [entre ellos] Barrera, poeta de salón, entonces muy en voga [*sic*]”.⁵⁶ Es decir que para Guillermo Prieto había dos tipos de poeta: el de las tertulias o de salón, y el profesional. Sin embargo, como veremos, la afición a la poesía era tal que en ellas se recitaban o leían en voz alta poesías de autores ya consagrados y publicados, mientras que los poetas noveles hacían sus primeras lides, buscando la aprobación de los entendidos y también la admiración de las damiselas. Fue precisamente en estas reuniones donde Guillermo Prieto conocería a uno de los poetas románticos más famosos en su época, Casimiro del Collado, de quien hablaremos en el capítulo dedicado a la poesía. Para terminar con el testimonio de Prieto, en quien buscamos confirmar la importancia de las mujeres, la poesía y la música en las tertulias, oigamos el recuerdo de otra tertulia memorable, la del licenciado Pacheco, ministro de México ante el gobierno francés. En su casa se daban cita

mujeres hermosas, letrados ilustres y jóvenes de la mejor sociedad[...] Couto, Pesado[...] señoras y señoritas de las familias de Jáuregui, Durán, Llerenas, Peña y Barragán, Castillos, Bosceros[...] Pero lo característico de aquellas reuniones, lo que las convertía en típicas y excepcio-

⁵⁵ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos*, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 146, 147.

nales, era el *esprit*, el chiste, el buen decir, lo interesante de las narraciones, lo agudo de los epigramas[...] La afición de Pacheco a la música le hacía amigo de las notabilidades de la época como Gómez, Fernanda Andrade ó Ruelas, esposa de Rodríguez de San Miguel, de Chucha Coria y de Balderas, Camilo Bros, Escalante y otros.⁵⁷

En *El fistol del diablo*, Manuel Payno se complace en describir tertulias provincianas. Los héroes de su novela, Manuel y Arturo, han llegado a Jalapa, y después de haber sido presentados a una de las familias principales de la ciudad (requisito indispensable para ser aceptados en las demás casas), se dedican a la vida social.

“Cuando no eran días de campo —dice Payno—eran tertulias, donde se reunían diez o quince muchachas lindas, vestidas con sencillez y aseo, y con la risa siempre en los labios y la alegría en los ojos.” Constatada la importancia del elemento femenino en este tipo de reuniones, el novelista pasa a confirmar el papel de la música en las mismas: “Una tocaba el harpa, instrumento favorito de las jalapeñas, y acompañaba con ese divino instrumento a dos o tres compañeras que cantaban esas canciones nacionales tan sentimentales y llenas de armonía; después se bailaban cuadrillas, contradanzas y hermosos valeses alemanes; y por fin se platicaba, se embromaban unas con otras sobre amoríos y pasatiempos.”⁵⁸

Ya dijimos que la cultura oral en el siglo XIX era mucho más viva de lo que podamos hoy en día imaginar. Aparte de la conversación en sí, una forma de transmisión de conocimientos y un código complejo que regía todo tipo de comunicación social, la conversación era también estilo. Se podría elaborar una tesis solamente con revisar los manuales de conversación publicados y traducidos; algunos, en esta primera mitad del siglo XIX. Pero aquí no podemos detenernos en este aspecto, sino solamente llamar la atención sobre la importancia de la oralidad. Y otro aspecto de ésta eran las historias que se narraban en el transcurso de las visitas, tertulias y veladas. Payno estructura los últimos capítulos de su novela *El fistol del diablo* en torno a las narraciones

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 265, 266.

⁵⁸ M. Payno, *op. cit.*, p. 106.

de los contertulios de las veladas de Teresa: “En cada velada es preciso que se cuente una historia o novela, o se lea algo divertido —continuó Josesito— para imitar o seguir hasta donde podamos el ejemplo de ciertas damas muy bellas que se encerraron en el castillo a referir historias mientras la peste diezmaba la ciudad vecina.”⁵⁹

La música en el México romántico se desarrolló fundamentalmente en el seno de las reuniones sociales. Manuel Vilar, en las cartas que enviaba a Barcelona desde México, nos permite calibrar el peso que este arte tenía en las relaciones sociales del México romántico.

Tuvimos tiempo atrás en casa, por espacio de seis meses y todos los martes, conciertos donde han concurrido los más distinguidos filarmónicos de ésta. También nos divertimos con la dicha música en muchísimas otras casas pues casi no hay una familia que no cante o toque, y quedarías admirado por tanta afición y buena disposición como hay, en particular entre las señoritas, pues hay alguna de tanta habilidad como cualquiera de las de Europa, basta decirte que tres de éstas han cantado al teatro [*sic*] con muy buen éxito, lo mismo que los hombres.⁶⁰

Cuando lleguemos a las conclusiones regresaremos sobre este tema; sin embargo, conviene recordar que las prácticas sociales de esta primera mitad del siglo XIX propiciaban el desarrollo de la conversación, la poesía oral, el baile y la música, es decir artes efímeras, colectivas, que involucraban el uso del cuerpo y de todos los sentidos.

LA ASISTENCIA AL TEATRO

Debemos distinguir entre la práctica social —asistencia al teatro— con todo lo que esto conlleva de relaciones sociales, hábitos y modas, y las piezas representadas que podamos calificar de románticas o de favorecedoras del gusto romántico. Este aspecto lo analizaremos más adelante; por el momento haremos algunas observaciones respecto a la im-

⁵⁹ *Ibidem*, p. 718.

⁶⁰ M. Vilar, “Carta a Claudio Lorenzale”, en Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIE, 1969, p. 153.

de los contertulios de las veladas de Teresa: “En cada velada es preciso que se cuente una historia o novela, o se lea algo divertido —continuó Josesito— para imitar o seguir hasta donde podamos el ejemplo de ciertas damas muy bellas que se encerraron en el castillo a referir historias mientras la peste diezmaba la ciudad vecina.”⁵⁹

La música en el México romántico se desarrolló fundamentalmente en el seno de las reuniones sociales. Manuel Vilar, en las cartas que enviaba a Barcelona desde México, nos permite calibrar el peso que este arte tenía en las relaciones sociales del México romántico.

Tuvimos tiempo atrás en casa, por espacio de seis meses y todos los martes, conciertos donde han concurrido los más distinguidos filarmónicos de ésta. También nos divertimos con la dicha música en muchísimas otras casas pues casi no hay una familia que no cante o toque, y quedarías admirado por tanta afición y buena disposición como hay, en particular entre las señoritas, pues hay alguna de tanta habilidad como cualquiera de las de Europa, basta decirte que tres de éstas han cantado al teatro [*sic*] con muy buen éxito, lo mismo que los hombres.⁶⁰

Cuando llegemos a las conclusiones regresaremos sobre este tema; sin embargo, conviene recordar que las prácticas sociales de esta primera mitad del siglo XIX propiciaban el desarrollo de la conversación, la poesía oral, el baile y la música, es decir artes efímeras, colectivas, que involucraban el uso del cuerpo y de todos los sentidos.

LA ASISTENCIA AL TEATRO

Debemos distinguir entre la práctica social —asistencia al teatro— con todo lo que esto conlleva de relaciones sociales, hábitos y modas, y las piezas representadas que podamos calificar de románticas o de favorecedoras del gusto romántico. Este aspecto lo analizaremos más adelante; por el momento haremos algunas observaciones respecto a la im-

⁵⁹ *Ibidem*, p. 718.

⁶⁰ M. Vilar, “Carta a Claudio Lorenzale”, en Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México, UNAM-IIE, 1969, p. 153.

portancia del teatro como actividad social y como escuela para todo aquello que se refiere a la sensibilidad, a la decoración y a las modas. Un dato relevante es que las compañías ofrecían cada día una función distinta, y que las obras no se presentaban, por regla general, más de cinco o seis veces. Sólo en casos excepcionales llegaron a las quince o dieciséis representaciones en una misma temporada. A nuestro entender, esto tenía como objetivo que la gente asistiera más de una vez a la semana al teatro. Si se hubiera representado todos los días la misma función, es probable que el teatro capitalino no se hubiera podido sostener, ya que el público potencial no rebasaría las veinticinco mil personas en toda la ciudad y sólo funcionaban dos o tres teatros. Ello repercutía en la calidad de la interpretación, ya que los actores difícilmente podían dominar sus libretos. A medida que avanzaba el siglo XIX, el público se fue haciendo cada vez más exigente, sobre todo el aficionado a la ópera; de esta manera, el teatro pasó a ser, de un lugar de encuentro social, un lugar de formación de las emociones y del gusto artístico y cultural.

En los albores de la vida independiente la asistencia al teatro —costumbre y afición heredada del mundo novohispano— era una actividad destacada de los nuevos mexicanos. Sin embargo, el nivel de las compañías era ínfimo y las maneras y educación del público dejaban mucho que desear. No sólo se echaba de menos el lujo y la elegancia de los asistentes, sino que la plática constante, la nefasta costumbre de fumar y las constantes interrupciones a los parlamentos de los actores convertían al teatro en un verdadero guirigay. En 1823 un inglés que asistió a una función trazó este cuadro pintoresco que nos permitimos transcribir porque retrata a la asistencia femenina:

Con pocas excepciones los dos secos se entregan durante el espectáculo a la costumbre favorita de fumar, aun en los palcos. Según Addison, las mujeres que saben servirse de su abanico poseen un instrumento muy peligroso para los corazones. Si esto es cierto, es muy difícil escapar a una belleza mexicana que se encuentra doblemente armada con el abanico y el cigarro. Más de un héroe, después de haber afrontado los fuegos de Waterloo y de Trafalgar, huiría delante de una hermosura que

lanza torrentes de humo por la boca y por las narices y que se muestra en medio de una nube de verdadero tabaco de La Habana.⁶¹

A partir de los años treinta, y probablemente ya desde finales de la década anterior, las costumbres, y en especial aquellas que afectaban la asistencia a los teatros, se modificaron notablemente. El bello sexo mexicano deja de fumar en público, el público se vuelve exigente y, hasta cierto punto, entendido. No se permite la plática mientras los actores recitan sus papeles. La llegada de compañías de ópera profesionales va refinando a su vez al público, y son numerosos los autores que consideran que los trajes utilizados por las actrices, en y fuera del escenario, contribuyeron en gran medida a refinar a las mexicanas en su vestimenta y a educarlas en cuanto a la propiedad en el vestir. Sospechamos que los decorados sirvieron también para introducir modas en los muebles y la decoración del hogar, tomando en cuenta que algunos de ellos fueron realizados por artistas europeos como Gualdi o Carlos de Paris. Finalmente, vamos a plantear la hipótesis de que también sirvieron de modelo a los grabados mexicanos, como lo indicaría la ilustración que aquí se reproduce, en la que destaca una bella escenografía goticista. El teatro se convirtió en lo que los ilustrados habían preconizado sin mucho éxito a finales de la época colonial, a saber en escuela de costumbres.

Manuel Payno, en su ya citada novela *El fístol del diablo*, confirma lo que por otras vías ya hemos dicho: la afición exagerada de las mexicanas por el teatro. “A las oraciones [Arturo] tomaba el té en compañía de su madre, y a las ocho de la noche se le veía con otro traje en el magnífico pórtico del Teatro Nacional, dirigiendo el lente a todas las muchachas que, elegantes, hermosas, llenas de aromas y de atractivos, concurren todas las noches a la comedia, con una constancia inalterable.”⁶²

Por su parte, Antonio García Cubas corrobora la relación mujer-teatro pocos años más tarde:

⁶¹ Mr. Benlloch, “Viaje a México en 1823”, *El Álbum Mexicano*, t. II, 1849, p. 523.

⁶² M. Payno, *op. cit.*, p. 129.



9. "Interior del Teatro Iturbide", litografía de Casimiro Castro, impresa a dos tintas por la casa Decaen en *México y sus alrededores* (1855-1856). Obsérvese la escenografía goticista que sirve de marco a una obra de tema medieval, así como el énfasis en la mujer como espectadora. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

qué bien le sientan las riquísimas alhajas que ostenta en su alabastrino cuello y en su bien peinada cabellera [doña Dolores Escandón][...] y las rozagantes jóvenes que en este momento entran en el palco 16, tan llenas de vida y con sus trajes vaporosos: son las hijas de don Fernando Benítez... En el palco de la Sra. Agüero, que es el número 11, verás a las simpáticas y elegantes Buchs y a su lado a las Martínez Negrete, atrayéndose los corazones por sus gracias juveniles.⁶³

Y así sucesivamente, cada dama en su palco o butaca, pasando revista a las joyas, vestidos, cuellos alabastrinos, cabelleras, ojos y demás

⁶³ A. García Cubas, *op. cit.*, p. 207.

partes visibles del cuerpo. Y después García Cubas y su amigo van a cenar y a comentar el desempeño de cantantes y compañía ¿Cuáles son las óperas citadas? *Lucía, Elixir de Amor, La Favorita, Lucrecia, Los Puritanos y Norma*.

El cambio entre el público de los años veinte y la refinada sociedad que nos pintan los textos de la época romántica es patente. Las escenografías y el vestuario de las compañías italianas de ópera, así como los empeños de las compañías de verso por ofrecer un teatro digno, no resultaron esfuerzos inútiles. Muchos de nuestros más importantes escritores se iniciaron en las lides periodísticas como críticos de teatro, y los artículos sobre este tema fueron una constante en todo tipo de papeles periódicos desde que Heredia iniciara sus críticas en *El Iris* (1826). La asistencia al teatro no era solamente una forma de pasar el tiempo, sino que acabó siendo uno de los medios más importantes de educación. Y aquí no nos referimos tanto a los datos positivos sobre autores, géneros, historia (la mayoría de obras son de tema histórico), como a lo que nos interesa en este libro, a saber la educación de la sensibilidad y el gusto.

LOS BAILES

En la primera mitad del siglo XIX el baile tiene una gran importancia, pero debe verse bajo dos aspectos: el baile como práctica social, al alcance de todos, y el baile como espectáculo, cuyo valor no ha sido observado por ninguno de los estudiosos del romanticismo en México. En este capítulo vamos a ocuparnos del baile como práctica social, en tanto que el segundo aspecto lo revisaremos en las conclusiones. Queremos señalar que en los bailes se pueden observar muchos aspectos de la cultura y la sensibilidad del periodo romántico, que difícilmente se traslucen en otras prácticas. Por ejemplo, estrategias de seducción, jerarquía y desarrollo de los cinco sentidos, gestualidad y, en general, aspectos de la cultura que tienen un carácter efímero pero que podemos inferir de los textos que se refieren al baile.

Hemos llegado a la conclusión de que también en la práctica social y cultural del baile hay un gran cambio entre el siglo XVIII y el XIX. Durante el siglo XVIII éstos tenían un carácter más público que priva-

partes visibles del cuerpo. Y después García Cubas y su amigo van a cenar y a comentar el desempeño de cantantes y compañía ¿Cuáles son las óperas citadas? *Lucía, Elixir de Amor, La Favorita, Lucrecia, Los Puritanos y Norma*.

El cambio entre el público de los años veinte y la refinada sociedad que nos pintan los textos de la época romántica es patente. Las escenografías y el vestuario de las compañías italianas de ópera, así como los empeños de las compañías de verso por ofrecer un teatro digno, no resultaron esfuerzos inútiles. Muchos de nuestros más importantes escritores se iniciaron en las lides periodísticas como críticos de teatro, y los artículos sobre este tema fueron una constante en todo tipo de papeles periódicos desde que Heredia iniciara sus críticas en *El Iris* (1826). La asistencia al teatro no era solamente una forma de pasar el tiempo, sino que acabó siendo uno de los medios más importantes de educación. Y aquí no nos referimos tanto a los datos positivos sobre autores, géneros, historia (la mayoría de obras son de tema histórico), como a lo que nos interesa en este libro, a saber la educación de la sensibilidad y el gusto.

LOS BAILES

En la primera mitad del siglo XIX el baile tiene una gran importancia, pero debe verse bajo dos aspectos: el baile como práctica social, al alcance de todos, y el baile como espectáculo, cuyo valor no ha sido observado por ninguno de los estudiosos del romanticismo en México. En este capítulo vamos a ocuparnos del baile como práctica social, en tanto que el segundo aspecto lo revisaremos en las conclusiones. Queremos señalar que en los bailes se pueden observar muchos aspectos de la cultura y la sensibilidad del periodo romántico, que difícilmente se traslucen en otras prácticas. Por ejemplo, estrategias de seducción, jerarquía y desarrollo de los cinco sentidos, gestualidad y, en general, aspectos de la cultura que tienen un carácter efímero pero que podemos inferir de los textos que se refieren al baile.

Hemos llegado a la conclusión de que también en la práctica social y cultural del baile hay un gran cambio entre el siglo XVIII y el XIX. Durante el siglo XVIII éstos tenían un carácter más público que priva-

do, y aun en el caso de que se tratara de un baile en una casa particular, era mucho menos exclusivo e íntimo que la generalidad de los bailes en el XIX. Todos los autores y todas las fuentes del periodo borbónico coinciden en señalar la ligereza de trato entre sexos en los bailes, el vocabulario directo y hasta descocado, la tendencia a la promiscuidad social y en general el desenfado, cuando no la lascivia, en la mayoría de las danzas de moda. La tesis de J. A. Robles Cahero, los escritos de Lizardi, los datos biográficos sobre la Güera Rodríguez, el texto de Juan Pedro Viqueira sobre las diversiones públicas en México en el Siglo de las Luces, el libro de Carmen Martín Gaité sobre la España ilustrada, por citar solamente algunos textos ya mencionados, son prueba suficiente de la ligereza de costumbres en general, y en el baile en particular, al finalizar el antiguo régimen.

El baile popular y desenfrenado por excelencia era el de Carnaval. Por lo tanto, no es raro que fuera la diversión más temida, criticada y controlada. De hecho, a partir del siglo XIX las autoridades lo reprimen cada vez con mayor eficacia hasta lograr prácticamente su desaparición. Para ser más exactos, debemos hablar de transformación, derivación en Máscaras, que no eran carnavales, aunque la gente se disfrazara. Para los interesados en el tema de los carnavales en la Colonia, recomendamos el libro de Juan Pedro Viqueira citado varias veces. Viqueira explica que las autoridades borbónicas alentaron los paseos como una forma de contrarrestar el Carnaval, ya que ofrecían diversión menos peligrosa por más tiempo.

Fernández de Lizardi, en *El Periquillo Sarniento*, arremete en contra de los bailes populares; sin embargo, la tesis de Robles Cahero demuestra que las indecencias y manoseos (o caldos, en lenguaje de la época) no eran privativos de las llamadas clases bajas, sino que escalaron hacia arriba, de tal manera que muy pocos bailes escapaban de sospechas. Los bailes de las clases medias y altas recibían el nombre de saraos y si escaparon a las críticas no fue por su moralidad, sino porque eran elegantes y además no representaban problemas de control social.

Nosotros consideramos que aunque es claro que en las jamaicas se cometían más “torpezas” que en los saraos, los bailes de ricos de finales del periodo colonial no escapaban a la relajación general de cos-

tumbres en toda la sociedad borbónica, ya fuera la peninsular, como lo señalaba Carmen Martín Gaité en su libro ya mencionado, ya la de Nueva España, de acuerdo con la tesis de Robles Cahero.

Con base en la bibliografía y en las fuentes consultadas, podemos afirmar que la práctica del baile después de las luchas de Independencia tiende a convertirse en privada, de preferencia familiar, controlada por rígidas reglas y convenciones morales y sociales. Uno de los medios más sofisticados para reglamentarlo consistirá en exigir de las participantes un alto grado de pericia: proliferarán los métodos, clases y profesores de baile, que convierten a la danza no tanto en un desahogo o liberación como en la expresión de prácticas sociales y culturales cada vez más complejas.

Durante el siglo XIX, los acontecimientos importantes todavía solían conmemorarse con un baile. Esta práctica, de origen cortesano, irá perdiendo sentido y vigor al entrar el siglo XX, pero todavía en el XIX constituía el acto social por excelencia. Un acontecimiento como la promulgación de la Constitución de 1824 fue motivo para que Francisca Santa-Anna (se trata probablemente de un familiar del futuro presidente de la república) organizara un gran baile para celebrarlo. *El Oriente* de Jalapa lo menciona con una larga nota que refleja la importancia del evento. En ella se destacaba el papel de las damas, por las que se brindó y a quienes se dedicaron versos y letrillas. Observemos que ya se denominaba “al bello seco”. Es de notar el papel que la ciudadana Francisca Santa-Anna desempeñó como anfitriona de la celebración y todo lo que implicaba, en términos de organización doméstica, un acto de esta envergadura.

De la importancia de los bailes y del papel que en ellos jugaba la mujer tenemos otro bonito testimonio de 1825. Los ánimos patrióticos estaban todavía muy encendidos, y con motivo de la bendición de la bandera de un batallón, los ayuntamientos de Orizaba y Córdoba dieron una gratificación a los soldados y un baile para obsequiar al coronel y a la oficialidad.

Se apostaron ocho coches para conducir a las señoras, quienes recibidas de una comisión eran llevadas desde la puerta, entre luces y con toda pompa al salón magníficamente adornado. La concurrencia fue lucida y

numerosa, pues las damas llegaron a cerca de ciento; los trages elegantes y preciosos; las músicas y el baile de gusto, y la mesa espléndida: brillando en toda la finura, los modales agradables, la galantería y sobre todo, aquel aire desembarazado y franco que desterrando los rancios y fastidiosos cumplimientos, proporciona mil satisfacciones, y hace más y más dulces los lazos de la sociedad.⁶⁴

Nos parece muy importante el señalamiento del autor del texto respecto de la diferencia en el trato: el aire desembarazado y franco (de la sociedad republicana), sustituyendo a los rancios y fastidiosos cumplimientos de la sociedad virreinal. Es necesario señalar que algunos asistentes dedicaron letrillas y poemas a las damas asistentes.

Los bailes habían sido objeto de crítica por parte de nuestro severo reformador Fernández de Lizardi, y esta tendencia a reprobar la conducta de las mujeres en los bailes continuará durante buena parte del siglo. El vals, en especial, será motivo de muchos escritos. Algunos porque lo consideran provocador cuando no francamente sensual y hasta lascivo; otros piensan que es para jovencitas, pero que una matrona no debe andar haciendo cabriolas. En el *Águila Mejicana* apareció un artículo costumbrista en el que un personaje, don Tremebundo, recorría el país viendo qué era lo que andaba mal en la república. En un momento dado, oye música y se asoma al lugar. Se trata de un baile, y lo que ve le provoca una gran risa:

unas matronas de mediados del último tercio del siglo pasado, valsando con aire de plomo con algunos cupidos delicados[...] Las edades de la vida humana son todas susceptibles de un mérito peculiar. Si estas madamas han cultivado su espíritu y han adquirido otras prendas que no están sujetas a las injurias del tiempo, tienen un modo más propio y racional de hacerse agradables en la sociedad, que dando cabriolas a guisa de mozalbillas.⁶⁵

⁶⁴ Suplemento de *El Oriente*, 1825.

⁶⁵ *Águila Mejicana*, 5 de mayo de 1826.

Tenemos la impresión, de acuerdo con las fuentes consultadas, de que hasta mediados de los treinta predominan los bailes organizados por instituciones, con motivo de efemérides o celebraciones, bailes que señalan o marcan el transcurrir del año. En cambio, a partir del segundo tercio del siglo vemos crecer el baile privado, en la intimidad de las casas, con motivo de reuniones familiares o en las tertulias regulares. El testimonio de Guillermo Prieto, quien iniciara su vida social a mediados de los treinta, muestra claramente dos cosas: por un lado, que el mayor número de bailes se llevaba a cabo en el marco de la vida familiar y privada; por el otro, el qué y el cómo se bailaba estaban determinados por una compleja trama de códigos culturales que incluían los musicales, estéticos, de vestimenta o moda, gestuales y corporales, galantes o amorios, y de relaciones entre sexos, edades y grupos socio-económicos. El texto de Prieto, debido a su agudeza como escritor costumbrista, no tiene desperdicio, por lo que nos permitimos incluirlo casi íntegro. Tras de describir los paseos y serenatas, don Guillermo explica:

La llegada de las aguas destrufa aquellas encantadoras temporadas, y los amantes del placer encontraban consuelo en bailes y tertulias que no escaseaban por cierto. Entonces estaban en todo su auge las cuadrillas en los grandes salones. Ese baile hacía uno ó dos años lo había importado de Europa Juan Gamboa y lo secundó para su propaganda Salvador Baires, jóvenes que eran joyas de la sociedad de México[...]

La aparición de las cuadrillas fue un acontecimiento trascendental; sufrieron derrota completa los walses gravesos que sucedieron al del *Amor* y las *boleras* que como el Minuet, el *ole* y el *campestre* quedaron relegados al teatro y desaparecieron con las vistosas contradanzas de figuras, tormento de los ingenios pedestres.⁶⁶

Además de la división por habilidad, Prieto señala otra división: la social. En los bailes de las clases medias para abajo se bailaban jara-bes y sonecitos, en tanto que en los grupos medios hacia arriba, walses y cuadrillas.

⁶⁶ G. Prieto, *op. cit.*, p. 106.

De todos modos —escribe Prieto— las cuadrillas fueron la gran revolución de los salones y llevaron al pináculo del renombre a Gamboa, Bares, Dávila, Casarín, Nacho Peña, Algara, Arrangóiz, los Escandones y otros jóvenes elegantes.

Primero sólo se bailaban cuadrillas francesas y lanceros, y después se variaron las figuras y hubieron persas, griegas, mexicanas y no sé cuántas más.

Explicándolas todas perfectamente con su parte histórica y sus requisitos esenciales, publicó un cuaderno mi amigo D. Domingo Ibarra, que era solicitado con ahínco por todos los adoradores de Terpsícore.⁶⁷

La revolución de Independencia trajo, entre otras cosas, una supuesta igualdad social o por lo menos la declaración constitucional de la igualdad de los mexicanos. A diferencia de la sociedad colonial, en donde parecía que sólo había dos extremos —la cultura de la aristocracia virreinal y las manifestaciones de la plebe— aparecen ahora expresiones culturales de esta compleja y a veces inclasificable clase media. Guillermo Prieto la caracteriza en dos grupos: “El baile casero, el característico de la clase media, era el de vivienda principal ó interior de la casa de vecindad, y se formaba con motivo de natalicio, cantamisa o llegada de pariente foráneo”⁶⁸, y el baile a escote, (que nosotros llamaríamos de cooperación). El primero guardaba las formas y tenía pretensiones; el segundo, más que de clase media era de medio pelo y agrupaba a personas de muy distintas procedencias pero cuyo denominador común era una cierta inestabilidad social. “Se promovía por lo común entre gente de escaso presupuesto, pero alegre y de temperatura erótica”, escribe Guillermo Prieto. Por tratarse de bailes que escapan a nuestro grupo social estudiado, vamos a descartarlos; sin embargo, recomendamos la lectura del texto de Prieto.

Con el reconocimiento sucesivo de diversos países a nuestra Independencia, llegaron las legaciones y ministros plenipotenciarios y, con ellos, los bailes en las embajadas. Los de las legaciones de Inglaterra y Francia se convirtieron en los más elegantes y distinguidos. Ser invitado a uno de ellos era un reconocimiento social. La primera potencia en re-

⁶⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁶⁸ *Ibidem*.

conocer a México fue Inglaterra, y su embajada fue siempre bien vista por la buena sociedad mexicana. El baile más sonado fue el que dicha legación diera con motivo del matrimonio de su reina, la joven Victoria, con el príncipe Alberto de Sajonia Coburgo. Varios periódicos de la época lo reportaron; entre ellos el relato aparecido en *La Hesperia* el 28 de mayo de 1840, porque logra restituírnos en parte el ambiente.

Los bailes en casas particulares eran presididos por la señora. Lo demuestra el que las invitaciones a un baile de esta naturaleza se hicieran a nombre de la anfitriona. En *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, publicación muy preocupada por todas las cuestiones de etiqueta, se asienta que “Los convites para un baile deben hacerse a nombre de la señora de la casa; los que tengan por objeto una comida se hacen a nombre del dueño y la dueña de la casa.”⁶⁹ Era la señora también quien fungía como maestro de ceremonias y debía resolver todo lo relativo a presentaciones, decoro, mantenimiento de las reglas sociales y demás, incluido el conspirar para acercar o alejar, según el caso, a las parejas. No olvidemos que el baile era una de las ocasiones clave para las relaciones y alianzas que llevaban al matrimonio.

Así lo indican muchos textos: “si sabeis bailar, poneos a las órdenes del ama de casa, quien de seguro os rogará que saqueis a bailar a las que nadie invita”. En el mismo artículo se dice: “La danza es de todos los divertimentos el que más conviene a la juventud; pero en este caso, como en otras muchas circunstancias, el placer no deja de tener espinas para las personas de fina educación.”⁷⁰ Y es que había que seguir muchas reglas, además de la de sacar a bailar a las feas. A nosotros nos interesan las que el buen gusto y la decencia dictaban en cuanto al contacto con el cuerpo de la mujer:

Cuando ofrezcais la mano a una mujer, ora sea para bailar ora con cualquier otro motivo no la presentéis extendida, pues la mano de la dama no debe estar colocada en la vuestra, sino descansada encima de ella. Si valsais, tomad a vuestra compañera de manera que toqueis su talle y no los pliegues de su túnica; no acerqueis a vuestro pecho más que su ma-

⁶⁹ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo IV, 1852, p. 111.

⁷⁰ *Ibidem*, tomo III, 1853.

no, nunca su persona. En todo tened presente que un hombre bien educado “parece que teme tocar el vestido de la mujer”.⁷¹

El vals merece atención particular, ya que por su carácter sensual provocaba fuertes reticencias en los moralistas y, en consecuencia, gozaba de un gran éxito entre los jóvenes a la moda. En un artículo publicado en 1840, “Pensamientos de un soltero”, el autor se expresa así: “Si yo fuera casado, llevaría a mi mujer con más frecuencia al teatro que a las tertulias: en el baile la dejaría bailar con otras personas, pero no consentiría que valsase más que conmigo.”⁷² ¿Qué tenía el vals que no tenían otros bailes? El contacto directo con el cuerpo de la pareja (antes eran sólo las manos las que entraban en contacto), y el ritmo vertiginoso que confundía los sentidos.

Las poesías dedicadas al baile indican la importancia del tema y corroboran lo dicho más arriba, a saber que era en el baile en donde se confirmaba si la dama respondía a las insinuaciones galantes y en donde se llevaban a cabo los avances en materia erótica. Hemos llegado a la convicción de que los padres y los curas tenían plena razón al considerar peligrosa la participación en un baile; a nosotros nos podrán parecer ingenuos los roces y tocamientos de las parejas románticas en el baile, pero cada época mide su sensibilidad a su manera, y lo cierto es que nuestros antepasados románticos necesitaban muy poco para llegar a “enervarse”. Ni siquiera requerían del contacto físico. La sola vista del ser amado danzando era suficiente, como se constata en el poema que L.G. Ortiz escribió para una dama. El poema se llama “A G.L. [...] en un baile” y dice en estos versos:

Valgan los dulces sonidos	Como una sílfide hermosa
Del aula errante en las alas,	Danzando voluptuosa,
Y mis ojos embebidos	Tu breve planta se agita:
Y enervados mis sentidos	Mi alma te sigue afanosa
Contemplan mujer tus galas.	Blando el corazón palpita. ⁷³

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *El Museo Popular*, vol. 1, 1840, p. 80.

⁷³ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo I, 1852, p. 318.

Es por eso que los colaboradores de *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, preocupados por sus pupilas, alertan sobre el ambiente que se crea en los bailes, y que involucran no sólo la vista sino todos los sentidos: “La música, las luces, el gentío, los olores causan en un baile una especie de embriaguez de que es necesario recatarse. Tened especial cuidado en que vuestra alegría no llegue a ser bulliciosa, confiada, familiar; esto es con mucha frecuencia el resultado del bullicio y de los movimientos violentos. Súbese la sangre a la cabeza y se habla sin reflexionar.”⁷⁴

El baile es uno de los temas principales, por no decir uno de los actores, de la novela *El fístol del diablo*. El capítulo II está dedicado a un baile en el Teatro Vergara, es decir el Teatro Nacional. En él, Arturo hará sus primeras lides en el arte de enamorar. Payno confirma la impresión que tenemos de que el contacto físico alentaba las pasiones de nuestros antepasados con mucha facilidad. Arturo acaba de pedir un baile a una joven, cuyo nombre ni siquiera conocía, y ya en la primera contradanza,

cuando Arturo enlazó la flexible y graciosa cintura de su compañera; cuando su mano sintió el calor de la pulida y suave mano de la joven; cuando, en fin, respiró el mismo aliento que ella, y procuraba beber su respiración y el fuego de sus ojos, sintió que su corazón golpeaba violentamente dentro de su pecho, y que un vértigo le acometía; algunas gotas de sudor frío corrieron por su frente y su mano temblorosa oprimía la de su compañera.⁷⁵

Payno pone en boca de la protagonista una opinión interesante sobre el baile:

[el baile] es para mí una pasión. Cuando bailo no me acuerdo ni del amor ni de la desgracia ni de nada más que de que existo en una atmósfera diferente de la que respiro habitualmente. Cada vuelta, cada giro del baile, me causa una sensación agradable; la música produce una armonía deliciosa en mis oídos; y en este momento, repito, el compañero que tengo a mi lado es sólo un instrumento necesario para mi diversión.⁷⁶

⁷⁴ *Ibidem*, tomo III, 1852, p. 211.

⁷⁵ M. Payno, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

Los bailes de máscaras, que tienden a sustituir al Carnaval, son un motivo perfecto para el despliegue de la imaginación romántica por medio de disfraces exóticos e históricos. Oriente y la Edad Media se adueñan de salones, teatros y bailes. Guillermo Prieto nos cuenta de un famoso baile de máscaras organizado en un teatro por los hermanos Miguel y Leandro Moso (parientes de Iturbide y jóvenes de la buena sociedad mexicana de los años treinta), en el que dominaron las hadas, sultanas, odaliscas, reinas y damas de hermosura histórica... El texto corrobora la presencia del *Revival* en nuestro país:

y formando el conjunto una grandeza olímpica que se perdía en lo ideal y lo maravilloso.

Entre las primeras damas figuraban por su belleza las Sritas. Villanueva, las Escandón, las Osio, Lola y Trinidad, las Cubas, las Echeverría, la Obregón, la lindísima Luz Zozaya, Marianita y Victoria Tornel, Conchita Lizardi, Panchita Agüero, esposa después del general Prim. Formaban cortejo á este Olimpo de deidades, jóvenes apuestos con vestidos bordados, espadas, gorros, cascos y plumas[...] Peña y Barragán, y Peza, Juan Roo y López, Escandón, Jáuregui, Gamboa, Badillo, Icaza, lucían sus trajes de Templarios, de Sultanes, de Peregrinos, Trovadores y de todo lo más poético y seductor de la historia.⁷⁷

En 1852 un poeta que firma R.E. envió a *La Semana de las Señoritas Mejicanas* un poema que expresa el juego amoroso que propiciaba la Máscara. En él se reflejan las ambigüedades y contradicciones del Romanticismo: ángel o demonio, la mujer subyuga al poeta, quien se enamora sin verle el rostro —imagen del amor romántico que es fundamentalmente intuición— y decide entregarse a este amor con todas las consecuencias.

Dime gentil disfrazada,
¿Qué influjo tienes en mí?
...
Seas ángel ó demonio,

O mundanal hermosura,
¡Yo te amo! ... porque fulgura
En tus ojos viva luz.

⁷⁷ G. Prieto, *op. cit.*, p. 193.

Levanta solo un instante,	Pues bien seremos felices
Ese antifaz importuno...	O desgraciados los dos...
No tengas temor ninguno,	Con entusiasmo infinito

Te adoraré si me adoras...
 Mi porvenir está escrito
 En tu engaño ó en tu amor.⁷⁸

Se entiende, en la lectura de esta poesía, todo el atractivo que pudieran tener los bailes de Máscaras o el Carnaval por lo azaroso de los encuentros, la posibilidad de escoger amante a partir de la simple corazónada y no siguiendo las complejas convenciones sociales. El Carnaval o Máscara significó un momento de la subversión social que todas las sociedades admiten. Los historiadores constatan que, a medida que avanza el siglo XIX, el Carnaval tiende a desaparecer debido a la preponderancia de su carácter popular y realmente subversivo. La Máscara, mucho menos violento y menos peligroso, socialmente hablando acaba siendo casi sinónimo de carnaval. Este debilitamiento del Carnaval se debe no sólo a las constricciones del poder sino que, según las ideas de Norbert Elías, se trataría de un cambio que refleja el carácter autorrepresivo y autocontrolado de la sociedad burguesa moderna. A pesar de ello, o quizás precisamente por todo ello, el disfraz, el anonimato, la confusión y la posibilidad de echar a volar la fantasía, fascinaron por supuesto a los románticos.

⁷⁸ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, vol. III, 1852, p. 352.

LA EDUCACIÓN DE LA MUJER Y LAS PAUTAS CULTURALES EN EL MÉXICO INDEPENDIENTE

LA EDUCACIÓN MORAL DE LA MUJER. LA TRANSMISIÓN DE CONOCIMIENTOS Y VALORES A TRAVÉS DE LA RELACIÓN MADRE-HIJA

La sociedad mexicana del siglo pasado era todavía tradicional en muchos aspectos, en especial en la educación femenina. Las niñas recibían muchos conocimientos y formaban sus opiniones por vía de consejos, enseñanzas y ejemplo maternos. La Iglesia tenía también su parte, pero pesaba más la de la madre. Así lo demuestran la literatura y los artículos pedagógicos y morales aparecidos en las revistas. Consideramos necesario dejar claro que en el siglo XIX nadie pensaba en la mujer como una intelectual o como alguien capaz de ser independiente. En consecuencia, cuando hablemos de educación o instrucción, lo haremos siempre dentro de los límites de la época. Así por ejemplo, cuando una mujer cultivada como Madame Calderón de la Barca habla de las mujeres “superiores” en México, lo hace siguiendo los parámetros generales en el mundo occidental, y enumera tres cualidades “bondad, elevación de sentimientos y talento natural”.¹

En términos generales se consideraba que la influencia de la madre era determinante para todos los miembros de la familia. José Joaquín Pesado, en unos “Consejos a las señoritas”, entiende que

las madres forman por lo común el corazón de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y de orden que reciben en su niñez. Si á todos los maridos tocase una buena esposa, y á todos los hombres una buena madre, las casas serían felices, las familias dichosas, los hombres en mayor edad arreglados, y la sociedad escelente ;Oh

¹ Mme. Calderón de la Barca, *La vida en México...*, *op. cit.*, p. 263.

mujeres, conoced vuestra misión en el mundo, y haced buen uso de ella!²

Con estas palabras Pesado resume el concepto decimonónico del papel de la mujer en la sociedad, y coloca en la madre la responsabilidad de formar a las hijas. Madres e hijas constituirían una cadena de transmisión que asegurara la felicidad de la sociedad.

Nos llama la atención un hecho que quisiéramos interpretar correctamente: los discursos acerca de la conveniencia de que las madres eduquen a sus hijas son escasos hasta 1840. Ésta sería nuestra hipótesis: cuando algo no se expresa puede ser por varias razones, una de ellas, la obviedad de tal idea. Dicho de otra manera: en la sociedad estamental era tan normal que las niñas fueran educadas por la madre que a nadie se le hubiera ocurrido llamar la atención sobre este punto. Al empezar el siglo XIX las ideas ilustradas sobre la educación femenina empezaron a ponerse en práctica; sus primeros frutos debieron notarse a mediados de los años treinta. Tenemos la impresión de que la generación de mujeres crecida en el México recién independizado recibió una educación escolar y artística más acabada y menos tradicional que hizo temer que llevara a descuidar sus obligaciones maternas; algo contrario a los proyectos de la sociedad burguesa. Un artículo que exhortaba a las madres a educar a sus hijas terminaba así: “No se crea por eso que se pretende resucitar las marisabidillas de Molière, tranquilícense los que se recelen de ello. Prescindiendo, pues, de los grandes conocimientos literarios en las mugeres, las echamos solo á que se encarguen de esta parte superior de la educación, que es la que imprime el movimiento al alma.”³

En los textos que vamos a comentar se percibe un *leit motiv* y es el empeño en separar “cabezas” de “corazones”, como en un ensayo aparecido en *La Hesperia* en el que se insiste en que no debe separarse a las hijas de las madres para su educación, ya que las escuelas forman cabezas, no corazones. Es cierto que en la escuela se reprimen y anulan las

² J.J. Pesado, “Consejos a las señoritas”, *Presente amistoso* (segunda edición), 1851, p. 17.

³ *El Mosaico Mexicano*, tomo VII, 1842, p. 114.

pasiones, “pero se convierte el candor y la inocencia en ficción e hipocresía”. Los hombres, prosigue el autor, no escogerán mujer porque sepa solfear a primera vista o bailar, sino por “agradable y útil para ellos, aunque no llame la atención de los demás ni les inspire deseos después de haber tomado estado; pues una mujer establecida debe conmover, lo menos que pueda, la curiosidad de los hombres para no exponer su virtud a grandes pruebas, porque más vale evitar el combate de las pasiones, que combatirlas con virtud y continencia”.⁴

No todos los autores son tan conservadores, pero el discurso no varía mucho de una a otra revista. El más sugestivo para nosotros apareció en *El Mosaico Mexicano* (1842) y lleva el título de “Quién debe ser el verdadero ayo del niño”. Aunque no está dedicado exclusivamente a la enseñanza de las niñas, el discurso contiene tres partes muy útiles para nuestra argumentación: en primer lugar, se establece que la función de educadora le ha sido conferida a la madre por la propia naturaleza; en segundo lugar, que nadie mejor que una madre para enseñarnos las virtudes morales, que son “preferir el honor á la fortuna, amar á nuestros semejantes, socorrer a los desgraciados, y elevar nuestra alma al origen de todo lo bello e infinito”, es decir valores totalmente románticos. La tercera consideración merece más espacio: “Esta influencia maternal se estiende intensamente, y en donde quiera decide de nuestros sentimientos, opiniones y gustos, determinando por último nuestra suerte.” Y cita a Napoleón: “El porvenir de un hijo es siempre obra de su madre.” El autor revisa a continuación otros casos de la historia: la madre de los Corneille era de una elevación moral tal que se comparaba con la de los Gracos; por el contrario, “la madre del maligno Voltaire, zumbona, vivaracha y coqueta, imprimió todos estos rasgos en el genio de su hijo y le transmitió aquel fuego impetuoso que debía ilustrar y al mismo tiempo destruir”.⁵

Para abundar en esta influencia, positiva o negativa según el caso, el autor se detiene en los que considera “los dos mayores poetas de este siglo”, Byron y Lamartine. Al primero

⁴ “Resultado de la instrucción”, *La Hesperia*, 2 de septiembre de 1840.

⁵ *El Mosaico Mexicano*, tomo VII, 1842, p. 113.

cupo una madre burlona, insensata, llena de orgullo y de caprichos, y cuya limitada capacidad no se empleaba más que en la vanidad y el odio [...] Estas pasiones corrosivas de la muger se graban profundamente en el corazón de un joven: el encono y la soberbia, la cólera y el desprecio fermentan en él, y semejantes á la ardiente lava de un volcán se derraman repentinamente en el mundo entre torrentes de infernal armonía.

He aquí pues que el romanticismo “satánico” de lord Byron se origina en la mala influencia de la madre. La madre de Lamartine, por el contrario, lo encaminó hacia las más altas esferas de la creación, aquellas que conducen a Dios:

Su buena suerte deparó al otro poeta una madre tierna, sin debilidad y piadosa sin rigidez, una muger de aquellas poco comunes que han nacido para modelos. Esta muger joven, hermosa e ilustrada, ha derramado sobre su hijo toda la luz del amor; las virtudes que le inspiró, las oraciones que le enseñó no solamente obraron su razón, sino que difundiendo en toda su alma, le han hecho emitir sonidos sublimes y una armonía que se remonta a Dios. Así es que rodeado desde la cuna de los ejemplos de la más persuasiva piedad, se dirige por la recta senda bajo las alas maternas, y su genio es como el incienso, que difunde su perfume en la tierra, pero que no arde más que en el cielo.⁶

Nos hemos extendido en la cita de este artículo porque lleva la influencia de la madre hasta el terreno de la creación artística, con dos ejemplos románticos: Byron o la rebelión romántica, y Lamartine o el romanticismo conservador.

Volvamos a la dicotomía entendimiento-corazón: “La educación de las mujeres suele tener por objeto su entendimiento, cuando debiera aplicarse al corazón, porque no saben más que lo que el corazón les enseña.” Juicio lapidario que no engaña acerca de lo que la sociedad, (léase el hombre), piensa de las capacidades de la mujer. El autor prosigue: del corazón “proviene sus grandes virtudes como sus grandes extravíos. Si se cultivase el corazón, quedarían solo las virtudes, y en vez

⁶ *Ibidem*, pp. 113, 114.

de mujeres tendríamos ángeles”.⁷ No podemos seguir con detalle todo el texto pero sí avanzar algunos párrafos de sorprendente crudeza. Retrata la vida de la mujer, el repudio que va a sufrir por parte de los hombres al envejecer, la rivalidad y celos con las hijas, el abandono de éstas al casarse: “Entonces es cuando la pobre madre mira finalizada su tarea, ve su aislamiento, el vacío que le aguarda en lo porvenir, y no sabe qué hacer ya de su vida.” Sin embargo, añade el autor, su tarea no termina aquí y hay un remedio a estos sufrimientos morales: descubrir la misión de la abuela: “Lejos de convertirse la madre en un ser inútil y pasivo después de casados sus hijos, llega a ser el ángel tutelar de su nueva familia.”⁸

He aquí a una segunda madre, la abuela. Y el anónimo autor de este ensayo recurre a la literatura para convencernos de las buenas dotes educadoras de las abuelas.

Cuando el inmortal Richardson se propuso trazar en el carácter de Enriqueta el tipo ideal de la mujer perfecta, le dio por maestra á madama Berley, su abuela, advirtiendo también que la madre de Miss Byron, ya muerta, había sido una excelente mujer. De este modo quiso darnos á entender aquel admirable ingenio que la abuela es una segunda madre, y que su influencia vivificadora puede ejercerse sobre dos generaciones sucesivas. Sobre este punto solía decir madama Campan, que de todas las jóvenes confiadas á su cuidado, la mejor educada lo había sido por su abuela. No porque aquella amable criatura, que apenas contaba once años de edad, fuese muy instruida, pues sabía cuando más leer y escribir; pero llamaba la atención por su piedad, sumisión y dulzura, que si no es la primera virtud de una mujer, es acaso la cualidad que más influye en su dicha.

Se cita a Rousseau quien sobre este tema “lo ha dicho todo” y termina con un párrafo que resume la idea que la sociedad burguesa tiene del papel de la mujer como educadora: “De todo lo dicho deben inferirse dos cosas: la primera, que las mujeres no son desgraciadas

⁷ *La Colmena*, 1840, p. 282.

⁸ *Ibidem*, p. 283.

cuando envejecen, sino porque desconocen su doble misión de madre y de abuela; segunda, que la sociedad desquiciada hasta sus cimientos no puede restablecerse sino por las familias, y que estas mismas familias no pueden moralizarse sino por la influencia maternal.”⁹

Sobre la influencia de Rousseau en el concepto de lo que debe ser una madre, recomendamos el libro ya clásico de Elizabeth Badinter, *L'amour en plus*. Aquí sólo queremos señalar que en México se conocían las teorías de Rousseau en este rubro. Lo citaba ya Fernández de Lizardi y lo citan otros autores, cuyas referencias no sabemos si sean de primera o segunda mano, pero finalmente lo citan. Para terminar con el tema de la misión educadora de las madres, escogimos un ensayo publicado en el *Calendario* de Cumplido de 1853, “Consejos de una madre”. Después de asentar que sólo la madre ama con desinterés, el autor pone en boca de ésta las siguientes reflexiones: “pronto serás muger y me estremeze de pensar cuántos peligros amenazan tu suerte”. Siguen unas consideraciones sobre Dios y la fe y prosigue:

cuando seas feliz, cuando la fortuna dispense sus dones, piensa en los que sufren y procura mitigar sus pesares. La caridad es la virtud más agradable a los ojos de Dios[...] No sólo hay sufrimientos físicos y materiales, también padece el alma. Nunca se detenga tu mano para socorrer, porque creas que quien sufre puede haber cometido alguna falta [...] Todo es pasajero, todo se pierde al más ligero vaivén de la fortuna; solo el entendimiento y el corazón están al abrigo de esos cambios imprevistos. Nunca abrigues odio contra persona alguna. El odio es una pasión brutal que nos iguala a las bestias feroces.

La madre no se olvida de la ilustración: “Ha sido un funesto error pensar que la mujer no necesitaba de instrucción. Ella está llamada a ser el consejo del hombre en las dificultades de la vida y a dirigir la educación de sus hijos.” El final de este discurso adquiere el tono moralista propio del siglo: “Procura conservar tu candor, no mancilles tu pureza, y cuando tu corazón sienta el impulso del amor, cree que eres llamada al cumplimiento de grandes deberes y no a la satisfacción de

⁹ *Ibidem*, p. 284.

fascinadores placeres.” En cuanto al marido, el compañero que Dios le ha dado a la mujer, la madre aconseja: “si tiene defectos el marido, toléralos, sabe que su superioridad es falsa, porque la dulzura siempre ha vencido a la fuerza”.¹⁰

Hubo familias en México que trascendieron esta educación tradicional y procuraron a sus vástagos una formación literaria y musical que no fuera mero adorno, sin hacer distinción entre hijos e hijas. Una de ellas fue la del escritor Francisco Ortega, quien ayudado por su esposa se consagró a la educación total de su prole. Guillermo Prieto fue presentado a esta familia en su juventud y participó de las veladas y tertulias de jóvenes, dirigidas hábilmente por el matrimonio Ortega. De estas tertulias formaban parte también Luis Martínez de Castro (cuya hermana Petrita era una de las jóvenes más codiciadas y casó con el Mayorazgo de Guerrero), el latinista Antonio Larrañaga, Ignacio Rodríguez Galván y otros jóvenes escritores y músicos románticos. El texto de Prieto es ilustrativo de la que pudiéramos considerar educación óptima en el México romántico:

El Sr. Ortega y la señora su esposa se habían consagrado con religioso empeño á la educación de sus hijos, y para crearles atractivos dentro de su casa misma, les habían procurado una mesita de billar y otras distracciones, como la música. Con sagacidad benéfica habían atraído á su casa jóvenes que cultivaban con aprovechamiento las letras y, por último, habían establecido una imprenta en los bajos de la casa, para que sus hijos aprendiesen ese arte; de suerte que desterrado el ocio, con encantos el trabajo, la amistad con su pureza, la música con sus seducciones, y con la amabilidad y sabiduría la señora y el Sr. Ortega concurrían con el mejor éxito al perfeccionamiento de la educación de los chicos.¹¹

En los años cuarenta se observa una gran preocupación por la educación de las mujeres. La proliferación de revistas para el bello sexo es una muestra de este interés; la mayor parte de sus artículos son de carácter instructivo y pedagógico. El *Semanario de las Señoritas Mejica-*

¹⁰ “Consejos de una madre”, *Calendario de Cumplido*, 1853, pp. 76-79.

¹¹ G. Prieto, *Memorias de mis tiempos...*, *op. cit.*, pp. 93, 94.

nas publicó de Emilio de Girardin un ensayo muy directo y contundente del que hemos extraído lo siguiente: “A nuestro entender, la cuestión de la educación de las mugeres se reduce a términos muy sencillos, aunque según pensamos sea la primera cuestión moral y política del siglo y de la sociedad en que vivimos.” Obsérvese la prioridad que le da al tema. Pero oigamos también su crudo pragmatismo: “En la educación de las mugeres es menester considerar menos la felicidad de su existencia que la utilidad de su misión.” De la importancia de su educación Girardin no tiene la menor duda: “Las mugeres llevan en su seno el porvenir de las sociedades y jamás habrá progresos rápidos y reales, sin las que a ellas sean debidos.” La primera regla, según Girardin, sería “enseñar a las mugeres lo que deben más tarde enseñar a los hijos que nazcan de ellas”.¹²

La revista más comprometida con la educación de las mujeres parece ser el *Panorama de las Señoritas* (1842). Sus artículos son interesantes aún hoy día. Publica, por ejemplo, el famoso ensayo de Bernardino de San Pedro (*sic*) “¿Cómo podría contribuir la educación de las mugeres a hacer mejores a los hombres?”¹³ Destaca el tono ilustrado de sus argumentos, como es por ejemplo la insistencia en la felicidad, cosa que los románticos parecen desconocer. Así dice: “Lo primero que una madre debe enseñar a su hija es la virtud. Yo limitaría toda su educación ocupándome solo de su felicidad.” En la enseñanza de la música coinciden los pensadores del XVIII y los del XIX. Para Saint-Pierre, “la música es un adorno de todos los tiempos y de todos los lugares: su poder sublime eleva el alma[...] Dejad pues a las jóvenes que hagan uso de su talento que la naturaleza ha dado aun á los más pequeños pajarillos, como una compensación de su debilidad; su voz, más poderosa que la razón, calma sus propios desasosiegos”.¹⁴

¹² E. de Girardin, *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, vol. I, 1841, pp. 127, 128.

¹³ El discurso que reproduce la revista fue pronunciado setenta años antes por Bernardino de Saint-Pierre para obtener el premio de elocuencia de la Academia de Besançon (1777). Saint-Pierre era un autor muy respetado en México gracias a su novela *Pablo y Virginia*.

¹⁴ Bernardino de San Pedro, “Discurso.....” *Panorama de las Señoritas*, 1842; pp. 149 y 155.

De un tono muy distinto son los textos de Madame Josefina Bachellery, con ideas republicanas y avanzadas. Por ejemplo, lamenta que los libros de pedagogía estén pensados para las clases altas y no “para las familias de la clase media cuyas hijas no llevan al matrimonio dominios hereditarios que administrar sino una profesión honesta y lucrativa que asegure su independencia y su honor”.¹⁵ Además de una revisión de las principales ideas de los teóricos destacados (Madame Necker, Campan, Fénelon, Fourier, Jacotot) trata temas revolucionarios como la emancipación de las mujeres, el celibato femenino y la educación profesional y universitaria. Seguir su texto completo nos apartaría sin embargo de nuestra tesis. Sólo vamos a fijarnos en dos puntos, la preparación profesional y las aptitudes artísticas.

Sobre el primer tema considera que es necesario proporcionar a las mujeres un instrumento que les permita tomar el destino en sus manos y no ser parásitas de los hombres. En cuanto al arte, considera este campo muy adecuado para las mujeres, en el que no sólo conseguirían renombre y fortuna sino superación personal. La Bachellery escribió este ensayo hacia 1838, cuando la situación en Europa no era mucho mejor que la de México. En el terreno de la enseñanza artística observa que

la única enseñanza profesional que existe organizada para ellas es el conservatorio de música; todavía no se ha fundado para ellas una escuela de dibujo y de pintura; se ven levantar suntuosos palacios, escuelas espléndidas destinadas al estudio de las bellas artes, y no hay quien pregunte por qué tantas mugeres que encontrarían en la práctica del dibujo y de la pintura una profesión lucrativa, no tendrán derechos a ocupar una parte de esos anfiteatros?¹⁶

¹⁵ Mme. Josefina Bachellery, *Panorama de las Señoritas*, 1842, p. 179.

¹⁶ En cuanto a México, cabe señalar que la primera institución de enseñanza especializada y hasta cierto punto profesional fue el Conservatorio de las Rosas de Morelia, en donde se formaron damas como Ana María Huarte, esposa de Iturbide. Es decir que el fenómeno es parecido al de Europa, en el sentido de que fue en la música en donde las mujeres recibieron una mejor instrucción, llegando a frecuentar instituciones públicas de prestigio.

El *Panorama de las Señoritas* publicó artículos que podemos calificar directamente de protofeministas, traducidos de obras europeas y que atribuimos a la esposa del editor de la revista, la señora de García Torres.¹⁷ Uno de ellos, traducido del *Journal des femmes*, nos parece extraordinario para la época. En él se critica la falta de ilustración de las mujeres y se destaca el valor civil y político de tres famosas francesas, Madame de Staël, Madame Roland y Carlota Corday. Estas mujeres “han pasado como un brillante meteoro muy por encima de su sexo para ilustrarlo o alentarlo; y la modestia de sus contemporáneas se ha limitado a decir de ellas al elogiarlas, que eran hombres”. Después de criticar la falta de preparación y la frivolidad de las mujeres, añade: “y mientras que todo anuncia un nuevo orden social, las mugeres, indiferentes espectadoras de esta gran crisis, están muy lejos de prepararse á un acontecimiento de tanta importancia”. Tras los acontecimientos políticos y sociales que se han producido, opina el autor de este artículo, los jóvenes deberían ser distintos. Por el contrario, las mujeres sólo se dedican a cultivar el sentimentalismo: “reducidas a su bondad natural, tienen lágrimas en abundancia en favor de todos los desgraciados, compasión para todos los heridos, y bastante afecto con respecto a las personas a quienes aman”, pero son incapaces de dar firmeza, energía ni consejos oportunos. El artículo concluye así: “¿Porqué las mugeres no podrán aspirar a un porvenir como los hombres? Triste reflexión para las que parecen no haber sido llamadas a participar de los bienes intelectuales!”¹⁸ Es una lástima no conocer las reacciones de las señoritas mexicanas que leyeron este artículo.

El último ensayo que vamos a comentar apareció también en el

¹⁷ La esposa de Vicente García Torres, Marie Deriaz, era de nacionalidad suiza y se considera que fue una de las primeras mujeres periodistas que hubo en México. Es muy probable que influyera en la orientación “feminista” de algunas de las publicaciones de García Torres. Éste la conoció durante los años que pasó en Europa, y aunque no pudimos confirmarlo, creemos que muchas de las traducciones que se publicaron en las revistas de la casa García Torres fueron realizadas por su esposa. Por otra parte, sabemos que en las épocas en que García Torres sufrió cárcel por defender la libertad de imprenta, Marie Deriaz, que lo apoyaba también en la administración de la empresa, se hizo cargo de la imprenta y de la editorial.

¹⁸ *Panorama de las Señoritas*, 1842, pp. 99, 101 y 102.

Panorama de las Señoritas y trata “De la influencia del Bello Sexo”. Su autor considera que “el bello sexo ejerce sobre los hombres un dominio indeclinable y que se extiende a toda la vida[...] Hijos, amantes, esposos y padres, todos obedecen al mando del amor y de la hermosura: todos sufren el yugo del sexo débil.” Está convencido de la importancia y necesidad de la instrucción y propone que ésta se oriente hacia cuatro puntos: 1) desarrollar la virtud religiosa, que no consiste tanto en las prácticas de devoción como en el ejercicio de las virtudes morales. Hay que combatir la tendencia de las mujeres “a todo lo que es esterioridad y prácticas minuciosas”; 2) las obligaciones de la mujer son muchas y fastidiosas, por lo que hay que entrenarlas para esta vida dura con una severa “vigilancia consigo mismas y con todos los objetos que las rodean”; 3) no basta ser buena, hay que parecerlo. Para ello el pudor es una buena ayuda y; 4) “Inspirad a las mugeres la virtud de la caridad y habreis completado su educación moral. En ellas la compasión es un tormento y la beneficencia un placer”.¹⁹

Queremos terminar esta primera parte del capítulo con un ejemplo sacado de la vida real, y es la educación recibida por una joven mexicana, la cantante María de Jesús Cepeda y Cosío. *El Museo Mexicano* publicó una biografía de esta actriz que se glosará en el próximo capítulo, pero la parte que se refiere a su educación la comentaremos aquí. Después de informarnos que sus padres eran personas acomodadas, que el padre sufrió un trágico accidente que lo dejó inútil y que la familia empezó a tener dificultades económicas, el autor se complace en describir la educación proporcionada por la madre:

Entonces la señora Doña Mariana Gómez de Cosío, madre de la joven Cepeda, cercada de los pesares de su infortunio, los dulcificaba solamente por una dedicación exclusiva á la educacion de la niña; nada se perdonó para ella, y la semilla que entonces se sembró produjo frutos tan abundantes como apenas se hubiera atrevido en aquella época á desear la misma familia. Distante estaba del pensamiento de una madre

¹⁹ “De la influencia del Bello Sexo”, *Panorama de las Señoritas*, 1842, pp. 34 y 39.

amorosa que la débil niña, cuya voz consolaba sus horas de tristeza, crecía para ser la primera artista de México.²⁰

RELIGIOSIDAD. FILANTROPÍA Y BENEFICENCIA

La religiosidad romántica requeriría de un estudio aparte. Aquí nos limitaremos a los aspectos que se relacionan con la educación femenina y con el rol social de las mujeres. Religiosidad, filantropía y beneficencia pueden unirse alrededor de la siguiente hipótesis: la caridad, virtud cristiana, se ve poco a poco transformada por el concepto laico de filantropía. En las obras de beneficencia, que sería la caridad organizada, a medida que el sentimiento religioso se va debilitando, va ganando terreno el concepto moderno de filantropía. Las ideas ilustradas fueron responsables, en gran medida, de estos cambios.

Aunque en el siglo XIX algunos autores todavía utilizaron el término ilustrado de Ser Supremo, ya no se supedita a la diosa Razón sino que este Ser, que es Dios, está en la cúspide de la creación, es su principio y su conservador. De allí se deriva un tópico del pensamiento político del siglo XIX, el de la religión como “conservadora de las sociedades” y el sentimiento religioso como una necesidad en el hombre. Los legisladores de todos los tiempos reconocen estas verdades, afirmaba el político y escritor mexicano José María Tornel,²¹ y nadie duda hoy en día que los pueblos, para ser civilizados, deben ser cristianos; la inmoralidad del siglo XVII y la irreligiosidad del XVIII sólo han traído calamidad.

²⁰ *El Museo Mexicano*, segunda época, 1844, p. 256.

²¹ José María Tornel (1789-1853), militar y político, es una figura atractiva pero contradictoria, de nuestra Independencia. Incorporado a las filas insurgentes en 1813, fue condenado a muerte al caer en manos de los realistas. Se adhirió al Plan de Ayala, siendo secretario de Santa-Anna y de Guadalupe Victoria. Era un hombre culto, traductor de Byron, miembro fundador de la Escuela Lancasteriana y autor de varias obras dramáticas. Excelente orador, fue sin embargo conflictivo y poco claro en política, considerándosele “más santannista que Santa-Anna”, a quien sirvió en varios ministerios. Su texto es un buen exponente de las ideas conservadoras que dominaban el panorama político y cultural de México. Sin embargo, como muestra de lo complejo de su personalidad y de la amplitud de su cultura, diremos que a Tornel se debe la primera reseña en México de una obra de Flora Tristán.

amorosa que la débil niña, cuya voz consolaba sus horas de tristeza, crecía para ser la primera artista de México.²⁰

RELIGIOSIDAD. FILANTROPÍA Y BENEFICENCIA

La religiosidad romántica requeriría de un estudio aparte. Aquí nos limitaremos a los aspectos que se relacionan con la educación femenina y con el rol social de las mujeres. Religiosidad, filantropía y beneficencia pueden unirse alrededor de la siguiente hipótesis: la caridad, virtud cristiana, se ve poco a poco transformada por el concepto laico de filantropía. En las obras de beneficencia, que sería la caridad organizada, a medida que el sentimiento religioso se va debilitando, va ganando terreno el concepto moderno de filantropía. Las ideas ilustradas fueron responsables, en gran medida, de estos cambios.

Aunque en el siglo XIX algunos autores todavía utilizaron el término ilustrado de Ser Supremo, ya no se supedita a la diosa Razón sino que este Ser, que es Dios, está en la cúspide de la creación, es su principio y su conservador. De allí se deriva un tópico del pensamiento político del siglo XIX, el de la religión como “conservadora de las sociedades” y el sentimiento religioso como una necesidad en el hombre. Los legisladores de todos los tiempos reconocen estas verdades, afirmaba el político y escritor mexicano José María Tornel,²¹ y nadie duda hoy en día que los pueblos, para ser civilizados, deben ser cristianos; la inmoralidad del siglo XVII y la irreligiosidad del XVIII sólo han traído calamidad.

²⁰ *El Museo Mexicano*, segunda época, 1844, p. 256.

²¹ José María Tornel (1789-1853), militar y político, es una figura atractiva pero contradictoria, de nuestra Independencia. Incorporado a las filas insurgentes en 1813, fue condenado a muerte al caer en manos de los realistas. Se adhirió al Plan de Ayala, siendo secretario de Santa-Anna y de Guadalupe Victoria. Era un hombre culto, traductor de Byron, miembro fundador de la Escuela Lancasteriana y autor de varias obras dramáticas. Excelente orador, fue sin embargo conflictivo y poco claro en política, considerándosele “más santannista que Santa-Anna”, a quien sirvió en varios ministerios. Su texto es un buen exponente de las ideas conservadoras que dominaban el panorama político y cultural de México. Sin embargo, como muestra de lo complejo de su personalidad y de la amplitud de su cultura, diremos que a Tornel se debe la primera reseña en México de una obra de Flora Tristán.

dades. Así se expresaba Tornel, quien también sostenía que después de los ataques de la Ilustración, su época restauraría la fe.

El siglo XIX en que vivimos es el de la reparación religiosa, y por esto va adquiriendo una fisonomía tan moderada y filantrópica. Los escritos de los impíos no encuentran cabida ni en las imaginaciones románticas. Un poeta de estos tiempos se embelesa contemplando a Dios y escoge por modelo las *Lamentaciones* de La Martine [*sic*] y lo acompaña en su camello en su inimitable viage al Oriente. *El Genio del cristianismo* es una obra que señala toda una época y su inmortal autor con ese divino libro en las manos, escapa de todas las tormentas políticas[...] Como el siglo XIX es religioso, es también el de las bellezas poéticas: ¡felices los mexicanos que han producido ahora un poeta como Pesado, que se sienta con los israelitas a llorar bajo los sauces de Babilonia, la inmensa pérdida de Solima! ¡Desgraciados los mexicanos que tan tempranamente perdieron al poeta Rodríguez en cuya frente brillaba un destello de la Divinidad, y en cuyo corazón latía siempre el doble sentimiento de amor a la religión y a la patria!²²

Consideramos a Tornel un exponente del pensamiento político romántico, convencido de que el siglo XIX sería el restaurador de la fe y la religión. Nótese cómo habla de filantropía y no de caridad. La relación que dicho autor establece entre poesía y religión es típicamente romántica, como lo es el vocabulario que emplea para calificar a los poetas y al arte: divino, inmortal. El papel de la poesía en esta restauración de la fe se pone de manifiesto en las citas a Lamartine y a Chateaubriand, modelos de inspiración religiosa, como lo fuera José Joaquín Pesado para México.

Pero así como abundan los textos en los que se insiste en el valor social de la religión y en la importancia del sentimiento religioso en la literatura y el arte, en las revistas estudiadas no hemos hallado autores o textos que escriban con profundidad acerca de la religión ni en el sentido teológico ni en el sentido de la religiosidad, es decir de una actitud espiritual. Dicho de otro modo, las expresiones de religiosidad del

²² *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843, p. 255.

siglo XIX están lejos de lo que nosotros entendemos por religión: algo interno, íntimo y subjetivo, decididamente espiritual. Hemos llegado a la conclusión, a la vista de toda la literatura publicada en revistas y periódicos, que en el periodo romántico lo que llamaríamos profundamente religioso —quizá sería mejor decir lo sagrado— no se realiza dentro de los templos sino en el terreno del arte. Será necesario regresar a este punto en nuestras conclusiones. Por el momento vamos a ejemplificar con un cuento publicado en 1840 la manera como el romanticismo entendía lo religioso.

Los protagonistas de dicho relato transforman su amor en una religión, y mueren en ella como verdaderos mártires. El título del cuento es indicativo: “Un amor desgraciado” ¿Cuál es el impedimento para que se realice el amor? Aparentemente ninguno. Se trata de dos jóvenes, solteros, vecinos, de la misma condición social y que se aman en silencio. Al leer los mensajes escritos que los amantes intercambian, entenderemos el carácter sagrado de su amor romantizado, irrealizable en esta vida terrenal. Fernando le escribe a Luisa: “Amar, lo que más se parece á Dios en la tierra, la gracia y la bondad, es acercarse a la divinidad[...] Amar es dar una felicidad que eleva y engrandece. Los ángeles son almas que aman.” Fernando entra al seminario, por decisión de su tutor, y a los dos meses recibe esta carta de Luisa: “He sabido que ha emprendido vd. la carrera eclesiástica[...] y los eclesiásticos no deben amar más que á Dios ¿porqué escribió vd. aquellas palabras en mi libro de oraciones? Me dicen que aun es tiempo, que si viene vd. pronto, se reunirán para siempre nuestras almas... Venga vd. porque temo que mi alma desaparezca.”²³ Cuando Fernando llega, Luisa ha muerto y él la sigue en el sepulcro. Es decir los grandes sentimientos, los sentimientos de amor puro que antes encarnaban en el amor divino, encarnan ahora en los amores trágicos del Romanticismo. O en la música o en la contemplación de la naturaleza o por qué no, en el amor a la patria. Los ritos religiosos servirán apenas para el trato social y la identidad de grupo; por lo demás, se han vaciado de contenido.

Todos los artículos históricos y costumbristas reforzarían lo que acabamos de decir. *El Apuntador* publicó un artículo costumbrista en

²³ “Un amor desgraciado”, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, p. 300.

el que pinta las prácticas religiosas como meros ritos sociales: acicalarse “con el cristiano fin de ir al paseo, al banquete y después al baile[...]. Entré en la iglesia donde había una concurrencia indígena bastante numerosa ¿Dónde estará la aristocracia? preguntaba mi corazón, y mi razón respondía: Está haciendo su *toilette* ¡Bravo! la aristocracia se peina, mientras el pueblo oye misa”.²⁴ Ni la Semana Santa, cuyo carácter debiera promover conductas más íntimas y devotas, escapa a la secularización y socialización. *El Álbum Mexicano* describe los altares, monumentos, ceremonias con todo su movimiento de paseos, visitas y reuniones. Después de detallar cómo se instalan los altares, se describe a las visitas: examinan, alaban, critican y después se sientan a conversar y fumar. Llegan los criados, sirven el agua de pepita de melón tradicional, y como

hemos dicho que nunca faltan elegantes pisaverdes amigos de la diversión, uno toma una guitarra y acompaña unas coplas a lo divino a Doña Margarita; el de más adelante pide bandolones. Todos se animan y las matronas apoyan, diciendo que Dios no es imprudente, y que permite todo lo que no sea pecado. El bailar no es pecado, luego... deben traerse bandolones, harpa y guitarra... ¡la música es tan linda! El altar se convierte en una tertulia.

Y esto no es todo, el resto de los días se va al peluquero, a la modista, a comprar todo lo que hay que estrenar el día de Pascua.²⁵

Los autores nunca olvidan decirnos si la iglesia era elegante o no. “Las funciones de iglesia de la Profesa eran como la cita de lo que la riqueza, el poder, la hermosura, la ciencia y el arte conocía de más espléndido.” La decoración, los sermones, la música; “Todo daba cierto esplendor a ese templo, que esclavizaba a los devotos que veían en él la antesala del mismo cielo.”²⁶ La Profesa fue el templo de los elegantes hasta bien avanzados los cuarenta; más tarde San Francisco parece ha-

²⁴ F. Núñez, “¡Lo que es ser buenos cristianos!”, *El Apuntador*, 1841, pp. 179, 180.

²⁵ “Semana Santa”, *El Álbum Mexicano*, vol. I, 1849, p. 322.

²⁶ G. Prieto, *op. cit.*, p. 473.

berle quitado la primacía. Y a medida que avance el siglo seguirán otros templos, porque hasta en eso había modas. Para el siglo XIX la religión se vuelve estilo, es decir forma y tema. Forma en los ritos y gestos externos, tema en tanto se convierte en el motivo de la poesía y la pintura. En el caso de las mujeres esta aseveración se acentúa: las mujeres deben ser piadosas y ejercer esta devoción públicamente, deben ser caritativas, honestas y exhibirlo. Gestos exteriores que no comprometiesen necesariamente la fe o el sentimiento. En cuanto a su educación religiosa todo indica que consistía en aprenderse de memoria el catecismo del P. Ripalda, algo del Fleuri y, sobre todo, seguir los consejos de las madres y del confesor. A este último los novelistas lo pintan a menudo como un ser tortuoso, mal pensado, aprovechado y avaricioso.

En este contexto, veamos qué instrucción religiosa recibían las niñas y jovencitas, qué valores se les inculcaba y qué conductas se promovía con ello. Uno de los personajes secundarios en *El fístol del diablo* es una joven llamada Esperanza. Su educación la presenta Payno como la más perfecta: “Esperanza, además de ser tan bella, era modelo de la virtud; tenía el genio más amable del mundo y un corazón de paloma. Sus padres habían procurado darle ese género de educación que no se conoce en México; es decir, formarle un corazón religioso y recto, y mostrarle la senda que deben seguir las mujeres que quieran gozar de una vida feliz y de una reputación sin mancha.”²⁷ José Joaquín Pesado, escritor y poeta eminentemente religioso, cuando da “Consejos a las señoritas” pone en primer lugar a la religión: “no se puede concebir una muger perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un monstruo”. En segundo lugar pone la caridad. La mujer tiene la “obligación de ser dulce, benéfica y caritativa”. Después de haber impreso en su corazón la religión y la virtud, se puede pensar en

algunos conocimientos que, aun cuando no sean profundos, sean útiles. Debe huir de dos extremos igualmente desagradables y son el de una ignorancia grosera, y el de una vana ostentación de su saber[...] Una señorita instruida en las primeras letras, con nociones de aritmética, de

²⁷ M. Payno, *El fístol del diablo*, op. cit., p. 216.

geografía, de historia y de algún idioma vivo, con una conversación fácil y una modestia genial, encanta á cuantos la tratan.²⁸

Celeste, un personaje de Manuel Payno, es retratada por el padre Anastasio, quien además de poner de relieve sus disposiciones intelectuales, insiste en las virtudes morales, entre las que destaca la caridad: “espontáneamente salía, y sale todos los días, a las chozas de los aldeanos; si están enfermos los cura, les proporciona alimentos, si son pobres, los socorre, y si están afligidos los consuela”. En otro capítulo de *El fistol del diablo*, el autor nos describe el concepto tradicional de la caridad con mucha gracia: “La caridad es en México una virtud que se ejerce por instinto; casi no hay jovencita que no tenga sus favoritas a quienes regala los vestidos viejos, los petimetres dan a otros petimetres de baja esfera los desechos pasados de moda... y los ciegos, los cojos y los enfermos siempre vuelven a sus casas con algunos medios y cuartillas.” Siguiendo el modelo cristiano, el mendigo debía rezar después unas oraciones a intención de los benefactores. En la novela citada se pinta con detalle este mundo de mendigos; las viejas Águeda y Marta pasan lista de los benefactores que visitan para rezarles cada día su Padre Nuestro: “Estuve en casa de la señorita Florinda y me dio dos reales y un par de camisas de estopilla; la niña Amelia, tan linda y caritativa como siempre, me dio una peseta y tres mascadas[...] la niña Aurora me dio, como siempre, mis cuatro reales en medicitos nuevos, pues la pobrecita hace esta limosna de lo que su mamá le da.” Según cuenta Payno, se establecía una relación de clientelismo e incluso una cierta amistad entre las benefactoras y sus protegidos los mendigos, relación que lejos de cambiar las cosas reforzaba el *status quo*. “Marta besó mil veces la linda mano de la opulenta señorita, a quien quería tanto que se la quedaba mirando horas enteras: la vanidad de Aurora no dejaba de lisonjearse con tales demostraciones y con esto era su pobre preferida.”²⁹

²⁸ J.J. Pesado, “Consejos a las señoritas”, *Presente Amistoso*, 1851, pp.17,18. Hay que señalar que las hijas de Pesado se contaban entre las damas más cultas del México de su tiempo. Una de ellas, Isabel, destacó como poetisa y también por sus actividades filantrópicas.

²⁹ M. Payno, *op. cit.*, pp. 310, 364 y 367.

Este tipo de beneficencia no resolvía los problemas sociales; la mendicidad y la vagancia, por el contrario, aumentaban. Los reformadores sociales creían que había que concentrar a los sin techo y sin trabajo en lugares en donde no sólo se les resolvieran las necesidades inmediatas de comida, ropa y techo, sino en donde se les diera un oficio y se les asegurara después un empleo; la tarea sería ardua porque se trataba de cambiar toda una mentalidad. En los años veinte, como resultado de las transformaciones políticas en España y en América, las publicaciones hispanoamericanas hablan con frecuencia del problema de la mendicidad. El mendigo ya no es la imagen de Cristo, sino un problema social, como lo era también el de los niños abandonados. No podemos extendernos mucho sobre el tema, que sería por sí solo otra investigación, pero nos interesa señalar el papel que estos escritos daban a las mujeres en la tarea social y filantrópica. Así por ejemplo, *El Censor* opina que debe confiarse la dirección y administración de las casas de expósitos “a las señoras más respetables de los pueblos”. Los políticos y los ayuntamientos se encargarán de la inspección y vigilancia, “pero la economía, el orden, la asistencia y el gobierno interior estén al cuidado de las señoras”.³⁰ *El Redactor Municipal* de México, por su parte, publicaba en 1824 dos artículos traducidos del francés sobre “casas de industria para reprimir la mendiguez”.³¹

Parecería como si en los primeros años de nuestra Independencia todas estas reflexiones llegaran sólo a través de la experiencia y las necesidades europeas. Sin embargo, en 1826 apareció en *El Mercurio* de Veracruz un interesante artículo titulado “Medalla cívica al Bello Sexo”, en el que se reflexiona sobre el papel de la mujer en la nueva sociedad. El artículo parece haber sido redactado en el Perú, pero esto no le quita significación, puesto que se escribió al calor de un proceso análogo al nuestro, el proceso de Independencia, y se publicó en un periódico mexicano. Vale la pena observar que si bien, por una parte, el texto tiene un carácter rigurosamente laico, sin la menor alusión a virtudes religiosas como la caridad, por la otra se nos presenta la imagen de la

³⁰ *El Censor*, tomo 7, 1821, p. 212.

³¹ *El Redactor Municipal*, 29 de marzo de 1824.

mujer sentimentalizada, cuya expresión característica parece ser la de las lágrimas.

El autor del artículo, después de pintar las virtudes de las mujeres —belleza, sensibilidad y ternura— recuerda su papel en las luchas de Independencia:

Como las rocas que brotan aguas vivas, ellas se han mantenido incontrastables en la adversidad, reanimando el coraje en el soldado, disipando el temor de la insertidumbre [*sic*], difundiendo el alma de la esperanza y del consuelo en el contraste, á los que, oprimidos de fatiga, desfallecían á punto de transigir con los caprichos de la fortuna[...] arrojaron con pecho firme el rigor de los males[...] ángeles de valor y de consuelo[...] fieles esposas sacrificaban su delicadeza al deber y erraban a merced de las olas y del acaso partiendo los peligros con sus esposos.

Por todo ello, el gobierno del Perú reconoció sus méritos civiles y les otorgó la “Medalla cívica”. Si nos hemos extendido en esta parte es porque la pregunta que se hacen todos los historiadores, y lo mismo para la Francia posterior a la Revolución, es ¿qué espera la sociedad de las mujeres una vez pasadas las luchas civiles y sociales? Este artículo nos contesta:

Pero hasta ahora no habéis llenado sino una parte de vuestros destinos. Habeis pasado por el camino de la gloria: resta que reunidas hagais nacer, bajo vuestras manos, flores que adornen y esparzan el suave olor de la virtud en el seno de la sociedad. Vosotras encargadas por la naturaleza de ablandar y pulir los resortes del corazón debeis recibir el cuidado de la educación y alivio de vuestro secso. Vuestras lágrimas que advierten la existencia del infortunio, lágrimas que habeis vertido en medio de las calamidades de zaña enemiga [*sic*] en la angustia de los conflictos de la terneza y la obligación han revelado, sin duda, las delicias de la compasión y las necesidades de vuestro ser moral para poder arribar á la perfección en el ejercicio de las primeras afecciones. *Las casas de educación y beneficencia solo aguardan vuestro auxilio*, para que puestas en práctica las delicadas observaciones con que habeis enrique-

cido vuestro espíritu, recobren bajo vuestro influjo la salud o la vida los desgraciados que gimen en el lecho del dolor, y se perpetue en las jóvenes ese fuego divino donde se enciende el genio, en que se forjan los primeros lazos sociales y en que dulcemente se confunden los placeres, las esperanzas y las plácidas sensaciones que afirman el orden, arraigan el imperio de la ley y difunden la prosperidad y la paz.³²

Como resultado de estas ideas, que se difundieron con más o menos rapidez por toda la América hispana, en México, a partir de los años treinta empiezan a formarse juntas femeninas de beneficencia, que aliviarán problemas puntuales y concretos de la sociedad mexicana. No es tarea nuestra adentrarnos en la pertinencia o resultados de estas asociaciones, aunque el tema nos resulte sumamente atractivo. Aquí queremos revisar, en términos de las mentalidades, qué significaba para la sociedad y para las mujeres de la época romántica el realizar actividades de esta naturaleza. Madame Calderón consideraba que en México las prácticas de beneficencia tenían un carácter marcadamente religioso:

No dudo que sus caridades están proporcionadas a su gran fortuna [se refiere al Arzobispo de México] y cuando digo que no dudo de ello es porque estoy firmemente convencida de que no hay otro lugar en el mundo en el que se practique con tan noble amplitud la caridad, tanto la pública como la privada, particularmente por las mujeres, bajo la dirección de los sacerdotes. Me inclino a creer que, hablando en general, es la caridad uno de los atributos más propios de una nación católica.³³

Los sacerdotes desde el púlpito y en el confesionario, pero también en los ejercicios espirituales y en las visitas domiciliarias, se encargaban de mantener esta virtud femenina en constante actividad, pero eran las madres las responsables de implantarla en el corazón de las niñas. La literatura romántica, afecta a moralizar y educar, se encargará de difundir los valores de la piedad y la caridad. Las historias edifican-

³² *El Mercurio*, febrero de 1826. Las cursivas son de la autora.

³³ Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 166.



10. "La Caridad", grabado inglés dibujado por E. T. Parris y lámina abierta por L. Stocks para la casa editorial Ackermann y Cía. de Londres. Publicado en *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

tes son el vehículo más adecuado, ya que siguen el principio ilustrado de divertir y enseñar. Como ejemplo vamos a tomar un cuento aparecido en *La Colmena*, doblemente interesante porque se acompaña de un grabado.

Una baronesa y su hija Carolina son las protagonistas. Al principio del relato la niña dice a su mamá: "Ud. me prometió que cuando volviéramos a casa me diría algo relativo a la generosidad de mi amiga Luisita que nos acompañaba esta tarde, y que daba dinero á todos los pordioseros que solicitaban su caridad. Qué acción tan buena y benéfica, ¿no es verdad?" La madre dedica largos párrafos a exponer los principios de la caridad y pronto se presenta la oportunidad de practicarlos con el ejemplo: una joven proletaria, viuda, enferma y con hijos pequeños toca a la puerta de la baronesa. "Carolina corrió en alas del deseo á buscar el dinero que puso en manos de la infeliz convalecien-

te. Ésta, sin hallar palabras con qué expresar su gratitud, se retiró prodigando muchas bendiciones a aquella niña preciosa, y rogando a Dios que la colmase de felicidades y bienestar.”³⁴ Cabe señalar que cuando la madre explica a la niña en qué consiste la caridad establece distinciones entre la caridad bien aplicada y la mal aplicada, es decir que en su concepto ya se han infiltrado principios modernos, no cristianos, que consideran que no hay que dar a todos los que piden sino que hay que distinguir entre la necesidad y la vagancia, una distinción que antes de la Ilustración no se habría hecho.

Veamos una muestra de cómo se organizaban las señoras mexicanas para cumplir con sus tareas filantrópicas. El hospital del Divino Salvador o de Locas contaba con una Junta de damas que en mayo de 1842 lanzó un llamado a través de los periódicos para socorrer las necesidades de la institución. Una carta aparecida en *La Esperanza* nos informa que la junta fue promovida por la señora de Barrera, quien organizó una corrida de toros para recaudar fondos. Sólo se juntaron 400 pesos que se destinaron a “ropa para las enfermas que se hallan casi desnudas”. Las personas que ayuden, dice el firmante de la carta, “harán el consuelo y alivio de esas infelices que pasan su vida en el triste abandono, víctimas de ilusiones que nunca se realizan; su estado se mitiga solamente con la piedad de las almas caritativas[...] estas señoras proporcionarán a las miserables dementes el consuelo único que les queda en esta vida, piedad y caridad”.³⁵ Unos meses después, en septiembre, el mismo periódico publicaba la lista de las personas que respondieron al llamado de la Junta de señoras, en la que 50 % son extranjeros y otro 50 % políticos y ricos comerciantes mexicanos.

Las actividades de beneficencia, en especial de la Junta de la Casa Cuna, han sido ampliamente descritas por Madame Calderón de la Barca y a ella nos remitimos. En cambio, las actividades benéfico-patrióticas son menos conocidas y nos parecen muy ilustrativas de esta ampliación del concepto de beneficencia que poco a poco va adquiriendo un carácter laico; nos referimos al llamado hospital de la Sangre, un claro antecedente de la Cruz Roja. *El Monitor Constitucional*

³⁴ *La Colmena*, vol.1, 1842, p. 89, 91.

³⁵ *La Esperanza*, 3 de mayo de 1842.

publicó esta noticia con motivo del ataque del general Santa-Anna a la capital.

Las señoras doña Loreto Vivanco de Morán, doña Josefa Andrade de Robledo, doña Lina Fagoaga, la esposa del Sr. General Paredes y doña Antonia Villamil de Aguallo [*sic*], han representado al gobierno que están prontas a encargarse del servicio de los hospitales de sangre de la capital en todo lo relativo a camas, hilas y vendas. No es ésta la primera vez que el bello sexo mexicano, representado por las señoras de las más distinguidas familias, ha manifestado el interés que toma por los valientes defensores de la patria. Para los heridos de Ulúa y Veracruz, en tiempo de la guerra con Francia, dieron las señoras un brillantísimo concierto que nadie puede recordar sin un eterno placer ¡Honor al bello sexo mexicano!³⁶

En enero de 1845 se convocó a una función en el Gran Teatro Nacional con el fin de recabar fondos a beneficio “de los desgraciados de la ciudad de Puebla”, es decir los afectados por el asedio de Santa-Anna. Los textos que acompañan la convocatoria son muy útiles para entender el concepto de beneficencia, cada vez más laico.

Las señoras mexicanas que siguiendo la costumbre de los países cultos convidan a una función[...] y nuestros conciudadanos en esta ocasión desplegarán su galantería, dando al bello sexo medios bastantes para ejercer su patriótica beneficencia ¿Hay una cosa más hermosa, más tierna, más dulce, que la caridad dispensada por las manos de la belleza? ¿Hay una cosa más angelical que ver al sexo amable implorando la generosidad pública? ¿En dónde está el cobarde, que viendo la solicitud del sexo débil prepararse a curar las heridas que el valiente recibe en el combate, no se inflame del más ardiente entusiasmo y vuela a combatir y arrostrar los peligros? Venga la muerte, si la tiene decretada el cielo y si la exige la patria, que ella será dulce si merece una lágrima de la hermosura: vengan las heridas si han de recoger su sangre nuestras esposas, nuestras madres, nuestras hijas.³⁷

³⁶ *El Monitor Constitucional*, 2 de enero de 1845.

³⁷ *Ibidem*, 9 de enero de 1845.

El texto merecería un capítulo especial puesto que en él, además de demostrarse los cambios que se están produciendo en el concepto de la beneficencia femenina, se hacen evidentes dos cosas; la primera, que la patria empieza a reemplazar a la religión, o más bien dicho, se hace del patriotismo una nueva forma de religión, y lo que es más importante, que en 1845 ya está presente en México este concepto moderno de la patria (algunos autores apenas sitúan su aparición después de la invasión americana de 1847), que es uno de los fenómenos colaterales relacionados con el Romanticismo; en segundo lugar, la participación de las damas mexicanas en las tareas del hospital de la Sangre es paralela a la llegada a México de las Hermanas de la Caridad, traídas por la condesa De la Cortina, y que implantaron en México un concepto moderno de la medicina hospitalaria en el que las mujeres tendrán un papel fundamental.

Pero concluyamos respecto de todo lo dicho hasta ahora, y veamos qué relación mantiene con el Romanticismo. Con la caída del antiguo régimen, acompañado de revoluciones en casi todo el mundo occidental, parecería que la mujer ocuparía en la sociedad el lugar que las teorías ilustradas le habían estado preparando. Pero el discurso no fue acompañado de medidas liberalizadoras, sino todo lo contrario, ya que la mujer quedó encerrada en el nuevo espacio doméstico privatizado. Para persuadir a todos aquellos que pudieran tener reticencias sobre este proceso, se elaboró un discurso basado en la debilidad, dulzura, caridad, piedad y demás cualidades naturales e innatas de la mujer. Este discurso no se contraponía con la imagen que la escuela romántica había forjado de la mujer como musa, objeto de pasiones amorosas y exponente de la imaginación, intuición y espiritualidad, tan admiradas por ella. Así, la mujer que el mundo burgués necesitaba no se contradecía en principio con la imagen que el Romanticismo estaba forjando. La única actividad femenina pública aplaudida por la sociedad era la filantrópica, ya que en ella la mujer podía poner en marcha todas sus cualidades y virtudes: la paciencia, la ternura, la comprensión, la piedad, la generosidad, la caridad, la abnegación y el sacrificio. No es necesario insistir en que todos estos calificativos se repiten una y otra vez en la literatura romántica.

En este contexto, la descripción hecha por Manuel Payno de la



11. "Las Hermanas de la Caridad", *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

religiosidad de uno de sus personajes resulta no sólo exacta, sino muy perspicaz. Aurora era religiosa simplemente porque era sentimental:

En cuanto a la práctica exterior de la religión, tampoco la olvidaba: oía misa algunos días de trabajo; rezaba rosarios y multitud de oraciones; bordaba palios y vestidos de imágenes y tenía íntimas relaciones con las monjas capuchinas y con las superiores de la Concepción, Santa Clara, Jesús María y Balbanera. Era un corazón de cera, que tan pronto recibía impresiones amorosas y apasionadas en un baile como lloraba cuando escuchaba un sermón del obispo Madrid, del padre Abolafia o del padre Pinzón.³⁸

³⁸ M. Payno, *op. cit.*, pp. 383, 384.

LA INSTRUCCIÓN ESCOLAR O FORMAL
SEGÚN LA BURGUESÍA ROMÁNTICA.
MÚSICA, DIBUJO Y CONOCIMIENTOS GENERALES

Se habla mucho de la falta de instrucción de las mujeres en tiempos pasados. La Iglesia había establecido escuelas para niñas y las llamadas “amigas” proporcionaban alguna instrucción a las clases medias. La Ilustración empezó a preocuparse seriamente por este tema en el sentido de establecer políticas gubernamentales, pero no será hasta el siglo XIX, a partir de que la burguesía tomara el poder, que los gobiernos proporcionen medios para establecer escuelas de niñas. En un principio serán Juntas particulares o los ayuntamientos quienes abran este tipo de escuelas laicas. No podemos hacer aquí su historia, pero nos interesa señalar que la educación de las niñas en estos centros no difería mucho de la que recibían los niños, aun en escuelas de pago.

Guillermo Prieto describe la educación primaria que recibió en los años veinte en una escuela de bastante prestigio de la ciudad de México. Su relato nos servirá para comparar el nivel de la educación femenina: “Se enseñaba con dedicación a leer y escribir, las cuatro reglas de cuentas y un poco más, y doctrina cristiana con toda perfección. Por convención particular, a algunos niños se les enseñaba dibujo por el maestro Zerralde.” Las explicaciones del director “eran de moral, de urbanidad, de buenas maneras, en estilo llano pero florido y elocuente”.³⁹ Veamos qué se les enseñaba a las niñas, por los mismos años, en una escuela poblana gratuita, sostenida por la Junta de Caridad, según un documento de la Décima Sexta Junta Pública: “la explicación de los Misterios por el R.P. Torrejoncillo, la Ortología del Sr. Chousal, el compendio de la Ortografía, y catorce capítulos del Catecismo de Geografía”. Además del Catecismo del Padre Ripalda, del Fleuri, la Moral de Villanueva, la Tabla numérica de contar y las reglas de escritura.⁴⁰ Si hemos de fiarnos de estos dos testimonios, la educación de aquellas ni-

³⁹ G. Prieto, *op. cit.*, pp. 18 y 20.

⁴⁰ *Real Casa de la Academia y Junta de Caridad*, Puebla, 1828, Archivo de la Academia de Bellas Artes, caja 8, expediente 5.

ñas pobres poblanas era superior a la de un niño de clase acomodada de la ciudad de México.

Consideramos que no había gran diferencia entre la educación en los años finales del XVIII y durante la primera mitad del XIX, en términos de contenidos y sobre todo de tipo de moral transmitida; sin embargo, no podemos dejar de señalar un matiz importante: en tanto que la educación de las clases media y alta seguirá en manos de colegios de monjas o a cargo de mentores privados, a medida que avanza el siglo XIX se observa que las clases populares, y aun ciertos sectores de la clase media asistirán a escuelas laicas. En dichas escuelas se pondrán en funcionamiento métodos pedagógicos mucho más avanzados que los que seguían las escuelas religiosas. A finales del siglo XVIII, como señala Genaro García a partir de datos proporcionados por José Antonio Alzate y Ramírez, la ciudad de México contaba 52 932 mujeres, siendo el número de jóvenes (de ocho a dieciocho años) de alrededor de 8 753. Pues bien, para estas muchachas solamente funcionaban seis colegios que acogían un total de 759 educandas.

Según los mismos datos de Alzate, el que mejor funcionaba era el de San Ignacio, conocido como las Vizcaínas,

cuya educación consistía en habituar a las colegialas al recogimiento y silencio[...] levantarse diariamente a las cinco y media, oír misa a las seis y ocupar la mañana en aprendizajes de lectura y escritura y principalmente de costura y bordado[...] mientras las colegialas mayores leían en alta voz libros espirituales; a comer en silencio e inmediatamente dar gracias a Dios y dormir la siesta; a repetir ya avanzada la tarde, los labores de la mañana, y descansar breve rato[...] rezar, cenar y acostarse.

Y añade Genaro García algo que nos interesa respecto a este sistema y su influencia en el “delicado sistema muscular y nervioso de la mujer”. Según dicho autor, se trataba de

un excelente método para aniquilar el delicado sistema muscular de la mujer e hipertrofiar en cambio su ya excesivo sistema nervioso, por falta de aire, de sol, de gritos, de movimiento y de juegos; para anonadar su espíritu por falta asimismo de estímulo y de expansión y por exceso

de ideas abstractas de religiosidad extremada, y para romper, en fin, su frágil carácter con aquellas prácticas rigurosas y abrumadoras que las convertían en autómatas inertes.⁴¹

Interesante comentario de un autor del siglo xx.

No pretendemos escribir una historia de la educación femenina en el siglo xix, pero conviene esbozar algunas líneas que nos permitan entender cuál era el nivel cultural del grupo de mujeres que estudiamos y hacia qué ámbitos las preparaba o predisponía. En términos generales, en 1820 la Nueva España no difería mucho en cuanto a los conceptos pedagógicos que se manejaban en la Península. En todo caso, nos atrevemos a decir que entre algunos de los actores de la Independencia mexicana las ideas serían incluso más avanzadas que entre los propios liberales españoles. Basamos esta opinión en artículos aparecidos en *El Censor* y en las ideas expresadas por Fernández de Lizardi en *La Quijotita*. En México algunas mujeres recibieron una instrucción más satisfactoria que el promedio de las españolas. Se trataba de señoritas y señoras que debido a prolongadas estancias en Europa, por razones familiares y con frecuencia políticas, aprendieron idiomas, frecuentaron internados e instituciones francesas e inglesas, y tuvieron oportunidad de visitar ciudades, museos y bibliotecas, sin olvidar instituciones sociales y de beneficencia. Un ejemplo, probablemente el más acabado de este fenómeno, es el de las damas de la familia Fagoaga. Así las describe Madame Calderón de la Barca:

millonarias acaudaladas por sus haciendas y minas de plata; muy religiosas, muy caritativas y, lo que no es muy frecuente aquí, muy instruidas; poseen el francés, inglés, alemán y aun el latín. Deben su educación a los empeños de su padre, uno de los hombres más distinguidos de México, desterrado dos veces; la primera, por sus opiniones liberales y la segunda, por haber apoyado el Plan de Iguala, es decir por no haber sido entonces suficientemente liberal. Su familia le acompañó en el exilio, y viajó por gran parte de Europa y pudo aprovechar de todas las oportunidades.⁴²

⁴¹ G. García, *Leona Vicario, heroína insurgente*, op. cit., p. 15.

⁴² Mme. Calderón de la Barca, op. cit., p. 314.

La señora de Calderón destacaba en sus comentarios la importancia que los libros tenían para la familia: sabido es que la biblioteca de los Fagoaga fue una de las más importantes de México, como también lo fue su colección de obras de arte.

En general, para el bello sexo, se privilegiaba la educación en casa y dirigida por la madre. Todavía en 1843, cuando ya las escuelas públicas proliferaban y algunas habían demostrado su seriedad y moralidad, los autores tomaban a la educación fuera de la casa como origen de las malas costumbres.

En la amiga aprendió mil lindezas, ya sobre escándalos que se resiste la pluma á escribir, ya en voz baja decía palabras que tampoco aprohija diccionario alguno, ya a mezclar al rezo gracejos irreligiosos parodiando al popular Ripalda[...] Salida Mariquita de la amiga, mal leyendo, mal escribiendo, y con su corazón y su inteligencia viciados á la par, por los criados y por los maestros, se lanzó á la novelesca vida de la juventud.⁴³

Sin embargo, los pensadores más avanzados trataron de convencer de la necesidad de impulsar una educación pública que, sin olvidar los principios morales, promoviera una educación más acorde con los ideales republicanos y modernos; es decir escuelas que forjaran ciudadanos útiles y liberales. La mayoría de estos pensadores incluían en su programa escuelas de niñas. Vamos a reproducir parte de un artículo aparecido en 1824 en *El Oriente* de Jalapa, porque su autor, Joaquín María del Castillo, uno de los introductores del Romanticismo en México, representa esta corriente de pensamiento.

La cuestión que se refiere á la educación de las mugeres ha sido sumamente ventilada, y aun en los países mismos en donde se cultiva con esmero el talento de este secso, no falta quien afirme, positivamente, que la muger cuya educación ha sido demasiado culta, por hacerse buena autora se olvida que es madre y negligie los deberes de su estado. Lo que haya en esto de cierto cada uno juzgará: lo que es por mí no puedo persuadirme que por dulces y alhagüenios que sean los encantos del saber

⁴³ "Mariquita Castañuela. Costumbres", *El Museo Mexicano*, tomo II, 1843, p. 28.

ya han de poder preponderar en la materna afición al cariño, al amor inespresable de una madre por sus hijos. Alegar lo contrario es desconocer la energía poderosa de ese lazo indisoluble de ternura. Por otra parte pésese bien las funestas consecuencias que trae consigo la ignorancia, y respóndaseme de buena fé si deberá nunca preferirse á la instrucción: la ignorancia es madre de la ociosidad, y ésta lo es de todos los vicios conocidos[...] Sin ésta [la instrucción] no hay virtud, no hay verdadero amor, no hay amistad sincera, no hay fidelidad; todo es atropellamiento, todo desorden, todo injusticias. Así pues yo opino que á las mugeres conviene darles una buena educación, esmerada, y sacar todo el partido posible de su ingenio natural y su viveza[...] ¿Qué razón hay para privarlas de las dulzuras y el recreo que proporciona la instrucción bien dirigida?⁴⁴

Y Castillo va más allá al proponer, siguiendo a Madame de Genlis, que se dedique a las artes liberales y aun a ciertas obras mecánicas, como son los talleres de bordado, costura, textiles, relojeros, librerías, zapateros, peluqueros “y otros muchos oficios que las mugeres pueden egercer con la misma perfección”.

Las ideas del ciudadano Castillo no caían en terreno estéril, como se ve en los periódicos de Jalapa y Veracruz. Son frecuentes los Avisos de profesores anunciando y ofreciendo clases de distintas materias, pero en especial música, dibujo e idiomas para señoritas. Vamos a transcribir algunos porque los creemos muy sugestivos. En mayo de 1824 un profesor de francés se ofrece en Jalapa: “Si se quieren reunir algunas señoritas a cualquier hora del día de las 9 a las 12; se apresurará a ocurrir donde le llamen: da también lecciones particulares.”⁴⁵ Otro profesor se ofrece para dar clases de inglés, italiano, francés y matemáticas. Recuerda que el francés ya está siendo estudiado por muchos jalapeños, pero que el inglés es útil por su importancia comercial y añade algo muy interesante para nosotros: “En cuanto al italiano, aunque no sea de tan gran importancia para los caballeros, es un adorno para las señoras que gustan de cantar y entender los celebrados composito-

⁴⁴ *El Oriente*, Jalapa, 7 de marzo de 1826.

⁴⁵ *Ibidem*, 7 de marzo de 1824.

res que produce Italia.”⁴⁶ De esta manera nos confirman, indirectamente, la afición a la música romántica italiana y la práctica del canto entre las mexicanas.

La preocupación de que la instrucción pudiera afectar la moral de las mujeres continuó vigente a lo largo del siglo, y la preocupación alcanzaba tanto a liberales como a conservadores, aunque las razones pudieran ser de signo distinto según la corriente política. En enero de 1825 el Congreso de Veracruz debatió sobre la fundación de un colegio de niñas. Un diputado, el señor Fuente, consideraba pernicioso la educación de las niñas en conventos, y una de las razones que adujo fue que era negativo aislarlas del resto de la sociedad,

porque la experiencia ha acreditado que en el hecho de separar a las mujeres de la sociedad, para la cual las formó la naturaleza, no sacan otro fruto de semejantes encierros que el de una educación viciada, y que al fin las precipita, de suerte que ni son buenas hijas ni esposas fieles ni madres capaces de dirigir los cargos que por este respeto les corresponden en la familia.⁴⁷

Nótese que, sea cual sea la posición que se adopte, el criterio último será siempre si la educación (privada o pública) será la mejor para el papel de madres y esposas que las mujeres deben colmar.

Pero el hecho es que poco a poco fueron abriéndose escuelas, que si bien no desplazaron completamente a las madres en su papel y responsabilidad de educadoras, la sustituyeron en la adquisición de ciertas habilidades. En Veracruz, por ejemplo, se anunciaba una academia para niñas con estas palabras: “Doña Ángela Tofel tiene el honor de informar a este respetable público que tiene establecida una academia para la educación de niñas e instruir las en el idioma castellano, enseñándoles a leer, escribir, coser, bordar y todos los ramos de su sexo[...] los padres y madres quedarán satisfechos de sus esfuerzos para el adelanto y buena moral de sus discípulas.”⁴⁸ Nos vamos a permitir la transcrip-

⁴⁶ *Ibidem*, 2 de junio de 1825.

⁴⁷ *Ibidem*, 27 de enero de 1825.

⁴⁸ *El Mercurio*, Veracruz, 1º de diciembre de 1826.

ción de otro testimonio de la instrucción de las veracruzanas. Y ello por dos motivos; en primer lugar porque proviene de Mathieu de Fossey y en segundo lugar porque es frecuente en un país tan centralista como el nuestro pensar que la educación, si es que las mexicanas románticas tuvieron alguna, se dio sólo en la capital. “Debido a los continuos contactos con los extranjeros que desembarcan en su puerto —escribe De Fossey— las veracruzanas han adquirido ciertos conocimientos del mundo, antes que muchos de los pobladores de la república. Las he encontrado mucho menos ignorantes que el promedio entre la clase media de México.”⁴⁹

La instrucción de las niñas avanzaba lentamente en todo el mundo, como lo demuestra un extenso artículo publicado en *El Mosaico Mexicano*, que aunque no lleva origen ni firma, suponemos que es una traducción del inglés. En él se describen distintos sistemas de enseñanza, todos ellos anglosajones, y apenas al final se anota: “Por último, daña a los progresos de la educación la opinión vulgar de que es menos necesaria la de las niñas, futura esperanza de las delicias domésticas. Obsérvese si no, que para un establecimiento consagrado a ellas hay diez de niños.” Después de lo cual, en dos párrafos, se repiten los argumentos de siempre: es urgente educar a las futuras madres, que nos dan “las primeras nociones del deber y los primeros ejemplos de virtud”.⁵⁰

Pocos días después, los editores de *El Mosaico* publicaban un segundo trabajo; éste firmado M. G. y que exhibe notable influencia de pensadores y pedagogos franceses. “Importancia de la educación de las niñas” vendría a completar el anterior ensayo, y se dedica exclusivamente al tema de la instrucción femenina. Lo más interesante para nosotros es constatar que M. G. repite todos los estereotipos, sólo que halla siempre la causa de los defectos femeninos en la falta de educación y en las exigencias injustas de los propios hombres. Nos hemos referido a este texto porque los editores aclaran que expresa sus opiniones y éstas son que el principal objetivo en la educación del bello sexo es prepararlas para cumplir con sus deberes de esposas y de madres, que la mujer tiene derecho a poseer todo tipo de conocimientos, pero que la ba-

⁴⁹ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁰ “Instrucción popular”, *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, pp. 169-176.

se de la enseñanza descansa en la instrucción religiosa y todo lo referente a la economía doméstica.

Los artículos progresistas, que efectivamente existen, no deben confundirnos. La posesión de conocimientos tradicionalmente reservados a los hombres (ciencias y filosofía, por ejemplo) se consideraba un peligro social y causa de disolución de la moral. Una revista de 1840 publicó un artículo muy revelador, "Las mujeres célebres de Atenas", en el que describe a las hetairas, aunque no las llama así. El autor se pregunta primero quiénes eran aquellas extraordinarias y poderosas mujeres cuya influencia pesaba en la vida política e intelectual "capaces de introducir en la sociedad el refinamiento y la elegancia y transformar al hombre de bárbaro en civilizado". Estas mujeres no eran ciertamente las madres honradas o esposas virtuosas de los buenos ciudadanos "No; aquellas mujeres cuyos nombres se hallan ligados con los de los hombres más grandes de aquella época eran el espurio de la sociedad, la admiración de ella, su orgullo y su oprobio." O lo que es lo mismo, no se niega que la mujer sea capaz de "beber en el manantial de todas las ciencias" e inclusive hacerse admirar por los demás. Pero su ciencia no corría pareja con su virtud. El autor acaba con esta sentencia: "La posición de estas mujeres era falsa y peligrosa a los intereses sociales; y sus privilegios e influencia (pues derechos no poseían ningunos), aunque no enfrenados por la ley, y autorizados por las maneras convencionales de los tiempos y del país, llegaron á ser un principio corruptivo que produjo la ruina política de Grecia por su depravación moral."⁵¹ Una lección de historia moral: la excesiva instrucción de las mujeres como causa de la corrupción de las sociedades. O bien, no es posible una mujer sabia y virtuosa.

En los años cuarenta proliferan las escuelas, academias y maestros particulares que se ofrecen a enseñar distintas materias a las niñas y jovencitas mexicanas. Se puede hablar de una verdadera efervescencia en la pedagogía femenina. Por lo menos ésta es la impresión que uno recibe de la consulta de nuestras fuentes. En 1842 se anuncia un Liceo Mexicano, dirigido por J. Ignacio Serrano, que tenía cursos para niños y niñas; algo realmente insólito, probablemente único en el país. El

⁵¹ "Las mujeres célebres de Atenas", *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 273.

anuncio dice: “Educación para ambos sexos, en la calle del Espíritu Santo, 8[...] Estando ya en corriente las clases para niñas, éstas serán admitidas a cursar las que eligieren, como se ha hecho con los niños que nos han confiado.”⁵² Pero por lo general todos preferían escuelas separadas y las numerosas instituciones abiertas en los años cuarenta seguían este esquema. Por ejemplo, en 1845 se anunció con insistencia la apertura de una Academia Española para Niñas, dirigida por la esposa e hija de un actor español vecindado en México. Las materias que ofrecían eran Doctrina cristiana, Lectura, Letra inglesa, Aritmética, Gramática, Costura y bordado de todas clases, tanto de matices como de materiales, Francés, Piano, Canto. Se aclaraba que “los precios serán según los estudios á que hayan de dedicarse las niñas”.⁵³

En un anuncio de 1842 nos llaman la atención los reiterados alegatos en favor de la honorabilidad de la institución, y como una prueba más de la seriedad de las maestras se aclara que son personas decentes a las que las adversidades de la vida han obligado a trabajar “dirigido con el esmero y dedicación más esquisitos, por la honrada aunque infortunada familia de un coronel de antiguos patriotas [los que se decidan] no tendrán seguramente de qué arrepentirse y a la vez impartirán un beneficio a las que están encargadas de dirigirlo”.⁵⁴ Apelación sentimental que sonaría totalmente fuera de lugar en un anuncio del siglo XX. Otra escuela, el Instituto de Enseñanza de doña Elisa Gen, ofrecía las siguientes materias: Doctrina cristiana, Fleuri (Historia eclesiástica), Misterios, Principios de gramática castellana, Principios de Aritmética, Diálogos franceses, Lectura y traducción del francés, Análisis español, Análisis francés, Aritmética y Quebrados, Historia general en francés, Ortología española, Geografía y esfera, Inglés, Dibujo, Piano, Costura y bordado y Baile.⁵⁵

En contraste con esta escuela, que consideramos elitista por la cantidad y calidad de las materias, la preocupación pedagógica de estos años se refleja en fundaciones como la de la fábrica de puros y cigarros.

⁵² *La Esperanza*, 11 de marzo de 1842.

⁵³ *El Monitor Republicano*, 14 de agosto de 1845.

⁵⁴ *La Esperanza*, 7 de octubre de 1842.

⁵⁵ *El Monitor Republicano*, 22 de julio de 1846.

Como se sabe, en esta fábrica laboraban mujeres y su director de aquellos años, el dramaturgo y diplomático Eduardo de Gorostiza, decidió instalar una escuela para las hijas de las trabajadoras. Se trataba de un hecho novedoso y que por desgracia tardará en ser imitado; no podemos extendernos sobre esta fundación porque no afectaba al grupo social que estamos estudiando.⁵⁶

Respecto a la educación no literaria ya hemos visto que destacaban la enseñanza del dibujo y la música. Rara vez se habla de pintura en los años que estamos estudiando. Si es que algunas damas la practicaban, era siempre en privado, con profesores particulares, y en nuestras fuentes no se expresa. Sobre esto volveremos en las conclusiones.

El dibujo empieza a ser importante en la educación de las mujeres desde el siglo XVIII, pero a principios de la época independiente abundan los maestros, en su mayoría extranjeros. Un tal Mr. Morein, retratista, anunciaba en 1827 clases de dibujo a las familias veracruzanas, aunque especificaba que se ofrecía a las señoras en particular.⁵⁷

Otro francés instalado en Veracruz abrió una academia en la que ofrecía a personas de ambos sexos clases de idiomas, matemáticas, geografía y dibujo. Pero la parte más atractiva de su academia, según lo anunciaba su propietario, eran las clases de escritura, asegurando que en veinte clases se lograba una letra hermosa y elegante. Los comentarios que acompañan esta información son dignos de reproducirse, porque reflejan una posición bastante halagadora con respecto a las damas: “Las primeras personas que se han aprovechado en Francia e Inglaterra de tan útil invento han sido las señoras, pues en todos tiempos ha sido el bello secso uno de los más firmes apoyos de los descubrimientos hechos en las artes liberales.”⁵⁸

Tampoco podemos extendernos sobre la importancia del dibujo en la educación ilustrada, pero es pertinente una breve cita que nos ubique en el papel que éste tuvo en la educación mexicana de principios del siglo XIX: “El Arte del Dibuxo o Diseño se ha considerado siempre en todos los pueblos cultos como utilísimo y necesario á cual-

⁵⁶ *Ibidem*, 3 de abril de 1856.

⁵⁷ *El Mercurio*, Veracruz, 27 de abril de 1827.

⁵⁸ *Ibidem*, 1º de abril de 1826.

quier hombre bien nacido, y un elemento preciso en la educación de todo joven. Las Nobles Artes y las mecánicas lo reconocen como su primer cimiento, y edificaría sobre el ayre todo el que no construyese sobre este solidísimo apoyo.”⁵⁹ Debemos preguntarnos para qué serviría la enseñanza del dibujo al bello sexo si, como ya hemos visto, pocas mujeres practicaban la pintura. Por lo que se ha visto en nuestras fuentes, el dibujo era la base para las labores de bordado, ya que no siempre se conseguían modelos apropiados. Todos los *Manuales del dibujante* que se anuncian hacen referencia a lo útiles que son para el bello sexo. Como el de *El Monitor Republicano*, donde se dice “es bien sabido que el dibujo es el principal fundamento de todas las artes y ciencias” y lo ofrece a militares, artesanos y profesionistas liberales, así como a las señoritas “aun cuando no sea más que en su lectura, tendrán con qué distraer agradablemente a sus amigas”.⁶⁰

Al lado del dibujo, la música constituía la base de la instrucción femenina. Si nos atenemos a nuestras fuentes, una de las primeras alusiones a la importancia de la instrucción musical femenina es la de Florencio Galli en *El Iris*. En este artículo queda muy claro por qué y para quién deben estudiar música las mujeres:

La Música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de génio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo. —*La disposición y la pasión a la Música*, dice un sabio moderno, *son siempre proporcionales a la propensión a los dulces sentimientos del amor*.— Sabemos también que éste, bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad, y la fuente de las virtudes sociales más hermosas y más nobles. —Así es, amables señoritas, que en este número volvemos a presentaros Música.— G.⁶¹

⁵⁹ *Real Casa de la Academia y Junta de Caridad*, Puebla, 1817, archivo de la Academia de Bellas Artes, caja 15, expediente 2.

⁶⁰ *El Monitor Republicano*, 22 de agosto de 1845.

⁶¹ *El Iris*, tomo I, 1826, p. 32.

La importancia que la música adquirió en la época romántica se mide en el papel que alcanzó en la educación femenina. Era algo que nunca faltaba, a pesar de que la introducción de un maestro de música en la casa entrañara un peligro latente. Manuel Payno relata la historia del maestro de música que seduce a dos de sus alumnas. Educadas bajo la férrea vigilancia de una madre moralista e intransigente, que para salvaguardar el honor de sus hijas les niega paseos, bailes y teatros, reciben sin embargo clases de música: “inflexible en su conducta, no cedió un punto, y lo único fue concederles un maestro que les enseñara a tocar el piano[...] un joven artista de no mala figura y de un corazón algo más que ardiente. Al cabo de un año las niñas estaban muy poco adelantadas en la música, pero bastante en materias de amor.”⁶² Payno nos proporciona dos datos interesantes: que el maestro se hacía pasar por italiano, lo que indica el prestigio de la música italiana en la época que estamos estudiando, y que las piezas preferidas por el maestro y sus discípulas eran de ópera italiana. Concretamente cita *Lucrezia* (Borgia) y *La sonámbula*, prototipos de la ópera romántica.

José Joaquín Pesado consideraba que uno de los más bellos atributos de la mujer eran sus habilidades musicales. A nosotros lo que más nos interesa de su texto, sin embargo, es el concepto romántico que este autor tiene de la música y el canto:

La música es uno de los adornos más preciosos del bello sexo ¡Qué expresión tienen los acentos del piano cuando es una muger la que lo hace producir sus armonías! Entónces la música ejerce todo su imperio sobre los corazones de las personas que la escuchan. Pero para conseguir todos los triunfos de que la música es capaz, debe la señorita dedicada a ella, huir de toda afectación, obrar con suma sencillez, y ejecutar con claridad, con limpieza y espresión. No vale la música por lo estrepitoso de sus sonidos ó lo complicado de su ejecución, sino por las impresiones ya alegres, ya tristes, ya melancólicas que deja en el alma. Otro tanto sucede con el canto: si no se percibe con claridad la letra, si no se espresa la que canta, los sentimientos que el autor quiso encerrar en sus versos, poco ó nada sirve una buena voz. No es el acento humano vago

⁶² M. Payno, *op. cit.*, pp. 163, 164.

como el gorgogeo de las aves, sino la expresión de las pasiones del alma por medio del idioma, unido á la melodía de la música.⁶³

Muchas jóvenes recibían instrucción musical. Las ocasiones para demostrar sus talentos, o simplemente para contribuir al esparcimiento general, abundaban. En las tertulias formales era obligado que las damas anfitrionas tocaran y cantaran, y se esperaba de las demás asistentes una participación. Pero cualquier reunión social era motivo para que el bello sexo ejecutara alguna pieza. “El piano se abrió y Elena tocó bastante bien algunos vales de Marzan y de Wallace. Después de muchas instancias, Aurora se sentó a su vez al piano[...] los mozalbetes, después que concluyó Aurora de cantar, promovieron que se bailaran unas cuadrillas[...] Las cuadrillas, que eran improvisadas, pues no era un baile, sino lo que puede llamarse una reunión familiar, las tocaba en el piano la interesante Elena.” Las señoritas asistentes a la reunión se alternaban, por lo que podemos deducir que casi en ningún momento faltaba la música, constituyendo un fondo o *continuum* comparable al que hoy proporcionan los medios electrónicos: “Aurora, llena de alegría, tan pronto se sentaba junto a sus amigas como se ponía al piano y cantaba.”⁶⁴ Celeste también toca el piano, cose y borda, además de haber estudiado historia natural y conocer a los autores románticos más destacados. Se califica su educación de inglesa, considerada la mejor, y esta observación indica que el modelo ideal en el México romántico en muchos rubros era Inglaterra.

Visto a distancia, podemos concluir que el sistema de educación femenina varió muy poco a lo largo de la primera mitad del siglo: lectura, caligrafía, música, bordado y nociones generales de historia y geografía; con frecuencia idiomas, italiano, francés o inglés. Sin embargo, si oímos a los actores de estas historias, parecería que la educación recibida por las mujeres de principios de la Independencia era inferior a la que se daba a mediados de siglo. Así lo expresa por ejemplo Teresa, la heroína de *El fistol*, refiriéndose a una niña huérfana que vive con ellos: “Escribe muy bien, toca admirablemente el piano, canta, borda en

⁶³ *Presente amistoso*, 1851, pp. 19, 20.

⁶⁴ M. Payno, *op. cit.*, pp. 133, 134.

blanco y en metal, y tiene conocimientos de porción de cosas que ni tú has oído mentar y que yo misma ignoro, porque no fui educada con tanto esmero como ella.”⁶⁵ Inferimos que mejoró la calidad: más profundidad y rigor en las materias que se les enseñaba, pero en definitiva el mismo esquema o concepto de lo que la mujer debía conocer.

Por otra parte, se puede asegurar que la educación impartida a las mujeres en otros países no era mucho más profunda ni más diversificada: leer, escribir, nociones de aritmética, música y labores de aguja; alguna información sobre historia y geografía, mucha religión y poco más. Con este bagaje, las niñas románticas podían dedicarse a leer novelas y a lucir sus aptitudes musicales. Este retrato, no exento de sorna, lo pinta un escritor español costumbrista (El Curioso Parlante, pseudónimo de don Ramón Mesonero Romanos) pero se reprodujo en *La Colmena* y podría aplicarse a cualquier romántica mexicana:

¡Qué diferencia de la sensible Heloisa! Un corazón hecho para el amor; un semblante formado por las gracias; un mirar lánguido y penetrante; una cabeza dulcemente inclinada; una boca suspirante que parece decir al que la mira: “Amadme, y yo os amaré.” ¡Cuántos encantos en una sola persona! Habla de amor; su pecho se inflama con la pintura del hermano de Saladino ó de la huérfana de Underlach. Se sienta al piano ó toca el harpa; ¡qué precisión en los toques, qué afinación en los sonidos! Luce su hermosísima voz; ¡qué profunda sensibilidad! ¡qué expresión tan sublime y animada! Los suspiros quejosos de Bellini no tuvieron nunca intérprete mejor. Un movimiento eléctrico se comunica á toda la concurrencia, y la sala resuena con estrepitosas y unánimes aclamaciones ¡Quién no ha de amarla?⁶⁶

A finales del periodo que nos ocupa se observa en los autores burlas o reticencias a la educación musical de las mujeres. Se critica el que muchas veces sea la única instrucción que reciben, o bien que ésta sea superficial. A veces el piano ya no es más que un adorno, porque a pesar de las interminables lecciones de música la niña de la casa apenas

⁶⁵ *Ibidem*, p. 715.

⁶⁶ *La Colmena*, tomo I, 1842, p. 310.

sabe algunas piezas. “La instrucción es una verdadera rareza, y en el mundo elegante solo puede saber la muger, cuando más, cuando más, un poquito de música[...] Un piano en una casa es enteramente indispensable; pero no por esto es preciso que haya quien lo toque.”⁶⁷

Sin embargo, hubo mexicanas verdaderamente dotadas y bien instruidas en la música. Madame Calderón de la Barca, extranjera y ella misma musical, lo certifica. También contamos con el testimonio del escultor Manuel Vilar, quien constataba la gran afición de las mexicanas: “En dicha casa no podemos estar mejor en cuanto a la gente, pues es una familia muy educada y conocida de toda la ciudad[...] La hija toca el piano y canta, y así pasamos algún rato divertidos.” En ocasión de la guerra de 1847 escribe de nuevo a su hermano: “Anteayer se dio en el teatro un concierto vocal e instrumental, ejecutado por los aficionados de ésta, a beneficio de la guerra. Cantaron veinte señoritas y veinticinco hombres. Salió brillantísimo por el buen aparato del teatro que fue costeado por la comisión, y por la buena ejecución de las piezas, que fueron diecisiete.” En una carta de 1849, Vilar le explica a su hermano cómo se ha convertido en un aficionado a la música:

Por lo referido supongo que habrás quedado admirado por la pasión que tengo por la música, mas no lo has de extrañar, pues me he vuelto un completo filarmónico a causa de que como en ésta casi no hay ninguna diversión, y para no pasar las horas que sobran de noche, después de la Academia[...] Así con la niña de la casa de donde vivimos, que es nuestra maestra y una célebre filarmónica en el canto y en el piano, pasamos ratos muy agradables.⁶⁸

Nuestro último testimonio será el de una cantante mexicana, de quien ya hemos comentado la dedicación maternal a su educación. María de Jesús Cepeda sería un ejemplo de algo hasta cierto punto no deseable para la sociedad conservadora romántica, a saber que una mujer se ganara la vida con alguna de las materias que aprendió, y por lo

⁶⁷ Fortún, “Modas. El hábito no hace el monge”, *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, p. 117.

⁶⁸ M. Vilar, “Cartas”, en S. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, pp. 134, 140, 147.

mismo resultara independiente. Pero el caso es que la Cepeda, sumida la familia en la miseria por el quiebre de la casa comercial que administraba sus bienes, se vio hasta cierto punto obligada a dedicarse al canto, que hasta aquel momento sólo había ejercitado en las tertulias familiares o en las ceremonias religiosas. Sobre su educación musical, el autor de la semblanza escribió:

La facilidad que mostraba la Srita. Cepeda para aprender, y su gusto precoz por la música, hicieron á la señora su madre pensar en dedicarla á tan ameno estudio: nuestro hábil compatriota D. José María Oviedo le dió las primeras lecciones, y bien pronto los talentos del maestro y las sorprendentes disposiciones de la discípula hicieron de ésta las delicias de la reducida sociedad que, fiel á la desgracia de la familia, asistía á las reuniones particulares, en que la Srita. Cepeda hacía oír su voz, y encantaba con su armonía las apacibles sensaciones de la amistad.⁶⁹

Hasta aquí María de Jesús aplicó tradicionalmente sus habilidades musicales; sin embargo sumida la familia en la miseria

¿Qué restaba entonces á estas dos mugeres sin apoyo en el mundo? La joven vio en esos días de infortunio que el saber y las artes eran un recurso y un consuelo. Pudo recordar que algún cantor, apoyado en su lira, contenía su desgraciada ecsistencia, cubría de gloria á su patria, y legaba su nombre a la posteridad; y ella también pudo pensar entonces en su lauro de artista, y en el aplauso de sus conciudadanos.⁷⁰

Suponemos que a nadie escapa la contradicción o simulación contenida en el texto. En lugar de decir lo que ocurrió realmente, que María de Jesús se ganaba la vida cantando, hay una elipsis interesante en la narración, se calla este aspecto práctico y se cierra la romántica historia de la niña desgraciada exaltando la “gloria a su patria” y el “lauro de artista”.

En el discurso sobre la educación de la mujer, la necesidad de saber música no se discute, es la más importante de todas las materias; no

⁶⁹ *El Museo Mexicano*, segunda época, 1845, p. 256.

⁷⁰ *Ibidem*.

ocurre lo mismo con las lecturas. De ellas vamos a ocuparnos en el próximo apartado; sin embargo, antes queremos reiterar algo que es de gran importancia para nuestra argumentación: la educación de la mujer no se exigía en función de ella misma, sino en función de la sociedad y sobre todo de los hijos. Exigirla en función del marido era, en términos de la época, un gran adelanto, ya que implicaba que el marido requería no sólo de un mueble sino de una compañera. Pero el egoísmo nunca desaparecía de estas consideraciones. Leamos estos “Pensamientos de un soltero” escritos en 1840:

Si yo fuera casado, querría tener mucha amistad a mi muger, porque la amistad sigue al amor: querría también que tuviese talento, que fuera afecta a la lectura y a la música, porque una muger que ama a las artes nunca se fastidia cuando está sola; y si el marido tiene precisión de ausentarse con frecuencia dejando sola a su muger, la expone a que preste oídos a las distracciones que le ofrezcan.⁷¹

LAS LECTURAS

Indicio claro de la penetración del Romanticismo en México son las lecturas. En este capítulo no entraremos a un análisis de las obras y tampoco al aspecto de los modelos femeninos que en ellas se proponen, sino que revisaremos el fenómeno de la lectura como elemento de la educación femenina. En este campo la posición de educadores y autoridades (padres, sacerdotes) es contradictoria, como siempre. Algunos piensan que leer es bueno en principio, siempre y cuando la lectura tenga calidad moral; otros están convencidos de que todas las lecturas, exceptuando catecismos y obras religiosas como vidas de santos, propician las tendencias fantasiosas y romancescas de las jóvenes. Un autor que firma M.G., editor de *El Mosaico Mexicano*, considera que “la lectura de las aventuras amorosas les forma ilusión de placeres cifrados en relaciones clandestinas y peligrosas”.⁷² Otros autores opinan que las jó-

⁷¹ *El Museo Popular*, vol.1, 1840, p. 80.

⁷² “Importancia de la educación de las niñas”, *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, p. 337.

ocurre lo mismo con las lecturas. De ellas vamos a ocuparnos en el próximo apartado; sin embargo, antes queremos reiterar algo que es de gran importancia para nuestra argumentación: la educación de la mujer no se exigía en función de ella misma, sino en función de la sociedad y sobre todo de los hijos. Exigirla en función del marido era, en términos de la época, un gran adelanto, ya que implicaba que el marido requería no sólo de un mueble sino de una compañera. Pero el egoísmo nunca desaparecía de estas consideraciones. Leamos estos “Pensamientos de un soltero” escritos en 1840:

Si yo fuera casado, querría tener mucha amistad a mi muger, porque la amistad sigue al amor: querría también que tuviese talento, que fuera afecta a la lectura y a la música, porque una muger que ama a las artes nunca se fastidia cuando está sola; y si el marido tiene precisión de ausentarse con frecuencia dejando sola a su muger, la expone a que preste oídos a las distracciones que le ofrezcan.⁷¹

LAS LECTURAS

Indicio claro de la penetración del Romanticismo en México son las lecturas. En este capítulo no entraremos a un análisis de las obras y tampoco al aspecto de los modelos femeninos que en ellas se proponen, sino que revisaremos el fenómeno de la lectura como elemento de la educación femenina. En este campo la posición de educadores y autoridades (padres, sacerdotes) es contradictoria, como siempre. Algunos piensan que leer es bueno en principio, siempre y cuando la lectura tenga calidad moral; otros están convencidos de que todas las lecturas, exceptuando catecismos y obras religiosas como vidas de santos, propician las tendencias fantasiosas y romancescas de las jóvenes. Un autor que firma M.G., editor de *El Mosaico Mexicano*, considera que “la lectura de las aventuras amorosas les forma ilusión de placeres cifrados en relaciones clandestinas y peligrosas”.⁷² Otros autores opinan que las jó-

⁷¹ *El Museo Popular*, vol.1, 1840, p. 80.

⁷² “Importancia de la educación de las niñas”, *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, p. 337.

venes que se aficionen a leer buscarán, por tendencia inherente a la mujer, llenar su tiempo leyendo novelas y que éstas son, casi sin excepción, irreales, fantásticas, cuando no francamente inmorales. Podríamos resumir estas opiniones en una frase aparecida en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*: “No hay libro que sea malo absolutamente hablando ni lectura que no dé algún provecho. Con todo las mujeres deben proceder con sumo tiento en lo relativo a la lectura de libros.”⁷³

Uno de los aspectos más debatidos de la literatura en el siglo XIX, sea novela o teatro, es el carácter moral de sus historias y de sus personajes. Esto se demuestra en los numerosos artículos publicados en revistas mexicanas, en los que directa o indirectamente se discute el tema. Algunos son de autores mexicanos, pero también los hay españoles e ingleses. Como las “Reflexiones del Dr. Johnson sobre las novelas. Necesidad de que el carácter de los personajes sea moralmente bueno”, artículo aparecido originalmente en 1750, y que al parecer tuvo como origen el éxito de la novela *Clara Harlowe* de Richardson.⁷⁴ En dichas reflexiones, Johnson establece que por mucho que la perfidia o el vicio sean realidades, las novelas deben ser morales. Y ello debido a la tentación de muchos jóvenes de identificarse con el disoluto Lovelace, seductor de la inocente Clarisa. Cabe señalar que esta obra, uno de los primeros ejemplos de novela romántica, gozó también de gran éxito entre el público femenino mexicano. Recordemos que estaba entre las lecturas de Leona Vicario.

En el siglo XIX la mujer se convierte en el lector principal de novelas. Al igual que en la poesía, no sólo es la destinataria y sujeto sino que, en conjunto, la temática de la mayoría de las novelas revela caracteres femeninos. Aunque en su obra sobre la novela del siglo XIX, Juan Ignacio Ferreras se refiere a España, la siguiente cita expresa muy bien lo que nosotros hemos observado para el caso de México:

⁷³ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1853, p. 13.

⁷⁴ “Reflexiones del Dr. Johnson”, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, pp. 472-474.

Basta leer media docena de novelas de esta época para darse cuenta, o mejor, para intuir que la mayor parte del lectorado tenía que estar constituido por mujeres. Abundan, en primer lugar, las novelas de protagonista femenino; sobre todo la casi totalidad de las novelas de la tendencia moral y educativa, y una gran parte de las novelas de la tendencia sensible y quizá sentimental. Nos encontramos generalmente ante una heroína y el héroe masculino se confunde a veces con la finalidad, el matrimonio, de la obra. En segundo lugar, los temas y los conflictos de la novela de estos años son también, en su mayoría, femeninos; no existe el tema de la lucha por la vida y abunda el del matrimonio, el noviazgo, el del hijo o la hija perdidos.⁷⁵

Ferreras describe, para el caso de España, una situación social muy parecida a la de México:

El lectorado, e incluso el autorado femenino corresponde, como es natural, a un cierto grupo social urbano intelectual y pequeño burgués, mundo de comerciantes y de rentistas, quizá también de profesiones liberales[...] Las mujeres de principios del siglo XIX no tienen ningún papel en la sociedad, no pueden desempeñar ningún cargo público; se encuentran recluidas en el ámbito de la economía doméstica: universo familiar sobre todo, pero universo también de tertulias y saraos, de algunas representaciones teatrales y de paseos; la mujer de esta época, como muy bien lo narran las novelas, vive en espera del matrimonio cultivando sus inclinaciones y combatiendo el amor-pasión.⁷⁶

Es decir, este amor-pasión que las novelas sugerían o sublimaban, pero que la sociedad les prohibía.

Entre las autoras femeninas más citadas en México tenemos en primer lugar a Madame de Staël; nos queda sin embargo la duda de qué tanto fue leída y en todo caso de cuáles fueron sus libros más conocidos. Un aspecto interesante de la fama de Madame de Staël reside en

⁷⁵ J.I. Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 51, 52.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 56.



"La lectura", litografía publicada en *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841. Ilustraba la novela por entregas *Edmond y su prima*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

que es conocida y citada desde la segunda década del siglo XIX. La segunda autora más famosa, a partir de la quinta década del siglo, parece haber sido Gertrudis Gómez de Avellaneda; en tercer lugar se cita a Madame de Genlis, casi al mismo tiempo Madame de Staël. Manuel Payno pone en boca de Celeste algunos autores que se consideraban apropiados para la educación femenina: "he leído a Lamartine, a Walter Scott y a Chateaubriand".⁷⁷ En cuanto a la bella Aurora, lee Walter Scott y *El Año Cristiano*. De Aurora no sabemos quiénes fueron sus educadores, en tanto que la formación de Celeste estuvo a cargo de un sacerdote que además fue su tutor.

Las revistas de la época solían proponer como modelo femenino a famosas heroínas de las obras románticas. Este hecho indica no sólo la importancia de la literatura romántica en la educación femenina, sino de la creación de un imaginario. El *Semanario de las Señoritas Mexicanas* fue una revista en la que estos modelos se presentaron de manera sistemática. He aquí algunos ejemplos: en el volumen I, los

⁷⁷ M. Payno, *op. cit.*, p. 295.

personajes comentados son la esposa de lord Byron; la Julieta de Shakespeare; Rebecca, de la novela *Ivanhoe* de Walter Scott; Flora Mac Ivor de *Waverley* del mismo Scott; Miranda, de *La tempestad*, y Rosalinda, de *Como V. quiera* de Shakespeare. De Julieta se dice que su amor es tan fuerte como la muerte, a pesar de que acaba de conocer a Romeo en el baile. Miranda parece inventada por Rousseau: educada en plena naturaleza es todo candor, inocencia y gracia porque no ha sido pervertida por la sociedad. Rebecca, de ojos intensamente negros, destaca por sus ardientes sueños, aunque “su noble pudor oculta el ardor de sus sueños”.

En el volumen II se propone a Evelina Berenger, de una obra de Walter Scott; Lucía de Lammermoor de otra novela de Scott (historia llevada a la ópera), es uno de los personajes más populares del Romanticismo; Porcia de *El mercader de Venecia* de Shakespeare y Hero de *Mucho ruido y pocas nueces* del mismo dramaturgo. Finalmente Juana de Arco, personaje histórico glorificado por el *Revival*. Hay que añadir que esta galería de personajes femeninos se acompañaba de una lámina, lo que permitía una mayor identificación, pudiéndose copiar la vestimenta, el peinado y los gestos. Es interesante señalar el absoluto predominio de modelos procedentes de la literatura inglesa, algo que coincide con nuestra idea de un predominio de la cultura inglesa en general en el México de la primera mitad de siglo.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EDUCACIÓN
(SENTIMENTAL Y MORAL) DE LAS ROMÁNTICAS

En 1840, un escritor que firma G. G. publicaba un extenso ensayo titulado simplemente “La muger”, en el que proponía una filosofía de la educación del bello sexo. Aunque nos interesa sobre todo su programa pedagógico, el contexto literario e ideológico en el que se presenta este programa resume a la perfección el discurso romántico sobre la mujer. No por casualidad este artículo aparece en el momento de apogeo del Romanticismo en México. El autor empieza por describir extensamente el Paraíso, lo que le permite un exuberante alegato romántico de las bellezas de la naturaleza recién creada. Pasa después a relatar la creación de Eva, “brillante como el sueño de un hombre afortunado”, y a con-

personajes comentados son la esposa de lord Byron; la Julieta de Shakespeare; Rebecca, de la novela *Ivanhoe* de Walter Scott; Flora Mac Ivor de *Waverley* del mismo Scott; Miranda, de *La tempestad*, y Rosalinda, de *Como V. quiera* de Shakespeare. De Julieta se dice que su amor es tan fuerte como la muerte, a pesar de que acaba de conocer a Romeo en el baile. Miranda parece inventada por Rousseau: educada en plena naturaleza es todo candor, inocencia y gracia porque no ha sido pervertida por la sociedad. Rebecca, de ojos intensamente negros, destaca por sus ardientes sueños, aunque “su noble pudor oculta el ardor de sus sueños”.

En el volumen II se propone a Evelina Berenger, de una obra de Walter Scott; Lucía de Lammermoor de otra novela de Scott (historia llevada a la ópera), es uno de los personajes más populares del Romanticismo; Porcia de *El mercader de Venecia* de Shakespeare y Hero de *Mucho ruido y pocas nueces* del mismo dramaturgo. Finalmente Juana de Arco, personaje histórico glorificado por el *Revival*. Hay que añadir que esta galería de personajes femeninos se acompañaba de una lámina, lo que permitía una mayor identificación, pudiéndose copiar la vestimenta, el peinado y los gestos. Es interesante señalar el absoluto predominio de modelos procedentes de la literatura inglesa, algo que coincide con nuestra idea de un predominio de la cultura inglesa en general en el México de la primera mitad de siglo.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EDUCACIÓN
(SENTIMENTAL Y MORAL) DE LAS ROMÁNTICAS

En 1840, un escritor que firma G. G. publicaba un extenso ensayo titulado simplemente “La muger”, en el que proponía una filosofía de la educación del bello sexo. Aunque nos interesa sobre todo su programa pedagógico, el contexto literario e ideológico en el que se presenta este programa resume a la perfección el discurso romántico sobre la mujer. No por casualidad este artículo aparece en el momento de apogeo del Romanticismo en México. El autor empieza por describir extensamente el Paraíso, lo que le permite un exuberante alegato romántico de las bellezas de la naturaleza recién creada. Pasa después a relatar la creación de Eva, “brillante como el sueño de un hombre afortunado”, y a con-

tinuación la describe. Vale la pena transcribir algunos fragmentos como muestra del erotismo siempre latente en el romanticismo:

formas delicadas y contorneadas[...] su cuello se hincha ligeramente para expresar la vanidad que la domina: su seno más blanco que la azucena, respira ya animado por el amor, y sus mórbidos pechos se estremecen, escitados por el deseo, como dos botones de jazmín que van á abrirse; clava su vista involuntariamente sobre su seno, y sus megillas se ruborizan y se encienden; se cree sola sobre la tierra, y la melancolía la hace reclinarsse sobre un lecho de flores; mira a su derredor ¡Oh Dios! sus ojos han descubierto a un ser parecido á ella.⁷⁸

Según este casto autor, muy libre a la hora de interpretar el Génesis, dicho ser parecido a ella le inspira inmediatamente el amor. Y no podía ser de otra manera, puesto que estamos en el Edén y no se ha cometido todavía ningún pecado. Después de describir sus apasionados amores, el autor lanza su primera conclusión: “sin la mujer el hombre estaba solo en la naturaleza”, la función de la mujer será servirle de ancla en el mundo de la naturaleza y de espejo (en el que el hombre verá reflejado su resplandor).

La segunda parte de su discurso consiste en demostrar que a lo largo de la historia el hombre no ha reconocido la importancia de la mujer y la ha degradado. Los términos usados son muy fuertes: “degradación mental, corrupción y humillación”. Y, según nuestro autor, la superioridad del hombre no se hizo para degradar a las mujeres, sino para protegerlas. En consecuencia, el hombre tiene que hacer algo para que ellas no puedan ser acusadas de indiscretas, falsas y artificiales, desconfiadas, inconstantes y coquetas. Será por medio de la instrucción que las mujeres conviertan en positivas estas energías que la desconfianza y la simulación vuelve defectos. Y aquí nos detendremos en una observación que es importante. Dice nuestro paladín que el pudor “que por otra parte es el escudo de su debilidad, le prohíbe revelar un afecto que tal vez descubierto sería recompensado”. Es decir que reconoce que los defectos de la mujer derivan de la obligación que la so-

⁷⁸ “La muger”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 211.

ciudad le impone de callar sus sentimientos, de simular. Termina su discurso con una propuesta de filosofía educativa, es decir de regeneración de la mujer:

Rectifiquemos la educación de las mugeres, y veremos que ellas sobresalen tanto por su talento, como por la viveza de su imaginación, y por la fecundidad de una fantasía brillante e inagotable. Porque es un error también el creer que la naturaleza ha condenado á la muger á una inferioridad mental con respecto al hombre. Mugeres ilustres que han adquirido por sus escritos una celebridad superior á la de muchos hombres eminentes[...] también mugeres que manejaban el compás del cálculo, y otras que dirigían los negocios más árdulos de los pueblos. Ellas tienen sobre todo, el talento de conocer y describir nuestros afectos, de pintar con ardor y vivacidad nuestras pasiones, y de explicar con sagacidad los fenómenos morales[...] desgraciadamente los delirios de su imaginación las alucinan muchas veces, y pintan al hombre, á la naturaleza y á la sociedad, no tales como realmente son, sino tales como su fantasía se los presenta.⁷⁹

Cuando ya creíamos que se iba a desarrollar un programa de instrucción femenina, G. G. se lanza a un nuevo discurso moral y en definitiva social: lo más importante es que reconozca el orden admirable de la naturaleza (es decir no pierda de vista el lugar que en ella ocupa), que le permitirá “la contemplación del SER OMNIPOTENTE”, en segundo lugar que acate su papel de madre, “destino grandioso a que la ha consagrado la naturaleza”, es decir que reconozca sus instintos maternos (como las aves los tienen hacia sus polluelos: otra vez el paralelismo con la naturaleza) y finalmente que aprenda a sacrificarse, algo que el orden “de la sociedad ecsige de ellas para conservar la paz de las familias”.⁸⁰ Nos preguntamos dónde quedó la exuberante y apasionada mujer llamada Eva. El autor se encarga de informarnos: la belleza y atracción de la mujer son efímeros, los encantos se marchitan rápidamente, lo único que queda es la virtud.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 213, 215, 216, 217.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 217.

Así, lo más importante en la mujer es ser virtuosa. Toda su educación debe orientarse hacia este fin noble y socialmente saludable. Nos describen a una mujer que parece que no come ni se viste ni necesita techo. Una mujer etérea, intemporal, ubicada en una esfera ideal. Nos preguntamos, después de todo el discurso de G. G., qué podrían hacer estas mujeres en caso de tener que ganarse el sustento. La educación que recibían las jóvenes mexicanas, y aun las europeas, no las capacitaba para ejercer ninguna profesión u oficio. Coser y bordar les servía para dedicarse a costureras, pero ésta era una profesión poco recomendable, ya que las modistas gozaban de dudosa reputación. Para dedicarse a la música debían tener no sólo un nivel de excelencia en el canto o la ejecución, sino también contar con la buena suerte de un empresario honrado y capaz. Los negocios podían proporcionar un *modus vivendi* honrado, pero socialmente poco reconocido. Una mujer que viviera del fruto de su trabajo se situaba en una zona indefinida, en la que no sólo quedaba en entredicho el origen de su solvencia económica, sino sobre todo su calidad moral.

No vamos a extendernos en este punto más de lo necesario para entender la mentalidad del siglo XIX. Manuel Payno, en su literatura y en su vida propia nos servirá de ejemplo. En su juventud Manuel Payno se enamoró de una joven atractiva y alegre que poseía una zapatería en las inmediaciones del Zócalo. La enamoró y le ofreció llevársela de amante a un nuevo destino que le habían dado en la Secretaría de Hacienda. Es decir, la tomaba como amante, no como esposa. Nos lo cuenta Guillermo Prieto en sus *Memorias*, y añade que él se encargó de convencer a la joven de no aceptar tan humillante oferta. Sin embargo, ésta era la opción que la sociedad hubiera considerado normal: un joven prometedor, de buena familia, no iba a casarse con una señorita de la clase trabajadora, aunque fuera propietaria de su negocio.

En *El fistol del diablo* Payno nos proporciona más datos sobre esta mentalidad. Celeste había conocido a Arturo mendigando. Le preocupaba que el joven pudiera confundirla con una mujerzuela, pero Arturo la sigue y puede constatar que pide limosna para ayudar a sus padres, venidos a menos después de perder su fortuna. Celeste no puede ni debe trabajar: por un lado no es adecuado a su origen social, por el otro no sabe hacer absolutamente nada. La mendicidad es la única

salida, pero de ella a la prostitución, según la literatura de la época, sólo había un paso. Celeste es adoptada por el padre Anastasio y éste decide que viva en la ciudad de México e instale un negocio para hacer rendir el pequeño capital que le asigna. He aquí las cavilaciones de Celeste, que se consideraba “infeliz y humillada” por tener que atender el negocio y temerosa de que Arturo la despreciara por ganarse la vida.

¿Qué diría Arturo, el elegante Arturo, el de las manos blancas y finas, y el de la atractiva fisonomía, al ver a Celeste entre dos muchachas vulgares y rollizas, moliendo camote, colando piña en un ayate, llenando cajetas y picando con las tijeras papel de colores para adornar las frutillas de pasta y jamoncillos? La idea de que Arturo se había de reír al ver a Celeste en esta posición la hacía desgraciada[...] Al menos —decía— cuando me encontró en la calle por primera vez, pedía yo limosna para mi padre y mi madre, que se morían, y esto tiene mucho de noble y de sublime, y él lo comprendió así; pero ¡hacer dulces para vender, ponerse en una tienda a disputar con las criadas que compran los bizcochos todas las noches! Esto es, no sólo vulgar, sino hasta ridículo.⁸¹

Para aproximarnos a esta mentalidad hay que tomar en cuenta dos cosas: en primer lugar que la mendicidad estaba revestida todavía del carácter sagrado, religioso, que tenía en el antiguo régimen. En una sociedad precapitalista el mendigo es un personaje integrado a la estructura social y no un elemento marginal como lo es en el capitalismo avanzado. En la sociedad estamental y aun en el siglo XIX, que es una época de transición en muchos aspectos, las personas decentes no trabajan, o por lo menos no hacen trabajos manuales y mecánicos. El mendigo es, frecuentemente, una persona venida a menos, a quien le queda el orgullo de clase suficiente como para no caer en la tentación de hacer trabajos vulgares. Éste es el caso de muchas de las heroínas de las novelas románticas. Correlativamente, en el siglo XIX, mientras el capitalismo y la mentalidad burguesa van ganando terreno poco a poco, tener una actividad laboral todavía no está bien considerado socialmente. Es mejor vivir en una relativa modestia pero sin trabajar que de-

⁸¹ M. Payno, *op. cit.*, p. 543.

dicarse a trabajos ruines, es decir manuales o mecánicos. La situación honrosa para una familia es la de vivir de sus rentas. En este panorama podemos empezar a entender que, en última instancia, resulte más comprensible para la mentalidad del siglo XIX la prostitución que la iniciativa laboral y económica de una mujer. Dentro de esta lógica, en la prostitución la mujer sigue las leyes de la naturaleza, aunque sea desenfrenada (recordemos la máxima *Mulier propter uterum est id quo est*), en tanto que labrándose una independencia social y económica la mujer transgrede las leyes sociales y naturales, porque se organiza de acuerdo a su inteligencia, desarrollando capacidades intelectuales y discursivas.

Si nos hemos extendido en este punto es para entender un tema muy propio del Romanticismo, como es el de la joven pobre y desgraciada. Una mujer trabajando y tomando su vida en sus manos no es un tema propicio para desarrollar discursos lacrimógenos; tampoco permite que el hombre se convierta en un caballero andante o se transforme en trovador. Una mujer que vive de su trabajo desarrolla cabeza y no corazón. De ahí que en el Romanticismo literario difícilmente encontremos personajes femeninos que lleven a cabo actividades laborales, y en cambio es frecuente hallar pobres, prostitutas, mendigas, abandonadas y huérfanas. Corazones, no cabezas, dirían nuestros autores.

EL SECUESTRO DEL CUERPO

*Porque las viejas pierden,
por decirlo así, el sexo.*

Manuel Payno

DEL CUERPO PARA SÍ AL CUERPO PARA LOS DEMÁS

A partir del siglo XIX se instaura, sobre todo en la literatura, un interés decidido por la descripción del cuerpo; en especial del cuerpo femenino. Por parte de los médicos, educadores y moralistas se observa también una constante preocupación por la salud, higiene y buenos hábitos corporales de las mujeres. En este capítulo seguiremos estas preocupaciones decimonónicas a partir de nuestras fuentes, es decir las revistas de la primera mitad del siglo, así como de la literatura de la época. En efecto, los periódicos hablan constantemente de salud y modas; la poesía hace continuas referencias al cuerpo de la mujer, la novela y el cuento describen prolijamente su apariencia física; la pintura y las artes plásticas en general representan como tema principal su cuerpo. Vamos a intentar entender en qué concepto se tenía este cuerpo. Entre los principales tópicos a tratar, siempre siguiendo a nuestras fuentes, tenemos descripciones y referencias al cuerpo femenino o a alguna de sus partes; concepto de belleza y canon corporal, los conceptos de higiene, sexualidad, salud, enfermedad y finalmente las modas. Queremos precisar de antemano que hasta el momento tenemos pocas referencias de lo que las mujeres pensaban de su propio cuerpo.

Es preciso insistir, a riesgo de parecer reiterativos, en las contradicciones que el Romanticismo presenta sobre este tema. Por un lado, los progresos de la higiene y de la medicina llevan a una serie de cuidados que obligan a ocuparse del cuerpo y promueven un conocimiento más científico y por lo tanto más preciso del mismo; por otro lado, el cuerpo se oculta bajo pesados ropajes, se sanciona el desnudo y se promueven tabúes sobre el cuerpo, en especial el femenino. El modelo de belleza del Romanticismo es muy revelador de estas contradicciones:

la belleza romántica es una belleza enfermiza, en un siglo que se reclama de la ciencia y del progreso, y que tiene entre sus logros más publicitados el de haber extendido los beneficios de la medicina preventiva y haber logrado el triunfo sobre las enfermedades infecciosas y transmisibles. (En las revistas y diarios mexicanos el tema de las vacunas y los anuncios de médicos que aplican vacunas son una constante a lo largo del periodo estudiado.)

Sin embargo, para abundar en estas contradicciones decimonónicas, el siglo XIX fue también el de las enfermedades vergonzosas. Como señala Bologne, fue un siglo en el que el médico y la medicina sustituyeron al teólogo en la defensa de la moral pública: “A las enfermedades transmisibles sexualmente, el siglo XIX añadió algunas enfermedades mentales como la histeria, de origen sexual, y un buen número de comportamientos desviados...”¹ Tanto en los textos como en las imágenes se repite la dualidad inherente al Romanticismo: una combinación extraña de sensualidad y erotismo con una sublimación y hasta represión feroz; un juego permanente de ocultamiento-develamiento que explica en gran parte el carácter enervado y morboso del romanticismo.

Para marcar el paso de la Ilustración al Romanticismo, tomaremos de nuevo a José Joaquín Fernández de Lizardi. *La Quijotita y su prima*, como ya se dijo, es un tratado de educación femenina mucho más que una novela en el sentido decimonónico. En las novelas son casi imprescindibles las descripciones de los ambientes, de las situaciones, pero sobre todo de los personajes, tanto en su aspecto físico como en sus rasgos morales, y sobre todo psicológicos. Nada de esto se encuentra en *La Quijotita y su prima*. Sabemos lo que los personajes piensan, pero en ningún momento lo que sienten. Casi nada conocemos del aspecto exterior de Pomposa y su prima Prudenciana; sólo en un momento, cuando ensalza a la mujer hacendosa, sabemos que Lizardi aprecia unos bellos ojos, una boca encarnada, unas manos torneaditas y bien hechas y un pie pequeño ¡Qué diferencia con los autores de la siguiente generación que se deleitarán en describir heroínas! En contraste, destaca en algunos pasajes de Lizardi, la referencia directa, muy

¹ J. Bologne, *Histoire de la pudeur*, París, Pluriel-Hachette, 1988, p. 88.

cruda, de algunas partes del cuerpo femenino. Pechos y nalgas son palabras de uso común y la palabra prostitución nunca se sustituye por otras más eufemísticas.

Vale la pena transcribir como ejemplo de este vocabulario crudo un parlamento de un clérigo amigo de la familia de Pomposita, a propósito de los corsés: “El uso de ellos [los corsés] es una moda harto perjudicial y no tiene con qué disculpar su maldad. No soy tan temerario que me atreva a decir que se use para elevar los pechos y hacerlos saltar como naturalmente fuera del escote del túnico. Dios me libre de ser malicioso.”² No podemos menos de pensar en aquellos clérigos ilustrados, piezas de salón y protagonistas de tertulias mundanas de los que habla Carmen Martín Gaité. Son los mismos que frecuentaba la Güera Rodríguez y que le perdonaban sus devaneos e infidelidades. Valga decir aquí, siguiendo con Lizardi, que cuando éste se detiene a describir cuerpos no sea precisamente los de mujeres jóvenes y agraciadas sino los de hombres y mujeres de las clases bajas, y con preferencia de los léperos: tullidos, deformes, enfermos, mendigos, es decir lo más negativo de la naturaleza humana y como una forma de llamar la atención sobre aquello que debe ser reformado. En otras palabras, las deformidades del cuerpo humano son como un espejo de las deformaciones de la sociedad, de aquello que debe ser reformado.

En esta misma línea reformista, Fernández de Lizardi se interesaba por todo aquello que en el siglo pasado se llamó la higiene. Este aspecto de la vida humana, que conjuga aspectos médicos, morales y sociales empieza a preocupar en el siglo XVIII. Pero en éste los principios científicos de la higiene llegan únicamente a pequeños sectores ilustrados de la sociedad, en tanto que en el siglo XIX, como se verá más adelante, sus principios se extienden a capas más amplias de la población. Ello incluso en México, gracias a la difusión de este tópico en periódicos y revistas, y también a la actividad médica y filantrópica. Lizardi no desaprovechó la ocasión para dar consejos de higiene: al hablar de la crianza de los hijos —tema central de muchos de sus discursos— al considerar fiestas y bailes, así como al comentar los días de campo y las excursiones.

² J.J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 73.

Los capítulos más significativos en *La Quijotita y su prima* se encuentran al principio y al final de la novela. No es casualidad, y creemos que con ello se señala el tema central del discurso femenino de Lizardi. En el primero se narra el nacimiento de las dos primas y los cuidados respectivos que les dieron sus madres: la una utilizando nodrizas y la otra amamantando a su hija. En uno de los capítulos finales se describe el feliz parto de Prudenciana y el desatinado aborto de Pomposa. Principio y fin del discurso moralizante de este pensador reformista que fue Fernández de Lizardi. Puede sorprendernos la libertad con que se refiere al tema del aborto, así como a la prostitución. Ambos ligados entre sí y ligados a su vez a la virginidad. La relación que Lizardi establece entre los tres completan la visión que en la época se tenía de la mujer. Prostitución y aborto son consecuencia de la pérdida de la virginidad. Ésta se entiende, finalmente, en su aspecto más crudo y concreto: el trato carnal. Hay que educar, pero sobre todo vigilar a las hijas para que esto no ocurra. Fernández de Lizardi es claro y contundente: “Si no hubiera tantas madres descuidadas no hubiera tantas hijas prostituidas.”

Lizardi establece una relación causal muy clara entre educación y moral: para que haya mujeres virtuosas debe haber educación para las hijas y un buen ejemplo por parte de las madres; pero da por sentada la debilidad de las mujeres y cree, en consecuencia, que sin vigilancia la mujer será presa fácil de sus instintos y de la seducción de los hombres. Este presupuesto de los instintos naturalmente licenciosos de la mujer, o en el mejor de los casos, de su debilidad e impotencia frente a la seducción masculina es digno de tomarse en cuenta. Pero lo más sorprendente es que, para Lizardi, si no hay vigilancia habrá, seguro, caída, y la consecuencia inevitable de ésta es la prostitución. Círculo infernal que puede parecernos hoy en día incomprensible o exagerado, pero que se entiende mejor si recordamos los principios que regían la educación moral y sentimental del bello sexo.

Para que las hijas estén alertadas, Fernández de Lizardi propone que se les hable con la mayor sinceridad y en términos claros; el padre de Prudenciana le habla de virginidad, seducción y matrimonio en términos que suenan fuertes a nuestros oídos supuestamente modernos. En nuestra sociedad suelen ser las madres las que informan de estos te-

mas, pero todavía es más frecuente que sean los maestros de educación sexual. Sería muy raro que esta instrucción se dejara al padre. Interpretamos esta postura de Lizardi en el sentido de que el coronel da por sentado que su mujer, educada en el seno de una sociedad tradicional, tiene poca instrucción y se sentiría incómoda de hablar de estos temas. El padre reformador, ilustrado y responsable no dudará en hablar claramente cuando se trata de asegurar la felicidad de su hija.

Pero el tema preferido de Lizardi, más que la virginidad o el matrimonio, es el de la crianza de los hijos. Aquí nuestro autor se demuestra un perfecto discípulo de Rousseau, apóstol de la crianza materna. Se opone rotundamente a la sustitución de la madre por nodrizas o pilmamas, como no sea en un caso de extrema necesidad, por muerte o enfermedad de la madre. Son interesantes las consideraciones que pone en boca de las mujeres en los primeros capítulos de su novela. Los argumentos de Eufrosina y Matilde son ejemplos de las dos posturas encontradas en el cambio del siglo XVIII al XIX: Eufrosina, currutaca dieciochesca corresponde al modelo de mujer descrito por Elizabeth Badinter en su controvertido trabajo sobre el amor materno; Matilde, guiada sabiamente por su esposo, representa el nuevo tipo de mujer burguesa, gestado lentamente en las mismas entrañas del XVIII ilustrado.

Eufrosina, madre de Pomposita, se opone a la idea de amamantar a su hija, entre otras cosas porque no es de buen tono. Sólo lo hacen las pobres. Una de las amigas de Eufrosina la conmina a no seguir el ejemplo de su hermana Matilde: “A mí nada me va ni me viene: pero se me encoge el corazón de ver a tu hermana Matilde cargando el nene todo el día, y éste chupándole la mitad de la vida; no en balde está la pobre tan descolorida y flaca, que parece gato de azotea. ¡Qué ordinario y mezquino debe ser el viejo de su marido!” Otra amiga de Eufrosina trae a colación como argumento la salud de las madres, que se deteriora en el proceso de amamantar a sus hijos. Dicho argumento era central en el discurso del antiguo régimen y estaba en la base de los que preconizaban la cría mediante nodrizas. “Haces muy bien, niña, haces muy bien de no criar a tus hijos. Yo así lo hago, y ya ves qué buena salud gozo después de haber parido ocho muchachos.” Y otra le decía: “porque la crianza acaba a las mujeres, y por fin, no es moda ni se que-

dan estas cosas para las personas de nuestra clase, sino para las pobres y gente ordinaria”.³

Frente a estas mujeres mundanas y preocupadas por su felicidad, la pareja formada por don Rodrigo y Matilde representa el nuevo ideal de familia burguesa. Este modelo, no sólo desaconseja las nodrizas por razones de salud, higiene y naturaleza, sino que sostiene que el amor entre padres e hijos, y en especial entre la madre y los hijos, no sólo se fortalece con el cuidado del recién nacido, sino que el amor materno y el amor familiar, por extensión, parte del hecho mismo de la crianza materna. No sólo Rodrigo está en contra de las nodrizas, sino que Matilde las rechaza con estas palabras:

¿Yo había de abandonar a mi hija a otros brazos por no ponerme descolorida? Así entendiera morirme. Ella es mi hija, y el rato que la tengo colgada de mis pechos la quiero más que nunca. Es imposible que mi hermana quiera a Pomposa como yo a esta peloncilla de mi vida. Diciendo esto la apretaba y la llenaba de besos con la mayor ternura, y el coronel, rebosando la satisfacción que sentía en estas escenas, abrazaba a su esposa y le decía: Tú, sí, eres verdadera madre: tú, sí, cumples con los deberes de la naturaleza. Ella, yo y tu hija tenemos en tí el imán de nuestras delicias. La naturaleza humana reconoce en tí un individuo suyo propio, yo una digna esposa, y tu hija una amante y verdadera madre, bastante a desempeñar este sagrado título.⁴

El concepto de higiene es todavía en Lizardi bastante simple, según lo expresa otro de sus personajes, esta vez un cura a quien el Periquillo Sarniento no logra embaucar con sus recomendaciones médicas. Para dicho cura, antes que caer en las manos de un médico ignorante o embaucador, mejor aplicar las simples reglas de la higiene: “A saber poco vino, cena poca, ejercicio, fuga de cuidados y pesadumbres, menos cóleras, a lo que añado algunos baños y medicinas, las más simples, cuando son precisas.”⁵ No podemos extendernos más a pesar del inte-

³ *Ibidem*, p. 2.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, *op. cit.*, p. 311.

rés de los planteamientos de Lizardi, ya que se trata solamente de confirmar dos cosas: la primera, que también en México se impuso la costumbre de las nodrizas, como moda social y bajo el pretexto de conservar la salud y belleza de las mujeres; la segunda, que en México, al igual que en la Europa dieciochesca, el bienestar de la mujer estaba primero que el de los hijos. Constatación necesaria para apuntalar nuestra interpretación de la Güera Rodríguez, así como para hacer la comparación con el nuevo tipo de mujer burguesa y romántica del siglo XIX.

La higiene preocupa también a Claudio Linati, quien propone que las mexicanas paseen a pie, por dos motivos: por moral republicana y por higiene. Sobre el primero ya nos hemos referido en el capítulo que habla de los paseos. He aquí el segundo argumento:

Habíamos oído hablar del clima templado y sano, y de la eterna primavera que reinaba en el valle de México[...] Mas cuál es nuestra sorpresa al ver calumniado tan dulce temperamento como el que se disfruta aquí, y desacreditado por los eternos tápalos, espesas mantillas, pañuelos, que nos ocultan los alagüños [*sic*] semblantes de casi todas las señoras, como si el pobrecito clima mexicano fuese un incesante dispensador de catarros, reumatismos, flucSIONES. Es verdad que debajo, ó al través de los antedichos tápalos y compañía, se ven uno o dos ojos como unas estrellas.

Y después de esta galantería, regresa a sus consideraciones republicanas:

Esperamos, empero, que aunque no fuese más que por diferenciarse de las españolas, las bellas mexicanas irán adoptando un traje más análogo á la franqueza republicana, amiga de la luz, de la verdad, y de lo que es bueno, y que si algún gorro ó sombrero debe a la fuerza quitarnos el brillo de unos cabellos de ébano, podremos admirar libremente unas caritas muy lindas, ya que no faltan, gracias a Dios.⁶

⁶ C. Linati, *El Iris*, tomo II, 1826, p. 88.

El descubrimiento de esta faceta de Claudio Linati reforzaría lo que ya expresábamos en el primer capítulo: los hombres se proponen crear otro tipo de mujer: la ciudadana, la burguesa amiga de la luz y la razón. Veremos de qué luz y de qué razón estamos hablando.

LA NATURALEZA NERVIOSA DE LAS MUJERES

La obra de Fernández de Lizardi nos guiará todavía para plantear los demás puntos a desarrollar en este capítulo: la enfermedad y la moda. Lizardi proclama a lo largo de sus novelas la inferioridad de la mujer. Ésta se basa en la inferioridad física; por lo mismo, debido a su naturaleza, está colocada por debajo del hombre. Los argumentos que Lizardi expresa en boca de su *alter ego*, el coronel, son sumamente interesantes. Trata éste de convencer a su esposa de la debilidad e inferioridad de las mujeres con razones tales como que la mujer es más sensible a las pasiones y desajustes de carácter. He aquí su discurso:

Yo permitiré sin repugnancia que la alteración del cuerpo de la mujer influye algunas veces poderosamente en su espíritu, ya se considere esta alteración natural, o ya casual por una enfermedad que la predisponga, y si se quiere, que la precipite a cometer algunos excesos, que o no cometería un hombre o quizás los cometería con menos facilidad; mas no concederé que el alma de la mujer, siempre que quiera hacer buen uso de la razón, no tenga bastantes fuerzas para vencerse sobre la particular influencia de su cuerpo.⁷

Es decir que Lizardi, aunque quiere ser moderado y razonable en sus juicios sobre la mujer, finalmente no sale del argumento tradicional, tan antiguo por lo menos como los griegos: la mujer tiene dificultades, originadas en su propia naturaleza, para dominar la razón. Ante las reticencias de doña Matilde, don Rodrigo prosigue con unas explicaciones que pudieran parecer sorprendentes: se trata ni más ni menos del llamado furor uterino, concepto que, con distintos matices y

⁷ J.J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 35.

El descubrimiento de esta faceta de Claudio Linati reforzaría lo que ya expresábamos en el primer capítulo: los hombres se proponen crear otro tipo de mujer: la ciudadana, la burguesa amiga de la luz y la razón. Veremos de qué luz y de qué razón estamos hablando.

LA NATURALEZA NERVIOSA DE LAS MUJERES

La obra de Fernández de Lizardi nos guiará todavía para plantear los demás puntos a desarrollar en este capítulo: la enfermedad y la moda. Lizardi proclama a lo largo de sus novelas la inferioridad de la mujer. Ésta se basa en la inferioridad física; por lo mismo, debido a su naturaleza, está colocada por debajo del hombre. Los argumentos que Lizardi expresa en boca de su *alter ego*, el coronel, son sumamente interesantes. Trata éste de convencer a su esposa de la debilidad e inferioridad de las mujeres con razones tales como que la mujer es más sensible a las pasiones y desajustes de carácter. He aquí su discurso:

Yo permitiré sin repugnancia que la alteración del cuerpo de la mujer influye algunas veces poderosamente en su espíritu, ya se considere esta alteración natural, o ya casual por una enfermedad que la predisponga, y si se quiere, que la precipite a cometer algunos excesos, que o no cometería un hombre o quizás los cometería con menos facilidad; mas no concederé que el alma de la mujer, siempre que quiera hacer buen uso de la razón, no tenga bastantes fuerzas para vencerse sobre la particular influencia de su cuerpo.⁷

Es decir que Lizardi, aunque quiere ser moderado y razonable en sus juicios sobre la mujer, finalmente no sale del argumento tradicional, tan antiguo por lo menos como los griegos: la mujer tiene dificultades, originadas en su propia naturaleza, para dominar la razón. Ante las reticencias de doña Matilde, don Rodrigo prosigue con unas explicaciones que pudieran parecer sorprendentes: se trata ni más ni menos del llamado furor uterino, concepto que, con distintos matices y

⁷ J.J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, op. cit., p. 35.

nombre, llegará hasta la psicología freudiana, y al concepto más moderno de histeria. Pero oigamos a Lizardi en boca de don Rodrigo:

Por eso te voy a demostrar con un caso que nos refiere la historia, entre otros muchos, cuán poderosamente influyen las particulares afecciones del cuerpo de la mujer sobre su espíritu, y cuánta virtud tenga éste ayudado de la razón para dominar el poderío de aquella influencia.

Todos los médicos saben —continúa don Rodrigo— que las mujeres en el tiempo de la pubertad están sujetas a padecer una enfermedad terrible que se conoce con el nombre de furor uterino. El cual es un delirio o frenesí que las hace cometer, por obra o por palabra, mil excesos vergonzosos y repugnantes a toda persona honesta y recatada. La medicina tiene un remedio fácil para curar esta enfermedad; mas nuestra religión católica justamente lo prohíbe y es lícito, permitiendo siempre que lo sustituya el legítimo matrimonio.

Plutarco, en su obra de las Mujeres ilustres, alabando el natural pudor de la mujer, refiere que en la ciudad de Mileto las doncellas, acometidas de esta enfermedad o locura que te he dicho, se mataban a sí mismas; y eran tan repetidos estos suicidios, que el Senado, no pudiendo contenerlos, mandó, por ley expresa, que la que de esta suerte se matase fuera paseada desnuda y expuesta en la plaza pública. ¡Eficaz remedio! Esto sólo bastó para contenerlas, y las que despreciaban su propia vida, no atreviéndose a despreñar su pudor, se abstuvieron de sacrificarse a la desesperación. Sin duda la vergüenza las volvió en sí y las hizo entrar por el camino de la recta razón.

Ya ves con este ejemplo probado el poder del cuerpo enfermo de la mujer sobre su espíritu, y el poder de éste obrando con razón sobre la influencia de su cuerpo. El hecho merece todo crédito por respeto al autor que lo refiere; pero si nos fuera permitido citar otros ejemplos semejantes ¿Cuántas milesianas halláramos entre nosotros que, acosadas de la misma dolencia, saben refrenar su pasión, moderar su apetito y sujetar su inclinación, hasta el extremo de perder la vida antes de faltar a las leyes del decoro?⁸

⁸ *Ibidem*, pp. 35, 36.

A nadie escapa la importancia de este texto. Su comentario podría llenar todo un capítulo, sin embargo, por tratarse de una fuente prerromántica deberemos limitar nuestros comentarios. En primer lugar, Lizardi se equivoca al pensar que fue el pudor lo que hizo entrar en razón a las milesias. En todo caso, en el pudor de las milesias se mezclaban consideraciones distintas a las que definen nuestro concepto del pudor, desde el momento en que la desnudez tenía un sentido muy distinto en la antigüedad clásica al que tiene entre nosotros. En segundo lugar, la constatación de Lizardi de que la medicina puede curar esta enfermedad con el acto sexual, pero que la moral cristiana lo rechaza, es de suma importancia. En tercer lugar, y para nosotros lo más significativo, Lizardi reconoce en la mujer la capacidad de caer en el “delirio o frenesí” que la hace cometer actos impúdicos. Los hombres, caballerosamente, lo imputan a una enfermedad.

Quedémonos en el plano en que nos ha colocado Fernández de Lizardi. Aceptemos que se trata de una enfermedad. Y traigamos a escena a un médico ilustre e ilustrado: José Ignacio Bartolache (1730-1790), editor, entre otras actividades culturales y científicas, de un periódico médico que llevaba el título de *Mercurio Volante*. El número 6 lo dedicó al mal histérico; que no es otro que el furor uterino o desequilibrio sexual. Después de describir síntomas y molestias causados por este mal, Bartolache expone sus causas:

parece que el mal histérico, trayendo origen de alguna irritación de la matriz, infesta el cerebro y nervios y también los músculos, primeramente aquellos que sirven a los movimientos voluntarios. Es pues una enfermedad grave, prolija y de difícil curación. Y aunque no hay país hasta ahora conocido ni hubo tiempo desde la más remota antigüedad en que no se observase[...] me atrevo a decir que en nuestros días y aquí en América se ha hecho más común esta plaga, especialmente entre personas de alta y mediana categoría nacidas y educadas en el regalo: de modo que va ganando terreno e inficionando casi a toda la más noble porción del sexo. Sin exageración se puede dar por hecha la cuenta que de diez personas seglares cuatro y de otras tantas religiosas apenas dos, se hallarán libres de mal histérico. En Puebla de los Ángeles y aquí en México merece llamarse mal endémico[...] Siendo pues por otra parte he-

reditario, según la razón y la experiencia demuestran todos los días, naciendo de madres histéricas hijas semejantes, fácilmente se percibe cuánto deberá propagarse esta penosa enfermedad y cuán importante cosa sería el tratar de curarla y precaverla.⁹

El texto es por demás elocuente y no vamos a comentarlo, baste decir que otros artículos de este tenor, pero más extensos y aparentemente más científicos, aparecerán a lo largo de la primera mitad del siglo XIX en revistas y diarios mexicanos. Todos ellos alimentarán el mito de la histeria femenina, mito que tiene, entre otras finalidades, la de exorcisar un miedo ancestral de los hombres ante el poder de la naturaleza femenina. Por el momento cabe decir que entre Lizardi y Bartolache la diferencia está en que el primero tiene una visión cristiana del problema: se ata a la mujer con las leyes del pudor y el decoro, se calma con el santo matrimonio, y santo remedio; Bartolache, en su visión científica, aunque no exenta de prejuicios, se aboca a describir la enfermedad, a pormenorizar sus manifestaciones, a explicar científicamente su origen (irritación de la matriz), proponiendo soluciones no tanto morales como prácticas: no abusar del dulce y el chocolate, no llevar vestidos ajustados y hacer ejercicio, acostarse temprano y no fiarse de las parteras, que son ignorantes y supersticiosas. (No olvidemos que estamos en el momento en que la medicina arrebató a las mujeres, también, el control de los nacimientos, desbancando por todos los medios a las parteras.)

Ambos autores tienen en común el reconocer la existencia de enfermedades sexuales específicamente femeninas que indican un predominio de los instintos sobre la razón, y el reconocer una fuerza en el sexo femenino que rompe con los esquemas impuestos por la sociedad fabricada por el hombre. La época romántica dará una respuesta propia, particular y ambigua por supuesto, a esta dimensión de lo femenino. Por el momento cabe decir que en general la literatura romántica acoge entre sus temas el de las enfermedades femeninas. Por supuesto, no falta quien criticara a las heroínas románticas que se desmayan o es-

⁹ J.I. Bartolache, "Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido", *El Mercurio Volante*, núm. 6, miércoles 25 de noviembre de 1772.

tallan en ataques de histeria. El texto que transcribimos a continuación es elocuente en este sentido. Un crítico español de las novelas de Walter Scott se congratula, precisamente, de que Scott prescindiera de este tipo de heroína, hasta el punto de que este detalle se convierte en un punto de recomendación a favor de su literatura: “Otra de las prendas que recomienda a Walter Scott es su buen juicio; aunque esencialmente romántico en cuanto a las épocas que pinta, huye como el clásico más timorato de todo lo que huele a extravagancia. Sus héroes no son energúmenos ni sus heroínas adolecen de furor uterino. Por lo que hace a su estilo y lenguaje, tampoco están en perpetua pugna con la gramática y el sentido común.”¹⁰

En el *Semanario de las Señoritas Mejicanas* (1841), un artículo sin firma, “Educación del bello sexo”, se lamentaba de la poca atención prestada a la educación de las mujeres. Concedía que la naturaleza había dado a las mujeres iguales facultades que al hombre para “recibir las simientes de las ciencias”; sin embargo, consideraba que era difícil y complicado educar a la mujer en las áreas que requerían lógica y rigor, ya que “dotada la mujer de un sistema nervioso más delicado, más impresionable que el nuestro, tiene una imaginación más viva, que la espone a estraviarse frecuentemente”.¹¹ Es decir que en los años cuarenta prosigue el discurso masculino sobre la naturaleza nerviosa de las mujeres, discurso que se fortalece con el Romanticismo.

La medicina confirma al Romanticismo y éste, a su vez, reforzará el discurso médico. *El Monitor Republicano* publicó un trabajo muy extenso de un médico español en el que se trataba de las enfermedades de las jóvenes de la Inclusa madrileña. El tono estrictamente científico del artículo le confería gran autoridad. De él nos interesa la parte que se refiere a la pubertad, en la que se establecen dos principios básicos: la mujer es el útero y en éste se asientan todas las dolencias:

Pasada la primera edad, las jóvenes experimentan una revolución que tiene por resultado el fijar su suerte futura, dando a su sexo el complemento, y despertando órganos que hasta entonces habían estado en re-

¹⁰ *La Estrella* (1833), en Allison Peers, *op. cit.*, vol. I, pp. 182, 183.

¹¹ *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, vol. II., p. 107.

poso. Esta época[...] es uno de los periodos que siempre se han mirado como críticos[...] Muchas de las enfermedades que afligen a la primera edad desaparecen entonces espontáneamente, y no es raro observar que las que siempre habían arrastrado una existencia valetudinaria y penosa adquieran una lozanía y vigor completo. No obstante la susceptibilidad nerviosa, que entonces adquiere mayor predominio, y el útero, que se convierte en un centro de acción, centro que preside á muchas funciones, y al cual parece que están subordinados todos los demás (*Mulier propter uterum est id quo est*), hace que en muchas ocasiones sea el asiento de nuevas dolencias ó las irradie en órganos con quien tiene estrecha simpatía (*Uterum et si concepui et partui destinetur, esse tamen asilum omnium morborum*).¹²

La Semana de las Señoritas Mejicanas fue una publicación muy importante en el inicio de la década de los cincuenta. En ella se advierten ya claros indicios de realismo y por lo general se aprecia cierta reticencia, cuando no abierta crítica, a las posiciones románticas. Sin embargo hay tópicos que permanecen, aunque se vean desde un ángulo un poco más objetivo. Uno de ellos es el de la naturaleza nerviosa de las mujeres —desaparece de momento el término histeria— y la manera de evitarlo. Prueba de este carácter más objetivo es que el autor del artículo que vamos a comentar sostenga que hay razones sociales, históricas y aun económicas y políticas que pueden explicar la existencia de estas naturalezas nerviosas. Interesante es también el que se considere que no son exclusivas de la mujer, sino que pueden ser comunes a todos aquellos que tienen una vida excesivamente muelle. El título del artículo es “La educación física de las jóvenes” y su autor un doctor francés apellidado Lallemand, que dice:

El medio más eficaz para combatir los desórdenes producidos por una sensibilidad demasiado exaltada es el desarrollo progresivo del sistema muscular con el auxilio de ejercicios variados más y más enérgicos y prolongados. Éste es el verdadero remedio contra los males de nervios, contra los vapores y contra todos los efectos espasmódicos que son la conse-

¹² *El Monitor Republicano*, 7 de enero de 1845.

cuencia de la inacción en que viven las personas acomodadas. Lo que lo prueba es la frecuencia de estos efectos en las mujeres y en la gente que lleva una vida afeminada, así como su desaparición cuando por reveses de fortuna entran en una vida laboriosa, de que tantos ejemplos se han visto durante la revolución francesa.¹³

El doctor Lallemand recomienda, en este orden y por su eficacia: la natación, baños fríos, la equitación, la esgrima (particularmente útil para enderezar el cuerpo de las jóvenes) y el baile, “si no se abusa de él”.¹⁴ En un artículo que lleva el encabezado de “El ejercicio”, la misma revista aconseja el ejercicio físico para las mujeres como una forma de evitar enfermedades de todo tipo y de manera muy especial las de carácter nervioso. En las consideraciones previas, su autor repite los prejuicios sobre la debilidad nerviosa de la mujer, con precisiones que se acercan al concepto ilustrado de Lizardi y Bartolache: “Los antiguos notaron los buenos efectos del ejercicio en las muchachas de constitución débil o de cutis suave y laxo expuestas a enfermedades de languidez[...] Así, las rubias, son más débiles pero el estado lánguido puede y debe superarse con ejercicios.” Y a continuación añade una opinión sumamente interesante y muy romántica: “La complexión nerviosa promete superioridad en las facultades mentales, pero puede llegar a ser origen de muchos males si no se logra disminuir esa sensibilidad exquisita que los acarrea tarde temprano[...] Las jóvenes nerviosas deben pues fortificarse; esto les impedirá el llegar a ponerse inválidas sin privarlas de su hermosura.”¹⁵

Las novelas ubicadas en los cuarenta siguen ofreciéndonos el espectáculo de las mujeres enfermas de nervios. Se repite con tanta frecuencia y se expresa con tanta naturalidad que uno tiene que creer en su existencia: “La madre, con ese amor sublime de las mujeres, saltó del lecho, donde hacía algunos días la tenía postrada una dolorosa enfermedad nerviosa, y corrió al cuarto de Margarita.”¹⁶ Pasando de la no-

¹³ Dr. Lallemand, “La educación física de las jóvenes”, *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, p. 200.

¹⁴ *Ibidem*, p. 201.

¹⁵ *Ibidem*, p. 270.

¹⁶ M. Payno, *El fístol del diablo*, *op. cit.*, p. 17.

vela a la realidad, Madame Calderón de la Barca constataba la frecuencia de los males nerviosos entre las damas mexicanas. Estamos en 1841: “Hay una tendencia general a las irritaciones nerviosas y a los padecimientos inflamatorios[...] Los achaques nerviosos de las señoras son una fuente de ganancias sin fin para los hijos de Galeno, porque parecen incurables.”¹⁷

En el Romanticismo desaparece el lenguaje crudo y naturalista del siglo XVIII y las mujeres enferman de amor. Un amor etéreo y desprovisto de implicaciones físicas o sexuales, pero que sin embargo las enferma. Nos parece muy sugestiva la explicación que Manuel Payno da a este cuadro psicossomático. Aurora, abandonada por Francisco y olvidada de Arturo, está desencantada del amor

un día le dolía la cabeza, otro tenía punzadas nerviosas en el pecho, otro la desusada palidez de su rostro la asustaba, y el siguiente se empañaba un poco el claro y brillante azul de sus lindos ojos. Fue menester acudir a los médicos; pero las medicinas que le ordenaron fueron ineficaces, porque amor sólo con amor se cura. La ciencia no ha observado todavía ese delicado sistema nervioso de la mujer, esos vasos delicados que se enferman y se secan cuando les falta la electricidad de un sentimiento puro, feliz y correspondido.¹⁸

Aurora no muere todavía, y Payno le reserva más dolencias amorosas, esta vez causadas por Arturo. De todos los autores de este periodo, Payno es quien más utiliza el tópico, llegando a exponer sus preocupaciones por un fenómeno que él consideraba bastante frecuente. En 1844 publicó un cuento, en forma epistolar, llamado “Alberto y Teresa”. El primero ha tenido que ausentarse a la ciudad de México y Teresa, una inocente y pura niña de provincia, se queda esperándolo. Al principio las cartas van y vienen, y sirven al autor para desarrollar el tema de la naturaleza depositaria de amores y emociones. Un día la correspondencia se interrumpe; finalmente Teresa recibe la noticia de la muerte del amante. Manuel Payno describe la muerte por amor de Teresa.

¹⁷ Mme. Calderón de la Barca, *La vida en México...*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁸ M. Payno, *op. cit.*, p. 493.

Desde ese día, resignada y conforme, aguardó la muerte con tranquilidad: la alegría no aparecía en sus ojos; las rosas de la juventud pintadas en sus mejillas emblanquecieron poco a poco; los contornos airosos de su cuerpo perdieron su morbidez; su frente siempre estaba bañada de un sudor helado, y sus pulsos agitados y calenturientos; por último, Teresa se consumía lentamente como si un veneno de esos que matan por grados, destruyera sus entrañas. Teresa era una de esas almas sencillas, virtuosas y ardientes que nacen para amar[...] Cuando muere la esperanza es preciso que muera también el cuerpo. Teresa moría de amor.¹⁹

Muerta Teresa, Manuel Payno se entrega a unas reflexiones en torno a la muerte por amor. Es importante leerlas. “He aquí la historia de un amor malogrado: historia dolorosa de esas que en el silencio del hogar doméstico se repiten diariamente sin que nadie lo advierta. ¡Cuántas mugeres se enferman, se marchitan, y se acaban lentamente devoradas por una pasión oculta, que concluye por llevarlas á la tumba! ¡Cuántas ecsistencias pomposas y alegres acaban de repente, sin saberse la causa del mal!” Payno considera que sólo las mujeres cándidas y puras están expuestas a este peligro, debido a que para ellas “el amor es un sentimiento puro y santo; que forman una religión en su alma, y que quieren anticipar en este mar de miserias y crímenes que se llama mundo, uno de los goces de los ángeles”.²⁰

El carácter extremadamente sensible de la mujer la predispone a todo tipo de estados anormales y a experimentos parasicológicos, a los que la primera mitad del siglo XIX fue muy aficionada. El más conocido y discutido fue el magnetismo o mesmerismo.²¹ Los racionalistas se

¹⁹ M. Payno, “Teresa y Alberto”, *El Museo Mexicano*, tomo II, 1844, p. 211.

²⁰ *Ibidem*, p. 211.

²¹ Franz Anton Mesmer (1734-1815), médico alemán fundador de la teoría del magnetismo animal (mesmerismo). Dicha teoría reconocía y buscaba la interpretación de los fenómenos paranormales de la psiquis humana, como pueden ser el sonambulismo y la hipnosis, fenómenos que lógicamente interesaron a los románticos. Hubo científicos que calificaron el mesmerismo de charlatanería, pero otros se interesaron por él y realizaron experimentos en dicho campo. Los artículos sobre magnetismo abundan en nuestras revistas decimonónicas, así como las referencias a personas que lo experimentaron, como científicos o como pacientes.

inclinaban a rechazarlo y desprestigiarlo, pero muchas personas, incluidos médicos y científicos, se interesaron por él y lo aplicaron con distintas finalidades, especialmente terapéuticas. Los artículos y testimonios menudean en nuestras publicaciones; muchos de ellos hacen referencia a experimentos y anécdotas ocurridas en el extranjero, pero no faltaron los casos mexicanos. El que vamos a transcribir (publicado en 1840) nos parece muy interesante porque hace referencia al sonambulismo y sus comentarios apuntan claramente hacia el tema que nos ocupa, la mujer y el espíritu romántico. El autor hace una breve historia del mesmerismo o magnetismo animal y concluye esta parte diciendo que el mesmerismo recibió un golpe muy fuerte en 1821 al quedar embarazada una mujer bajo sus efectos. Y es que “la multitud de sus efectos parece poder atribuirse a una imaginación acalorada, a una excitación medio espiritual medio sensual, y a una sensibilidad morbosa”.²² En pocas palabras, un fenómeno muy apropiado para la mujer.

El magnetismo animal —prosigue el autor del artículo— se descubrió en Méjico de la siguiente manera. El Sr. Prefecto de Tezcoco, D. Joaquín Noriega, está casado con una señorita que padece frecuentes ataques de epilepsia y notó que cuando en medio del accidente le tomaba las manos le duraba menos el mal, o sus padecimientos eran menores [...] no le dejaron duda de que su contacto tenía la virtud de causar a su esposa alivios notables; y le hicieron descubrir también el modo de manipulación con que se conseguía que esos alivios fuesen mayores. D. Ángel Ramírez, profesor de medicina y que tenía entonces su residencia en Tezcoco, noticioso del caso, hizo también sus observaciones así con la Sra. Noriega como con otras personas, y consiguió que en muchas de ellas se desarrollase el magnetismo hasta el grado de hacerlas dormir, y de que se produjese en algunas el magnetismo. Una de éstas fue la expresada Sra. Noriega la cual se declaró una excelente sonámbula, y lo mismo otra joven, sobrina del Sr. Felipe Neri del Barrio, habiéndoseos referido de ambas por personas fidedignas[...] casos asombrosos de adivinación.²³

²² *El Museo Popular*, vol. I, 1840, p. 173.

²³ *Ibidem*, p. 179.

Aunque el autor del texto se muestra escéptico, consideraba que el doctor Ramírez debería escribir acerca de estos casos en periódicos de medicina, y seguía relatando algunos otros casos experimentados por Ramírez, en su mayoría con mujeres, que se revelaban como excelentes adivinatoras y sonámbulas. Creemos que no sería necesario decirlo, pero a nadie escapará la estrecha relación existente entre el romanticismo y los estados de magnetismo, trance adivinatorio y sonambulismo.

Los ataques de nervios no sólo interesaron a los médicos, educadores y novelistas sino también a los observadores de las costumbres y a los bromistas, como éste que en su epigrama apunta hacia uno de los principales causantes de los nervios: los asuntos sentimentales.²⁴

Epigrama

De nervios y convulsión
 Y de otros agudos males
 Padece Luz: le dan sales,
 Y agua y vino en infusión;
 Mas no ven que las señales
 Demuestran, que el mal ha sido
 Que en su pecho ardiente fragua
 Cruel encendió Cupido.
 La niña quiere marido,
 No quiere ni vino ni agua.

Al finalizar la década de los cuarenta se empieza a manifestar un cierto cansancio hacia las exageraciones del romanticismo. Así lo expresa salerosamente Fortún en su artículo "Modas. El hábito no hace el monje": "El sentimentalismo, el romanticismo y la palidez han dejado de ser de moda y es admitida en el buen tono cualquier muchacha alegre, fresca y colorada[...] Los desmayos y los males de nervios han ido descendiendo, hasta quedar relegados á las románticas de casa de vecindad."²⁵

²⁴ *El Mosaico Mexicano*, vol. III, 1840, p. 521.

²⁵ Fortún (seudónimo de Francisco Zarco), "Modas. El hábito no hace el monje", *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, p. 117.

Queremos terminar este apartado con algunas referencias sobre el dolor de cabeza, considerado también típicamente femenino, pero que se distingue de la histeria. El síntoma puede indicar enfermedades diversas, pero aquí lo tomaremos en su carácter de dolencia nerviosa. En *El Mosaico Mexicano* leemos un artículo humorístico titulado “Dolor de cabeza”, que destaca la utilidad del achaque en numerosas ocasiones. Lo utilizan también los hombres, pero es un argumento típicamente femenino:

Tu eres el descanso de todos los males: el mal por excelencia, mal cuyos recónditos arcanos ningún mortal ha podido penetrar aun; mal celebrísimo que tienes de continuo medio mundo sujeto al otro; tu eres el mal cuyos recursos conocen mejor las mugeres, y en cuyas cabezas de continuo te estableces. Eres enfermedad sin serlo; no presentas síntoma ninguno, y sin embargo la jovialidad más estrepitosa cesa al momento que una bella dama esclama: ¡Me duele la cabeza! Podrá ser falso; ¿pero quien se atreve en el mundo a desmentir un cráneo femenino, cuyos impenetrables huesecillos se resisten al tacto más fino y delicado? Tu eres la reina de las enfermedades, y el arma más terrible y graciosa que la mujer puede emplear contra su paciente marido.²⁶

El Instructor se mostraba menos divertido con el tema, y consideraba que lo que constituía un recurso cómodo para las mujeres era visto como un abuso por los hombres. “Una esposa enferma es muy interesante por cierto tiempo, pero deja de serlo si dura mucho la dolencia. Es pues muy importante que las mujeres de todas clases reflexionen sobre esta distinción, a fin de no abusar de un privilegio que se les concede con gusto si lo ejercitan con moderación.”²⁷ Todo, desde el título hasta la doble o triple lectura implícitas en el texto, son de suma importancia. En primer lugar, se constata la frecuencia del dolor de cabeza en las mujeres; en segundo lugar, se acepta el “interés” romántico por la mujer enferma; tercero, se da por supuesto que en la mayoría de los casos se trata de simulación; finalmente, lo más interesante, por ser

²⁶ *El Mosaico Mexicano*, vol. V, 1841, 1842, p. 115.

²⁷ “Esposas enfermas”, *El Instructor*, vol. VIII, 1841, p. 42.

tema de reflexión: ¿por qué recurrían las mujeres casadas del siglo XIX al dolor de cabeza?

CANON Y BELLEZA DEL CUERPO FEMENINO

Durante los años de apogeo del Romanticismo, un francés que vivió largos años en nuestro país se maravillaba de los sacrificios que las mexicanas hacían, no con su talle sino con sus pies. Mathieu de Fossey expresó admiración por la mujer jalapeña, en la que destacaban las manos y los pies pequeños, pero consideraba nociva la obsesión de las mexicanas por el pie pequeño, al que encerraban en zapatos demasiado chicos: “este tipo de zapato a la china, era tan exagerado en la época de mi llegada, que para que el pie pudiera mantenerse dentro del zapato al caminar, había que fijarlo por medio de una cáliga de cintas bastante complicada”.²⁸ El resultado, comenta de Fossey, es una forma desastrosa y hasta grotesca de caminar. Sin exagerar, podemos decir que las mexicanas de los años treinta cumplían al pie de la letra aquello de que “para presumir hay que sufrir”. Tras la libertad del túnico, vestido bastante suelto derivado de la moda revolucionaria que imitaba la túnica clásica, la moda imponía talles de avispa y pies pequeños.

Diez años más tarde, el pie seguía siendo la obsesión de las mexicanas y de los mexicanos. En un texto aparecido en *El Apuntador* (1841), y firmado por Fabricio Núñez, el autor explica, en un texto jocoso, que la moda de los vestidos largos ha venido a ocultar el pie, que es ni más ni menos la parte más atractiva de las mexicanas. El argumento para esta predilección es típico del morbo romántico: el pie es el anuncio de todo aquello que queda velado y oculto:

Después del revolucionario corti-túnico, vino el magestuoso largui-vestido, y por vida de mi abuela que tanto me agrada como si me coronaran de espinas. Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una torneada pierna, cuando asalta el estribo de un coche, os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los

²⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, pp. 101, 102.

tema de reflexión: ¿por qué recurrían las mujeres casadas del siglo XIX al dolor de cabeza?

CANON Y BELLEZA DEL CUERPO FEMENINO

Durante los años de apogeo del Romanticismo, un francés que vivió largos años en nuestro país se maravillaba de los sacrificios que las mexicanas hacían, no con su talle sino con sus pies. Mathieu de Fossey expresó admiración por la mujer jalapeña, en la que destacaban las manos y los pies pequeños, pero consideraba nociva la obsesión de las mexicanas por el pie pequeño, al que encerraban en zapatos demasiado chicos: “este tipo de zapato a la china, era tan exagerado en la época de mi llegada, que para que el pie pudiera mantenerse dentro del zapato al caminar, había que fijarlo por medio de una cáliga de cintas bastante complicada”.²⁸ El resultado, comenta de Fossey, es una forma desastrosa y hasta grotesca de caminar. Sin exagerar, podemos decir que las mexicanas de los años treinta cumplían al pie de la letra aquello de que “para presumir hay que sufrir”. Tras la libertad del túnico, vestido bastante suelto derivado de la moda revolucionaria que imitaba la túnica clásica, la moda imponía talles de avispa y pies pequeños.

Diez años más tarde, el pie seguía siendo la obsesión de las mexicanas y de los mexicanos. En un texto aparecido en *El Apuntador* (1841), y firmado por Fabricio Núñez, el autor explica, en un texto jocoso, que la moda de los vestidos largos ha venido a ocultar el pie, que es ni más ni menos la parte más atractiva de las mexicanas. El argumento para esta predilección es típico del morbo romántico: el pie es el anuncio de todo aquello que queda velado y oculto:

Después del revolucionario corti-túnico, vino el magestuoso largui-vestido, y por vida de mi abuela que tanto me agrada como si me coronaran de espinas. Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una torneada pierna, cuando asalta el estribo de un coche, os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los

²⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, pp. 101, 102.

pies, como si a mí me calaran un birrete hasta el pescuezo; porque de veras os anuncio que quitáis a vuestro cuerpo el más bello ornamento.²⁹

Resulta por demás interesante saber que ya en el siglo XVIII el pie podía constituir objeto, no ya de deseo, sino de franca y abierta lujuria. Así lo reporta Juan Pedro Viqueira, cuando al hablar de la aparición del escenario moderno en la Nueva España, dice que las autoridades decidieron que se coloque una tabla “de la altura de una tercia para esconder de las lujuriosas miradas de los espectadores los pies de las actrices”.³⁰

El Museo Mexicano también se ocupó del tema; hemos escogido un fragmento de un autor que, en tono jocoso, se lamenta de los vestidos largos:

Los lindos pies de nuestras paisanas permanecen bajo un velo, y a la sombra de los luengos trages que barren el suelo, pululan babuchas infernales, zapatos equívocos y antidiluvianos, y toda clase de calzados vergonzantes y de doble representación; según revelaciones fidedignas, las cáligas todavía existen, como las estalagmitas, en la oscuridad: dícese que las angostas como red son las mejor recibidas; y aquellas anchas como extremos de corbata ya han merecido su condigno desprecio.³¹

Madame Calderón hizo numerosos comentarios sobre las mujeres mexicanas. Al principio le era difícil reconocer su belleza; sin embargo, con el tiempo se acostumbró al tipo mexicano de mujer y encontraba por doquier mujeres bellas e interesantes. Ésta es una de sus primeras impresiones, en la que expresa lo que serían elementos bellos y lo que serían graves defectos:

La belleza de las mujeres de aquí consiste en los soberbios ojos negros, en el hermoso cabello oscuro, en la hermosura de brazos y manos y en su pequeño y bien formado pie. Y sus defectos: de que con demasiada

²⁹ F. Núñez, “A sus lectoras”, *El Apuntador*, 1841, pp. 108, 110.

³⁰ J.P. Viqueira, *¿Reprimidos o relajados?...*, *op. cit.*, p. 78.

³¹ F. Núñez, “Modas”, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 280.

frecuencia son de corta estatura y demasiado gordas, de que sus dientes suelen ser malos, y el color de su tez no es el olivo pálido de las españolas ni el moreno brillante de las italianas, sino un amarillo bilioso. Porfían en introducir el pie en un zapato media pulgada más corto, y arruinan el pie, destruyen su gracia al andar, y, en consecuencia, el de sus movimientos. Esta moda empieza, por fortuna, a caer en desuso.³²

Poco después insiste en los pies, comparando las jóvenes de las clases populares, a las que considera airosas, con las de la aristocracia; escribe: “[ésta] por llevar los zapatos apretados y de la falta de costumbre de caminar a pie, parece que les causa dolor pisar el suelo”.³³

Si bien desapareció la tortura de los zapatos pequeños, no pensamos que desapareciera la obsesión por el pie pequeño o que las mexicanas lo exhibieran impudicamente. En 1851, apareció un largo artículo sobre modas en el que se declaraba:

el calzado es un punto delicado, sobre todo para pies tan pulidos como los que produce el Anáhuac: en París hay en eso una variedad inmensa, pero aquí no se abandona el zapato negro de seda. Hay cosas que deben ocultarse, y una de ellas es el pie; para ello habrá motivos fundados ó no los habrá; pero el caso es que un pie femenino es una especie de secreto diplomático ó plan de conspiración, y solo á un descuido se debe el alcanzar á divisarlo.³⁴

Además del talle estrecho y el pie pequeño, ¿qué otros encantos podía mostrar la mujer mexicana? De acuerdo con la literatura romántica el tipo preferido era la mujer alta y esbelta, por no decir lánguida y ojerosa. Es decir, la mujer enferma o que pudiera parecerlo. El motivo se nos antoja bastante lógico: se trata de una mujer espiritual, presta a abandonar este mundo terrenal y reunirse con los ángeles. Cuando se aborde el capítulo dedicado a los tópicos del Romanticismo ampliaremos

³² Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 97.

³³ *Ibidem*, p. 97.

³⁴ F. Núñez, “Modas. El hábito no hace el monge”, *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, p. 117.

mos este aspecto. Por el momento revisaremos descripciones de mujeres que nos parecen una pista para reconstruir la mujer “a la moda”.

Procuraremos seguir un orden cronológico, hasta donde sea posible y recomendable, para ver si se va modificando la idea física o aspecto exterior de la mujer. Por ahora cabe señalar que no hemos encontrado descripciones precisas del aspecto físico o de la belleza de las mujeres mexicanas en los periódicos de los años veinte. Ésta nos parece una ausencia digna de tomarse en cuenta. No es sino a partir de finales de la década siguiente cuando empezamos a encontrar retratos de nuestras antepasadas. En *El Mosaico Mexicano* (1837) se publicó un ensayo corto en tono jocoso, sin firma, y que al parecer no privilegia un determinado tipo de mujer, aunque sí da a entender cuáles estaban más cotizadas. El texto, titulado “Consejos a las señoritas” dice

La que tiene los ojos azules no necesita afectar languidez; la que los tiene negros, puede escusar el andarlos guiñando; la que tiene bonitas piernas no está obligada a vestirse como las bailarinas; la que tiene hermosos dientes, no debe reírse sin ocasión; y la que los tiene grandes y mal puestos debe contentarse con una ligera sonrisa; la que tiene bien formados los brazos y las manos puede, si gusta, aprender a tocar el harpa, pero debe estar todo el día como las imágenes del rey David; la que tiene buen cuerpo y baila con gracia, no lo haga con frecuencia; y la que no sobresalga en esta habilidad esté sentada en el sarao: la que canta bien no se escuse, y la que canta mal, hágalo sin titubear cuando se lo pidan, pues son muy pocos los que saben distinguir de música y todos comprenden el deseo de complacer, en fin, la que reciba una propuesta de matrimonio, acéptela y no tendrá lugar de arrepentirse.³⁵

En pocas palabras, se citan los ojos, las piernas, los dientes, los brazos y manos, el buen cuerpo —sin especificar más— y una buena voz. Todo lo cual se pone al servicio de lo que al parecer es fin último de la mujer: casarse.

En la literatura del pleno Romanticismo, es decir en los años treinta, predominan las heroínas y musas de ojos y cabellos negros. Pe-

³⁵ “Consejos a las señoritas”, *El Mosaico Mexicano*, 1840, tomo III, p. 373.

ro en los cuarenta, a pesar de que aquél sigue vigente en México, algunos autores se inclinan por las rubias, a juzgar por un artículo que ya citábamos a propósito de los pies de las mexicanas.

He notado —escribe el articulista— que cuasi se han abolido las morenas; las blancas están a la *dernière*, sea en invierno o en verano; esencialmente cuando deben ser vistas con luz artificial. Se reputan como del mejor tono las jóvenes delgadas de medio cuerpo arriba; las gordas están escluidas del círculo romántico, y apenas en los toros, maitines o fuegos artificiales se notan; en los teatros pocas veces ocupan los asientos delanteros, y en los paseos llenan la testera de los coches en actitud de dormir.³⁶

Resulta muy precisa la descripción del nuevo cuerpo a la moda: delgadas de tronco, pero bien dotadas de cintura para abajo. A pesar de la observación del autor anterior, la mayoría de los hombres prefería las morenas. Un escritor mexicano que firma G. Díaz se complace en describir a su personaje en la novelita titulada “Los Besos”, personaje que se apresura a calificar de romántico. El texto es por demás interesante porque ironiza sobre la melancolía estudiada de las románticas.

Era de proporcionada estatura y esbelto talle; ojos negros y lánguidos, incolora ó lo que es lo propio de color sentimental, boca pequeña y entreabierta, con cierta dejadez estudiada, descarnadas megillas, sombras oscuras alderredor de los párpados, garganta pequeña y envuelta en un largo fígaro prendida a la negligé, nariz aguileña pero bien proporcionada[...] El cabello, que era negro y lustroso, le caía en dos haces a un lado y a otro de la frente, descendiendo hasta las extremidades de las orejas, formando el rostro todo una especie de O del moderno abecedario inglés. Su vestido estaba cortado con arreglo al último figurín, y su persona toda respiraba aquel aire particular de sentimentalismo, de abstracción, de melancolía y de dulce abandono que caracteriza a una romántica como *il faut*.³⁷

³⁶ F. Núñez, “Modas”, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 280.

³⁷ “Los Besos”, *La Hesperia*, núm.5, marzo de 1840.

El conde De la Cortina, referencia inevitable en el México romántico, envió a *La Hesperia* un poema del género pastoril en el que expresa su preferencia por las morenas. (Sabido es que su esposa, una bella andaluza, era morena.)

El Jardín

(...)

Pálido era su semblante
como su labio también
¡Ah! la palidez constante
es indicio en una amante
de que sabe sentir bien.
Era negro su cabello
y moreno su color,
Y era celestial su cuello...³⁸

En su tantas veces citada novela *El físcal del diablo*, Manuel Payno construye la historia con tres personajes femeninos principales, Aurora, Teresa y Celeste. Teresa es de todas ellas el tipo más romántico, en su carácter y en su físico, pero sobre todo por ser una belleza enferma. He aquí su descripción:

Vestía un traje de terciopelo carmesí oscuro que hacía resaltar los contornos y blancura de su cuello. Su rostro era pálido y podría decirse enfermizo; grandes y melancólicos eran sus negros ojos, y su cabello de ébano engastaba su doliente fisonomía. Podía decirse que aquella mujer más pertenecía a la eternidad que al mundo; más a la tumba que al festín y a la orgía; más a los seres aéreos y fabulosos que describen los poetas que a los entes materiales que analizan los sabios. Arturo se quedó un momento inmóvil y casi sin respiración... [su] fisonomía doliente y resignada lo había interesado sobremanera[...] Arturo, sin decir una sola palabra le tendió la mano. La joven, haciendo un esfuerzo, se levantó

³⁸ J. Gómez, conde de la Cortina, "El Jardín", *La Hesperia*, 9 de diciembre de 1840.

de su asiento, exhalando un ligero quejido y presentó a su compañero una manecita blanca como alabastro.

Parece que sufre usted algo, señorita[...] El pecho me hace sufrir algunas veces; los médicos me curan diariamente, pero nunca me alivian. La joven suspiró; al suspiro siguió una tos suave también, como el acento de su voz[...] Tendría veintidós años, su cutis era blanco, limpio y pulido como el de las cabezas de mármol de los antiguos maestros italianos. Sus labios un poco pálidos y sombreados por un leve bozo; sus grandes y rasgados ojos negros estaban llenos de sentimiento y de melancolía y su cabello, como el ébano, daba más realce a su rostro. En la voz, en los movimientos de esta mujer había un no sé qué de misterioso que interesaba sobremanera.³⁹

Consideramos esta descripción de Teresa como uno de los ejemplos más acabados de belleza romántica enfermiza. Por lo mismo, una mujer susceptible de provocar grandes pasiones. Rugiero, el diablo en la novela de Payno, explica muy bien en dónde residen sus atractivos: “una mujer joven, pálida, enfermiza como Teresa, interesante por su desgracia, poética por su orfandad, sublime por sus exquisitos sentimientos, bella con sus grandes ojos negros llenos de lágrimas[...] Eso es otra cosa, joven, y tenéis razón de adorarla”.⁴⁰ En algún momento Payno satiriza la belleza romántica, y ello se explica, entre otras cosas, por el hecho de que escribe su novela cuando el Romanticismo ya ha dejado de dominar en la escena literaria: “no era de esas muchachas románticas de las comedias que conservan durante años enteros una pasión profunda que las hace verse pálidas como la luna y delgadas como un espárrago”.⁴¹

A pesar de ello, el gusto morboso por las mujeres enfermas, cuya cumbre literaria es *La dama de las camelias*, fascinaba también a nuestro Manuel Payno. El Romanticismo se complace incluso en detalles de la enfermedad y precisiones de tipo médico que hoy en día han reapa-

³⁹ M. Payno, *El fístol del diablo*, op. cit., p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁴¹ *Ibidem*, p. 384.

recido en ocasión de enfermedades como el sida. He aquí dos fragmentos de un largo texto dedicado a Teresa y a su enfermedad:

Hemos dicho que Teresa sufría del pecho; en efecto, en los días fríos un dolor sordo le oprimía el pulmón, su respiración era trabajosa y difícil, y una tos seca la mortificaba. Algunos médicos que la habían reconocido opinaban que estos síntomas, unidos a una palidez habitual y a una tristeza profunda que ocasionaba que sus ojos estuviesen siempre brillantes, húmedos y rodeados de una línea morada, no eran más que la muestra evidente de que comenzaba a destruir a esta criatura tan hermosa una de esas crueles y traidoras enfermedades que no tienen remedio; a todo esto se reunían en Teresa los pesares del amor, que por sí solos constituyen en las mujeres una enfermedad mortal.⁴²

Cuando sus esperanzas renacían, Teresa se cuidaba; cuando se hundía en la desesperanza, se abandonaba a su suerte, forma de suicidio inconsciente. “Pero en medio de todo esto volvía una tos hueca a recordarle que no tenía remedio; retiraba entonces su pañuelo de la boca con algún rasgo de sangre, las lágrimas venían a sus ojos y la tristeza y el desconsuelo a su corazón.”⁴³

Payno describe a cada uno de los personajes femeninos a medida que van haciendo su aparición en la novela. Es notable, sin embargo, que para él sólo cuentan las mujeres jóvenes. No hay una sola descripción de una mujer madura o vieja, lo que indicaría que también en nuestro país el romanticismo instituye el culto a la juventud. (Recordemos el epígrafe de este capítulo.) Elena es pálida y de ojos y cabello negros, los labios “un poco gruesos, pero que daban a su boca un aire extremadamente gracioso y provocativo[...] manos y pies como de niña”.⁴⁴ A Margarita la compara con las vírgenes de Murillo (comparación frecuente en la literatura mexicana y que confirmaría el éxito de este pintor): “blanca y rosa como son las mexicanas y las españolas que han tenido la fortuna de que la naturaleza les conceda ese color que Mu-

⁴² *Ibidem*, p. 464.

⁴³ *Ibidem*, p. 465.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 132.

rillo daba a sus vírgenes[...] brazos redondos, pecho levantado, y un cutis tan fino que se transparentaban sus venas azules, y materialmente se le veía circular la sangre”.⁴⁵ A Celeste, el personaje más virginal y puro de toda la novela, se le compara sucesivamente con la virgen de Rafael o con las de Murillo. Ambas referencias, la virginal y la de pintores como Murillo y Rafael son significativas.

En 1851, *La Semana de las Señoritas Mejicanas* publicó un cuento traducido del inglés, ubicado en Glasgow, en el que la heroína —no sabemos si era rubia o morena— seguía siendo una joven enfermiza: “a la primera vista, luego que se desembozó el chal, dejó ver un rostro pálido e interesante”.⁴⁶ Pero dicha revista ya no era decididamente partidaria de actitudes lánguidas y románticas, sino de la higiene y la salud, como se vio en los frecuentes artículos sobre el ejercicio y la higiene. Incluso cuando se trata de hacer recomendaciones de belleza, se aboga por un aspecto sano y natural; la autora de “Higiene del tocador” es muy explícita en estos conceptos: “Cuidar y ayudar a la naturaleza sin pretender forzarla es el único secreto del tocador. De consiguiente, no debemos buscar ese resultado en el uso de los cosméticos, sino en las precauciones saludables, en los medios higiénicos.”⁴⁷

Los cuidados propuestos en los artículos sobre tocador son reveladores. Y no sólo del tipo de cuidados higiénicos y de fórmulas cosméticas, sino de conceptos más generales y profundos. Sus autores o autoras aprovechan el tema para exponer conceptos morales, médicos y filosóficos. Cuando Madame Celnart recomienda “evitar la acción del

⁴⁵ M. Payno, *op. cit.*, pp. 132, 133, 298 y 434. Murillo fue un artista muy valorado en México desde la época colonial. El pintor Miguel Mata y Reyes, profesor de San Carlos, copió algunas obras de Murillo existentes en nuestro país, en especial de la Virgen de Belén. Muchas pintoras mexicanas copiaron ésta y otras vírgenes de Murillo; algunas de estas copias fueron dirigidas por el propio Mata y Reyes, que se dedicó durante muchos años a dar clases particulares de pintura a las jóvenes de buenas familias. Por su parte, Rafael Sanzio fue considerado por los Nazarenos como el modelo ideal. El nazarenismo ya estaba arraigando en México en el momento en que Payno publicó *El fístol del diablo*, gracias a las enseñanzas de Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en la Academia y a la crítica de arte de Rafael de Rafael.

⁴⁶ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo I, 1851, p. 199.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 41.

sol, de un viento fuerte, la del humo y la del polvo”,⁴⁸ se dirige a una mujer burguesa, urbana, ociosa y recluida en el hogar. Dicho en otras palabras, se ocupa del tipo de mujer que la burguesía decimonónica se encargó de entronizar. Por Madame Celnart sabemos que las mujeres (estamos en 1840) utilizaban tintes “azules para señalar las venas” ¿Podemos imaginar algo más romántico que una palidez mortal que deja ver los conductos sanguíneos?

El Mosaico Mexicano publicó en tres partes un extenso ensayo, “Filosofía del tocador”, al que ya habíamos aludido. Vamos a comentarlo con cierta parsimonia porque lo escribe una mujer, y con ello podemos conocer, aunque sea a través de una autora europea, las opiniones del bello sexo. El primer capítulo es de carácter general y se ofrecen recomendaciones: lograr un equilibrio en el arte del tocador rechazando aquello que pueda ser vanidad o lujo vano y aceptando aquellas prácticas que contribuyan a “cultivar los dones de la naturaleza”; escoger aquello que nos sienta mejor, dando prioridad a la elegancia, la frescura y la armonía, por encima de los dictados de la moda; manejar con prudencia “las maniobras y afanes del tocador”, es decir dejar los ensayos y pruebas para los momentos de calma y preferir siempre lo que parece natural. A los que acusan a la mujer de coqueta y protestan de que se le dé consejos de belleza, la autora responde: “Y pues el deseo de parecer bien está en el orden de la naturaleza y la muger se inclina á él de una manera irresistible, es mejor guiar sus pasos que combatir su inclinación.”⁴⁹ Finalmente, la autora declara: “Dejad á las mugeres sus riquezas, sus tributos y tesoros, que consisten en el amor que recogen durante la primavera de sus días.”

La segunda lección de Clemencia Robert, pues lección puede llamarse a esta “Filosofía del tocador”, se refiere al vestido y lo comentaremos en la parte dedicada a las modas. Las recomendaciones de la tercera parte deben ajustarse al caso mexicano pero son adecuadas, en términos generales, a lo que sería el modelo ideal de mujer burguesa romántica. Veamos el primer consejo: debe cuidarse la voz, ya que “el metal de voz tiene también un poder muy seductor. Es más expresivo

⁴⁸ *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, p. 377.

⁴⁹ C. Robert, “Filosofía del tocador”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 199.

cuando una muger contrae la costumbre de transferir las sensaciones de su alma á las inflexiones de su voz”. Contrariamente a lo que dicen algunos tratados de urbanidad “es permitido algún tanto al hablar; conviene á una muger acompañar su conversación con este gracioso corolario... Los gestos son un efecto de la misma naturaleza”.⁵⁰

Es preciso detenerse aquí. En primer lugar, la importancia de la voz sería el equivalente de la importancia de la música, es decir no hay como la voz para expresar los sentimientos y sensaciones internos. En segundo lugar, las costumbres del antiguo régimen y la etiqueta neoclásica rechazaban categóricamente los gestos; de acuerdo a sus principios, la gesticulación era vulgar. El Romanticismo acepta los gestos, no sólo porque son naturales sino porque son expresión del alma. Y la autora se apoya en Balzac: “Una muger sin alma no puede expresar sentimiento alguno con sus gestos.”⁵¹ La gesticulación, podemos concluir, es romántica y contrasta con la rigidez de la etiqueta del antiguo régimen.

Hablando de maneras de sentarse, Clemencia Robert critica a las que escogen formas exóticas (“sentarse en una otomana como una gata blanca cuando se echa a dormir”) y recomienda a las mujeres de edad “asientos derechos y cuadrados, casi como los de las diosas egipcias. Estas actitudes suelen convenir á la vejez, porque indicando cierta tendencia á la concentración, á la impasibilidad y al recogimiento son muy propias para unas personas dignas de respeto. No son ya entonces las actitudes de Venus, sino las de las estatuas de Isis”.⁵²

Siguen consejos sobre la manera de decorar el cuarto de dormir; sobre la conversación, que comentaremos más adelante; desaconseja la utilización de postizos; da recomendaciones sobre las nuevas formas de trato con los hombres, que ya se glosaron en el primer capítulo, y termina aconsejando el “encanto sublime del yo no sé qué[...] tipo de todo lo que es seductor y misterioso”. Éste no es un don de la naturaleza, como algunos pretendían, sino “el resultado de las máximas

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 314, 315.

⁵¹ *Ibidem*, p. 315.

⁵² *Ibidem*.

científicas del tocador”.⁵³ Alfred de Musset acude en apoyo de la autora y le presta una cita para concluir:

“Se han engañado los poetas: el ángel caído no fue el espíritu del mal sino el amor, quien después de haber concluido su grande obra, no quiso dejar la tierra; y mientras que sus hermanos volvían a subir al cielo, dejó caer sus alas de oro, convertidas en polvo, á los pies de la hermosura que había creado.”⁵⁴

Para terminar este apartado seleccionamos una colaboración humorista aparecida en *El Álbum Mexicano* que recomendamos leer con detalle, pues no sólo nos proporciona abundante información sobre el aspecto y las características de nuestras románticas, sino que aporta otros datos de sumo interés, como el de que en 1849 los mexicanos consideraban que el Romanticismo ya había pasado (foto 13). En efecto, para la década de los cincuenta el Romanticismo ya no es moda. Así lo expresa salerosamente Fortún: “El sentimentalismo, el romanticismo, la palidez han dejado de ser de moda, y es admitida en el buen tono cualquier muchacha alegre, fresca y colorada[...] Los desmayos y los males de nervios han ido descendiendo, hasta quedar relegados á las románticas de casa de vecindad.”⁵⁵

LAS MODAS O EL CUERPO DOMESTICADO

La ropa es una extensión de la piel

Marshall MacLuhan

Todo lo que atañe a la mujer se convierte en contradictorio. Las modas no son una excepción: por un lado las revistas, fundadas, escritas y dirigidas en su casi totalidad por hombres, se afanan en proporcionar a las mujeres información sobre las modas. Por el otro, se satiriza y fustiga la afición femenina a las modas, aunque a veces no falte la gracia en esta sátira. *La Hesperia* recurrió a un pequeño ardid publicitario pa-

⁵³ *Ibidem*, p. 318.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, p. 117.

científicas del tocador”.⁵³ Alfred de Musset acude en apoyo de la autora y le presta una cita para concluir:

“Se han engañado los poetas: el ángel caído no fue el espíritu del mal sino el amor, quien después de haber concluido su grande obra, no quiso dejar la tierra; y mientras que sus hermanos volvían a subir al cielo, dejó caer sus alas de oro, convertidas en polvo, á los pies de la hermosura que había creado.”⁵⁴

Para terminar este apartado seleccionamos una colaboración humorista aparecida en *El Álbum Mexicano* que recomendamos leer con detalle, pues no sólo nos proporciona abundante información sobre el aspecto y las características de nuestras románticas, sino que aporta otros datos de sumo interés, como el de que en 1849 los mexicanos consideraban que el Romanticismo ya había pasado (foto 13). En efecto, para la década de los cincuenta el Romanticismo ya no es moda. Así lo expresa salerosamente Fortún: “El sentimentalismo, el romanticismo, la palidez han dejado de ser de moda, y es admitida en el buen tono cualquier muchacha alegre, fresca y colorada[...] Los desmayos y los males de nervios han ido descendiendo, hasta quedar relegados á las románticas de casa de vecindad.”⁵⁵

LAS MODAS O EL CUERPO DOMESTICADO

La ropa es una extensión de la piel

Marshall MacLuhan

Todo lo que atañe a la mujer se convierte en contradictorio. Las modas no son una excepción: por un lado las revistas, fundadas, escritas y dirigidas en su casi totalidad por hombres, se afanan en proporcionar a las mujeres información sobre las modas. Por el otro, se satiriza y fustiga la afición femenina a las modas, aunque a veces no falte la gracia en esta sátira. *La Hesperia* recurrió a un pequeño ardid publicitario pa-

⁵³ *Ibidem*, p. 318.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, p. 117.



13. "Balanza amorosa", página primera de tres que se dedican a satirizar lo romántico y a las románticas. *El Album Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido.

Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

ra anunciar su revista que nos conviene traer a colación. A primera vista se trataba de una historia romántica: Adela, una jovencita romántica, bella, pálida se encuentra a hurtadillas con su novio en La Profesa. El joven la sigue y deja una nota con el portero. Pero el portero es nuevo y no está en el secreto, de tal manera que entrega la nota al severo papá. Susto mortal de Adela, que se resuelve felizmente: la nota era publicidad de *La Hesperia*, que entre otras cosas anunciaba su sección de MODAS. Por supuesto que Adela rogará a su padre la suscripción al periódico porque, como toda mujer, sucumbe “a esta palabra magnética e irresistible; la palabra que es a toda mujer lo que será a los muertos la trompeta del juicio”.⁵⁶

Aunque todos los autores aceptaban que la moda pudiera ser algo universal, un texto bastante autorizado señala que ésta se impuso en el mundo hispano a partir de los Borbones. Esto ocurrió, según un colaborador de *El Censor* “desde que Felipe V se vio pacífico poseedor del trono de las Españas”, montando casa y corte a la francesa. Desde entonces, continúa el autor, todo el país tiene los ojos puestos en París: “[...] y la mayor dicha a que ha podido aspirar un petimetre o una señorita española no se han extendido á mas que a remedar con más o menos soltura á los elegantes de París.”⁵⁷ Y así debió ocurrir en la Nueva España, sin retrasarse mucho de la metrópoli. A pesar de la crisis e incertidumbre de los primeros años de la Independencia, las elegantes querían recibir las telas, vestidos y accesorios que la conquistada libertad de comercio les facilitaba. Los periódicos de la época (*El Sol*, *Águila Mejicana*, *El Mercurio* y *El Oriente*) anunciaban regularmente la llegada de las esperadas mercancías: túnicos, tápalos, chales, mantillas, gasa lisa y labrada de Italia, aderezos, cinturones, ridículos y “todo adorno de última moda para la cabeza”.⁵⁸

Las trifulcas políticas y bélicas de la época de la Independencia podrían haber hecho olvidar la moda; sin embargo, todo indica que entre 1810 y 1830 hombres y mujeres se preocuparon enormemente por la vestimenta. Ello se deduce de los alegatos de Fernández de Lizardi,

⁵⁶ *La Hesperia*, núm. 1, 15 de marzo de 1840.

⁵⁷ *El Censor*, vol. IV, núm. 26, 1821.

⁵⁸ *Águila Mejicana*, junio de 1826.

quien arremete contra petimetres y currutacas. No podemos extendernos en el tema, pero recomendamos la lectura de *La vida en México en 1810* de Luis González Obregón, y en especial su capítulo dedicado a currutacas y petimetres, para quienes la moda era simple y llanamente la justificación de toda su existencia. A lo largo de la década de los veinte ambos tipos, representantes del antiguo régimen, irán desapareciendo, pero quedará su herencia: la preocupación por la moda. Si tomamos en cuenta que los periódicos de esos años tenían muy pocas páginas, el hecho de que se dedicara una sección a las modas o a reseñar los vestidos que las señoras llevaban en determinadas ocasiones indica lo importante del tema. Así por ejemplo, *El Mercurio* de Veracruz traducía una noticia de Francia en la que se describían los vestidos de las señoras el día que Rossini estrenó *Semíramis* en París.⁵⁹

Pero no queremos dejar la impresión de que exageramos, y para ello reproducimos más adelante unos figurines que los editores de *El Iris*, liberales y cultos, dedicaron al bello sexo mexicano. El primero se reproduce junto con el artículo que lo acompaña originalmente. En él se expresan las ideas de Florencio Galli, personales hasta cierto punto, pero indicativas de lo que la moda podía significar para la sociedad de principios de siglo. La moda era útil para reflexionar sobre asuntos de gran seriedad. Podríamos hablar de toda una filosofía de la moda, que rebasaría la forma de vestirse o peinarse. Florencio Galli lo expresa así, al hablar de los juicios sobre los hombres y las cosas:

Hasta la moda ejerce un influjo sumamente poderoso sobre nuestro modo de juzgar; ó por mejor decir lo tiraniza. Lo que hoy es bello, bueno y perfecto se considera feo, malo y contrahecho, porque ha cesado de ser de moda. Se juzga al hombre según el corte de su vestido, según la elección de las voces y espresiones preferidas por la moda, y según ciertas contorsiones y gesticulaciones adoptadas hoy como distintivos del gran mundo, y mañana desechadas y puestas en ridículo por el mismo. Hay moda también en las ciencias y artes, y hasta en el modo de pensar y obrar. La educación misma, base de toda felicidad, está sujeta a la moda.⁶⁰

⁵⁹ *El Mercurio*, 23 de marzo de 1826.

⁶⁰ F. Galli, *El Iris*, tomo II, 1826, p. 122.

Pero lo cierto es que, a pesar de que el concepto de moda pudiera aplicarse en sentido de corriente de pensamiento o incluso de estilo, acabó por considerarse un concepto puramente suntuario y principalmente femenino. *El Instructor* continuó en la línea de *El Iris* de proporcionar figurines al bello sexo. Podemos suponer que los utilizados por Galli y Linati sean de origen francés, dada la relación que mantenían con París, en tanto que los de *El Instructor* eran ingleses. En ambos casos se trataría de moda europea, algo que fascinaba a las damas mexicanas. Sin embargo, dado que *El Instructor* se publicaba en castellano y para un público hispanoamericano, podemos suponer que se escogían los modelos pensando en la real destinataria. En la década siguiente *La Colmena*, sucesora de *El Instructor*, siguió con la misma política y publicó con regularidad figurines en los que sin embargo se manifiesta un mayor recato y austeridad que nos permiten pensar en modelos de carácter victoriano, que comentaremos al final de este capítulo.

Hacia los años cuarenta el tono moralizador había desaparecido y se prefiere fustigar las modas desde la ironía y las chanzas. Como un articulista que pone al corriente a sus lectoras “de las innovaciones caprichosas de esa Diosa, vuestra favorita, que llaman moda”, y al proclamar a París el centro de la moda declara que, si hubiera encontrado a mano un “aerostático globo”, hubiera ido a París a traer *la última novedad* para que las mexicanas no quedaran sin información reciente.⁶¹ Poco después, *La Esperanza* publicaba un artículo costumbrista que revela que ya por aquellas fechas las mexicanas habían sucumbido a uno de los rasgos más característicos de la época mercantil: las rebajas. Lo firma una supuesta Juanita que encubre a nuestro entender a un hombre, y que se ríe de las mujeres, de los comerciantes y de los tenderos. El artículo es curioso.

La numerosa concurrencia que ocupaba el estrecho del mostrador, atraída por el imán de la ¡Gran Barata! no me dejaba aun los libres movimiento [*sic*][...] A ver las muselinas, decía una señora de fecha antigua y exterior moderno[...] Esos carranclanes, murmuraba entre dientes una beatita, tapándose media cara con el tápalo y bajando la vista al

⁶¹ *La Hesperia*, domingo 19 de abril de 1840.

mostrador. Las medias caladas y las pañoletas, señor D. Amadeo, decía con lenguaje afectado una desdeñosa de romántico semblante, cuyos perfumes indispusieron un poco mi cabeza.⁶²

Y decimos que es curioso porque termina en una segunda entrega con un sueño de la supuesta Juanita en la que comerciantes y tenderos la persiguen y la matan. Y es que la moda era vital para el comercio.

Las revistas mexicanas de la década de los cuarenta se ocuparon mucho del tema de las modas, dedicándoles una sección especial. Los cronistas, sean jocosos o costumbristas, aprovechan para transmitir consejos e instrucción a las damas. El *Museo Mexicano* es uno de los que se inclina por el tono didáctico, en textos como el del conde de Chesterfield titulado “Materia interesantísima para el bello seco” en el que se expresa lo que podríamos llamar una “filosofía” de las modas: que éstas permiten conocer la persona, que demuestran el buen sentido de la gente, que proporcionan “desahogo a la imaginación”, que sirven para colocar a la gente en su lugar, pues debe vestirse según fortuna y clase. Así, las damas de primer rango deben usar vestido “épico, modesto, noble y enteramente libre de colorines y oropel”. Partiendo de la belleza, Chesterfield considera que las hermosuras menos perfectas pueden permitirse “mayores licencias en sus adornos” y “abandonarse á todos los vuelos y fantasías del soneto, el madrigal y demás composiciones menores”. Para el tercer tipo de mujeres, es decir las que no son ni bonitas ni feas, el conde de Chesterfield nos dice que no puede concederles “un estilo más alto que el del epigrama, que debe ser justo, adecuado y sin adorno, derivando toda su fuerza del aguijón sin necesidad de que se explique en qué consiste la agudeza”. Para las feas, el autor destina “la llana y humilde prosa”; en cuanto a las que pasan de los cuarenta “los vientos propicios han calmado, deben entrar en el primer puerto, y poner de lado la jarcia y el velámen”.⁶³ La comparación con géneros literarios nos parece sugestiva, como lo es también el paralelismo

⁶² “Baratas”, *La Esperanza*, 5 de agosto de 1842.

⁶³ “Materia interesantísima para el bello seco”, *Museo Mexicano*, tomo I, 1843, p. 323.

mo con la vida marinera y forma parte de este universo romántico que tratamos de reconstruir.

Es difícil concluir acerca del papel y concepto de la moda en el momento de tránsito a la sociedad burguesa. Parecería como si antes de 1820, por lo menos en México, la moda fuera algo poco serio, signo inequívoco de la frivolidad de las mujeres, que exigía una constante vigilancia por parte de los reformadores y de las personas encargadas de velar por el bien común (por ejemplo los sacerdotes y directores espirituales). Los sermones y pastorales de los sacerdotes arremeten con frecuencia en contra de la moda. Ya vimos, al hablar de la Güera Rodríguez, que quizá no les faltaba razón; sin embargo, no sólo los curas tenían esta actitud, sino que los escritores de la Ilustración también solían pronunciarse en contra de las modas. El discurso de Fernández de Lizardi es un buen ejemplo de este tono moralizador. Se pueden utilizar sus textos para corroborar lo que ya hemos expuesto varias veces: la importancia otorgada por las mujeres a la moda, la vanidad y el lujo, así como el despilfarro de las damas mexicanas de finales de la Colonia; también su inmoralidad y el descoco en las vestimentas, con el consecuente azoro de mochos y reformistas.

Y de pasada, Lizardi nos sirve para documentar los cambios en las modas cuando dice, hablando de lo que se lleva en sus días, que la gente viste túnicos, tápalos y mantillas. Nuevas modas, que son síntoma de nuevas mentalidades. Pero él por ningún motivo acepta la moda, en el sentido moderno de la palabra de mudar de atuendos y costumbres, por deseo de novedad y cambio. Para él la moda significaba lujo, gasto y despilfarro, y los reformadores están en contra de ello. La preocupación de Lizardi en fustigar la moda es la mejor prueba de la importancia que ésta había alcanzado en la sociedad novohispana. Pone como ejemplo extremo de este defecto a la pequeña Pomposita, quien a sus cinco años ya estaba muy al corriente de las modas: “Continuamente estaban componiendo a la niña, y este nombre moda era pronunciado por ella a los cinco años con demasiado gusto e inteligencia. Todo lo que no era de moda lo despreciaba y todo lo que se sabía que se usaba era para ella su ídolo favorito.”⁶⁴

⁶⁴ J.J. Fernández de Lizardi, *La Quijotita y su prima*, *op. cit.*, pp. 15 y 24.

El capítulo II de *La Quijotita y su prima* trata exclusivamente de este tema, bajo el título de “Refiere el cura los versos, y se trata sobre la profanidad de las mujeres y el modo con que puede ser lícito en ellas el adorno”.⁶⁵ Inicia Lizardi con el famoso soneto de sor Juana Inés, “Hombres necios (...)”, que le sirve para que uno de los asistentes a la tertulia de Eufrosina y Pomposita comente lo injusto de las acusaciones de la monja. Para este caballero, es la mujer quien seduce primero por la forma deshonesta del vestir, o en palabras de Lizardi, por “la profanidad en el vestir”. El cura, a quien ya citamos a propósito de los corsés, opina que “el túnico en las mujeres, y el pantalón en los hombres, a más de adorno proporciona comodidad y economía”, por lo que es una moda útil que pueden usar las personas de buen gusto. Y añade:

Pero si el pantalón es de algún género transparente; si está tan ajustado al cuerpo que de a legua se conoce que es hombre el que lo trae; si el túnico es tan delgado y estrecho que al dar el paso se deja ver la pierna; si el corpiño es tan pequeño y escotado que descubra los brazos, pechos y espalda, entonces ya ésta es moda obscena, escandalosa y abominable y por tanto digna de reprobarse por toda persona de virtud. Lo mismo puede decirse de todas las modas. No el uso, el abuso que se hace de ellas es lo que las convierte en pecaminosas e ilícitas.⁶⁶

Y uniendo los dos temas, la moda y la salud, el clérigo de la tertulia cita a Buffon como autoridad quien “condena las cotillas, los corsés y todos aquellos vestidos dolorosos que con el vano pretexto de formar el talle estorban la respiración, impiden que la sangre circule con libertad y causan más incomodidades y deformidades de las que precaven”. Y no sólo Buffon y los clérigos de finales de la Colonia estaban en contra del corsé, sino otros autores del siglo XIX que publicarán en revistas de todo el mundo artículos fustigando al corsé como moda perniciosa para la salud y el cuerpo de la mujer. Termina el clérigo su exposición con un comentario chusco, no muy alejado de la realidad: “me dicen, y no lo dudo mucho, que hay señoras a quienes el cochero o lacayo

⁶⁵ *Ibidem*, p. 70, ss.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 71.

atan el corsé: ya se deja entender que esta diligencia se hace para que esté muy apretado, y siendo esto así, no es extraño que muchas se hayan enfermado por este uso, capaz de matar con su continuación a cualquier señora delicada”.⁶⁷

A partir de 1825-1826 se observa un discurso distinto sobre la moda. En lugar de los ataques de los reformadores e ilustrados, que no dejan de calificar a la moda de frívola y aun inmoral, tenemos que las revistas y los escritores más serios se ocuparán de ella dándole un lugar inusitadamente importante. Ya lo vimos en el caso de *El Iris*, que trae numerosos artículos sobre modas, sección que se anunciaba desde un principio como una de las características más relevantes de dicha revista. Una primera explicación de este fenómeno sería que con la sección de modas pensaban atraer al bello sexo como lectoras; sin embargo, nosotros creemos que el interés por la moda se basa en algunas de las más caras aspiraciones del Romanticismo: el ideal de la unidad del ser, del necesario complemento de lo interior con lo exterior, del deseo de convertir lo material en una expresión de lo espiritual y la puesta en marcha de todos los sentidos, como parte de esa extrema sensibilidad propugnada por él.

Veamos el deleite que un colaborador de *El Iris* puso en la descripción de un vestido en una escena de tocador. Obsérvese la secuencia espacio-cuerpo, aspecto relevante de nuestras hipótesis sobre el Romanticismo. El tocador está ricamente decorado, hay sedas, muebles orientales y un gran espejo “las ventanas parecen tronos debajo el cual debe sentarse el amor...” (es decir con dosel). En este marco sensual pero íntimo, privado, aparece la dama; he aquí su vestido:

Vestido de *gros* de Nápoles color de rosa; guarniciones de *rulós* de crespón liso, y flores de raso del mismo color; otra guarnición superior formando óvalos de este mismo género; cuerpo de pavellones de lo mismo que el traje. Mangas de crespón liso blanco, largas y anchas; debajo de éstas, otras cortas del género del traje. Cadena con anteoyo y pulseras de oro; pendientes de coral. Peinado de rizos sin ningún adorno. Cen-

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 73, 74.

turón [*sic*] de cinta ancha de raso, color del traje, con hebilla de oro. Zapato de raso blanco.⁶⁸

Vamos a establecer ya desde este momento lo que a nuestro entender constituye el primer eje del concepto decimonónico de la moda: la identificación con las cosas materiales. Con el avance de la mentalidad y la sensibilidad burguesas se establece una especie de corriente, de relación, entre el yo interior, lo subjetivo, y las cosas externas. La palabra exacta desde el punto de vista del Romanticismo sería proyección. Clemencia Robert, en su “Filosofía del tocador”, lo explica con los términos románticos. Dejémosla hablar:

No hace mucho tiempo que causaba admiración que una muger fea pudiera agradar, y aun inspirara amor; pero esto provenía de que se tenían ideas muy falsas sobre la fealdad y la hermosura: las ideas del mundo antiguo, que solo atribuían valor a las formas exteriores, ecsistían todavía en el mundo moderno como plantas espinosas, cruzando y embarazando por todas partes el camino[...] Después se ha reconocido que la hermosura no residía en la perfección de los colores de la tez ni en la de las facciones del rostro, sino en la espresión y armonía de su conjunto, y en la elección de los sentimientos que aquellas intentan inspirar. Así, pues, el encanto que produce la compostura ó el arte del tocador no reside en la hermosura positiva de los rasgos, sino en el todo de la fisonomía.⁶⁹

Es forzoso detenernos un momento en este texto, de suma importancia, pues hablando del tocador, la Robert ha resumido toda la estética romántica. El Romanticismo busca desesperadamente la unidad. No es por las partes que se puede encontrar la belleza sino en el TODO, en la unidad. Pero se trata de una unidad de lo interno con lo externo, de lo espiritual con lo material. Claro está que la inclusión de lo material en esta visión del mundo correspondía perfectamente a los ideales burgueses, pero en un principio el Romanticismo buscará la rendición de lo material a través de la proyección de lo espiritual. Siga-

⁶⁸ F. Galli, *El Iris*, tomo II, 1826, pp. 177 y 178.

⁶⁹ C. Robert, “Filosofía del tocador”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 185.

mos con el texto: “Hay ciertos objetos materiales que encierran algún encanto de idealidad, y son como un soplo de la vida moral.” Y pone como ejemplos la banda terciada (del tocador de las divinidades) y el velo (que representa el pudor). “Así como todos estos accesorios espirituales realzan los encantos de la muger, hay otros que la dañan, denotando hábitos comunes y vulgares”.⁷⁰ Entre estos últimos están el ridículo y el paraguas. Clemencia Robert termina su discurso con lo que podríamos llamar la poética de las modas.

Los trajes compuestos de partes homogéneas ofrecen una fisonomía particular y una expresión sublime que tienen el poder de formar tipos, de servir de modelo en los cuadros y en la escena, y de perpetuarse en las obras de arte. Un poeta conocido mío encontró un día en el paseo á una joven inglesa, que llevaba un vestido de cachemira azul celeste bordado de blanco, que estaba en perfecta armonía con su género de hermosura, cándida y celeste. La figura de esta muchacha quedó grabada en la imaginación del poeta, y al través de las pasiones y de las desgracias de su vida no olvidó jamás ni á la bella inglesa ni a su vestido azul[...] Entre los vestidos que tienen el don de poetizar á la persona que los lleva, el blanco es ciertamente uno de los más felices. Este color conserva siempre el carácter de elevación y de pureza; y admite con tanta facilidad la impresión de todo lo que puede ajar y marchitar, que al verlo sin mancilla inspira luego la idea de que ningún contacto impuro se ha acercado a su dueño. Por otra parte el atractivo de este color es casi universal[...] Se sabe, á no poderlo dudar, que mugeres vestidas de blanco son las que los artistas ven pasar por las paredes de sus laboratorios en el momento de sus más puras creaciones y de sus fervientes éxtasis: las Silfidas representadas por lo más diestros pinceles aparecen rodeadas de blancos vapores, y una muger vestida de este color parece haber dejado estampadas sus huellas en los acentos de la música melodiosa.⁷¹

⁷⁰ *Ibidem*, p. 186.

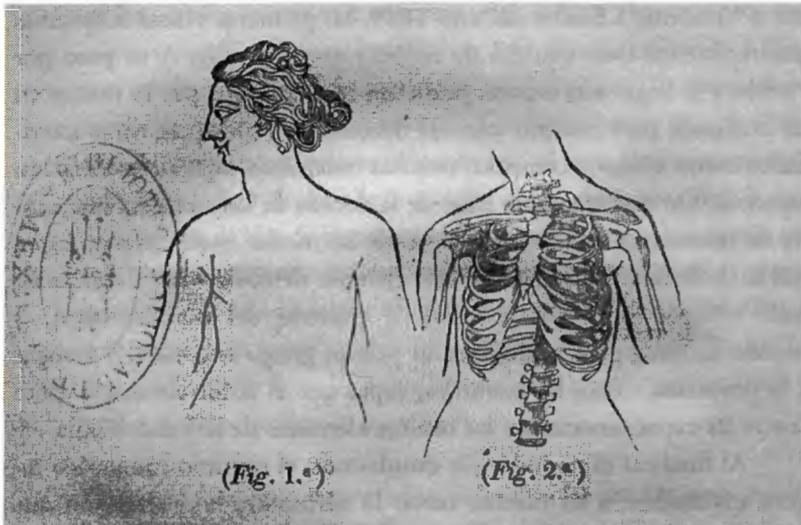
⁷¹ *Ibidem*, p. 187.

Hay pocos textos que expresen tan bien la relación entre el concepto romántico de la moda y las demás artes. Sin embargo, estas referencias son constantes. El tema de los corsés es sugestivo. En un artículo que apareció en *El Mosaico Mexicano* (1836) se alertaba sobre la inconveniencia y peligro del uso de los corsés. Es decir que los editores de la citada revista continuaban preocupados, al igual que el clérigo de Lizardi y que Buffon, por los efectos nocivos de su uso. Significativamente, el texto aparece en la sección de HIGIENE, una sección casi permanente en las revistas mexicanas del periodo estudiado. Pero, a diferencia de Lizardi, destaca la pudibundez de los autores del periodo romántico. No se indica la procedencia del texto, por lo que pudiera incluso ser traducción de alguna revista extranjera o copia de una publicación anterior. Como sea, las figuras que muestran los efectos del corsé sobre la anatomía femenina apenas insinúan el busto, y a pesar de ello el primer párrafo se dedica a disculpar a los editores por lo desagradable de los detalles anatómicos en los dibujos. Por la importancia del texto, y de las mismas ilustraciones, consideramos útil reproducir las dos páginas completas.

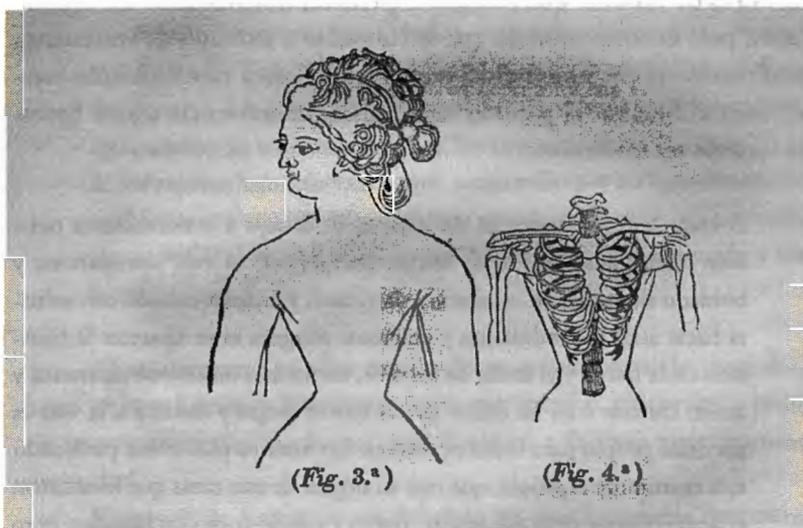
Merece destacarse el segundo párrafo: el hecho de que el modelo para las ilustraciones sea la Venus de Médicis no sólo aleja cualquier duda respecto a un presunto modelo “natural”, sino que libera a su autor de toda sospecha de inmoralidad. El modelo es el arte, no una mujer desnuda. Para convencer a las lectoras de la inconveniencia del corsé, el autor, porque se trata sin duda de un hombre, les aclara que sus movimientos, y por lo tanto sus gracias, no aumentan con los corsés apretados, sino todo lo contrario: de ellos resulta un movimiento “maquinal y sofrenado, semejante al de un autómatas puesto en acción por el vapor”.⁷² Comentario muy *ad hoc* con la revolución industrial.

A los tónicos de los años veinte y principios de los treinta suceden las modas románticas. La tendencia era volver a lo tradicional, ya fueran modas parisinas o inglesas inspiradas en la Edad Media y en los trajes tradicionales de Europa, ya fuera, en el caso de Hispanoamérica, el regreso a la saya y mantilla. Cuando los Calderón de la Barca llega-

⁷² “El daño de los corsés muy apretados”, *El Mosaico Mexicano*, tomo I (Primera época), 1836, pp. 71, 72.



14. "Higiene", *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. La primera imagen muestra, tomando como modelo la Venus de Médicis, la constitución sana y normal de los pulmones. (Figs. 1 y 2.) Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



15. "Higiene", *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. La segunda imagen muestra el efecto pernicioso del corsé sobre los pulmones. (Figs. 3 y 4.) Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

ron a Veracruz, a finales del año 1839, las primeras visitas femeninas que recibieron iban vestidas de negro y con mantilla. A su paso por Puebla, y al llegar a la capital, pudieron constatar que por lo menos en las mañanas, para cumplir con sus devociones y aun para otras actividades como visitas y compras, muchas mexicanas seguían la tradición española. Sin embargo, a lo largo de la década de los cuarenta la mayoría de referencias indicarían el éxito de las modas europeas y en especial la tendencia *Revival*, como este ejemplo de *El Monitor Constitucional*: “mangas estilo renacentista[...] pulseras del renacimiento[...] vestido de terciopelo negro con un paletot griego encima[...] mangas a la veneciana”. Para los hombres, capas que el autor considera están “entre las capas tunecinas y las túnicas alemanas de la Edad Media”.⁷³

Al finalizar el periodo que estudiamos, el término romántico seguía aplicándose a las modas, como lo demuestra la descripción que Arróniz nos ofrece de las mexicanas de su época. Todo el texto es significativo, por lo que preferimos transcribirlo: además de la aplicación de romántico, vale la pena llamar la atención sobre su preferencia por la vestimenta que podemos calificar de castiza o española: mantilla y saya. No es de extrañar que Arróniz lo prefiera, tratándose de un conservador, pero la afirmación de que se ha vuelto a este tipo de vestimenta confirmaría un predominio del conservadurismo o romanticismo conservador al finalizar el periodo santannista. La referencia a lord Byron no deja de ser interesante:

El traje más romántico es sin duda el de la saya y la mantilla; es también el más adecuado á las damas, porque con su velo transparente y bordado simboliza su modestia y su recato, y cuando echado con soltura hacia atrás en ondulantes y graciosos pliegues se ve aparecer la blancura de la frente y el brillo de los ojos, como una ilusión de esperanza y amor. De este traje ha dicho Byron que es alegre y místico a la vez; es sin duda propio para todas ocasiones. En nuestro país se iba perdiendo esta costumbre española, que trae su origen de esas razas que levantaron el aéreo Alcázar de la Alhambra, ligero y calado como las blondas; pero aquí, en nuestro país, solo se usaba ya para las visitas de cumplimiento;

⁷³ *El Monitor Constitucional*, 22 de diciembre de 1844.

en las grandes festividades religiosas, y el jueves y viernes santos para asistir a aquellas augustas ceremonias. Pero ahora comiéndase a llevar con más frecuencia, y sirve para realzar sin duda alguna los encantos naturales de nuestras elegantes paisanas. Cuando se acompaña con el vestido de terciopelo de colores serios, en vez del raso, forma un contraste muy bello la ligereza aérea de la mantilla con el relieve blando de la saya. Si aquella es de blonda blanca y ésta de terciopelo negro, la hermosa que lo lleva presenta un conjunto indefinible; así hemos visto á nuestra amada, y nos pareció la más bella y poética personificación del Alba: el arco noble de su frente y sus azules y luminosos ojos, la luna con sus luceros, saliendo de entre las nubes blancas de la blonda, que esclarecía al oscuro vestido, imagen de la noche.⁷⁴

García Cubas, en sus memorias, ridiculiza las modas afrancesadas y prefiere, al igual que Arróniz, la mantilla. Cuenta sabrosas anécdotas de los miriñaques, crinolinas o polisones y se pronuncia decididamente por la tradición.

Vestidas las señoras con saya de *gro* negro y rica mantilla de blondas, sujeto el pelo por un rico fistol y caída con gracia a las espaldas, ofrecía el típico carácter de la dama mexicana en la que a la vez brillaba el donaire y señorío. Las jóvenes se presentaban con velo de punto o cubiertas con pañolón de seda, mas ninguna iba con sombrero a la iglesia. El uso de los zapatos bajos, de raso negro, asegurados por las ligas de seda, llamadas impropriamente cáligas, que se cruzaban sobre las buenas medias *de patente*, y el vestido corto, permitían observar los diminutos y bien formados pies de las mexicanas.⁷⁵

¡Que diferencia con las modas de principios de siglo, cuando el buen obispo Lizana y Beaumont tuvo que escribir pastorales y profetizar anatemas contra las damas que llegaban a la misa prácticamente desnudas!

El interés de los escritores del siglo XIX por las modas, pormeno-

⁷⁴ M. Arróniz, *Manual del viajero en México*, *op. cit.*, pp. 134, 135.

⁷⁵ A. García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, *op. cit.*, pp. 319, 320.

rizando las formas, las telas, los adornos resulta sorprendente. Es tal la precisión de sus descripciones que todos parecen cronistas de la moda. García Cubas habla como verdadero experto de “tul bordado a la duquesa o brocatel *glacé* orlado de ricas blondas, gasas de Chambéry[...] organdí de seda[...] olanes festoneados o de fleco con airosos moños [...] a la Luis XV”.⁷⁶ Curiosa es también su manera de referirse a las jóvenes asistentes al baile de la Lonja; de acuerdo a sus características físicas las agrupa en: capaces de formar una constelación por sus bellos ojos; aptas para formar nidos de paloma; hermosas palmeras por su *doinaire* y gracia; listas para formar un ramo de rosas; dignas de las grandezas del Olimpo.

Consideramos que la moda representó para las mujeres un área en la que podían desarrollar su imaginación y su creatividad. Era también un campo en el que expresaban todo aquello que no podían decir con palabras y por lo tanto se convirtió en un verdadero código, a pesar de que las modas, antes y ahora, las inventaban los hombres. Resulta significativo que los primeros aires de emancipación lleguen a través de la moda. Ésta se llamaba *bloomerismo*, viene de los Estados Unidos y se basa en el uso del pantalón. Queda del Romanticismo la referencia a lo oriental, pero el significado es radicalmente distinto. Esta información llegó a México a través de un artículo titulado “Últimas modas de París”. Hay todavía referencias *Revival*, como el peinado “a la María Estuardo”, pero el autor reproduce un texto de la vizcondesa de Renneville sobre el *bloomerismo* ¿En qué consiste esta moda? La moda fue propuesta por una escritora de Ohio, llamada miss Bloomer, quien emprendió “una cruzada contra las enaguas y los vestidos de muger”. Lo que dijo miss Bloomer se reproduce y causa admiración hoy día ¿qué debían pensar las mexicanas al leerlo? “Dejad estos trajes femeninos —proclamaba la Bloomer— porque son indignos de vosotras[...] ¡Mujeres con faldas! [...] ¡Eso huele a rueca! [...] Emancipáos, sed libres, y ponéos pantalones turcos, pantalones bien holgados, a fin de que toda la América reconozca que entre el hombre y la mujer hay la misma igualdad de inteligencia y de pantalones.”⁷⁷ La relación que

⁷⁶ *Ibidem*, p. 232.

⁷⁷ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843, p. 62.

miss Bloomer establecía entre vestimenta y conciencia confirma que en el siglo XIX las mujeres lúcidas se percataban de que las modas dictadas por la sociedad masculinizada pudieran obligar a ciertas conductas. Porque el vestido es una extensión de la piel.

ILUSTRACIONES DE MODAS

La década de los veinte

Los tres figurines publicados por *El Iris* en 1826 inician en México una costumbre que llega hasta nuestros días: las secciones de modas de cualquier revista que busque atraerse un público femenino. Las litografías de *El Iris* son importantes en muchos otros aspectos: se trata de las primeras litografías a color publicadas en nuestro país; los modelos se toman con toda seguridad de figurines franceses y, finalmente, los vestidos propuestos son muy sencillos y derivan del túnico revolucionario. Las tres figuras exhiben ya lo que será característico de estas representaciones: ninguna de las damas se dirige al espectador y su mirada es oblicua. A pesar de ello, hay una cierta frescura y porte ligero que contrastará con los figurines de las décadas siguientes.

La serie de dibujos de Bernardo Olivares nos permite tener una idea más amplia de las maneras de vestirse en los años veinte, década crucial para las transformaciones culturales. Todo parece indicar que en el momento de transición, es decir los veinte primeros años del siglo XIX, se adoptó el túnico de origen revolucionario francés. Dicha vestimenta se combinaría con la ropa española, como vimos en el caso de la actriz Cecilia Ortiz. A partir de la tercera década llegarían a México las nuevas modas parisinas, originadas en un nuevo concepto del vestir que parte de la restauración monárquica y del romanticismo conservador. Por lo que se refiere a nuestras fuentes, los figurines llegaron principalmente a través de revistas publicadas en Londres, como *El Instructor* y *La Colmena*, aunque testimonios como el de Madame Calderón de la Barca y Mathieu de Fossey indican que las modas llegaban a nuestro país directamente de París y en dos meses.⁷⁸ De todos los autores

⁷⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 245.

miss Bloomer establecía entre vestimenta y conciencia confirma que en el siglo XIX las mujeres lúcidas se percataban de que las modas dictadas por la sociedad masculinizada pudieran obligar a ciertas conductas. Porque el vestido es una extensión de la piel.

ILUSTRACIONES DE MODAS

La década de los veinte

Los tres figurines publicados por *El Iris* en 1826 inician en México una costumbre que llega hasta nuestros días: las secciones de modas de cualquier revista que busque atraerse un público femenino. Las litografías de *El Iris* son importantes en muchos otros aspectos: se trata de las primeras litografías a color publicadas en nuestro país; los modelos se toman con toda seguridad de figurines franceses y, finalmente, los vestidos propuestos son muy sencillos y derivan del túnico revolucionario. Las tres figuras exhiben ya lo que será característico de estas representaciones: ninguna de las damas se dirige al espectador y su mirada es oblicua. A pesar de ello, hay una cierta frescura y porte ligero que contrastará con los figurines de las décadas siguientes.

La serie de dibujos de Bernardo Olivares nos permite tener una idea más amplia de las maneras de vestirse en los años veinte, década crucial para las transformaciones culturales. Todo parece indicar que en el momento de transición, es decir los veinte primeros años del siglo XIX, se adoptó el túnico de origen revolucionario francés. Dicha vestimenta se combinaría con la ropa española, como vimos en el caso de la actriz Cecilia Ortiz. A partir de la tercera década llegarían a México las nuevas modas parisinas, originadas en un nuevo concepto del vestir que parte de la restauración monárquica y del romanticismo conservador. Por lo que se refiere a nuestras fuentes, los figurines llegaron principalmente a través de revistas publicadas en Londres, como *El Instructor* y *La Colmena*, aunque testimonios como el de Madame Calderón de la Barca y Mathieu de Fossey indican que las modas llegaban a nuestro país directamente de París y en dos meses.⁷⁸ De todos los autores

⁷⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 245.



16. "La Moda", litografía que acompaña un texto de Florencio Galli, *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



17. Figurín siguiendo la moda republicana francesa. *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

consultados, Manuel Payno es quien más parece interesarse por el tema de las modas y las modistas. En *El pistol del diablo*, uno de sus personajes más temperamentales es, precisamente, una modista francesa. Intuimos que para dibujar este personaje Payno se inspiró en una célebre modista francesa de la calle de San Francisco.

El primer rasgo distintivo de las modas del romanticismo conservador es, sin duda, la complicación, y el segundo la tendencia a basarse en vestidos de otras épocas, es decir el *Revival* o moda historicista. Las historiadoras feministas llaman la atención sobre un hecho, incuestionable en sí, pero insuficiente como explicación: el dimorfismo sexual. Así es como llaman al fenómeno de la progresiva simplicación del ves-

tido masculino a expensas de una cada vez mayor complicación del vestido de mujer. Para Philippe Perrot, la simplificación del traje masculino se debe al avance de valores tales como el trabajo, el orden y el ahorro; pero el éxito debe manifestarse en algo, y este algo es la mujer; la mujer-señal, cuya riqueza y elegancia en el vestido ilustra acerca del éxito del padre, marido o amante.⁷⁹

Mientras que los modelos de *El Iris* no pueden considerarse representativos de la manera de vestir de todas las mexicanas, por el contrario, los dibujos de Bernardo Olivares, acompañados de un valioso y detallado texto, nos permiten reconstruir las modas femeninas de casi todos los grupos sociales. Respecto del túnico, o sea el vestido francés, Olivares explica:

De lo primero que recordamos en nuestra tierna edad, que la ropa de las mujeres era poco amplia, suelta, sin armazones interiores. La pieza principal que llamaban Túnico, se hacía de tela fina, por lo común de algodón; este túnico lo llevaba liso del frente y recogido en pliegues atrás, en la cintura, fijándolo en que quedara lo más reducido, hasta hacerlo caber en cuatro pulgadas; por abajo la orla del vestido lo guarnecían de una cinta rellena de munición.⁸⁰

Mucho más sugestivas son sus explicaciones acerca del origen de estas modas y su relación con la política y las ideas sociales. Después de señalar a Francia como la fuente de las modas de principios del siglo XIX, Olivares escribe:

En la época del vértigo revolucionario todo lo que se hacía en aquel país era bajo las ideas determinantes de ajustarse cuanto fuera posible a las ideas, costumbres y sentimientos de los tiempos heroicos de la Roma antigua[...] se quería a todo trance la Roma pagana; era preciso que, habiendo echado por tierra a la orgullosa corte que traía la magnificencia

⁷⁹ P. Perrot, "Le Jardin des Modes", *Histoires des Femmes*, vol. IV, París, Plon, 1989, pp. 101 ss.

⁸⁰ B. Olivares Iriarte, "Trajes antiguos", *Album Artístico, 1874*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura, 1987.



18. “Trages conforme los encontramos en los primeros días de nuestra niñez por el año de 1823”. Dibujo de Bernardo Olivares Iriarte, *Album Artístico*, 1876, del mismo autor. Obsérvese que el traje a la europea lleva el título de traje de tertulia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

desde los célebres tiempos de Luis XIV, se sustituyeran los trajes con el contraste de otros; así fue, los célebres peluqueros, para los tocados, estudiaban los camaféos y relieves de bronce de las matronas romanas, las modistas recusaban como obras nefandas, dignas de la guillotina, las telas armadas, el oro y la seda, los cortes o trazas diagonales fueron abolidos por haber servido en los faldamentos de las favoritas y damas de la corte; la belleza “ciudadana” tenía que arreglarse en sus trajes a las bellezas de la patria de los Horacios; y el espíritu público todo lo quería romano, y las bellezas de las esculturas antiguas eran los modelos que debían imitarse[...] En estruendosas aclamaciones habían proclamado a su “Diosa Razón”, y estos adoradores de la materia quedaron satisfechos de la impúdica beldad que, transtornándoles los sentidos con sus bellas formas, las hacía más alucinadoras la transparencia y sutil tela en forma de traje de las ninfas del Olimpo pagano[...] Las elegantes no encuentran muselinas bastante claras para sus vestidos a la griega; hay talleres donde quitan hilos para hacerlas más transparentes y suaves, a fin de

que revelen mejor las formas en las actitudes y los movimientos del cuerpo[...] Hemos hablado últimamente de las modernas griegas y romanas que, a fuerza de parodiar lo antiguo, casi habían acabado por andar desnudas.⁸¹

El texto de Olivares nos ayuda a entender mejor el alcance de las propuestas de *El Iris* y el porqué algunos sectores de la sociedad mexicana reprobaban la manera de vestirse de la Güera Rodríguez o Pomposita. Era difícil separar las consideraciones políticas de las morales. La moda, como todos sabían en el siglo XIX, no estaba desligada de los acontecimientos políticos: moda, cuerpo femenino, arte y política se combinan para vestir a la mujer. Las modas parisinas llegaban a México, quizá no tan rápido como deseaban las damas liberales, pero llegaban al fin. Para Bernardo Olivares, profesor de la Academia de Bellas Artes de Puebla, estaba muy claro que las indecencias llegaron con las ideas revolucionarias francesas, y que se cambiaron las sayas por los túnicos y las mantillas y mantos por los tápalos. Todo parece indicar que el túnico francés se llevó en México entre 1800 y 1824; quizá llegó hasta 1829, aunque los artículos de *El Iris* parecerían desmentirlo.

A partir de la década de los treinta tenemos la clara hegemonía de la moda romántica de tendencia *Revival*, es decir con inspiración medieval y renacentista. Consideramos que esta moda nace con la Restauración monárquica en Francia y con el predominio de las ideas conservadoras en el resto de Europa y en México en particular.

Figurines de *El Instructor* (años treinta)

Vamos a analizar brevemente, y desde el punto de vista que nos interesa, los figurines provenientes de *El Instructor*. Las características generales serían talle exageradamente estrecho que confirma el uso riguroso del corsé; por lo tanto, la silueta de todas las mujeres representadas traduce el ideal tantas veces expresado de mujeres de cintura de avispa, más estrechas de arriba que de las partes inferiores. El torso sugiere la

⁸¹ *Ibidem*, pp. 118, 119.

que revelen mejor las formas en las actitudes y los movimientos del cuerpo[...] Hemos hablado últimamente de las modernas griegas y romanas que, a fuerza de parodiar lo antiguo, casi habían acabado por andar desnudas.⁸¹

El texto de Olivares nos ayuda a entender mejor el alcance de las propuestas de *El Iris* y el porqué algunos sectores de la sociedad mexicana reprobaban la manera de vestirse de la Güera Rodríguez o Pomposita. Era difícil separar las consideraciones políticas de las morales. La moda, como todos sabían en el siglo XIX, no estaba desligada de los acontecimientos políticos: moda, cuerpo femenino, arte y política se combinan para vestir a la mujer. Las modas parisinas llegaban a México, quizá no tan rápido como deseaban las damas liberales, pero llegaban al fin. Para Bernardo Olivares, profesor de la Academia de Bellas Artes de Puebla, estaba muy claro que las indecencias llegaron con las ideas revolucionarias francesas, y que se cambiaron las sayas por los túnicos y las mantillas y mantos por los tápalos. Todo parece indicar que el túnico francés se llevó en México entre 1800 y 1824; quizá llegó hasta 1829, aunque los artículos de *El Iris* parecerían desmentirlo.

A partir de la década de los treinta tenemos la clara hegemonía de la moda romántica de tendencia *Revival*, es decir con inspiración medieval y renacentista. Consideramos que esta moda nace con la Restauración monárquica en Francia y con el predominio de las ideas conservadoras en el resto de Europa y en México en particular.

Figurines de *El Instructor* (años treinta)

Vamos a analizar brevemente, y desde el punto de vista que nos interesa, los figurines provenientes de *El Instructor*. Las características generales serían talle exageradamente estrecho que confirma el uso riguroso del corsé; por lo tanto, la silueta de todas las mujeres representadas traduce el ideal tantas veces expresado de mujeres de cintura de avispa, más estrechas de arriba que de las partes inferiores. El torso sugiere la

⁸¹ *Ibidem*, pp. 118, 119.

forma del corazón; todos los modelos que hemos visto en dicha revista tienen olanes, pliegues o fruncidos que disimularían el busto, y la mayoría descienden en pico sobre la parte central, de manera que se refuerza la idea de corazón. Los pies apenas se divisan; sobresale la punta de un pequeñísimo pie, que parecería no poder soportar los cuerpos. La falda es exageradamente abombada o en forma de globo.

Desde el punto de vista de los materiales, todos los vestidos combinan telas de distintas calidades y texturas, produciendo con ello un efecto de lujo y riqueza. La mayor parte de los adornos aluden a la naturaleza: guirnalda de flores, florecitas de musgo, ramillete, plumas, colmenas, flores exóticas, hojas, capullos, gavillitas que corresponden al tópicico romántico de la naturaleza y su íntima relación con la mujer. Los tocados son complejos: combinan cintas, broches, tules, encajes, sombreros, gorritas. Vistos en su conjunto, las cabezas parecen remedar complicados arreglos florales. Pero a pesar de las insistentes referencias vegetales y florales (el mismo cuerpo de la mujer parece imitar el tallo y la corola de las flores), en ningún momento se produce el efecto de algo natural; por el contrario, todo parece extremadamente artificioso.

Nunca se presenta a la mujer sola, sino en parejas o en compañía de algún caballero y eventualmente de una niña. Los grupos, sin embargo, no se interrelacionan, sino que cada personaje dirige su mirada hacia puntos distintos. Nunca se mira de frente y las miradas son siempre oblicuas. Es decir se confirma la idea de recato y modestia que se espera del bello sexo. La mayoría de los vestidos son cerrados, aunque sabemos que en los vestidos de baile solían llevarse amplios escotes. Uno de los elementos más importantes para nosotros, puesto que confirma lo dicho en el capítulo sobre el tiempo, es que los tipos de vestidos se clasifican de acuerdo con las actividades del día: mañana, tarde, paseos, visitas, tertulias, bailes. En términos prácticos, esto significaba que las mujeres de clase media y alta podían cambiarse varias veces de vestido en un día. Tomando en cuenta que se trataba de vestidos complicados, que exigían el uso del corsé, podemos deducir que la mujer dedicaba muchas horas al día en su arreglo. Para muchos de estos vestidos se necesitaba sirvienta o ayuda de cámara, pues de lo contrario era complicado tanto su acomodo como su cuidado. De todo ello se deduce mucho tiempo libre, un gasto notable de recursos y un cuida-



19. "Modas", *El Instructor*, tomo I, 1834, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de diciembre. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



20. "Modas", *El Instructor*, tomo I, 1834, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de julio. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

do pormenorizado de su persona. Dicho de otro modo, una mujer rica y ociosa.

La sola vista de estos figurines indica una mujer cuyo cuerpo ha sido determinado por las reglas suntuarias. No hay libertad de movimientos; la pequeñez del pie nos indica que no camina ni hace ejercicio. Las faldas forman un verdadero cerco o protección que impediría el acercamiento a otros cuerpos. Aunque no todas las descripciones contienen referencias directas, sabemos que la inspiración para estas modas fueron los estilos y vestimentas históricas: mangas a la Dubarry, a la Pompadour. Algunos personajes de la actualidad femenina también se constituyeron en modelos: mangas a la Victoria, por la reina Victoria de Inglaterra;⁸² la religiosidad romántica inspira los corpiños "a la

⁸² *Ibidem*, p. 119. La reina Victoria de Inglaterra fue una de las musas del Romanticismo conservador. Ella y su consorte, el príncipe Alberto, constituyeron un ma-



21. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de octubre. Incluye un modelo infantil. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



22. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de agosto. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Virgen". El exotismo hace furor: así los corpiños "a la griega", aludiendo a la moda griega que se desencadenó con la guerra de Independencia de los helenos.

Finalmente nos parece significativo que los figurines de *El Instructor* especifiquen la estación y aun el mes del año para el que se destina el atuendo. Con ello se delata el origen europeo de dichos modelos, ya que en el Viejo Mundo las estaciones son muy marcadas.

La Colmena (1842)

Publicaba grabados de menor calidad y que desarrollan menos detalles. Probablemente sean ingleses, igual que los de *El Instructor*, sin embar-

trimonio que encarnaba todas las virtudes del amor conyugal y la familia burguesa. Las referencias a Victoria de Inglaterra son constantes en nuestras revistas.



21. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de octubre. Incluye un modelo infantil. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



22. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839, Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de agosto. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Virgen". El exotismo hace furor: así los corpiños "a la griega", aludiendo a la moda griega que se desencadenó con la guerra de Independencia de los helenos.

Finalmente nos parece significativo que los figurines de *El Instructor* especifiquen la estación y aun el mes del año para el que se destina el atuendo. Con ello se delata el origen europeo de dichos modelos, ya que en el Viejo Mundo las estaciones son muy marcadas.

La Colmena (1842)

Publicaba grabados de menor calidad y que desarrollan menos detalles. Probablemente sean ingleses, igual que los de *El Instructor*, sin embar-

trimonio que encarnaba todas las virtudes del amor conyugal y la familia burguesa. Las referencias a Victoria de Inglaterra son constantes en nuestras revistas.

go, el articulista simula una crónica desde París para atraer a las lectoras. En el primer ejemplo, la modelo que está de pie, nos dicen, lleva un corpiño a la griega; lástima que se lo tapa la capita o mantón, pero esto mismo nos indica que se trataría de una prenda muy conocida, que no es indispensable se muestre. El tercer modelo se acompaña de un texto muy característico de la tendencia romántica, en el que el articulista informa a sus lectores del vestido que más le gustó: “vestido de blonda salpicado de pequeños ramilletes de rosas, y realzado por ambos lados con una guirnalda de rositas pequeñas de Mayo”; antes ya se nos había advertido que la moda más aceptada para aquella temporada es la de “llevar guirnalda de flores á cada lado de la falda”.⁸³

El Mosaico Mexicano (1836-1837, Primera época;
1840-1842, Segunda época)

Esta revista, muy preocupada por la educación del bello sexo, adoptó de inmediato la sección de modas. Los figurines pudieran ser de origen europeo, pero en todo caso fueron litografiados en la imprenta de Mas-sé y Decaen, quienes pudieron modificarlos libremente. Llamen la atención dos cosas: por un lado, el aspecto mucho más amable y relajado de las modelos representadas; por el otro, una mayor precisión en el marco o ambiente en el que se coloca las figuras. Vayamos por partes, porque las ilustraciones son muy significativas. Los vestidos que nos ofrece el primer caso son muy sencillos; la explicación podría estar en el hecho de que son vestidos de casa. Sin embargo, el texto que los acompaña hace hincapié en esta sencillez: “las buenas [modas] lo son porque proporcionan comodidad, sin faltar a las leyes del buen gusto”.⁸⁴ Y es que ahora la moda consiste en la sencillez, como lo prueba la estampa. Los peinados son sencillos, las mangas estrechas. Respecto de los peinados es interesante lo que el articulista escribe: “una rosa ó una sencilla tira de gasa puesta en el moño con esa negligencia tan estudiada que

⁸³ *La Colmena*, tomo I, 1842, p. 94.

⁸⁴ *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1840, p. 185. Comodidad y sencillez son, como muy bien argumenta Norbert Elías, valores buscados por la burguesía en oposición a la moda cortesana del antiguo régimen.



23. "Modas", *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres, Ackermann y Cía. A pesar de tratarse de una revista publicada en Londres, el artículo que acompaña los figurines se supone escrito desde París, lo que indica que en la década de los cuarenta las modas francesas ya tienen más prestigio que las inglesas. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



24. "Modas", *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres, Ackermann y Cía. La toca del figurín se describe como toca "a la Inés de Castro", clara referencia al gusto por los atuendos historicistas o moda *Revival*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

vds. saben, deben necesariamente darles á vds. señoras más, una fisonomía ó apariencia infantil".⁸⁵

El autor del texto se pronuncia por una moda que realce lo ligero y etéreo: "nada hay más agradable, más suave, más poético, que lo que nos da la idea de ligereza, de la rapidez del deslizamiento instantáneo". Pero no nos hagamos ideas falsas, porque nuestra idea de lo ligero es muy distinta; para el articulista siguen vigentes las cinturas estrechas y las faldas amplias: "¿hay cosa más sutil, más fina que el hilillo ó membranita que forma la cintura de una avispa? ¿Hay cosa que indique mejor la ligereza, que un cuerpo dividido en dos partes unidas por

⁸⁵ *Ibidem*, p. 186.



25. Figurines, *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1837 (Primera época). Litografía impresa y publicada por Ignacio Cumplido. Obsérvese el carácter sencillo de los figurines y la situación que se representa, tan frecuente en el siglo XIX, en la que las damiselas están enfrascadas en la lectura. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

un hilo?[...] una petimetra de nuestros días nos representa esas Silfidias; esas deidades aéreas de que hablan los poetas[...] Pero si las cabezas, las mangas, y el talle se han estrechado y achicado, no ha sucedido lo mismo con el vuelo del vestido”.⁸⁶ Y termina con una observación sobre los pies: las faldas siguen largas porque las modas vienen de París y las europeas tienen los pies grandes. Pero si las parisinas tuvieran los menudos y graciosos pies de las mexicanas “llevarían el ropaje a media pierna si no temiesen el resultado de las comparaciones”.⁸⁷ En resumidas cuentas, no se libera a las mujeres de los talles de avispa, es decir del corsé, y de las faldas que protegen de acercamientos peligrosos, pero se empieza a hablar de comodidad más que de lujo.

Otro de los aspectos interesantes de estas litografías es el hecho de que se ubique a los modelos en ambientes más precisos y realizando alguna actividad. En el primer caso, una lánguida jovencita escucha la

⁸⁶ *Ibidem*, p. 187.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 188.

lectura de su amiga o hermana. Aparece el tema de la lectura femenina que tan importante es para nuestra tesis. Al fondo se insinúa un biombo y en la mesa aparecen objetos que recrean el ambiente de una casa romántica. Los trazos del grabado son mucho menos duros e incisivos que los de *El Instructor* o *La Colmena*, lo que resta precisión al figurín pero hace mucho más agradable y sensual el grabado. Los rostros de las damas se suavizan y toman expresiones ensoñadoras.

El segundo figurín reconstruye toda una escena familiar. La niña muestra un álbum o libro a la joven madre, que a su vez abre un cofrecillo en el que estaba o en el que depositará un mensaje o, según nuestra interpretación, una poesía. El mueble gótico es muy sugerente, ya que indica, sin discusión, que a nuestro país llegó la moda de los muebles medievales. Ya hemos sugerido en varios puntos de nuestro trabajo que dicha moda *Revival* pudo llegar a través de las estampas o ilustraciones y también de las escenografías para el teatro. A pesar de que la moda sigue los cánones señalados en el párrafo anterior, el ambiente es bastante más libre y relajado que el de los figurines de las revistas publicadas en Londres, y la ubicación en un contexto concreto, así como el esbozo de una actividad, introduce elementos nuevos y positivos en la presentación de los modelos.

El Museo Mexicano (1844)

La litografía se realizó en el taller de Massé y Decaen; las damas parecen regresar un tanto al modelo inglés de la década anterior; sin embargo, el texto es interesante porque se refiere al taller de costura de Madame Virginia, una francesa instalada en México que dominó la moda mexicana a mediados de los cuarenta. Se trata, según el texto que acompaña el figurín, de modelos europeos pero adaptados a las circunstancias de nuestro país. “Pero, Mme. Virginia, en relación siempre con Europa, y sosteniendo los justos títulos que la confirman más y más en el aprecio del público, prepara una novedad para adornos de cabeza, y sinceramente la felicitamos, porque el buen écsito debe coronar de un modo brillante su feliz inspiración.”⁸⁸

⁸⁸ *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 281.

lectura de su amiga o hermana. Aparece el tema de la lectura femenina que tan importante es para nuestra tesis. Al fondo se insinúa un biombo y en la mesa aparecen objetos que recrean el ambiente de una casa romántica. Los trazos del grabado son mucho menos duros e incisivos que los de *El Instructor* o *La Colmena*, lo que resta precisión al figurín pero hace mucho más agradable y sensual el grabado. Los rostros de las damas se suavizan y toman expresiones ensoñadoras.

El segundo figurín reconstruye toda una escena familiar. La niña muestra un álbum o libro a la joven madre, que a su vez abre un cofrecillo en el que estaba o en el que depositará un mensaje o, según nuestra interpretación, una poesía. El mueble gótico es muy sugerente, ya que indica, sin discusión, que a nuestro país llegó la moda de los muebles medievales. Ya hemos sugerido en varios puntos de nuestro trabajo que dicha moda *Revival* pudo llegar a través de las estampas o ilustraciones y también de las escenografías para el teatro. A pesar de que la moda sigue los cánones señalados en el párrafo anterior, el ambiente es bastante más libre y relajado que el de los figurines de las revistas publicadas en Londres, y la ubicación en un contexto concreto, así como el esbozo de una actividad, introduce elementos nuevos y positivos en la presentación de los modelos.

El Museo Mexicano (1844)

La litografía se realizó en el taller de Massé y Decaen; las damas parecen regresar un tanto al modelo inglés de la década anterior; sin embargo, el texto es interesante porque se refiere al taller de costura de Madame Virginia, una francesa instalada en México que dominó la moda mexicana a mediados de los cuarenta. Se trata, según el texto que acompaña el figurín, de modelos europeos pero adaptados a las circunstancias de nuestro país. “Pero, Mme. Virginia, en relación siempre con Europa, y sosteniendo los justos títulos que la confirman más y más en el aprecio del público, prepara una novedad para adornos de cabeza, y sinceramente la felicitamos, porque el buen écsito debe coronar de un modo brillante su feliz inspiración.”⁸⁸

⁸⁸ *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 281.

26. Figurines, moda femenina e infantil, *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1837 (Primera época), impreso y publicado por Ignacio Cumplido. Además de la figura infantil mostrando un álbum, resulta de gran interés el mueble neogótico que confirma la llegada a México de esta moda suntuaria. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



Las referencias románticas e históricas permanecen: “mangas cortas ó largas, á la Religiosa ó a la Amadis, holgadas a la Turca, ó pulidamente guarnecidas á la Pompadour”. Pero lo que no cambia es el enorme vuelo de las faldas: “Lo que parece estacionario en medio de revoluciones tan frecuentes es el vuelo inmenso de los túnics; la duplicación de enaguas de armar no tiene término: las lavanderas muestran de esto regocijo extremo, y el público ve de día en día con sorpresa, sobrenadar en océanos de bretañas, un seno mórbido y sentimental.”⁸⁹ Esta última observación es muy sugestiva: imaginemos el apetecible seno protegido por los metros y metros de tela de las faldas que impiden su acceso y por lo tanto lo vuelven más codiciado, exaltando las imaginaciones y creando la dualidad romántica de lo sugerido pero no alcanzable.

En los años cincuenta, el avance de las tendencias eclécticas se manifiesta también en la moda. Se tiende a la simplificación, una mayor comodidad y menos lujo. Estas tendencias se corresponden, en lo

⁸⁹ *Ibidem*, p. 281.



27. "Modas", litografía a color del taller de Massé y Decaen, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844. El figurín acompaña un artículo firmado L. T. de A. en el que se habla de Mme. Virginie, modista francesa instalada en la capital mexicana. Según el autor, "la lámina adjunta, obra de los Sres. Massé y Decaen, podrá dar una idea de la sencilla elegancia de los trages de baile". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

político, con el avance de las ideas liberales. Permanece sin embargo lo que a nuestro entender es el principal rasgo de las modas en la primera mitad del siglo: cintura estrecha, torso de esquema corazón y falda ancha de globo. Dicho de otra manera: cuerpo dividido, vestido que obliga al aislamiento, a la inacción y a disponer de mucho tiempo libre. Prosiguen las referencias nostálgicas, *Revival* o historicistas. Moda costosa que aislaba socialmente a las usuarias, marcando el *status* social y el nivel económico de los padres o esposos que lo proporcionaban.

La Semana de las Señoritas Mejicanas (1851)

Refleja, como ya se ha dicho, el ocaso del Romanticismo. Sin embargo en los figurines que dicha revista ofrecía a sus lectoras perviven muchos de los estereotipos de las décadas anteriores. En el modelo que reproducimos prosigue la tendencia a ubicar a las damiselas en lugares más concretos y a ofrecer expresiones más naturales y dulces, como vimos en algunos modelos de otras revistas mexicanas. Hay detalles anecdóticos o costumbristas que nos acercan a escenas más reales: un perrito



27. "Modas", litografía a color del taller de Massé y Decaen, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844. El figurín acompaña un artículo firmado L. T. de A. en el que se habla de Mme. Virginie, modista francesa instalada en la capital mexicana. Según el autor, "la lámina adjunta, obra de los Sres. Massé y Decaen, podrá dar una idea de la sencilla elegancia de los trages de baile". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

político, con el avance de las ideas liberales. Permanece sin embargo lo que a nuestro entender es el principal rasgo de las modas en la primera mitad del siglo: cintura estrecha, torso de esquema corazón y falda ancha de globo. Dicho de otra manera: cuerpo dividido, vestido que obliga al aislamiento, a la inacción y a disponer de mucho tiempo libre. Prosiguen las referencias nostálgicas, *Revival* o historicistas. Moda costosa que aislaba socialmente a las usuarias, marcando el *status* social y el nivel económico de los padres o esposos que lo proporcionaban.

La Semana de las Señoritas Mejicanas (1851)

Refleja, como ya se ha dicho, el ocaso del Romanticismo. Sin embargo en los figurines que dicha revista ofrecía a sus lectoras perviven muchos de los estereotipos de las décadas anteriores. En el modelo que reproducimos prosigue la tendencia a ubicar a las damiselas en lugares más concretos y a ofrecer expresiones más naturales y dulces, como vimos en algunos modelos de otras revistas mexicanas. Hay detalles anecdóticos o costumbristas que nos acercan a escenas más reales: un perrito



28. "Figurines", litografía, *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1853, imprenta de Juan N. Navarro. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

que acerca el abanico a su dueña, la sensación de que las modelos charlan animadamente. Pero persisten las miradas oblicuas que se niegan a ver de frente al espectador.

IMAGEN DE LA MUJER EN LA LITERATURA

LA MUJER, ORIGEN Y DESTINO DE LA POESÍA ROMÁNTICA

En este capítulo se analizará la imagen femenina en la poesía y en la prosa, dejando para el siguiente capítulo al teatro y a la ópera. Para ello nos serviremos, en primer lugar, de fragmentos de nuestra poesía publicados en las revistas de la época, pero antes nos parece conveniente ubicar a esta poesía en el marco general de la actividad poética del momento. Los críticos de nuestra poesía decimonónica se lamentan de la inexistencia de una poesía épica que cantara la Independencia, así como de la poca calidad de la poesía amorosa. Hablaremos brevemente de lo primero, por boca de los actores de nuestra Independencia. Los razonamientos que se esgrimen son significativos. Según Sedran, autor de un artículo de 1824 sobre el tema, “la naturaleza de la epopeya exige que el asunto no sea de una data reciente”, es decir que haya distancia histórica. Ésta es necesaria porque hay que “engrandecer en nuestra imaginación tanto las personas como los acontecimientos y, lo que aun es más importante, concede al poeta la libertad de adornar su asunto por medio de la ficción”. Y añade: “¿Qué se diría pues del extravagante poeta que corriendo por esos montes se echase a invocar á gritos el auxilio de la musa para arrancar el secreto de la consecución de nuestra independencia que todos vimos como se hizo y no necesitamos para saberlo la revelación de las deidades?”¹ En estas palabras hay dos actitudes frente a la literatura: una, la necesidad de distancia para tratar temas históricos, que nos ayudará a explicar la escasez de escritos literarios con tema insurgente y, en contrapartida, la moda del *Revival*. En segundo lugar, el vocabulario netamente romántico —consciente o inconsciente— del autor: imaginación, adorno y ficción, como parte de la poesía.

¹ A. Sedran, *El Redactor Municipal*, 16 de febrero de 1824. Comentario a *El Sol* (núm. 241).

Así pues, no encontraremos poesía épica como si, en efecto, los poetas estuvieran de acuerdo con Sedran y no con los editores de *El Sol*, que reclamaban una poesía épica nacional ¿Cuál será, entonces, el tema de nuestros poetas? La mujer, y el amor, que es prácticamente lo mismo. En la década de los veinte se publicó con bastante frecuencia poesía amorosa que nosotros llamamos proto-romántica, en tanto utiliza formas poéticas del XVIII e incluso un vocabulario clasicista, pero en la que se expresan sentimientos inflamados que, aun siendo en gran parte figuras retóricas muy manidas, empiezan a expresar arrebatos de auténtico romanticismo. Como este poema anónimo publicado en *La Abeja Poblana*, en mayo de 1821.

SONETO

Rapto de Amor

¡Felis aquel mortal y afortunado
 Que a tu vista suspira tiernamente;
 Y junto al pecho suyo latir siente,
 Tu corazón en llamas abrasado!

¡Felis quien tu sonrisa delicada,
 Aun más dulce que el néctar, bebe ardiente;
 Y en tus divinos brazos blandamente,
 Queda de placer tanto desmayado!
 (...)

¡Felis quien ebrio de pasión loco,
 Hace temblar de gozo el firmamento !
 Y éste soy yo ¡Oh Dioses! ¡Y aun aliento!
 [...]

Dos años después ya encontramos en *El Oriente* de Jalapa poemas dedicados a señoritas. Se trata de un fenómeno particularmente interesante para nuestro trabajo, puesto que hay motivos más que suficientes para pensar que se trata de poesía inspirada directamente en el amor hacia la joven destinataria. Es difícil saber qué tanto hay de sentimiento real y qué tanto de ficción o fórmula poética, pero lo que a nosotros más nos interesa, por el momento, es el hecho de que las mujeres rea-

les, no los personajes históricos o las musas ideales, se hayan convertido en motivo de la poesía. A esto debemos añadir que el poema en cuestión adopta formas poéticas populares, con lo que se hace evidente la existencia de un romanticismo incipiente pero bastante claro.

“A la señorita D. H.” es un poema publicado también en *El Oriente* de Jalapa en el que se hallan varios de los tópicos de la poesía y la literatura románticas: referencias religiosas, celestiales y comparaciones con objetos de la naturaleza y en especial de las flores: “Tus ojitos son luceros, / Un clavel tu boca hermosa, / Tus megillas[...] fresca rosa[...]”² El autor firma C., en Alvarado, Veracruz. Es decir se trata de una de las tantas colaboraciones de poetas anónimos de los lugares más variados de la joven República.

La poesía interesa muchísimo a los ciudadanos de la recién estrenada república, como lo indican los periódicos de la época: menudean los artículos sobre teoría de la poesía, abundan las noticias sobre autores y publicaciones, todos los periódicos y revistas imprimen la producción de sus poetas, buenos o malos (aquí no vamos a tomar en cuenta la calidad sino los temas y el carácter de su inspiración). Ejemplo de este interés por la poesía es la reproducción en el *Águila Mejicana* (1826) de un artículo crítico publicado en Londres sobre la obra de José María Heredia. De él sólo vamos a retener dos cosas: en primer lugar, que Heredia presenta influencias de la escuela moderna (léase romántica) y de autores como Cienfuegos, Quintana, Lamartine y Delavigne, a pesar de las enseñanzas indiscutibles de Tibulo, Propercio y el “derretido Ovidio”, que lo llevan a cantar “el ardiente sol de Cuba, el estruendo del Niágara, y la boca inflamada de Popocatepec” [...] “inmensa serie de nuevas imágenes poéticas”;³ en segundo lugar, que se reproducen dos poemas con los principales tópicos del Romanticismo: un poema dedicado a la amada y un fragmento de la “Oda al Sol”. En el primero leemos estos versos:

² *El Oriente*, Jalapa, 22 de abril de 1825.

³ “Ocios de los emigrados españoles en Londres”, *Águila Mejicana*, 19 de junio de 1826.

¡Oh! ¡cuántas veces su cabello rubio,
Al dulce soplo de la fresca brisa,
Veloz ondeaba, y en feliz desorden
Cubrió mi frente!

La luna amiga con su faz plateada
Mil y mil veces presenció mi dicha;...
Memoria triste de mi bien pasado,
No me atormentes.

La *Oda al Sol* es el canto de añoranza del exiliado; Heredia utiliza en él la identificación con la naturaleza como un recurso para expresar su dolor y la trágica soledad del exilio. Aparecen ya muchos de los temas románticos: la enfermedad y los suspiros, la tumba oscura y la moribunda frente, la eterna y virginal belleza (de Cuba). Y, por supuesto, la tempestad, tópico básico de la poesía romántica. Si esta poesía, que nosotros consideramos ya plenamente romántica, se difundía a través de periódicos, podemos hablar de ambiente receptivo a la sensibilidad, temas y características de la que entonces se llamaba “escuela moderna”. Y si es que el ambiente todavía no estaba abierto a la nueva poesía, su inserción en papeles de una relativa circulación preparaba la recepción. En este sentido nos parece importante señalar que, en aquellos años, poetas y escritores en general llevan a cabo en México una polémica sobre la conveniencia de seguir la preceptiva clásica o permitir la expresión de los sentimientos, relegando la preocupación formal a un lugar secundario. Estas discusiones demuestran que en los años veinte se conocía el Romanticismo (o escuela moderna) en nuestro país. La crítica literaria, aun en el caso de que le fuera adversa, preparaba ya a la postre el desarrollo y recepción de la estética romántica.

He aquí un ejemplo de este ambiente. En el mismo año de 1826, José María Heredia escribió un trabajo de crítica literaria dedicado a la poesía de un joven mexicano, Joaquín María de Castillo y Lanzas. Editor de *El Mercurio* de Veracruz, consideramos a Castillo uno de nuestros primeros poetas plenamente románticos, a pesar de ciertas ataduras formales a la poesía clásica. En primer lugar, Heredia recrimina al joven Castillo el que la poesía le sirva de desahogo de sus aventuras amorosas,

ejercicio que por lo general sólo produce “lo que los ingleses llaman *school-boy's poetry*”. Confiesa Heredia que él mismo ha caído en el error y que “en la edición de sus *Poesías* se dejó llevar por los impulsos de su corazón, más bien que por las reglas de la crítica. Empero, no por eso aprobará en otros lo que censura en sí”.⁴ Dicho en otras palabras, Heredia, romántico *malgré lui*, intenta convencer a un joven poeta mexicano de que no se abandone al mal gusto romántico. Vano empeño, porque Castillo y todos los que le sucederán hasta bien avanzado el siglo dedicarán versos y más versos a “la manía de contarnos con más ó menos felicidad sus aventuras amorosas”. Una confirmación del romanticismo de Castillo nos la da el mismo Heredia unos meses después, en otra reseña sobre el siguiente cuaderno de poesía de Castillo, en el que alaba los esfuerzos del joven poeta para mejorar su estilo (especialmente en la traducción de la *Oda a Venecia* de Byron), pero deseando que “el joven autor en sus producciones originales no se abandonase tanto al ardor de su imaginación volcánica, y regularizase más los impulsos de su extrema sensibilidad.”⁵

El Mercurio anunció por aquellos días la edición y venta de las *Poesías* a las que aludía Heredia (Nueva York, 1825), y pocos días después llegaba la contestación del propio Castillo. A la acusación de afrancesamiento que le lanza Heredia, responde con algo que nos da pistas sobre las primeras influencias en el romanticismo mexicano. Confiesa primero que la poesía francesa no le gusta y en cambio “a la inglesa me he dedicado alguna cosa, particularmente desde que conocí y aprendí a apreciar las buenas producciones de lord Byron”.⁶ No sabemos si hubo respuesta de Heredia, que por aquel entonces se hallaba dedicado a la publicación de *El Iris*. En dicha revista aparecerán varios poemas del cubano, con distintos temas y no todos plenamente románticos, aunque no faltan los que se dedican al amor o a la mujer. Entre los poemas de Heredia cabe destacar “En el teocalli de Cholula”, de fecha tan temprana como 1820, “A mi esposa”, “A la señora María Pautret” (que se comentará más adelante), “Misanropía y Memorias”, poemas de amor no correspondido, y “El mérito de las mugeres” (pu-

⁴ J. M. Heredia, *El Iris*, tomo II, 1826, p. 83.

⁵ *Ibidem*, p. 203.

⁶ *El Mercurio*, Veracruz, 9 de junio de 1826.

blicados en las *Poestas* citadas). En este último poema menciona a una actriz, se refiere a una escritora (Madame de Staël) y a varias obras importantes de la literatura femenina:

¡Oh bellas artes!
 Vuestra magia sublima la hermosura.
 Admirad a Genlis; leed a Malvina,
 Clara, Matilde, Amelia: de Corina
 Amor pintó los elocuentes cuadros.
 (...) ⁷

Entre las poesías publicadas en Nueva York destaca la que dedica a su esposa (“A mi esposa”), porque es un tema que repetirán los poetas románticos mexicanos. En ella utiliza el mar y la tempestad para expresar sus sentimientos. Para terminar nuestros comentarios sobre Heredia queremos referirnos a un artículo firmado A. B. (que presumimos sea Andrés Bello) en el que se reconoce el talento del poeta cubano, pero se rechaza su tendencia a la escuela moderna, es decir su romanticismo. Se alaban los versos “que tratan de asuntos americanos o se compusieron para desaogar [*sic*] sentimientos producidos [*sic*] por escenas i ocurrencias reales”, pero se le critica el vocabulario. Vamos a reproducir el texto porque los ejemplos que A. B. pone resultan un perfecto exponente del vocabulario más socorrido de la llamada “escuela moderna”; los poetas y escritores románticos abusarán de él hasta la saciedad: “En poesía no se debe decir que un talle es elegante, que una carne es mórbida, que una perspectiva es pintoresca, que un volcán o una catarata es sublime. Estas espresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza i clasifica las impresiones produzidas por la contemplación de los objetos, no al poeta, cuyo ofizio es pintarlos.” ⁸ Se ve bien claro que A. B. perdió la batalla, por-

⁷ J.M. Heredia, *Poestas*, p. 27. Acerca de la discusión sobre el mayor o menor romanticismo en la poesía de Heredia *cf.* el libro ya mencionado de Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, *op. cit.*, especialmente pp. 50-58, así como la bibliografía que cita sobre el tema.

⁸ *El Repertorio Americano*, tomo II, enero de 1827, pp. 35 y 44.

que el poeta y el escritor románticos se decidirán por las impresiones y por la contemplación. La pintura quedará para el costumbrismo y el realismo.

La figura de José María Heredia destaca poderosa en el panorama poético mexicano de los años veinte. Por lo menos es lo que se deduce de la revisión de diarios y revistas. No dudamos de que las poesías de un Quintana Roo, para poner un ejemplo, se hayan considerado como más perfectas en los ambientes cultos y literarios, pero en nuestro trabajo se trata de detectar lo que cualquier ciudadano o ciudadana tenía al alcance de la mano. Forzoso es reconocer que incluso una mala poesía en un papel de mediana circulación tenía más influencia sobre el gusto del público que una obra de mayor perfección formal que sólo se leería en círculos muy reducidos. Valga como último ejemplo de los años veinte esta poesía que lleva el título de “Selva libre”, de marcado carácter rousseauniano, publicada en una de las tantas revistas de literatura de corta vida (*El Baratillo ó Miscelánea de chuchertas*). En ella se recurre a la comparación entre el bullicio de la corte y la tranquila belleza del campo, con escenas de inocencia edénica:

Viendo sus aguas claras
en soledad, silencio y el sosiego,
alegres nos bañamos,
cubriéndonos las flores con sus varas.⁹

Fieles a nuestras fuentes, debemos manifestar que nos faltan ejemplos de poesía de los años treinta. Ello no indica necesariamente su inexistencia; estamos convencidos de que la afición por la poesía continuó manifestándose en los álbumes de las señoritas, en las dedicatorias a las actrices y en la poesía oral, recitada en reuniones y tertulias. Por otra parte, la entrada a la cuarta década del siglo XIX marca en México, como en todos los países latinos, el triunfo del movimiento romántico o escuela moderna. Para tener un panorama de dicha década hemos escogido un texto de Roa Bárcena que forma parte de una semblanza sobre José Joaquín Pesado. Se refiere a la edición de *Poesías ori-*

⁹ *El Baratillo ó Miscelánea de chuchertas*, 1827, s/p.

ginales y traducciones de Pesado (1839), y aprovecha para hacer un recuento de lo que sería, según él, la escuela mexicana de poesía. Considera que todavía a principios de los años treinta los que gustaban de la lírica en México “paladeaban a la sazón las de Sánchez de Tagle, Quintana Roo, Ortega y Heredia[...] así como las comedias de Alarcón y Gorostiza”, pero a finales de la década esta poesía quedó relegada por la escuela moderna. “La invasión del romanticismo, que ya había comenzado, pero que no se hizo sentir en toda su fuerza sino poco después, vino a modificar el gusto aquí como lo había hecho en otras partes. Ante la novedad y el atrevimiento en las ideas e imágenes, la alta entonación, la exageración de los efectos y el pomposo frasismo que, juntamente con la estudiada infracción de las antiguas reglas caracterizó esta escuela en la que se afilió casi toda la juventud literaria de México”.¹⁰ Entre estos jóvenes se encontraban Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Casimiro del Collado y Guillermo Prieto por nombrar solamente a los más conocidos.

De Pesado se publicaron numerosas poesías en las revistas y periódicos mexicanos de la época romántica. Algunas, prueba de su éxito, se imprimieron varias veces, como el poema que dedicó a su primera esposa en su muerte. Lleva el título de “Memorias fúnebres” y la primera vez apareció en *El Mosaico Mexicano* (1841). Tratándose de un poeta auténticamente religioso y sensible, sus versos son profundos y sinceros, quizá algo fríos y formales para la escuela moderna. Sin embargo utiliza ideas e imágenes típicamente románticas, como ésta:

No era digna de tí la tierra impura,
Y alzaste el vuelo a esa región lejana,
Do sublimando la belleza humana,
Te reviste gloria y lumbre pura.¹¹

El poeta del pleno Romanticismo reconoce que la poesía es la manera de “dar forma a las vagas tristezas, las reminiscencias dolorosas, na-

¹⁰ J.M. Roa Bárcena, *Biografía de D. José Joaquín Pesado*, México, Jus, 1962, p. 58.

¹¹ *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841, p. 288; *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 58 y *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, pp. 203-205.

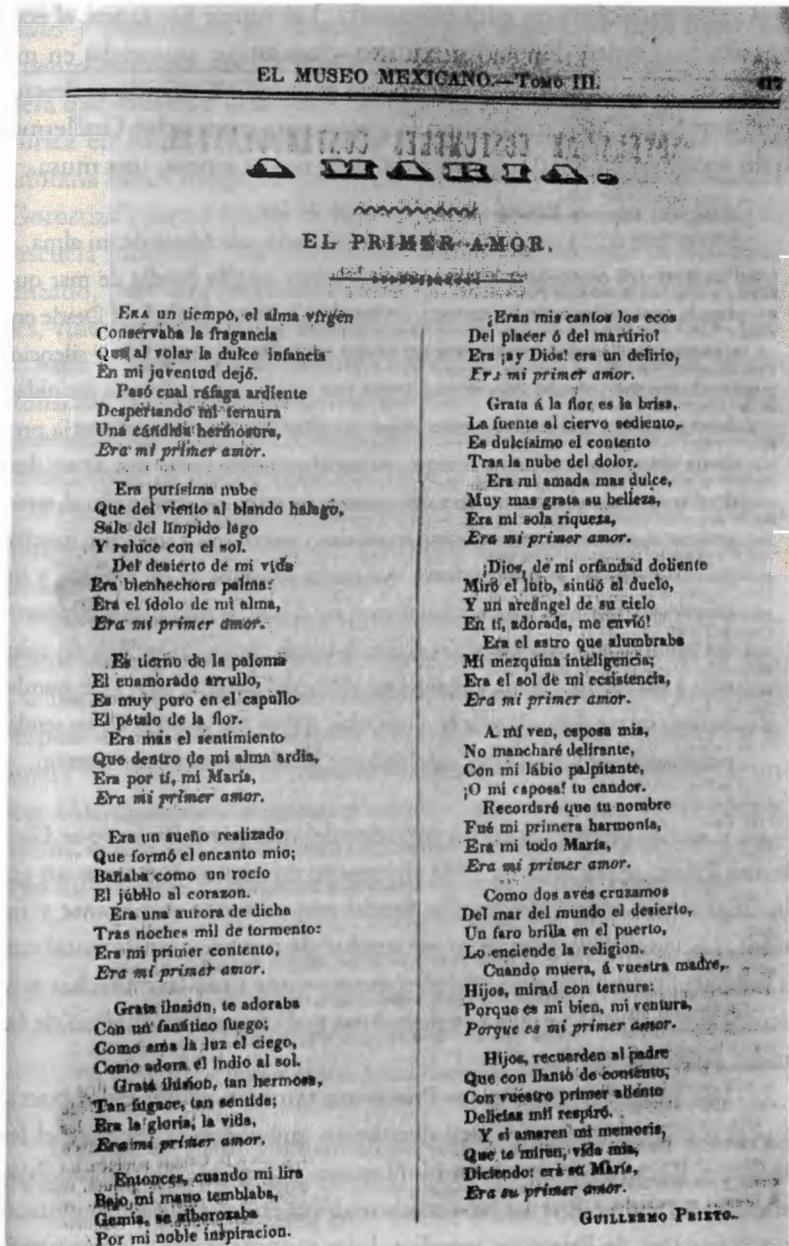
cía el verso para cánticos, para plegarias[...] el rumor fue canto, el eco armonía, la claridad dudosa luz matutina, como que anunciaba en mi interior un mundo adorable desconocido para mí". Y cuando se descubre el amor ¿qué otro medio sino la poesía para expresarlo? Guillermo Prieto reconoce en María, la que más tarde fue su esposa, una musa.

En ese año de 34 conocí a mi María idolatrada, a la María de mi alma... Fue para mí como una aparición; la vi como aquella estrella de mar que deja la tempestad sobre una roca, de que habla Víctor Hugo[...] Desde entonces aquel recuerdo era para mí como un oratorio escondido y silencioso al que me retiraba reverente á tener mis conferencias con una divinidad desconocida y piadosa, á poner sobre su altar cuanto mi inteligencia producía de más aromático y divino: era aquel recuerdo como una altura desde donde abarcaba horizontes deliciosos y recreaba mi mente con el *mira-ge* de otra existencia, aérea, ideal, fantástica y angélica. La aparición risueña, yo la dictaba de lo más perfecto que podía concebir en mi espíritu, y sin saberlo yo, nacía en mí ese ideal divino sin el que las más altas aspiraciones del hombre son rastreras y sin el que la poesía muere en su tallo sin colorido y sin aroma. Desde entonces un elemento puro de bien y de grandeza tuvo forma delicada y bella á mis ojos, que se me aparecía en las sendas peligrosísimas que recorría, señalándome bienhechora el buen camino.

Y, curiosamente, es en un trovador del más puro *Revival* que Guillermo Prieto se transforma: "He ahí que yo en menos que canta un gallo fingí en mi magín un castillo feudal con su señor comegente y rabioso, sus vasallos serviles, y yo me gradué de trovador sentimental con la lira entre las manos al pie del alto muro, entonando las endechas más tiernas y sentidas al resplandor de la luna y al murmurar quejoso de las ondas apacibles del lago."¹²

Los amigos de Guillermo Prieto son también enamorados poetas o poetas enamorados; es difícil decidir en qué orden se produce el fenómeno. Ramón Alcaraz, Juan N. Navarro, Casimiro del Collado, Manuel Payno todos ellos asiduos colaboradores en las revistas románticas y compañeros de Prieto en tertulias, lides sentimentales y justas poéti-

¹² G. Prieto, *op.cit.*, pp. 40, 89, 92 y 93.



29. Guillermo Prieto, "A María", *El Museo Mexicano*, tomo III, 1844, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

cas. Prieto describe a Del Collado como un personaje romántico. “Era realmente hermoso, su cabello rubio, sus ojos claros, su boca perfecta, una blancura alabastrina como transparentando los tintes de la aurora. Era Casimiro desembarazado y alegre. No obstante su escasa fortuna tenía en la palma de la mano sus dineros a la disposición de sus amigos, y cuando hablaba, pero especialmente cuando recitaba versos, su voz cobraba naturalmente armonía deliciosa y seductora. Casimiro recibía mis confidencias poéticas, yo las tuyas. Le contaba mis cuitas. Me correspondía, abriendo ante mí su relicario de recuerdos...”¹³ Otro activo colaborador de nuestras revistas románticas fue Eufemio Romero, escritor totalmente olvidado hoy en día. La personalidad que nos pinta Guillermo Prieto es atractiva, mucho más si hemos leído sus escritos, de un romanticismo lacrimógeno y blandengue. Contrariamente a lo que hoy en día nos pudiera sugerir su poesía, Romero era un liberal decidido y hasta temerario, que no dudaba en escribir en contra del dictador Santa-Anna. Su amigo y colega Prieto (trabajaban ambos en *El Monitor*), sin ocultarnos su figura desgarbada, desaliñada, traza un retrato moral inmejorable: “debía su pobreza y aislamiento a la dignidad con que rechazó siempre todo favor de Santa-Anna”, y lo califica de “estudioso, liberal de principios, firme en sus convicciones”.¹⁴

¹³ En sus *Memorias*, Prieto describe así al joven Collado: “Era realmente hermoso, su cabello rubio, sus ojos claros, su boca perfecta, una blancura alabastrina como transparentando los tintes de la aurora. Era Casimiro desembarazado y alegre. No obstante su escasa fortuna tenía en la palma de la mano sus dineros á disposición de los amigos, y cuando hablaba, pero especialmente cuando recitaba versos, su voz cobraba naturalmente armonía deliciosa y seductora. Casimiro recibía mis confidencias poéticas, yo las tuyas. Le contaba mis cuitas. Me correspondía abriendo ante mí su relicario de recuerdos.” *Op.cit.*, p. 58. Casimiro del Collado había nacido en España en 1822; vivía en México desde 1826, en donde casó con Emilia Gargollo, hija del arquitecto Gargollo y Parra. Dedicado al comercio, tuvo una posición económica desahogada que le permitió dedicarse a la literatura. Fundó con José María Lafragua *El Apuntador* y perteneció a la Academia de San Juan de Letrán y al Ateneo Mexicano. Es considerado seguidor de Zorrilla; Menéndez Pelayo, prologuista de la 2ª edición de sus *Poesías*, lo califica de “acicalado hablista, maravilloso versificador y espléndido poeta descriptivo”. A juzgar por su presencia en las revistas de la época, Collado fue, junto con Heredia y Rivero, uno de los poetas más conocidos de México.

¹⁴ G. Prieto, *op. cit.*, pp. 528, 529.

La figura del poeta enamorado se convierte, en sí misma, en un tópico del Romanticismo. Nos interesa al respecto un texto de 1853, escrito por José Rivera y Río, un asiduo colaborador de *La Camelia*. Su título es “El poeta”, y después de trazar su imagen exacerbadamente romántica, solo, triste, desilusionado, en busca de un amor que le resulte esquivo, el autor apela a las mugeres:

No hagais más duro su camino de padecimientos; consagradle vuestra candidez, vuestro amor y vuestra ternura, *pues él lleva el genio*: doblegáos a sus plantas, y no al perfume del imbécil sibarita. Amádle, que él es incapaz de burlarse de vuestras gracias ni de marchitar vuestra pureza. Él solo debe ser el objeto de vosotras, vírgenes adoradas; pero no virtais en su cáliz el amargo veneno con que sabeis emponzoñar la vida humana, porque la expiación de vuestro crimen no podría compararse con las torturas del infierno. Él no puede, porque solo para la maldad es impotente, daros un momento de dolor. Él es el único que ama a la mujer con el amor que merece: él es el solo pues sabe trasladarse al empíreo, que conoce a los verdaderos arcángeles.¹⁵

En el primer romanticismo, como en el de Pesado, Prieto y Payno, el amor romántico perfecto es trágico, porque como tal no puede realizarse sino en el cielo. En los románticos de la segunda generación, como el autor que comentamos en el párrafo anterior, el amor no se puede realizar porque el poeta es un genio superior y la mujer, que es mala y casquivana, no sabe reconocer su amor. Lo trágico está en el desprecio de la mujer y en la incomprensión del poeta. Este concepto del amor es el que va a dominar a partir de mediados del siglo y caracteriza la visión de poetas y pintores de la corriente simbolista. (Gustave Moreau sería un ejemplo). Es interesante reconocer su presencia en México en una fecha relativamente temprana (1853), ya que es el tipo de amor que encontraremos en artistas como Ruelas, a finales del siglo XIX.

La época romántica tuvo plena conciencia de la relación entre mujer y poesía. Por lo menos en el momento en que ésta había alcanzado su cénit. Un artículo de 1840 expresaba que “la hermosura del be-

¹⁵ J. Rivera y Río, “El poeta”, *La Camelia*, 1853. Las cursivas son de la autora.

llo seco parece que no necesita ni consiente toques de otro arte cualquiera; y es menester confesar, que sin el auxilio de la literatura poética ú otra alguna, y sin mucha meditación de cualquier género que sea, los hombres, que no ven la belleza en otra parte, son capaces de descubrirla aquí. Mas aquel refinamiento peculiar, apegado á los encantos femeniles, por los cuales adquiere el seco un homenaje tan misterioso, respetuoso y tierno, ése viene del poeta”. El texto es revelador, y en la segunda parte del párrafo se manifiesta lo que ya hemos dicho de distintas maneras, y es la elevación de la mujer al nivel celestial, para después bajarla y colocarla en un pedestal por obra y gracia de la poesía:

En todos tiempos, en todos los países y en todas las lenguas ha estado ocupado [el poeta] en revestir la forma de la hermosura femenil, con alguna gracia moral, bajo mil asociaciones delicadas; rodeándola de alguna imagen agradable á la fantasía ó querida entre las afecciones. ¿No ha transportado aquella primitiva forma á los cielos, para poblar sus regiones celestiales, y entónces conducirla otra vez á la tierra, dotada con toda clase de perfecciones endiosadas?¹⁶

Texto sintomático del mecanismo de poetización de la mujer. Es el hombre, el poeta, quien la crea y la dota de “toda clase de perfecciones endiosadas”.

Casimiro del Collado publicó repetidas veces en *El Apuntador*. De sus colaboraciones queremos comentar la que se titula “¡Oración!”; en ella mezcla los sentimientos amorosos con los religiosos, siguiendo una tendencia genuinamente romántica. Vayan por el momento un par de estrofas para familiarizarnos con su estilo:

Contemplad su contorno que profusas
Borran acaso pasajeras sombras,
Cuando tintas fantásticas, confusas
Sobre su rostro destacando van.
Contemplad en su labio su pureza,
La devoción en su ideal cabeza,

¹⁶ *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845, p. 390.

Y un misterio de amor y de tristeza
 ¡Ay! que sus ojos revelando están.¹⁷

El Museo Mexicano publicó poesía con frecuencia. Algunas composiciones estaban escritas especialmente para la revista, como ésta de Alejandro Rivero que tituló “Amor perdido, A Inés en el claustro”. En este poema se resume la tragedia de las jóvenes encerradas en un convento, fenómeno muy frecuente en el siglo pasado, y del que ya se habló en el capítulo “La educación de la mujer y pautas culturales en el México independiente”. Veamos cómo expresa en versos el drama de la joven a quien se ha negado el amor:

(...)
 Y si han de ser sus clamores
 De tus perdidos amores
 Sarcasmo atormentador,
 Vale más, Inés, que llores
 Sin escucharlos, tu amor.
 ¡Baña en llanto de amargura
 tu anticipado ataúd!
 Lloras, sí, tu sin ventura;
 ¡Hermosa sin hermosura
 Y anciana en tu juventud!...
 Ya no hay en tus ojos bellos
 Aquel volcán de pasión
 Que ardía en un tiempo en ellos;
 Ni en tu cabeza cabellos
 ni paz en tu corazón...
 (...)¹⁸

¹⁷ *El Apuntador*, 1842, pp. 122-124.

¹⁸ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1842, p. 559. Alejandro Rivero e Ibarra (1823-1854) nació en España, al igual que Del Collado, y también era considerado un seguidor de Zorrilla. Fue colaborador de varios periódicos y a su muerte, ocurrida tempranamente, se publicó su obra en verso en un volumen (*Poesías*, Mazatlán, 1855). Es un poeta genuinamente romántico que utiliza todo tipo de versificación, de honda sensibilidad y con tendencia a expresar sentimientos religiosos.

El cambio en la religiosidad hizo que la monja ya no fuera vista como una mujer completa, realizada, sino que es un ser abortado, muerto antes de tiempo. Esta visión contrasta con la del antiguo régimen, en el que el claustro se concebía como un peldaño superior en la escala de virtud y perfección femeninas. Ahora el modelo de perfección es la casada, porque la sociedad ya no se estructura en función de la vida eterna sino en función de la conveniencia y el bienestar colectivos. Ello explicaría que la esposa sea la destinataria de numerosos poemas. Este tipo de poesía contribuirá a “romantizar” la vida conyugal, la intimidad doméstica, erigiendo la relación entre esposos como un estado físico, material y espiritual deseable. Ya vimos cómo un ejemplo temprano en México son los versos que Heredia dedicó a su esposa, modelo que siguieron varios poetas mexicanos. Se llega incluso a dedicar versos a la esposa ideal, antes de conocerla, como en este poema en el que un joven pide al cielo le otorgue la esposa ideal; un retrato que refuerza nuestras hipótesis:

El Retrato de Mi Muger

Voy a daros el modelo	La bellísima muger
De una muger seductora,	Es una piedra preciosa,
Por ella mi pecho implora	Es como una linda rosa
Al muy benéfico cielo.	A quien se espone perder.
A mis súplicas fervientes	La segunda condición
Pienso que él accederá	Que yo busco en la muger,
Y una muger me dará	Consiste, en que ha de tener
De virtudes eminentes.	Una fina educación.
Su belleza realzada	Ella es el gran manantial
Por las gracias del amor,	De contento y de ventura,
Sin que mentido esplendor	En que encuentra la criatura
Ponga en peligro a mi amada.	El antídoto del mal (...) ¹⁹

Que las revistas publicaran poesía no puede parecernos extraño, pero resulta más curioso para nosotros el que los diarios, casi sin excep-

¹⁹ *El Mosaico Mexicano*, tomo VII, 1842, p. 336.

ción, publicaran también colaboraciones poéticas. Así era con *El Monitor Constitucional* (1845), más tarde *Monitor Republicano* (1846), entre cuyos colaboradores se encontraban Ramón I. Alcaraz, Ventura Ruiz Aguilera y Alejandro Rivero. El poema siguiente, cuyo autor es B. F. V. —unas siglas que hemos visto en repetidas ocasiones— está dedicado a la esposa real.

A mi esposa

Ángel de paz, de dichas de consuelo,
Que en el penoso viaje de mi vida,
Para calmar en pena dolorida,
Como nuncio del bien, te enviara el cielo.

Casta paloma mía, ninfa encantadora,
Creación celestial, que me envanece,
Que la gloria inmortal, gozar merece;
Tierna, bella, gentil y seductora.

Donosa, al par que cándida, inocente
Y buena como un Dios, y amante y fina
Como una virgen tímida y divina
Y más pura que el sol en el Oriente.

(...)

¿Con qué te podré pagar,
Tanto amor, tanta ternura;
¿Con qué bien la dulzura,
Que me sabe fascinar?

¿Quién más, de un amor sin fin,
Es digna, y de gratitud?
Si, merece tu virtud
La aureola del querubín.

(.....)

No temas, no, mi bien: do quier la suerte
Arrastre mi destino proceloso,

escrito unos años antes, lo que añade interés a la composición. La connotación negativa no oculta, antes bien pone de relieve, el lenguaje y los tópicos corrientes en el Romanticismo.

(...)

Sutil y atento, su cariño alcanza
A templar los rigores de la suerte,
A inclinar á nosotros su balanza.

Blanda en la calma, en los dolores fuerte,
Es la delicia de la triste vida,
Es casi un Dios que endulza nuestra muerte.

Si por esta mujer tierna y querida
No cometes á chorros los excesos,
No la adoras con alma enardecida.

No le das cada instante diez mil besos.
No te vuelas en caso necesario
Con gran placer la tapa de los sesos.....

Digo que eres un bicho estrafalario
Que sufras de tu tonta el torpe yugo;
Que te vayas á casa del notario,
Y te forge en seguida un mal verdugo.²²

En los años cincuenta destacan tres revistas, por lo que a la poesía se refiere. De 1851, la segunda edición del *Presente Amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas*, (Ignacio Cumplido) contiene poesía de los autores mexicanos más destacados del momento, y domina en ella el carácter romántico. En este mismo año aparece la *Biblioteca Mexicana popular y económica* (editada por Vicente García Torres), afecta también a publicar poesía. El carácter de las composiciones es variado, y aunque todavía se pueden leer versos de acendrado sentimentalismo, se advier-

²² *Biblioteca Mexicana, Popular y Económica*, tomo I, 1851, p. 31.

te lo que está ocurriendo en todo el mundo, a saber un equilibrio que llevará al eclecticismo. En 1853 vio la luz una importante publicación dedicada a las damas, *La Camelia*, en la que significativamente predomina la poesía de signo romántico. “Correspondencia de amor” de Tomás Ruiseco es un ejemplo de poema romántico con expresiones arrebatadas y todos los tópicos: “nubes sombrías que entoldan mi pálida faz [...] Contigo, alma mía, renace la calma que en llanto y miserias perdió el corazón[.]” A continuación copiamos unas estrofas de esa “Correspondencia” como ejemplo del erotismo contenido y sublimado del que ya hemos hablado en distintas ocasiones:

Cuando tu labio, amor mío,	¿Qué sientes cuando suspiro,
En el mío	Si respiro
Le siento ardiente posar,	El fuego que vive en ti?
Me digo, de amores loco:	¿Qué sientes cuando te juro
—“¡Oh! son poco	Que es muy puro
A mi lado, tierra y mar”—	Mi amor sempiterno, di?
(...)	
¿Qué sientes, dí, cuando ardiente,	La gloria del Paraíso,
Dulcemente	Es preciso
En tu rostro celestial	Que sea el amor de Dios:
Posa sus besos mi labio,	Si es lo que sientes como ella,
Sin agravio,	¡Oh! mi estrella,
Y en tus labios de coral?	Sentimos igual los dos. ²³

Sin embargo, como decíamos, no toda la poesía de la *Biblioteca mexicana* permanece fiel al Romanticismo. “El sino de amor” (sin firma), a pesar de su título y de repetir fórmulas consagradas, respira optimismo, descubre un amor realizable y correspondido: “Hora de gozo y entusiasmo y vida / fue aquella en que mis ojos asombrados / miraron tu beldad, prenda querida, / en su hechizo dulcísimo abrasado.” El poema dedicado “A una hermosa” (anónimo) es todavía más ligero, dejando atrás los acentos lúgubres, las pasiones extremas, las tumbas y las tempestades. Bastarán dos fragmentos para darnos cuenta de ello:

²³ *Ibidem*, tomo I, 1851, pp. 265, 266.

Soltad, trovas mías,
 los blandos acentos,
 hiriendo los vientos
 con dulce canción.

Cantad la esperanza,
 cantad las delicias,
 también las caricias,
 las dichas también.²⁴

Terminaremos con la *Biblioteca Mexicana* señalando la presencia de poesías con carácter popular y costumbrista, como “La Andaluza”, en la que el garbo y la gracia son las virtudes que cautivan al amante: “No es menos mi admiracion / Si me tañes la vihuela, / Y acompañaes con su son / Tu chistosa cantinela / Que trastorna la razón”.²⁵ Se trata, en este caso, de un Romanticismo de otro signo que rescata lo popular y se inclina hacia el optimismo.

En *La Camelia* tenemos colaboradores asiduos, casi permanentes, y otros que publicaron dos o tres veces solamente. Entre los asiduos el principal es Francisco Granados Maldonado, seguido de Julián Montiel. Los demás poetas son menos constantes. Vamos a referirnos exclusivamente a aquellas poesías que tienen como objeto principal el amor y la mujer, destacando los tópicos que aparecen una y otra vez. De Francisco Granados M. se publica en el primer número “Invocación”, poesía en la que destacan la identificación con la naturaleza y los reclamos de pureza: “frente púdica, boca pura”. Termina con la idea de la muerte:

Llorarás sobre la losa
 De mi tumba solitaria
 Y aun en tu dulce plegaria
 Yo oiré la voz de tu amor.²⁶

²⁴ *Ibidem*, tomo II, 1852, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 228.

²⁶ *La Camelia*, 1853, p. 18. Francisco Granados Maldonado es el poeta que más colaboraciones publicó en *La Camelia*. Se dio a conocer como poeta a mediados de los cuarenta, publicando en revistas de Ignacio Cumplido. También fue dramaturgo. Fue fundador y primer presidente del Liceo Hidalgo y posteriormente dirigió el Instituto del Estado de Guerrero; murió en 1872 en Chilpancingo. No se conoce la fecha de su nacimiento. Julián Montiel y Duarte (1830-1902), nació en Mérida, pero desde los 17 años vivió en la capital, en donde se dio a conocer como poeta. Publicó *Flores y lágrimas*.

En la composición dedicada “A mi laúd” se mezclan los temas del amor, la música, la religión y la muerte. Otras poesías de Francisco Granados Maldonado, de títulos por demás elocuentes, son “En el silencio de la noche”, “Recuerdo de amor”, “Un verdadero amor”, “Misterios del alma” y el superlativamente romántico titulado “Flores marchitas”. Julián Montiel publicó en *La Camelia* sus producciones primerizas. “A la luna” describe sus amores de los que “la virgen del firmamento” es testigo. “Misterios del corazón”, “A Aurora” y “El amor de Aurora” repiten las fórmulas ya probadas del romanticismo poético. Todas tienen como origen y fin la mujer. Algunas son más trágicas, como “Mi ilusión perdida”. En un poema que lleva el título “A ella” (anónimo) se desarrolla el tema de la mujer virginal junto con el tópico del desencanto amoroso. Otras poesías son autobiográficas, como la titulada “Epístola” de Alejandro Rivero, en la que describe su vida sentimental y la búsqueda del gran amor; un amor que es romántico, es decir destinado al sufrimiento. “Recuerdos y lágrimas” de Epitacio J. de los Ríos es otro ejemplo de poesía autobiográfica, como lo es “A Ella”, en la que el poeta José Rivera y Río lamenta la infidelidad de la amada.

“La Flor de Luisa” es un poema firmado por Timonel en el que se expresa el malestar de muchos hombres ante la entrega amorosa de una mujer, malestar que el Romanticismo contribuyó en gran medida a fundar, ya que después de crear la imagen de una mujer pura, casta, virginal, idealizada y sin sexo, el choque ante la realidad de una mujer apasionada y que se entrega al amado hacía caer a la santa del pedestal. La ambigüedad del texto es patente:

En una tarde de abril
salió Luisa a la ventana,
Fresca, pura y más lozana
Que la rosa del pensil.

Luisa empero, vio un galán
tan gallardo y tan sumiso,
Que dársela al punto quiso
Sin disimular su afán.

mas (1861). Sus primeras producciones poéticas aparecieron en *La Camelia*. Fue empresario teatral y en esta actividad conoció a la cantante Ángela Peralta, con quien casó *in articulo mortis* en 1883.

En sus ojos el amor	Al observar el mancebo
Violento se revelaba,	Tan feliz predilección,
Y en su seno se ostentaba	Llegó y dijo con pasión:
Una flor, ¡pero qué flor!	Linda Luisa, me la llevo.
(...)	
Todos pensaban gozar	¿Y Luisa se opuso? No.
Aquella flor deliciosa;	Llena de amor y ternura
Pero la joven hermosa	Le dio al joven su hermosura
No la dejaba tocar.	¿Y la flor?... ¡Se deshojó! ²⁷

Tras este recorrido por la poesía romántica en revistas mexicanas podemos preguntarnos cuál sería el modelo de mujer que se ofrecía. Primero hagamos caso de lo que los poetas dicen: se canta a una mujer bella, etérea, de una perfección ideal, abnegada, sufrida, paciente, dulce, tierna, cariñosa, amante, apasionada pero pura, virginal, celestial, angelical. Nosotros podemos añadir: pasiva, resignada, callada, puro receptáculo de las inclinaciones, pasiones y deseos del hombre. Ellos hablan, declaran, elucubran, deliran. La mujer parece no tener voz. Para sacar las conclusiones que interesan a este trabajo tendremos que esperar hasta el próximo capítulo, cuando sean las mujeres las que nos descubran sus composiciones poéticas. Es allí donde podremos medir hasta dónde fue aceptado el modelo propuesto por la poesía romántica masculina.

CUENTOS Y NOVELAS. LA MUJER COMO PROTAGONISTA
Y LECTORA: EDUCACIÓN SENTIMENTAL ROMANESCA

El cuento es uno de los géneros que más ejemplos nos proporciona de la difusión de la sensibilidad romántica. No es que el número de cuentos publicados sea muy crecido, sino que el género es rico en expresiones de la nueva sensibilidad. José María Heredia es, otra vez, un precursor al traducir del francés un cuento oriental titulado “La necesidad de amar”. Heredia, a pesar de su resistencia al Romanticismo, escoge en 1826 un texto que ya contiene todos los tópicos: exotismo oriental,

²⁷ *La Camelia*, abril de 1853.

En sus ojos el amor	Al observar el mancebo
Violento se revelaba,	Tan feliz predilección,
Y en su seno se ostentaba	Llegó y dijo con pasión:
Una flor, ¡pero qué flor!	Linda Luisa, me la llevo.
(...)	
Todos pensaban gozar	¿Y Luisa se opuso? No.
Aquella flor deliciosa;	Llena de amor y ternura
Pero la joven hermosa	Le dio al joven su hermosura
No la dejaba tocar.	¿Y la flor?... ¡Se deshojó! ²⁷

Tras este recorrido por la poesía romántica en revistas mexicanas podemos preguntarnos cuál sería el modelo de mujer que se ofrecía. Primero hagamos caso de lo que los poetas dicen: se canta a una mujer bella, etérea, de una perfección ideal, abnegada, sufrida, paciente, dulce, tierna, cariñosa, amante, apasionada pero pura, virginal, celestial, angelical. Nosotros podemos añadir: pasiva, resignada, callada, puro receptáculo de las inclinaciones, pasiones y deseos del hombre. Ellos hablan, declaran, elucubran, deliran. La mujer parece no tener voz. Para sacar las conclusiones que interesan a este trabajo tendremos que esperar hasta el próximo capítulo, cuando sean las mujeres las que nos descubran sus composiciones poéticas. Es allí donde podremos medir hasta dónde fue aceptado el modelo propuesto por la poesía romántica masculina.

CUENTOS Y NOVELAS. LA MUJER COMO PROTAGONISTA
Y LECTORA: EDUCACIÓN SENTIMENTAL ROMANESCA

El cuento es uno de los géneros que más ejemplos nos proporciona de la difusión de la sensibilidad romántica. No es que el número de cuentos publicados sea muy crecido, sino que el género es rico en expresiones de la nueva sensibilidad. José María Heredia es, otra vez, un precursor al traducir del francés un cuento oriental titulado “La necesidad de amar”. Heredia, a pesar de su resistencia al Romanticismo, escoge en 1826 un texto que ya contiene todos los tópicos: exotismo oriental,

²⁷ *La Camelia*, abril de 1853.

naturaleza agreste, amor, soledad, sepulcro. Así termina este breve texto: “Ya ves que encerrado en las rocas del Khorazan tengo compañeros, y que mi soledad no es un sepulcro: todavía vivo, porque aun amo y me aman”.²⁸

Consideramos que la historia del cuento romántico mexicano debería revisarse; decimos esto al comparar lo que tradicionalmente se ha dicho con lo que nuestras fuentes proporcionan. Desde luego, no nos hemos dedicado a un estudio crítico que permitiera distinguir entre novela corta, cuento o narración histórica, y tampoco tomamos en cuenta la calidad literaria de estas creaciones. Aquí vamos a manejar estas tres categorías indistintamente, dado que lo que se busca es detectar el modelo de mujer propuesto en narraciones cortas, sin fijarnos demasiado en las características formales de las mismas. Para lo que a nosotros interesa hemos dividido el material en varios subgéneros, atendiendo al tema: el cuento *Revival*, muy abundante; la novelita sentimental, con final generalmente trágico; el cuento truculento, emparentado con el folletín; la narración o cuento con tema de la historia mexicana; finalmente, el cuento fantástico o exótico. En todos ellos la mujer ocupa un lugar central y su aparición se justifica siempre en cuanto objeto amoroso.

David Huerta destaca en nuestro cuento romántico la influencia europea, la francesa en especial, cuando se trata de descripciones ambientales realistas. Los temas, dice, siguiendo a Luis Leal, son “el amor imposible, el fracaso en amores, la rebeldía, la aventura truculenta, las intrigas, el honor mancillado”.²⁹ En ellos destaca además la estampa histórica y el costumbrismo. Según Huerta, no se conserva ningún cuento del periodo de la Independencia (aunque nosotros hemos encontrado cuentos ubicados en aquella época), así como tampoco novelas cortas escritas en los años inmediatamente posteriores a la gesta insurgente. Se considera, tradicionalmente, que el primer cuentista romántico mexicano es Florencio M. del Castillo (1828-1863), sin embargo, esto no es exacto, porque nos hemos topado con algunos

²⁸ *El Iris*, tomo II, 1826, p. 95.

²⁹ D. Huerta, *Cuentos románticos*, México, UNAM, 1978, p. VIII.

cuentos de la “escuela moderna” antes de que termine la década de los treinta.

Uno de los primeros cuentos románticos sea probablemente *Netzula*, escrito en 1832 y ubicado en el México prehispánico. Aunque tradicionalmente se atribuyó a José María Lafragua, la crítica moderna lo considera autoría de José María Lacunza, con quien coinciden las iniciales (JML). Se trata de una visión romántica del pasado prehispánico, siguiendo una moda muy extendida ya en otros países, pero ciertamente novedosa en el nuestro. *Netzula* se publicó en *El Año Nuevo* de 1837. La misma trama, en la que la protagonista es víctima de un ocultamiento de personalidades muy propio de las novelas románticas, pero sobre todo el final trágico con la muerte de los protagonistas, coloca a *Netzula* en un lugar privilegiado en el desarrollo de nuestra “escuela moderna”. La identificación o proyección en la naturaleza, otro de los aspectos básicos del Romanticismo, se constituye en *leit motiv* del cuento. Pero lo que más nos interesa es el carácter de la heroína, la princesa azteca Netzula, en la que el autor realiza una trasposición de la heroína romántica decimonónica. En efecto, hoy día sabemos que una joven azteca no podía amar como una burguesa romántica y mucho menos expresarse como tal; sin embargo el escritor pone en boca de Netzula exclamaciones tales como “La felicidad no se hizo para mí”, al tiempo que la hace consumirse de amor, como toda heroína romántica: “Abatida por los dolores, la hija de Ixtlou sentía arder sobre su frente la fiebre que la conducía a la tumba, pero no queriendo afligir a su padre, callaba y miraba la muerte como el lecho de su descanso, el asilo contra la tormenta.” En el momento culminante, antes de morir, Netzula se da cuenta de que el hombre que amaba y el prometido que había rechazado eran la misma persona: “El héroe expira en los brazos de Netzula. Pues que no he podido acompañarte en mi vida, exclama ésta, te seguiré a lo menos al sepulcro”... Muere a manos de los españoles: “Los deseos de Netzula están cumplidos: su sangre se ha mezclado a la del jefe de Anahuac.”³⁰

³⁰ *Netzula*, atribuida a José María Lafragua, se reedita en *Ecos del corazón*, en José Miguel Quintana, *Lafragua, político y romántico*, pp. 136, 138 y 139. Dentro de la literatura mexicana ya se habían dado a conocer obras como *Xicoténcatl* y *Guatimoc*,

José Joaquín Pesado es el autor de un cuento muy importante, desde cualquier punto que se mire: “El amor frustrado”, al que ya nos referimos en el capítulo “Un día en la vida de una mexicana romántica”, resume casi todos los tópicos del Romanticismo, además de tener la ventaja de que fue escrito en fecha relativamente temprana, puesto que se publicó en *El Año Nuevo* de 1838. Respecto del amor, Pesado ofrece en este cuento la definición exacta del amor romántico: “el amor puro y perfecto es repentino e irresistible”. Y éste es el punto de partida del cuento: dos jóvenes puros, que viven en la soledad del campo, sin contacto con la sociedad, se conocen y se aman de inmediato. Es necesario hacer hincapié en este inicio, que parece augurar un amor sin sombras, sin mancha. Pero todo amor verdaderamente romántico debe ser trágico. El joven no sabe cómo expresarle a la amada su sentimiento y empieza a languidecer. Aquí el modelo será el *Werther*: todos los sentimientos se vuelcan en la naturaleza (*cf.* capítulo “Tópicos románticos” en donde se reproduce el fragmento). El segundo paso es la proyección en la música: ambos asisten a las mismas clases de música. “Empecé a instruirme en la música, cuyos acentos se hermanaban en mí con las más tiernas sensaciones. Por eso he mirado este arte con un afecto particular, considerando en él no la expresión de una melodía caprichosa ni el empeño pueril de vencer dificultades, sino el lenguaje armonioso del alma, y la íntima revelación de sus secretos. Adelantaba en la música, pero también adelantaba en mi pasión.”³¹

El modelo de amada que propone Pesado es el de la joven educada en la pureza de la naturaleza, con la bondad de sentimientos que ésta propicia, inclinada a las artes más espirituales, la música y la poesía. El final del cuento es denso, trágico. Después de una larga separación deciden unir sus vidas, pero el matrimonio no puede consumarse porque los esposos son hermanos. El tema nos parece mucho más atractivo por pertenecer a la pluma de uno de los escritores mexicanos más religiosos de todo el siglo XIX.

pero *Netzula* es el primer cuento netamente romántico dentro de la corriente derivada de la afición por las antigüedades mexicanas.

³¹ “El amor frustrado”, *Cuentos románticos*, *op. cit.*, pp. 36, 37.

En el cuento de José Joaquín Pesado, y otra vez nos sorprende este autor, la mujer tiene un papel bastante activo, a pesar de que resulta víctima de un trágico destino. Es decir, toma ciertas decisiones con relación a su vida sentimental. Pero lo más frecuente es que los amantes queden envueltos en compromisos familiares, sociales y religiosos que impidan la expresión de sus sentimientos y, como consecuencia, se desencadene la tragedia.

Así ocurre en “Un amor desgraciado”, publicado en *El Mosaico Mexicano* (tomo III, 1840). El cuento puede parecer a un lector actual totalmente incongruente, absurdo, puesto que dos jóvenes que se aman mueren de tristeza al no haber podido realizar su amor. Nosotros interpretamos este tipo de situaciones como las más acabadamente románticas, puesto que encarnan el carácter etéreo, totalmente espiritual, que el ideal de amor romántico perseguía. La concreción terrenal de este amor hubiera significado traicionar a esta aspiración.

El honor, el pudor, el recato eran valores que las mujeres debían preservar a toda costa. En el cuento que comentaremos a continuación —“El Mendigo”— la tragedia deriva de la necesidad de salvaguardar el honor de María. En esta narración se utiliza la forma de relato oral, en la que un mendigo (a quien más tarde el lector identificará con Isidro) cuenta su propia historia: Isidro y María se aman, pero el padre de la joven quiere casarla con un hombre rico. Éste vigila a los amantes, y en un momento en que se encuentran solos en una cita secreta, el prometido celoso los delata. María grita: “soy perdida, Isidro, te encontrarán aquí y mi padre me matará ¡todo el mundo sabrá que soy deshonrada! Huye”.³² Isidro inventa una estratagema para salvar el honor de María, aunque sea a costa de su perdición: simulará que es un ladrón e hiriendo levemente a María para hacer la escena más verosímil, saldrá de la casa intentando huir. Condenado a presidio, vaga después como mendigo por el mundo narrando su desgracia, mientras María consume su vida en un convento.

Manuel Payno, a quien consideramos un romántico moderado, escribió un cuento que lleva el título de “¡¡¡Loca!!!” en el que hace una

³² “El Mendigo”, *La Esperanza*, 17 de junio de 1842.

crítica de este exagerado sentido del honor. El honor mal entendido también causa tragedias. El cuento tiene muchos elementos útiles para nuestra tesis y se comenta en varios capítulos; aquí vamos a tomar en cuenta la historia en su conjunto: Una joven de dieciséis años está casada con un militar cuarentón. El primer capítulo describe, y así se llama, la “Felicidad doméstica”. Ésta se interrumpe cuando la joven Clarencia asiste a un baile de máscaras y encuentra al que fue su primer amor. El marido sorprende una charla virtuosa pero no exenta de tiernos recuerdos, y los celos están a punto de acabar en tragedia. Clarencia le da todas las seguridades de fidelidad al esposo y su comportamiento honesto acaba convenciendo al marido. La guerra civil de 1828 reúne en la misma casa al ex pretendiente y al matrimonio. Han pasado los años y Clarencia se ha consumido de pena por su amor no realizado y por el daño hecho al esposo. Ahora su última pena será cerrar los ojos de su primer amor, quien herido mortalmente expira en la misma cama de Clarencia. Desde luego, hay sutiles elementos eróticos en todo el cuento, muy del estilo de Manuel Payno ya que, a pesar de que Clarencia nunca se entregará a su primer amor, éste muere en el lecho de Clarencia y ésta le da su último beso “en sus labios moribundos[...] como si el beso de la que amó desde niña hubiera sido el beso de un ángel que sorbió su alma.”³³ Clemencia enloquece y muere poco después.

Pero no todas las mujeres cuidan tanto su honor. En “Amor secreto”, Manuel Payno describe a una coqueta, desdeñosa y casquivana, que se dedica a enamorar jóvenes. Uno de ellos, el narrador de la historia, se enamora perdidamente de la damisela y la sigue a todas partes, a pesar de la indiferencia y aun desprecio que recibe de ella. Las principales escenas transcurren siempre en medio de bailes y fiestas, en donde Carolina destaca por su belleza y frivolidad. “La última noche que la vi fue en un baile de máscaras”; la metáfora de la máscara le sirve al autor para introducirnos en el mundo de las apariencias, que es el mundo de Carolina. El enamorado confiesa que quería acercarse a ella y decirle: “Carolina mía, corres por una senda de perdición; los hom-

³³ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1844, p. 377.

bres sensatos nunca escogen para esposas a las mujeres que se encuentran en medio de las escenas de prostitución y voluptuosidad; sepárate por piedad de esta reunión cuyo aliento empaña tu hermosura[...] ámame, porque yo no te perderé ni te dejaré morir entre el llanto y los tormentos de una pasión desgraciada”.³⁴ Carolina es atacada de fiebre y muere a los pocos días.

He aquí los tópicos de esta literatura: María lo cuida y termina en un convento; Clarencia lo salva a costa de su locura; Carolina no lo cuida y termina en la tumba. No quisiéramos hacer una interpretación feminista, pero tenemos la impresión de que el autor-narrador, Manuel Payno, considera que la única forma de redimir a Carolina está en darle la extremaunción y matarla ¿Qué otra cosa se puede hacer con una mujer “deshonrada”? No olvidemos que en otras épocas y en otras culturas una mujer deshonrada podía ser ejecutada por el padre o el marido. Aquí el ejecutor es el novelista o poeta.

En todo caso, el honor es, durante el periodo romántico, una virtud de primer orden. El cuento de Manuel Payno se publicó en 1843, es decir cuando todavía vivía la Güera Rodríguez. No estamos tan lejos de aquella época en la que los lances amorosos de doña Ignacia entretenían a la sociedad capitalina y en la que el pobre marido fue ridiculizado por entablar divorcio por adulterio. Han pasado apenas veinte años, una generación de mexicanas, desde que Joel Poinsett comentaba, algo escandalizado, que las damas mexicanas no eran precisamente muy fieles a sus maridos. No hay duda que la sociedad mexicana había vivido grandes cambios en el lapso transcurrido entre la disolución del régimen virreinal y la instauración de la sociedad burguesa.

En las novelas románticas, si las comparamos con el cuento, la imagen de la mujer no cambia y las situaciones en la que es colocada tampoco; la diferencia está en que la extensión del texto permite presentar más personajes y acentuar las situaciones dramáticas y complicadas tan del gusto romántico: hay más personajes-sorpresa, más encuentros y desencuentros, más intrigas y tragedias, pero siempre tenemos emociones, llantos y amores apasionados y trágicos en los que las lectoras tenían oportunidad de volcar sus propias ansias de un amor ro-

³⁴ M. Payno, “Amor secreto”, *Cuentos románticos*, *op. cit.*, p. 6.

mántico. Los autores suelen preocuparse por la afición de las mujeres a leer novelas. Estos temores son la prueba de que el bello sexo se identificaba con las heroínas que recorren las páginas de las novelas. Vamos a poner dos ejemplos de discurso moralizador, en el que se previene de las funestas consecuencias de estas lecturas.

En un texto titulado “La lectura de novelas”, el autor se declara un enemigo de este tipo de literatura. Los “romances” alocan la imaginación, exaltan la imaginación, llevan a las lectoras a imitar a las heroínas; las lectoras empiezan a languidecer, a no querer cumplir con sus ocupaciones domésticas. Y se narra una historia, supuestamente real, en la que una joven llega un día a visitar a una amiga y la encuentra medio muerta; intentaba suicidarse con gas carbónico bajo la influencia de la lectura de una novela famosa, *La Nueva Heloisa*, de J. J. Rousseau. El autor del artículo (I. G.) reconoce que se describe un caso extremo, sin embargo la forma más segura de librarse de la mala influencia de las novelas es abstenerse de ellas. Las iniciales I. G. pertenecen a Isidro Gondra, siempre atento a la educación del bello sexo. El ensayo, si es que así podemos llamarlo, apareció en el volumen I del *Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1841) del que don Isidro Gondra fue su primer director.

La Camelia no podía pasar por alto el tema de las lectoras de novelas. Un colaborador de dicha revista consideraba que éstas pueden ser una buena escuela para las mujeres, siempre y cuando los modelos sean positivos. “No creais, amables lectoras, al ver el título que precede, que voy a declamar contra las novelas como si estuviera en un púlpito; tampoco voy a elogiarlas ¿pues, qué, entonces? me preguntareis[...].” Dice luego que no se puede criticar a todas las novelas sin un juicio ponderado y añade:

Poned en manos de una joven una novela que presente un modelo que deba imitar en sus ideas, formad su corazón, y esto antes que la naturaleza salvaje despierte sus sentimientos sola; no, que siempre vaya al arte ayudando prudentemente a la naturaleza; decidle todo lo que puede temer de un mundo engañoso, pero también enseñadle sus bellezas. Formad su corazón, repito, haciéndole conocer que posee una alma más digna que el cuerpo; poetizad, por decirlo así, su imaginación, su pen-

samiento, y quedando entonces natural, pero en toda su belleza, dejará los necios placeres que la materia da a conocer, en fin, separadla del positivismo bestial. Elegid esas novelas que divirtiendo llenan estas condiciones y tendreis un medio compendiado de instruirla. Despertadle su sensibilidad, pero la verdadera, no la que se llama novelesca.³⁵

³⁵ *La Camelia*, 1853, pp. 135, 138.

IMAGEN DE LA MUJER EN EL TEATRO Y EN LA ÓPERA

EL TEATRO Y LA ÓPERA ROMÁNTICOS EN EL MÉXICO INDEPENDIENTE

En este apartado se analizarán varios aspectos de la ópera y el teatro en la época romántica, con miras a entender el papel que éste desempeñó en la creación de un modelo de mujer. Los puntos a tratar se han organizado de acuerdo con un orden lógico para nuestra argumentación, y no por su importancia en la historia del teatro. El primer punto, con una introducción de carácter histórico, se refiere a la afición al teatro en México. Después hablaremos de los temas y los personajes en las óperas de más éxito, para concluir acerca de la influencia que el teatro tuvo en nuestras mujeres del siglo XIX, desde el punto de vista de la sensibilidad, gustos y mentalidad. Para reforzar este último punto se hablará del culto a las actrices. Aunque trataremos de dar un panorama general del teatro y la ópera en el periodo estudiado, no se pretende hacer una revisión histórica, sino entender el papel que jugaron en el México romántico.

Al acabar la Colonia, el teatro no gozaba precisamente de buena salud en términos de locales, repertorio y actores; sin embargo, era un espectáculo muy apreciado tanto por las autoridades virreinales como por la élite novohispana. Esta afición continuó durante los primeros años de la vida independiente, con una fuerza que resulta sorprendente si se toma en cuenta la crisis económica y la inestabilidad política que acompañaron el nacimiento de la república. Un rasgo significativo de aquel momento de transición es el cambio en la valoración del trabajo y del *status* de las actrices.

Se ha dicho con razón que el teatro es un microcosmos y una representación que la sociedad hace de sí misma. En el teatro los hombres expresan visualmente el orden que le atribuyen al mundo, y se proponen también los modelos a seguir. Ello explica que estuviera ceñido a una estrecha vigilancia por parte del poder. Es por esto, también, que

una de las luchas cruciales entre el teatro romántico y el teatro clásico se desarrollara alrededor de las llamadas tres unidades y entre la representación de un mundo mágico y un mundo "real". Para la mayoría de autores de finales del siglo XVIII, si el teatro se enfocaba con fines didácticos y se respetaban las reglas estilísticas consagradas por la academia y el buen gusto, podía ser el instrumento privilegiado para la educación y edificación moral de la sociedad, pero si se fomentaba la imaginación desahogada, proponiendo ejemplos disparatados y aun inmorales, haciendo caso omiso de las reglas consagradas, se convertía en la mejor escuela de la disolución y el desorden.

Los textos alrededor de la moralidad del teatro fueron frecuentes durante los siglos XVII y XVIII y no faltaron en la Nueva España, en donde autores ilustrados como Alzate reflexionaron sobre el teatro a partir de preocupaciones didácticas y moralizantes. El virrey conde de Gálvez hizo escribir en 1786 unos versos en el telón del Coliseo Nuevo que recordaban, tanto a los teatreros como al público, que el deber del drama era corregir al hombre y hacerle amable la virtud y ocioso el vicio. En 1821 el concepto no había cambiado mucho cuando un periodista escribía que el teatro debía ser "una escuela de las buenas costumbres, de la educación y de la finura".¹ Para que el teatro pudiera promover una actitud moral se requería de un determinado tratamiento formal; este tratamiento consistía en la distancia y la verosimilitud. La distancia, es decir la objetividad, y la recreación o simulacro de lo real a partir de la regla de las tres unidades eran necesarias para un teatro didáctico y edificante. El rechazo al teatro romántico tendrá como argumento principal el peligro de la imaginación desenfrenada, que al no permitir la distinción entre lo real y la fantasía, acababa también por confundir lo bueno con lo malo.

Durante el siglo XVIII, a pesar de la vigilancia que las autoridades virreinales ejercían sobre el teatro, los escándalos y tumultos eran frecuentes. En 1786, el conde de Gálvez encargó la redacción de unas reglas que regirían la vida teatral. Quizá lo más relevante de estas reglas fueran las normas que se imponían a los actores, y en especial a las ac-

¹ Cfr. E. de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol.I, México, UNAM, 1967, p. 183.

trices, consideradas, sin excepción, transgresoras de la moral y las buenas costumbres. Aquellas disposiciones, por muy represivas que fueran, trajeron el beneficio indiscutible de la profesionalización de los actores. Es interesante señalar que los primeros reglamentos del México independiente siguieron sin cambios notables las disposiciones de 1786. No será sino hasta 1894 que el reglamento de teatros porfiriano adopte una posición distinta respecto del teatro y de la relación del mismo con los empresarios y con la sociedad. De las disposiciones de 1786 y de los testimonios de la época se colige que la vida de los actores era absolutamente marginal. Muchos de ellos eran españoles y, al igual que ocurrirá en el siglo XIX, habían trabajado antes en Cuba. A pesar de la falta de profesionalismo, los actores y actrices eran cuidados por las autoridades porque resultaba muy difícil sustituirlos.

Juan Pedro Viqueira, en su libro varias veces citado, nos relata anécdotas muy sabrosas sobre las trifulcas de algunas actrices, quienes fueron obligadas por el gobierno a actuar, a pesar de estar retiradas o de haber sido juzgadas y condenadas por mala conducta. La situación de las actrices variará notablemente al avanzar el siglo XIX pues, aunque seguirá recayendo sobre ellas la sospecha de una vida libre y desprejuiciada, no faltaron algunas respetadas y admiradas por el público y la sociedad bienpensante. En este campo, y en muchos otros, se observarán cambios notables respecto a la valoración de la mujer de los que el Romanticismo fue en gran medida responsable. Nos preguntamos, sin embargo, hasta qué punto la “moralización” de las actrices tuvo como origen el proyecto de moralización total de la sociedad y no tanto una verdadera actitud recoleta, ya que, como muy bien señala Viqueira, “La vida de los actores se asemejaba [pues] enormemente a la de los personajes que representaban en escena. Celos, engaños, adulterios cruzados, pasiones y violencias desatadas, nada de eso era ajeno a los integrantes de la compañía de cómicos ni siquiera las grandes acciones, las redenciones por la fe y los arrepentimientos de última hora.”²

Un artículo de principios del siglo pasado nos permite juzgar el teatro entre 1821 y 1824: actores bastante capaces pero pésima situación del Coliseo; escenografías malísimas, sin perspectiva, sin arte; ma-

² J.P. Viqueira, *¿Relajados o reprimidos?...*, op. cit., p. 94.

la iluminación; repetición de los mismos decorados sea cual sea el tema de la obra; selección cuestionable de las obras. Pero lo interesante para nosotros es la posición clasicista, conservadora y en gran medida ilustrada todavía del autor del artículo. Según éste, se han presentado obras que llevan a “menospreciar todas las ideas de honradez y todos los principios de la buena educación. Cuidaría también del mérito literario de los dramas, procurando ir infundiendo en los espectadores el verdadero gusto clásico, a que por desgracia se va substituyendo el que conocen en Europa con el nombre de romántico”.³ Es decir, nuestro autor participa de la discusión, candente también en Europa, entre el gusto clásico y el romántico, y se pronuncia a favor del clásico, por su capacidad moralizante y educativa.

Fue en el Teatro de los Gallos y en la compañía de Luciano Cortés donde logró sus éxitos la celebrada y admirada Cecilia Ortiz. Erasmo Luján le dedicó un poema (*El Sol*, 8 de noviembre de 1823) en el que se mezclan metáforas de gusto todavía clasicista con expresiones arrebatadas de carácter decididamente romántico. Nos parece muy valioso un retrato publicado por un admirador de la Ortiz, en el que se describe su atuendo, muy representativo de una elegante a la moda:

gustábale lucir su garbo en la calle, y vestía por lo regular un traje corto y alto de talle, de muselina con olanes de tarjas, que le permitía lucir sus menudos pies calzados con zapatos escotados de seda; casi siempre llevaba al cuello un grueso hilo de perlas con un pendiente de dos granos en figura de guaje, montado en diamantes rosas; los zarcillos eran de igual forma y montura que el pendiente; sujetaba el reloj a la cintura con un broche de oro en que remataba la soguilla, de un delicado trabajo de filigrana; llevaba con mucha gracia la mantilla de punto blanco y solía cubrir sus hombros con un magnífico tapado de China, que recogía con la mano izquierda en la cintura, a la moda de las majas españolas.⁴

³ E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. I, p. 182.

⁴ *Ibidem*, pp. 187, 188.

Nos parece digno de tomar en cuenta que en la recién independizada colonia se siguiera la moda del majismo, cuyas implicaciones con el romanticismo están claramente demostradas por Carmen Martín Gaité en su libro ya citado y por Emili Olcina en su estudio sobre Goya y el guitarrista Fernando Sors. También es interesante la descripción del vestido con talle alto, típico de la moda francesa dominante en la época napoleónica. En todo caso, la mezcla de vestido republicano a la francesa con elementos del majismo castizo español nos indican el momento de transición y de influencias encontradas que está viviendo la América independizada, en tanto que la atención que se le presta como artista marca el inicio al culto a las actrices, del que se hablará después.

En 1824, recién consumada la Independencia, un grupo de personas cultivadas concibieron el proyecto de traer a México una compañía italiana de ópera. Según Olavarría y Ferrari, este interés se suscitó por los éxitos que una compañía italiana acababa de obtener en Madrid. El proyecto no pudo fructificar debido a la inestabilidad política y militar del país. No obstante, dicha iniciativa resulta de gran interés por dos motivos: el primero, porque demuestra que en 1824, México estaba todavía pendiente de lo que ocurría en la antigua metrópoli (por lo menos por lo que se refiere al teatro, que por regla general llegaba a La Habana); y el segundo, porque indica la necesidad de la nueva clase dirigente de adoptar prácticas culturales corrientes ya entre la burguesía europea. Este año de 1824 cerró con el estreno de una ópera mexicana compuesta por Esteban Cristiani, *El Solitario*, cuyo éxito se demuestra en el hecho de que se repitiera numerosas veces, tanto en lo que quedaba del año como a lo largo de 1825. Otras óperas puestas en escena por Cristiani fueron *El Califa de Bagdad* y *Ramón y Rosita o la paña negra*. Queremos señalar aquí, respecto del tema de la ópera *El Solitario*, que estaba inspirado en un episodio medieval de la vida de Carlos el Temerario, es decir un tema *Revival*.

En 1825 se fundó la Sociedad Filarmónica, creada por el músico Mariano Elízaga, cuyo primer concierto contó con la presencia del Presidente Guadalupe Victoria.⁵ Siguieron otros conciertos y un *Te Deum*

⁵ Mariano Elízaga es una figura que debiera estudiarse con más atención puesto que jugó un papel muy importante en la vida musical de los primeros años de la

en San Francisco el día de santa Cecilia. A pesar de las dificultades económicas, de las epidemias de sarampión y escarlatina, y de la inseguridad que reinaba en las calles de la capital en las noches, la afición al teatro parecía bien arraigada, lo que llevó al dueño del Teatro de los Gallos, Diego Ramón Somera, a restaurar el edificio. La función de inauguración contó con la participación del cantante Andrés Castillo, el bailarín francés Andrés Pautret y la “graciosa bailarina de boleras” Manuela García Gamborino. Dicha actriz gozaría del favor del público con este tipo de bailes.

Fue en este mismo teatro en donde Andrés Castillo puso en escena dos óperas de Rossini, *La urraca ladrona* y *Tancredo*. Se alternaron las óperas con comedias de mucho éxito, lo que ocasionó que el Coliseo perdiera la mayor parte de su clientela y se iniciara una rivalidad feroz entre ambos teatros y sus empresarios. Debemos recordar que en los primeros años del México independiente Rossini será el más conocido y al parecer el preferido entre los compositores de ópera. El año de 1826 fue particularmente filarmónico, y entre las obras representadas cabe citar *Ifigenia en Aulide* de Gluck (obra clásica) y la ópera de *La italiana en Argel* de Rossini, obra decididamente romántica. Por su parte, Andrés Castillo y Andrés Pautret presentaron *El Barbero de Sevilla* y *Tancredo*, también de Rossini. En abril debutó el actor español Andrés Prieto, quien venía recomendado por Manuel Eduardo de Gorostiza y significó para México la llegada de un seguidor de la escuela de Isidoro Máiquez, reformador de la declamación teatral en España. Prieto debutó con *Los Templarios* de Reynouard, es decir con una obra de carácter *Revival*. A su llegada se desató una fuerte polémica entre el cubano Heredia y el español Prieto, que en el fondo era política. Entre las obras que Prieto puso en escena estaba una del propio Here-

Independencia. Nació en Valladolid en 1786, tuvo como primer maestro a su padre, pero también recibió educación de los mejores músicos del momento en México. Fue maestro de doña Ana María Huarte en el Conservatorio de las Rosas y más tarde, siendo doña Ana María esposa de Iturbide y emperatriz, ocupó el cargo de director de la Capilla Imperial. Junto con José Antonio Gómez fundó la Sociedad Filarmónica, de la que surgió en 1825 el Conservatorio Nacional. Compuso música religiosa (entre ellas una *Gran Misa*), y piezas de salón, además de un texto pedagógico, *Elementos de Música* (1828).

dia, *El Tiberio*, gesto que sellaría la reconciliación y amistad entre ambos hombres.

El año de 1830 no empezó bien para nadie; tampoco para el teatro, ya que los actores españoles Prieto y Garay, que habían podido eludir el decreto de expulsión de 1828, sufrieron finalmente la expulsión y se trasladaron a La Habana. Pautret intentó sin éxito mantener abierto el Teatro Principal. Fue entonces cuando el gobierno de Bustamante autorizó el regreso de los actores españoles, y si fuera necesario, la contratación de nuevos. Entretanto se había encargado al señor Gorostiza la organización del ramo del verso, en el entendido de que se contratarían actores extranjeros; el ramo de la ópera se había confiado a Cayetano Paris, quien contrataría en Italia a los cantantes necesarios para formar una compañía. Es necesario recordar aquí que don Cayetano Paris, catalán de origen, era el esposo de la cantante italiana Pellegrini, instalada en México desde mucho antes. La compañía aprovecharía a los cantantes Pellegrini y Benedicto, además de otros menores que habían trabajado en las óperas de Manuel García.⁶

Otros aspectos interesantes de esta política fueron el apoyo político y económico del gobierno (20,000 pesos anuales de subvención), así como el encargo al empresario Cayetano Paris de adquirir treinta óperas nuevas (veinticuatro bufas y seis serias) para renovar el repertorio, ya que la empresa pretendía dar dos funciones semanales. Estas decisiones indican la importancia del teatro en la sociedad mexicana de aquellos años, importancia que se anteponía a las penurias económicas por las que pasaba el gobierno. Por otra parte, en el repertorio adquirido por Paris llegaron novedades operísticas dignas de tomarse en cuenta cuando hablemos del estilo romántico y de los modelos femeninos propuestos por dichas obras.

El empeño del gobierno y del empresario por ofrecer teatro y ópera dignos de la afición mexicana se demuestra en el hecho de que

⁶ Manuel García (Sevilla 1775-1832), llegó a México con su compañía en 1827 para debutar en el Teatro Provisional o de Los Gallos con *El Barbero de Sevilla*. Su estancia en el país estuvo plagada de incidentes y problemas, hasta que en 1828 tuvo que abandonarlo al hacerse efectiva en su persona la expulsión de los españoles. García, padre de la famosa María Malibrán, se encontraba con su compañía en Estados Unidos cuando fue contratado por el coronel Luis Castrejón, gran aficionado al *bel canto*.

además de remodelar el Coliseo, se construirían diez decoraciones nuevas y se confeccionarían trajes para comparsas y coros. Los decorados los realizó el profesor F. Tamayo “arreglándose a los diseños que le ha suministrado el señor Carlos de Paris, las vistas que han de decorar la escena, asegurándose que son enteramente nuevas y aprobadas por muchos inteligentes en el arte”.⁷ Para los interesados en los detalles de la organización de la nueva época del Coliseo, remitimos a Olavarría y Ferrari. Nos hemos extendido en estos detalles porque confirman una de nuestras hipótesis, a saber que la crisis no era el motivo por el cual la Academia de San Carlos seguía cerrada o en decadencia, sino que la sociedad mexicana de los años veinte y treinta prefería gastar sus caudales en el teatro y la ópera.

Estamos en el año de 1831 y apenas se está reconstruyendo el panorama teatral y operístico, después de la crisis política y de la salida de los actores españoles del país. Por suerte, en agosto pudo anunciarse la inminente llegada de los actores contratados por Gorostiza, y unos días después se publicó la noticia de que había zarpado ya la compañía italiana de ópera organizada por Cayetano Paris en Roma. Como director de dicha compañía llegaba Filippo Galli, célebre músico a quien el mismo Rossini había dedicado dos papeles; el de Fernando en *La urraca ladrona* y el de Mahometto en la ópera del mismo nombre. La contratación de un músico de esta talla no sólo llenaba de expectativas al público mexicano, sino que constituía un verdadero orgullo.⁸ La satisfacción de los mexicanos se trasluce en las notas aparecidas en el periódico oficial, en donde se divulgaban los éxitos de Galli y de su compañía. Veracruz fue la primera ciudad en constatar los méritos de la compañía italiana, con dos conciertos verificados en los salones de la sociedad La Unión.

La compañía debutó en la capital con *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini. Al grupo se unió la señora Pellegrini, incluida en el arreglo con la

⁷ Carlos Paris, o de Paris, hermano de Cayetano, no sólo realizó escenografías sino que pintó paisajes, retratos y cuadros históricos (*La basalla de Tampico*). Nació en Barcelona en 1800 y murió en Roma, en donde había estudiado, en 1861. Cfr. E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 271.

⁸ *Ibidem*, pp. 272, 273.

compañía de Galli, en virtud de que dicha señora era la esposa de Cayetano Paris. Los elogios del Registro Oficial dibujaban un futuro esplendoroso para el teatro en México:

Añadiendo a esto [la calidad de las voces] la propiedad y hermosura de los trajes y decoraciones, la orquesta numerosa y compuesta de excelentes profesores y la clase de concurrentes que llenaba el teatro (lo mejor de la sociedad capitalina), puede decirse sin exageración que desde la fundación del Coliseo de México, no se había visto el público tan perfectamente servido ni había gozado de un espectáculo tan brillantemente ejecutado y que le llenase de más satisfacción.⁹

Diez años después de consumada la Independencia, México tenía un teatro que lo colocaba entre las naciones civilizadas. El país revuelto y en plena crisis política; la economía deshecha y con una deuda externa e interna descomunal, y sin embargo no sólo los particulares, sino el propio gobierno, parecían más angustiados por el hecho de no poseer un buen teatro que por cualquier otro de los problemas que aquejaban al país. Pasarían más de doce años hasta que, en otro esfuerzo similar, gobierno y particulares revitalizaran las artes plásticas con la reforma y reorganización de la Academia de San Carlos.

El estreno de *Torbaldó y Dorliska* de Rossini (septiembre de 1831), demostró que el público mexicano no iba a la ópera sólo por seguir la moda. Con satisfacción se había demostrado que “los mexicanos han dado pruebas en el particular, de que son susceptibles de tanto gusto como en cualquier país civilizado de Europa puede tenerse. La ópera *Torbaldó y Dorliska* nunca ha gustado tanto como en la cuarta vez que se ha representado: los concurrentes han encontrado en dicha representación nuevas bellezas en la música, que en las otras no habían advertido”.¹⁰ Y además, la llegada de artistas extranjeros, y en especial de los cantantes italianos, había educado al público. Poco a poco desaparecían los puros y cigarros, los aplausos fuera de lugar, los silbidos y rechiflas.

⁹ *Ibidem*, p. 277.

¹⁰ *Ibidem*, p. 281.

También es cierto que los precios, cada vez más elevados, habían hecho una selección forzada, y que solamente la llamada gente decente podía costear las veladas en el teatro. El público elegante se volcó completamente en la ópera.

En las tertulias no se hablaba más que de las cantantes, sus méritos musicales, su vestuario, y de los temas sentimentales de las óperas. Las señoras Pellegrini y Massini cautivaban al público capitalino con sus arias y sus *duettos*. En 1831 se estrenó *Tebaldo e Isolina* de Morlachi, con mucho éxito; la mencionada ópera llegó a “fanatizar” a los capitalinos, según Olavarría y Ferrari. Se presentaron después *La italiana en Argel*, *La Cenicienta*, *Ricardo y Zoraida* y *El matrimonio secreto*, pero ninguna superó en éxito a *Tebaldo e Isolina*. En febrero la compañía deslumbró con el estreno de *Semíramis*, la primera ópera de Bellini que se presentaba en México, de acuerdo con nuestros datos, aunque Baqueiro Foster asegura que fue Manuel García quien la estrenara en México en 1827.

El repertorio de Galli durante 1832 se compuso de *La Cenicienta*, *Mahometto II*, *El matrimonio secreto*, *Tebaldo e Isolina*, *Clotilde*, *Semíramis*, *La Inés*, *Torbaldó y Dorlisca*, entre otras. En cuanto al teatro, o cuadro de verso como se le llamaba para diferenciarlo de la ópera, se representaron alrededor de cien obras, entre las que destacan: *Malek Adhel* del duque de Rivas; *Tartuffo*, el clásico de Molière; *El desdén con el desdén* y *Don Dieguito* de Gorostiza. Es decir, obras del repertorio clásico mezcladas con piezas románticas y eclécticas. Precisamente a raíz de la presentación de *Treinta años o La Vida de un jugador*, el programa de mano que la acompañaba se hacía eco de la polémica entre partidarios del teatro clásico y partidarios del teatro romántico, es decir que no estábamos al margen de las discusiones que animaban los círculos educados de todo el mundo. El texto del programa decía:

las repetidas cuestiones y disputas literarias entre clásicos y románticos, reducidas a criticar los primeros las monstruosas composiciones dramáticas que por desgracia han infestado la escena, particularmente las tituladas melodramas, y la obstinación de los segundos pretendiendo probar que guardando las unidades que prescriben las reglas del arte, no es fácil interesar al público con los argumentos, fueron poderosas razones

para estimular a Victor Decance a presentar en uno de los teatros de París el furibundo melodrama de que se trata [...]¹¹

El año de 1833 fue particularmente difícil para México; una epidemia de cólera enlutó a la mayoría de las familias de la capital. Sin embargo, el teatro y la ópera se esforzaron por mantener las temporadas. En junio Filippo Galli ofreció *Moisés en Egipto* y *Ricardo y Zoraida*. A lo largo del año se repitieron *El Barbero de Sevilla*, *El Conde Ory*, *Semíramis*, *La urraca ladrona*, *Clotilde*, *La Inés*, *Tebaldo y Dorlinda* y *La Cenicienta*. Por lo que al teatro se refiere el año de 1833 fue memorable por el regreso a México de Manuel Eduardo de Gorostiza y el estreno de su obra más popular, *Contigo pan y cebolla*, escrita durante su estancia en Londres. Ya dijimos que en el siglo XIX en una semana la cartelera podía presentar hasta cinco piezas distintas. Esto explica que el público pudiera asistir casi todas las tardes al teatro sin aburrirse. Esto explica también que no se lograran casi nunca actuaciones y puestas en escena acabadas y consistentes. A principios de los cuarenta, la *prima donna* Anaida Castellan obtuvo grandes éxitos con obras definitivamente románticas como *Belisario*, *Norma* y *Lucia*, favoritas del público, pero además se permitió dos novedades de Ricci, *Las cárceles de Edimburgo* y *Una aventura de Semíramis*. En el Nuevo México se estrenó *El Pirata* de Bellini.

En el campo de la producción teatral romántica hay que mencionar que Ignacio Rodríguez Galván estrenó en el Teatro Principal su drama en cinco actos *El privado del Virrey*, con poco éxito de público y crítica adversa (12 de abril). En mayo, Fernando Calderón presentó por primera vez *Herman o la vuelta del cruzado*, anunciada un año antes. Esta obra, huelga decirlo, tiene un argumento *Revival*. En junio llegaron de La Habana algunos actores españoles que sentarían sus reales en México: Rosa Peluffo y María Cañete, a quien Guillermo Prieto dedicaría un entusiasmado poema; los actores Javier Armenta, esposo de la Peluffo y Juan de Mata. Se desató una beneficiosa rivalidad entre los dos teatros, el Nuevo México y el Principal, y decimos beneficiosa por-

¹¹ *Ibidem*, p. 291.

que esta rivalidad obligaba a presentar buenas obras y era un acicate para los actores, mejorando sus actuaciones.

En el Teatro de la Ópera se repitieron todas las obras preferidas del público mexicano: *El Pirata*, *Lucia de Lammermoor*, *Norma*, *Julietta y Romeo*, *Marino Farliero*, *Tancredo* y *Las cárceles de Edimburgo*, todas ellas románticas de tema histórico y *Revival*, además de *La sonámbula*. La ópera, al igual que el teatro, se vio favorecida con la llegada de cantantes extranjeros: la soprano Rossina Picco y el bajo Antonio Sanquirico. El teatro de los Gallos entró en quiebra en agosto y la compañía de la Castellan se trasladó al Principal, en donde siguieron ofreciendo el repertorio habitual: debutaron con *La sonámbula* y siguieron con *El Barbero de Sevilla*, *El Pirata*, *Lucrecia Borgia*, *Norma*, *Donna Caritea reina de España* de Mercadante, *Elixir de Amor*, *Gemma di Vergy*, *Marino Farliero*, *Lucia de Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Semíramis* y *Beatrice di Tenda*. Es decir el mismo repertorio romántico que se ofrecía en todas las salas del continente europeo.

Nos parece interesante la reacción que provocó el estreno de la obra de Gil y Zárate, *Carlos Segundo el Hechizado*, ya que la obra fue calificada de inmoral. En *El Siglo XIX* se recordaba que en el momento de su estreno en España “el pueblo enfurecido corría con la espada y la tea a los conventos a matar y quemar frailes”, y que el autor quiso adular “las pasiones del pueblo”. En México, concluía el articulista, “el drama no tiene ningún fin útil sino el pernicioso de herir la moral pública”.¹² Pero las funciones siguieron con lleno completo y nadie hizo caso de las sabias y juiciosas reflexiones de *El Siglo XIX*.

En 1840 la afición a la ópera estaba tan arraigada que un articulista de *La Hesperia*, hablando de la “Ópera en México”, medía nuestro grado de cultura con el termómetro del drama musical; el balance era positivo para la sociedad mexicana, que se había sumado a los pueblos civilizados. A propósito de la compañía lírica italiana que se estaba organizando, informaba de las suscripciones que se habían abierto y comentaba: “Indisputable es que los dramas musicales suavizan la sociedad y son casi una necesidad en los pueblos civilizados. Indispensables por tanto se han hecho tales espectáculos en las capitales y ciuda-

¹² *Ibidem*, p. 402.

des de primera categoría, porque el mundo ilustrado y de buen gusto no puede pasar ya sin las sensaciones agradables y llenas de dulzura que en él produce la música.”¹³

Esta breve revisión del teatro y la ópera románticos en México tienen como objetivo ayudarnos a ubicar en un contexto más preciso las implicaciones de la asistencia a la ópera, una práctica social y cultural que se perfila como la más importante del periodo. Sólo la música instrumental y la poesía podían comparársele en cuanto a favor del público, pero ninguna de las demás artes la igualaba en cuanto a espacios, recursos y profesionales movilizados: cantantes, actores, bailarines, directores, músicos, escenógrafos y pintores, tramoyistas, modistas, sastres, y todo el personal que se necesitara para el funcionamiento del teatro. Por el otro lado esta apretada revisión de la cartelera teatral indica que en México, a pesar de las dificultades económicas y de la lejanía de los grandes centros teatrales y operísticos de Europa, la sociedad consumía la producción cultural con muy poco retraso.

En el próximo apartado haremos una revisión del argumento de algunas de las obras de mayor éxito con el objeto de poder concluir acerca de los modelos y pautas femeninas propuestos por la ópera romántica.

DE *LA SONÁMBULA* A *NORMA*:
MODELOS DE LA ÓPERA ROMÁNTICA

La asistencia regular al teatro y la ópera y el entusiasmo manifestado por algunas de las obras del repertorio romántico nos autorizan a sostener que los modelos ofrecidos por la ópera coadyuvaron a difundir e interiorizar modelos de sensibilidad y comportamiento femeninos. Proponemos revisar aquellas obras que más éxito tuvieron en México para ahondar en el problema de la difusión de la sensibilidad romántica. En primer lugar se impone decir que en los años veinte el autor más conocido fue Rossini, cuyas obras fueron dignamente presentadas por la compañía de Manuel García. Siguen, cronológicamente y en el favor del público, Bellini y Donizetti. En segundo lugar cabe la observación

¹³ *La Hesperia*, 24 de octubre de 1840.

des de primera categoría, porque el mundo ilustrado y de buen gusto no puede pasar ya sin las sensaciones agradables y llenas de dulzura que en él produce la música.”¹³

Esta breve revisión del teatro y la ópera románticos en México tienen como objetivo ayudarnos a ubicar en un contexto más preciso las implicaciones de la asistencia a la ópera, una práctica social y cultural que se perfila como la más importante del periodo. Sólo la música instrumental y la poesía podían comparársele en cuanto a favor del público, pero ninguna de las demás artes la igualaba en cuanto a espacios, recursos y profesionales movilizados: cantantes, actores, bailarines, directores, músicos, escenógrafos y pintores, tramoyistas, modistas, sastres, y todo el personal que se necesitara para el funcionamiento del teatro. Por el otro lado esta apretada revisión de la cartelera teatral indica que en México, a pesar de las dificultades económicas y de la lejanía de los grandes centros teatrales y operísticos de Europa, la sociedad consumía la producción cultural con muy poco retraso.

En el próximo apartado haremos una revisión del argumento de algunas de las obras de mayor éxito con el objeto de poder concluir acerca de los modelos y pautas femeninas propuestos por la ópera romántica.

DE *LA SONÁMBULA* A *NORMA*:
MODELOS DE LA ÓPERA ROMÁNTICA

La asistencia regular al teatro y la ópera y el entusiasmo manifestado por algunas de las obras del repertorio romántico nos autorizan a sostener que los modelos ofrecidos por la ópera coadyuvaron a difundir e interiorizar modelos de sensibilidad y comportamiento femeninos. Proponemos revisar aquellas obras que más éxito tuvieron en México para ahondar en el problema de la difusión de la sensibilidad romántica. En primer lugar se impone decir que en los años veinte el autor más conocido fue Rossini, cuyas obras fueron dignamente presentadas por la compañía de Manuel García. Siguen, cronológicamente y en el favor del público, Bellini y Donizetti. En segundo lugar cabe la observación

¹³ *La Hesperia*, 24 de octubre de 1840.

siguiente: en una época en que las comunicaciones no eran todavía muy fáciles, sorprende la relativa rapidez con que se difundían las novedades operísticas y teatrales. Todo ello nos permite cuestionar la idea, tan generalizada, de un crónico atraso de México respecto de los avances de la cultura. En todo caso, deberíamos decir que México tomaba aquello que le interesaba, dejando de lado aspectos que no despertaban su curiosidad o con los que no se identificaba. Hemos escogido estas óperas en razón de las veces que se representaron, la aceptación unánime de la crítica pero, sobre todo, a partir de las numerosas referencias que se encuentran en las revistas y textos literarios de la época.

En el subtítulo hemos establecido un recorrido: de *La sonámbula* a *Norma*, o dicho de otra manera, de la ópera de fantasía al drama total. Entre estos extremos el público mexicano gozó de un repertorio que llenaba todas sus expectativas sentimentales y estéticas. Nos parece sintomático que durante la década de los veinte Rossini gozara del favor del público, y no sólo por ser un gran compositor que los mexicanos disfrutaron por medio de buenos intérpretes, sino porque sus óperas proporcionaban todos los ingredientes sentimentales sin caer en los excesos románticos. Muchas de las obras representadas en estos años en México tienen un final feliz; citaremos *El Barbero de Sevilla*, *La italiana en Argel* o *La Cenicienta*. El *Matrimonio secreto* de Cimarosa, que en México compartió honores con las óperas de Rossini, es también una obra en la que el amor triunfa. El *leit motiv* es siempre el amor, y en el argumento la mujer ocupa un lugar de privilegio; en todas se suceden los enredos, los desencuentros, cambios de identidad, que hacen el argumento divertido e interesante, pero en estas obras el amor triunfa siempre sobre la tragedia. Podemos resumir el fenómeno de las preferencias diciendo que, entre 1825 y 1840, los mexicanos todavía gustan de las obras con final feliz, mientras que en las dos décadas siguientes prefieren el drama.

Bellini sustituyó a Rossini en el corazón de los mexicanos y mexicanas. Nacido en Catania en 1801, murió muy joven, a los 34 años de edad, cumpliendo él mismo un destino romántico. *Norma* y *La sonámbula* fueron las obras más representadas en México durante los años que cubre nuestra investigación; ambas se estrenaron en Italia en 1831 y en México en 1836. Vamos a ofrecer un breve resumen del li-

breto de *La sonámbula* (estrenada en México el 1º de febrero de 1836) que nos permita entender en qué se basaba su éxito. Amina, una joven molinera, y Elvino, rico arrendatario, anuncian su compromiso; los campesinos felicitan a la novia mientras hace su aparición el conde Rodolfo, dueño del castillo y ausente del lugar durante muchos años. Sólo la hostelera Lisa, enamorada de Elvino, lo reconoce (primer acto). En el segundo acto Amina, sonámbula, llega a la hostelería y se acuesta en la cama del conde Rodolfo. Lisa la acusa de infiel, a pesar de que el conde desmiente que haya ocurrido nada entre los dos. En el tercer acto se produce el desenlace; a pesar de las protestas de Amina y del conde, Elvino le quita el anillo de compromiso y parece decidirse por Lisa. Pero la madre de Amina llega con un pañuelo que Lisa olvidó en la habitación del conde y la acusa de hipócrita. En este momento llega Amina sonámbula y Elvino reconoce su error. La ópera termina con la boda de Amina y Elvino.

El tema del sonambulismo interesó sobremanera al romanticismo, como ya se vio en el capítulo “La educación de la mujer y las pautas culturales en el México independiente”. A nosotros la historia nos puede parecer insulsa, pero es indudable que el tema agradaba al público de la época. Prueba de ello es que el tema y la ópera interesaron a pintores y poetas, a escritores y a damiselas. En noviembre de 1843 el dramaturgo mexicano Fernando Calderón compuso un poema dedicado “A la señora Amalia Passi en ejecución de *La sonámbula*.”¹⁴ El pintor Juan Cordero la tomó como tema de una de sus telas, en tanto que los cronistas se refieren al enorme éxito entre casi todos los estratos sociales de las principales ciudades del país. Otra intérprete famosa de *La sonámbula* fue María Albini, a quien Guillermo Prieto dedicó un entu-

¹⁴ Fernando Calderón, “A Amalia Passi en ejecución de *La Sonámbula*”, en L. Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, vol. 2, México, UNAM, p. 248. Por su parte, Juan Cordero pintó *La sonámbula*, probablemente en 1865, y recuerda la escena en que el personaje de la ópera entraba al escenario oscuro con la vela en la mano. En su libro *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, Elisa García Barragán ha sugerido que Cordero para este cuadro se inspiró en *La Tour*; sin embargo, nosotros consideramos que, al margen del claroscuro que recuerda dicho pintor francés, la escena se origina en el teatro. La tela se conserva actualmente en el Museo Nacional de Arte.

siasta poema. Por su parte Manuel Payno se inspira en la imagen de la joven sonámbula para una escena de su novela *El fistol de diablo*: “A poco una puerta se abrió y se me presentó con una bujía en la mano una figura hermosa pero silenciosa y pálida, vestida de blanco y con una larga cabellera negra, que en rizos y ondas caía por su cuello y espalda; se me figuró una sonámbula, como la de la ópera, en el momento en que se dispone a atravesar el puente, casi puedo asegurar que me dio miedo.”¹⁵ Nuestras fuentes indican que los temas de *La sonámbula* eran los preferidos de las damiselas aficionadas a la música.

La sonámbula se inscribe dentro del tipo de óperas románticas con tema actual (se ubica en un pueblo suizo en el siglo XIX), de ambientación costumbrista y popular. El argumento tiene los suficientes elementos de sorpresa, complicación del argumento con el consecuente desenlace feliz y un sentimentalismo bien dosificado que la convertía en apta para todos los públicos. No olvidemos que Suiza es uno de los países preferidos por los románticos, por su pintoresquismo y por su régimen político, tradicional y republicano a la vez. Por otra parte, tenemos testimonios de que las escenas de sonambulismo, sobre todo cuando Amina se acerca al pueblo caminando sonámbula por el puente, entusiasmaban al público.

Norma se coloca en el extremo opuesto. Compuesta en la misma época que la obra anterior, Bellini expresa en ella un romanticismo trágico; a la actualidad de *La sonámbula* opone una época pasada y oscura (la Galia de los druidas); al final feliz prefiere el suicidio. La ópera fue estrenada en México por la Albini y suscitó el entusiasmo de todos. Guillermo Prieto recuerda en sus *Memorias*:

La *Norma* hizo furor; la Albini se posesionó del trágico sublime para encadenar la admiración y hacerse dueña de todos los corazones. Lágrimas, flores, vítores, coronas, todo cayó como lluvia de oro a los pies de la privilegiada actriz. Mi lira prorrumpió en unos versos que repitieron por las circunstancias los lagartijos como fórmula de su entusiasmo por Mariella.

¹⁵ M. Payno, *op. cit.*, p. 470.

Tu dulce, tu grato, tu mágico canto
Enciende mi encanto, mi tierna emoción;
Rival de las gracias, de amor precursora,
Ya se oye sonora tu angélica voz...

Aunque tal composición a la Albini no valía una higa, ellos me sirvieron de pasaporte para entrar en intimidades teatrales.¹⁶

Por su parte, el *Diario del Gobierno* publicó un artículo lleno de elogios hacia la *prima donna*, alabando tanto su voz como sus dotes de actriz. Independientemente del éxito obtenido por la Albini, la ópera tenía muchas virtudes que la convirtieron en la favorita de los aficionados mexicanos. Todas las compañías de ópera la contemplaban como pieza básica de su repertorio. El libreto puede resumirse de la siguiente manera: Norma, gran sacerdotisa y profetisa gala, debe dar la orden de ataque contra los romanos, pero se resiste porque es amante de Polion, el procónsul romano, con quien ha tenido dos hijos secretos. Entretanto la joven sacerdotisa Adalgisa y Polion han iniciado relaciones amorosas sin que Norma sospeche nada. Al final del primer acto Norma descubre sus amores mientras los guerreros impacientes esperan la orden de ataque. En el segundo acto, Norma, desesperada, duda entre eliminar a sus hijos o entregarlos a Polion y Adalgisa y suicidarse. Cuando Polion amenaza con raptar a Adalgisa, Norma da la orden de empezar la guerra. Pero el pueblo, indignado porque Polion ha profanado el templo, pide la muerte de Adalgisa y del romano. Norma confiesa sus amores con Polion, le entrega sus hijos, y sin escuchar las súplicas de su pueblo se precipita a la hoguera. Sólo entonces Polion reconoce el gran amor de Norma.

El interés suscitado por *Norma* se manifestó en todos los terrenos. *El Apuntador* la cita en numerosas ocasiones, explicando el contexto histórico de la trama, hablando de Bellini o de sus intérpretes. La muerte del compositor inspiró artículos y poesías, como la "Canción a la muerte de Bellini" de Eustaquio Fernández Navarrete, en la que se pregunta quién cantará las penas de Norma. Otro autor, al hablar de la

¹⁶ G. Prieto, *op. cit.*, pp. 186, 187.

muerte del compositor, escribe que ni la muerte del propio Bellini podrá debilitar “la sublimidad de *Norma*”.¹⁷ Cuando Mathieu de Fossey recuerda las funciones de ópera en México, la primera obra que acude a su mente es *Norma* y la interpretación de la Albini: “era admirable en todos los sentidos en la ópera *Norma*. Después del dúo del segundo acto con Adalgisa *Si fino all’ore, all’ore extreme*, era un frenesí de aclamaciones”.¹⁸ Por su parte, Madame Calderón de la Barca, con motivo de su primera cena oficial como embajadores de España en México, escoge la marcha de *Norma* para iniciar la entrada de los invitados al comedor de gala.¹⁹

Pero el mejor tributo a *Norma* viene de la pluma de Manuel Payno, con motivo de la interpretación de la soprano inglesa Anna Bishop. Payno explica las escenas que más impacto le causaron. Nos vamos a permitir transcribir la primera porque recupera algo tan difícil de conservar como son las sensaciones y sentimientos que suscitaría una escena teatral romántica.

Al levantarse el telón, el teatro representa un bosque druídico lleno de sombra y de terror. Gigantescas encinas contemporáneas del diluvio, elevan á las nubes sus nudosos troncos, mientras sus raíces están hundidas en los barrancos del suelo. En medio se eleva la encina sagrada de Irminsul, el coloso del bosque, y cuyos brazos se estienden caprichosa y fantásticamente, y presentan alguna cosa parecida á la imagen de una divinidad implacable. Es un árbol sanguinario y feroz que ha crecido en una tierra abonada con la sangre, y cuya savia contiene partículas humanas. Da su sombra sobre la piedra druídica, donde sube la sacerdotiza [*sic*] para celebrar los ritos solemnes. A lo lejos brillan vagamente algunas luces. Es de noche; se escuchan los acentos de una marcha religiosa.²⁰

Una descripción como ésta nos autoriza a proponer, como veremos más adelante en el caso del *Revival*, que el teatro fue la inspiración

¹⁷ *El Apuntador*, 1841, p. 314.

¹⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 241.

¹⁹ Mme. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 212.

²⁰ M. Payno, *El Album Mexicano*, tomo II, 1849, p. 333.

no sólo de muchos sentimientos románticos (frente a la naturaleza, por ejemplo), sino que serviría de modelo para la literatura —la poesía en especial— la pintura y el grabado. Cuando algunos críticos más tarde reclamen que los mexicanos de la primera mitad de siglo no podían realmente sentir historias o paisajes que nunca habían visto, les contestamos que lo habían visto y vivido intensamente en el teatro.

He aquí otro fragmento del ensayo de Payno, que muchos mexicanos románticos podrían haber suscrito: “En ese momento se desgarran las nubes. Un rayo de luz ilumina las copas de los árboles, y la luna muestra la clara palidez de su rostro. En este momento Norma canta la hermosa aria que comienza *Casta diva*, y en la cual parece que reunió Bellini toda la ternura y toda la melancolía de su alma.” La escena final es, para los románticos, la más sublime: Norma se acusa públicamente y paga su culpa con la muerte. “Esta escena es la más patética del drama. Bellini, después de componer esa música, debió haber quedado con el corazón profundamente lastimado.”²¹

Antes de pasar a *Lucia de Lammermoor* es preciso mencionar otra obra de Bellini que gozó de gran éxito; nos referimos a *Los puritanos*, estrenada un año antes que *La sonámbula* y *Norma*. Aunque no llegó a tener tantos admiradores como las otras dos óperas citadas, fue acogida siempre con simpatía. Payno habla de ella con frecuencia en su novela *El fístol de diablo*. Las óperas de Donizetti llegaron a México con la Compañía Italiana de Ópera y la señora Anaida Castellan, quien debutó precisamente con *Lucia de Lammermoor* (12 de julio de 1841). El argumento de *Lucia* es tan dramático si cabe como el de *Norma*, pero probablemente gustó más debido a que se trata de una historia en el más puro estilo *Revival* inglés. Suponemos que los escenógrafos pudieron explayarse con toda clase de ambientaciones góticas que inspirarían muebles, decoraciones arquitectónicas, modas y peinados. *Lucia* fue, pues, la primera obra de Donizetti estrenada en México y la que permaneció como favorita hasta bien avanzado el siglo.

El libreto se basa en una novela de Walter Scott, autor sobre el que hemos de volver en el capítulo final, al revisar la moda *Revival*. Por

²¹ *Ibidem*, pp. 336 y 338.

el momento haremos un breve esbozo de su argumento. En el primer acto, Lucía y Edgardo se juran amor eterno, mientras lord Ashton, de un clan rival, planea casarse con Lucía. Edgardo debe viajar a Francia y se despiden. El segundo acto transcurre en un salón gótico. Lucía, vestida de negro, está a punto de contraer matrimonio con lord Ashton, creyendo que Edgardo ya no va a regresar nunca. Edgardo la maldice. En el tercer acto, Ashton y Edgardo se retan a duelo mortal; Lucía, enloquecida, se adelanta y mata a su esposo Ashton y a continuación se suicida. Edgardo también se apuñala ante la tumba de su padre, que había sido asesinado por lord Ashton. De esta manera se cumple el destino trágico de dos familias. La escena de la locura de Lucía fue considerada como una de las más difíciles y trágicas de toda la historia de la interpretación operística romántica, y aquella en la que el público entregaba su alma a la cantante si lograba convencer.

Los editores de *El Apuntador*, conscientes de la importancia de esta obra, ofrecieron a sus suscriptores un retrato de Anaida Castellan en el carácter de Lucía, mismo que se comenta más adelante. Por el momento nos parece oportuno transcribir un fragmento de un artículo de la misma revista en el que se pondera el éxito de *Lucia de Lammermoor* y la importancia de su autor: “Donizetti es hoy el compositor principal[...] *Lucia de Lammermoor* es la ópera que hoy hace las delicias de los *dilettanti* de París y Londres, así por la romántica poesía de su argumento, como por la delicadeza y sentimentalismo de su música. Justo era, pues, que formara también las delicias de los filarmónicos de México, porque aquí también los hay en abundancia.”²²

El éxito de *Norma* y de *Lucia*, en las que las heroínas se suicidan por amor, no deja de ser paradigmático. No estamos poniendo en duda su calidad musical, pero es evidente que el argumento, los diálogos y las arias apasionadas, el hecho de que los amores sean desgraciados y con un final trágico, contribuyeron sin duda a lograr el favor del público, en especial el femenino. Las obras que se citan a continuación son también de corte extremadamente romántico, pero no alcanzaron el favor de las anteriores. *Elixir de amor*, también de Donizetti, se acerca a *La sonámbula* por las situaciones hasta cierto punto extraordinarias

²² *El Apuntador*, 1841, pp. 101, 102.

o emparentadas con lo mágico y fantástico. La obra se sitúa en una aldea, esta vez italiana, a principios del siglo XIX. Tenemos así también un ambiente tradicional y costumbrista. Adina, hermosa arrendataria, se ríe del amor romántico y no cree en los elixires mágicos. Nemoroso suspira por ella, pero Adina lo urge a ocuparse de la herencia de su tío. Entretanto, Nemoroso compra el elixir al charlatán del mercado y bajo su efecto baila y canta con tal despreocupación que Adina, intrigada, decide suspender sus proyectos de casamiento con un sargento. Adina se decide finalmente por Nemoroso, a pesar de que todavía no sabe que ya recibió la herencia y es rico. Esta ópera, además de tratar el tema del amor romántico, lo opone al amor por interés. La importancia del elixir coloca en primer plano otro tema grato al romanticismo, el de la magia y la fantasía.

El éxito de *Lucrecia Borgia* parecería sorprendente en un ambiente conservador como era el mexicano. El tema es francamente escabroso, y otras obras, menos tenebrosas, habían sido reprobadas por la crítica de la época. El drama se inspira en la obra de Victor Hugo. La trama supone que Lucrecia se enamora de su hijo Genaro, cuya identidad desconoce. El esposo de Lucrecia, duque de Ferrara, decide su muerte. Lucrecia, que todavía no ha descubierto su identidad, le da un contraveneno y lo ayuda a huir y se entera de que Genaro es su hijo. En el acto final Genaro, que no ha salido de Ferrara, asiste a un banquete en el que la terrible Lucrecia ha previsto el envenenamiento de todos los comensales. Cuando llega al banquete y anuncia que todos han bebido el veneno mortal, se da cuenta de que ha envenenado a su propio hijo. Éste se niega a tomar el antídoto si no es con todos sus amigos. Lucrecia le hace saber que es su madre y Genaro, horrorizado ante la verdad, prefiere morir. Lucrecia bebe el vino envenenado y expira junto a su hijo.

El drama tiene todos los ingredientes del llamado romanticismo satánico y que algunos identifican con la rebelión romántica. El tema es escabroso incluso para las mentalidades amplias, puesto que supone un amor incestuoso. Contrariamente a lo que pudiéramos pensar, estos temas fueron tratados con frecuencia en el México romántico, lo que explicaría que la obra se representara con éxito sin mayores problemas. En realidad sólo hemos encontrado un artículo francamente adverso a

Lucrecia, y es el que se publicó en *El Apuntador*. La descalificación y rechazo a este romanticismo de la rebelión es tajante:

Más bien creemos que no hay otro objeto que el de pintar a Lucrecia, y éste no es un pensamiento ó plan propio del drama: así es que todo es inconexo, incoherente y si nos es permitido decirlo así desquiciado[...] Todo es descabellado; pero sin los profundos pensamientos, resortes ó arbitrios de que en medio de sus monstruosidades se vale Dumas para sostener sus dramas[...] Sin embargo, el drama de Lucrecia Borjia pasa por el tipo del romanticismo. No lo comprendemos, á no ser que se aplique al horrible carácter de la protagonista ó el contraste ridículo del canto del festín y el de los agonizantes: en cualquiera de ambos renegamos del romanticismo.²³

Al revisar en términos generales las óperas de más éxito en México podemos decir, sin temor a equivocarnos, que en ellas el amor y la mujer juegan el papel principal. En segundo lugar, y aun suponiendo que todas las puestas en escena no fueran de primera, podemos asegurar que el público se habituó a escenografías con una naturaleza romántica o a decoraciones historicistas de preferencia góticas. Podemos hablar con justicia de un repertorio de imágenes dedicado a difundir los tópicos románticos, comparable al que proporciona el cine actualmente. El prestigio y admiración que se sintió por las actrices, a quienes se veía noche con noche interpretar papeles de acendrado romanticismo sería, a nuestro entender, uno de los mecanismos que aseguraban la difusión y la identificación con las propuestas estéticas y sentimentales de la escuela romántica. Apelamos a la imaginación del lector para reconstruir aquel ambiente que nos pinta Manuel Payno al describir el bosque de *Norma*, y pensemos que el público mexicano del periodo romántico podía en una sola semana sucumbir a tres o cuatro escenas de una intensidad comparable.

²³ *Ibidem*, p. 124.

EL CULTO A LAS ACTRICES

Ya desde mediados de los años veinte se observa un giro drástico en la apreciación y concepto de los actores en general y de las actrices en particular. Para el segundo caso podemos hablar de un verdadero culto que prefigura el fenómeno de las *stars* del siglo xx. *El Iris* (1826), interesado siempre por el teatro, se ocupa ya de las actrices, aunque sin rebasar los límites que la crítica teatral más rigurosa dicta. Por ejemplo de Guadalupe Munguía, una de las primeras *stars* de nuestro teatro decimonónico, dice: “la linda Guadalupe Munguía, que podrá bien pronto, si se aplica, ocupar un lugar distinguido en nuestros fastos dramáticos”.²⁴ En uno de los primeros números ya reseñaban con rigor un concierto de la Santa Marta, cantante española avecindada en la capital mexicana. Hablan de la excelente ejecución que les ha causado “las emociones más deliciosas” y celebran que el teatro mexicano pueda contar con ella. “La concurrencia ha sido muy numerosa, y la sublime cantatriz ha recogido el largo tributo de aplausos que es la recompensa más bella y más digna del genio”. Pero, cuando es necesario, llaman la atención sobre las faltas en la representación o la impropiedad de la obra. Así lo hace el poeta Heredia con la señora Santa Marta, cuando se dejaba tentar por los espectáculos poco decentes: “Sentiremos que la sra. Santa Marta vuelva á prostituir su bello talento en cantarnos coplas zafias y soeces, propias para un baile de candil de España, y no para el público respetable de México.”²⁵

Pero el mejor homenaje de un escritor a una actriz es el poema que José María Heredia escribió para la bailarina María Pautret, la mejor de México en los años veinte. Ella y su esposo formaron además a los bailarines de las generaciones siguientes. El poema permite descubrir lo que el público de aquellos años pudo sentir ante el divino arte de la danza. Dicha poesía se publicó primero en *El Iris* y más tarde en las *Poesías* de Heredia.²⁶

²⁴ *El Iris*, tomo II, 1826, pp. 4 y 32.

²⁵ J.M. Heredia, “Teatro”, *El Iris*, tomo II, 1826, p. 14.

²⁶ Poema publicado inicialmente en *El Iris*. Lo hemos tomado de Heredia, *Poesías*, p. 65.

Entre las actrices de los años veinte parece destacar en primer lugar Cecilia Ortiz, de quien ya se hizo una descripción. En *El Sol* (8 de noviembre de 1823) el escritor Erasmo Luján dedicaba un largo poema a los actores más renombrados del momento, entre ellos la Ortiz. Gracias a este poema podemos saber qué aptitudes se valoraban en aquel momento en una actriz: “la divina Cecilia, el gran milagro cómico, que reunir en sí ha sabido la tragedia, comedia, baile y canto”, es decir las cuatro partes en las que los griegos dividían las artes escénicas. Aunque las referencias o comparaciones provienen también de la poesía clásica (Apolo, Melpómene, Píramo y Tisbe), hay versos en los que se expresan ya los gustos románticos o por lo menos la afición al melodrama, las lágrimas y los arrebatos que son el primer síntoma de la victoria inminente del Romanticismo.

¡Ay! por piedad, Cecilia, no, no finjas
 con tantas veras tu dolor tirano:
 ¿qué, quieres darle muerte verdadera
 al auditorio con tormento falso?
 ¡Qué lágrimas! ¡Qué afectos! ¡Qué sollozos!
 ¿Es cierto o fingido lo que palpo?
 ¿Puede a los hechos verdaderos, reales,
 la ilusión sola aventajar acaso?²⁷

Nos hemos permitido transcribir estos versos porque en ellos se manifiesta un concepto de la verosimilitud escénica completamente romántico. No nos interesa saber si su autor era partidario del teatro clásico o del nuevo teatro, es decir de la nueva escuela “romántica”, porque en todo caso él ya sentía como un romántico y apreciaba en la divina Cecilia su capacidad por trastocar la realidad y lograr que lo ilusorio pudiera parecer más real que los “hechos verdaderos”. Tres años después, Cecilia seguía provocando arrebatos poéticos entre sus admiradores. Ahora se le dedica una poesía en *El Baratillo* de Puebla, en 1827.

²⁷ *El Sol*, 8 de noviembre de 1823.

SONETO

En Elogio de la Ciudadana Cecilia Ortiz,
primera actriz de este teatro

Cual palma que movida por el viento
Hace sus quiebres pronta y obediente,
Encantado dejando así al viviente.
Si a observarla se pone y está atento:
De este modo; Cecilia, en el momento
Que en el bayle te mueves diestramente,
Nos llenas de placer, y tan vehemente
Que rebozar nos haces el contento.
Aglaré, Talía y Eufrosina admiradas
Quedan de tu beldad y ligereza,
Y de fatal envidia penetradas
Cuando ven tus mudanzas, tu presteza;
Y si a esto le acompaña la sonrisa,
Mis labios besan dó tu planta pisa.²⁸

El *Águila Mejicana* también publicó versos dedicados a las actrices Cecilia Ortiz y la Gamborino, reportando cuando están enfermas o indispuestas; es decir que el público estaba pendiente de sus vidas, como lo estaba de su forma de vestirse o de las obras que ponían en escena.

En los años cuarenta el culto a las actrices llegó a su máxima expresión. Es probable que esta idea nos llegue magnificada por la gran cantidad de revistas literarias de la época que dedicaron amplio espacio a las actrices. El resultado es una verdadera galería de personajes de la escena mexicana que nos permiten trazar un retrato ideal de lo que sería la actriz romántica. Los artículos dedicados a su vida y a sus cualidades como actrices nos proporcionan opiniones y juicios acerca de las artes escénicas en general y sobre la concepción romántica del arte. Entre todas destaca Soledad Cordero, no sólo cronológicamente sino por tratarse de una de las primeras mexicanas aceptadas como actriz en el

²⁸ *El Baratillo ó Miscelánea de chuchertas*, Puebla, 1827.

sentido moderno de la palabra y que, además de morir joven e idolatrada por un poeta, encarnaba los ideales de la sociedad mexicana. El artículo que ahora vamos a comentar tiene otro atractivo: el de haber sido escrito por “Una mexicana”.

Doña Soledad Cordero nace en 1816 y, después de formarse en la danza con Pautret, convenció a sus padres para que la dejaran dedicarse al teatro. La autora hace este comentario significativo: “Lo vio [el baile] siempre con repugnancia, porque su carácter circunspecto no convenía de modo alguno con las maneras que se requieren para las sacerdotisas de Terpsichore.” A los trece años hizo sus primeras apariciones en la escena teatral dirigida por la famosa Agustina Montenegro, decana de las actrices mexicanas en aquel momento (1820). La autora lamenta que, a poco tiempo doña Agustina se retirara, quedando la joven Soledad “entregada solo á la dirección de su talento y natural disposición para el arte, sin modelos que imitar, sin libros en qué aprender, sin maestros que la enseñen”. Esta ausencia de maestros en los años veinte y treinta determina que sea una autodidacta, por lo que la articulista cree que es justo que “el público la considere y aprecie como alhaja preciosa que decora nuestro desventurado teatro”; a ella se debe en gran parte, continúa la autora, el que en los últimos tiempos (se refiere a finales de los treinta y principios de los cuarenta) el teatro mexicano haya podido sostenerse. Su falta sería irremplazable y “si no iguala en mérito artístico a las más famosas actrices de Europa es, por lo menos, de lo mejor que aquí hemos tenido”.

Hasta aquí su importancia como actriz. Pero a continuación la autora considera justo “encomiar cuanto sea posible la acrisolada honradez de la Señorita Cordero, pues aunque sea un deber en ella conservarla”, no es fácil hacerlo en un ambiente como el del teatro. “Ha sabido permanecer libre de toda mancha y dando pruebas de una virtud sólida que no se rinde a los ataques de la seducción ni al halago de las pasiones, siempre llenas de atractivos, y muy poderosas contra la juventud.” Tanto o más interesante es el comentario final, imposible de pasar por alto en este contexto. “Solo con el objeto de elogiar debidamente a una compatriota mía, me resuelvo a publicar este artículo, en el que doy igualmente un testimonio grato para mí, del antiguo cariño que profeso a la señorita Cordero, y de la justicia que hago a su indispu-



30. "Doña Soledad Cordero", litografía, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Se trata del primer retrato de una artista publicado por esta revista teatral. La técnica litográfica y el dibujo mismo no pasan de correctos pero indican ciertos avances en la litografía mexicana, que se desarrollaba al amparo de la producción editorial. A pesar de la mirada oblicua, algo triste, característica de los retratos femeninos del siglo XIX, su expresión es natural y en conjunto el retrato expresa la simpatía con que siempre fue juzgada la joven Soledad Cordero. Cortesía del Instituto José María Luis Mora. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

table mérito. Por lo mismo no dudo disimularán los defectos de redacción en que tal vez habré incurrido, por mis escasas luces. Una mexicana.”²⁹ No es necesario insistir en los motivos humanos, y no literarios, que inspiran el artículo, pero no deja de tener valor el hecho de que una mujer escriba sobre otra mujer en 1841.

Nos parece significativo que después de este escrito biográfico que retrata más que nada los rasgos morales de Soledad Cordero, los redactores de *El Apuntador* consideren que aunque sus cualidades morales son importantes sea necesario hablar de las artísticas:

completa serenidad en la escena, extraordinaria finura en sus modales, dignidad y nobleza en su acción, y muy exquisito gusto, gracia y elegancia en el vestir[...] memoria felicísima, o un estudio incesante, o tal vez ambas cosas[...] donde más luce es en los caracteres que exigen virtud, nobleza y en los que hay que hacer algún sacrificio al honor, al deber [...] pero echan de menos energía y fuego para expresar pasiones fuertes[...] animación en la acción y más expresión[...] así como corregir su pronunciación.³⁰

Podemos considerar a la Cordero una actriz mediana, pero que jugó un papel de primer orden en la escena, entre otras cosas porque demostró que una joven mexicana podía dedicarse al teatro conservando todas las virtudes exigidas a una señorita, y además preguntarnos: si no era una actriz apasionada y expresiva ¿donde está su romanticismo? La respuesta es la siguiente:

Soledad Cordero fue un personaje romántico en por lo menos dos cosas: fue la musa ideal y amor imposible de Ignacio Rodríguez Galván y murió, al igual que su admirador, en plena juventud. El culto amoroso de Rodríguez Galván es uno de los mejores ejemplos del amor romántico en México. Considerada de escaso mérito dramático, como ya hemos dicho, su “conducta inmaculada y sus virtudes privadas”, al decir de Guillermo Prieto, la convirtieron en un modelo idolatrado por el público mexicano. Rodríguez Galván se enamoró de ella

²⁹ *El Apuntador*, 1841, pp. 3, 4.

³⁰ *Ibidem*, pp. 4, 5.



31. "La Señorita Da. María de Jesús Cepeda y Cosío", *prima donna* de la compañía de ópera italiana del Teatro Nacional de México, *El Museo Mexicano* (Segunda época), 1845, imprenta de Ignacio Cumplido. Contrasta la precisión y expresividad del rostro con la simplificación del busto, que sin embargo deja muy clara la silueta en forma de corazón y el estrecho talle apretado por el corsé. El semblante es muy atractivo: expresión suave y decidida a la vez; ojos enormes, expresivos e inteligentes. María de Jesús fue sin duda una personalidad notable de nuestro México romántico, merecedora de un estudio más profundo.

Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

durante los ensayos de una de sus obras. Guillermo Prieto, que vivió de cerca este amor debido a la amistad que le unía con el poeta, lo explica a la manera romántica: las diferencias sociales hicieron desistir al joven escritor quien, decepcionado, dejó el país, muriendo en La Habana poco después “pobre, aislado y casi desconocido”. Prieto describe así la actitud de Rodríguez:

concentrado y taciturno, tímido como un niño para con la señora de sus pensamientos, vehementísimo al sentir á sus solas aquella pasión tan combatida por la posición social de Soledad y la mala fortuna de Ignacio, acaso fué lo que más poderosamente influyó en determinar su salida dolorosa del país que le arrancó los desgarradores gemidos de

Adiós ¡Oh patria mía!

Adiós, tierra de amor.

que dejó regados en nuestra mente como indicantes de su tumba en La Habana.³¹

María de Jesús Cepeda y Cosío (nacida en 1823) es un personaje atractivo y paradigmático de nuestro romanticismo femenino. Cantante y compositora, debió tener una educación musical bastante completa que no pudo expresarse por los prejuicios de la época. Seguiremos hablando de ella al comentar sus composiciones; por el momento nos limitaremos a revisar lo que se escribió de ella en *El Museo Mexicano*, en un artículo escrito en 1845 por L. V. Como en casi todas las biografías de actrices, el texto se acompaña de un retrato que nos muestra un rostro interesante, de ojos expresivos. El autor se congratula de que podamos por fin hablar de una cantante mexicana de mérito, que pueda cantar ópera italiana sin haberla aprendido “bajo el embalsamado cielo de Roma ó Nápoles ó escuchando el canto sentimental de los gondoleros de la misteriosa Venecia”. Significativamente, L. V. recuerda que la señorita Cepeda (las revistas escriben su apellido con C o Z, indistintamente), apenas pudo debutar en 1845 debido a los prejuicios de la sociedad: “Y luego, algunas señoras de México habrían creído degradarse adornando sus sienes en vez de diamantes con la corona de las

³¹ G. Prieto, *op. cit.*, pp. 235, 236, 237.

bellas artes, y reservaban el eco melodioso de su voz para encerrarlo en el recinto de un salón, ó a lo más para hacer brillar de tiempo en tiempo alguna función religiosa, yendo acaso a inspirar de esta manera pensamientos y afectos más mundanos de los que convenían á la magestad del templo del señor.”

Sin embargo, María de Jesús Cepeda pudo por fin vencer los prejuicios, y el 20 de septiembre de 1845 “nos mostró que la dulce voz de las mexicanas podía expresar los acentos tristes ó alegres, frívolos ó sentimentales, apasionados ó delirantes de Beatriz, Lucrecia, Antonina y Norma”. Tras la enumeración, muy reveladora, de los personajes románticos que María de Jesús interpretaba, el autor recuerda el éxito de su debut: “El público aplaudió, aplaudió no para alentar a una joven que llena de esperanzas presentaba éstas como única prenda; sino que aplaudió al triunfo de las bellas artes, á la gloria de México, y al honor y orgullo nacional.”³² Los párrafos siguientes se dedican a recordar su niñez y la educación recibida a través de su madre, texto que ya se incluyó en el capítulo dedicado a la educación. Pasemos a los aspectos profesionales de esta biografía.

María de Jesús se reveló al público filarmónico de la capital en la célebre función de don Basilio Guerra en la Navidad de 1840. Hay razones para pensar que su voz era la que Madame Calderón de la Barca notara y alabara en una de sus cartas. La cantante Adela Cesari la remarcó también y se ofreció a darle clases. Éstas fueron completadas por doña Anaida Castellan, y en 1845 llegó el gran debut.

Resuelta á presentarse en la escena, su fama la precedía, y no apareció como una principiante que va á estudiar, á adelantar y á perfeccionarse, sino como la artista ya formada, que se sienta en su trono y coloca la corona sobre su frente. México la vio en una sola noche aparecer con todo su brillo; la aplaudió por afecto, por orgullo y por un sentimiento invencible de justicia. Todas las alabanzas que antes se le habían tributado, se hallaron realizadas, y lo que sucede tan raras veces, la verdad superó á la espectación.³³

³² L.V., *El Museo Mexicano*, (Segunda época), 1845, pp. 225 y 256.

³³ *Ibidem*, p. 257.

No olvida el autor de recordarnos “las virtudes de su vida privada” que han “realzado su gloria de la vida pública” antes de alabar sus interpretaciones de *Norma* y de *Beatriz*. Cabe señalar que la ópera *Beatriz*, según L. V. no había tenido verdadero éxito en México hasta que la interpretó la Cepeda.

Termina el artículo con una reseña de la función en beneficio de María de Jesús Cepeda (martes 9 de diciembre de 1845). En ella participaron las actrices Cañete y Eufrosia Borghese “extraordinariamente iluminado el salón del espectáculo, y adornado con festones verdes presentaba un aspecto risueño, que estaba en perfecta armonía con el buen gusto en los trages y adornos que ostentaba la lucida y numerosa concurrencia. El peristilo y vestíbulo del edificio se veían decorados con guirnaldas, lirás y festones de flores, y la iluminación exterior estaba dispuesta con transparentes y vasos de colores”.³⁴ Hemos copiado los detalles de la decoración porque nos parece importante recrear el escenario (en el doble sentido) en el que aparece la actriz.

Para esta función la Cepeda escogió cantar *La sonámbula*, a la que añadió una aria de Parisina y dos canciones de un compositor mexicano, D. Vicente Blanco (“A una calavera” y “Despedida”). Cabe señalar que la letra de la “Despedida” era de Juan N. Navarro, uno de nuestros jóvenes poetas románticos. Al final de la función “le fueron arrojadas otras muchas coronas de algunos palcos, y un considerable número de versos y listones con lemas alusivos”.³⁵ A modo de final, el autor informa que la señorita Cepeda tiene la intención de irse a Europa a perfeccionar y expresa sus deseos de que regrese pronto a México para beneficio de sus compatriotas, que consideran que su voz no desmerece al lado de los cantos de una Albini o una Castellan. No hemos podido confirmar si este viaje se realizó, lo que sí sabemos es que María de Jesús Cepeda, cuya vida inició como en los cuentos románticos, en la orfandad y las desgracias familiares, murió, como muchos artistas del siglo XIX, todavía joven, pero en el olvido y la pobreza.

También Dorotea López era muy joven cuando *El Álbum Mexicano* le dedicó una extensa semblanza. El autor advierte que no se tra-

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.



32. "Srta. Da. Dorotea López", *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Se trata del retrato de una joven de diecisiete años, de carácter alegre pero firme. El vestido austero contrasta con el brocado del tapete en el que se apoya. Más que una actriz parece una recatada joven burguesa; y es que a nuestras jóvenes actrices se les exigía más recato, si cabe, que las demás mujeres, para salir al paso de cualquier rumor o mal entendido. Hay un gesto inquisitivo de Dorotea López que revela una inteligencia más que mediana. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

ta de una biografía, puesto que en aquel momento la actriz contaba apenas diecisiete años, sino que en el artículo se trata de alentarla en el camino de las artes, y alentar a otros jóvenes que sientan esta inclinación. Es un “homenaje a su aplicación y talentos”, que debe seguir cultivando, y un voto para que los jóvenes mexicanos cultiven y eleven “las artes, las ciencias y la literatura”. También destaca que si no tuvo una educación brillante como “suele darse á las jóvenes que nacen en una distinguida posición social, fué al menos criada en el seno de las virtudes domésticas de su humilde, pero honrada familia”.³⁶ Después de interpretar pequeños papeles en el teatro Nuevo México empezó a trabajar profesionalmente en el teatro de Morelia a los quince años de edad. Pasó luego al de Querétaro, en el momento en que por la invasión americana se encontraban en aquella ciudad los supremos poderes. Desde 1848 actuó como actriz en papeles principales en el Teatro Nacional.

El autor señala que Dorotea López tuvo que afrontar no sólo un público exigente sino, sobre todo, un público acostumbrado a las actrices españolas y que “apenas había dado muestras de querer alentar y proteger a los artistas mexicanos”. En cuanto a sus dotes como actriz, puede leerse: “posee el arte de transmitir al público las afecciones de su espíritu. El espectador ríe con la muchacha loca, traviesa y vivaracha, siente sus ojos humedecidos por el llanto al ver las desgracias de la joven que llora, los funestos resultados de una pasión vehemente; admira la heroicidad de la mujer que lucha con sus propios sentimientos; compadece las miserias de la desgracia, y siente latir con entusiasmo su corazón, cuando el corazón de la artista se entusiasma”. Pero las mejores cualidades de Dorotea López son sus virtudes privadas: “Es afable y franca en su trato; amorosa y agradecida para con su familia, especialmente para con su anciana madre, á quien consagra los más tiernos cuidados; posee una alma virgen, sencilla, candorosa; una imaginación viva, y un corazón bien formado.”³⁷ O para decirlo en términos de los escritores de la época, tiene el corazón mejor educado que la cabeza, tal y como se esperaba de toda mujer decente. El caso de Dorotea López

³⁶ *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, p. 357.

³⁷ *Ibidem*, pp. 358, 359.

nos parece indicativo del culto a la juventud que caracteriza al Romanticismo.

Para las bailarinas era mucho más difícil conservar la decencia, de ahí que María de Jesús Moctezuma fuera tan valorada por el público y la crítica mexicana, pues nunca incurrió en las provocaciones o indecencias de una Cecilia Ortiz. Formada en la escuela de los Pautret y primera bailarina de su conjunto al lado de la señora Pautret, puede considerarse la mejor bailarina mexicana de la época romántica.³⁸ El artículo que ahora comentamos la describe como una joven encantadora. Después de cerrarse la escuela de Pautret, la Moctezuma pasó al Teatro Principal, de allí a Puebla en 1837, y durante la invasión norteamericana trabajó en Guanajuato.

El autor del artículo se explaya al narrar el regreso de la joven a la ciudad de México, en donde quedó contratada como bailarina primera del Teatro Principal.

La edad, las emigraciones, los contratiempos, no parece sino que habían servido para hacerla más amable y más seductora; y como las flores que en cada Primavera se abren más vistosas y más lozanas, como los pájaros que solo cambian de plumage para ostentar más vistosos colores, se presentó Chucha más bella, con todo los atractivos de una juventud lozana. No era la niña ligera, traviesa y delgadita de los grandes bailes de Pautret, sino la joven de formas elegantes y desarrolladas, de cuerpo airoso, de pié pequeño. Solo se podía reconocer a la jovencita del Conservatorio por sus grandes ojos, por su fisonomía llena de amabilidad y de dulzura, por su ligera y suave sonrisa. En el arte del baile, Chucha es la más adelantada, la más inteligente de todas las que se han dedicado á este ramo en México; y en cuanto a su figura, es una de las más hermosas y simpáticas que han pisado las tablas.

³⁸ La familia Pautret llena la historia de la danza mexicana a lo largo de prácticamente veinticinco años. Andrés Pautret, de origen francés, casó en España con la joven bailarina española María Rubio, a quien Heredia dedicara entusiastas versos. Su actividad en la escena y como maestros de danza es de gran trascendencia en la vida artística y cultural de México en la primera mitad de siglo. El libro de Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, completa los datos aportados por Luis Reyes de la Maza y Enrique Olavarría y Ferrari sobre la danza en el México independiente.



33. "Dña. María de Jesús Moctezuma", *El Album Mexicano*, tomo II, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. El retrato de la bailarina Moctezuma es quizá el más interesante de nuestra galería de actrices. Su gesto y el decorado son afines a ciertos retratos de Ingres. Antes de pasar al personaje queremos insistir en la mesa y el jarrón con flores, dispuestas de manera azarosa, que coincidiría con la idea que nos hacemos de la estética romántica. La joven va vestida de bailarina y ello es de un valor documental muy grande: vestido de gasa largo, sin mucho escote, mangas partidas, fruncidas y guirnalda de flores en la cabeza. En cuanto al rostro, a pesar de la mirada oblicua se descubre un gesto inquisidor, expectante y hasta un poco burión. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Como siempre, para terminar, se ponderan las virtudes humanas y femeninas del personaje: “Chucha es de un carácter amable, aunque parece de pronto un poco frío y reservado. Tiene entre otras buenas cualidades, la muy recomendable de ser muy amante á su familia, á la que consagra todo el fruto de su trabajo.”³⁹

La Moctezuma contó siempre con el apoyo incondicional de gran parte del público y se acrecentó cuando a raíz de la ocupación norteamericana abandonó la capital para no tener que actuar delante del enemigo. A su regreso, se encontró con el anuncio de que la gran compañía francesa de los Montplaisir llegaba a México. A final de cuentas, esta competencia acabó estimulando a la joven mexicana quien, al decir de los críticos, mejoró notablemente su estilo. Vale la pena transcribir uno de los tantos elogios de la prensa a la admirada “Chucha”, como la llamaban cariñosamente. “Chucha se hallaba tan entusiasmada que sostuvo el cuerpo hasta tres compases en la punta de cada pie, cuando el baile lo exigía; su porte, su modo de andar, era tan arrogante, tan garboso[...].”⁴⁰ Y *El Monitor Republicano* escribió poco después: “Chucha siempre tan seductora, tan bella, tan ligera”.⁴¹

Salvadas las distancias, el público de entonces estaba tan al pendiente de la vida de las bailarinas, de su manera de vestirse y de los atuendos en el escenario, como lo puede estar el actual. He aquí uno de los párrafos finales del artículo citado: “Tiene un gusto esquisito en vestirse, y no economiza gasto alguno, a pesar del poco sueldo que disfruta. En un padedú serio, ha sacado un vestido igual al de madama Montplaisir, y en la Cracoviana, igual al de Fanny Elssler. Continuamente dedicada al estudio, á pesar de la falta de modelos que imitar, procura agradar al público, presentándole bailes agradables y de cierta novedad.”⁴²

El articulista que comentaba la carrera artística de Dorotea López llamaba la atención sobre un fenómeno característico de nuestra vida

³⁹ *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, p. 4.

⁴⁰ M. Ramos S., *El ballet en México en el siglo XIX*, México, Alianza Editorial-Conaculta, 1991, p. 184.

⁴¹ *El Monitor Republicano*, 16 de noviembre de 1849.

⁴² *El Álbum Mexicano*, vol. II, 1849, p. 5.

artística de principios del siglo XIX, a saber el predominio de actores y actrices extranjeros: Cecilia Ortiz era española, como lo eran la Peluffo y la Cañete, de quienes se hablará a continuación; lo eran igualmente los actores Garay, Prieto y el cantante Manuel García. El resto, sobre todo en el mundo operístico, serán italianos —el gran Fillipo Galli, Amalia Passi— o franceses italianizados como Anaida Castellan o la Borghese. Son notables las diferencias a la hora de juzgar a las actrices: con las extranjeras se es muy exigente en cuanto a su calidad artística, y si es posible se alaban sus cualidades femeninas privadas; con las mexicanas, lo más importante es que guarden la honestidad y el decoro.

En los años cuarenta destacaron en el medio mexicano las hermanas López, que desde muy jóvenes fueron profesionales del teatro: Matilde, nacida en Cádiz, empezó su carrera en Barcelona y la continuó en La Habana, llegó a México a los veinte años de edad. Carlota, nacida en Sevilla, se especializó en papeles de vieja. La menor, Concepción, nació en La Habana y ahí empezó su carrera antes de pasar a México. Los datos acerca de sus vidas aparecieron en *La Esperanza* (10 de mayo de 1842). Era frecuente que los actores y actrices españoles que llegaban a México lo hicieran procedentes de La Habana, cuyo teatro gozaba de buen prestigio. Éste era el caso de Rosa Peluffo, otra actriz española cuyo retrato reproducimos y a quien *El Álbum Mexicano* dedicó un elogioso artículo. En 1849, al redactarse éste, Matilde tenía apenas veintiún años y ya destacaba como actriz en obras eminentemente románticas: *Catalina Howard*, *La huérfana de Bruselas* y *Justicia de Dios*, pero su gran éxito era *Don Juan Tenorio*, en el que caracterizaba “perfectamente a la virgen inocente y ardorosa que nos pinta Zorrilla”.⁴³ Como datos biográficos nos dicen que nació en Murcia y que en 1843, es decir, a los quince años, había casado con el actor Estrella, con quien viajó a La Habana. Allí cantó canciones andaluzas vestida de maja. Al llegar a México ganó al público cantando “La Colasa” en El Principal. Después de permanecer dos años en Guanajuato regresó a México, pasando a formar parte del elenco del Teatro Nacional bajo la protección de doña Rosa Peluffo.

Los artículos dedicados a doña Rosa Peluffo tienen un carácter

⁴³ *Ibidem*, p. 476. *Don Juan Tenorio* se estrenó en México en 1844.



34. "Doña Rosa Peluffo", *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. El retrato no busca resaltar las gracias de una joven actriz sino la prestancia de una mujer madura, consolidada como actriz y con un sólido prestigio entre la afición mexicana que incluye su actividad como traductora de obras teatrales. A pesar de la mirada oblicua su mirada combina la introspección con una expresión de interrogación al espectador. Rosa Peluffo es el caso, no muy frecuente en el siglo pasado, de una mujer a quien, pasados los años de las cinturitas de avispa, quedaban todavía muchas satisfacciones artísticas e intelectuales. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

distinto. Ya no era tan joven, en términos de la época, cuando llegó a México,⁴⁴ y probablemente, a juzgar por el retrato que acompaña al artículo que publicó *El Álbum Mexicano*, sus encantos residían estrictamente en las dotes histriónicas y no en su apariencia física. Para nosotros resulta muy atractivo el papel que la Peluffo representó fuera del escenario, aunque siempre en el ámbito del teatro: sus traducciones de obras del teatro francés fueron bien recibidas por la crítica y demostraron a la sociedad mexicana que las mujeres podían realizar trabajos literarios de mérito. Hablando de dos de sus dramas traducidos, el articulista explica que la Peluffo “se dedica al cultivo de la literatura”, en los ratos que le deja libre su profesión. Rosa Peluffo y María Cañete fueron las principales actrices del teatro romántico en México, y su pretendida rivalidad ocupó los periódicos y las conversaciones de los mexicanos de la época. En esto también prefiguraban las *stars* del siglo xx.

María Cañete había llegado a México en 1843, y rápidamente fue reconocida como una de las principales actrices del país; sin embargo cayó en desgracia en 1847 cuando, con motivo de la ocupación norteamericana aceptó actuar para el ejército invasor. Se retiró a La Habana por un tiempo, pero a su regreso fue perdonada por el público, reinando todavía durante varios años en el escenario capitalino. Esta traición, sin embargo, no le fue perdonada por los escritores y articulistas, que nunca le dedicaron especial atención en las revistas literarias. Por el contrario, Rosa Peluffo había participado en 1846 en una función en favor de las viudas y huérfanos de los soldados mexicanos muertos en la guerra de Texas. Uno de los papeles más exitosos de la Cañete era el de doña Inés, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, estrenado en México en 1844. En agosto de 1843 las dos grandes, la Cañete y la Peluffo, habían estrenado una obra de arrebatado romanticismo, *La Emilia*, en la que rivalizaron en sus respectivos papeles: la

⁴⁴ Rosa Peluffo era originaria de Cartagena, España (nació hacia 1800) y llegó a México en 1842, junto con su esposo, el actor español Armenta. Poseía una sólida cultura, habiendo pasado una temporada en Francia para perfeccionarse como actriz. Interpretaba papeles de carácter. Fue siempre muy respetada por el público mexicano, en lo profesional y en lo humano.

Cañete en el papel de joven víctima, y la Peluffo en el papel de carácter. El duelo de las dos actrices fue sonado y dejó “en extremo satisfecho al público”, al decir de Guillermo Prieto. Según un periodista de la época, la supuesta enemistad entre ambas artistas era más cuestión de intrigas del público que de verdadera competencia entre las dos españolas. “Ambas son actrices de mucho mérito y ambas no necesitan de los elogios de un periodista, pues el público, único juez, a ambas dispensa iguales muestras de favor.”⁴⁵

A propósito de las actrices españolas, surgió un conflicto curioso a raíz de la llegada a México de doña Isabel García Luna. Al parecer, doña Isabel era una de las actrices predilectas de Bretón de los Herberos en Madrid y cuando decidió trasladarse a México, a Bretón no le pareció y dedicó a la actriz un poema en el que, a la par que lamentaba la pérdida de la García Luna para el teatro madrileño, dedicaba unos versos ofensivos a México. Dicho poema fue publicado aquí por *El Monitor Republicano* (12 de julio de 1846). Cuatro días después, don Simplicio contestaba con otros versos también dedicados a doña Isabel y en los que resarcía a México sin dejar de dar tributo a la actriz. Así terminaba:

Nunca el mexicano humilla
De un tirano la cuchilla,
Ni la ciega voluntad
Pero dobla la rodilla
Respetuoso, a la beldad.⁴⁶

Isabel García Luna tuvo una actuación destacada en *Los amantes de Teruel*, una de las obras románticas de repertorio más gustadas en México. *El Monitor Republicano* siguió ocupándose de ella, y el 21 de julio otro autor escribió: “La señora Luna ha sido ventajosamente agradecida por la naturaleza. Grata y flexible voz, esbelta figura, ojos hermo-

⁴⁵ L. Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 394.

⁴⁶ *El Monitor Republicano*, 16 de julio de 1846.

sos, faz bella (...)”, aunque criticaba su falta de naturalidad y a veces poco estudio.⁴⁷

Hemos revisado algunos textos que ponen de manifiesto el interés que el público de la época manifestaba por la vida y la trayectoria profesional de las actrices mexicanas y españolas. Hablar de las extranjeras es hablar de la ópera, y esto nos obliga a empezar con Anaida Castellan de Giampietro, la preferida de los mexicanos. Nacida en Francia en 1820, llegó a México cuando apenas había cumplido los veinte años de edad, en compañía de su esposo, el cantante Giampietro, y como *prima donna* de la Compañía de Ópera Italiana. Estudió en el Conservatorio de París entre los ocho y quince años, empezando su carrera internacional a los dieciséis, alternando conciertos en Francia e Italia. A pesar de su nacionalidad, era considerada una cantante de escuela italiana y su repertorio era casi exclusivamente italiano, con preferencia por Bellini. Para la función de beneficio de abril de 1842, la actriz escribió una nota que le publicó *La Esperanza*:

he deseado presentar al público generoso, al público benigno que con tanta bondad me ha distinguido una función que correspondiera a mis fervientes deseos de agradarlo[...] En efecto, he dispuesto la ejecución de la aplaudida ópera del maestro Bellini *La Sonámbula*, dividida en tres partes; después de la primera la beneficiada cantará la cavatina de la ópera *Semíramide*. Después de la segunda el Sr. Hipólito Larssonneur ejecutará unas variaciones compuestas por el célebre Vieux-Temps sobre la cavatina de *El Pirata*. En seguida la beneficiada cantará la célebre canción española titulada “La Manola”. Concluyendo la segunda parte con el romance de Alice en la ópera *Robert Le Diable*, del célebre Meyerbeer, terminando el espectáculo con el segundo acto de *La Sonámbula*.

Hasta aquí la invitación de la Castellan. Los redactores del periódico añadieron:

Bastante convencidos estamos de la sinceridad de los deseos de la Señorita Castellan por agradar al público mexicano, que recibirá grato el

⁴⁷ *Ibidem*, 21 de julio de 1846.



35. "Señora Anaida Castellan. En el carácter de Lucia de Lammermoor", dibujo de R. Izquierdo, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Nos parece significativo que la Castellan aparezca en el papel de Lucia de Lammermoor, una de sus mejores interpretaciones y uno de los personajes operísticos más populares del México romántico. Se acentúa el carácter lejano y soñador con la mirada perdida, baja y oblicua. Al dibujo, sin embargo, le falta fuerza, lo que dificulta imaginarla en un papel tan dramático como es el de Lucia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

espectáculo, y dará al mismo tiempo una prueba del aprecio que ella se merece por la urbanidad, finos modales y amabilidad con que se ha conducido en todas partes. Aseguramos un triunfo, una gloria a la joven beneficiada, y esperamos bien de la generosidad de los mexicanos.⁴⁸

Otra de las cantantes que dejaron huella en la historia de la ópera en México fue doña María Napoleona Albini de Vellani. Nacida en Módena en 1808 de familia acaudalada, se dedicó a la escena desde la edad de trece años. Después de varias temporadas en distintos teatros italianos, trabajó para el Principal de Barcelona. De ahí pasó al teatro italiano de París, con Galli y la Cesari, con los que más tarde vendría a México. Durante su estancia parisina destacó interpretando *Semíramide*, *Otelo* y *Zelmira*. En México cantó con éxito *Norma*, *El pirata*, *La straniera*, *La Cenicienta*, *Guillermo Tell*, *Los normandos*, *Ana Bolena* y *Montescos* y *Capuletos*, entre otras. Después pasó a La Habana. En 1843 *El Museo Mexicano* le dedicó una reseña biográfica, recordando con afecto su estancia en nuestro país. Por su parte, *El Museo Popular* (vol. 1) también le dedicó una reseña biográfica. Guillermo Prieto, gran aficionado a la ópera, como ya hemos visto, le dedicó varios poemas en su papel de Norma. Éste, de marzo de 1836 alude además a que Bellini había muerto:

Alcance mi musa del tiempo memoria,
y guarde la gloria tu canto inmortal;
tu nombre, y el nombre del grande Bellini,
¡oh mágica Albini! resuenen en paz.

De la Albini Manuel Payno escribió: “Marieta Albini ha dejado impresiones profundas en el ánimo de los mexicanos. No hemos podido concebir á Norma de otra manera que representada por una matrona de formas desarrolladas y mórbidas, orgullosa con su dignidad, altiva y dominadora.”⁴⁹

⁴⁸ *La Esperanza*, 15 de abril de 1842.

⁴⁹ *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, p. 136.

Menos suerte cupo a otra italiana, la soprano Amalia Passi, quien tuvo que rivalizar con la preferida del público mexicano, la *prima donna* Anaida Castellan. No podemos entrar en detalles sobre la famosa disputa entre ambas actrices, pero *grosso modo* podemos decir que se originó alrededor de la presentación de la ópera *Lucia de Lammermoor*, una de las favoritas del público mexicano, y en las que la Castellan se había distinguido; el director de la orquesta había tratado de boicotear la presentación de la Passi, pero ésta logró un destacado éxito en las dos primeras presentaciones, a pesar de que los seguidores de la Castellan, que consideraban que sólo ella podía cantar *Lucia*, intentaron hacer fracasar la función insultando a la Passi y armando un gran revuelo durante sus intervenciones. Esto obligó a la cantante a renunciar a su contrato, y para salir al paso de los chismes y rumores escribió un larguísimo artículo en *El Monitor Constitucional*, del que reproducimos algunos fragmentos que permiten captar el interés que despertaba lo que ocurría en el mundo de la ópera y de las actrices. El artículo es un indicador, por otro lado, de que entre las artistas del siglo XIX algunas, por lo menos, escribían bien y tenían una amplia cultura, como lo demuestra el texto de la señora Passi.

Este fragmento permite reconstruir el ambiente de la ópera desde la misma escena, es decir desde la experiencia de la propia cantante:

Llegada la hora de la representación de la *Gemma de Verger*, cada cual se hallaba en su puesto, y no faltaban centinelas avanzadas en la galería alta y hasta en la orquesta, que servían como de ecos y de repetidores. A mi salida, un sepulcral silencio reinaba en la sala del espectáculo, y este silencio, precursor de las maquinaciones que se habían puesto en juego para pulverizarme, produjo en mí una pavorosa sensación que me embargaba la voz, y apenas concibo cómo tuve aliento para cantar. Después que concluí la cavatina, se oyeron algunas lánguidas palmadas que al momento fueron interrumpidas por elegantes ceceos, sucediendo lo mismo con todas las piezas en que yo cantaba, á escepción del rondó final, en el que se percibieron unas semi-palmadas que perturbaron por el espacio de un segundo de tiempo aquel silencio de las tumbas con que se me oía, a pesar de ser el rondó una de las piezas que mejor he cantado en mi vida, y con más vigor y valentía que nunca; que los ar-

tistas conocemos bien que los que nos juzgan, cuando somos dignos de aplausos, y cuando merecemos el silencio, la befa ó el desprecio.⁵⁰

Después de esta descripción de su calvario en la escena, Amalia Passi hace unas reflexiones sobre lo efímero de la fama, dentro de la tesitura romántica, pero basadas en la experiencia, lo que le da un tono sincero:

pero como la inmortalidad no es por desdicha la recompensa de las cantantes, porque sus glorias son tan efímeras y pasajeras como el placer que causamos, apetecemos siquiera gozar de los aplausos, que es el único premio á que aspiran las que han nacido con la sensibilidad de artistas[...] No aplaudir á una artista, después de haber cantado con algún gusto, con alguna inteligencia y alguna precisión, una y muchas piezas difíciles y en una misma ópera[...] es emponzoñar la vida del artista; es condenarla á que se presente ante el público temblando como la víctima á la vista de su verdugo; es humillarla bárbaramente é impelerla á que deteste su arte, el arte de que debe vivir, que en vez de proporcionarle delicias, solo le acarrea pesares y desazones.⁵¹

Reconoce la artista que todo esto es fruto de las luchas entre partidos y facciones, de gente que lleva su lucha por el poder a todos los ámbitos de la vida nacional, pero antes de irse del país quiere defenderse en su terreno, en el del arte, y contesta a un crítico, el señor Thivol, quien la había atacado a través de un periódico. Con precisión, y demostrando un profundo conocimiento de la música y de las óperas, Amalia Passi desmantela uno por uno los argumentos del tal Thivol. Lamentablemente no podemos entrar a este nivel de precisiones en nuestro trabajo, pero sí queremos señalar que gran parte de la argumentación de Thivol y de Amalia Passi en su respuesta, gira en torno a las dificultades musicales de las dos grandes óperas románticas, *Lucia de Lammermoor* y *La sonámbula*. Deja en claro que la primera es más efectista pero menos difícil musicalmente, mientras que *La sonámbula*

⁵⁰ *El Monitor Constitucional*, 11 de septiembre de 1845.

⁵¹ *Ibidem*.

requiere de un gran dominio que no todas las cantantes poseen, y menos las que no son italianas (en clara alusión a la Castellan). El siguiente comentario de la cantante es una advertencia a los que son aficionados a la ópera pero con poca sensibilidad musical:

el desempeño de la primera (*La sonámbula*) requiere gran extensión de la voz, sensibilidad y notas de pecho que no se pueden suplir con geroglíficos del gáznate ni con notas de cabeza, como que está escrita para La Pasta que poseía las verdaderas dotes que son indispensables para cantar la música franca, natural, espresiva y melodiosa, como lo es la de *La sonámbula* y otras de su género, en las que se encierra el verdadero lenguaje de la música que no consiste por cierto ni en trinos ni en escalas semitonadas, que todas sabemos hacer; pero ellas solas no bastan para aspirar á la gloria de artistas.⁵²

Eufrosia Borghese tuvo más suerte que Amalia Passi y pudo terminar sin problemas su temporada de 1845 en México, con una crítica inmejorable. Se le dedicó una reseña biográfica en *El Museo Mexicano*, que es la que comentamos. Hay que decir que sus dos primeros éxitos en Europa fueron precisamente *La sonámbula* (cantada en Roma en 1835) y *Lucia de Lammermoor* (en el teatro de San Carlos de Nápoles, en 1838). Donizetti escribió para ella *La hija del regimiento*. En México tuvo grandes éxitos y se ganó el cariño del público por su protección hacia la joven Cepeda, que acababa de ser contratada. La Borghese le enseñó numerosos recursos de la escena, cosa no frecuente en un ambiente en el que, antes y ahora, privan la rivalidad y los celos. El artículo recuerda escenas memorables interpretadas por la Borghese y en especial las de *Lucia*: “¿es posible pintar con más verdad el delirio amoroso del último acto, cuando Lucia delante de su hermano, con la distracción propia de una enagenación mental, fija la vista y juguetea con las borlas de su traje, nos parece ella misma una verdadera demente, no la actriz que ha comprendido el carácter que desempeña, y que lo ha estudiado hasta en sus más imperceptibles y delicados pormenores?” En la función de beneficio que se le tributó cantó partes de *La hi-*

⁵² *Ibidem*.



36. "E. Borghese", *El Museo Mexicano* (Segunda época), 1845. A pesar de que su estancia en México fue breve, Eufrosina Borghese dejó un grato recuerdo. El retrato, sin ser excepcional, es muy bello, expresa sensualidad y espiritualidad a la vez (cualidades apreciadas por el romanticismo) y podría reflejar las simpatías que la cantante despertara en nuestro país. El personaje se representa en una actitud soñadora, sin ver al espectador. Viste y peina de forma elegante y su tipo de belleza se acerca más a un concepto moderno. Podríamos hablar ya de un cierto *glamour*. Foto: Archivo

Fotográfico IIE-UNAM.

ja del regimiento, y la Cepeda le dedicó unas arias de *Las cárceles de Edimburgo*. El público aplaudió prolongadamente “y le fue arrojada una hermosa corona y algunos versos[...] sin embargo un pensamiento amargaba por intervalos el placer de que todos gozábamos. La pérdida de tan apreciable cantante se aprocsima”.⁵³

Manuel Payno, aficionadísimo a la ópera, como lo demuestran sus constantes alusiones al *bel canto* en *El fistol del diablo* y en *Los bandidos de Río Frío*, dedicó un extenso artículo a la cantante inglesa Anna Bishop, quien actuó en México en el año de 1849. De este artículo vamos a tomar solamente las descripciones de la cantante y sus comentarios finales, porque de la parte central ya se ha transcrito un fragmento al hablar de *Norma*. La biografía de la Bishop la tomó Payno de *El Siglo XIX*, pero la descripción de su belleza es, a no dudarlo, de su pluma:

Ana Bishop no es una de aquellas bellezas blancas, inanimadas y tristes que suele producir Inglaterra y que, como los lirios de los bosques, parece que no tienen más que un día de vida; no, por el contrario, es su tez fresca, limpia, tersa y rosada; sus grandes ojos negros, estremadamente negros; no grandes, pero brillantes, alborotadores, animados; revelan pasión, fuego, vida, vigor y espresión infinita para el arte; su boca no es pequeña, pero franca; y al sonreír, enseña dos hileras de dientes parejos y blancos. Su cabello oscuro, dividido en dos bandas lustrosas, engasta su fisonomía y completa un conjunto de agradable espresión, repartido en sus facciones. Ana no es una virgen de Rafael; no es una creación de Murillo; no es una belleza delicada y perecedera, sino la mujer artista, que tiene en su fisonomía marcado el amor, el entusiasmo, los afectos que producen en su alma las notas de Bellini y de Rosini [*sic*]. Una sola vez hemos tenido el gusto de saludar á Ana Bishop. La encontramos de una amabilidad y de una cortesanía perfecta. Habla su idioma natal con estremada dulzura; el francés con claridad y corrección; su conversación es animada y sus modales amables y francos, sin ser afectados ó estudiados. Viste con sencillez pero con gusto y elegancia, y si tiene orgullo artístico, no lo da á conocer.⁵⁴

⁵³ *El Museo Mexicano* (Segunda época), 1845, p. 234.

⁵⁴ *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, p. 134.



37. "Anna Bishop", litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Album Mexicano*, tomo II, 1849. El retrato ilustra una extensa reseña de Manuel Payno que nos permite completar la personalidad de la Bishop. Aunque no se trata de una belleza singular, su rostro y actitud denotan los que Payno considera rasgos más destacados de la actriz inglesa: resolución, amabilidad, cultura refinada y espiritualidad sin excesos románticos. Como comentario final a esta galería de retratos, diremos que la aparición de los retratos y biografías de las actrices famosas de la primera mitad del siglo XIX en nuestras revistas apunta la hipótesis de la existencia de un auténtico culto a las intérpretes del teatro y la ópera. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Manuel Payno termina su panegírico de la artista con unas observaciones sobre la música y los artistas.

Hay muchos que critican el entusiasmo y aprecio con que se recibe á los artistas en México. Si éste es un defecto, es general hoy en la mayor parte de los pueblos civilizados, ó que están en la carrera de la civilización ¿México es frívolo porque se entusiasma con un artista? ¿Y por qué no es frívola toda la Europa que se ocupó mucho tiempo de la Polka y de la Mazurca? El mundo es así, y la música ha de tener siempre un dominio poderoso en el corazón humano[...] Nosotros, amantes de las artes, persuadidos que el talento tiene por patria el mundo, y que donde quiera que se encuentre, se debe saludar con aprecio y respeto, hemos consagrado estas líneas como un testimonio sincero que tributamos al mérito artístico de Ana Bishop.⁵⁵

Al mediar el siglo la afición a la ópera se mantenía, pero el público ya se interesaba por otras manifestaciones artísticas. Los artículos sobre ópera siguen menudeando, pero tienen que ceder un lugar a la crítica de las exposiciones de San Carlos. *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (tomo 3, 1851) reproduce una larga biografía de la célebre cantante italiana Angelica Catalani, pero se trata de una artista que ni siquiera era bien conocida en México. Caso distinto el de la admirada Enriqueta Sontag, cuya vida se revisa con pelos y señales en *El Daguerrotipo*. Esta revista, como ya se dijo, no sólo se interesaba profundamente por la música, sino que tomó partido abierto por Verdi. En la biografía de la Sontag se refieren al inmenso cariño demostrado por la cantante hacia sus hijos y hacia su esposo, el conde Rossi, amor que la llevó a regresar a los escenarios después de varios años de haberse retirado: “Habiendo perdido toda su fortuna el conde Rossi, y madre de seis hijos, regresa al escenario para sostener a la familia. En París y Londres la han ovacionado como actriz y por la admiración que merece la esposa y la madre.”⁵⁶ La Sontag moriría en México, víctima del cólera, en medio de la consternación general. Sobre esta tragedia escribió Mathieu

⁵⁵ *Ibidem*, 6 de agosto de 1849.

⁵⁶ *El Daguerrotipo*, vol. I, 1850, p. 41.

de Fossey: “llegada en 1854 la señora Sontag, condesa de Rossi, venía contratada por dos meses por 100 mil francos[...] Helas ! este jilguero viajero, esta musa de la melodía encontró la muerte en esta tierra extranjera al inicio de sus triunfos: sucumbió a un ataque de cólera. El hiel de su agonía precipitó en la consternación a toda la sociedad mexicana, como la noticia de un desastre, como una calamidad pública”.⁵⁷

La Camelia no podía estar al margen de este culto a las actrices y publicó dos poesías dedicadas a cantantes. La primera “A la señora doña Balbina Steffenone”, a quien el autor califica de “divino ruiseñor canoro”, y la segunda “A la señorita Désirée Frery”, saludada con un “Salve artista divina[...] hurí del paraíso! La poesía, bastante mala por cierto, termina con estos versos:

Son los amigos buenos, los únicos y fieles;
Con ellos se corone tu frente virginal.⁵⁸

Nos hemos limitado a reseñar aquellas actrices de las que tenemos un retrato, para que estas referencias periodísticas puedan apoyarse en su aspecto físico y de esta manera redondear nuestra idea inicial: recuperar a las cantantes y actrices en su aspecto de musas y modelos. Queremos concluir este apartado con una cita de Mathieu de Fossey respecto a la famosa disputa entre cesaristas y albinistas, porque nos introduce en el ambiente de los aficionados a la ópera a la vez que resulta la mejor prueba del culto a las actrices.

Los aplausos que cada noche se ofrecían a la Albini terminaron con un problema característico del mundo entre bambalinas: la discordia se introdujo entre los actores, el patio y finalmente toda la sociedad mexicana. Madame Cesari unía un timbre muy bello de voz a un físico agradable, así como mucha gracia y facilidad en los papeles de hombre. Formó a su alrededor una pequeña corte de admiradores que se propuso hacerle compartir los honores de la escena que hasta aquel momento estaban reservados a la Albini. Hasta ahí todo marchaba bien; pero las dos riva-

⁵⁷ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁸ *La Camelia*, 1853, pp. 145 y 147.

les no se contentaron con que se les aplaudiera sucesivamente y cada una de ellas pretendió acaparar los aplausos, cortando las ovaciones de la otra. El público se mezcló y la cosa degeneró en desorden. Entonces México se dividió entre Albinistas y Cesaristas y cada partido tuvo sus campeones. Hubo bofetadas de uno y otro bando, y M. de Lisle, secretario de la Legación francesa, se batió en duelo, en la terraza del edificio de la Embajada, con un capitán llamado Cabrera.⁵⁹

No podemos menos de apreciar la diferencia entre las actrices novohispanas que llegaban a actuar custodiadas por alguaciles desde su encierro de la Arrecogidas, como nos relatan Josefina Muriel y Juan Pedro Viqueira, y las actrices que cincuenta años después dividían a lo más granado de la sociedad mexicana en duelos caballerescos. Veneradas como artistas, admiradas como mujeres, acabaron siendo espejo de virtudes, modelo de educación y guía de sensibilidad y gustos.

⁵⁹ M. de Fossey, *op. cit.*, p. 536.

CREACIÓN LITERARIA Y MUSICAL DE LAS ROMÁNTICAS MEXICANAS

El primer testimonio de una mujer que solicita se le publique un texto lo hemos encontrado, siempre de acuerdo con nuestro *corpus* documental, en *La Abeja Poblana*. Una animosa señorita poblana envió un escrito que comentaba un suceso político puntual, y el editor se negó a publicarlo. La dama protestó y en su segundo escrito podemos leer la siguiente reclamación, muy significativa: “Si es delito en una muger discurrir como los hombres, dispense Ud. a su servidora.” La contestación del periódico es capciosa, ya que si bien acepta en principio que las mujeres discurran, añade: “particularmente cuando quieren salir de dudas como Ud. lo hace, pues el bello sexo está en pacífica posesión de la curiosidad, cosa que no podemos disputarles los hombres”.¹ El valor de esta muestra reside, en todo caso, en el hecho de que una mujer reclame el derecho a publicar sus ideas. Algo comparable a los esfuerzos de las mujeres que en *El Censor* reclamaban participación política. Sin embargo, transcurrirán casi dos décadas hasta que las revistas y periódicos mexicanos publiquen de manera regular colaboraciones del bello sexo.

En la década de los cuarenta se observa en México una efervescencia literaria y musical notable. Durante los primeros veinte años de vida, la república mexicana se debatió en continuos alzamientos y crisis y no lograban cristalizar los esfuerzos de la gente cultivada. El periodo santannista, y no vamos a profundizar en ello, proporcionó mal que bien una cierta estabilidad y, lo que sólo eran fogonazos y chispas, se convirtió en un verdadero movimiento literario y artístico. *El Monitor Republicano* publicó un artículo que demuestra que los contemporáneos de este fenómeno fueron conscientes de lo que estaba ocurriendo.

Las letras, si no desconocidas totalmente antes, sí al menos despreciadas por la generalidad, van ya adquiriendo en México sobre los ánimos to-

¹ *La Abeja Poblana*, 20 de abril de 1821.

do aquel dominio que están destinadas a ejercer, ilustrando los entendimientos, dulcificando las costumbres y contribuyendo, no poco, tanto a la felicidad del individuo, como a la del común de la nación[...] La juventud, antes ociosa e indolente, frívola e insustancial, corre hoy ansiosa a beber en las fuentes del saber; y las ciencias y la literatura, cultivadas por ella, con todo el ardor de los primeros años, fructifican entre nosotros[...] El bello sexo, el mismo bello sexo, no contento ya solo con las gracias y encantos de su hermosura, trata hoy con ahínco de aumentar sus medios de seducción cultivando su bello entendimiento y produciendo, si no los frutos sustanciosos que nutren y satisfacen aquélla, sí las flores delicadas y lozanas que embelezan [*sic*] y deleitan.²

Antes de revisar las creaciones de nuestras románticas, quizás tendríamos que haber presentado un breve ensayo acerca de las autoras extranjeras más citadas en nuestras publicaciones periódicas, para con ello calibrar el alcance de su influencia. Nos limitaremos, por razones de espacio, a citar a Madame de Staël debido a la presencia tan notable que tuvo en México en las primeras décadas del siglo XIX. Las citas muerden a partir de los años veinte del siglo. *El Oriente* de Jalapa publica de ella un resumen de “La literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales”.³ Por su parte, *El Mosaico Mexicano* difundió una excelente biografía, traducida de *Le Mosaïque*, que se acompañaba de un retrato litografiado realizado en los Estados Unidos. No hay revista mexicana que no publique con regularidad pequeñas frases, pensamientos y aforismos de esta autora francesa. Ya hemos visto en el primer capítulo cómo Alamán y Leona Vicario se apoyan en Madame de Staël para reforzar sus argumentos. La manera de citarla indica que tanto ellos como sus lectores tendrían una cierta familiaridad con sus obras.

Siguen a Madame de Staël en importancia, es decir en número de citas y referencias, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, nuestra Sor Juana Inés de la Cruz y Josefa Massanés. La producción poética de estas autoras fue, sin lugar a dudas, un modelo para

² *El Monitor Republicano*, 27 de junio de 1845.

³ *El Oriente*, Jalapa, 12 a 16 de mayo de 1825.

muchas de las creaciones de nuestras poetisas mexicanas. Prueba de ello sería una composición de la cuñada de Fernando Calderón, la poetisa Josefa Letechipía de González, dedicada *A la señorita Carolina Coronado*.

Vamos a detenernos un momento en la autobiografía de la Avellaneda, porque se trata de la confesión de una vocación que pudo servir de ejemplo y espejo de las dificultades de una mujer para llegar a ser escritora. “Desde muy niña hacía versos, y aún novelas, que tenían por protagonistas gigantes y vampiros, pero mi pasión era el teatro. En vano mi madre empleaba hasta el rigor para hacerme aprender el dibujo y la música á que era ella muy aficionada”. Su pasión por el teatro la llevó a interpretar con éxito algunas obras: “desde entonces mi amor al teatro se hizo una pasión absoluta[...] No teniendo tragedias que leer, yo comencé a crearlas. Improvisaba con mis amigas tremendas escenas de pasión, de muerte, y más de una vez, me posesionaba de tal modo, que después de uno de aquellos escabruptos poéticos caía en cama con calentura”. Si nos hemos extendido en esta cita es porque se trata de una joven criolla nacida en Puerto Príncipe (hoy Camagüey) Cuba, en 1814, no muy distinta de muchas de nuestras adolescentes, apasionadas por el teatro (como veremos más adelante con nuestra Concepción Lombardo) y víctima de una imaginación y una sensibilidad netamente románticas. También nos parece muy romántica la reacción de la joven Gertrudis en los momentos de tempestad durante el viaje que la lleva a España: “y entre el espanto general yo declamaba con énfasis, a la luz de los relámpagos, estos versos del Homero americano:

Al agitarse el huracán furioso;
Al reventar sobre mi frente el rayo,
Palpitando gocé.

Heredia.⁴

Es interesante señalar, para el tema que nos ocupa, que incluso en aquellas escritoras cuya fama y estilo estaban bien fundamentados, una

⁴ G. Gómez de Avellaneda, *Autobiografía y cartas*, Madrid, Imprenta Helénica, 1914, p. 425.

de las preguntas de los críticos y biógrafos era si su producción era o no femenina. Sobre la Avellaneda la tendencia era a considerarla un “ingenio fecundo y viril”, mientras que a la Coronado más femenina. Quizá tendrían razón los críticos, pero es muy probable que se fijaran más en algunas circunstancias biográficas que no en su poesía: doña Gertrudis pasó por muchas y duras pruebas sin quebrarse su ánimo, en tanto que Carolina Coronado fue víctima de su naturaleza frágil, es decir femenina, propensa a la histeria y otros desarreglos emocionales: “Una afectación nerviosa que casi llegó á privarla del uso de sus miembros la obligó a recurrir a unas aguas minerales en la cercanía de Madrid...”⁵ Para Francisco Zarco estas dos poetisas serían las más célebres de entre las escritoras vivientes: “pueden ser citadas como mugeres que no dejen de ser mugeres, por más que de una de ellas se pretenda que sus obras son ricas en gracias varoniles. Los versos de la Avellaneda y la Coronado no pueden jamás ser escritos por hombre alguno, y en esto consiste su principal encanto”.⁶

Francisco Zarco es uno de los críticos mexicanos que más se interesaron por la actividad poética femenina. Sus opiniones las expuso en la biografía de la poetisa inglesa Felicia Hemans, y a ella nos remitimos; sin embargo, es preciso recordar que para Zarco la poesía de hombres y mujeres no puede ser la misma, y que la de las mujeres debe reflejar la manera distinta que tienen de sentir. Hablando de la Hemans, Zarco apunta que fue educada por su madre, que pasó sus primeros años en la soledad y el retiro y que “la contemplación de la naturaleza y la lectura hicieron que presto la niña sintiera la necesidad de hacer versos”,⁷ tópicos todos ellos del Romanticismo. Sin embargo, como se verá, la poesía de nuestras románticas no siempre será tan bucólica, y con demasiada frecuencia se inspirará en la muerte. Veamos cómo se refleja la actividad poética de las mexicanas en los periódicos y revistas que han formado nuestro *corpus*.

⁵ *Biblioteca Mexicana Popular y Económica*, tomo I, 1851, p. 231.

⁶ *La Ilustración Mexicana*, 1851, p. 454.

⁷ *Ibidem*, p. 455.

LA POESÍA

Antes de comentar las creaciones del bello sexo mexicano, creemos necesario referirnos a un elemento complementario, o quizá previo, a la actividad poética femenina. Nos referimos al Álbum, el cuadernito que toda mexicana medianamente cultivaba poseía, y en el que sus admiradores anotaban dedicatorias poéticas. Entre estas poesías las había originales o copiadas, pero en todo caso no hay duda para nosotros que en este álbum, tanto o más que en las veladas poéticas, es donde se inician las aficiones poéticas de las mexicanas y en general de las mujeres en el siglo XIX.

La referencia más antigua de esta costumbre la hemos encontrado en *El Iris*, y es un poema de Heredia que lleva este título, “Versos escritos en el Álbum de una señorita, imitando á Lord Byron”. Vamos a copiarlo porque ilustra muy bien el uso que de él se hacía:

Cual suele en mármol sepulcral escrito
un nombre detener al pasagero,
pueda en aquesta página mi nombre
fijar tus bellos ojos por que muero.
Míralo, cuando ya de ti apartado
no te pida mi amor más recompensa:
de mí te acuerda como muerto, y piensa
que aquí mi corazón quedó enterrado.⁸

Cuaderno con poesía que la joven leía y releía; páginas íntimas que aprendía de memoria, ya fuera porque el poema en sí le agradaba, o bien porque le gustaba quien se lo había dedicado. Verdadera escuela poética que había de llevar, tarde o temprano, a que las destinatarias se convirtieran en emisoras. Forma de transmisión de la lírica que no debe olvidarse a la hora de hacer una historia de la literatura decimonónica. Espacio para las confesiones amorosas o las confidencias sentimentales. Una muestra de ello es la colaboración enviada a *El Museo Mexicano*, en la que su anónimo autor describe varias situaciones en las

⁸ *El Iris*, núm. 2, sábado 11 de febrero de 1826, p. 16.

que el Álbum es protagonista. Nos interesa este párrafo: “La joven que no tiene este mueble es verdaderamente un fenómeno de este siglo; algunas hay que á pesar de los avisos del espejo, atribuyen su mala suerte á carecer de este requisito; también existen albums misteriosos, que se envían y se devuelven sin revelar el nombre de su poseedora.”

Y después de contar varias anécdotas, chuscas o trágicas, sobre la moda de los álbumes, el autor concluye que “a pesar de esto sigue y seguirá la albu-manía, sin que intentemos decir que muchas veces no sea muy grato dejar así un recuerdo á una amiga ó a una amada, porque en el papel se borran más difícilmente que en los corazones”.⁹

Menudean las composiciones de autores más o menos conocidos, en los que el destinatario es el álbum de una dama, como el del poeta español Antonio Alcalá Galiano reproducido por la *Biblioteca Popular y Económica* o el del mexicano J. Montiel titulado “En el Álbum de Aurora”.

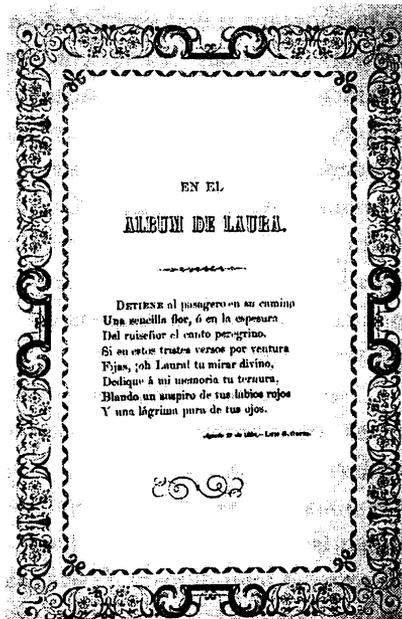
El exquisito *Presente amistoso* de Ignacio Cumplido, culminación de nuestro romanticismo editorial, no podía silenciar el tema y publicó un poema de Luis G. Ortiz, uno de nuestros poetas románticos olvidados.¹⁰ En los años cincuenta, al finalizar el periodo romántico, los álbumes seguían en vigor. Así lo indica Arróniz al anotar: “hasta que otro año traiga otra página perdida de novela, como ésta, ó un album que es el prado consabido en donde se escriben tantas inspiraciones de la dicha, de la juventud, de la naturaleza y del amor, con el aliento de unos labios encendidos de amor, con el vapor de los vinos, con algunas lágrimas furtivas, con suspiros y risas, con sarcasmos y burlas”.¹¹

Dejemos por el momento a los álbumes y pasemos a la producción artística de las mexicanas. El criterio que hemos adoptado para la revisión de la poesía romántica femenina es eminentemente cronológico, pero de cada año tomaremos en cuenta los temas tratados, así co-

⁹ *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845, pp. 49, 50.

¹⁰ Luis G. Ortiz (1832-1894) colaboró de muy joven en las revistas literarias románticas. Perteneció a la Academia de San Juan de Letrán y al Liceo Hidalgo. En 1856 Ignacio Cumplido le publicó una recopilación de su poesía juvenil. Su actividad como escritor es más conocida a partir de su regreso de Europa (1865), viaje que motivó varias crónicas y libros de recuerdos.

¹¹ M. Arróniz, *Manual del viajero en México*, op. cit., p. 157.



38. "En el Álbum de Laura", *El Presente Amistoso*, tomo I, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

mo la mayor o menor expresión de temas íntimos, con el objeto de medir el avance de la sensibilidad romántica en nuestro país. Las revistas mexicanas empiezan a publicar poesía femenina con regularidad a partir de 1840. No quisiéramos emitir juicios apresurados, pero tenemos la impresión de que, si no hubo muestras en las décadas anteriores, la causa no es tanto que las mujeres no escribieran poesía, sino más bien que no era todavía costumbre darles espacio en las publicaciones periódicas.

Entre 1820 y 1840 nuestras revistas publicaron autores nacionales y extranjeros, en su mayoría románticos. A través de su lectura el bello sexo iría asimilando los temas, las formas y sobre todo la sensibilidad de la llamada escuela moderna. Tenemos la sospecha de que el ambiente familiar tradicionalista y la falta de apoyo externo para publicar frustraron muchas vocaciones poéticas femeninas antes de llegar a la década de los cuarenta. En este sentido, la apertura de algunas revistas a la producción de las mujeres resulta de suma importancia. En el *Panorama de las Señoritas* (1846) encontramos una interesantísima nota necrológica dedicada a doña M. de la Luz Uruga y Gutiérrez, poe-

sa michoacana quien practicó de manera asidua la poesía hasta 1821. La nota señala que una vez consumada la Independencia “dejó definitivamente las letras para entregarse sin el más leve obstáculo a la práctica de la virtud”.¹² Cuya interpretación textual sería que la práctica de la poesía es un impedimento serio para la virtud. Sin embargo, nos preguntamos más bien si doña Luz no habría dejado las letras al ver que la Independencia no había traído ni la igualdad ni las mismas oportunidades literarias para hombres y mujeres. En todo caso, lamentamos no haber encontrado ninguna composición de Luz Uruga a lo largo de nuestra investigación.

Nos parece sintomático que la primera poesía que registramos tenga como motivo el llanto de una madre por la muerte de sus hijos, en forma de *Epitafio* sobre su tumba en el Panteón de Santa Paula. Esta poesía fue considerada notable por Madame Calderón de la Barca, quien la copió para sus familiares en una de sus cartas desde México. El texto se reprodujo en *El Mosaico Mexicano* con todos los datos que se inscribieron sobre la lápida, por los que sabemos que los difuntos apenas contaban unos meses de edad en el momento de su tránsito. Pero dejemos la poesía y centrémonos ahora en el comentario del transcriptor, comentario muy valioso para nuestras hipótesis: “Regístranse también otras varias poesías sublimes que dan idea de los progresos que las bellas letras hacen ya en el ramo de inscripciones que ha estado por mucho tiempo abandonado; ojalá y que llegue el día en que veamos reunidas las más selectas, y que formen la lectura de muchas personas, para inspirarles sentimientos de piedad, y deseos vivos de tener una muerte tranquila y una dicha perdurable en la mansión de los justos.”¹³ Comentario que nos ubica en un contexto muy distinto a lo que entienden por poesía los críticos actuales.

El poema que sigue también trata de la muerte y se titula “El ce-

¹² *Panorama de las Señoritas*, pp. 471, 472. Doña Luz murió el 26 de septiembre de 1846. Lamentablemente, no hemos encontrado ninguna poesía de esta dama en las revistas consultadas, lo cual permite aventurar la hipótesis de que las mujeres nacidas todavía bajo el régimen colonial no fueron colaboradoras de nuestras revistas románticas; se trataría de un fenómeno característico de las generaciones más jóvenes.

¹³ *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 351.

menterio”. Su autora, María de Jesús Ángel, no parece haberla escrito bajo el impulso de una tragedia personal; para esta afirmación nos basamos no tanto en la ausencia de referencias concretas, sino más bien en el tono de los versos, de gran contundencia y que utilizan un vocabulario bastante rudo tratándose de una dama mexicana. He aquí la muestra, en los versos que inician y terminan la composición:

¡Salve, dulce lugar, do el pecho mío
Halla consuelo en su dolor profundo!
—¡Salve, mansión de luto y de desvío,
De imbéciles que habitan este mundo!

La poesía contiene todos los tópicos del Romanticismo —desengaño del mundo, anhelos de trascendencia, soledad, llantos por un futuro trágico que se vislumbra— para los que la muerte y el cementerio son más que nada una metáfora. María de la Presentación Gómez de Salazar, de apellidos poblanos, nos parece más auténtica en una elegía que titula “Mis Recuerdos”. Tenemos la impresión de que llora un amor verdadero, aunque es muy probable que todavía no se atreva a expresarlo abiertamente. Así, utiliza varias fórmulas de la poesía clasicista que le permiten matizar o encubrir situaciones reales. De todas maneras, y a pesar de los tópicos de las tumbas y cementerios, asoman expresiones amorosas que nos parecen sentidas. Pero no todas las mexicanas se atreven en estos años a manifestar que aman. Un rasgo digno de tomarse en cuenta: será muy frecuente que adopten la voz del hombre, y hagan poesía amorosa siguiendo las pautas masculinas. Es así como “Una señorita mexicana suscriptora” del *Semanario de las Señoritas Mejicanas* se anima a publicar poesía amorosa, en la voz de un joven enamorado:

¿Veis aquella joven	Ése es ¡ay de mí!
Atractiva y bella,	El bien adorable
Que el pecho por ella	que al mirarme afable
Se inquieta amoroso?	Turbó mi reposo. ¹⁴

¹⁴ *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1841, p. 593.

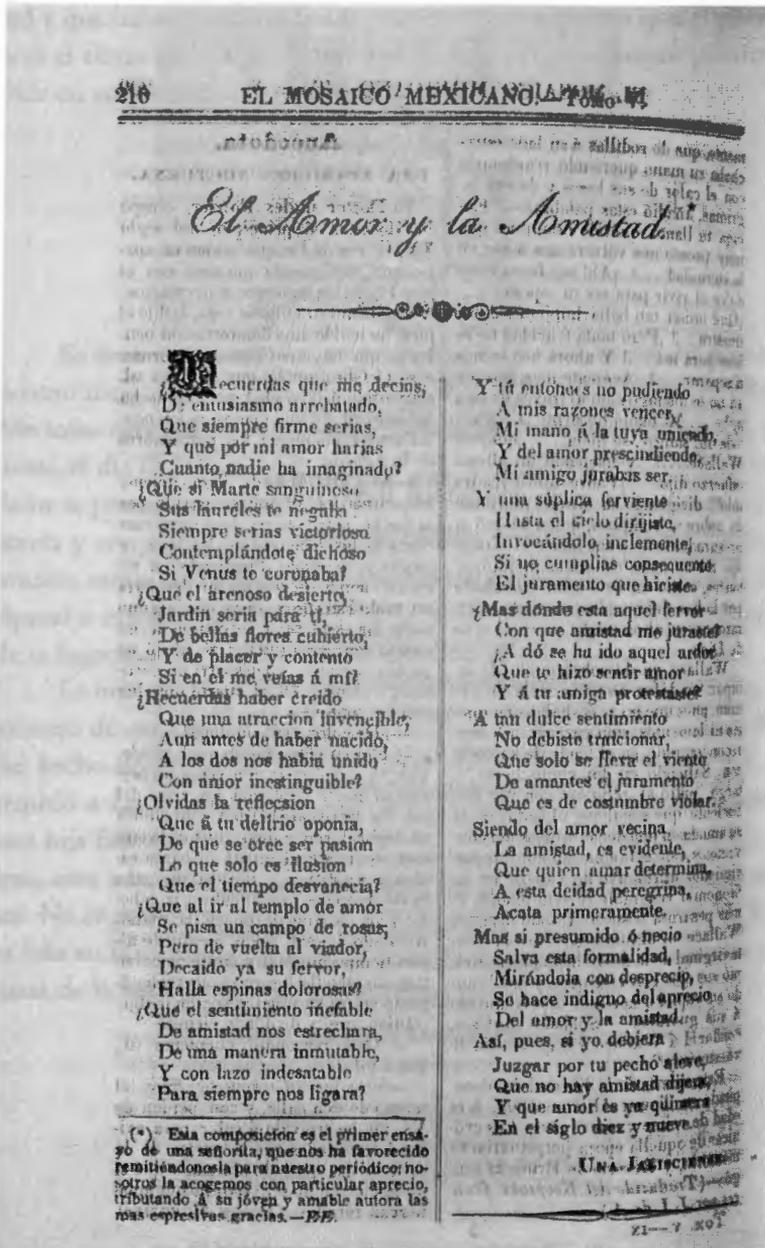
Nos preguntamos si no sería correcto invertir los papeles y pensar que fue la autora la que vio su reposo turbado. “El Amor y la Amistad” es el título de un poema que juzgamos bastante bueno, firmado por “Una Jalisciense”. Lo publicó también *El Mosaico Mexicano* y lleva una nota interesante: “Esta composición es el primer ensayo de una señorita que nos ha favorecido remitiéndonosla para nuestro periódico; nosotros la acogemos con particular aprecio, tributando á su joven y amable autora las más espresivas gracias.”¹⁵ Expresa sutiles diferencias entre el amor y la amistad que nos ayudan a afinar nuestra comprensión de los sentimientos amorosos del siglo XIX. Valga decir que el poema termina de esta forma:

Así, pues, si yo debiera
 Juzgar por tu pecho aleve,
 Que no hay amistad dijera,
 Y que amor es ya químera,
 En el siglo diez y nueve.

En el tomo VI de la misma revista leemos otra colaboración de “Una Jalisciense”. Podemos suponer que se trata de la misma persona, pero esta vez no la inspira el desencanto amoroso sino el amor maternal, que da título a la composición. Poco a poco se va extendiendo la costumbre de publicar poesía femenina, como lo demuestra que también los diarios, un medio mucho más masculino que el de las revistas, se animen a recibir sus colaboraciones. Ya desde el número 6, en *La Esperanza* aparecen colaboraciones, en este caso de una señorita de San Miguel Allende. Y aquí queremos señalar que son más frecuentes las colaboraciones de mujeres del interior de la República que de la capital. No es posible por el momento sacar conclusiones de este hecho, pero resulta un atractivo tema de reflexión.

Bajo el seudónimo de “Una Zacatecana” se recibirán numerosas poesías en distintas revistas. La primera que queremos comentar tiene como punto de partida la pérdida dolorosa de un hijo, tragedia por demás frecuente en el siglo XIX. Se infiere que murió en la primera juven-

¹⁵ *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841, p. 210.



El Amor y la Amistad

Recuerdas que me decías,
 De entusiasmo arrebatado,
 Que siempre firme serías,
 Y qué por mi amor harías
 Cuanto nadie ha imaginado?
 Que si Marte sanguinoso
 Sus laureles te negaba
 Siempre serías victorioso
 Contemplándote dichoso
 Si Venus te coronaba?
 Que el árenoso desierto
 Jardín sería para ti,
 De bellas flores cubierto,
 Y de placer y contento
 Si en él me veías á mí?
 Recuérdas haber creído
 Que una atracción invencible,
 Aun antes de haber nacido,
 A los dos nos había unido
 Con amor inextinguible?
 Olvidas la reflexión
 Que á tu delirio oponía,
 De que se óree ser pasión
 Lo que solo es ilusión
 Que el tiempo desvanecía?
 Que al ir al templo de amor
 Se pisa un campo de rosas,
 Pero de vuelta al viador,
 Decaido ya su fervor,
 Halla espinas dolorosas?
 Que el sentimiento inefable
 De amistad nos estrechára,
 De una manera inmutable,
 Y con lazo indescaptable
 Para siempre nos ligara?

Y tú entonces no pudiendo
 A mis razones vencer,
 Mi mano á la tuya uniendo,
 Y del amor prescindiendo,
 Mi amigo jurabas ser.
 Y una súplica ferviente
 Hasta el cielo dirigiste,
 Invocándolo, inclemente,
 Si no cumplieras consecuente
 El juramento que hiciste.
 Mas dónde está aquel fervor
 Con que amistad me juraste?
 ¿A dó se ha ido aquel ardor
 Que te hizo sentir amor
 Y á tu amigo protestaste?
 ¿A tan dulce sentimiento
 No debiste traccionar,
 Que solo se flexe el viento
 De amantes el juramento
 Que es de costumbre violar.
 Siendo del amor vecina
 La amistad, es evidente,
 Que quien amar determina
 A esta deidad peregrina,
 Acata primeramente
 Mas si presumido ó necio
 Salva esta formalidad,
 Mirándola con desprecio,
 Se hace indigno del aprecio
 Del amor y la amistad.
 Así, pues, si yo debiera
 Juzgar por tu pecho á ti,
 Que no hay amistad ajena,
 Y que amor es ya quitara
 En el siglo diez y nueve
 UNA JALISCIENTE

(*) Esta composición es el primer ensayo de una señorita, que nos ha favorecido remitiéndonosla para nuestro periódico; nosotros la acogemos con particular aprecio, tributando á su jóven y amable autora las más expresivas gracias. — B.F.

39. Una Jalisciense, "El Amor y la Amistad", *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

tud y que había ya ensayado sus primeros versos, puesto que el poema lleva el título de “La lira de mi hijo” y habla de sus ensayos poéticos. Dice en estos versos:

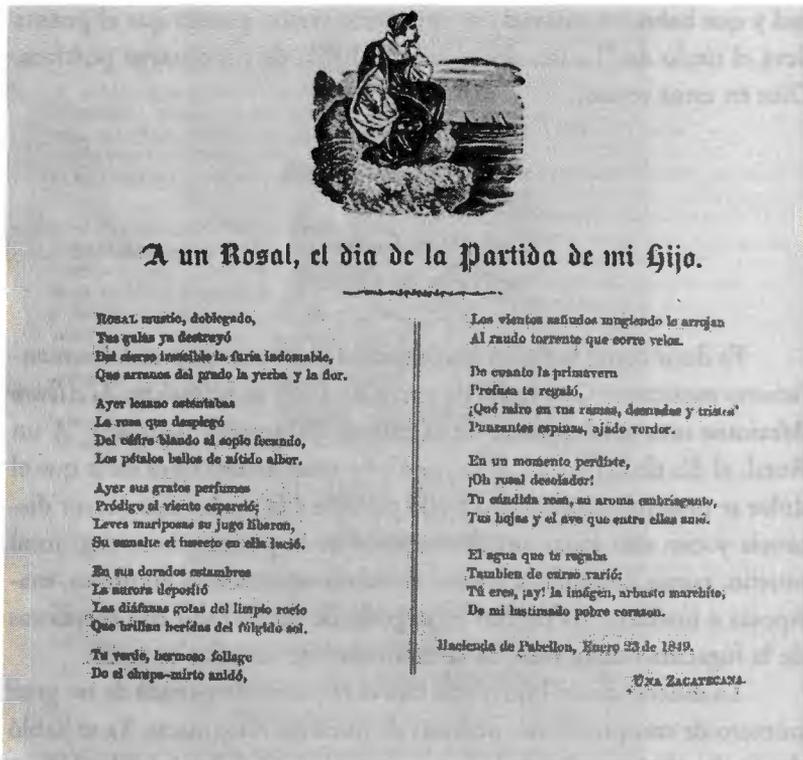
¿Quién sabe si algún día
Hubiera resonado
Como la de Collado,
De Prieto, de Alcaráz?¹⁶

Es decir como la de los más destacados jóvenes poetas del romanticismo mexicano. Con fecha de enero de 1849 se recibió en *El Álbum Mexicano* otra colaboración de la misma Zacatecana dedicada “A un Rosal, el día de la Partida de mi hijo”. Se trata de una obra en la que el dolor se presenta adormecido y ello permite a la madre una mayor distancia y con ello jugar con los tópicos de la poesía romántica: rosal mustio, ramas desnudas y tristes, el viento esparciendo perfumes, mariposas e insectos, los pétalos y las gotas de rocío, todo ello metáforas de la fugacidad de la vida, de la caducidad de las cosas terrenas.

La muerte de un hijo o una hija es el punto de partida de un gran número de composiciones poéticas de nuestras románticas. Ya se habló del hecho decimonónico de la muerte joven. Con las iniciales V.F. se remitió a *La Semana de las Señoritas Mejicanas* un poema dedicado a una hija fallecida en plena juventud. La autora no recurre a la naturaleza, sino a la seguridad de una vida en el más allá para atenuar el dolor. No se podrá borrar la pena, pero se tiene la creencia de que la hija es feliz en la otra vida. El dolor terminará en el momento en que las cenizas de la madre y la hija puedan reunirse.

Oye la voz, escucha los lamentos
De tu madre llorosa y afligida:
Emilia, dulce Emilia, hija querida,
Eres en dicha superior a mí
Tu contemplas tranquila desde el Cielo
El borrascoso mar de mi existencia

¹⁶ *El Museo Mexicano*, tomo II, 1843, p. 340.



41. "A un Rosal, el día de la Partida de mi hijo", *El Album Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Quando me aleje con gusto
De esta vida desgraciada,
Y que mi alma sea elevada
A la presencia de Dios,
Bajará mi cuerpo frío
Adonde el tuyo reposa:
Cubrirá una misma losa
Las cenizas de las dos.¹⁷

¹⁷ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo I, 1851, p. 76.

Joaquina Vargas dedica un poema patriótico al amado,¹⁸ en tanto que una poetisa anónima lo ofrece al amor paterno. Los editores encabezan la composición con este comentario, que confirmaría el despegue de la poesía femenina a principios de los cuarenta. “La siguiente poesía de una joven mexicana, manifiesta que las damas de nuestro país empiezan a buscar sus placeres en el alma: deseáramos que ese fuerte sentimiento que produce en ellas todo lo hermoso, lo aplicasen al bello ideal: estén seguras que no perderán en el cambio.”¹⁹ Lo bello ideal, es decir el arte, puede servir de consuelo a muchas mexicanas en el momento de la separación de los seres queridos; como Guadalupe Calderón, quien dedica a su hermano Fernando unos sentidos versos publicados en *El Museo Mexicano*. Los ofrece a su cuñada, Josefa Letechipía de González, cuya hermana Manuela fue la esposa de Fernando Calderón. Esta circunstancia nos parece digna de señalarse, porque es la primera vez que encontramos en México constancia de amistades poéticas entre mujeres, cosa que trataremos al final de este inciso.

Como resultado de las luchas políticas y los permanentes pronunciamientos se sucedían tragedias familiares que fueron el origen de algunas composiciones poéticas de las mexicanas. Éste es el caso de un poema titulado “Inocencia y tiranía” en el que se funden el amor filial con la lucha contra la tiranía (amor filial, amor patrio). Lo firma V. F., de quien hemos comentado el poema dedicado a la muerte de su hija. Si todas estas desgracias fueron ciertas —y no meros pretextos poéticos— podemos hablar de una mujer cuya lira se templó en los avatares de una existencia románticamente trágica. En el poema, la autora expresa la decisión de doblegarse ante el déspota para salvar la vida del padre preso. Los redactores se encargan de ubicar el poema en la realidad de la época: “Este fragmento es obra de una recomendable señorita mexicana, quien ha tenido la bondad de remitirnoslo para *La Semana*. Es una verdadera efusión del corazón, y está fundado en un hecho positivo, acontecido en una de nuestras desgraciadas tempestades políticas.”²⁰

¹⁸ “A mi amado”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 292. Esta autora también publicó en *El Monitor*.

¹⁹ “A mi padre”, *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845, p. 210.

²⁰ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1851, p. 147.

Una autora que firma “María” dedica una composición a su madre. El poema es interesante en muchos sentidos. El título —“El Sauce”— nos remite a un árbol asociado con los cementerios y la muerte; en segundo lugar, la poesía gira en torno al amor, y éste se funde con el tema de la naturaleza (aurora, brisa, hojas, tórtola); en tercer lugar, no se trata de un amor concreto, sino de una aspiración o deseo, es la añoranza de un amor que cumpla todos los sueños de plenitud y trascendencia; es decir el amor romántico por excelencia. El poema conmueve por su sinceridad, a pesar de utilizar formas ya muy manidas de la poesía amorosa. Pero éste demuestra a la vez que las mexicanas ya habían adoptado los discursos románticos sobre el amor y la naturaleza.

Terminamos la década de los cuarenta con el ejemplo de un poema sorprendente por la sinceridad y el lenguaje directo. La autora firma “H.” y lo dedica al amante infiel y perjuro. La composición se titula “Recuerdos” y la dedica “A mi amigo Eraclio Núñez”. Entre sus versos destacan los que le permiten declarar otra vez su amor, algo prácticamente vetado a las mujeres, antes y ahora.

Pérfido amigo mío, yo te adoro;
Si, yo te amo, te adoro; y mi martirio
Se aumenta, viendo eterno mi delirio.

La muerte, recurso final de todo buen romántico, es la única que pone fin a los sufrimientos:

La muerte será el fin de mis tormentos,
Y mi mansión de paz, la tumba fría,
Porque allí ni se goza ni se llora,
Porque allí no hay placeres ni falsía;
Tu falso amor envenenó mi vida
Para adorarte sola a ti, ofrecida.²¹

En la década de los cincuenta la publicación de poesía femenina se convierte en algo frecuente. La calidad de las composiciones es ma-

²¹ *El Monitor Republicano*, 13 de agosto de 1845.



EL SAUCE
A MI MADRE

¿No ves el sauce en el bosque umbrío,
Insignia de dolor, árbol de duelo,
Inclinando sus hojas hacia el suelo,
Es de la celva el mas hermoso ser?
En sus ramas saludan á la aurora
Los pintados gilgueros con sus cantos,
Y sus dulces gorgeos mil encantos
Abaden a aquel sitio por dó quier.

El Sol da vida á su robusto tronco;
La fresca brisa con placer le mece;
La tórtola en sus ramas se adormece
De febo triste al lánguido fulgor.
Ay! y no piensa que le hiera el rayo,
Ni del tiempo la cruda mano aleve,
Ni que el torrente tras de sí le lleve,
O el huracán le arranque destructor.

Pero el destino del modesto sauce
Es perecer.— El cielo se encapota;
La lluvia se desprende gota á gota,
Y rugo enfurecido el Vendaval.
Trémulo el sauce su ramaje inclina
Al impulso del Abrego inclemente;
Se doblaga, se troncha, y la corriente
Lo arrastra sepultándolo en el mar.

Así, madre, mi vida marchitóse,
Así mis esperanzas fenecieron:
Mis ensueños de amor, ay! así fueron,
Arraucados al soplo del dolor.
Tristo vacío, horrible sufrimiento,
Languidez y fastidio mi alma siente:
El huracán de mi pasión ardiente
Mi corazón por siempre marchitó.

Todo, madre, acabó; nada me importa
Que un espléndido Sol alumbró el día,
Ni conmueve tampoco el alma mía
La Luna con su pálido brillar.
Vago en el mundo, indiferente y fría:
Ningun suspiro basta á enternecerme,
Ni lagrima ninguna. El pecho inerme
Permanece cual duro pedernal.

Insensible ya soy á los dolores,
Y no me escita con su brillo el mundo:
Solo miro en los hombres barro innundo,
Y falacias y mentira en el amor.
Siempre insensible, aislada, solitaria
Pasaré por el mundo indiferente,
Solo á tí, madre, á tu castro ardiente
Consagraré por siempre el corazón.

MARIA

42. María, "El sauce", *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

nifiesta; ello se debería no sólo a la práctica sostenida sino también, con toda seguridad, al hecho de que al publicar sus poemas tenían la oportunidad de recibir críticas y consejos que encaminarían las siguientes creaciones. *El Daguerrotipo* no publicó poesía femenina mexicana, pero en cambio reprodujo un extenso poema de la escritora española Vicenta García Miranda que nos parece notable por su fuerza y sinceridad. La poetisa aspira a mirar otros cielos y otros horizontes, quiere ver el sol, como el águila; en suma, no se resigna a segundas posiciones y menos a una vida pasiva. Quiere compartir en pie de igualdad con el amante o compañero, pero sabe que le espera la soledad.

Este poema representa un giro importante respecto de los ejemplos anteriores, ya que descubre toda la soledad interior, descubre el Yo femenino, insatisfecho y por lo tanto muerto en el propio ser. Este descubrimiento se observa en todos los países en donde la poesía femenina despertó a la par del sentimentalismo romántico. No estamos seguros de que hubiera tanta lucidez en las poetisas mexicanas, a pesar de que Vicenta García Miranda, aislada en un minúsculo pueblo de España, probablemente sufrió más soledad y opresión cultural que cualquiera de las mexicanas que hemos reseñado. *La Semana de las Señoritas Mejicanas* se propuso, entre otros objetivos, el de proporcionar un espacio para las escritoras en ciernes. La mayoría son colaboraciones de provincia. En el primer volumen son todavía escasas las colaboraciones; a partir del segundo se incrementan. En el primero destaca el poema de Encarnación Sariñana dedicado “A una flor”, que la consuela de amores y también es notable un poema dedicado “a la señorita doña María del Carmen Erazo y Cabañas” por su tía, una dama residente en Tecali, Puebla. La autora remitió su poema a *La Semana de las Señoritas Mejicanas* sin intermediación de ningún varón, lo que indica que a partir de la década de los cincuenta las propias mujeres se sienten más seguras de la importancia de su actividad literaria.

A partir del segundo volumen, la cantidad de poesía remitida es verdaderamente notable, lo que convierte a la revista en una verdadera tribuna de la lírica femenina. En una de estas poesías se expresa el dolor de amar a un hombre que no merece tal sentimiento y, junto con este dolor, el de saber que otros más dignos de ser amados serán rechazados. El poema, aunque mediano, responde seguramente a una expe-

riencia vivida personalmente y deja percibir un dolor auténtico, a pesar de que se utilicen figuras ya muy reiteradas en la poesía romántica. La autora firma “Ella” y logra exponer sus ideas desde una perspectiva que ya es netamente femenina. Al leer este poema se nos antoja, por el tono, que nuestra autora pudiera ser lectora de sor Juana. He aquí unos fragmentos:

Triste es a la mujer amar constante
Si el objeto no es digno de su amor;
Pero más triste que el tirano amante
Piense que en serlo le hace algún favor.
Y es mil veces más triste conocerlo.
Idolatrar a este hombre con ternura,
No poderlo olvidar ni aborrecerlo,
Sino pasar la vida en amargura
Tal vez otro hombre se presente a amarla,
Que ése sí es digno de su amor ardiente:
Ella conoce que sabrá agradarle;
Pero nada por él su pecho siente.
(...)
Infeliz la mujer
Que se halle en tal situación:
¡Infeliz! Mi compasión
Desde hoy le ofrezco tendrá
(...)
Y la que no haya pasado
Este tormento horroroso,
De la vida el más penoso
No ha sentido, no, el dolor.²²

Menos sufrimiento, pero quizá más decepción o escepticismo se percibe en una poesía titulada “El beso” firmada por Apolinaria Vizcarra; lleva como subtítulo: “Solución a un enigma”. Leamos algunos versos:

²² *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1851, p. 120.

Cualquiera que en su pecho haya sentido
Afecto maternal, ó el poderoso
Influjo del amor, pierde el reposo
Que disfrutaba alegre en su niñez.
(...)

También se escucha un trueno cuando el joven
Entusiasmado y amoroso toca
La frente de una virgen con la boca,
La frente que se cubre de rubor.²³

La decepción de la autora se percibe cuando concluye que sólo el beso del hijo es “gozo puro y embeleso”, pero que el único que se pueda llamar puro es el beso del peregrino sobre la tierra.

Una dama que responde al nombre de T. Ordóñez envía una composición titulada “Tristeza”. Está fechada en Chicuautila y en ella aparecen troncos añosos, atardeceres, huracanes y otras manifestaciones de la naturaleza que ella asocia con sus amores contrariados.

Oigo bramar los huracanes
Que derriban la choza y el palacio
Y veo bajar por el inmenso espacio
El rayo a destroz ar añosos troncos.²⁴

En el siguiente número de *La Semana de las Señoritas* será una habitante de la ciudad de México la que acuda a imágenes parecidas para expresar su dolor. Pero se añade el tema de la soledad, tema que es siempre expresado por la poesía masculina y con menos frecuencia por la femenina.

Solaz no hallando en mi dolor profundo
En ti busco, soledad querida;

²³ *Ibidem*, tomo II, p. 104. De la misma autora hemos encontrado “Entusiasmo filial” (dedicado a su madre) y “Mi plegaria” (dedicado al padre).

²⁴ *Ibidem*, tomo II, p. 252.

Porque no es dado a mi alma dolorida
En el bullicio libre respirar.²⁵

Los tópicos románticos de la naturaleza, los navíos, el mar y los naufragios, como metáforas de la vida y de la muerte, son también adoptados por la lírica femenina. Éste es el caso de Francisca Ortega, quien desde Jerez, Zacatecas, envía a *La Semana de las Señoritas Mejicanas* un poema bastante extenso titulado “La vida humana” del que aquí reproducimos algunos fragmentos:

¿Qué espera el hombre, si al nacer las lágrimas
son el saludo de su bienvenida?
¿Qué dicha espera en miserable vida, que empieza por sufrir?
(...)

Cual débil nave en proceloso océano
Que arrebatada la furia de los vientos,
Son en el hombre así los pensamientos
De su triste existir.
El, ¡infeliz! En mar borrascoso
De olas heterogéneas agitado,
Sin rumbo y sin timón, abandonado
A un seguro morir.

Entra en la tempestad, furiosas olas
Arrastran y combaten el esquife
Hasta estrellarse en pésimo arrecife
Que le hace sumergir.²⁶
(...)

Ninguna otra revista de los años cincuenta aventajó a *La Semana de las Señoritas Mejicanas* en cuanto a publicación de poesía femenina. En la *Biblioteca Mexicana* el número detectado no llega a la media docena, en tanto que en los ejemplares consultados de *La Camelia* sólo

²⁵ *Ibidem*, tomo II, pp. 331, 332.

²⁶ *Ibidem*, tomo II, pp. 91, 92.

hemos encontrado un poema, a pesar de tratarse de una revista dedicada a las mujeres. Cabe señalar que dicha colaboración ni siquiera fue remitida por la autora, sino por un amigo. El título afirma la vocación romántica: “Padecer de la vida”, y el tono es de un pesimismo sin concesiones. El sentir trágico del Romanticismo ya está totalmente asentado en nuestras poetisas, como puede verse en los siguientes versos.

Desde que al mundo venimos
Comenzamos a llorar;
Es la herencia que tuvimos,
Y mientras en él vivimos
No dejamos de llorar.
(...)
En la infancia padecemos
También en la juventud;
Amargo llanto vemos
En la triste senectud.

Por todas partes tormento.
E ilusiones de placer;
Éstas pasan como el viento,
Y aquél en el pensamiento
Deja horrible padecer.²⁷

LAS TRADUCCIONES

Una de las primeras referencias a la actividad de las mujeres como traductoras la hemos encontrado en *El Censor*, revista de amplia difusión en México aunque española. La obra traducida es *Guillermo Tell ó la Suiza libre*, “obra escrita en francés por Florian y traducida por una señorita”. Por tratarse de una española no la vamos a reseñar, pero en cambio nos interesan los comentarios de los editores, en tanto expresan lo que se pensaba en el ámbito hispanoamericano acerca de las ac-

²⁷ *La Camelia*, 1853, pp. 423, 424.

hemos encontrado un poema, a pesar de tratarse de una revista dedicada a las mujeres. Cabe señalar que dicha colaboración ni siquiera fue remitida por la autora, sino por un amigo. El título afirma la vocación romántica: “Padecer de la vida”, y el tono es de un pesimismo sin concesiones. El sentir trágico del Romanticismo ya está totalmente asentado en nuestras poetisas, como puede verse en los siguientes versos.

Desde que al mundo venimos
Comenzamos a llorar;
Es la herencia que tuvimos,
Y mientras en él vivimos
No dejamos de llorar.
(...)
En la infancia padecemos
También en la juventud;
Amargo llanto vemos
En la triste senectud.

Por todas partes tormento.
E ilusiones de placer;
Éstas pasan como el viento,
Y aquél en el pensamiento
Deja horrible padecer.²⁷

LAS TRADUCCIONES

Una de las primeras referencias a la actividad de las mujeres como traductoras la hemos encontrado en *El Censor*, revista de amplia difusión en México aunque española. La obra traducida es *Guillermo Tell ó la Suiza libre*, “obra escrita en francés por Florian y traducida por una señorita”. Por tratarse de una española no la vamos a reseñar, pero en cambio nos interesan los comentarios de los editores, en tanto expresan lo que se pensaba en el ámbito hispanoamericano acerca de las ac-

²⁷ *La Camelia*, 1853, pp. 423, 424.

tividades literarias del bello sexo. Interesa también anotar la referencia a la difusión de las ideas liberales y patrióticas:

su objeto ha sido proporcionar al bello sexo, tan aficionado a la lectura de novelas, una que con el colorido poético, las ficciones, los episodios y las descripciones propias de la historia ficticia excite en el ánimo sentimientos generosos y los interese en favor de las instituciones liberales. [...] No se trata de enseñar la historia de la revolución de la Suiza a los que no la saben, sino de hacer amables a los lectores los nombres de la patria y libertad; de inspirarles el horror al despotismo y de inflamar sus corazones en el fuego sagrado del patriotismo[...]”²⁸

Ya dijimos que Leona Vicario tradujo el *Telémaco* de Fénelon, y sabemos que antes de 1831 (puesto que falleció en aquel año) una monja residente en Mérida, sor María de la Encanación de Cárdenas, traducía del latín y del francés (de Chateaubriand tradujo *Los Mártires*). Por otro lado, doña Rosa Peluffo, una de las insignes actrices de nuestra escena romántica, tradujo varias obras dramáticas del francés. Acerca de una de sus traducciones —*La condesa de Altemberg*— en *El Monitor Constitucional* se escribió: “Ciertamente la elección que hizo la Sra. Pelufo de este drama nos ha dado muy buena idea de su gusto. Pugna muy bien manejada de grandes pasiones, sentimientos nobles y generosos, en contraste perpetuo con aquellas[...] La traducción es buena; y vale más ciertamente, que muchas de las que se nos dan todos los días.”²⁹

El Apuntador estuvo abierto a las traducciones del bello sexo. En poesía reprodujo una “Traducción por una señorita mexicana de los *Versos escritos por Lord Byron bajo un olmo en un cementerio de Harrow - on - the - Hill*, el 2 de septiembre de 1807” que expresan la nostalgia de la infancia, la lejanía de lo que se ama, la meditación a la hora del crepúsculo bajo un árbol y la referencia final a la muerte:

²⁸ *El Censor*, 1821, tomo 8, p. 147.

²⁹ *El Monitor Constitucional*, 13 de octubre de 1845.

Aquí sí moriría en paz,
 ¡mansión de mi juventud,
 lecho de mi reposo!³⁰

Mencionaremos otra traducción aparecida en *El Apuntador*. Se trata de un autor opuesto a Byron, el conservador francés Xavier de Maistre, y de una obra en el más puro estilo *Revival* titulada “El leproso”. Encontramos en ella tópicos del Romanticismo: ruinas, lugares solitarios y escarpados, la enfermedad y la muerte. La traducción es aceptable y su autora exhibe un buen conocimiento del idioma original. A la hora de escoger, nuestras traductoras prefieren obras de autores románticos, pero no faltan, sin embargo, traducciones de temas ajenos al Romanticismo, como puede ser una “Disertación sobre la época en que se comenzó a hacer uso del caballo en diversos países”, traducida del francés por una señorita. En esta ocasión nos interesa más la nota que pusieron los editores: “Tenemos la mayor satisfacción en insertar esta traducción; tanto por ser bastante curiosa la materia de que se ocupa, cuanto porque creemos que puede servir de estímulo para los trabajos literarios de nuestro bello sexo.”³¹

Un oaxaqueño, Juan N. Bolaños, remitió al *Museo* la traducción de una joven paisana, la señorita doña Dolores Beltranena. El texto, “La fisiología de las pasiones” del doctor Alibert (París, 1835), ya había sido traducido con anterioridad, pero los editores explican que lo van a publicar de todos modos porque se trata de un texto “realmente moral y útil su lectura” y, en segundo lugar “porque deseamos manifestar el aprecio con que vemos al bello sexo emplear su tiempo y talentos en cosas menos frívolas que el tocador”. Por su parte, el Sr. Bolaños, en su carta a los editores, escribe: “Tanto por el motivo referido como por estimular á la instrucción al bello sexo, me tomo la libertad de dirigir a uds. el adjunto artículo, en cuya versión me parece que la joven traductora ha guardado la fidelidad posible.” Y termina su carta prometiendo a las jóvenes mexicanas que cultiven su genio con la belleza intelectual, que es eterna: “La belleza intelectual, cuando ha sido

³⁰ *El Apuntador*, 1841, pp. 195, 196.

³¹ *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, p. 396.

cultivada, se aumenta y aun se esclarece con la edad. Madama Staël y Laura Bassi siempre serán hermosas, siempre admiradas de la posteridad; y sor Juana Inés de la Cruz, ó sea la monja de México, no ha muerto, porque como cantó un poeta, también se vive en el genio.”³²

En los años cincuenta, periódicos como *La Semana de las Señoritas Mejicanas* publicaron numerosas traducciones, lo que indica que los esfuerzos de los editores durante la década anterior no cayeron en terreno estéril. Así, la señorita Ramona C. de R. publicó dos traducciones del francés; la primera, “Otilia, crónica flamenca” escrita también por una dama, Evelina Ribbecourt; la segunda, “Entre la copa y los labios” de Filiberto Audebrand. Una orizabeña, doña Adela Vallejo, traduce del inglés una interesante “Ascensión al volcán de Orizava”. Se trata del relato del teniente W.F. Reynolds acerca de la ascensión de unos norteamericanos al pico de Orizaba en tiempos de la ocupación del país por éstos. El tema de las montañas y las cumbres nevadas es también propio del Romanticismo, interesado sobre todo en el carácter sublime de la naturaleza. Mencionemos, por último, una traducción de la señorita Dolores Chavero, “Zinaim y Nidda”, como ejemplo de tema exótico.

LA PROSA. CUENTO, NOVELA Y ENSAYO

En un principio tuvimos la impresión de que las mexicanas se iniciaron en las traducciones para, poco a poco, independizarse de los textos escritos por otros y lanzarse a una aventura literaria propia. Sin embargo, esta impresión no es correcta; de acuerdo con la bibliografía —que concuerda con el *corpus* y las fuentes utilizadas— las mexicanas cultivaban la poesía regularmente desde la época de la Colonia. Es cierto que desde los años veinte del siglo XIX empiezan a traducir y también a incursionar por otros géneros pero, por lo que se refiere a la poesía, la tradición poética parece que nunca se interrumpió. Otra cosa son las posibilidades de publicar. La época culminante de las traducciones sería la década de los cuarenta, en tanto que a partir de los años cincuenta no hay campo de la literatura que no se cultive: poesía, traducciones

³² *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1846, p. 298.

cultivada, se aumenta y aun se esclarece con la edad. Madama Staël y Laura Bassi siempre serán hermosas, siempre admiradas de la posteridad; y sor Juana Inés de la Cruz, ó sea la monja de México, no ha muerto, porque como cantó un poeta, también se vive en el genio.”³²

En los años cincuenta, periódicos como *La Semana de las Señoritas Mejicanas* publicaron numerosas traducciones, lo que indica que los esfuerzos de los editores durante la década anterior no cayeron en terreno estéril. Así, la señorita Ramona C. de R. publicó dos traducciones del francés; la primera, “Otilia, crónica flamenca” escrita también por una dama, Evelina Ribbecourt; la segunda, “Entre la copa y los labios” de Filiberto Audebrand. Una orizabeña, doña Adela Vallejo, traduce del inglés una interesante “Ascensión al volcán de Orizava”. Se trata del relato del teniente W.F. Reynolds acerca de la ascensión de unos norteamericanos al pico de Orizaba en tiempos de la ocupación del país por éstos. El tema de las montañas y las cumbres nevadas es también propio del Romanticismo, interesado sobre todo en el carácter sublime de la naturaleza. Mencionemos, por último, una traducción de la señorita Dolores Chavero, “Zinaim y Nidda”, como ejemplo de tema exótico.

LA PROSA. CUENTO, NOVELA Y ENSAYO

En un principio tuvimos la impresión de que las mexicanas se iniciaron en las traducciones para, poco a poco, independizarse de los textos escritos por otros y lanzarse a una aventura literaria propia. Sin embargo, esta impresión no es correcta; de acuerdo con la bibliografía —que concuerda con el *corpus* y las fuentes utilizadas— las mexicanas cultivaban la poesía regularmente desde la época de la Colonia. Es cierto que desde los años veinte del siglo XIX empiezan a traducir y también a incursionar por otros géneros pero, por lo que se refiere a la poesía, la tradición poética parece que nunca se interrumpió. Otra cosa son las posibilidades de publicar. La época culminante de las traducciones sería la década de los cuarenta, en tanto que a partir de los años cincuenta no hay campo de la literatura que no se cultive: poesía, traducciones

³² *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1846, p. 298.

y prosa (cuento, novela y ensayo). En cuanto a los temas y el estilo, todos corresponden al Romanticismo.

En los años cuarenta *El Museo Mexicano* publicó un ensayo sin firma, de autoría femenina, dedicado “A mi padre”.³³ El ensayo era un género nuevo para las escritoras mexicanas y en esa época se necesitaba cierto valor para lanzarse a publicarlo. Porque una cosa era escribir —muchas lo harían en secreto— y otra cosa muy distinta publicar. La extensión de los prejuicios llegaba incluso a aquellos que acogían a las escritoras. He aquí un aforismo publicado por el propio *Museo*: “La muerte de un negro avaro, de una cuñada literata, de un casero imprudente, de una vieja entrometida suelen ser para algunas personas de tanta utilidad como una lotería.”³⁴

El amor sigue siendo el tema preferido de la prosa, con toda la carga sentimental y trágica que le impuso el Romanticismo. He aquí el argumento y algunos fragmentos de “Un amor desgraciado”, novelita escrita por una suscriptora de *La Semana de las Señoritas Mejicanas*. La historia se sitúa en México a fines de 1840. La protagonista, una joven “que vivía en una de las principales calles de esta hermosa capital”; la descripción del personaje: “una linda joven de diez y seis años cuya educación distinguida unida a las virtudes que la adornaban la hacían en extremo apreciable a los ojos de cuantos tenían la honra de tratarla”.³⁵ Es decir el modelo de joven que se había generalizado entre la burguesía decimonónica.

Una mañana de abril, en la Alameda, un joven gallardo y de buena familia la ve y se enamora. La sigue, averigua dónde está su casa y le envía una esquila amorosa. La joven no da señales, para no parecer liviana o coqueta; el joven sufre y espera. La autora escribe: “Esta muchacha era de las muchas que quieren en secreto a los hombres, pero jamás se atreven a declarárselo.” El joven decide cortejar a otra y a los seis meses contraen matrimonio. Y aquí entra en acción la heroína romántica, capaz de morir de amor por alguien a quien no conoce: “Lola, luego que supo todo esto comenzó a padecer, se afectaron sus ner-

³³ *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1846, p. 210.

³⁴ *Ibidem*, tomo IV, 1845, p. 233.

³⁵ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1851, p. 57.

vios y convulsiones y otras enfermedades la postraron por mucho tiempo en la cama.” El médico y los cuidados de los padres logran salvarla. Poco a poco parece reponerse, pero un día vuelve a encontrar a su antiguo pretendiente acompañado de la esposa y le acomete un desmayo, “resultando de este nuevo ataque que agravándose cada día se le declarara una locura atroz de que murió a los tres meses, dejando a la familia envuelta en el llanto y con el pesar de haber perdido a una hija tan recomendable como virtuosa”.³⁶ El cuento es un ejemplo acabado de hasta qué punto las suscriptoras de nuestras revistas habían asumido el modelo del amor romántico trágico e irrealizable.

Doña María de la Salud García era una dama que envió varias colaboraciones en prosa a *La Semana de las Señoritas Mejicanas*. En una que se publica en el tomo II demuestra su afición a la historia con un relato muy bien documentado sobre la emperatriz de Austria, María Teresa. La señorita García no disimula su admiración por los rasgos fuertes de la emperatriz austríaca cuando escribe que, no obstante ser una joven buena y sensible, era ante todo resuelta: “el carácter varonil de esta joven soberana no desmayó, su envidiable valor la sostuvo en esta terrible prueba y le recordó que había nacido para mandar”.³⁷ Otra colaboración de la misma autora, una novelita titulada *María Luisa*, fue escrita en San Miguel de Allende, pero el argumento transcurre en la ciudad de Guanajuato. Tiene todos los elementos propios del melodrama, encima del cual se cierne la sombra del incesto. Llamam la atención las precisiones geográficas y cronológicas, así como la contemporaneidad del relato, lo que nos permitiría pensar que la escritora ya está más cerca del primer realismo que no de la novela propiamente romántica.

Doña Luz Medrano de Dena es la autora de *El ciego*, novela corta con más méritos históricos y patrióticos que literarios, publicada en *La Semana*. Se ubica en 1848 y el tema se basa en un episodio, probablemente verídico, de la ocupación norteamericana, puesto que ocurre en Mazapil, lugar de residencia de la autora. El tono de la novela es filosófico, patriótico y moralista; hay citas que demuestran una buena cultura (Klopstock, las guerras espartanas y la derrota de las Termópi-

³⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁷ *Ibidem*, pp. 89, 90.

las, Hogarth, Murillo y Rafael). Algunos comentarios de tipo histórico o de carácter ideológico demuestran sagacidad, como cuando considera el yugo de oro que acababan de imponer los angloamericanos, “tanto por la solidez de la materia cuanto por haber acostumbrado nuestros oídos á deleitarse con el melodioso sonido de la fascinadora palabra Libertad”.³⁸

La trama es muy sencilla, solamente hay cuatro personajes, por lo que algunos la clasificarían como cuento. Se trata de un joven matrimonio, Alejandro y Rosalía, en el que la esposa, una joven pura, comprensiva y enamorada está enteramente dedicada a cuidar al esposo que ha quedado ciego. Él está desesperado por no poder acudir al campo de batalla a defender a la patria invadida. El médico que atenderá al ciego es un francés bueno, culto y caballeroso que sirve en el ejército norteamericano. Finalmente, el hermano del ciego es quien lleva al médico hasta la casa del joven matrimonio y los convence de que sigan su tratamiento.

Si bien es cierto que el amor que se profesan los esposos es un elemento importante en la novela, el verdadero personaje de todo el argumento es el amor a la patria. Alejandro recupera la vista, pero no siente ninguna alegría, porque ve la patria vencida y cercenada. La muerte, en forma de *cholera morbus*, acaba con los esposos y con sus pesares. La autora, en un rasgo que muestra el incipiente realismo, termina así la narración: “La tarde del día veintiséis de mayo de mil ochocientos cuarenta y nueve fué borrascosa y melancólica, y en ella se vio a Antonio lleno de pesar caminar detrás de los dos féretros ¡El cólera morbo, en un mismo día y hora, cerró para siempre los ojos de Alejandro y Rosalía.”³⁹

Todavía unos comentarios a este texto. En primer lugar, la descripción que doña Luz realiza del doctor en la que destaca sus cualidades morales y profesionales, pero sin olvidar el retrato físico, un retrato que nos permite atisbar los gustos de una mexicana culta de clase media: nariz aguileña un poco abiertas sus ventanas, frente espaciosa y tersa, boca pequeña, labios bien delineados, “barba poblada y negra

³⁸ *Ibidem*, p. 382.

³⁹ *Ibidem*, p. 388.

que hacía resaltar el color rosado que embellecía aquella cara”, ojos negros. En segundo lugar, la escritora parece alejarse de las fantasías historicistas para fijarse en la realidad histórica que se desarrolla frente a sus ojos; esto en 1851, cuando en la literatura española apenas estaba despegando el realismo. Desde luego perduran algunos elementos románticos (identificación de los estados de ánimo con la naturaleza), pero se añaden conceptos nuevos que nos permiten hablar de eclecticismo. Finalmente, la educación de nuestra autora era más que mediana pero probablemente no tan excepcional; las referencias literarias, históricas y artísticas en el texto indican lecturas muy variadas, tanto clásicas como modernas, que honran a las mujeres mexicanas de provincia del siglo antepasado.

LAS AMISTADES LITERARIAS

En la literatura del siglo XIX, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se ha destacado la existencia de correspondencia poética o dedicatorias literarias que hablan de una fraternidad artística y creativa entre las mujeres. Hay dos interpretaciones distintas a este fenómeno que no se contradicen: la primera sostiene que en esta relación se manifiesta la conciencia por parte de las escritoras y artistas (el fenómeno también lo hallamos en la música), de estar abriendo brecha; el camino es arduo y se requiere de la solidaridad de género; en segundo lugar, algunas investigadoras, sobre todo las norteamericanas, han detectado lesbianismo en algunas de estas escritoras. Por lo que a México se refiere, no hay indicios para pensar en relaciones amorosas, pero tampoco es algo que se pueda descartar sin más.

En 1846 doña Guadalupe Calderón, hermana de Fernando Calderón, escribió un poema bastante extenso, “A la Memoria de Mi Hermano”, escrito con motivo de la muerte del escritor y dedicado a otra poetisa, doña Josefa Letechipía de González. El hecho es interesante, puesto que Josefa era hermana de la esposa de Fernando y por lo tanto la dedicatoria es entre concuñas, unidas por una desgracia familiar. El poema nos parece bastante bueno, pero queremos señalar que a lo largo de sus estrofas Guadalupe Calderón interpela varias veces de manera directa a su concuña, interpelación que no es un mero recurso lite-

que hacía resaltar el color rosado que embellecía aquella cara”, ojos negros. En segundo lugar, la escritora parece alejarse de las fantasías historicistas para fijarse en la realidad histórica que se desarrolla frente a sus ojos; esto en 1851, cuando en la literatura española apenas estaba despegando el realismo. Desde luego perduran algunos elementos románticos (identificación de los estados de ánimo con la naturaleza), pero se añaden conceptos nuevos que nos permiten hablar de eclecticismo. Finalmente, la educación de nuestra autora era más que mediana pero probablemente no tan excepcional; las referencias literarias, históricas y artísticas en el texto indican lecturas muy variadas, tanto clásicas como modernas, que honran a las mujeres mexicanas de provincia del siglo antepasado.

LAS AMISTADES LITERARIAS

En la literatura del siglo XIX, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se ha destacado la existencia de correspondencia poética o dedicatorias literarias que hablan de una fraternidad artística y creativa entre las mujeres. Hay dos interpretaciones distintas a este fenómeno que no se contradicen: la primera sostiene que en esta relación se manifiesta la conciencia por parte de las escritoras y artistas (el fenómeno también lo hallamos en la música), de estar abriendo brecha; el camino es arduo y se requiere de la solidaridad de género; en segundo lugar, algunas investigadoras, sobre todo las norteamericanas, han detectado lesbianismo en algunas de estas escritoras. Por lo que a México se refiere, no hay indicios para pensar en relaciones amorosas, pero tampoco es algo que se pueda descartar sin más.

En 1846 doña Guadalupe Calderón, hermana de Fernando Calderón, escribió un poema bastante extenso, “A la Memoria de Mi Hermano”, escrito con motivo de la muerte del escritor y dedicado a otra poetisa, doña Josefa Letechipía de González. El hecho es interesante, puesto que Josefa era hermana de la esposa de Fernando y por lo tanto la dedicatoria es entre concuñas, unidas por una desgracia familiar. El poema nos parece bastante bueno, pero queremos señalar que a lo largo de sus estrofas Guadalupe Calderón interpela varias veces de manera directa a su concuña, interpelación que no es un mero recurso lite-

rario, sino que nos introduce en este ambiente de las amistades poéticas; Guadalupe no dedica el poema a la esposa de Fernando, sino a la persona con quien puede compartir no sólo el dolor, sino la emoción poética:

Perdona amiga: no tan solo lloro
 Al tierno vate, de su patria gloria
 (...)
 Sino al amigo, al caro hermano,
 Al compañero de mi infancia tierna,
 (...)
 No soy indiferente, tierna amiga,
 De tu fina amistad al sentimiento.
 (...)
 Pero si me amas, pide al Ser Eterno
 Que acorte el plazo á mi penosa vida,
 Y que á mi hermano para siempre unida,
 Vaya á su seno inmenso á reposar.⁴⁰

También Josefa Letechipía de González practicará la amistad literaria dedicándole un poema a una poetisa lejana geográficamente, pero cercana en la admiración que por ella sintieron las románticas mexicanas: “A la señorita Doña Carolina Coronado, por Josefa Letechipía de González”. En dicha composición Josefa cita además a Gertrudis Gómez de Avellaneda, a Safo y a Teresa (de Ávila), con lo que la hermandad poética se amplía en el tiempo. Queremos recordar aquí los versos en los que expresa la admiración profesional de una escritora hacia su modelo:

A tu lira pidiera su cadencia,
 En tus cuerdas tu nombre sonaría,
 Tu gloria sin rival fuera la mía,
 Mi ambición, merecer tu indulgencia.⁴¹

⁴⁰ *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845, p. 371.

⁴¹ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, p. 288.

El fenómeno de las amistades literarias está presente en una antología de poetas jóvenes jaliscienses publicada en 1851 por José María Vigil. Por ejemplo, una autora que firma Sofía dedica una de sus composiciones “A mi querida amiga M.”⁴² Cabe decir, a propósito de esta antología, que Francisco Zarco, al hacer la reseña, consideraba que “entre las mejores composiciones de la Aurora deben contarse las escritas por personas del bello sexo”. Recordemos las opiniones de Zarco a propósito de su biografía de F. Hemans y su interés reiterado por la producción poética femenina. Ahora escribe: “las poetisas jaliscienses que modestamente ocultan sus nombres sienten verdadera, profunda inspiración, y se hallan adornadas de una imaginación atrevida y vigorosa. Sus versos respiran armonía, revelan sensibilidad y tienen la frescura y el encanto de todo lo que lleva el sello de la juventud y de la mujer”.⁴³ Termina comparándolas con sor Juana Inés de la Cruz.

Doña Paz Iturría dedicó una composición en prosa que titula “Un misterio” a su “recomendable y fina amiga la señorita Silficeta Amor”; ésta le dedica a Paz una de sus creaciones, es decir se trata de una verdadera correspondencia literaria a través de una revista.⁴⁴ No está de más decir que nuestras amigas son damas cultas, amantes de las citas literarias: Dumas, Sue, Zorrilla y Espronceda, es decir autores románticos cuya presencia en México está documentada en abundancia.

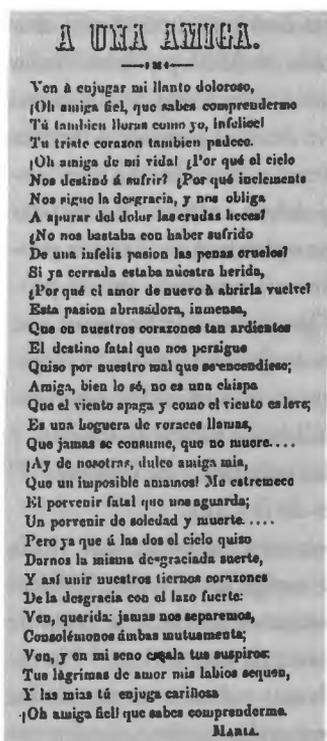
En el cuento de doña Paz se ponderan las cualidades de una mujer espiritual y romántica. La historia está supuestamente escrita desde la perspectiva de dos hombres: varios amigos hablan de sus conquistas y de sus enamoradas. Uno de ellos cuenta la historia de una novia cuya única condición había sido que todo el noviazgo se desarrollara por correspondencia y nunca por el trato directo. En el cuento destacan dos principios románticos: la primacía del amor espiritual por encima del amor material y la idea de que toda mujer es en sí un misterio.

En las siguientes páginas reproducimos dos poesías y un grabado de origen inglés publicado por Cumplido en el *Presente Amistoso*. La poesía

⁴² J.M. Vigil, *Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, UNAM, 1977, p. XXXV.

⁴³ *Ibidem*, p. XXIX.

⁴⁴ *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1851, pp. 404-408.



43. María, "A una amiga", *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido.

firmada por María es de 1849, en tanto que el grabado y el poema "La amistad" se imprimen un poco más tarde, pero todos expresan este fenómeno de las amistades femeninas, recurrente en la cultura del siglo XIX.⁴⁵

El Daguerrotipo, aunque parco en publicaciones femeninas, insertó la correspondencia poética de dos mexicanas cuyas iniciales son G.P.S., de México y J.P.S. de Orizaba. Esta última había dedicado a su amiga de la capital un poema titulado "Los placeres del campo". La redacción presentaba el primer poema con estas palabras:

Dos poetizas [*sic*] mexicanas: Tenemos el gusto de insertar hoy una preciosa poesía emanada de la pluma de una joven encantadora que cultiva

⁴⁵ El grabado y el poema "La amistad" proceden de *El Presente Amistoso* (Ignacio Cumplido, 1850-1851), en tanto que la poesía apareció publicada en *El Álbum Mexicano*, vol. I, 1849.

con esmero el arte del divino Apolo, e invierte sus horas de solaz en confiar al papel las deliciosas inspiraciones que le sugieren las divinidades agrestes de sus campestres lares. En cuanto se nos remita contestación a los melífluos versos pastoriles que publicamos en el presente número, nos apresuraremos a darle un lugar preferente en nuestras columnas.⁴⁶

El tema de la poesía de J.P.S. está implícito en el título, y se refiere a los encantos de la naturaleza. El poema de G.P.S. no se hizo esperar; su tema también es romántico, pero se sitúa en el polo opuesto, ya que se refiere a la epidemia de cólera que azotó la ciudad de México en 1850, la misma que mataría a Dolores Escalante, la novia de José María Lafragua. La joven G.P.S. empieza haciendo alusión a la poesía de su amiga de Orizaba, cuyos versos llegaron en un momento de dolor y amargura:

Los armoniosos ecos	Que respiré en mi cuna
Que tu laúd modula,	Vinieron, tierna amiga,
Entre armoniosas flores	A disipar las mustias
Y soledad augusta,	Imágenes amargas
En alas de las brisas	Con que mi mente lucha.

En los versos siguientes se contrasta la paz y felicidad del campo con las escenas de horror que vive la ciudad:

(...)	
Allí en el campo pasas	Mientras tu amiga bebe
Horas que el alma endulzan,	La copa de amargura
Ya en inocentes ocios	Al presenciar escenas
en plácidas lecturas.	Que el ánimo conturban.
Teócrito y Virgilio	La destructora peste
Tu fantasía ocupan.	Que el universo inunda,
Y con amenos cuadros	A México la hermosa
máximas que ilustran	Fatídica atribula. ⁴⁷

⁴⁶ *El Daguerrotipo*, vol. I, 1850, pp. 167, 168.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 184.

LA AMISTAD.

(ANITA Y JULIA.)

ENLAZAS los corazones,
Dulce vínculo sagrado,
Para gozar de delicias,
Para enjugar nuestro llanto:
Son tus dichas tan suaves
Cual los argentinos rayos
Que bañan con tibias luces
La verde estension del campo,
Cuando la luna aparece
Sobre el firmamento raso,
Acariciando las flores
Que le prodigan, en cambio,
Sus dulcísimos aromas;
Al levantarse en sus tallos
Con misteriosa hermosura,
Son mas ardientes é ingratos



44. "Anita y Julia", grabado inglés que ilustra el poema "La Amistad"; dibujó F. Stone; grabó H. Mote. *El Presente Amistoso*, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

La composición, de hondo y sincero acento, sigue narrando los estragos de la peste: jóvenes, niños, viejos, doncellas, novios, monjas; nadie queda a salvo del cólera destructor. Cierra su poesía un llamado a la amiga para que siga pulsando el laúd y quede al margen de la muerte.

La obsesión por el tema de la muerte se repite en el poema “A la memoria de la señorita doña Soledad Barrón de Calderón”, firmado por Una Zacatecana. Suponemos que se trata de la misma poetisa citada anteriormente, que esta vez llora la muerte de una amiga. Después de la introducción obligada: crepúsculo, arboleda umbría, la poetisa recuerda la época juvenil en que “nos unió con lazada indiscutible una amistad que fue nuestra alegría”, y “el vínculo feliz que tantos años hizo de nuestras almas una misma”. Viene después el recuerdo de las horas y las penas compartidas. Vale la pena reproducir un fragmento de la composición porque describe el trato cercano —física y espiritualmente— que las mujeres del siglo XIX tenían entre ellas, un trato que puede sorprendernos por las tiernas expresiones de amor, pero que no necesariamente debe interpretarse como expresión de lesbianismo.

(...)

En pláticas sabrosas, en coloquios,
En silencio expresivo, conmovidas
Gustábamos las dulces sensaciones.
De inexplicables, tiernas simpatías.

Llorabas en mi pecho, y en el tuyo
Mis lágrimas copiosas yo vertía;
Tus males amargaban mi contento,
Mis pesares el tuyo interrumpían.

Y esa amistad recíproca, inmutable.
Que de modelo acaso serviría,
Probada en el crisol del infortunio,
Ni una vez siquiera desmentida,
¿Terminó tu muerte? No, tu nombre
Repiten los acentos de mi lira

Cuando elevas mil súplicas fervientes
Por tu constante, tu mejor amiga.⁴⁸

Queden estas poesías como testimonio de la amistad literaria entre el bello sexo mexicano. En ellas se demuestra que las fórmulas románticas fueron bien recibidas por nuestras poetisas en tanto eran adecuadas para expresar sus más íntimos sentimientos; pero nosotros sugerimos que las fórmulas mismas fueron determinantes para constituir un mundo de sensaciones y sentimientos que otro tipo de poesía probablemente no hubiera despertado.

COMPOSICIONES MUSICALES

“Siendo la música el lenguaje del amor, creemos que un rasgo de ésta vencerá siempre en dulzura al artículo más melifluido que supiéramos dedicar al bello sexo en este número. Damos música con tanto más gusto, cuanto que devolvemos á las Damas lo que es de las Damas. Esta *Escocesa* es compuesta por la condesa Ermelina de Beaufort.— G.” Con estas palabras Florencio Galli introducía una partitura aparecida en el primer volumen de *El Iris*.⁴⁹ Se trata de la primera partitura impresa en una revista mexicana que además, al estar dedicada al bello sexo, apoya nuestras hipótesis. “La Escocesa”, tal y como nos informa Galli, es obra de una dama y no dudamos que los editores de *El Iris* pensaron que podría ser un estímulo para las mexicanas. Pasarán casi veinte años hasta que una revista mexicana publique música compuesta por nuestras compatriotas, pero el precedente ya estaba planteado.

Entretanto, algunos músicos mexicanos utilizaron las revistas como un medio para dar a conocer obras destinadas a reuniones y tertulias, es decir la llamada música de salón. La mayoría de estas partituras van dedicadas “a las Señoritas Suscriptoras en general”, y a veces a alguna dama en particular. Ello indica por lo menos dos hechos: por un lado, se reconoce que las mujeres mexicanas practicaban asiduamente

⁴⁸ Fechado en Pabellón, 30 de junio de 1851, *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, 1852, p. 284.

⁴⁹ *El Iris*, tomo I, 11 de febrero de 1826, p. 16.



45. "Escocesa". En el campo de la música, como en otros, la revista de Linati y Galli fue pionera en nuestro país. *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

la música; por el otro, se acepta implícitamente que ellas son también las principales lectoras de las revistas literarias y culturales. Reproducimos dos de estas composiciones, una aparecida en *El Semanario de las Señoritas Mejicanas* y la otra en *El Daguerrotipo*. El objetivo es mostrar el tipo de música que sirvió de modelo a nuestras compositoras; es decir una música que no es de altos vuelos, sino destinada a las prácticas socioculturales que hemos descrito en el apartado de las veladas.

Las compositoras mexicanas de nuestras revistas fueron prácticamente autodidactas, es decir recibieron clases particulares de música, de mejor o peor nivel, pero no frecuentaron escuelas o conservatorios (a excepción de las que pasaron por el de las Rosas) y no sabemos de ninguna que recibiera cursos de composición sistemáticos. Si se dedicaron a componer algunas obras fue siempre con el ánimo de contribuir al repertorio de salón. Ello sin embargo no les quita mérito; los



46. Margarita Hernández, "Valse á la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840", *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, tomo II, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

que sepan música sabrán que componer no es fácil. Dicho de otro modo, cualquier persona que lee y gusta de la poesía está en condiciones de versificar con mayor o menor éxito, pero para componer, además de vocación e inspiración, se necesita poseer conocimientos técnicos de composición y armonía. De ahí que demos una particular importancia a estos testimonios de la creatividad musical de nuestras románticas.

Tal parece que en la composición musical las señoritas mexicanas no andaban a la zaga de las poetisas, puesto que sus publicaciones aparecen a principios de la década de los cuarenta, al igual que los primeros poemas remitidos a las revistas. El primer volumen del *Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1841) trae una sección dedicada a las Bellas

Artes que con frecuencia se dedicaba a la música. Curiosamente, el volumen se abre con un “Wals de las señoritas mexicanas”, dedicado a la revista por su autor José Antonio Gómez. Unas páginas más adelante se habla por primera vez de doña Jesús Cepeda y Cosío [*sic*] a quien ya nos hemos referido en el capítulo anterior. Se trata de la reseña del Concierto de Nochebuena, más conocido como *Kalenda* de don Basilio Guerra, en el Sagrario Metropolitano. María de Jesús cantó de tiple y doña Guadalupe Tornel de contralto; doña Fanny Calderón de la Barca desplegó sus dotes de arpista en un *obbligato* que acompañara el propio compositor Wallace.⁵⁰

Estos datos apuntalan nuestra idea de que al iniciar la década la actividad musical femenina en México tenía un carácter más social que profesional. El nivel era bueno, pero se trataba de una actividad de diletantes. Será precisamente María de Jesús Cepeda la primera que se lance a una vida profesional, viviendo de la música. En el volumen II de la misma revista citada, María de Jesús publica, por primera vez hasta donde hemos podido averiguar, una composición original de cierta complejidad. Este vals presupone otras composiciones previas; es decir no es la obra de una principiante. Unas semanas después la revista nos ofrece otra composición femenina, un vals escrito por Margarita Hernández que dedica “a la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840”.

En nuestra investigación se abre un espacio cronológico notable, puesto que no encontramos composiciones femeninas sino hasta 1850. Se trata de una polka titulada “La Carmelita, Polka compuesta y dedicada a la Srta. Carmen Dosamantes, por su amiga R. M.” Vemos pues un fenómeno parecido al de las amistades poéticas. En el número siguiente, el compositor T. Sauvinet dedica una canción a doña Fernanda Flores, pero a pesar de que los editores de *El Daguerrotipo* eran muy amantes de la música y estaban abiertos a publicar colaboraciones del bello sexo, el ejemplo de R.M. no cunde.

⁵⁰ La presencia del compositor romántico Wallace en México debería ser estudiada. Fue importante como intérprete, director, compositor y profesor contándose entre sus alumnas a numerosas damas de la buena sociedad mexicana. Hay huella de sus actividades en muchas de nuestras fuentes (Payno, Madame Calderón de la Barca).

Pasarán otros dos años hasta que en *La Camelia* aparezca producción musical femenina. Se trata de “*La luz del día*”, un vals escrito para piano por Micaela Martínez, y “*La declaración*”, canción de la señorita doña Juana Aguilar y Ortega, también para piano. En conjunto podemos decir que la producción musical de las mexicanas es poca en cantidad si la comparamos con la poética, pero muy significativa en sí misma, en cuanto implicaba una preparación más especializada y compleja. De hecho, si comparamos el siglo XIX con la realidad musical actual, no sería exagerado decir que, guardando las diferencias debidas, las compositoras mexicanas tienen en la actualidad más dificultades para componer, dirigir y publicar sus propias obras que las de la época romántica. Atribuimos estas aparentes ventajas del siglo XIX al hecho, tantas veces repetido, de la gran importancia que aquel siglo atribuyó a la música.

TÓPICOS ROMÁNTICOS

MUJER Y NATURALEZA

A lo largo de este libro hemos hablado de los dos principales tópicos románticos que interesan a nuestra argumentación, la mujer y el amor; sin embargo, el Romanticismo desarrolla otros tópicos que quisiéramos comentar con más amplitud. No podemos agotar el repertorio, pero sí llamar la atención sobre una serie de temas que caracterizan a la literatura, al arte románticos y cuya presencia en México es importante para reforzar nuestras hipótesis y para fundamentar nuestras conclusiones. La mayoría de ellos, como se verá, enlazan con las teorías románticas sobre el amor y la mujer. El primero y más importante es la naturaleza; de hecho éste es el tópico básico del Romanticismo, en tanto la misma idea romántica de la mujer y el amor son abarcados por el concepto de naturaleza.

En fecha tan temprana como 1826, *El Mercurio* de Veracruz reprodujo un texto que es de gran interés por muchos motivos, pero principalmente por expresar las ideas que ahora estamos revisando. Se trata de una reseña de un libro publicado en Francia bajo el título de *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*. El articulista empieza justificando su atención a un libro francés ya que, si bien “hay que mirar con horror la Francia política, no dejaremos de hacer justicia a la Francia literaria”. A continuación transcribe un pasaje que trata de la mujer salvaje (americana para más detalle), con todos los tópicos del romanticismo de origen rousseauiano.

La vida de los bosques tiene sus miserias, pero no son miserias humillantes y que abatan el espíritu como las de nuestras ciudades. Esta costumbre de prepararse al combate, esa necesidad de animar a la gloria, al furor de la venganza, y el placer de una dulce hospitalidad: el dolor llevado hasta el exceso, y el gozo saboreado hasta el delirio: he aquí las impresiones que hacen tan poética la existencia de la muger salvaje. Su verdadera existencia es esa inquietud mezclada de esperanza que la

arrebata a las cacerías y combates; es el consuelo de ver escenas nuevas, de oír el mugido de nuevos torrentes, de entregarse a ríos incógnitos, y de atravesar montañas hasta entonces ignoradas ¡Ah! no se crea sin embargo que las americanas abandonadas a estas vivas impresiones de la naturaleza no prueban jamás otras más dulces: ellas son madres como las europeas; y en los bosques, así como en las ciudades, el amor de una madre es siempre el mismo, es siempre el afecto más profundo que la muger está destinada a sentir. La pobre india no puede manifestar su ternura en el lujo que circunda a su recién nacido: empero ella le da con mil besos los bienes que le reusan los desiertos.¹

Texto revelador de la relación mujer-naturaleza-maternidad, que tanto atrae al Romanticismo, texto doblemente interesante por incluir el tópico del buen salvaje.

El concepto de naturaleza, tal y como lo desarrolla el Romanticismo, abarca muchos otros aspectos. No podemos referirnos a todos, pero tampoco pasar por alto al que precede en importancia al tópico naturaleza-mujer; a saber a la naturaleza como expresión de lo sagrado y representación de la divinidad. De hecho, en algunos romanticismos, y en especial en el alemán, se llega a la total identificación entre Dios y Natura; de ahí que en la tradición germánica y aun en la anglosajona el paisaje se convierta en pintura religiosa. En México este panteísmo no tuvo las proporciones que alcanzara en Alemania, sin embargo hemos encontrado textos que se acercan mucho a esta concepción. El que ahora presentamos apareció en el *Calendario* de Cumplido para 1852 y podría ser de Francisco Zarco: “No hay ideas ni sentimientos que con más blanda dulzura conmuevan las fibras todas del corazón y al mismo tiempo den más noble elevación del espíritu y más digno vuelo a la imaginación, que los que inspira la contemplación de la naturaleza[...] Cada paisaje es una página brillante del gran libro de la naturaleza abierto a nuestros ojos por Dios, para que débilmente comprendamos su poder infinito y su paternal providencia.”²

Antes de abordar esta investigación teníamos la idea de que en

¹ Denis, *El Mercurio*, 10 de mayo de 1826. Publicado inicialmente en *El Iris*.

² “Paisajes”, *Calendario* de Cumplido, 1852, pp. 59-64.

México, hasta la segunda mitad del siglo XIX, no había un verdadero interés por la naturaleza o por lo menos no se daba el reconocimiento de las bellezas del paisaje mexicano. Nuestros estudios sobre la Academia de San Carlos y la aparición del paisaje académico nos dejaron la idea de que en la primera mitad del siglo el mexicano promedio no era capaz de sentir arrebatos de emoción frente a la naturaleza y el paisaje. Esta impresión también la dan los escritos de Madame Calderón de la Barca, que comentaba que los mexicanos se asombraban de su afición a recorrer el país a caballo por el placer de admirar sus bellezas naturales. Sin embargo la literatura mexicana de la primera mitad de siglo demuestra que algunos de nuestros antepasados sentían las bellezas de la naturaleza y del paisaje desde principios de siglo, y que este reconocimiento se basaba no sólo en la observación directa sino en un disfrute que remitía a escritores como Rousseau o Bernardino de Saint-Pierre, cuyos libros enseñaron a sentir la naturaleza de un modo romántico.

El Iris es, otra vez, el pionero en descripciones de la naturaleza indómita. José María Heredia es el traductor de un texto, probablemente francés, que establece las analogías características del concepto romántico de naturaleza. Por tratarse de un ejemplo tan temprano que pudo servir de modelo, vamos a transcribir unos fragmentos

La tempestad ha bramado sobre estas montañas. Las aguas precipitadas de las nubes han hinchado el torrente que baja rápido y fangoso, y su mugido vá á herir los ecos de las cavernas distantes. Ven, Zafné: ¡cuán grato es sentarse después de la tempestad á la orilla del torrente que precipita con estruendo sus olas espumosas! Me agrada este sitio agreste: en él estoy solo contigo y junto á tí. Tu cuerpo delicado se apoya sobre mi brazo estendido, y tu frente se inclina sobre mi seno[...] solo las enamoradas tórtolas suben á este lugar solitario: los ramos entrelazados forman una bóveda sobre nuestras cabezas, y los suspiros del deleite se pierden en el mugido del torrente que precipita con estruendo sus olas espumosas.³

En 1836, *El Mosaico Mexicano* publicó un extenso relato de la excursión de Heredia al Nevado de Toluca. El poeta estaba consciente de

³ "Traducción de un idilio persa" por H., *El Iris*, tomo II, 1826, pp. 69-70.

la novedad de un paseo de este tipo. Empieza citando a un escritor moderno: “El que quiera ver algo nuevo debajo del sol, suba á la cumbre de una verdadera montaña” y prosigue: “Hace algunos años que deseaba someter á la experiencia tal aserción, pero obstáculos del momento habían frustrado mis designios.” La oportunidad se presentó gracias a la invitación de un pintor inglés. Las piedras se deslizaban peligrosamente y no pudo alcanzar la cima; entonces se abandonó “á la contemplación de un espectáculo maravilloso”. Heredia, al navegar por el lago del cráter, no sólo recuerda su infancia en Cuba, sino que se entrega a melancólicas reflexiones: “es probable que no vuelva á recibir iguales impresiones en el intervalo que me separa del sepulcro”. Resulta revelador que Heredia, al final del artículo, considere que hay dos días en su vida en que ha podido asociarse “á grandes misterios y prodigios de la naturaleza”, el día en que subió al Nevado de Toluca y cuando estuvo “inmóvil, atónito, al pié de la gran catarata de Niágara”.⁴ En ambas situaciones, tuvo la intuición de lo sagrado y misterioso gracias a la emoción provocada por el espectáculo de la naturaleza; una actitud netamente romántica que viene reforzada por la alusión al sepulcro.

Los cuentos mexicanos están salpicados de descripciones de paisajes y de reflexiones sobre los mismos, en las que se establece de manera muy clara la identificación entre estado de ánimo y naturaleza que el *Werther* inaugurara en la novela moderna. He aquí un fragmento de un cuento de Pesado (1838), cuyos acentos son un perfecto eco de las lamentaciones del héroe de Goethe:

Mi melancolía se aumentaba gradualmente, y todo cuanto me rodeaba contribuía a acrecentarla. Los espectáculos que la naturaleza ofrece en mi país son grandes e imponentes; pudiéndose asegurar que en él es todo sublime. Montes elevados, cubiertos en la falda de árboles gigantescos, y coronados en la cima de perpetuas nieves; valles profundos enriquecidos con la lozana vegetación de los climas cálidos: ríos crecidos: cascadas pintorescas, precipicios y derrumbaderos asombrosos: prados pequeños, alternados con malezas, pero risueños y apacibles: vientos fuertes: lluvias copiosas: tempestades terribles: todo hiere, todo sorprende la ima-

⁴ *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, pp. 81-85.



48. Carlos Nebel, lámina perteneciente a su *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, París, 1836. Dicho álbum se vendía en México desde 1844. Foto: Archivo Fotográfico IIE-

UNAM.

ginación; y es increíble la armonía que guardan estas escenas con las impresiones del amor.⁵

La descripción de Pesado, originada en el amor, nos interesa aquí como indicación muy clara de que el concepto romántico de la naturaleza estaba ya en México mucho antes de que lo desarrollara la pintura académica.

“El Bibliotecario”, asiduo colaborador de *El Museo Mexicano*, escribió en 1844 un cuento que tituló “El Monte Virgen”. La narración se acompañaba de una litografía realizada en los talleres de Cumplido que se tomó de la de Carlos Nebel. La historia no lleva fecha, pero es-

⁵ J.J. Pesado, “El amor frustrado”, *Cuentos Románticos*, *op. cit.*, p. 36.



49. "Monte Virgen", litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844. Dicha litografía, tomada del álbum de Carlos Nebel, ilustra un cuento del mismo título ambientado en la Colonia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

tá ubicada sin duda en la época colonial. Empieza en Sevilla y termina en Toluca. Narra la historia de amor, trágico por supuesto, de un caballero pobre que medio mata a su rival, un caballero rico, y huye con su amada a la Nueva España. Se instalan en una hacienda cerca de Toluca después de haber sobrevivido a un naufragio y de haber superado miles de contratiempos. De esta historia, empero, no nos interesan los amores sino el concepto, anacrónico por supuesto, de naturaleza. Trasponiendo la sensibilidad de su época a la de unos españoles de la Colonia, el autor les hace sentir emociones románticas emanadas de la vista de una naturaleza salvaje. Después de pasar revista a todas las especies de árboles, de fijarse en las rocas y los cursos de agua salvaje, escribe:

una brisa deliciosa movía dulcemente el ramaje de los árboles; y multitud de primorosas y esquisitas aves poblaban aquella soledad y forma-

ban con sus gorgoros un concierto delicioso. Se hubiera dicho que aquel monte, tan desordenado, tan ecsuberante, y al mismo tiempo tan bello, había sido la memoria de nuestros primeros padres. D. Juan, dijo Leonor a su esposo, apretándole dulcemente el brazo, qué hermoso y qué magnífico es este monte virgen. Créeme; experimento hoy una felicidad desconocida, unas sensaciones indefinibles.⁶

Nos preguntamos ¿hablaría así una dama española de la época vi-reinal? Las publicaciones que hemos revisado están llenas de artículos sobre las bellezas del paisaje mexicano en los que se expresa una visión y una sensibilidad típicamente románticas. Cuando Ignacio Cumplido dedicó a las señoritas mexicanas su *Presente Amistoso*, (1847-1851) en la introducción colocaba en primer lugar el estudio de la naturaleza. De una naturaleza que, siguiendo el concepto romántico, se asociaba con la moral y la religión: “La mayor parte de los artículos en prosa, ya sean novelas ó escritos descriptivos, tienen todos un fin moral ó religioso: el estudio de la naturaleza, como medio mas á propósito para conocer los escelsos atributos de la Divinidad, ó inculcar lecciones saludables de virtud á las almas jóvenes que recorren estas páginas. Muchos de ellos están escritos por el Sr. Zarco.”⁷ La aclaración de que Francisco Zarco es el autor de dichos textos es valiosa porque despeja la duda de si se trataría de traducciones de escritores románticos europeos.

Félix María Escalante, poeta romántico por excelencia, publicó en *El Presente Amistoso* un largo poema en seis cantos, en los que la presencia de la naturaleza constituye un verdadero *leit motiv*. Se trata de un paisaje concreto, el de la vista de los volcanes desde el valle de Puebla, nombrándose accidentes concretos, como puede ser el río Atoyac, o el cerro de la Malinche, con lo que al entusiasmo por la naturaleza se une lo que podríamos llamar ya un sentimiento de amor a la tierra como forma de patriotismo. Cabe destacar que en el poema de Escalante, “Fernando y María”, concurren todos los tópicos del Romanticismo: el amor imposible, la muerte, la tumba, el erotismo sublimado pero sobre todo la identificación de los estados de ánimo con la naturaleza.

⁶ *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 440.

⁷ *El Presente Amistoso*, tomo III, 1851, pp. 11.

Manuel Payno escribió *El fístol del diablo* a finales del periodo que nos ocupa y existe el riesgo de incurrir en un anacronismo; sin embargo, sus descripciones de paisajes y la actitud romántica frente a ellos nos parece que pueden ubicarse en la época en que se sitúa la novela, es decir en los años cuarenta. En el capítulo VIII, por ejemplo, un cazador expresa sus sentimientos y califica de divino el paisaje, aunque “esta grandeza de la naturaleza, este silencio, esta soledad lastiman demasiado mi corazón; y si no me preocupara tanto la caza, puede ser que me hubiera disparado un tiro”. Ideas que sólo a un romántico pueden ocurrírsele. Como tal, Payno otorga a la naturaleza la capacidad de aumentar la sensibilidad. En el campo, en la contemplación de un paisaje, el alma se vuelve más sensible: “La soledad y el campo aumentan infinitamente las pasiones; no sé qué tinte melancólico comunican a las escenas de la vida los paisajes variados que diariamente presentan los campos y el cielo.”⁸

La ciudad es antirromántica. He aquí unos fragmentos de la carta de un enamorado: “he salido para el campo, el aire de la ciudad me ahoga, me parecía insoportable. En el campo, en medio del silencio y de la soledad, podré pensar en usted, podré suspirar, podré acaso llorar sin ser criticado”. Días más tarde el enamorado vuelve a escribir: “Escribo a usted desde este pueblecito solitario, salvaje, lleno de la magnífica hermosura que Dios sabe comunicar a las obras de la naturaleza; el aire embalsamado de las mañanas mitiga el ardor de mi frente; las aguas cristalinas de los arroyos refrescan mis labios ardientes; mas para aplacar el fuego que consume mi corazón no hay otro remedio sino el amor de usted.”⁹

El recurso a la dualidad campo-inocencia/ciudad-corrupción no es tan frecuente como en la literatura europea, probablemente por carecer de los problemas de la industrialización que tiene Europa; sin embargo, lo encontramos en muchos cuentos y novelas cortas y lo consideramos un tema de origen claramente rousseauiano. Es un elemento importante en el cuento “Adulterio”¹⁰ y lo desarrollaba extensamente el

⁸ M. Payno, *El fístol del diablo*, op. cit., p. 270.

⁹ *Ibidem*, pp. 388, 389.

¹⁰ Publicado en *La Esperanza*, 1842.

autor de un artículo de *El Mosaico Mexicano* que exaltaba la pureza del campo, en comparación con “la agitación, el fastidio y la inquietud á que el hombre se encuentra entregado en medio del tumulto de los negocios y de los embarazos del mundo”.¹¹

Ramón I. Alcaraz repite este tópico en un poema titulado “La entrada de la noche. A Laura”, escrito en diciembre de 1848 y publicado un año después en *El Álbum Mexicano*. Resulta algo sorprendente que un mexicano de 1848 hable del bullicioso estruendo de la ciudad. Leamos:

Olvida, Laura, olvida
de la ciudad el bullicioso estruendo.
(...)
Ven, Laura, huye del mundo
El llano traspasemos y el collado;
Y allá en lo más profundo
Del bosque sosegado,
Dejemos al amor nuestro cuidado.¹²

No vamos a entrar todavía al tema de la soledad o de la huida a la naturaleza; por ahora regresemos al tema mujer-naturaleza. Nos hemos acostumbrado a la asociación mujer-flores, mujer-insectos o amor-naturaleza, sin preguntarnos de dónde proceden. Uno de nuestros propósitos es hacer patente que dicha asociación proviene del Romanticismo, que éste crea ciertas fórmulas que con el tiempo se vuelven estereotipos vacíos. Y decimos vacíos porque ya hemos perdido gran parte de las connotaciones que estas asociaciones suponen: por ejemplo, la de la mujer y su belleza como algo efímero, o la del amor, con lo insondable y grandioso de la naturaleza. Manuel Payno utiliza estos tópicos en sus comentarios sobre las mujeres; nos preguntamos si se trata ya de meras fórmulas estereotipadas o guardan las connotaciones espirituales del Romanticismo: “Estas deidades habían reinado en su corazón[...] Flores que el calor había marchitado, insectos de oro que habían muerto con el crepúsculo, mariposas de colores que habían

¹¹ “Los placeres del campo”, *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841, pp. 199, 200.

¹² Publicado un año después en *El Álbum Mexicano*, 1849.

arrebatado los vientos helados del invierno. Es la edad feliz del hombre, rápida y pasajera como la estación de las flores; una mirada, una sonrisa, un beso recibido de una boca fresca y purpurina tiene en los primeros años de la vida un encanto que no se puede definir.” Después de este párrafo de melancólica añoranza, remata con unas consideraciones de desesperado romanticismo:

Pasan años tras de años, y el hombre no tiene más que cerrar los ojos y concentrar su memoria, para figurarse que se encuentra en las orillas de ríos cristalinos, en medio de prados de rosas, de vallas verdes y frescas, donde halló por primera vez en su vida un coro de mujeres, todas risueñas, todas amorosas, todas ardientes. Pero estas ilusiones, como el Edén perdido de nuestros primeros padres, pasan para no volver, y la realidad nos conduce a este ancho y solitario mundo, donde es menester regar la tierra con las lágrimas que arrancan las enfermedades, los desengaños y los infortunios.¹³

El mismo tono lacrimoso había adoptado un anónimo colaborador de *El Museo Mexicano* cuando escribió “La niña triste”. Es un diálogo en el que el autor pregunta a María si no ve la belleza de la naturaleza en los sauces verdes movidos por la brisa de otoño, en las praderas llenas de flores, en los trinos de los pájaros, para culminar en la pregunta clave ¿No admiras al Criador, cuando alzando tu vista al cielo contemplas las ligeras nubes, que como un vellón de púrpura y de oro bordan ese manto azul y transparente, que está tendido sobre el mundo?” Pero María está triste de amores y contesta: “¿Pensáis que cuando el corazón está yerto y marchito, que cuando el mundo levantó su velo y mostró una sociedad pérfida y venal; que cuando se rompió el prisma brillante de las ilusiones más puras y más tiernas del alma, se puede hallar consuelo en las bellezas de la naturaleza?”¹⁴

Félix María Escalante utiliza constantemente la asociación mujer-naturaleza y en sus poemas desarrolla una idea recurrente en la imaginación romántica: la mujer es una extensión de la naturaleza, es natu-

¹³ M. Payno, *op.cit.*, p. 596.

¹⁴ *El Museo Mexicano*, tomo II, 1843, p. 372.

raleza. Pero la comparación con flores o insectos no siempre nos parece positiva o halagadora. Un ejemplo de ello sería un escrito publicado en *El Museo Mexicano* (1843) en el que las calificaciones de inconstancia y volubilidad no gustarían a las mujeres actuales: “Corre niña inocente y venturosa; corre veloz, cazando mariposas: que ellas vuelan de flor en flor, inconstantes como tú, volubles como tu corazón, y como tu fantasía variables y ligeras.”¹⁵

Las ediciones de Cumplido fueron muy afectas a las asociaciones mujer-naturaleza. La vocación pedagógica y moralista de Cumplido se refleja en estas comparaciones y sus consecuentes consejos. El primer ejemplo nos habla del “lenguaje de las flores”, un tópico recurrente en el Romanticismo. El texto apareció en el *Calendario* de Cumplido para 1843, una publicación de gran difusión:

¡Feliz la joven que tiene amor a las flores y se entretiene en ellas! ¡Más feliz la que fuera del seno de su familia, no conoce otro amor que el de las flores! Sus pasiones son dulces y tranquilas, sus reflexiones puras e inocentes, sus pensamientos de felicidad. La alegría franca y natural de su corazón, nada tiene de común con la de un mundo perdido y corrompido. Esa alegría es inalterable y pura como su alma, y cada primavera se le renueva[...] Muchos libros se han publicado sobre el lenguaje de las flores; pero tienen un gravísimo inconveniente, que se reduce a destruir todo el encanto de un lenguaje, cuyo mérito consiste en cubrirse con el velo del misterio.¹⁶

En el *Calendario* de 1851 hallamos todavía el motivo de las mujeres y las flores, sin mitigarse en absoluto el tono sentimental propio del Romanticismo. “Las mugeres son las flores brillantes de la humanidad y criaturas angelicales, delicadas y frágiles, cuya debilidad implora nuestro apoyo, cuya ternura reclama nuestro amor, cuya gracia es uno de los misterios de la naturaleza, y uno de los más poderosos encantos de la vida[...]”¹⁷

¹⁵ *Ibidem*, tomo I, 1843, p. 13.

¹⁶ *Calendario* de Cumplido para 1843, s/p.

¹⁷ *Calendario* de Cumplido para 1851, p. 37.

Pero es en *El Presente Amistoso* en donde se llegó a desarrollar con mayor amplitud el tema de la naturaleza. Ya sea que el autor viera en ella la obra magnífica de Dios —“La planta del Rocío”, “El Molino de Flores” y “La Tórtola”— para citar unos ejemplos de Zarco, o que alguno de sus aspectos se compare con las mujeres o con el amor. Francisco Zarco sería el autor que más se identifica con ambos tópicos. He aquí un breve ejemplo de su prosa poética, de un romanticismo arrebatado. La sencilla belleza de la tórtola se compara con el verdadero amor, tierno y apasionado a la vez, “se parece á los cantos de lloro del poeta, porque su vida toda es un amor melancólico y ardiente”. A veces ni sabemos por qué, pero para los románticos todo aquello que es bello y sensible lo es en el género trágico: “su arrullo es siempre de tristeza: su cántico es la plegaria del amor solitario; es la elegía del sentimiento; siempre revela un afecto de ternura”.¹⁸

Tenemos la impresión de que *El Presente Amistoso* cierra el romanticismo mexicano genuino y que a partir de los cincuenta sólo nos quedan las fórmulas y estereotipos vacíos. Estamos en 1850 y lo leemos en *El Daguerrotipo*, muy severo siempre hacia el romanticismo. En una crónica que relataba la distribución de premios en la exposición agrícola, el cronista se ocupa también de las damiselas asistentes al acto: “Cerca de nosotros estaban sentadas dos lindas jóvenes, inocentes y alegres como lo son todas a los quince años: habláronse de teatros, de bailes, de música, de toilette, de modas y, por fin, cuando hubieron agotado el repertorio parlantil de las alhajas y de los vestidos, recayó naturalmente la conversación sobre las flores, su perfume, sus lindas formas, su cultivo y su lenguaje.”¹⁹ Tenemos la impresión de que el sentido genuino de las flores, tal y como lo entendía el romántico puro, se ha diluido; lo que ha quedado es el cliché, sin la profundidad original.

Terminaremos con Florencio M. del Castillo y su cuento “Botón de rosa” que resume de manera cabal la idea romántica sobre la naturaleza. He aquí cómo nos presenta a los personajes: Luis “tenía veinte años y se había criado en el campo, admirando la naturaleza, aspiran-

¹⁸ *El Presente Amistoso*, 1851, “La planta del Rocío”, pp. 151-153; “El Molino de las Flores”, pp. 209-212, y “La tórtola”, de Francisco Zarco, *ibidem*, pp. 89 y 90.

¹⁹ *El Daguerrotipo*, tomo I, 1850, p. 23.

do los raudales de poesía que encierra la creación para todos los corazones puros y sencillo[...] Casto e ignorante, creció como las flores del campo: las escenas de la naturaleza infundían en su alma recogimiento y adoración a Dios, pero su oración carecía de entusiasmos y ternura: es que aún no comprendía el más sublime de los misterios”. Éste, para Castillo y los románticos, es el amor. Y el misterio del amor se va a encarnar en María, “un muchacha sencilla, fresca, saludable[...] a quien los campesinos llamaban botón de rosa!”²⁰

Luis le pregunta a la naturaleza si María lo ama: “Vagó por el campo preguntándole a la naturaleza, interrogando al cielo, examinando las flores, porque el hombre cuando ama comprende la armonía universal.”²¹ Principio básico del Romanticismo, de la empatía o atracción y comprensión entre los seres creados. “Al fin cuando el sol caía hacia occidente, cual si fuese impelido por una atracción, se acercó a la casa de María.” Al pasar un bosquecillo la vio “recostada al borde del límpido arroyuelo... ¿Qué pensamiento sombreaba su frente y doblegaba su cabeza, como esas flores a las que el sol de mediodía hace languidecer?” Al día siguiente, Luis decide declarar su amor y acude a la capilla con un ramo de flores: “cortó las flores más bellas, las más aromáticas y formó un ramillete; puso en él su carta y fue a colocarlo en el lugar donde tenía costumbre de arrodillarse María”, pero María no acude a la misa matutina y a Luis “las flores, escogidas de preferencia antes de la aurora, le parecieron mustias, pálidas, secas!”²² Las flores no son otra cosa que la misma María, que en el momento en que Luis las cortaba estaba agonizando. La imagen misma de María, en el atardecer viendo pasar el agua, es una premonición de la muerte, como las flores cortadas eran, en la iconografía pictórica desde finales del XVII, una figura de la *Vanitas* o un *Memento Mori*.

²⁰ F.M. del Castillo, “Botón de rosa”, *Cuentos Románticos*, *op. cit.*, pp. 143 y 145.

²¹ *Ibidem*, p. 146.

²² *Ibidem*, p. 148.

LAS HORAS DEL DÍA. NATURALEZA Y ESTADOS DE ÁNIMO

En “Botón de rosa” los principales acontecimientos se presentan en horas extremas del día: el amanecer o el atardecer, que son las más significativas en el Romanticismo. La oposición día y noche también puede utilizarse con sentido simbólico, aunque es menos poética que el amanecer y el ocaso. Recordemos que Luis conoce a María en una misa del alba, y la ubicación de este acontecimiento puede interpretarse como nacimiento o iniciación. Para Castillo, Luis todavía no había vivido realmente, porque le faltaba conocer el más grande de todos los misterios: el amor. Cuando ve a María sentada junto al arroyo es el atardecer, y esta figura puede interpretarse como una premonición de su próxima muerte. Todas las tardes Luis renovará esta muerte al visitar la tumba de María.

En todos los cuentos, novelas y folletines románticos el autor precisa la hora del día en que transcurren los principales acontecimientos, y es muy raro que se den a mediodía, en plena claridad. La aurora se presta más a situaciones de esperanza, de alegría o simplemente campiranas, en tanto que el crepúsculo anuncia tragedias, presagia muerte o infunde tristeza. La noche se reserva por lo general a las truculencias, pero no faltan autores que coloquen a la luna en el centro de las aventuras amorosas y la vean como un elemento positivo. Los poemas dedicados a la aurora y al atardecer figuran entre los tópicos de la lírica romántica. Transcribimos unas estrofas de un poema enviado a *El Mosaico Mexicano* por un colaborador de Guadalajara. En la firma sólo figura la inicial A. y se fecha el 4 de marzo de 1842.

Al salir la bella aurora
 Por el azulado Oriente
 ¿Quién de vosotros no siente
 Un delicioso placer?
 (...)

De las tinieblas el fin
 Es la aurora encantadora,
 Es la reina á quien adora
 Transportada la muger.

Apareciendo la aurora	Anonadado el ateo
Y dando principio al día,	Contemplando esta belleza,
Se difunde la alegría	Dirá: "La naturaleza
Por la obra de la creación.	Obra de un Dios debe ser. ²³
(...)	(...)

A la salida del sol Octaviano Pérez constata que renace con la naturaleza y siente que "la amargura huye del corazón, y el labio mío bendice al que sin fin mora en la altura".²⁴ En cambio la niebla infunde tristeza y desesperanza: "Ese velo funerario hace que el día sea un día sin alba, un día sin aurora, triste como la duda, desconsolador como la esperanza fugitiva[...] parece que la azul bóveda del cielo ha sido convertida en una cúpula de ceniza. Y las aves permanecen tristes en sus nidos, y las flores están muertas y descoloridas[...] ni una ilusión tan solo cruza por la mente en un día lleno de nubes. La ecsistencia cansa, y horroriza la muerte, porque la fé se debilita en el corazón."²⁵

El buen Francisco Zarco sigue dedicando a las señoritas mexicanas sombríos pensamientos románticos en su ensayo "El crepúsculo de la tarde". En el crepúsculo y los sonidos de la naturaleza a esta hora del día Zarco ve la "armonía que existe entre todos los seres". Y cuando el sol se pone "la naturaleza lanza un gemido para dormir en paz" (analogía con la muerte); y el poeta romántico no espera salvación ni siquiera de la próxima aurora: "la luz volverá á la hora del alba, brillante y deslumbradora, y el alma no revivirá jamás, porque nunca hallará sus perdidos ensueños de amor y felicidad".²⁶

No es necesario insistir en el entrelazamiento de los temas recurrentes del Romanticismo: la naturaleza, el amor y la religión. Con otro tono, pero repitiendo los tópicos, tenemos un texto de otro autor mexicano (firma L. E.) que en *El Museo Mexicano* se explaya sobre el tema de "La última hora de la tarde".

²³ *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1840. Colaborador anónimo que escribe desde Guadalajara.

²⁴ "La salida del sol", *El Presente Amistoso*, 1851, p. 129.

²⁵ F. Zarco, "Día nublado", *ibidem*, pp. 180, 181.

²⁶ *Ibidem*, pp. 190, 191.

Es una hora de recogimiento y de melancolía aquella en que el crepúsculo tiende sobre el Ocaso su manto de oro y grana. Es la hora en que en el campo los labradores se retiran á su hogar[...] Es la hora en que las sombras gigantescas de las montañas se deslizan como fantasmas sobre los valles y los prados[...] ¡Qué bellos son los templos cuando en la última hora de la tarde se oscurecen sus aéreas bóvedas y un solo rayo de luz atraviesa como una cinta de oro por entre aquellas sombras misteriosas; cuando todo es allí recogimiento, ternura y devoción... aquel incienso se ecshala leve, cándido y oloroso, como las palabras de amor y caridad, que ecshalamos también al pie de los altares, mezcladas de ardientes suspiros, con sollozos de dolor y acentos de ternura.²⁷

Para el poeta que firma A., la naturaleza, y en este caso la naturaleza que despierta al día, es una imagen de Dios y de la creación. Se mantiene dentro de los márgenes de una religiosidad ortodoxa, aunque ya vimos cómo para el Romanticismo el amor y la música acaban sustituyendo a la religión (o se convierten en una nueva religión). Este fenómeno se observa de manera muy clara en un poema que José Florentino Velasco envió en 1852 a una revista. Lo dedica a la señorita doña C.....V..... y se titula “La Amistad”. El vocabulario es eminentemente religioso:

Quando la aurora se anuncia	(...)
Con bellísimos colores	Es la luna que fulgura
Y el aroma de las flores	En la región estrellada,
Se difunde por dó quier;	Y que virgen coronada
(...)	Del firmamento es deidad.
Y nada hago sin la influencia	¡Flor radiante de hermosura,
De tu amistad divinal	Con perfume delicado,
Tu amistad, joven hermosa,	En mi pecho he consagrado
Es para mi don del cielo,	Un santuario a tu amistad! ²⁸
Es el bálsamo, es el consuelo	
De lo que sufrí hasta aquí.	

²⁷ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843, p. 182.

²⁸ J.F. Velasco, “La Amistad”, *El Daguerrotipo*, tomo I, 1850.

P. Molina utiliza la noche para cobijar a sus amantes. Las citas son al claro de luna, pero por suerte (estamos en 1850), ya no terminan necesariamente en tragedia o muerte. En “Amores de Eduardo”, aunque el amante toma la lira y la amada sale al balcón no hay ningún rival acechando y el encuentro es plácido, presidido por las estrellas. Sólo los turba el cerrojo del jardín y se despiden tiernamente.

La prueba de que el Romanticismo va declinando la tendríamos también en que para González Bocanegra en la noche permanece el misterio y la poesía, ella cobija a los amantes, pero no oculta necesariamente a la muerte:

Ella felice me encontró en tus brazos,
En ellos me hallará también el día,
Que es grato para el alma, amada mía,
Prisionera vivir entre tus brazos.²⁹

Para Fernando Orozco y Berra, la noche es poética y favorece a las mujeres, merced a la luz de la luna:

sobre todo la luna embellece tanto á las mugeres[...] Entrad á un jardín de noche, y veréis que el lirio tiene un tinte azulado mácsimo, la rosa de Bengala pierde sus chillantes colores, la camelia se engalana con los de la aurora, y el geranio se pinta con blandos matices. Así las mugeres, sus megillas adquieren la transparencia y la suavidad de la cera, su busto de mármol no tiene de humano sino el movimiento que lo agita; sus ojos cristalinos levantados al cielo reflejan la luz como los de una virgen de Morales... Si un celage pasajero nubla el resplandor de la luna, todas ellas suspiran ¿quién verá su hermosura?³⁰

LA MUERTE: MUJER, AMOR Y MUERTE. TUMBAS Y CEMENTERIOS

En el siglo XIX los gobiernos toman en sus manos el asunto de los cementerios. Los motivos son varios y nos limitaremos a enumerarlos sin

²⁹ “Horas de amor”, *Panorama de las Señoritas*, 1842, p. 205.

³⁰ “Las flores a oscuras”, *La Ilustración Mexicana*, 1851, p. 24.

P. Molina utiliza la noche para cobijar a sus amantes. Las citas son al claro de luna, pero por suerte (estamos en 1850), ya no terminan necesariamente en tragedia o muerte. En “Amores de Eduardo”, aunque el amante toma la lira y la amada sale al balcón no hay ningún rival acechando y el encuentro es plácido, presidido por las estrellas. Sólo los turba el cerrojo del jardín y se despiden tiernamente.

La prueba de que el Romanticismo va declinando la tendríamos también en que para González Bocanegra en la noche permanece el misterio y la poesía, ella cobija a los amantes, pero no oculta necesariamente a la muerte:

Ella felice me encontró en tus brazos,
En ellos me hallará también el día,
Que es grato para el alma, amada mía,
Prisionera vivir entre tus brazos.²⁹

Para Fernando Orozco y Berra, la noche es poética y favorece a las mujeres, merced a la luz de la luna:

sobre todo la luna embellece tanto á las mugeres[...] Entrad á un jardín de noche, y veréis que el lirio tiene un tinte azulado mácsimo, la rosa de Bengala pierde sus chillantes colores, la camelia se engalana con los de la aurora, y el geranio se pinta con blandos matices. Así las mugeres, sus megillas adquieren la transparencia y la suavidad de la cera, su busto de mármol no tiene de humano sino el movimiento que lo agita; sus ojos cristalinos levantados al cielo reflejan la luz como los de una virgen de Morales... Si un celage pasajero nubla el resplandor de la luna, todas ellas suspiran ¿quién verá su hermosura?³⁰

LA MUERTE: MUJER, AMOR Y MUERTE. TUMBAS Y CEMENTERIOS

En el siglo XIX los gobiernos toman en sus manos el asunto de los cementerios. Los motivos son varios y nos limitaremos a enumerarlos sin

²⁹ “Horas de amor”, *Panorama de las Señoritas*, 1842, p. 205.

³⁰ “Las flores a oscuras”, *La Ilustración Mexicana*, 1851, p. 24.

entrar en detalles. La Ilustración y los avances en la epidemiología se juntaron para determinar a los gobiernos a hacerse cargo de los cementerios, ubicados tradicionalmente en los recintos de las iglesias. Un ejemplo de esta preocupación ilustrada lo tenemos en una serie de artículos sobre sanidad pública publicados en *El Oriente* de Jalapa en 1824. En ellos se cita a Rusó [*sic*] para convencer del efecto nocivo de la concentración de restos putrefactos. Entre otras cosas se adquiere conciencia de que los cementerios deben estar en lugares ventilados y alejados de la ciudad, para no contaminar el aire y el agua. Los atavismos eran muy fuertes y no era fácil convencer a un pueblo, y menos si era religioso como el mexicano, de la conveniencia de separar los cementerios de las casas de Dios. Había que acostumbrar a ver las iglesias como “casas de oración, destinadas al culto de Dios vivo”, en las que debe reinar “la elegancia, la magestad y la decencia”. Su carácter las hace incompatibles con “los despojos de la muerte, con la inmundicia de los sepulcros, con la deformidad de los esqueletos”.³¹

Contrarios a la costumbre insana y poco ilustrada de enterrar a los muertos en los cementerios de las iglesias, los editores de *El Oriente* consideraban que “tiempo es ya de que se generalicen los cementerios rurales, en donde la fragancia de las flores, la hermosura de los árboles, la libertad y la pureza de los vientos harán más delicioso el reposo eterno de los muertos, y convidarán a los vivos á frecuentar estos lugares, y á aprender en el vasto silencio de la naturaleza las lecciones más importantes y consoladoras de la vida”. Este párrafo es un convite al tópico romántico de los paseos por los cementerios, pero es también una prueba del carácter laico que éstos irán tomando. También el concepto de la muerte sufrirá el embate de la Ilustración y se transformará de asunto meramente religioso en tema de sanidad pública y políticas gubernamentales. Paralelo a este impulso modernizador, y aunque parezca contradictorio, el interés por la Edad Media y los descubrimientos arqueológicos con sus restos sepulcrales contribuirán a alimentar la iconografía romántica. Un ejemplo del primer caso serían los descubrimientos de las catacumbas cristianas. *El Redactor Municipal* (6 de octubre de 1824) publicó un artículo titulado “Dos catacumbas célebres

³¹ *El Oriente*, Jalapa, 11 de enero de 1824.

llaman la atención de los viajeros de Europa, las de Roma y las de París”; en tanto que del segundo caso los hallazgos de Pompeya o de las tumbas etruscas serían un buen ejemplo.

La ciudad de México, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no va a resolver sus problemas de cementerios sino avanzado el siglo XIX, y en especial a partir de las Leyes de Reforma. Por el contrario, estados como el de Puebla, a mediados de los cuarenta habían construido suficientes cementerios “a la conveniente distancia, sobre terreno seco, por donde no pasan las aguas que abastecen al público; a sotavento de los aires reinantes, con una extensión triple de lo necesario para los entierros de un año, cubiertos de muros elevados, y en fin, con cuantas circunstancias exige la buena policía, y demanda el respeto debido a un lugar santo, donde se depositan las cenizas de los fieles”.³²

Nos preguntamos si la separación de los muertos de los recintos sagrados no contribuiría, al despojar a la sepultura del entorno religioso, a la desesperación que el romántico siente ante la muerte. Sabemos que ésta no puede ser la única causa del pesimismo y la desesperación románticos ante la muerte (ya señalamos la frecuencia de muertes de jóvenes), pero creemos que pudo contribuir, y por ello nos hemos permitido esta breve explicación histórica. El cementerio de Santa Paula en la ciudad de México se convirtió en un lugar de paseo preferido de algunos capitalinos, además de ocupar numerosos artículos en revistas y periódicos de la época. *El Mosaico Mexicano* y *El Museo Mexicano*, publicaciones de Ignacio Cumplido, parece que se especializaron en el tema. Sólo de 1840 contamos cuatro artículos sobre dicho asunto, dos de tema mortuario y dos sobre el cementerio de Santa Paula.

El primero, titulado “Panteón General”, explica cómo el administrador del cementerio de Santa Paula se ha esmerado en ordenar, llenar de plantas y seguir construyendo sepulcros, hasta lograr “que este triste lugar se haya convertido en un paseo bastante frecuentado”.³³ Pero lo más sugestivo es la atención que el autor pone en las inscripciones de las lápidas y su relación con la literatura. Oigamos sus palabras:

³² *El Patricio*, Puebla, 22 de abril de 1846.

³³ *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, p. 350.

no pocas inscripciones y bellas poesías colocadas sobre lápidas cubiertas con cristal, y escritas con letras de oro y elegantes adornos[...] Registran también otras varias poesías sublimes que dan idea de los progresos que las bellas letras hacen ya en el ramo de inscripciones que ha estado por mucho tiempo abandonado; ojalá y que llegue el día en que veamos reunidas las más selectas, y que formen la lectura de muchas personas, para inspirarles sentimientos de piedad, y deseos vivos de tener una muerte tranquila y una dicha perdurable en la mansión de los justos. Un curioso observador.³⁴

La idea de que las poesías en las lápidas son literatura coincide plenamente con nuestras hipótesis. El artículo sobre Santa Paula inserta una de estas composiciones que por estar escrita por una dama ya comentamos en el capítulo dedicado a la creación femenina. Pero no todo es tan íntimo y sentido como el Epitafio de una madre a sus hijos. Hay aspectos truculentos que atraían a los lectores de la época. El mismo tomo III de *El Mosaico Mexicano* insertaba un artículo sobre casas mortuorias en Alemania. El objetivo es observar que el muerto esté realmente muerto, porque, como se dice al final, “¡Cuántas veces se ha cometido el error de llevar al sepulcro hombres vivos, en cuya situación no se puede pensar sin estremecerse!”³⁵

El Mosaico informaba un año después de los adelantos en el cementerio de Santa Paula: “Se han aumentado más de cien sepulcros cubiertos, y la plantación de árboles, flores y yerbas aromáticas que ya forman un jardín delicioso compuesto de diferentes cuadros simétricamente colocados, que embalsaman el aire, lo purifican y recrean el olfato á la par que la vista.”³⁶ Con razón era uno de los paseos favoritos de Madame Calderón de la Barca, que lo califica de lugar agradable y bello. El autor informa también que “se han aumentado no pocas inscripciones sepulcrales en prosa, verso” y aun en latín, “de modo que aquel lugar antes desierto, árido y tristísimo, se ha trocado en paseo de-

³⁴ *Ibidem*, p. 351.

³⁵ *Ibidem*, p. 495.

³⁶ *Ibidem*, tomo IV, 1840, p. 376.



50. "Santa Paula", litografía de Decaen, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840. Obsérvese la pulcritud del cementerio así como los monumentos funerarios en estilo neogótico.

licioso, así para la vista como para las meditaciones morales á que induce aquella prolongada galería de cadáveres".³⁷

En un artículo titulado "De las sepulturas", aparecido pocos días después, se hacía una historia de las formas de enterramiento. Dicho artículo significativamente concluye así: "En nuestros días han desaparecido del todo las sepulturas en lo interior de las iglesias, y el orgullo de las familias encuentra en las grandes ciudades una amplia compensación con el fausto que se advierte en algunos panteones generales."³⁸ El párrafo es la confirmación de una transformación radical en el concepto de la muerte, y por lo tanto de la vida; de ser un asunto religioso se ha convertido en una cuestión eminentemente social, en la que los individuos y las familias expresarán su orgullo y su poder.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 448.

Siguiendo con el tema tan caro a Ignacio Cumplido de la historia de los cementerios y los sepulcros, *El Museo Mexicano* publicó en su Segunda época un artículo muy extenso con dos grabados extraordinarios ejecutados por Pinson. En ellos se ilustran dos temas importantísimos: la muerte (o resurrección) de una mujer joven, tópico romántico por excelencia, y el fausto de las familias opulentas expresado en los panteones generales. En este caso, el sepulcro del señor Esnaurizar. Después de hacer una revisión desde la antigüedad, pasando por los recientes descubrimientos etruscos, sin descuidar Mesoamérica y el Perú, el autor anónimo acaba informando que también en México se logró crear cementerios en lugares apartados y fuera de los recintos de las iglesias, aunque costó convencer a la gente de una medida tan útil e ilustrada.

Una de las notas necrológicas que más nos llamaron la atención fue la que se publicó en *La Hesperia* con motivo del deceso de una nieta de la Güera Rodríguez. Nos interesa doblemente por tratarse de una descendiente de la famosa Güera, y aunque al decir de Madame Calderón de la Barca, por estos años de 1840 doña Ignacia ya había reformado sus costumbres y andaba de dama recatada y piadosa, es notable el contraste entre la abuela ilustrada, libertina y la nieta romántica, sacrificada.

Necrología

Dña. Antonia Romero de Terreros y Villamil

Cual tierna flor que impía marchitara la huella del caminante, así ha sido arrebatada por la férrea mano del destino la joven cuyo temprano fallecimiento tenemos que deplorar en este artículo. Y decimos deplorar porque aunque su alma pura y cándida haya volado libre de sus mortales prisiones a la eterna región, aunque sea su precoz partida de nuestro mísero valle antes digna de envidia que de lástima, deplorarse debe un acontecimiento que deja a tantos sumidos en el pesar y el desconsuelo. El desolado viudo, la abandonada huérfana, los numerosos parientes y amigos de Da. Antonia han perdido en ella una esposa amable y tierna; una madre cuyo primer sacrificio al serlo fue la existencia misma, y una amiga buena y cariñosa.



51. "Joven en su tumba", dibujo de Pinson, litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



52. "Tumba de Esnaurrizar", dibujo de Pinson, litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845. Esta bella litografía ilustra el artículo anónimo, "Los sepulcros". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Perteneció a una de las familias más conocidas de la república, y fue de los suyos delicia y orgullo.

Después de exaltar sus virtudes femeninas: modestia, dedicación al hogar, prosigue:

Privada casi siempre durante sus tiernos años de la vista y trato de su madre, a quien apenas conoció y perdió siendo muy niña, pasó su primera juventud en religiosa reclusión, y casó luego con el señor D. Ramón Samaniego. Dña. Antonia durante su matrimonio nunca desmintió la dulzura de su carácter, la virtud y angelical temple que desde su infancia había manifestado; y tan buena esposa como madre de familia; hubiera sido también una excelente madre de familia. A la candidez y demás dotes del corazón, reunía una belleza física no común, que conservó hasta después de su fallecimiento. “Dormía el sueño de la paz” nos ha dicho un íntimo amigo suyo, “y sus ojos mantenían el acostumbrado brillo, en el fondo mismo de su ataúd”.

El detalle macabro indicaría que no se les cerraba los ojos a los difuntos. Pero más nos afecta todavía conocer estos datos de la muerta: “Murió a los 19 años de edad y quince meses de casada, el martes 18 de febrero a las dos y media de la mañana, al dar la vida a una niña a quien el cielo sin duda ha conservado para que heredando sus bellas cualidades y sus virtudes, consuele a los suyos de su prematuro fin.”³⁹

Para terminar con la revisión del tema nos permitimos reproducir una página de la *Biblioteca Mexicana* (1851) en la que podemos ver distintos aspectos de la obsesión de la época por la muerte: la nota necrológica de un personaje ya varias veces mencionado (don Manuel Eduardo de Gorostiza); y algunos pensamientos relacionados con la muerte; todo ello enmarcado con viñetas muy características, algunas de ellas repetidas infinidad de veces en distintas publicaciones, puesto que pertenecían al catálogo de Ignacio Cumplido. La inclusión de esta página permite al lector no familiarizado con las revistas del siglo XIX conocer el universo tipográfico en el que nos movemos en este trabajo.

³⁹ *La Hesperia*, 19 de marzo de 1840.

Concluamos con la filosofía romántica sobre la muerte con un cuento de Florencio M. del Castillo, “Botón de rosa”. Lo encabeza con unos versos de Malherbe (I Estancia):

Elle faisait de ce monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin:
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses
L’espace d’un matin.

Estos versos, que siempre lo habían impresionado profundamente, los encuentra un día grabados sobre la losa de una tumba ya que, como buen romántico, solía pasear por los cementerios. “Todo contribuía a aumentar la impresión: la tarde estaba nublada, fría, airoso; el panteón permanecía desierto, y no había más ruido que el lúgubre murmurio de los árboles... y me incliné a contemplar la inscripción de la losa: María, ¡muerta a los diecisiete años de edad!”⁴⁰ Nótese que la poesía se equipara con los versos o plegarias religiosas en esta sustitución de la religión por el arte característica del Romanticismo.

La literatura romántica parece abusar del tema de la muerte. Ésta es nuestra impresión cuando nos adentramos en ella. Los propios contemporáneos, en un momento dado, quisieron sacudirse la propensión a las truculencias y algunos se entregaron al humor, la sátira y el sarcasmo con tal de superar la necrofilia romántica. Sin embargo, al revisar la historia, en especial la que se refiere a la salud, las pestes, la demografía, las condiciones higiénicas y sanitarias dominantes, nos damos cuenta de que la muerte era la compañera inseparable de la vida en el siglo XIX. Vamos a explicar esta perogrullada. La vida y la muerte son inseparables, pero una de las características del siglo XIX fue la muerte frecuente de gente muy joven. Y ahí es en donde se origina, a nuestro entender, una parte de la obsesión del Romanticismo en la muerte.

Al iniciar este apartado transcribimos la nota necrológica de una nieta de la Güera Rodríguez; se trataba de la muerte de una mujer extremadamente joven, bella, admirable, cuyo deceso sumió en la desesperación a sus familiares y amigos. Por lo mismo, un motivo muy apro-

⁴⁰ F.M. del Castillo, *op.cit.*, 1ª Estancia de Malherbe, p. 142.



DON MANUEL EDUARDO

de Gorostiza.

El día 23 del próximo pasado falleció en Tacubaya, víctima de una congestión cerebral, el Sr. D. Manuel E. de Gorostiza, honra y lustro de México, su patria.

Aunque sin los datos necesarios para formar un artículo biográfico, no queremos dejar pasar desapercibido en las columnas de la *Biblioteca Mexicana*, un suceso que ha conmovido tristemente a todos los que estiman las glorias de México.

El Sr. Gorostiza puede ser considerado bajo tres puntos de vista: como hombre público; como filántropo y como literato.

Como lo primero, durante más de veinte años desempeñó los puestos y comisiones más importantes de la república: fue ministro de relaciones; varias veces de hacienda; consejero de gobierno; director general de rentas estancadas; ministro plenipotenciario de México en Inglaterra, en los Estados Unidos del Norte y encargado de negocios en los Países Bajos, &c.

En todos estos puestos dió pruebas de un talento singular y de una honradez a toda prueba.

Como filántropo, el Sr. Gorostiza trabajó asiduamente durante muchos años, en el establecimiento de una casa de corrección, y luego de una penitenciaría para jóvenes delincuentes. Amaba a la humanidad y por lo mismo procuraba hacerle positivos beneficios.

Como literato, D. Manuel E. de Gorostiza ha sido ya juzgado por sus contemporáneos, que le han considerado el rival de Moratin.

Republicano verdadero, amante de su patria como buen mexicano, el autor del *Amigo Intimo*, uno de los laureles de las letras y el buen nombre del diplomático, la gloria conquistada en el campo de batalla.

A pesar de su avanzada edad y de sus achaques, el Sr. Gorostiza, cuando se comenzaron a realizar los temores de una invasión americana, formó un cuerpo de nacionales con el nombre de *Brazos*, y en sus filas resistió el ataque de los enemigos en el memorable Churubusco.

La prensa mexicana, sin distinción de colores ni opiniones, ha consagrado un buen recuerdo al Sr. Gorostiza; prueba irrefragable

de su mérito; generalmente reconocido, no tan solo en la república mexicana, sino también en España y en casi toda la Europa.

Nosotros unimos nuestro sentimiento al de nuestros colegas, y colocamos también una flor en el sepulcro del literato mexicano; una flor que no por ser acaso la más mustia y marchita, será la menos espontánea.



EN UN CEMENTERIO.

Alfonsina Guerra.

DÍA DE SUEÑOS.

Era la última hora de la tarde y el alma solenne y misteriosa en que la naturaleza parece retroger, en que los ruidos del mundo se apagan lentamente...

Era esa hora tristísima en que el sol dorado apenas con sus moribundos rayos los celajes que vagan por el cielo; esa hora en que el ángel de la vida al ver partir la luz, cuando las aves cierran sus plumas, cuando las aves camufleran y el agua se ostiende como un soplo de muerte sobre la creación, pliega sus alas, y alumbra por el último dudoso resplandor del crepúsculo, se arrodilla y eleva sus súplicas al Señor, para que torne la luz a reanimar los campos y las criaturas...



¡Hora de meditación en que el alma gusta de la melancolía!...

¡Ya pasó el día! el tiempo en su incansable marcha llevase algunas horas más de nuestra existencia!

53. "Noticia necrológica de E. Gorostiza", *Biblioteca Mexicana Popular y Económica*, 1851. Tipografía de Vicente García Torres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

piado para manifestaciones románticas. Tomaremos el ejemplo de una joven española, muerta a los veinticuatro años, cuya noticia necrológica apareció en *El Oriente* de Jalapa en 1824. El periódico publicó la noticia por tratarse de la viuda del general Riego, personaje muy admirado por los liberales mexicanos. El artículo proporciona primero unos breves datos biográficos: nacida en 1800, huérfana a temprana edad, casada por poder con su pariente el general Riego en 1821, en 1822 se separaron para no volverse a ver. A continuación leemos: “Refugiada en Gibraltar, huyendo de los franceses, su marido le previno se fuese a Inglaterra, adonde llegó el 17 de julio del año pasado. Estas repetidas caminatas, con las terribles pesadumbres que se siguieron a ellas, acabaron de consumir su salud siempre delicada, y una tisis pulmonar la ha llevado al sepulcro acompañándola el sentimiento de todos los que la conocieron.”⁴¹

Si hemos transcrito este fragmento es para que veamos que las vidas de estas mujeres eran tan novelescas como las que la literatura romántica pintara, y que la muerte de tisis pulmonar no era solamente un problema médico o un tópico de la literatura, sino que segaba la vida de muchos jóvenes, contribuyendo con ello al clima de desesperación romántico. Por otra parte, en la muerte de la señora Riego está implícito como causa el dolor por el fusilamiento de su esposo, es decir que su enfermedad y muerte tienen como origen el amor.

Tomando en cuenta la nota necrológica de la joven Villamil Rodríguez y la de la viuda de Riego, podemos establecer ya una primera diferencia entre nuestro concepto de la muerte y el del Romanticismo. En ambas notas hay información sobre la enfermedad o causa que las mató; parto en una, tisis en la otra, así como ciertos detalles de su muerte que serían inconcebibles en una nota necrológica actual. El gusto por los detalles médicos y morbosos, aun en un caso alejado como el de la señora Riego, indican el interés por lo macabro que marcó el siglo del Romanticismo.

Es difícil decir en qué momento se hace presente en la literatura mexicana el sentimiento romántico ante la muerte. Hemos encontrado una traducción del inglés al castellano de la famosa Elegía de Gray “En

⁴¹ Tomado de *El Sol de Méjico*, en *El Oriente*, Jalapa, s/p.

el cementerio de una iglesia de aldea”. Es revelador que se publique en la primera página del *Águila Mejicana*, y no es del todo casualidad que la traducción se diga que fue hecha “por el difunto patriota José Antonio Miralla”.⁴² Tampoco lo es que se trate de una obra inglesa, puesto que estamos en 1826 y en esta época la literatura inglesa tiene un gran peso en nuestro país. Los testimonios son escasos en las revistas de los años treinta pero abundantísimos en las de la década de los cuarenta y aun en la siguiente. La Elegía citada se imprimió repetidas veces; la que se reproduce contiene grabados ingleses muy interesantes por los elementos góticos y por el carácter melancólico de la naturaleza representada.

Los cuentos de los años treinta terminan, casi sin excepción, con la muerte. La joven griega Euclea, del cuento del conde de la Cortina, muere; Carolina, del cuento de Payno, muere también; y María, de “Manolito el Pisaverde” de Rodríguez Galván, es cruelmente asesinada por el hombre que ama. Todas son jóvenes, bellas y enamoradas. Podemos decir sin temor a equivocarnos que el tópico mujer-amor-muerte ya estaba firmemente establecido en la literatura mexicana en la cuarta década. En “Amor secreto” de Manuel Payno dejamos a la frívola Carolina en el lecho de muerte. El desesperado amante trata de verla, declararle su amor, y

hacerle saber que si había pasado su existencia juvenil entre frívolos y pasajeros placeres, que si su corazón moría con el desconsuelo y vacío horrible de no haber hallado un hombre que la amase de veras, y estaba allí para asegurarle que lloraría sobre su tumba, que el santo amor que le había tenido lo conservaría vivo en mi corazón ¡Oh! estas promesas habrían tranquilizado a la pobre niña, que moría en la aurora de su vida, y habría pensado en Dios y muerto con la paz de una santa. Pero era un delirio hablar de amor a una mujer en los últimos instantes de la vida, cuando los sacerdotes rezaban salmos en su cabecera; cuando la familia, llorosa, alumbraba con velas de cera bendita, las facciones marchitas y pálidas de Carolina. ¡Oh! yo estaba loco; agonizaba también, tenía fiebre en el alma ¡Imbéciles y locos que somos los hombres! Al fin

⁴² *Águila Mejicana*, 8 de abril de 1826.



54. "Elegía de Gray", ilustraciones inglesas con dos de los tópicos del romanticismo: el goticismo y la muerte. *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

murió Carolina y yo constante la seguí a la tumba, como la había seguido a los teatros y a las máscaras. Al cubrir la fría tierra los últimos restos de una criatura poco antes tan hermosa, tan alegre y tan contenta, desaparecieron también mis más risueñas esperanzas, las solas ilusiones de mi vida.⁴³

Nótese que el protagonista, a su vez, manifiesta una enfermiza pasión amorosa y una enfermiza complacencia en el sufrimiento. Algunos textos tienen un carácter tan personal e íntimo (a ello contribuye la forma en primera persona), que se nos hace difícil saber si son mera literatura o el resultado de una experiencia real. En “Un recuerdo de amor”, un hombre que firma M.V. escribe unos pensamientos en los que la referencia temporal concreta, la epidemia de cólera, nos obliga a creer que se trata de verdaderos recuerdos y no ficciones literarias. He aquí el argumento: Una joven es arrebatada por el cólera antes de haber conocido el amor: “Cuando la ví, yo creí que me era lícito quererla; yo pensé que le sería lícito amarme”. Describe a continuación su belleza, sus virtudes y su pasión. “Era en aquellos aciagos días en que el cólera devastaba a la tierra con su furor[...] Sí; ella bajó a la tumba aquella misma noche, bella como el lucero cuando se eclipsa entre la niebla, pura como una flor que muere sin haber sido ajada por el hombre; y su alma angelical subía a los cielos a la hora misma en que mi mente luchaba perturbada con sus delirios, agitada en sus ardientes ilusiones.”⁴⁴

Payno, en *El fístol del diablo*, utilizando el recurso de introducir historias narradas por sus protagonistas, nos intercala un cuento romántico. El padre Anastasio cuenta la muerte de su prometida la noche anterior de su matrimonio, un tema muy frecuente en los relatos románticos: “La pompa se convirtió en luto, la alegría en llanto... el tálamo nupcial en un fúnebre ataúd.” Anastasio pensó en suicidarse pero “casi al mismo tiempo se me presentó de nuevo esa visión sublime, subiendo al cielo envuelta en luz y rodeada de angélicos serafines”. Obsérvense las constantes alusiones religiosas con las que se rodea el

⁴³ M. Payno, “Amor Secreto”, *Cuentos Románticos*, op. cit., p. 64.

⁴⁴ *El Museo Mexicano*, tomo I, 1843, pp. 525, 526.

objeto de la pasión. Una vez enterrada la joven, Anastasio cayó en un delirio del que salió apenas con vida. Así explica las visiones que tuvo durante la fiebre: “los fantasmas, las sombras deformadas eran los vicios, que abundan en el mundo. Esperanza no podía vivir en esta cárcel baja, oscura, como llama a la vida fray Luis de León, y fue arrebatada por los ángeles al trono de Dios”.⁴⁵ Y fue por Esperanza, una santa, que Anastasio abrazó la vida eclesiástica y se propuso hacer obras de caridad hasta reunirse con ella.

En la poesía son todavía más frecuentes estos temas: la amada, la novia, la joven enamorada deja este mundo en plena juventud, con frecuencia en el momento en que va a empezar a gozar las delicias del amor. *El Mosaico Mexicano* publicó algunas poesías fúnebres. Francisco de P. Cesar, de Jalapa, envió un poema que termina así

Sin ilusiones de amor
Y sin sueños de gloria,
Vivo solo con mi dolor,
Mas conservo en mi memoria
Una tumba y una flor.⁴⁶

Alejandro Rivero, poeta que colaboró en numerosas revistas románticas, dedica “A María” una composición, en la que muere la amada del poeta. Podemos pensar que se trata de un hecho real y María es la joven muerta. Otro escritor de la época, A. Larrañaga, nos dice directamente que su poesía está basada en “La muerte de mi amada”.

El Mosaico Mexicano es, de acuerdo con nuestra investigación, la revista que más poesía fúnebre publicó. Algunas tratan de la muerte o el sepulcro en general, sin intervenir el amor o la mujer; en este grupo tenemos composiciones de Francisco Zarco (“El día de muertos”), Ramón I. Alcaraz (“El fuego fatuo”), Guillermo Prieto (“La agonía, a mi amigo Domingo Revilla”), y de Vicente Rosa (“El eco de la bóveda sepulcral”). También de Guillermo Prieto, “La inocencia y la muerte”, en el que trata el tema de una madre arrebatada por el cólera, inspirado

⁴⁵ M. Payno, *El fístol del diablo*, op. cit., p. 219.

⁴⁶ *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, p. 371.

probablemente en la anécdota que cuenta en sus *Memorias*, y de L. R. de C. un sentido poema dedicado a un hijo muerto (“En la muerte de mi hijo”). No podemos detenernos en ellos, pero sirvan como ejemplo de la obsesión del poeta romántico por la muerte. “La muerte de una virgen” de E. Villamar sería la única que deberíamos comentar por tratarse de la muerte de una joven, pero quede aquí la referencia a la virginidad, para no extendernos en exceso.

Los hay que van más allá y poetizan acerca de su propio sepulcro, como un poeta que firma H. que envió una colaboración necrofilica al periódico *La Esperanza* (12 de julio de 1842). En el poema, titulado “Mi sepulcro”, se repiten los tópicos: “consolador sepulcro, dulce amigo”; no habrá flores “sólo el buho en la noche oscura”, aunque podríamos quizá incluir este poema en el tópico romántico del suicidio, en caso de haberlo desarrollado. Ramón I. Alcaraz, colaborador en numerosas revistas, publicó en *El Monitor Constitucional* “Una tarde en un cementerio”, en el que se describe el llanto de un niño por su madre muerta, y para el 2 de noviembre de 1845, el mismo periódico incluyó un largo poema de J. Bermúdez que, aunque parece de circunstancias y con todos los tópicos, se toma como excusa el desdén de una mujer:

Noviembre empezaba, la tarde era fría,
Las nubes se alzaban cual negro vapor,
Por entre los pinos el viento gemía
Al lejos silvando con grito de horror.

Paseando entre las tumbas, el poeta ve una lápida que lleva la siguiente inscripción:

“Memoria eterna de una esposa desgraciada.”

Y viene el detalle macabro: “si fuese cierto que en la tumba fría convulsivos los muertos se agitasen[...]⁴⁷ Recordando finalmente su propio amor no correspondido, considera que ni el sepulcro le garantiza la paz y el consuelo.

Queremos traer a colación un larguísimo poema de Casimiro del

⁴⁷ *El Monitor Constitucional*, 2 de noviembre de 1845.

Collado escrito para el 2 de noviembre de 1841, y publicado en *El Apuntador*, una revista que, aunque romántica, siempre pretendió librarse de los excesos. Sin embargo, no podían dejar pasar un día de difuntos sin una poesía alusiva y publicaron “Los muertos” del jovencísimo Del Collado. El poeta hace un recorrido por todos los aspectos que encierra el tema y dedica los inevitables versos a la mujer y el amor, aunque sea el amor impuro.

El cólera *morbis* de 1833 y la epidemia de 1850 serían episodios suficientes para generar una visión macabra del México romántico. Pero a esto debemos añadir el vómito, la tuberculosis, las neumonías tan frecuentes en el clima del altiplano, los partos y la tisis en las mujeres. Niños y jóvenes eran las víctimas más frecuentes de estas enfermedades, y la desesperación de padres, hermanos y amantes encontró cauce en la poesía y en la literatura en general. Las viñetas e ilustraciones reforzaron la visión romántica y más tarde la pintura abundó en el tema con escenas de muerte o alegorías alusivas. El texto de Prieto sobre el cólera es un testimonio cabal de lo que acabamos de decir:

Las calles silenciosas y desiertas en que resonaban a distancia los pasos precipitados de alguno que corría en pos de auxilios; las banderolas amarilla, negras y blancas que servían de aviso de la enfermedad[...] los templos con las puertas abiertas de par en par con mil luces en los altares, la gente arrodillada con los brazos en cruz y derramando lágrimas... A gran distancia el chirrido lúgubre de carros que atravesaban llenos de cadáveres[...] Aun recuerdo haber penetrado en una casa, por el entonces barrio de la Lagunilla, que tendría como treinta cuartos, todos vacíos, con las puertas que cerraba y abría el viento, abandonados muebles y trastos... espantosa soledad y silencio como si se hubiese encomendado su custodia al terror de la muerte!⁴⁸

¿Se necesita imaginación romántica o simplemente haber vivido escenas como éstas para escribir textos macabros?

La imagen de la mujer joven muerta es un *leit motiv* en el Romanticismo, precisamente porque la belleza de la mujer, y si es joven más to-

⁴⁸ G. Prieto, *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 69, 70.

avía, hace más terrible y espantosa la muerte, más injusta, más odiada. La juventud y la belleza se prestan a hacer más macabra la descripción de la muerte. “No olvidaré nunca el doloroso espectáculo que ofreció a mis ojos una madre que acababa de expirar en un gemido postrero, con el que despertó de su sueño en la cuna á una niña bella como arcángel, que riendo y traviesa jugaba con la cabellera profusa de la madre muerta.”⁴⁹

Uno de los recuerdos más lacerantes de Guillermo Prieto es precisamente la muerte de su tía Doloritas, una joven de quince años. Prieto despertaba de un sueño en el que veía a su tía muerta cuando llegó un criado avisando de su agonía. Esta coincidencia impresionó todavía más al niño, que aterrado contemplaba el cadáver de la que era su compañera de juegos y modelo de virtudes y belleza. Durante años lo persiguió la imagen de aquella mujer idealizada, “pero todas estas divagaciones cesaban para mí a cierta hora; entonces tía Doloritas me reclamaba y volvía á los cuentos y á las lecturas y al culto de sentimientos de ternura, llenos de voluptuosa melancolía y de amor al ideal indefinido que siempre, sin podérmelo explicar, han preocupado mi inteligencia y mi corazón...”⁵⁰

José María Roa Bárcena también se dejó llevar por el sentimiento en un texto que dedicó a la hija de unos amigos muerta en la flor de la juventud. En la muerte de la señorita Paz Reyes (1849) el escritor utiliza todos los recursos y formas del romanticismo necrofilico que a nosotros nos resultan ya estereotipadas. Entre ellas, imágenes como la del ocaso, las comparaciones con seres de la naturaleza: “la vida de los pájaros es corta: los mata el rigor de una estación... deshójanse las flores á la brisa de la tarde... Paz tenía la voz de un ave y el cutis de la rosa... veló sus encantos en la oscuridad del sepulcro”. Vienen después referencias obligadas: enlutada alcoba, su piano está mudo. Y las de la enfermedad: calentura en su frente, palidez mortal. Los recuerdos: una vez le ofreció el autor una rosa “menos pura que su alma”, pero “no imaginaba que esa rosa pudiera servir para tu guirnalda fúnebre”. La última meditación es para unir la muerte con la naturaleza: “Allí está su sepulcro, al abrigo de la cruz. Pero la naturaleza no podrá permane-

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 32.

cer insensible á su muerte: suspira con los vientos; con el rumor de los valles se queja; llora con la lluvia que gotea sonora sobre el mármol que cubre sus restos. Duerme allí, flor malograda, delicia de la tierra. Dios te llevó a estos montes, donde no braman las tempestades ni el día anochece”.⁵¹ Nos parece muy reveladora la comparación del cielo con unos montes, pues confirma lo que hemos ya dicho de la sustitución de los símbolos religiosos por el paisaje y la naturaleza.

Ya dijimos que con motivo del cólera *morbis* el tema de la mujer y la muerte vino a encontrar fuentes de inspiración reales y muy crueles. No se trata, precisamente, de un recurso poético para provocar lágrimas, sino de la vida cotidiana. *El Daguerrotipo*, una de las revistas más tardías que hemos consultado, refleja esta realidad en una poesía dedicada “A la señorita J.P.S.”. Vamos a destacar de esta pieza únicamente unos pocos versos, puesto que ya se comentaron en parte en el capítulo dedicado a la creación literaria y musical; sin embargo, creemos conveniente recordar el tema de la peste:

(...)

Mientras tu amiga bebe	Al decrepito anciano
la copa de amargura,	Que el netezuelo arrulla,
Al presenciar escenas	Cual tronco venerable
Que él ánimo conturban.	El Cólera derrumba.
La destructora peste	La tímida doncella
Que el universo inunda,	Gime presa de angustias.
A México la hermosa	Y sus doradas dichas
Fatídica atribula	Se apagan en la tumba. ⁵²

Florencio M. del Castillo es uno de los escritores más profundamente románticos de nuestra literatura, y su explicación de la muerte de una joven tiene, por lo tanto, un valor especial. En su cuento “Botón de Rosa”, que ya hemos comentado en otra parte de este trabajo, escribe: “¡Oh! Las mujeres jóvenes mueren porque Dios las quiere librar de toda mancha; lo delicado, lo hermoso, lo poético dura poco en

⁵¹ *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849-1850, pp. 77, 78.

⁵² *El Daguerrotipo*, tomo I, 1850, p. 149.

el mundo, porque no es el mundo su patria, y sólo viene a él para despertar en nuestro corazón el amor verdadero y enseñarnos a aspirar al cielo.”⁵³ Nos permitimos recordar lo que habíamos comentado en el apartado sobre valores religiosos: el Romanticismo instauro otro tipo de religiosidad, una religiosidad que no se da en la trascendencia de Dios y la fe religiosa, sino en el carácter sagrado que se descubre en las cosas terrenas, y de manera muy especial en la naturaleza y en el amor. El camino para llegar a Dios será, a partir de la religiosidad romántica, el amor —entendido como fusión espiritual con otro— y la contemplación de la naturaleza, entendida como manifestación de Dios.

El carácter infinito, perfecto, inconmesurable de Dios no podría medirse por lo finito y terrenal. Por esto el verdadero amor no es realizable en este mundo; el amor puro y perfecto es un amor imposible en términos humanos. Por esto también la mujer, objeto del amor, es bella, pura e inalcanzable. Florencio M. del Castillo lo expresa a la manera romántica en el cuento ya citado:

¿Qué es el amor si no la inquietud indefinible que compele a las almas a aspirar a Dios, y cuyo principio es una ciega reminiscencia, una imagen lejana de su belleza, impresa en nuestros corazones? ¿Y sería posible así, que el amor puro y verdadero tenga fin? ¿Este sentimiento morirá también como las flores? ¡No! ¡No! Hay siempre en la vida un amor que no se logra; pero un amor cuyo recuerdo jamás se borra del corazón... Es el amor celeste, y este amor no es hecho para el mundo ¡Le entretemos apenas, y se desvanece!⁵⁴

Queden aquí las palabras de Castillo, que nos permiten pasar al siguiente tópico romántico, el de la caducidad de las cosas terrenas.

MARES Y NAVES; TEMPESTADES Y NAUFRAGIOS

Si tomamos las revistas como referencia, deberíamos concluir que José María Heredia sería el introductor en México de uno de los temas más

⁵³ F.M. del Castillo, “Botón de rosa”, *Cuentos Románticos*, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibidem.*

el mundo, porque no es el mundo su patria, y sólo viene a él para despertar en nuestro corazón el amor verdadero y enseñarnos a aspirar al cielo.”⁵³ Nos permitimos recordar lo que habíamos comentado en el apartado sobre valores religiosos: el Romanticismo instauro otro tipo de religiosidad, una religiosidad que no se da en la trascendencia de Dios y la fe religiosa, sino en el carácter sagrado que se descubre en las cosas terrenas, y de manera muy especial en la naturaleza y en el amor. El camino para llegar a Dios será, a partir de la religiosidad romántica, el amor —entendido como fusión espiritual con otro— y la contemplación de la naturaleza, entendida como manifestación de Dios.

El carácter infinito, perfecto, inconmesurable de Dios no podría medirse por lo finito y terrenal. Por esto el verdadero amor no es realizable en este mundo; el amor puro y perfecto es un amor imposible en términos humanos. Por esto también la mujer, objeto del amor, es bella, pura e inalcanzable. Florencio M. del Castillo lo expresa a la manera romántica en el cuento ya citado:

¿Qué es el amor si no la inquietud indefinible que compele a las almas a aspirar a Dios, y cuyo principio es una ciega reminiscencia, una imagen lejana de su belleza, impresa en nuestros corazones? ¿Y sería posible así, que el amor puro y verdadero tenga fin? ¿Este sentimiento morirá también como las flores? ¡No! ¡No! Hay siempre en la vida un amor que no se logra; pero un amor cuyo recuerdo jamás se borra del corazón... Es el amor celeste, y este amor no es hecho para el mundo ¡Le entretemos apenas, y se desvanece!⁵⁴

Queden aquí las palabras de Castillo, que nos permiten pasar al siguiente tópico romántico, el de la caducidad de las cosas terrenas.

MARES Y NAVES; TEMPESTADES Y NAUFRAGIOS

Si tomamos las revistas como referencia, deberíamos concluir que José María Heredia sería el introductor en México de uno de los temas más

⁵³ F.M. del Castillo, “Botón de rosa”, *Cuentos Románticos*, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibidem.*

recurrentes en la literatura y la iconografía románticas; nos referimos al de las travesías en barco, la mar y las tempestades. Existen razones objetivas: isleño obligado a exiliarse, Heredia asociará a estas imágenes sus estados de ánimo de proscrito, de enamorado separado a la fuerza de su amada, de eterno suspirante de la patria esclavizada. *El Iris* publicó una carta escrita por el poeta que, al margen de que fuera un ejercicio literario, contiene todos los puntos antes señalados. La dirige a la “amiga de su corazón” y en uno de los párrafos se lee esta confesión romántica:

Jamás he temido menos los peligros del mar. Siempre he hallado una especie de placer en contemplar el furor de sus elementos desencadenados y confundidos, y jamás he escuchado retumbar un trueno sobre mi cabeza sin sentir una emoción vivísima y sublime. Pero ahora en la mayor furia de la borrasca me pasaba horas enteras sentado en la popa, mirando el mar enfurecido ó al cielo cubierto de nubes espantosas, y riendo á veces del afán de la tripulación, y de su confusión y clamores.⁵⁵

En *Minerva* (1826) Heredia publicó un poema de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, dedicado a “La Tempestad”. Es una prueba interesante de la presencia desde los años veinte de uno de los principales poetas románticos españoles. Aunque se trata de un poema muy corto, aparecen todos los aspectos de la tempestad desde el punto de vista romántico, es decir como las fuerzas de la naturaleza desencadenadas, ante las cuales el hombre comprueba su pequeñez. Los adjetivos y los gerundios se suceden arrasando con el decoro clásico:

La parda nube con fragor tremendo
rasga violento el huracán sañudo,
y al horrísono son del trueno rudo
el aire está en relámpago, ardiendo.⁵⁶

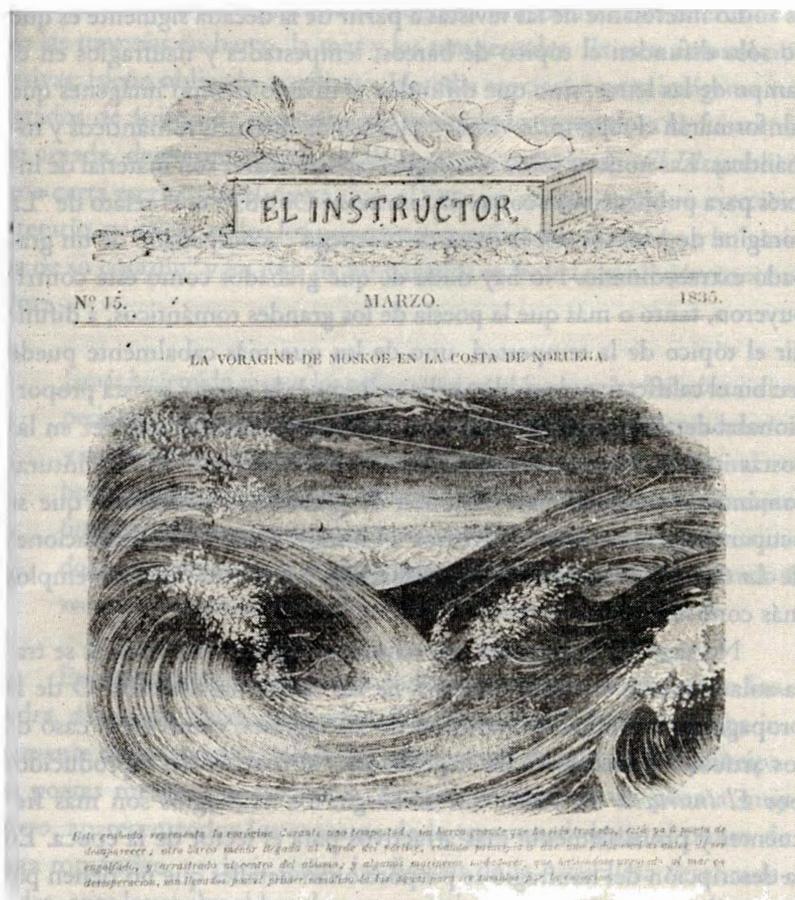
⁵⁵ J.M. Heredia, “A la amiga del corazón”, *El Iris*, tomo II, núm. 26, 14 de junio de 1826, p. 101.

⁵⁶ *Minerva*, 1826, núm. 2, p. 128.

Lo interesante de las revistas a partir de la década siguiente es que no sólo difunden el tópico de barcos, tempestades y naufragios en el campo de las letras, sino que difunden al mismo tiempo imágenes que conformarán el repertorio visual y plástico de nuestros románticos y románticas. Las noticias sobre naufragios espectaculares son material de interés para publicaciones como *El Instructor*. De 1835 es el relato de “La vorágine de Moskoe, en la costa de Noruega”, acompañado de un grabado extraordinario. No hay duda de que grabados como éste contribuyeron, tanto o más que la poesía de los grandes románticos, a difundir el tópico de la tempestad, uno de los que más cabalmente puede recibir el calificativo de sublime. Poco después la misma revista proporcionaba detalles e imágenes de otro naufragio, ocurrido esta vez en las costas inglesas. Dichas imágenes están en la tradición de las pinturas románticas europeas, pero también de grabadores posteriores que se ocuparon de este tema. Citaremos a Gustavo Doré y sus ilustraciones de *La Oda del Viejo Marinero* de Coleridge por ser uno de los ejemplos más conocidos.

No siempre se presenta a la naturaleza enfurecida. A veces se trata solamente de la calma siniestra de los hielos traicioneros. O de la propaganda del imperio marítimo de los ingleses, como en el caso de los artículos dedicados a las expediciones al mar Ártico reproducidos por *El Instructor* en 1834. Sin embargo, los naufragios son más frecuentes y probablemente más atractivos para el lector de la época. En la descripción del naufragio se proporcionan detalles que no tienen para nosotros nada de poético, pero que en el contexto del Romanticismo conservan sin embargo grandeza y sublimidad. Tomando en cuenta que *El Instructor* es el medio gráfico por el que parece difundirse en la América hispana el tema de las tempestades y naufragios, sería consecuente aceptar que en México el tópico nos llega por la vía inglesa.

Para principios de los cuarenta el tema ya estaba profundamente arraigado en los autores mexicanos. Guillermo Prieto, muy joven todavía, en un poema titulado significativamente “La desesperación”, no ve mejor manera de acabar su vida que contra las rocas, empujado por la tempestad. La comparación entre la vida y el navío es recurrente en las letras románticas, precisamente por la fragilidad del bajel cuando las fuerzas de la naturaleza se desencadenan.



55. "La vorágine de Moskoe en la costa de Noruega", *El Instructor*, tomo I, 1835, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Ven desesperación; rompe mi seno:
Ven que mi labio tu furor invoca;
Preséntale de muerte alguna roca
De mi vida tristísima el bajel.⁵⁷

⁵⁷ *El Museo Popular*, vol. I, 1840, p. 16.

La Colmena (1842) y *El Monitor Republicano* (1846) ofrecen ejemplos del tema, ya sea a través de grabados, ya de artículos de todo tipo. Aun en el caso de que tengan un carácter periodístico y hasta científico, la visión romántica no deja de expresarse. En los diarios y revistas, las novelas y folletines llegan a abusar del tema de las tempestades y naufragios. Por lo menos ésta es nuestra opinión, modificada, claro está, cuando pensamos que una de las formas más frecuentes de viajar y la única para los viajes transcontinentales era el barco. *La Esperanza* publicó un cuento en dos partes en el que el nudo de la narración estribaba en una tempestad. Elena, la hija de un viejo marinero, pierde a su prometido en el transcurso de una tarea de salvamento. La tempestad pone en peligro a una embarcación frente a las costas y todos los marineros, siguiendo el código de honor que los rige, deben acudir a tratar de salvar a los navegantes en peligro. El autor describe así la tempestad: “el silencio del terror, interrumpido tan solo por los bramidos del huracán y de las olas”.⁵⁸

El tema de los voluntarios exponiendo sus vidas para ayudar a una nave en peligro fue desarrollado por Manuel Payno en *El fístol del diablo*. Allí describe prolijamente la tempestad, los esfuerzos de los que acuden al rescate y, sobre todo, logra transmitir la impresión de la pequeñez del ser humano frente a la salvaje grandiosidad del mar. La goleta en la que Teresa viaja sufre una violenta borrasca a su regreso de La Habana, y nuestra romántica heroína está a punto de perecer. Payno dedica a este episodio una parte destacada en su novela. La primera parte se narra mediante el recurso, romántico también, de una visión. Rugiero, el diablo en la novela, presenta ante los ojos del novio de Teresa un avance de lo que está a punto de ocurrir, y ello es ocasión para que el autor escriba un fragmento en el que se condensa todo el sentido de lo sublime: “En todas direcciones se precipitaban en la vorágine violentas corrientes de agua, y al tocarse en un punto chocaban furiosamente, produciendo un horrísono estruendo, parecido al estrépito de un volcán que, preñado de lavas y de escorias, se abre para darles paso; una nube de vapor se elevaba desde el centro de ese abismo y la atmósfera, ya cargada y cenicienta, parecía confundirse con él.”

⁵⁸ *La Esperanza*, 29 de abril de 1842.

En la goleta viaja Teresa quien aparece en la cubierta desesperada. Manuel, impotente, grita en vano, sólo asiste al espectáculo de la naturaleza embravecida:

la nube amenazadora que había perseguido al buque rompió por fin su negro seno; gruesas gotas de lluvia comenzaron a caer, los relámpagos se cruzaban y los rayos caían al derredor de la goleta; el viento variable en todas direcciones arreció y la mar redobló su furia[...] el mar estaba negro como una tinta, el cielo cruzado por la pálida luz de los relámpagos, y los abismos en que corría la débil embarcación eran cada vez más profundos[...] La goleta, combatida horriblemente, fue a estrellarse contra las rocas; un grito de agonía se escuchó, todavía más fuerte que el rugido de las olas y el fragor de la tormenta, y a poco sólo se veían flotar cerca de la playa de una isla algunos fragmentos de La Flor de Mayo.⁵⁹

El Álbum Mexicano en 1849 publicó un artículo titulado escuetamente “Un barco” que lleva la firma M.P. Pensamos que pudiera tratarse de un artículo escrito por Manuel Payno. Reproducimos unos fragmentos del texto porque en ellos se expresa sin la menor vacilación la analogía que señalábamos entre el barco y la vida: “Todos los seres del mundo nacen, crecen, son felices un poco de tiempo, mueren al fin y se convierten en polvo, ceniza.” Pasa a continuación a precisar con detalles la construcción, botadura y viajes del barco, como si tratara de la vida de un ser humano. Llega el fin: “un gemido doloroso se escucha; el barco se ha estrellado contra una roca. Flota un momento en la superficie de las aguas, como vacila el hombre que ha sido herido de muerte... Un momento después, el mar está desierto, el huracán no tiene ya víctimas en que cebar su saña. El barco, el hermoso barco a quien hemos visto nacer, fue tragado por los abismos del mar”.⁶⁰ La ilustración que acompaña esta breve narración es una litografía de Cumplido basada en el francés E. Isabey, uno de los numerosos materiales que trajo de Europa y que contribuyeron poderosamente a la difusión del romanticismo gráfico.

⁵⁹ M. Payno, *op. cit.*, pp. 303, 304.

⁶⁰ *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1842, pp. 177, 178.

La poesía utiliza con frecuencia el tema del mar y la nave, la tempestad y el naufragio. Guillermo Prieto exalta al mar bravío, indomable, salvaje, en un poema de juventud publicado en *El Mosaico Mexicano*.⁶¹ Es un canto a la naturaleza en su estado primitivo, y al hombre que en su estado primitivo podía identificarse con más autenticidad con los elementos de la creación. Alejandro Arango y Escandón, unos años después, seguía utilizando las mismas fórmulas. No cabe duda de que este tema tuvo éxito y llenaba las expectativas de cierta sensibilidad. En *El Presente Amistoso*, dicho poema se dedicaba a unas señoritas, y el navío representaba la esperanza que el poeta concibe efímera, mortal, y destinada a estrellarse en las rocas.

Félix María Escalante, como buen romántico, no pudo sustraerse a la tentación de embarcar a su desesperado Fernando. En un largo poema publicado en *El Presente Amistoso*, narra en seis cantos los amores imposibles de Fernando y María. Aunque la historia la ubica en un lugar geográfico muy concreto —en el valle de Puebla, entre Tlaxcala y el Popocatepetl— los personajes y las situaciones más bien recuerdan una historia medieval o por lo menos virreinal. En los últimos versos, Fernando se convence de que su amor no podrá consumarse y huye.

En Veracruz la tierra abandonando,
Se embarcó el infeliz casi demente,
Cuando el mar agitado rebramando
Invadir á los cielos parecía.
¡Tal vez en él sepulcro encontraría!⁶²

EL MIEDO AL INCESTO

La primera referencia al incesto que hemos encontrado en nuestras fuentes es de 1825 en *El Oriente* de Jalapa. A primera página, se publica una larga reseña de teatro, prueba de la importancia del teatro en la época, pero prueba también de la libertad con que se abordaban estos temas en la recién conquistada libertad de imprenta. “En la nueva tra-

⁶¹ *El Mosaico Mexicano*, vol. VII, 1842, pp. 590, 591.

⁶² *El Presente Amistoso*, 1851, p. 80.

La poesía utiliza con frecuencia el tema del mar y la nave, la tempestad y el naufragio. Guillermo Prieto exalta al mar bravío, indomable, salvaje, en un poema de juventud publicado en *El Mosaico Mexicano*.⁶¹ Es un canto a la naturaleza en su estado primitivo, y al hombre que en su estado primitivo podía identificarse con más autenticidad con los elementos de la creación. Alejandro Arango y Escandón, unos años después, seguía utilizando las mismas fórmulas. No cabe duda de que este tema tuvo éxito y llenaba las expectativas de cierta sensibilidad. En *El Presente Amistoso*, dicho poema se dedicaba a unas señoritas, y el navío representaba la esperanza que el poeta concibe efímera, mortal, y destinada a estrellarse en las rocas.

Félix María Escalante, como buen romántico, no pudo sustraerse a la tentación de embarcar a su desesperado Fernando. En un largo poema publicado en *El Presente Amistoso*, narra en seis cantos los amores imposibles de Fernando y María. Aunque la historia la ubica en un lugar geográfico muy concreto —en el valle de Puebla, entre Tlaxcala y el Popocatepetl— los personajes y las situaciones más bien recuerdan una historia medieval o por lo menos virreinal. En los últimos versos, Fernando se convence de que su amor no podrá consumarse y huye.

En Veracruz la tierra abandonando,
Se embarcó el infeliz casi demente,
Cuando el mar agitado rebramando
Invadir á los cielos parecía.
¡Tal vez en él sepulcro encontraría!⁶²

EL MIEDO AL INCESTO

La primera referencia al incesto que hemos encontrado en nuestras fuentes es de 1825 en *El Oriente* de Jalapa. A primera página, se publica una larga reseña de teatro, prueba de la importancia del teatro en la época, pero prueba también de la libertad con que se abordaban estos temas en la recién conquistada libertad de imprenta. “En la nueva tra-

⁶¹ *El Mosaico Mexicano*, vol. VII, 1842, pp. 590, 591.

⁶² *El Presente Amistoso*, 1851, p. 80.

gedia, como en el Duque de Viseo y en el drama original, Enrique, hijo segundo de la fingida ilustre familia portuguesa, es un monstruo que hirviendo de un amor incestuoso traspasa a puñaladas el pecho de su hermano para quedar poseedor de la esposa de aquel.”⁶³ Pero lo más frecuente es que el tema del incesto involucre a dos hermanos. Con mucho menos frecuencia a padres e hijos.

En un artículo instructivo sobre distintos delitos y sus penas, publicado en *La Esperanza* (1842), podemos leer sobre el incesto que “si un delito puede escitar el escándalo y que no encontraría un defensor, es el incesto.”⁶⁴ A pesar de este rechazo terminante hacia el tema, las referencias literarias a él son tan abundantes que debemos considerarlo un tópico romántico. Reconocemos que las alusiones al incesto nos sorprendieron bastante en un principio; por considerar al siglo XIX conservador, pensábamos que evitaría los temas escabrosos.

Incluso José Joaquín Pesado, el más religioso de todos nuestros escritores románticos, dedica uno de sus cuentos a este tema. El título nos parece revelador: “Amor frustrado”, es decir el amor entre dos hermanos existe, es real y posible, sólo que las normas sociales lo frustran. Pesado no es Byron, y por lo tanto no se regodea en el delito social que el incesto representa y, por el contrario, aunque demuestra una profunda simpatía por las víctimas de este amor sacrílego, los condena a la separación y les da un fin trágico pero ejemplar. Teodoro, protagonista y narrador en el cuento, al saber que su esposa es su hermana, queda anodado:

Casi muerto quedé con lo que acababa de oír: halléme de repente hundido en un abismo, permaneciendo por largo tiempo en un penoso estado de estupor. Cuando volví de él, se me aseguró que Isabel se hallaba en un convento de monjas, y que jamás volvería a verla ni como esposa ni como hermana. Soy el más infeliz de los hombres, y marché a Veracruz con ánimo de salir fuera de mi patria, deseando acabar cuanto antes mi miserable existencia.⁶⁵

⁶³ *El Oriente*, Jalapa, 2 de febrero de 1825.

⁶⁴ *La Esperanza*, 12 de abril de 1842.

⁶⁵ J.J. Pesado, “El amor frustrado”, *Cuentos Románticos*, op. cit., p. 54.

El amigo, receptor de las confidencias del pobre Teodoro, concluye la narración:

Mi amigo y yo tomamos rumbos diferentes, separándonos... para siempre. A pocos días supe que el barco en que salió del puerto había naufragado a poca distancia de la costa, sin salvarse siquiera uno solo de cuantos iban en él. Los destrozados huesos de Teodoro yacen insepultos en la playa, y la mísera Isabel, sabedora de tan triste caso, llora su memoria, y ruega a Dios por el descanso eterno de su hermano, en uno de los monasterios de esta capital.⁶⁶

En *El Apuntador* se puede leer una reseña a la "Parisina" de lord Byron que nos parece sumamente tolerante y comprensiva hacia el tema:

Este poema tan sencillo en el fondo es bellísimo en la forma, y a no dudarlo, sus versos son los más perfectos que han salido de la pluma de su autor, gigantescos[...] melancólicos, revelan todo el poema del bardo sombrío de Albion, toda la fuerza apasionada del romántico innovador, cuya vida privada es un bellísimo poema, un admirable conjunto de sombras y luz. La simpatía que escita a favor de dos amantes incestuosos y adúlteros repugnó a la moral severa de algunos críticos, que quisieron olvidar por algún tiempo, que el Edipo de Sófocles y la Fedra de Eurípides corrían parejas en inmoralidad con este poema.⁶⁷

La tolerancia fue, en general, una virtud de los colaboradores de *El Apuntador*; sin embargo no esperaríamos tanto del público mexicano de la primera mitad del siglo XIX. No obstante, el público otorgó sus favores a una pieza de teatro, *La Justicia de Dios*, que tiene como tema un supuesto incesto. Hablando de la actuación de la actriz principal, la española María de los Ángeles García, en *El Álbum Mexicano* se escribió: "En *La Justicia de Dios* ha arrancado más de una vez las lágrimas de los ojos de las jovencitas que la escuchaban: es una mujer desgraciada en su amor, porque cree amar a una persona que no debe, a su her-

⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁷ *El Apuntador*, 1841, p. 33.



56. "Parisina", ilustración del poema de lord Byron, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Se reúnen aquí varios temas del romanticismo: el prestigio de lord Byron, el tema del incesto y el *Revival*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

mano.”⁶⁸ El hecho de que finalmente se salve la situación descubriendo que no es su hermano, no es motivo para olvidar que, en un principio, la protagonista se haya enamorado de alguien que le estaba prohibido por la sociedad y por la moral.

En *El Presente Amistoso* dedicado por Cumplido a las señoritas mexicanas, uno de los poemas trata el tema del incesto. Su autor es Emilio Rey, un joven poeta romántico que colaboraba en las revistas mexicanas de los años cincuenta, y aunque se trata supuestamente de una leyenda napolitana, se escribe en México y se dedica a una joven mexicana, Guadalupe Unánue y Pavón de Rey. Los amores de Luisa y Genaro son apasionados y tormentosos. A ellos se opone un pretendiente de Luisa que es quien acaba descubriéndole la verdad:

Temblando la blanca mano
Luisa desdoble el papel
Del marqués de Galeano,
Y ¡cielos! ¿qué mira en él...?
Que Genaro ...¡era su hermano!⁶⁹

No sólo se dedican historias incestuosas a las señoritas mexicanas, sino que nuestras escritoras no dudan en abordar el tema. “Doña Luisa” es una novela corta escrita por María de la Salud García publicada en 1851. La obra, ubicada en Guanajuato en los años cuarenta, contiene todos los tópicos románticos, y el del incesto permea toda la narración. Se publicó en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, es decir en una revista para el bello sexo, preocupada antes que nada por la educación y moral de nuestras damiselas.

EL ENIGMA FEMENINO: MADONA O PROSTITUTA

El Romanticismo es contradictorio y la mujer, según los hombres, es el ser más contradictorio de la creación. Así lo manifiesta un colaborador de *El Museo Popular*: “es ya la joven reservada y misteriosa, a la vez ingenua y fa-

⁶⁸ *El Album Mexicano*, tomo I, 1849, p. 476.

⁶⁹ *El Presente Amistoso*, 1851, p. 256.

mano.”⁶⁸ El hecho de que finalmente se salve la situación descubriendo que no es su hermano, no es motivo para olvidar que, en un principio, la protagonista se haya enamorado de alguien que le estaba prohibido por la sociedad y por la moral.

En *El Presente Amistoso* dedicado por Cumplido a las señoritas mexicanas, uno de los poemas trata el tema del incesto. Su autor es Emilio Rey, un joven poeta romántico que colaboraba en las revistas mexicanas de los años cincuenta, y aunque se trata supuestamente de una leyenda napolitana, se escribe en México y se dedica a una joven mexicana, Guadalupe Unánue y Pavón de Rey. Los amores de Luisa y Genaro son apasionados y tormentosos. A ellos se opone un pretendiente de Luisa que es quien acaba descubriéndole la verdad:

Temblando la blanca mano
Luisa desdoble el papel
Del marqués de Galeano,
Y ¡cielos! ¿qué mira en él...?
Que Genaro ...¡era su hermano!⁶⁹

No sólo se dedican historias incestuosas a las señoritas mexicanas, sino que nuestras escritoras no dudan en abordar el tema. “Doña Luisa” es una novela corta escrita por María de la Salud García publicada en 1851. La obra, ubicada en Guanajuato en los años cuarenta, contiene todos los tópicos románticos, y el del incesto permea toda la narración. Se publicó en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, es decir en una revista para el bello sexo, preocupada antes que nada por la educación y moral de nuestras damiselas.

EL ENIGMA FEMENINO: MADONA O PROSTITUTA

El Romanticismo es contradictorio y la mujer, según los hombres, es el ser más contradictorio de la creación. Así lo manifiesta un colaborador de *El Museo Popular*: “es ya la joven reservada y misteriosa, a la vez ingenua y fa-

⁶⁸ *El Album Mexicano*, tomo I, 1849, p. 476.

⁶⁹ *El Presente Amistoso*, 1851, p. 256.

laz, candorosa y astuta”.⁷⁰ Con él coincide un autor que escribe en el *Calendario* de Cumplido: “ya puras como las lágrimas de celestial ternura que derrama el ángel ante el trono del Dios, ó ya negras y terribles como los lamentos del réprobo. ¡Muger; abismo insondable de perdición en la vida, misterioso conjunto de bendición y de perfidia ¡muger! yo te adoro.”⁷¹ En la poesía suele predominar el tipo de mujer angelical, virgen, pura; los adjetivos relacionados con lo celestial o con la Virgen María son frequentísimos. En los cuentos, en cambio, hay una mayor tendencia a jugar con los opuestos, a hacer contrapunto entre la madona y el ángel caído.

El hombre raras veces tiene una opinión equilibrada y ecuánime de la mujer. O bien se inclina por el modelo de la madona o por el de la prostituta. Esto se expresa en cualquier tipo de juicio que se haga. Veamos un ejemplo en el teatro. Una reseña de *Catalina Howard* de Alejandro Dumas aparecida en *El Apuntador* (1841) da pie a que el articulista escriba que Catalina es “una muger que nunca se arrepiente de su crimen, porque las mugeres no tienen pasiones a medias”.⁷² El *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, como su nombre lo indica, era una publicación dedicada a las damas, y resulta sorprendente leer en un periódico de esta naturaleza un discurso abiertamente misógino. Estábamos acostumbrados al discurso moralista, irónico, paternalista, pero no a la misoginia feroz. Nos interesa, ante todo, porque en él se expresa de manera diáfana la incomodidad del hombre frente a un fenómeno que se le escapa, que no entiende y que lo abruma por su aparente contradicción: este fenómeno es la mujer. Tan raro e inexplicable como la adivinación, el sonambulismo o las pesadillas.

Dotada la mujer de un sistema nervioso más delicado, más impresionable que el nuestro, tiene una imaginación más viva y movible, que la espone a estraviarse frecuentemente; pues arrastrada por los prestigios de pasiones revestidas con todo el lujo y atractivos de una facultad, que cual otro Proteo, toma a cada paso nuevas y variadas formas para engañarnos, mira como realidad lo que solo es una sombra; vive en un mun-

⁷⁰ *El Museo Popular*, vol. I, 1840, p. 74.

⁷¹ *Calendario* de Cumplido para 1851, p. 221.

⁷² *El Apuntador*, 1841, p. 70.

do ideal y, valiéndome de la espresión de un moralista del siglo pasado, es estremada en todo. Capaz de las virtudes más sublimes, de las acciones más heroicas, suele cometer grandes errores, guiada tan solo por una sensibilidad excesiva y pasiones delirantes. Vacío de nociones positivas su entendimiento se debilita en un ocio de todos los momentos; y de aquí que para sacudir la monotonía de una existencia siempre uniforme, busca en los placeres más frívolos distracciones que muy repetidas se convertirán en hábitos.⁷³

El artículo se titula “Educación del bello sexo. Reflexiones generales sobre su necesidad” y el autor prefirió permanecer en el anonimato.

Una de las cosas que más nos ha llamado la atención en muchos relatos literarios es la asociación inmediata, casi mecánica, entre la madre y la amante. Es muy frecuente que cuando el hombre piensa en la madre recuerde a la mujer amada y viceversa. Un ejemplo paradigmático es el que ofrece Payno en *El fistol del diablo*, cuando Arturo, encerrado en la cárcel, le cuenta al diablo sus sueños:

Todas las tardes viene mi madre; la veo enlutada, llorosa, dirigiéndome su última mirada llena de lágrimas, y su último adiós con su blanco pañuelo; la brisa de la tarde me trae esta visión adorada, que se desvanece y pierde en los últimos rayos del sol. En la noche, agobiado de melancolía, y cuando quieren asomar a mis ojos las lágrimas, se me aparece radiante y hermosa la figura divina de Aurora. Escucho su voz armoniosa y las dulces notas de su piano... Y así en una especie de insomnio paso las noches.⁷⁴

Esta asociación se encuentra en la base de la mayoría de los conflictos masculinos, pero no vamos a dedicarnos a ella desde el punto de vista psicológico, sino que nos limitaremos a destacar su presencia a lo largo de la literatura romántica para entender mejor esta imagen dual de la mujer: o es una santa y entonces se identifica con la madre; o es una perdida, es o parece una prostituta. Casi no es posible encontrar

⁷³ *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, vol. 2, 1841, 107.

⁷⁴ M. Payno, *op. cit.*, p. 277.

términos medios. La mujer prostituida es una constante en la literatura de la época. La novela *El pistol del diablo* está llena de estos personajes; el miedo a ser confundida con una mujer que vende sus favores es una especie de obsesión, sobre todo en las jóvenes pobres. Celeste es el caso más claro en la novela de Payno: cuando Arturo la socorre en la calle, lo que más le preocupa es que su benefactor piense mal de ella. Y tiene razón, porque Arturo tiene esta duda en más de una ocasión. En todas las novelas aparecen mujeres agraciadas pidiendo limosna sobre las que caen, siempre, sospechas de prostitución. No creemos que se trate de un simple recurso literario.

Este discurso tiene una lógica. Analicemos en el artículo titulado “¡Pobre muger!” cuáles son los mecanismos de este tópico. El autor ve a una mujer que a pesar de que todavía es joven presenta un aspecto envejecido y acabado por los sufrimientos. La compadece. Había sido rica, bella, y buscaba el amor y la felicidad. “Y de repente hirió sus oídos una voz penetrante y halagadora... y se entregó ciega al hombre que la decía que la adoraba... Y villano, arrancó á la muger que lo adoraba, la flor de la inocencia y del pudor, y cuando cansado de ella necesitaba otra víctima, la abandonó con burla y escarnio.” Desengañada de todo, vive en medio de fiestas y saraos. Pero no habrá marido ni hijos ni nadie “que cierre sus párpados, que derrame lágrimas de fuego sobre su losa funeraria...” Después de lamentar que la sociedad no castigue al que arranca la inocencia a una mujer concluye: “¡Tú, que eres muger perdida y que solo has probado el dolor en este mundo, que Dios encienda la fe en tu corazón para que siquiera al morir vislumbres la felicidad!”⁷⁵ Dicho de otro modo, perdida tu virginidad, ya no podrás ser feliz en este mundo, pero quizá con suerte lo seas en el otro si Dios se apiada de ti.

En las condiciones del siglo XIX, la lógica social sería: el capital de una mujer es la virtud, y ésta se entiende fundamentalmente como virginidad; de ella depende su posición social, las posibilidades de matrimonio y, por lo tanto, una vida digna. Si pierdes este capital no hay reconocimiento social, no hay matrimonio, no hay familia; sólo te queda la prostitución como recurso de vida. La seducción es el paso que te

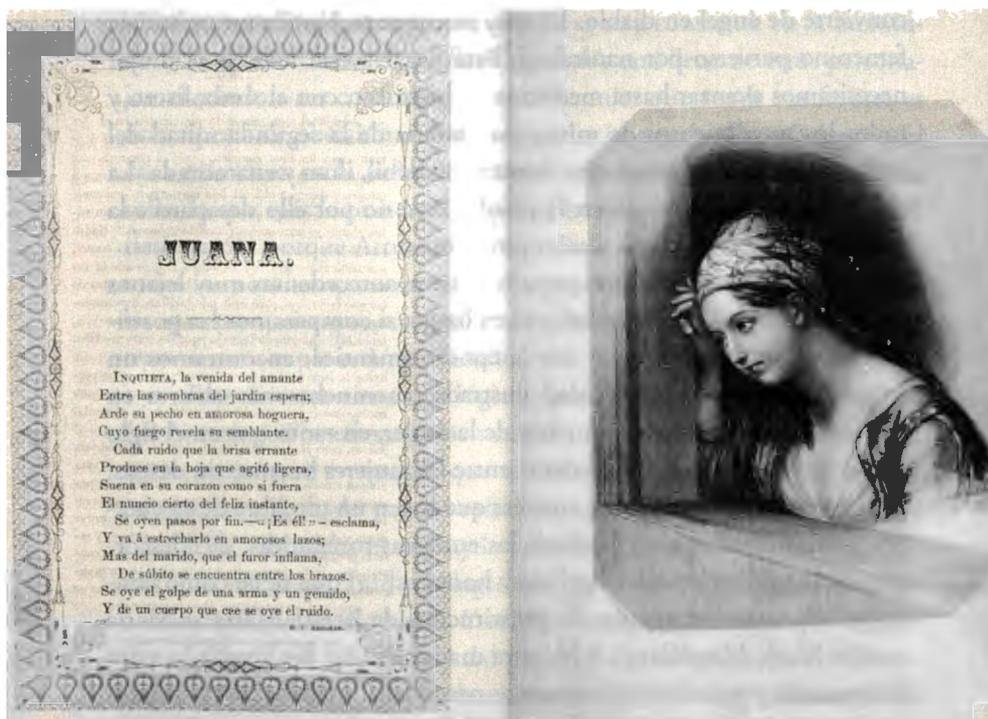
⁷⁵ “¡Pobre mujer!”, *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, p. 272.

convierte de ángel en diablo. Es muy raro que se pinte a un personaje femenino perverso por naturaleza. Para llegar a esta idea de la mujer necesitamos avanzar hasta mediados del siglo XIX, con el simbolismo y todos los movimientos de misoginia literaria de la segunda mitad del siglo. Ahora el discurso es otro, la mujer es débil, ilusa y enamorada. La perfidia del hombre es quien la pierde. Pero no por ello desaparece la dualidad: o se es madona o se es prostituta.

Esta dualidad madona-prostituta tiene antecedentes muy lejanos en la historia de la humanidad; sin embargo, si comparamos las postimerías del antiguo régimen con la época romántica, encontramos un marcado contraste: la sociedad ilustrada era mucho más abierta en cuanto al uso del cuerpo por parte de la mujer, en tanto que en el siglo XIX se produce una división tajante entre las mujeres buenas, sin deseos, sin sexo, y las mujeres malas, aquellas que hacen un uso libre de su cuerpo. Corbin habla, para el caso de las europeas románticas, de “descorporización de las jóvenes angélicas y honestas[...] que tiene como contrapartida, necesariamente, la prostitución de otras: Marta y María contra María Magdalena”.⁷⁶ Nuestra madre Eva no fue prostituta pero sí pecadora, y por ella todos nacemos pecadores. Ignacio Cumplido inicia la serie de retratos femeninos de *El Presente Amistoso* con la imagen de Eva. Nuestra primera madre, situada en el marco de la naturaleza e inclinada ante un niño que representa toda la Humanidad. Si la primera mujer fue pecadora, ¿qué se puede esperar de las demás?

Hay casos en los que la prostitución se justifica, y es significativo que el texto que vamos a comentar sea de 1826. En el *Aguila Mejicana* apareció un largo artículo sobre la mendicidad y la miseria que no tiene nada que envidiar a las telenovelas modernas. He aquí la historia: Una mujer joven se prostituye para salvar a su esposo y a sus hijos del hambre. Para hacer la historia más trágica, el autor asegura que los esposos se aman tiernamente. Al principio ella pedía limosna, pero como no sabe de las mañas de las mendigas y nadie la conoce, no logra ninguna limosna. Desesperada, decide ofrecerse a un vecino avaro, pero se desmaya antes de entregarse y el hombre abusa de ella. Su sacrificio ha

⁷⁶ A. Corbin, “Histoire et anthropologie sensorielle”, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, núm. 2, 1990, p. 112.



57. "Juana", grabado inglés, *El Presente Amistoso*, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Acompaña al poema de Ramón I. Alcaraz que desarrolla el tema de la infidelidad. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

sido inútil y la familia entera muere de hambre. Tal parece que no había otra salida que la prostitución, pero llegó tarde. La historia es por demás truculenta, y lo que más debe hacernos reflexionar es que apareciera en primera plana del *Águila Mejicana*.⁷⁷

Poco después, Mathieu de Fossey escribía sobre el tema de la prostitución en México. En el texto hacía mención de un estudio comparativo del conde de la Cortina entre la prostitución en París y en México. Según el conde, había menos prostitutas en México que en París, pero según de Fossey era necesario establecer matices: "Sí, hay relativamente muchas menos mujeres públicas en México que en París y que en todas las grandes ciudades de Europa; pero esto es debido a la facilidad con

⁷⁷ *Águila Mejicana*, 25 de marzo de 1826.

que se obtienen los favores de las mujeres y las muchachas del pueblo de México".⁷⁸ Con lo que nos permitiremos una breve conclusión: entre el pueblo, que incluiría indígenas, mestizas y un extranjero como Mathieu de Fossey consideraba que había una gran liberalidad en cuanto al uso del cuerpo, sin que esto entrañara prostitución, es decir comercio. De ello deducimos que los principios de represión y/o sublimación corporal que el Romanticismo encarnaba, coincidente con los valores e intereses de la burguesía, sólo fueron interiorizados por las clases medias y altas.

Pero hay licencias poéticas: una de ellas es el *Revival*. El poema de Ramón I. Alcaraz, que se reproduce con su ilustración es una solución feliz al problema, por lo demás romántico y atractivo, de los amantes y la infidelidad. Juana es una joven de otro país, y estamos en la época de caballeros y espadas. Su marido descubre que lo engaña y acude a la cita de los amantes. El poeta, muy hábilmente, nos deja la duda de quién es el que resulta muerto: ¿Juana o el amante? Ambos son culpables y su muerte es justa. Moralmente sería reprochable que no hubiera castigo. En cuanto a la infidelidad, es cosa de la naturaleza.⁷⁹

⁷⁸ M. de Fossey, *op. cit.*, pp. 550, nota 67.

⁷⁹ R.I. Alcaraz, "Juana", *El Presente Amistoso*, 1851, p. 416.

NOSTALGIA POR EL PASADO

REVIVAL: LA FASCINACIÓN MEXICANA POR EL PASADO MEDIEVAL

La presencia del medievalismo o *Revival* en la literatura y el arte mexicanos es motivo de incomodidad. A partir de la segunda mitad del siglo XIX se consideró que para hacer una literatura nacional era necesario tratar exclusivamente temas mexicanos. Con el tiempo las cosas se confundieron de tal manera que toda literatura que pudiera considerarse extranjerizante era una traición a la patria, dejando en la incompreensión o el olvido una parte no pequeña de la producción artística del siglo XIX. Sin embargo, no se puede hablar de Romanticismo sin tratar el tema de la nostalgia y no hay Romanticismo sin *Revival*. Se incluyen en este capítulo varias obras de Guillermo Prieto y Manuel Payno. Con ellos no podremos agotar el tema, pero estamos seguros de que contribuiremos a comprenderlo. No vamos a referirnos a las obras de Fernando Calderón, quizá el más nostálgico de nuestros escritores, por el hecho de que no las publicó en nuestras revistas. Estableceremos por qué el Romanticismo se interesaba en lo medieval, y lo haremos sin salirnos de las revistas y diarios que constituyen nuestro *corpus*. Para ser consecuentes con la metodología de la historia de las mentalidades, dejaremos que sean los propios actores de esta historia quienes nos expliquen el porqué.

El conde De la Cortina es el más autorizado para la defensa del medievalismo romántico por muchos motivos. En primer lugar, por tratarse de un autor mexicano que escribió sobre el tema; en segundo lugar porque en su juventud —mientras vivía en Madrid y sostenía una tertulia literaria romántica— fue uno de los autores que defendió el valor de la literatura medieval, de los romances en particular, y ello le valió renombre a nivel europeo. Hemos seleccionado una reseña crítica del conde De la Cortina a un poema de don Ramón I. Alcaraz titulado “Un trovador”. He aquí los argumentos de nuestro autor:

¿Por qué se prestan a la poesía tan fácilmente las escenas tomadas de la Edad Media? Porque nos representan costumbres más sencillas, más puras, más nobles, y mucho más naturales que las nuestras; costumbres que, si se quiere, se resentían de la falta de cultura (según la acepción que hoy damos a esta palabra), pero que no tenían por móvil a la hipocresía y mucho menos a la perfidia; costumbres que aun en medio de su más agreste rusticidad, llevaban grabado el sello de la verdad y de la Naturaleza, y no reconocían más fundamento que la religión, el amor, el valor personal y los sentimientos del corazón. Para mengua y confusión nuestra, es tan grande la distancia que media entre nuestras adulteradas costumbres y las de aquella dorada edad, que éstas ya pertenecen a lo maravilloso, esto es, a las ideas que salen de la clase de comunes, y causan en el alma impresiones fuertes y profundas.¹

En la segunda parte de su argumentación, José Gómez de la Cortina toca el tema de lo verosímil y de la imaginación. Para la crítica moderna el refugiarse en la Edad Media significaría huir al mundo de lo imaginario. Oigamos qué dice al respecto nuestro autor.

En el Trovador del señor Alcaraz hay además la circunstancia de que describiendo costumbres verdaderas, no inventadas por la imaginación, complacen mucho más el alma, y la obligan a hacer comparaciones cuyo resultado es hacernos sentir con dolor que ya no tengamos nosotros aquellas costumbres. No sucede lo mismo cuando el argumento de una pieza es puramente imaginado, aunque sea completamente verosímil; en este caso, el alma no siente más que un deseo pasajero de que aquello fuese verdad; pero como el entendimiento no queda convencido de la existencia real de la cosa, nunca resultará el grande interés que produce la comparación entre acontecimientos verdaderos, y que nos obliga, a pesar nuestro, a ponernos en la misma situación que describe el poeta. La Edad Media es una mina inagotable para cualquier entendimiento medianamente cultivado, y principalmente para un poeta dotado de imaginación y sensibilidad. Todo lo de aquellos tiempos es poético.²

¹ *El Siglo XIX*, 19 de abril de 1843.

² *Ibidem*.

En la tercera parte de sus argumentos, el conde De la Cortina entra en nuestro terreno, el de la Naturaleza, la mujer y el amor.

Más nobleza hay ciertamente en un trovador pulsando su laúd debajo de la ventana de su querida, y esperando a pie firme con la espada en la mano al marido celoso, que en un pisaverde de nuestros tiempos, fingiéndose amigo del marido para engañar vilmente a la mujer, y vanagloriarse después de haberla hecha víctima de un antojo. En el primer caso podrá haber infracción de las leyes civiles; en el segundo hay además ultraje a la Naturaleza. He aquí la razón porque decimos que todos los asuntos de la Edad Media serán siempre eminentemente poéticos, porque todos son más conformes a la Naturaleza[...] La fuerza de los sentimientos llegó a ser entonces tan grande, que el amor se confundió con la religión; el valor fue mirado como cualidad necesaria para vivir con honra; la fidelidad, la lealtad, el cumplimiento de las promesas, el respeto y la protección al bello sexo[...] en fin, aquellos tiempos en que si el hombre perdía por algunos momentos su propia dignidad, la recobraba inmediatamente que llegaban a sus oídos las mágicas palabras amor y religión.³

Hasta aquí la teoría del conde De la Cortina, utilísima no sólo para conocer las bases en que se apoya el *Revival* sino al propio Romanticismo. Los detractores del medievalismo romántico pueden argumentar que don José Gómez no era en realidad mexicano, que se había formado en España y había recorrido Europa precisamente en el momento en que se iniciaba el auge del *Revival* ¿Pero qué podrían decir de Guillermo Prieto o de Manuel Payno, nuestros principales “medievalistas”? Por otra parte, el *Revival* no entró en México con el conde De la Cortina, aunque él lo haya defendido a capa y espada. Las primeras obras literarias con tema medieval proceden de la dramaturgia. Cabe citar entre ellas *El espectro del castillo ó la Matilde*, de M. Lewis, representada en Veracruz (y quizás en la ciudad de México) en 1825. *El Oriente* dice de ella que fue bien recibida por el público y que se trata de un drama que sigue las huellas de Shakespeare, mezclando

³ *Ibidem*.

“a bellezas de primer orden, y a escenas verdaderamente sublimes, las extravagancias más intolerables”.⁴ Un año después se programó con mucho éxito una tragedia titulada *Los Templarios*, de Raynouard, representada por el actor español Andrés Prieto. Sin descartar la relación que la obra pudiera tener con la masonería consideramos, no obstante, que su importancia radica en el tema medieval. Hay que destacar también que la obra recibió una buena acogida, tanto por parte del público como de la crítica. Los comentarios pueden leerse en el *Águila Mejicana*.⁵

También de 1826 son los artículos y referencias a Ossian, la gran invención literaria del Romanticismo. *El Iris*, a través de sus editores y en especial de Heredia y Galli, se declaraba un entusiasta de la poesía de Ossian, uno de los grandes tópicos del *Revival* romántico. Heredia hace una reseña crítica del drama *Oscar hijo de Ossian* del francés Arnault. Del autor y del tema dice que “Mr. Arnault[...] es quizás el único autor moderno que ha entendido bien el verdadero amor trágico, y ha hecho de esta pasión aterradora el móvil de su acción, su móvil violento y terrible, en vez de un episodio frío y fastidioso”. Y después de resumir el drama con torneos, escenas en el bosque, visitas a las tumbas de los antepasados y demás tópicos románticos, Heredia nos da su opinión sobre la actuación: “Tal es el bosquejo imperfecto y rápido de esta tragedia sublime, que es el triunfo del sr. Garay. No cabe una expresión más profunda de melancolía, de celos, de amor desesperado. Su delirio en el acto 4º es aterrador, casi insoportable.”⁶ Tenemos a otro seguro vehículo del *Revival*: el actor español Garay a quien Heredia, impresionado por su expresión y delirio, dedicara un poema publicado en la misma revista.

De 1827 tenemos otro testimonio, ahora en Veracruz, de la introducción del gusto por lo medieval. Se trata del drama o tragedia nacional de M. de Rougemont, titulada *Marcelo* en castellano. El crítico reunió sus comentarios bajo el título de “Teatro francés” y nos explica que la primera noche fue aplaudida moderadamente, pero que cada

⁴ *El Oriente*, Jalapa, 2 de febrero de 1826.

⁵ *Águila Mejicana*, 6 de abril de 1826.

⁶ *El Iris*, tomo II, 1826, pp. 30, 31.

noche gustó más. Podemos imaginar por qué no gustaba a partir de las propias palabras del crítico, para quien la obra no tenía ningún sentido. Los personajes “solo muestran sentimientos escasos, las situaciones son las más veces incoherentes o inexplicables”.⁷ Argumentos que manejaban siempre los partidarios del teatro clásico y detractores de las licencias y exageraciones de la “escuela moderna”.

Uno de los aspectos más inquietantes de la crítica romántica es el sentido de la palabra verdad. Para nosotros, verdad y Romanticismo se oponen. Veamos qué decía al respecto un crítico de la época al comentar la pieza *Los Templarios*, al paso que entenderemos mejor la lucha que se entabló entre la escuela clásica y la moderna en torno al espacio-tiempo teatral.

La verdad en los vestidos así como en las decoraciones aumenta la ilusión teatral, transporta al espectador al siglo y país en que vivieron los personajes representados. Esta fidelidad ofrece también al actor los medios de dar una fisonomía particular á cada uno de los papeles que representa[...] El teatro debe ofrecer en algún modo, a la juventud, un curso de historia viviente; y ¿este descuido no la desnaturalizaría a sus ojos? ¿no sería dar las nociones totalmente falsas sobre los usos y hábitos de los pueblos, y sobre los personajes que la tragedia ó la comedia hace revivir? Así, pues, el trage que el sr. Andrés Prieto, como director, ordenó vestir á la sra. Cecilia Ortiz para representar á Juana de Navarra en la tragedia *Los Templarios* es tan hermoso, como decoroso y propio para cualquiera que tenga nociones del tiempo en que vivió, y sepa que la modestia era la virtud favorita de aquella amable reina; y quien haya visto su retrato (hecho por los mejores pintores de su siglo) en las galerías de Londres, París, Madrid, no podrá menos de agradecer al sr. Prieto.⁸

En 1836, *El Mosaico Mexicano* publicó la traducción de un relato medieval. Se ubica en el territorio de los albigenses en el siglo XIII y narra los amores desgraciados de una cristiana noble y un judío. La his-

⁷ *El Mercurio*, Veracruz, 16 de marzo de 1827.

⁸ *El Iris*, tomo II, 1826, p. 141.



58. “Dos amantes en las llamas”, litografía junto al Correo, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1836, imprenta de Ignacio Cumplido. Ilustraba una novelita de tema medieval en la que dos amantes sufren las consecuencias de las luchas contra los albigenses. Bello ejemplo de un *Revival* mexicano bastante temprano en el que destaca la entereza de la mujer. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

toria es trágica porque termina con la muerte en la hoguera de los dos amantes. Hay acción, verdad histórica —en términos de la época— y lo más importante, los dos elementos que el conde De la Cortina valoraba de la Edad Media, amor y religión.⁹ En este relato, como en todas las obras *Revival*, es notable el afán de verdad histórica que obsesiona a los autores. Lo hemos leído ya en la crítica de *El Iris* en 1826 y sabemos que las obras de Fernando Calderón, en los cuarenta, fueron apreciadas, entre otras cosas, por el esfuerzo de verdad histórica que representaban. Recordemos los elogios a pinturas como *La juventud de Isabel de Castilla* o *Colón ante los Reyes Católicos*, o *Galileo*, que los críticos de

⁹ *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1836, pp. 347-362, sin autor ni traductor en el subtítulo “Historia judaica traducida del Museo de las Familias”.

las exposiciones de la Academia de San Carlos apreciaban sobre todo por su verdad.

Tomando en cuenta este afán de verdad que inspira la historia y la estética del siglo XIX romántico, no debe sorprendernos que en 1840 se publicara la correspondencia entre el conde De la Cortina y el editor Ignacio Cumplido sobre si los Amantes de Teruel existieron o no. Entenderemos ahora la importancia del problema. No les bastaba que fuera un tema medieval y poético, tenía que ser verdad. Tales preocupaciones no dejan de sorprender, sobre todo si tomamos en cuenta que se identifica el Romanticismo con la fantasía. Pero leamos los primeros párrafos y entenderemos que la fantasía no puede confundirse con la invención. En la mencionada carta, el conde De la Cortina se congratula de la precisión con que el autor del artículo de *El Mosaico Mexicano* reconstruye la historia de los Amantes de Teruel. Lamenta que no haya consultado la documentación publicada por un erudito de Teruel, que corrobora la existencia de estos personajes y añade: “semejantes pruebas bastan para desvanecer cualquiera duda que pudiera suscitarse aun acerca de la existencia de los amantes de Teruel, y para perpetuar en ellos el modelo del verdadero amor[...] no es en mi concepto menos feliz la idea que ha tenido V. de presentar en las estampas de los amantes el nombre de cada uno de ellos, escrito con los mismos caracteres que se usaban en su siglo”.¹⁰ Después de leer estas precisiones, entenderemos el papel del Romanticismo en la gestación de la ciencia histórica.

Antes de pasar adelante, y ya que hemos hablado de Ignacio Cumplido, no debemos olvidar, a la hora de hacer una historia del Romanticismo en México, el papel que desempeñó este impresor y editor jalisciense en la difusión del medievalismo. Como se verá en las próximas páginas, la mayor parte de los cuentos y novelitas *Revival* que se produjeron en México fueron escritas para las revistas de Cumplido, en especial *El Mosaico Mexicano* y *El Museo Mexicano*. Sin olvidar la impresión de libros relacionados con el tema, incluso en fechas tan avanzadas como mediados de los cincuenta. Un ejemplo de ello sería *La Espada de San Fernando* de Luis de Eguila y Equila, novela histórico-caballeresca, publicada por Cumplido en 1854.

¹⁰ *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840.



59. "Isabel de Segura", *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Si decimos esto es por las implicaciones políticas o las erróneas interpretaciones ideológicas, que se han hecho de este medievalismo a la mexicana. Que Roa Bárcena, conservador y monárquico, haya escrito un cuento *Revival* como es “Buondelmonti”, ambientado en la Florencia del siglo XIII, no parece crear problemas; lo que nos cuesta es aceptar que Ignacio Cumpido, el liberal decidido editor de *El Siglo XIX*, haya sido un promotor del medievalismo. Lo cierto es que en el siglo XIX lo romántico se identificaba con lo medieval, y ello no parecía causar los problemas que ahora asaltan a los modernos historiadores de la cultura mexicana. Baste recordar el capítulo del convento en *El fistol del diablo*, en donde Manuel Payno establece el ambiente romántico mediante la relación entre arquitectura religiosa, altos muros (castillos), princesas y paladines.¹¹

Para terminar con esta breve introducción a la que podríamos llamar teoría romántica del *Revival*, queremos recordar que *El Monitor Constitucional* publicó una serie de ensayos del erudito español Alberto Lista en los que, a pesar de no ser muy partidario del género histórico y menos de la “escuela moderna”, explica con detalle el origen de la novela histórica romántica. Lista revisa la historia de la novela desde los griegos hasta siglo XVIII, pasando por las novelas de caballerías y sostiene que “sin interés y sin maravilloso no hay novela”. Para entender el valor de Walter Scott como fundador de la novela *Revival*, alude a su inmediata antecesora y escribe que, después de la novela libertina del siglo XVIII,

algunos escritores, especialmente mugeres, emprendieron resucitar el sentimentalismo de Rousseau; pero ya no se creía en él, porque nadie sentía. A fuerza de haber agotado en balde toda especie de sensaciones fuertes, habían perdido las almas su elasticidad. Era ya pasada la hora en que toda Europa se interesó por Clara Harlowe hasta tal punto que su autor recibió muchas cartas en que le pedían que no asesinasen al fin de su novela. En estas circunstancias se presentó Walter Scott y dijo: “tengo recogidas observaciones exactas y numerosas sobre las costumbres de la edad media. Os las daré en novelas. ¿Queréis? Sí, respondió la socie-

¹¹ M. Payno, *El fistol del diablo*, capítulo IX, parte II.

dal fastidiada de inmoralidad y de exageración de sentimientos”. A lo menos sabremos algo de nuestros antepasados.¹²

Y para que no quede duda de que éste es el principal mérito de las novelas de Scott, Alberto Lista abunda en lo dicho:

Antes de Walter Scott se escribió la historia en novelas, desfigurándola, como madama Scudery, ó embelleciéndola[...] Pero el autor escocés tiene un mérito que sobrevivirá á sus novelas, y es la descripción de costumbres históricas. El género que ha descubierto es muy difícil, porque exige de los que hayan de cultivarlo, además de las dotes de la imaginación, un estudio muy profundo de las antigüedades de su patria, y del espíritu y de las costumbres de la edad media.¹³

Cuatro días después, *El Monitor* publicaba otro de sus ensayos dedicado a la novela histórica, en el que seguía ocupándose de Walter Scott. Después de considerarlo el padre de este género, dice que en sus novelas “nos hace viajar por las edades pasadas” y termina así:

Walter Scott ha impuesto una obligación muy dura á todos los que pretendan imitarle. Es imposible ser novelista en su género sin llenar las condiciones siguientes: 1. un profundo conocimiento de la historia del periodo que se describe: 2. una veracidad indeclinable en cuanto á los caracteres de los personajes históricos: 3. igual escrupulosidad en la descripción de los usos, costumbres, ideas, sentimientos, y hasta en las armaduras, trajes y estilo y giro de las cántigas.¹⁴

En este punto del estudio de las antigüedades de la patria, nos toca preguntarnos por qué los escritores mexicanos, siguiendo el ejemplo de Scott, no demostraron su amor a la patria tomando como tema la historia nacional. Los hubo, y los vamos a revisar al final de esta parte, aunque forzoso es decir que fueron pocos. En su momento daremos

¹² *El Monitor Constitucional*, 6 de septiembre de 1846.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *El Monitor Constitucional*, 10 de septiembre de 1846.

también nuestra opinión acerca del porqué no se volcaron a la historia prehispánica y colonial y en cambio se sintieron atraídos por la Edad Media.

ALGUNOS EJEMPLOS DE *REVIVAL* MEXICANO

La década de los cuarenta es, al igual que en la mayoría de los tópicos revisados en el capítulo anterior, la época de apogeo del *Revival* mexicano. Eduardo de Gorostiza sucumbe a la tentación de escribir romances, por ejemplo el “Romance Morisco”, publicado en *El Museo Popular*. Esta revista, por su parte, a lo largo de este año publica no menos de diez novelas o poemas medievalizantes. Destacan las de tema arábigo-español, como “Abul-Hacem”, drama ubicado en 1174, “Abdhul-Adhel, cuento del siglo xv” y “Ramiro”. Merece la pena citar también la traducción de un poema de Ossian, hecha a propósito para *El Museo*.¹⁵

El Apuntador no se quedó atrás, y en su corta vida publicó por lo menos tres narraciones *Revival*. La primera, titulada “Amelia”, se acompañaba de un bonito grabado muy teatral. La narración contiene todos los tópicos románticos del amor caballeresco, con la asociación típica de mujer-amor-muerte. La escena final se complace en detallar la muerte de Amelia, quien se suicida para no casarse con el esposo que su padre le destina. La antigua leyenda *Genoveva de Brabante* se publicó en varios episodios y su traductor, al presentarla, hizo hincapié en el gusto renovado por las poesías de la Edad Media. *El leproso* es traducción de una narración medievalista de Xavier de Maistre, uno de los más connotados representantes del conservadurismo francés. Cabe recordar que la traducción fue realizada del francés por una “señorita mexicana”. Del mismo año, pero en *La Semana de las Señoritas Mexicanas* es la poesía de Guillermo Prieto que lleva el título de “El Trovador”, tema que, como vimos, tiene una doble importancia, por lo medieval, y por la relación con el amor romántico-caballeresco. La ilustración que lo acompaña representa a una trovadora, licencia curiosa del grabador.

Sospechamos que otro de los difusores entusiastas del medievalis-

¹⁵ *El Museo Popular*, vol. I, 1840, “Romance Morisco”, pp. 46, 47; J.M. de A., drama ubicado en 1174, pp. 104-112; E. de O., pp. 106, 107 y 234-245.

también nuestra opinión acerca del porqué no se volcaron a la historia prehispánica y colonial y en cambio se sintieron atraídos por la Edad Media.

ALGUNOS EJEMPLOS DE *REVIVAL* MEXICANO

La década de los cuarenta es, al igual que en la mayoría de los tópicos revisados en el capítulo anterior, la época de apogeo del *Revival* mexicano. Eduardo de Gorostiza sucumbe a la tentación de escribir romances, por ejemplo el “Romance Morisco”, publicado en *El Museo Popular*. Esta revista, por su parte, a lo largo de este año publica no menos de diez novelas o poemas medievalizantes. Destacan las de tema arábigo-español, como “Abul-Hacem”, drama ubicado en 1174, “Abdhul-Adhel, cuento del siglo xv” y “Ramiro”. Merece la pena citar también la traducción de un poema de Ossian, hecha a propósito para *El Museo*.¹⁵

El Apuntador no se quedó atrás, y en su corta vida publicó por lo menos tres narraciones *Revival*. La primera, titulada “Amelia”, se acompañaba de un bonito grabado muy teatral. La narración contiene todos los tópicos románticos del amor caballeresco, con la asociación típica de mujer-amor-muerte. La escena final se complace en detallar la muerte de Amelia, quien se suicida para no casarse con el esposo que su padre le destina. La antigua leyenda *Genoveva de Brabante* se publicó en varios episodios y su traductor, al presentarla, hizo hincapié en el gusto renovado por las poesías de la Edad Media. *El leproso* es traducción de una narración medievalista de Xavier de Maistre, uno de los más connotados representantes del conservadurismo francés. Cabe recordar que la traducción fue realizada del francés por una “señorita mexicana”. Del mismo año, pero en *La Semana de las Señoritas Mexicanas* es la poesía de Guillermo Prieto que lleva el título de “El Trovador”, tema que, como vimos, tiene una doble importancia, por lo medieval, y por la relación con el amor romántico-caballeresco. La ilustración que lo acompaña representa a una trovadora, licencia curiosa del grabador.

Sospechamos que otro de los difusores entusiastas del medievalis-

¹⁵ *El Museo Popular*, vol. I, 1840, “Romance Morisco”, pp. 46, 47; J.M. de A., drama ubicado en 1174, pp. 104-112; E. de O., pp. 106, 107 y 234-245.

mo fue Rafael de Rafael. Es probable que, junto con el conde De la Cortina, fuera uno de los intelectuales mexicanos que mejor conociera las implicaciones teóricas y estilísticas del *Revival*. De este autor es la novela histórica publicada bajo el título de “Montaner y Almodia”, cuyo tema es la historia medieval de Cataluña. Al terminar la novela, Rafael de Rafael declara que “la parte histórica de esta novela, en lo que concierne a la expedición del conde Guillén, y sus hazañas en Palestina, está sacada fielmente de los anales de Cataluña, de Don Feliu de la Peña y Farell”.¹⁶ Después de conocer esta actividad de Rafael como difusor del gusto *Revival*, y de haber leído los textos del conde De la Cortina y de Lista, podremos entender mejor aquella afirmación contundente de Rafael de Rafael respecto de la posibilidad de una escuela mexicana de arte, que comentaremos al final de este capítulo.

Fidel, el mexicanísimo Fidel, (Guillermo Prieto) escribía novelas y cuentos ubicados en la España del pasado, como la que tituló “Rasgo histórico”, en la que no sabemos qué admirar más, si al exacerbado romanticismo del galán llevando serenata a su amante encerrada en el convento y la monja que enloquece de amor, o los detalles que nos proporciona de la historia española, las calles de Sevilla, las costumbres cortesano-caballerescas y los conventos jerónimos. He aquí una pequeña muestra del tono de esta obrita: “elevadas ventanas del gótico edificio[...] se sacó de debajo su laúd[...] dejó escuchar el preludio de una trova sentida y lastimera”.¹⁷

El *Revival* mexicano merecería un trabajo en particular, pero aquí nos limitaremos a comentar algunas narraciones y cuentos publicados en los años cuarenta, así como un par de obras dramáticas incluidas en revistas. No podemos profundizar en las de Fernando Calderón por el hecho de que no se publicaron en periódicos. Las ilustraciones que acompañaron los textos nos parecen tanto o más reveladoras que los propios textos y pueden ayudarnos a entender muchos aspectos de nuestra cultura del siglo XIX romántico.

Como ya se dijo, *El Museo Mexicano* fue un entusiasta difusor del

¹⁶ Rafael de Rafael, “Montaner y Almodia”, *El Mosaico Mexicano*, tomo VI, 1841, pp. 532-562 y 563-572.

¹⁷ Fidel, “Rasgo histórico”, *ibidem*, p. 585.

medievalismo en México. Los años 1843 y 1844 concentran la mayor parte de los textos, lo que nos permite ubicar el apogeo del *Revival* en este momento. En 1843 se tradujo una obra que podemos incluir dentro del género llamado de la novela gótica, en la que abundan fantasmas, visiones y crímenes. No se consigna autor ni traductor, pero sospechamos que se trata de una novelita francesa por su título: “El monte de San Miguel”.¹⁸ El público debía interesarse mucho por la Edad Media y por los valores nobles que de ella se derivaban, como lo demuestra que las revistas que forman nuestro *corpus* publicaran noticias históricas sobre las órdenes medievales (como la Orden de la Jarretera, para poner un ejemplo), noticias sobre edificios de la Edad Media (la mayoría de ellos en ruinas), datos sobre familias reales y nobles, heráldica. Algunas de estas noticias incluían grabados que contribuían al gusto por lo medieval.

En 1844 Manuel Payno se contagió de la mayor epidemia de medievalismo jamás conocida en México; publicó no menos de cuatro textos de este tipo en *El Museo Mexicano*. El tomo IV reproduce una traducción suya de un texto de A. Thierry, basado en narraciones de los tiempos merovingios: “El poeta Venantius y Fortunatus y Santa Rade-gunda”. Otra traducción, firmada con el seudónimo El Bibliotecario, es la “Leyenda del Castillo del barón d’Artal”. Poco después Payno, inspirado en la obra de Thierry que había traducido, inventa una leyenda que intitula “La lámpara”. El inicio es suficiente para darnos una idea del contenido: “Una tarde a la hora del crepúsculo salió Galeswinta a pasearse con su nodriza por los alrededores de Toledo[...].”¹⁹ Payno nos deleita con un drama romántico con todas las de la ley, saturado de advinanzas y predicciones, celos y asesinatos.

En la misma revista publicó una serie de cartas de viajes. Si las mencionamos aquí es para comprobar cómo el medievalismo romántico fue más allá de ser una moda o recurso literario y fue asimilado hasta el punto de ver lo mexicano bajo los colores de la fantasía medieval y romántica. En la carta 11, de Puebla a Perote, Manuel Payno escribe:

¹⁸ “El Monte de San Miguel”, leyenda traducida para *El Museo Mexicano*, tomo II, 1843, p. 238.

¹⁹ *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 5.



60. "El rapto", litografía, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1848, imprenta de Ignacio Cumplido. Esta bella litografía ilustraba el cuento al más puro estilo *Revival*, "Leyenda. El castillo del barón d'Artal". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

“Un teniente joven, de pelo rubio, ojos azules y fisonomía interesante se paseaba melancólico por el puente levadizo; un centinela que estaba inmóvil en la garita miraba atentamente la cumbre del Cofre, que por intervalos dejaban ver las nubes. Reinaba un profundo silencio en aquella triste soledad, y un rayo opaco del sol venía a morir en las murallas de la severa y antigua construcción” (A falta de Edad Media, buena es la Colonia, podríamos decir.) Payno continúa: “Este cuadro hirió profundamente mi atención. Un romance entero vino a mi pensamiento, con su dama llorosa, su galán moribundo, su... ¡Hermosos romances, que si salieran de nuestra pluma con toda la poesía y la magia que les concede la fantasía, podríamos sin duda esperar la inmortalidad de Byron o de Walter Scott!” Las referencias literarias no acaban aquí, y más adelante comenta que en la posada se encontró a unos franceses con quienes pudo comentar sobre las obras de Soulié, Balzac, Janin, Victor Hugo, “y sobre todo, a mi querido Dumas”.²⁰

“Las dos novias” es el título de un Capricho dramático de Payno que reprodujo *El Museo Mexicano*, acompañándolo de una litografía alusiva. La trama se desarrolla en la Florencia del siglo XIV y empieza con una escena de amor y trovadores. Es de noche, Rosina espera al amante y éste se anuncia cantando una canción; Rosina dice: “es su voz dulce y armoniosa que penetra hasta lo más íntimo de mi corazón (...)”, tópico básico del Romanticismo. Rosina le alcanzará la escalera para que suba, aunque no piensa hablar con él, y se encierra en su habitación. Hemos comentado la trama de este primer cuadro porque nos recuerda, inevitablemente, la historia de Aurora y don Francisco en *El fistol del diablo*; cuando el autor relata que los enamorados mexicanos trepaban escaleras colgantes para entrar a las habitaciones de las señoritas mexicanas y seducirlas ¿estaba retratando una realidad del México del siglo XIX o hacía una transposición de lo que se imaginaba propio del amor cortés y caballeresco?²¹

Nuestro buen Guillermo Prieto no quedó al margen del *Revival* y publicó una *Leyenda de la época de Luis XI*, rey de Francia, con los tópicos de ley: damas, caballeros, amor, venganza, castillos, mazmorras

²⁰ *Ibidem*, p. 472.

²¹ *El Museo Mexicano*, tomo III, 1844, p. 93.



61. "Las dos novias", litografía, *El Museo Mexicano*, tomo III, 1843, imprenta de Ignacio Cumplido. Esta bella litografía exhibe una relación directa con el teatro, tanto por los gestos como por la organización espacial y el decorado. Ilustra la obra de Manuel Payno dentro del género medievalista, "Las dos novias. Capricho dramático en dos cuadros y en prosa". Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

y muerte. Por su parte, Félix M. Escalante no dejó de incursionar en el tema y concibió una obra dramática con el título sugestivo de “Don Enrique de Vivar”. El editor de *El Museo Mexicano* puso una nota a pie de página que dice: “Este drama, después de haber estado cerca de dos meses en poder del señor censor, ha sido prohibido.”²² Veamos por qué. El drama narra los trágicos amores de don Enrique y Amelia. La escena III, que es la que reproduce *El Museo*, se desarrolla en el convento y consiste en un diálogo entre Amelia y otra monja, en el que Amelia se debate entre su amor por Enrique y sus deberes como religiosa. Si Enrique no aparece, profesará para siempre. Nos parece necesario llamar la atención sobre el dilema entre los dos amores, el carnal y el divino, que en algún momento pueden confundirse y parecer sinónimos y que, a nuestro entender, fueron el motivo de censura de la obra.

El Monitor Constitucional, poco dado en principio al medievalismo, publica sin embargo una noticia que indicaría que sus lectores estaban interesados en estos temas. Es un artículo bastante detallado sobre un joven español, granadino, que imita el estilo árabe. Dicho artista, explica el artículo, además de haber publicado veinticuatro estampas que reproducen monumentos de la España árabe, se dedica a decorar una casa de Madrid siguiendo los motivos de las salas de la Alhambra.²³ Es probable que artículos como éste sean el origen del gusto por el arte islámico que culminaría en ejemplos finiseculares como el del Pabellón Morisco, actualmente en la Alameda de Santa María la Ribera.

Al finalizar el periodo conservador, las revistas dedicadas a señoritas, tales como *La Camelia* y *El Presente Amistoso*, no abandonan el medievalismo. De *La Camelia* vamos a comentar brevemente algunos textos. “Lucciola”, por Enrique de Larretelle, se ubica en Venecia y narra unos trágicos amores que tienen como escenario la más romántica de todas las ciudades europeas: “Venecia dormía al ruido de las olas que bateaban sus pies de mármol.”²⁴ De autor anónimo es un folletín titulado “Güelfos y Gibelinos”, en el que se suceden toda clase de aventuras amorosas, rivalidades, amores imposibles, pero en los que finalmen-

²² *Ibidem*, tomo IV, pp. 165-170.

²³ *El Monitor Constitucional*, 10 de abril de 1845.

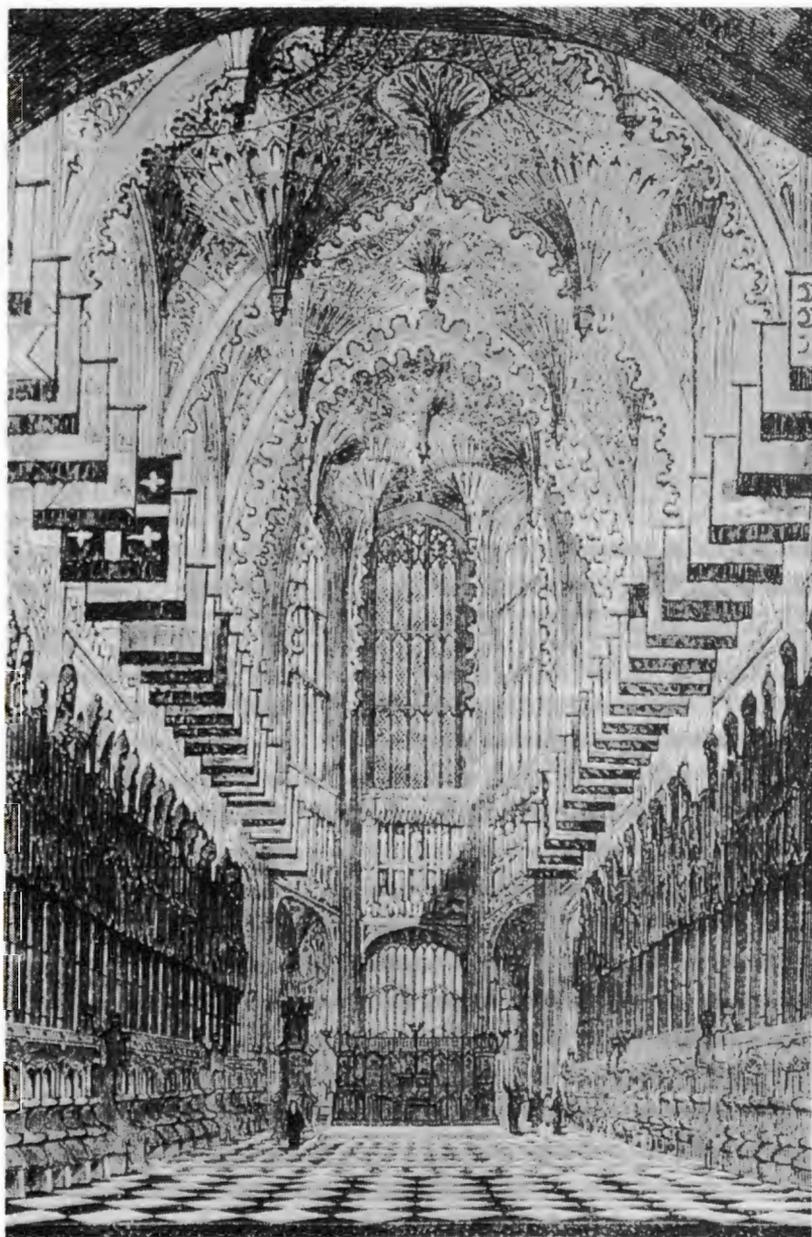
²⁴ *La Camelia*, 1853, p. 7.

te triunfa el amor materno. “Las dos rivales” es un cuento o romance de Antonio García Gutiérrez, en tanto que de Dumas se reproduce “La mano derecha del señor de Giac”, subtítulo “Escenas históricas, 1425-1426”. Los mexicanos siguen inspirándose en el pasado medieval europeo o en el exotismo del mundo árabe; de Francisco Granados Maldonado es el cuento “Gulnara o el amor de un día” ambientado en la España árabe. Esta rápida información sobre textos *Revival* es suficiente para darnos cuenta de que, en los años cincuenta, muchos de los elementos del Romanticismo seguían vigentes en nuestro país.

Inglaterra fue la más fiel difusora del goticismo, que es la más acendrada expresión del *Revival*. Una de las primeras revistas que lo difundió en nuestro país fue *El Repertorio*; algo natural si consideramos que dicha revista se publicaba en Londres. Ponemos como ejemplo de ello el grabado que reproduce la Capilla de Henrique VII, en la Abadía de Westminster. La revista que le sucedió, *La Colmena*, continuó promoviendo los tópicos románticos y entre ellos no podía faltar el goticismo, como lo demuestra la viñeta de la elegía (“El cementerio de Aldea”) de Tomas Gray, traducida por José de Urcullú. Pensamos que en dicha viñeta se representa la catedral de Wells, por las características de su crucero.

El Presente Amistoso, a través de sus hermosos grabados traídos de Europa, contribuyó a reafirmar el gusto medievalista de nuestra burguesía mexicana. Como ya vimos en los textos del conde De la Cortina, Edad Media, mujer, caballería, amor y religión, todos ellos enmarcados por la naturaleza, son correlativos y se presuponen. De hecho, en el siglo XIX los términos de Edad Media y gótico son prácticamente sinónimos; el estilo románico es ignorado casi por completo.

La Colmena fue una entusiasta difusora de los romances españoles. El primer volumen publicó, de don Agustín Durán, el “Discurso preliminar á su Colección de Romances caballerescos é históricos” (1833), acompañado de fragmentos del poema del *Mío Cid* y de bellos grabados que ahora reproducimos, en parte, a fin de recuperar el repertorio visual que se extendió profusamente y contribuyó a crear la moda *Revival* en nuestro país.



62. "Capilla de Henrique VII en la Abadía de Westminster", litografía basada en un grabado inglés, *El Repertorio Americano*, 1835, Londres, librería de Bossange, Barthés y Lowell. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



63. "El Cid", ilustración del artículo, anónimo, "De los romances españoles" que por diversas razones suponemos podría haber sido escrito por el literato y crítico español Alberto Lista. *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



64. Ejemplo de grabado con temas medievales que ilustraba la segunda parte del artículo anteriormente citado, "De los romances españoles", *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

LO MEXICANO EN NUESTRA LITERATURA ROMÁNTICA

La existencia de una abundante literatura *Revival* parecería apoyar la hipótesis del Romanticismo como movimiento importado y extranjerizante. Pero el problema no es tan simple. Por otro lado, es evidente que en la primera mitad del siglo XIX hay serias limitaciones a la hora de incorporar los temas mexicanos a nuestra literatura. Los textos de Lista, pero sobre todo los del conde De la Cortina nos habrán ayudado a entender el fenómeno del medievalismo en un contexto general. Es probable sin embargo que todavía no podamos reconciliarnos con la idea de un Payno o un Guillermo Prieto como escritores *Revival*, cuando los manuales de literatura nos los presentan siempre como iniciadores de nuestra literatura nacional. Pero si hemos captado lo que la Edad Media significaba en términos de modelo religioso, poético y artístico, podremos explicarnos el porqué nuestros escritores, informados



63. “El Cid”, ilustración del artículo, anónimo, “De los romances españoles” que por diversas razones suponemos podría haber sido escrito por el literato y crítico español Alberto Lista. *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



64. Ejemplo de grabado con temas medievales que ilustraba la segunda parte del artículo anteriormente citado, “De los romances españoles”, *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

LO MEXICANO EN NUESTRA LITERATURA ROMÁNTICA

La existencia de una abundante literatura *Revival* parecería apoyar la hipótesis del Romanticismo como movimiento importado y extranjerizante. Pero el problema no es tan simple. Por otro lado, es evidente que en la primera mitad del siglo XIX hay serias limitaciones a la hora de incorporar los temas mexicanos a nuestra literatura. Los textos de Lista, pero sobre todo los del conde De la Cortina nos habrán ayudado a entender el fenómeno del medievalismo en un contexto general. Es probable sin embargo que todavía no podamos reconciliarnos con la idea de un Payno o un Guillermo Prieto como escritores *Revival*, cuando los manuales de literatura nos los presentan siempre como iniciadores de nuestra literatura nacional. Pero si hemos captado lo que la Edad Media significaba en términos de modelo religioso, poético y artístico, podremos explicarnos el porqué nuestros escritores, informados

de los movimientos literarios y artísticos vigentes en su época, seguían estos modelos. Ya vimos también cómo un autor consideraba que no era posible hacer poesía épica con temas de la Independencia porque faltaba la distancia histórica. Ya vimos también cómo se consideraba que esta distancia era necesaria para hacer literatura, pues de otra manera no se podía “novelar”.

A pesar del prestigio y de la fuerza del *Revival*, hubo autores que se arriesgaron a “romantizar” nuestro pasado. De acuerdo con lo encontrado en nuestras fuentes, la temática mexicana puede dividirse en tres categorías, según los periodos históricos: el *Revival* azteca o prehispánico, el del periodo colonial y el de la época de las luchas insurgentes. La época menos apreciada es la Colonial por razones fáciles de entender, pues se trata del periodo más incómodo del pasado mexicano para aquellos que vivieron las luchas de Independencia. Las obras destacadas sobre este periodo se darán a partir de mediados de siglo y ya no entran en nuestra investigación; sin embargo no faltan algunos cuentos o novelas cortas con tema colonial, como el cuento fantástico “El Bulto Negro” de Casimiro del Collado que publicó *El Apuntador*.²⁵ Los periodos más atractivos desde el punto de vista del Romanticismo serán la época prehispánica y los años de lucha por la Independencia.

El *Águila Mejicana*, en los números 58 y 59 publicó un artículo muy curioso, que poco después copiaba *El Mercurio* de Veracruz, en donde se refleja el intento de crear un movimiento intelectual y artístico basado en la recuperación histórica del pasado mexicano prehispánico. Nos parece muy importante fijarnos en el sentimiento de nostalgia por este pasado que sería como una adaptación de la nostalgia romántica europea por su pasado medieval. El porqué no se pudo lograr lo comentaremos después de leer el siguiente texto:

Una lucida reunión de hombres libres, en cuyo número se distinguían patriotas muy ilustres del pueblo mexicano y muchos hombres cultos y respetables de naciones extranjeras, tuvo un día de campo en Chapultepec el 24 del corriente (junio de 1826). En aquel *lugar pintoresco*, dedicado por la naturaleza para modelo de su hermosura, profusión y

²⁵ *El Apuntador*, 1841, pp. 5, 66 y 83.

magnificencia, reinó la paz y la armonía, y la amistad más dulce y fraternal; se *hicieron recuerdos mui tiernos de los venerables Astecas, y se sintieron las emociones* más vivas que pudo inspirar la idea de la antigua era mexicana puesta en contacto con el espíritu actual de la civilización y de la libertad social. En los actos de recreación, resonaron los nombres apreciables del digno Presidente de la República, de Hidalgo, Morelos y demás caudillos conocidos de nuestra independencia del yugo ominoso de las Españas: se brindó cordialmente y con ardoroso entusiasmo por la religión, por nuestras instituciones federales, y por el triunfo eterno del gran pueblo mexicano y su virtuosa fraternidad[...] El corazón del hombre sensible no podía menos de dilatarse en contemplaciones lisongeras, al ver reunidos[...] á los hombres de todas las órdenes de la sociedad identificados en el mismo sentimiento[...] Las músicas concurrieron á hacer el día más placentero con la variedad de sus sonidos armoniosos, todo terminó dando gracias al autor de todo lo criado, y suplicándole que jamás retirase su divina misericordia de la preciosa india Asteca.²⁶

Se trata de un texto sumamente revelador. Los actores de la Independencia intentan, brincando tres siglos, conectar su gesta y su necesidad de un pasado glorioso con la historia azteca. El intento era válido, e incluso lógico, pero estaba condenado al fracaso. Sin pretensión de profundizar en el tema daremos nuestra opinión al respecto: en primer lugar, siguiendo el modelo ilustrado de las antigüedades clásicas, los nuevos mexicanos (ilustrados) se extasiaban ante los monumentos prehispánicos y pretendieron reconstruir, a partir de éstos, un pasado que los sustentara y justificara. Por desgracia, no había condiciones de ningún tipo para hacer este trabajo, semejante a las excavaciones de Pompeya por ejemplo, y el conocimiento del pasado mexicano quedó reducido a los textos de la Colonia, es decir, a lo que se tenía al alcance escrito por los cronistas, y al conocimiento muy fragmentado de lo que se llamaban “Antigüedades Mexicanas”. Pero éste no es para nosotros el aspecto más importante. En el intento de identificación que buscaban los patriotas reunidos en Chapultepec había impedimentos más graves

²⁶ *El Mercurio*, Veracruz, julio de 1826.

todavía: el Romanticismo que ya invade a la sociedad mexicana, como invadió a la europea, necesitaba motivos en los que pudiera proyectarse sentimentalmente y para hacerlo tiene que darse no tanto el conocimiento intelectual, razonado (que serían los textos históricos o los monumentos arqueológicos vistos con criterios científicos o históricos) sino la identificación. Y la identificación, para la visión del mundo romántico que se está imponiendo, pasaba por el amor y la religión.

Un segundo aspecto que se conecta con el anterior se encuentra en el tipo de información que se podría tener de las dos épocas: la del mundo medieval y la del mundo prehispánico. Los autores románticos, incluidos los mexicanos, tenían a su disposición textos, es decir escritura relativa a la época cristiana medieval; en cambio, los textos prehispánicos no se conocían. Esta escritura sobre el mundo medieval, sin importar que según nuestros criterios distorsionara el pasado, permitía el acceso a una época y a una sensibilidad. El mundo prehispánico, por el contrario, era un mundo opaco, en el que cuando un autor quiere expresar sentimientos no tiene más recurso que prestarle el de otras épocas. El mejor ejemplo de ello es *Netzula*: ya no se trataba solamente de hacer amar a Netzula como una romántica, sino que Netzula sólo podía ser romántica porque era imposible saber cómo amaba una mujer azteca. En relación a todo este pasado y su resurrección ya sea clásico, medieval o prehispánico, se entiende que el escritor o el artista plástico necesite ser muy estricto en su investigación histórica. La verdad se convierte no sólo en un criterio histórico sino también estético. Para corroborarlo basta leer la crítica de arte de mediados del siglo XIX, en la que la palabra "verdad" se repite incesantemente. Todos los intentos de proyectarse hacia el pasado prehispánico fracasaron, no sólo ante el atractivo mucho más vivo y poderoso del pasado medieval, sino principalmente ante la imposibilidad de recuperar la sensibilidad del mundo prehispánico. No podemos culpar a nuestros escritores y artistas románticos de no haber intentado el *Revival* prehispánico, sino en todo caso lamentar la opacidad de nuestro mundo precolombino.

El problema con la época insurgente puede ser de otro tipo, más social y político. En la primera mitad del siglo XIX se enfrentaron dos versiones de lo que fue o debía haber sido la separación de España y en consecuencia, de lo que se esperaba de esta Independencia. Por otra

parte, muchos de los protagonistas de la gesta independentista seguían viviendo ¿Cómo hacer una literatura contemporánea, que tratara de la realidad, cuando la literatura se regía por patrones románticos o clasicistas, pero finalmente patrones que miraban al pasado? Es por esto que el arte, ya sea literatura o imágenes, que tomó como motivo la Independencia, tiene un gran valor para nosotros como mexicanos. Implicaba asumir el momento real y atreverse a dar una opinión de esta realidad mediante formas artísticas.

De las escasas novelas o narraciones de la época insurgente vamos a citar tres: “Pedro el bueno y Pedro el malo”, subtitulada “Leyenda del tiempo de los Insurgentes”, que se publicó en 1849 en *El Álbum Mexicano*.²⁷ La mujer tiene aquí un papel secundario. “Don Juan Escobar”, copiada del *Museo Yucateco*, es una obra sin autor, absolutamente romántica, en la que un español se opone a que su hija case con un insurgente. Se trata de una novela patriótica en toda la extensión de la palabra, y una prueba de ello es que la joven se llama Guadalupe, simbolizando con ello la patria. Al insurgente lo fusilan y ella muere de amor. La novela transcurre en Puebla y fue transcrita por el *Panorama de las Señoritas*.

“La esposa del Insurgente” es una novelita publicada por *El Museo Mexicano* que nos interesa por el perfil romántico de la protagonista y por el hecho de que el autor la dedica a las mujeres. Vamos a transcribir el texto, dirigido de manera personal a las lectoras, porque ello indica lo que ya desarrollamos en el apartado sobre lecturas y sobre novela, y es que las mujeres eran las principales consumidoras de este material romancesco:

Ya verán, pues, mis hermosas lectoras, que después de lo que va dicho, nada tenía de extraño que procuraran los dos amantes tener aquellos ratos de dulce conversación, aquellos momentos en que en la soledad y silencio de la noche, se comunican dos jóvenes sus temores, sus celos, su amor, su aliento, su vida, su alma entera... ¡Oh! esos suspiros que se pierden con el soñoliento ruido de los árboles; esas dulces palabras que van á morir con el susurro de un arroyuelo, esos besos castos que ape-

²⁷ *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, pp. 65 y 272.

nas vibran, y se escuchan en el augusto silencio de las altas horas de la noche; esos temores y sustos de ser descubiertos por el padre ó el ama de la casa; esos latidos del corazón que esplican la dulce y desconocida sensación del amor son otros tantos placeres que circundaron los primeros días de la juventud de Manuelita, y que vosotras, mis amables lectoras, sentireis una sola vez en la vida.²⁸

Y las amables y hermosas lectoras sucumbían a la romántica invitación de las novelas a vivir el amor.

Estos conceptos determinaron también, en gran medida la producción pictórica a partir de la segunda mitad del siglo, a pesar de que el Romanticismo ya estaba en declive. Para entender de qué manera actuaron éstos, vamos a recordar un texto famoso escrito por Rafael de Rafael en 1850. Dicho texto es pertinente por muchos motivos: en primer lugar porque su autor fue un escritor *Revival*; en segundo lugar porque no considera que una “Escuela mejicana de pintura” sea incompatible con la temática medieval; en tercer lugar porque Rafael, a través de sus comentarios sobre las exposiciones en la Academia de San Carlos, influyó en la opinión de la gente culta del momento. El texto se titula, paradójicamente, “Escuela Mejicana de Pintura”, y en él su autor se lamenta de que México no tenga historia, es decir un pasado medieval.

No se nos ocultan las graves dificultades que se oponen a la formación de una escuela de pintura que merezca el nombre de nacional; una escuela que no venga a ser un pálido reflejo, una imitación más o menos servil, más o menos exacta, más o menos excelente, de escuelas de otros climas. Nacido ayer, puede decirse que nuestro país aún no tiene historia; y he aquí que una de las más ricas fuentes donde el artista y el poeta beben sus inspiraciones no existe entre nosotros. En Europa, el pintor y el poeta hallan en todas partes minas inagotables donde recoger riquísimos caudales de poesía; donde despertar y rejuvenecer incesantemente la imaginación. ¿Veis ese antiguo castillo, cuyos desmoronados terraplenes[...] Es una epopeya de piedra[...] Aquí en este puente le-

²⁸ *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844, p. 417.

vadizo, pereció combatiendo heroicamente el señor de la comarca[...] ¿No percibís una voz suave y melodiosa, que llega como tímida y recatada a vuestros oídos? Es la de un noble y esforzado paladín, en cuyo pecho arde la triple llama del amor a la religión, amor a la patria, y amor a la joven y bella cautiva de los infieles, y que bajo el humilde traje de trovador viene de vez en cuando a reanimar las esperanzas de su adorada[...] Pasad adelante: en ese espacioso patio solían celebrarse las fiestas y los torneos; y cuántos recuerdos gloriosos y poéticos no se agolpan a la imaginación, sólo al oír estas dos palabras[...] He aquí lo que dicen a la imaginación del artista y del poeta en aquellos antiguos países, unos cuantos paredones medio arruinados. En aquellos sitios todo es poesía; no hay fuente ni lago que no tenga sus fantasmas; no hay gruta que no cobije un encantador; no hay, en fin, un solo murmullo del viento en los follajes del bosque o en las ventanas ojivas del arruinado castillo, que no repitan el nombre querido o execrado de algún héroe o de algún malhechor, de alguna beldad o de alguna diabólica hechicera. En México nada de esto tenemos.²⁹

Si nuestros artistas actuales quieren pintar o escribir como se pinta o escribe en París o Nueva York ¿podemos culpar a nuestros antepasados románticos de querer escribir como Walter Scott o pintar como Overbeck? Fernando Calderón escribió sobre torneos, cruzadas e historia inglesa de la misma manera que muchos pintores representaron episodios de la historia europea. Con esto demostraron que estaban al corriente de las artes y la literatura de su época, ser artistas de su tiempo, empeñados en participar en las corrientes más amplias de la cultura occidental. Finalmente, no hay que olvidar que el Romanticismo fue un movimiento que aun en sus expresiones más nacionalistas aspiró siempre a crear una cultura universal.

²⁹ Rafael de Rafael, "Escuela Mejicana de Pintura", en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, pp. 257-258.

CONSIDERACIONES FINALES

EPÍLOGO: LOLA ESCALANTE Y CONCEPCIÓN LOMBARDO, DOS ROMÁNTICAS MEXICANAS

Al inicio de esta investigación esbozamos dos retratos: el de la Güera Rodríguez y el de Leona Vicario. La primera, famosa por su búsqueda de felicidad, placeres y distracciones, fue sin embargo una mujer cultivada y de reconocido talento. Doña Leona Vicario, aunque dio importancia a su vida sentimental, tuvo, paradójicamente, una vida recatada y sujeta al deber familiar. Para trazar el panorama de esta evolución cultural, intelectual y sentimental de las mexicanas de la primera mitad del siglo XIX, hemos escogido a dos mujeres que permiten establecer un paralelo con las que glosamos en el capítulo inicial de este libro. Dolores Escalante, nuestra primera comparación, murió joven después de haberse sometido a una serie de noviazgos infelices. Murió en el momento en que su inclinación amorosa por José María Lafragua tenía un desenlace feliz. Por su parte, Concepción Lombardo de Miramón puede compararse con doña Leona Vicario por su posición social y por su vida sentimental: casada con un político importante, tuvo que combinar sus sentimientos con la vida política, pública y oficial. La manera de actuar de una y otra es un síntoma de los cambios operados en los treinta años que cubre nuestra investigación.

Dolores Escalante, una musa romántica

Lola Escalante murió en la ciudad de México el día 24 de junio de 1850. Era novia del escritor y político José María Lafragua y hermana del poeta Félix Escalante. Aquí nos limitaremos a esbozar lo que pudiéramos llamar su biografía sentimental y poética, no porque ella escribiera poesía, sino porque en vida, pero sobre todo después de su muerte, se convirtió en musa romántica. Nacida en 1823, Lola tenía veintisiete años en el momento de su muerte. Se cumplía así una de las condiciones para convertirse en heroína romántica: la muerte en plena juventud.

CONSIDERACIONES FINALES

EPÍLOGO: LOLA ESCALANTE Y CONCEPCIÓN LOMBARDO, DOS ROMÁNTICAS MEXICANAS

Al inicio de esta investigación esbozamos dos retratos: el de la Güera Rodríguez y el de Leona Vicario. La primera, famosa por su búsqueda de felicidad, placeres y distracciones, fue sin embargo una mujer cultivada y de reconocido talento. Doña Leona Vicario, aunque dio importancia a su vida sentimental, tuvo, paradójicamente, una vida recatada y sujeta al deber familiar. Para trazar el panorama de esta evolución cultural, intelectual y sentimental de las mexicanas de la primera mitad del siglo XIX, hemos escogido a dos mujeres que permiten establecer un paralelo con las que glosamos en el capítulo inicial de este libro. Dolores Escalante, nuestra primera comparación, murió joven después de haberse sometido a una serie de noviazgos infelices. Murió en el momento en que su inclinación amorosa por José María Lafragua tenía un desenlace feliz. Por su parte, Concepción Lombardo de Miramón puede compararse con doña Leona Vicario por su posición social y por su vida sentimental: casada con un político importante, tuvo que combinar sus sentimientos con la vida política, pública y oficial. La manera de actuar de una y otra es un síntoma de los cambios operados en los treinta años que cubre nuestra investigación.

Dolores Escalante, una musa romántica

Lola Escalante murió en la ciudad de México el día 24 de junio de 1850. Era novia del escritor y político José María Lafragua y hermana del poeta Félix Escalante. Aquí nos limitaremos a esbozar lo que pudiéramos llamar su biografía sentimental y poética, no porque ella escribiera poesía, sino porque en vida, pero sobre todo después de su muerte, se convirtió en musa romántica. Nacida en 1823, Lola tenía veintisiete años en el momento de su muerte. Se cumplía así una de las condiciones para convertirse en heroína romántica: la muerte en plena juventud.

José María Lafragua y Lola se conocieron después de que ambos habían sufrido un desengaño amoroso. Lafragua acababa de romper su compromiso con una joven poblana y Lola también había acabado su noviazgo con un amigo del propio Lafragua. Empezó una amistad que pronto se reconoció por ambas partes como enamoramiento. Pero esta atracción sentimental no pudo concretarse en matrimonio debido a la mala situación económica del novio. Los enamorados, lejos de desanimarse, convierten su amor en una religión. Ello no niega el reconocimiento de la pasión, pero se renuncia a ella y se convierte la relación amorosa en un culto. “En efecto —escribe Lafragua— yo veneraba a Lola como un objeto santo, jamás se deslizó en mi corazón un sentimiento liviano; la elevación de su espíritu compraba mi admiración; la rectitud de su juicio conquistaba mi respeto; la nobleza y la ternura infinita de su corazón inspiraba al mío el sentimiento más acendrado, más profundo y más leal que pueda alcanzar la naturaleza humana.”¹

Se preparaba el matrimonio entre Lola y Lafragua cuando empezaron a surgir impedimentos de toda índole. La boda se iba aplazando; el día 23 de junio Lola contrajo el cólera y después de una noche de delirio murió víctima de una congestión cerebral en la madrugada del día siguiente. José María Lafragua estuvo acompañándola en sus últimas horas y le cerró los ojos para siempre. Los detalles del entierro, la caja, la tumba y las disposiciones tomadas al respecto son, otra vez, ejemplo de la atracción romántica hacia la muerte. Lafragua confiesa que estuvo enfermo más de tres años como resultado de la pérdida de su amada:

Así viví tres años, con el espíritu entoldado por el dolor, con el cuerpo debilitado por la enfermedad. Me sostenía, sin embargo, un pensamiento: el sepulcro de Lola. No quería morir sin haber colocado los preciosos restos de mi amante en su última morada[...] En consecuencia, el día veinticuatro, primer aniversario de mi desgracia, se hicieron los pri-

¹ J.M. Lafragua, “Ecos del corazón”, en José Miguel Quintana, *Lafragua, político y romántico*, México, UNAM, 1964, p. 96.

meros trazos en el cementerio, plantando yo mismo un sauce a la orilla del lugar donde debía colocarse el sepulcro.²

Lafragua sigue explayándose en detalles y descripciones sobre la construcción de la tumba de Lola. Su muerte se ha convertido en un verdadero culto: “¿Qué idioma alcanzará a explicar lo que sufrió mi corazón, cuando mis ojos, después de caer uno a uno los ladrillos que cerraban el nicho número 160, percibieron la caja que guardaba los restos de Lola?”³ “¿Qué sentimiento podrá compararse con el que experimenté al colocar, como lo hice muchas veces, mi mano trémula sobre aquella caja, considerando que una sola línea, que podía ceder al más ligero impulso, me separaba de la mujer a quien tanto amé?”⁴ Para la tumba, J. M. Lafragua redactó el siguiente epitafio:

Dolores Escalante
murió
el día 24 de junio
de 1850

Llegaba ya al altar feliz esposa...
Allí la hirió la muerte... Aquí reposa...

Decidió más tarde trasladar los restos de su madre al mismo sepulcro, y ello fue motivo de una situación extremadamente romántica: “El día dos de abril, aniversario de mi nacimiento, los coloqué en la bóveda que se hallaba dentro del zócalo del sepulcro de Lola. Así duermen juntos los dos seres que más he amado; y quizás algún día, no lejano acaso, vendré yo mismo a descansar entre mi madre y mi esposa.”⁵

Lafragua reconocía en Lola Escalante su musa y su guía: “contagiado por las lecturas de la época [alude a las lecturas de desesperación romántica], y arrastrado por el despecho, hubiera yo sido la primera

² *Ibidem*, p. 100.

³ *Ibidem*, p. 101.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 105.

presa de mil errores, para bajar después todas las gradas del vicio, hasta caer quizás en la sima del crimen. A este triste periodo aludo muchas veces cuando presento a Lola Escalante arrancando de mi corazón la duda que lo gangrenaba y devolviendo a mi alma la fe en el amor y en la virtud.”⁶

En cuanto a su retrato intelectual y espiritual, Lafragua escribió: “A los catorce años la señorita Escalante era ya notable por su singular talento, por su instrucción muy superior a su edad y por sus virtudes [...]”⁷ Más adelante insiste en su perfecta preparación intelectual, hasta el punto de reconocerle talento literario. Recuerda el aprecio que por su inteligencia e instrucción le profesaban cuatro hombres cultos y talentosos: Andrés Quintana Roo, Fernando Calderón, Manuel Carpio y Joaquín Cardoso. Entre los autores preferidos de Lola, Lafragua señala a Plutarco, Dante, Bossuet, Chateaubriand, lord Byron, Lamartine, Aimée Martin, Quintana, fray Luis de León, Cervantes, Martínez de la Rosa y Bretón de los Herreros, sin descuidar la Biblia, su lectura preferida. En cuanto a las materias en las que se instruyó enumera el francés, la música, la geografía y la historia.

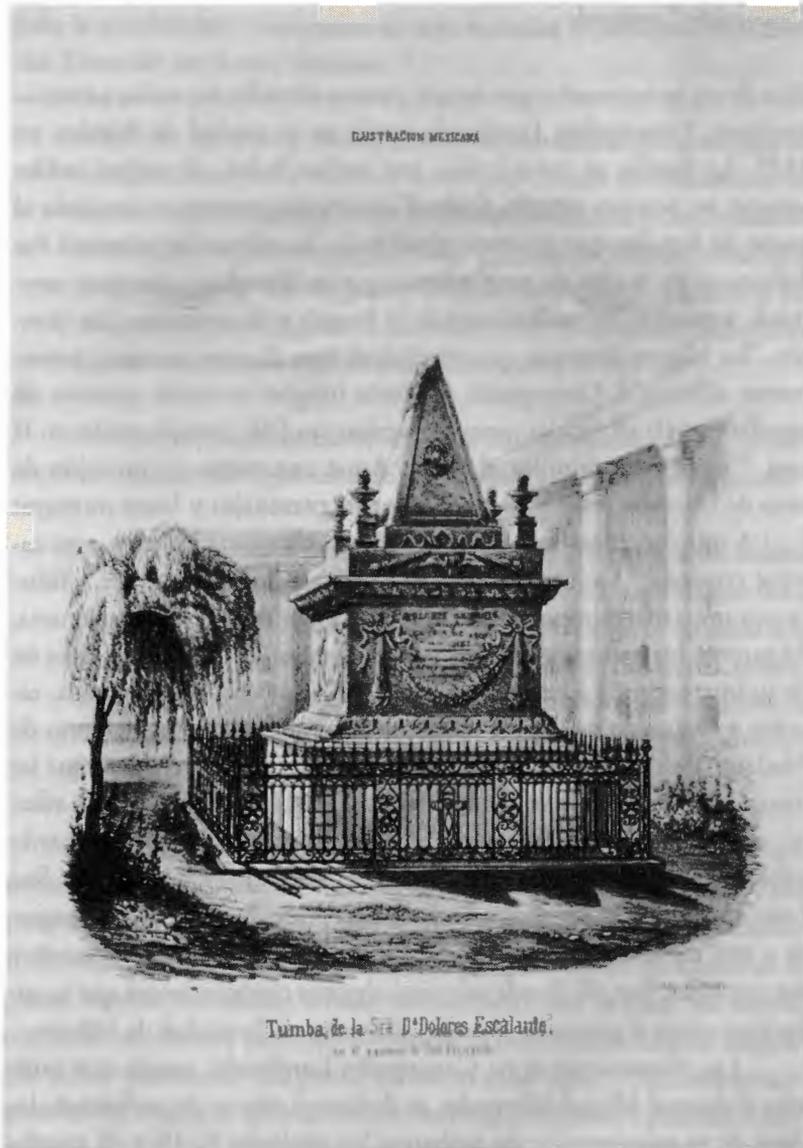
Cerraremos esta semblanza con una frase de la propia Lola Escalante. En algunas ocasiones, José María Lafragua le había propuesto que se dedicara a escribir algo más que cartas, puesto que poseía talento para la literatura “y contaba con la suficiente instrucción”. A estas sugerencias ella respondía: “Yo no sé más que amarte; pero nunca he dejado de comprender ni de sentir lo que tú has querido que comprenda y que sienta; porque para esto no he necesitado de talento: te he comprendido con el corazón.”⁸ Queden ahí los amores románticos de Lafragua y Lola.

El papel de la musa romántica de Dolores Escalante queda de manifiesto al constatar que José María Lafragua no fue el único en dedicarle poesías. Antes y después de la muerte de Lola se publicaron composiciones de varios poetas mexicanos, entre ellos su hermano Félix Escalante y Casimiro del Collado, uno de sus más fieles admiradores.

⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁷ *Ibidem*, p. 84.

⁸ *Ibidem*, p. 107.



65. "Tumba de la Sra. Da. Dolores Escalante en el Panteón de San Fernando", litografía de Decaen, *La Ilustración Mexicana*, tomo IV, 1854, imprenta de Ignacio Cumplido. El sepulcro exhibe más elementos clasicistas que no románticos, sin embargo el espíritu que animaba a su construcción responde plenamente a la mentalidad romántica.

Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Concepción Lombardo

Hija de un jurisconsulto que ocupó puestos elevados en varias administraciones, Concepción Lombardo nació en la ciudad de México en 1835. La familia se consideraba, por ambos lados, de origen noble, aunque no poseían ningún título. Concepción pertenecía sin duda al grupo de familias que estamos estudiando. Su educación primaria fue deficiente, en la casa de unas señoras que se limitaban, con gran severidad, a enseñar los rudimentos de la lectura y el catecismo. En cambio, “las labores de mano que enseñaban eran de gran mérito y sumamente difíciles”.⁹ Concepción no tenía ningún recuerdo positivo de aquella escuela particular, pero en cambio era feliz cuando estaba en la casa. “Tenía yo pasión por el teatro. Armé una escena en un cajón de vino de Burdeos y allí puse decoraciones, personajes y hasta tramoyas [...] A mis funciones asistían los criados de la casa. Había en casa catorce criados”.¹⁰ La ocupación norteamericana los llevó a vivir a Toluca por un cierto tiempo y al regreso ya no volvió a la escuela primaria. Al parecer, los padres no se preocuparon demasiado por las deficiencias de su instrucción y a los diez años de edad Concepción apenas leía, escribía y sabía algo de catecismo. Esto concuerda con un comentario de Madame Calderón de la Barca, quien observó que era frecuente que las hijas de padres cultivados no recibieran la educación esperada. En efecto, además de ser un jurista célebre, don Francisco María Lombardo hablaba varios idiomas de los indios y era catedrático del colegio de San Juan de Letrán. Al regresar a la ciudad de México, Concepción ingresó a una escuela particular regida por la viuda del general Múzquiz y sus tres hijas. Fue allí donde adquirió algunos conocimientos que la colocaron entre el grupo de jóvenes cultivadas de la ciudad de México.

Las *Memorias* de doña Concepción Lombardo, casada más tarde con el general Miguel Miramón, se dedican a relatar de preferencia los años de su matrimonio; sin embargo, los capítulos II, III y IV contienen interesante información sobre su juventud, en la que vemos refle-

⁹ C. Lombardo de Miramón, *Memorias*, México, Editorial Contenido, 1992, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

jada la sensibilidad y los gustos de una sociedad y una época románticas. Describe así la casa familiar:

la sala era espaciosa y estaba lujosamente amueblada. En la antesala estaba la biblioteca. La recámara de mi padre estaba en armonía con su carácter sencillo, pero la de mi madre estaba amueblada con extraordinario lujo, en el centro una gran cama con ricas colgaduras de seda. Los muebles eran de finísima caoba. El comedor era bastante grande y había también en él magníficos muebles[...] En la azotea mi padre había hecho construir cinco piezas y allí había puesto su estudio.

Pero lo más interesante eran las piezas de la señora Lombardo; la descripción corresponde a este reinado que la mujer ha instalado en la casa:

De toda la casa, lo que formaba mis delicias era el tocador de mi madre; éste estaba siempre cerrado con llave y no se abría, sino cuando iba a bailes o a otra sociedad. Estaba colocado en él un tocador de caoba con un gran espejo y, a los lados del mueble, dos hileras de cajones, teniendo adentro todos aquellos objetos que pueden servir para la *toilette* de una señora[...] Enfrente del tocador, un gran espejo de cuerpo entero y a sus lados dos cómodas y dos sofás.¹¹

Concepción Lombardo no se olvida de contarnos en qué consistió su educación. “Se pensó en la música para adornar mi persona y me pusieron maestra de canto. Tenía yo una voz de soprano y se me desarrolló una pasión tan grande por la música que cuando no estaba en el piano, repetía mis escalas a toda voz cantando por la casa. Me exhibí cantando un día del santo de mi madre y me hicieron tantos elogios que ya me parecía ser una *prima donna* en toda regla.”¹² Era inquieta y gustaba del ejercicio, cosa no tan frecuente en la época: aprendió equitación y gustaba mucho de montar caballos briosos. También aprendió tiro al blanco. Sin embargo, faltaba un aprendizaje, el del amor, y éste llegó con un joven que frecuentaba las reuniones familiares.

¹¹ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹² *Ibidem*, p. 35.

El joven era elegante y vestía a la moda, aunque era cojo, pero Concepción se sintió atraída por “su ilustración y talento; hablaba perfectamente cuatro idiomas, era poeta y escribía artículos satíricos”.¹³ Ella se burlaba de su cojera, y parece que él quiso vengarse enamorándola. Primero le propuso enseñarle inglés, y mientras avanzaba en el conocimiento del idioma, el joven aprovechaba para enamorarla. A los quince años se encontró comprometida con aquel joven de veinticinco. “Los primeros tiempos de nuestros amores no me demostraba disgusto porque me divertiera, y aunque mi buen humor y mi alegría habían disminuido con aquella pasión, y no encontraba atractivo en los bailes ni en la sociedad, tenía sin embargo que acceder a los deseos de mis padres y asistir con ellos y mis hermanas al teatro y a los bailes.”¹⁴ Prueba inequívoca de que se trataba de verdaderas obligaciones sociales.

La relación se fue envenenando debido a los celos del novio. Concepción lloraba y los padres sufrían. Se daban frecuentes escenas de reproches y reclamos apasionados. “Los disgustos eran continuos en casa por causa de estas escenas, pero mis padres, conociendo al hombre con quien trataban y la pasión que a mi me dominaba[...].”¹⁵ Reaccionaba como una verdadera romántica: “Dos años habían transcurrido en todo el tiempo de nuestros amores, estábamos a fines de 1852; yo no me podía consolar, lloraba día y noche, no quería ir a ninguna parte, no comía, mi salud se desmejoraba[...].”¹⁶

Digamos algo del novio para entender mejor el carácter de aquellas relaciones. Se llamaba Agustín Franco y era en efecto, periodista y poeta. Como periodista figuraba como redactor de *El Siglo XIX* y de *Don Simplicio*. Como poeta era byroniano, y “como Byron era arrogante, guapo, apuesto, pero renco. Sus poesías quedaron dispersas”. La entrada del *Diccionario Porrúa* añade: “desapareció y se extinguió como una estrella errante”. Doña Concepción Lombardo nos dice que conoció más tarde a sus hijas, huérfanas, en una escuela de Roma, en tanto que la madre malvivía en España cantando en un teatro. Con estos da-

¹³ *Ibidem*, p. 39.

¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶ *Ibidem*.

tos podemos suponer que entre Agustín Franco y la joven Concepción debió trenzarse una historia romántica de amores trágicos e imposibles. Franco murió todavía joven y, al parecer, pobre en Europa después de haberse unido a una actriz.

El segundo noviazgo de Concepción también fue complicado y atormentado. El novio era inglés y protestante. Ella huyó a un convento para obligarlo a tomar una decisión. De su estancia en el convento conservaba un buen recuerdo. “Con las novicias tenía yo gran partido, porque era gente joven y alegre, una de ellas era organista y manejaba con gran maestría aquel instrumento; tenía en su celda un piano, y en las horas de recreación nos reuníamos allí y yo les cantaba y les hacía bailar.”¹⁷ Este testimonio corrobora la gran importancia del canto, el baile y la música hasta el punto de aceptarse como práctica permitida incluso en un convento. Concepción salió de allí para casarse con el inglés, pero el noviazgo no andaba bien y el matrimonio nunca se efectuó.

Entretanto se dio la circunstancia de que el maestro de música de una de las hermanas de Concepción fuera también el maestro de Paz Miramón, y por su intermedio se reanudó una amistad que había quedado interrumpida a la muerte del señor Lombardo y debido también a los deberes militares del joven teniente. Compromiso y matrimonio no se hicieron esperar. En sus *Memorias*, Concepción Lombardo explica con bastante detalle no sólo su vida al lado de Miramón, sino todos sus amores y sus noviazgos, con lo que queda claro que para ella la atracción sentimental era un requisito indispensable para el matrimonio.

Al poco tiempo de casada, se trasladó a vivir a San Luis, destino de su esposo. Al pasar por Querétaro se apoderó de ella una gran tristeza y depresión. Permanecieron allí varios días y una noche asistieron al teatro, “Desde que entré al palco —dice— se apoderó de mi corazón una opresión tan grande que tuve que hacer un enorme esfuerzo para no echarme a llorar.” Concepción Lombardo escribió años después: el motivo era que “aquel teatro sería más tarde uno de los escalo-

¹⁷ *Ibidem*, p. 108.

nes de mi calvario”.¹⁸ Premonición muy típica de una sensibilidad extrema, y algo muy normal en los relatos románticos.

En sus recuerdos, la presencia de la música y el baile es una constante. Miramón le regaló un piano de cola, que los acompañaba en sus distintas residencias. Los domingos, cuando se reunía la familia se tocaba el piano y se bailaba. Pero no todo eran veladas felices y apacibles; los ocho años de matrimonio fueron de continuas zozobras, guerras, revoluciones, exilio y viajes. Hasta el día del fusilamiento, Concepción Lombardo vivió pendiente de su esposo, esperando el regreso después de cada batalla, de cada campaña; después de su muerte, vivió en el recuerdo del amado. Una vida romántica, de amor trágico y aventuras sin fin. Las *Memorias* de la señora Miramón están bien escritas, sobriamente y con la intensidad que les confiere la sinceridad. Si las comparamos con la vida de Leona Vicario notaremos una gran distancia: la vida de Leona fue tanto o más interesante que la de doña Concepción Lombardo, sin embargo ¿por qué no dejó escritos sus recuerdos?

Hay un detalle en la segunda parte de las *Memorias* de la señora Lombardo que confirman lo dicho respecto de las modas: de cada señora que conoce o visita describe con precisión su vestido. Suele detallarnos asimismo lo que ella vistió en las reuniones importantes, sobre todo con motivo de su presentación en las principales cortes europeas. Se detiene también a darnos detalles de las características físicas de cada una de sus conocidas, y sobre todo de las princesas y demás aristócratas que tuvo que tratar en su peregrinar por Europa. Los términos que utiliza son los mismos de la literatura romántica: cutis de nácar, cuello alabastrino, cabellos de seda, talle flexible, porte aristocrático, elegancia exquisita. Corrobora, además, que en México, como en Europa, la buena sociedad vivía entre paseos, tertulias, bailes y teatros.

La mujer que ha vivido en pleno Romanticismo ha descubierto el yo, necesita expresarse, conocerse, reconocerse. A los diarios y memorias ha llamado un autor “minuciosos recuentos del yo”. En sus *Memorias* Concepción Lombardo de Miramón no buscaba solamente reivindicar la figura de su esposo, injustamente fusilado, sino que en ellas registró sus sentimientos; midió los cambios en su sensibilidad y en su

¹⁸ *Ibidem*, p. 153.

humor; analizó psicológicamente a los actores del drama de su vida; a través de sus recuerdos nos hace partícipe de sus presagios y no duda en exponer sus más íntimos pensamientos al lector. Se trata de una actitud romántica y que podemos calificar de moderna. Ni la Güera Rodríguez ni Leona Vicario hicieron nunca tal cosa.

LAS ARTES EN EL ROMANTICISMO MEXICANO

El propósito de este libro es entender cuál es la relación entre el estilo romántico y la mentalidad, gustos y sensibilidad de la época. En el transcurso de la revisión de nuestras fuentes hemos podido obtener un panorama de la actividad artística del país entre 1821 y 1855. Durante estos años México sufrirá una transformación fundamental, ya que se pasará de la sociedad estamental ilustrada, con todo lo que ello implicaba en términos de prácticas culturales, a una sociedad regida por los intereses y los gustos de la burguesía. En este contexto, lo primero que llama la atención es la débil presencia de la pintura. Las exposiciones y la crítica de arte apenas aparecen al finalizar la época que estamos estudiando. Resulta fácil pensar que esta debilidad de la pintura tiene su raíz en la crisis por la que había pasado la Academia de San Carlos, sin presupuesto y sin maestros durante varias décadas; sin embargo, éste es un argumento poco convincente y no puede alegarse como causa de la poca presencia de las artes plásticas. En primer lugar deberíamos preguntarnos por qué la Academia de San Carlos estaba en crisis. La precariedad económica del país no es un argumento suficiente, puesto que ya vimos cómo, en medio de la crisis más atroz, la naciente burguesía mexicana gastaba sumas considerables en mantener compañías de teatro y de ópera. Por otra parte, nunca hubo un conservatorio de música adecuado —que sería el equivalente de una Academia de Bellas Artes— y no obstante la música era un arte sumamente apreciado e intensamente practicado. A este país en crisis llegaron músicos de renombre internacional como Wallace, o cantantes como Sontag.

De la misma manera que nos llamó la atención la débil presencia de la pintura, en el caso de la danza la sorpresa se dio en sentido contrario. Y la abundancia de información nos abrió los ojos acerca de su gran significado social y artístico. Por otra parte, esta información

humor; analizó psicológicamente a los actores del drama de su vida; a través de sus recuerdos nos hace partícipe de sus presagios y no duda en exponer sus más íntimos pensamientos al lector. Se trata de una actitud romántica y que podemos calificar de moderna. Ni la Güera Rodríguez ni Leona Vicario hicieron nunca tal cosa.

LAS ARTES EN EL ROMANTICISMO MEXICANO

El propósito de este libro es entender cuál es la relación entre el estilo romántico y la mentalidad, gustos y sensibilidad de la época. En el transcurso de la revisión de nuestras fuentes hemos podido obtener un panorama de la actividad artística del país entre 1821 y 1855. Durante estos años México sufrirá una transformación fundamental, ya que se pasará de la sociedad estamental ilustrada, con todo lo que ello implicaba en términos de prácticas culturales, a una sociedad regida por los intereses y los gustos de la burguesía. En este contexto, lo primero que llama la atención es la débil presencia de la pintura. Las exposiciones y la crítica de arte apenas aparecen al finalizar la época que estamos estudiando. Resulta fácil pensar que esta debilidad de la pintura tiene su raíz en la crisis por la que había pasado la Academia de San Carlos, sin presupuesto y sin maestros durante varias décadas; sin embargo, éste es un argumento poco convincente y no puede alegarse como causa de la poca presencia de las artes plásticas. En primer lugar deberíamos preguntarnos por qué la Academia de San Carlos estaba en crisis. La precariedad económica del país no es un argumento suficiente, puesto que ya vimos cómo, en medio de la crisis más atroz, la naciente burguesía mexicana gastaba sumas considerables en mantener compañías de teatro y de ópera. Por otra parte, nunca hubo un conservatorio de música adecuado —que sería el equivalente de una Academia de Bellas Artes— y no obstante la música era un arte sumamente apreciado e intensamente practicado. A este país en crisis llegaron músicos de renombre internacional como Wallace, o cantantes como Sontag.

De la misma manera que nos llamó la atención la débil presencia de la pintura, en el caso de la danza la sorpresa se dio en sentido contrario. Y la abundancia de información nos abrió los ojos acerca de su gran significado social y artístico. Por otra parte, esta información

humor; analizó psicológicamente a los actores del drama de su vida; a través de sus recuerdos nos hace partícipe de sus presagios y no duda en exponer sus más íntimos pensamientos al lector. Se trata de una actitud romántica y que podemos calificar de moderna. Ni la Güera Rodríguez ni Leona Vicario hicieron nunca tal cosa.

LAS ARTES EN EL ROMANTICISMO MEXICANO

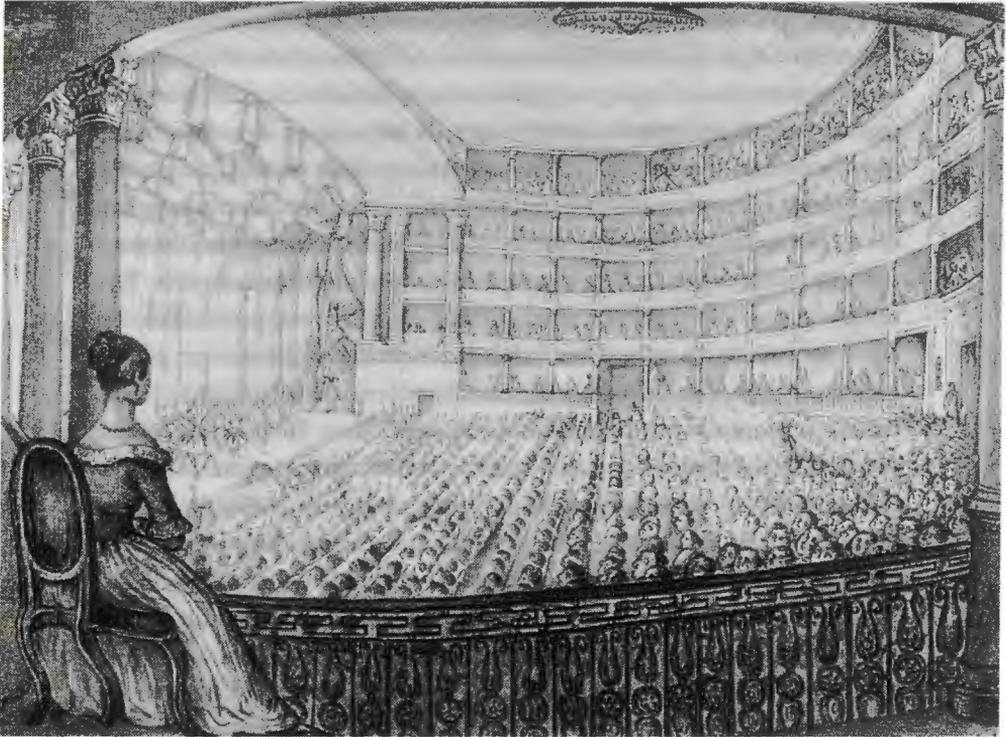
El propósito de este libro es entender cuál es la relación entre el estilo romántico y la mentalidad, gustos y sensibilidad de la época. En el transcurso de la revisión de nuestras fuentes hemos podido obtener un panorama de la actividad artística del país entre 1821 y 1855. Durante estos años México sufrirá una transformación fundamental, ya que se pasará de la sociedad estamental ilustrada, con todo lo que ello implicaba en términos de prácticas culturales, a una sociedad regida por los intereses y los gustos de la burguesía. En este contexto, lo primero que llama la atención es la débil presencia de la pintura. Las exposiciones y la crítica de arte apenas aparecen al finalizar la época que estamos estudiando. Resulta fácil pensar que esta debilidad de la pintura tiene su raíz en la crisis por la que había pasado la Academia de San Carlos, sin presupuesto y sin maestros durante varias décadas; sin embargo, éste es un argumento poco convincente y no puede alegarse como causa de la poca presencia de las artes plásticas. En primer lugar deberíamos preguntarnos por qué la Academia de San Carlos estaba en crisis. La precariedad económica del país no es un argumento suficiente, puesto que ya vimos cómo, en medio de la crisis más atroz, la naciente burguesía mexicana gastaba sumas considerables en mantener compañías de teatro y de ópera. Por otra parte, nunca hubo un conservatorio de música adecuado —que sería el equivalente de una Academia de Bellas Artes— y no obstante la música era un arte sumamente apreciado e intensamente practicado. A este país en crisis llegaron músicos de renombre internacional como Wallace, o cantantes como Sontag.

De la misma manera que nos llamó la atención la débil presencia de la pintura, en el caso de la danza la sorpresa se dio en sentido contrario. Y la abundancia de información nos abrió los ojos acerca de su gran significado social y artístico. Por otra parte, esta información

aportaba pistas en dos aspectos que interesan a nuestra investigación: la presencia de lo popular como índice de lo romántico en el mundo del teatro, y la mayor o menor “honestidad” observada en las danzas, síntoma de la moral conservadora del Romanticismo.

El hecho de que la danza sea, hasta hace muy poco, un arte totalmente efímero, circunscribe nuestros comentarios a las fuentes escritas. Los estudios de Olavarría y Ferrari y de Reyes de la Maza contienen abundantes datos sobre la danza en México en el siglo XIX. Por otra parte, en el momento de cerrar nuestra investigación pudimos consultar el libro de Maya Ramos Smith que analiza de manera detallada el mundo de la danza mexicana del siglo XIX. Todo lo que pudiéramos decir sobre este arte redundaría en lo ya dicho por Ramos Smith; sin embargo, quisiéramos señalar dos aspectos que la autora no toma en cuenta, puesto que circunscribe su estudio a la danza sin equipararla con otras manifestaciones artísticas de la época o con el ambiente social que la sostenía. En primer lugar debemos insistir en que el ballet y todas las formas de la danza tuvieron un papel relevante en la vida social y artística del país. La Compañía de Andrés Pautret no sólo pudo mantenerse durante varias décadas, sino que incluía una Academia de baile que formó a varias generaciones de bailarines mexicanos, hasta el punto de que, mientras en el teatro y la ópera los actores eran españoles e italianos, el cuerpo de baile estuvo formado en su mayoría por artistas nacionales. Pero más importante aún resulta el hecho de que, al margen de la danza en los escenarios, ésta era una práctica desarrollada por cualquier ciudadano, rico o pobre, tal y como se ha podido comprobar en los capítulos precedentes. Todo el mundo bailaba; no saber bailar era tan grave como no saber versificar o, por lo menos, poder recitar de memoria algunas docenas de poesías.

Sin temor a exagerar, podemos decir que quien no sabía bailar y no podía recitar no podía hacer vida social. Otro tanto ocurría con la conversación, o sea el arte de bien hablar, ya que la vida social se sustentaba en las tertulias y veladas. Las escuelas de baile, no necesariamente profesionalizantes, prosperaron en el México romántico y a ellas llegaban, adaptados sin duda, los adelantos, las modas y el repertorio de los grandes centros dancísticos mundiales. Se conocían los nombres de los principales intérpretes y compañías y se llegó a contratar a la famo-



66. "Vista interior del Teatro Nacional", litografía de Heredia, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845-1846. La litografía ilustra el artículo "Máscaras" firmado por "Yo". A nosotros nos interesa el desarrollo de la escena, en donde se lleva a cabo un ballet o interludio.

sísima Fanny Elssler, contrato que para desgracia de los aficionados no pudo cumplirse.

Sobre la poesía y la música hemos hablado extensamente a lo largo de esta obra, y vamos a limitarnos a las conclusiones. La poesía, como se ha demostrado ampliamente, tenía como tema principal a la mujer y al amor. Es frecuente que las composiciones se dedicaran a una dama y se ha visto que entre los lectores dominaban las mujeres. Hasta aquí nos hemos referido a la poesía que ha llegado hasta nosotros escrita, en este caso publicada en las revistas que hemos estudiado. Sin embargo, hubo una gran cantidad de poesía que nunca se escribió, o bien se hizo en álbumes personales, cartas o papelitos privados que han desaparecido para siempre.

Las tertulias, y en general todas las formas de trato social, propiciaban este tipo de intercambio poético. Además, existía el fenómeno de reproducción oral que ya señalábamos, es decir la cantidad de veces que una poesía era escuchada, al margen de la escritura. Si tomamos en cuenta además que hubo “poetas sociales”, es decir un tipo de poesía que nunca fue escrita porque se improvisaba en las reuniones y tertulias —por lo tanto, efímera— podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la mayor parte de la poesía romántica circulaba oralmente. Estudiar la poesía romántica sólo a partir de los libros publicados en aquel momento no responde a la verdadera realidad. Lo mismo podemos decir de la música o de la danza. Cuando valoramos el impacto de difusión que pudieron tener la música, la poesía o la danza debemos considerar que sólo nos es posible recuperar una mínima parte de lo que se produjo. Sin embargo, al igual que para el caso de la danza, lo más importante de todo esto es que no había una división tajante entre los poetas y los que gustaban de la poesía; a todos era dado componer o recitar; a todos era dado bailar y ver bailar. Y eran muchos y muchas las que sabían música y la ejercitaban al margen de la asistencia a los conciertos.

La música presenta muchas analogías con la danza y la poesía: tiene como instrumento principal al cuerpo, se incluía en todas las actividades sociales, es decir tenía un carácter eminentemente colectivo (sin que por ello se elimine la práctica individual, así como la especializada), y al margen de que hubiera especialistas y maestros reconocidos, era un arte practicado por muchas personas y por casi todas las mujeres de las clases medias y altas. Al igual que en la danza y la poesía, y a pesar de la existencia de partituras, la mayor parte de la música ejecutada quedó en experiencia, en sentimiento, en proyección individual o colectiva.

Todo lo dicho anteriormente nos permite plantear algunas conclusiones importantes respecto del estudio de nuestro Romanticismo. Una historia del arte en México en el siglo XIX que tome a la pintura como principal referente está desvirtuando y falseando lo que fue el arte romántico en México. Sirve, única y exclusivamente, para concluir acerca de la pintura, pero no sobre las artes en general y mucho menos sobre el arte y la cultura románticas. Si tomamos a la pintura como re-

ferencia, entonces el romanticismo mexicano sería un movimiento rezañado en relación con el resto del mundo. Si nos atenemos a las que el Romanticismo consideraba bellas artes, entonces nuestro Romanticismo no sólo está en tiempo, sino que puede considerarse un movimiento cronológicamente temprano, que se desarrolló con rapidez y de manera muy armónica con las aspiraciones, gustos y sensibilidad de nuestra sociedad de los albores de la Independencia.

Finalmente, la constatación de que hasta mediados de los cuarenta dominaron en nuestro medio la música, la danza y la poesía —asociadas con el teatro y la ópera, que las reúne a las tres— nos permite concluir que México vivió un Romanticismo más cercano al alemán o al inglés que no al de Francia, en donde la pintura, como máxima representante de la burguesía triunfante, adquirió un papel de primer orden. En México, los gustos románticos de la naciente burguesía se inclinaron por la poesía, la música y la danza. En la época de Santa-Anna la burguesía conservadora sintió la necesidad de poseer pintura para expresar su triunfo, para representar los ideales de la patria que habían construido y también para verse representada. Éste es, para nosotros, el motivo de que se reorganizara la Academia de San Carlos y con ella se pusieran las bases para el desarrollo de las artes plásticas. La publicación de numerosas revistas exigió el desarrollo de la litografía; ésta se dio al margen de si se reorganizaba o no la Academia de San Carlos. Si no había grabados de calidad, se traían de afuera. La crisis no es la causa de que no se hubiera reorganizado la Academia; la causa era que la sociedad romántica mexicana no veía a la pintura como una necesidad de primer orden.

Como consecuencia de todo lo dicho, podemos decir que hasta mediados de los años cuarenta, las bellas artes en México son principalmente la música, la danza y la poesía y que en ellas la mujer tenía un papel activo. Al margen de las bailarinas profesionales, la mayor parte de las mujeres sabía bailar y ello implicaba un entrenamiento sistemático y regular, dada la complejidad de la mayoría de los bailes (vales, cuadrillas, polkas). En el campo de la poesía no es necesario insistir en su papel como musas y lectoras; ya vimos que también la cultivaron. Al desarrollarse la pintura y la escultura en la Academia de San Carlos, la naturaleza misma de estas artes —más individualistas y especializa-

das— orilló a las mujeres a practicarlas de manera marginal. Tomaban clases particulares, incluso exhibían su obra en los Salones anuales, la vendían entre familiares y amigos, pero no hubo una verdadera profesionalización. Su papel en el campo de la pintura fue de otra naturaleza y alcance que a la larga, desde el punto de vista social o artístico, resultó irrelevante.

MUJER Y CULTURA EN EL ROMANTICISMO

La mujer romántica surge del contexto ilustrado, un contexto cultural que se identifica, quizá con excesiva rapidez, con el neoclasicismo. De hecho, hay un romanticismo y un sentimentalismo que hacen su aparición en el antiguo régimen y que, liberándose cada vez más de ciertos principios ilustrados, devienen en el Romanticismo decimonónico. Creemos que, a pesar de no haber podido entrar en profundidad en las vidas de la Güera Rodríguez, Leona Vicario y las propias descendientes de la Güera, se pusieron en evidencia algunos rasgos de esta mentalidad en transformación. Ahora es el momento de preguntarnos qué papel ocuparon las mujeres en esta sociedad en proceso de independencia. Su papel político fue circunstancial y quedó interrumpido al concluir las luchas para conseguirla; nos queda saber si participaron en la transformación social, cultural y de mentalidad. Y si lo hicieron, en qué sentido.

Las mujeres de los grupos sociales estudiados tenían numerosas actividades sociales bien reglamentadas; no obstante, si comparamos su actividad con la libertad con que la mujer del siglo XVIII circulaba, creemos que la mujer romántica vivía muy condicionada y en un régimen de mayor reclusión que sus abuelas. Cuando nos referimos a encierro, lo decimos en los términos ya explicados de vida pública y vida privada. En el antiguo régimen la vida tenía un carácter eminentemente colectivo, público y abierto, en tanto que en el siglo XIX cada vez se aprecia más la intimidad. La casa será el santuario de esta intimidad y la mujer su sacerdotisa.

En estas condiciones, y aunque suene contradictorio o paradójico, el papel de la mujer como actor y transmisor cultural se amplió notablemente. En primer lugar, la burguesía empezará a considerar la posesión de conocimientos y de cultura (en sentido restringido de

das— orilló a las mujeres a practicarlas de manera marginal. Tomaban clases particulares, incluso exhibían su obra en los Salones anuales, la vendían entre familiares y amigos, pero no hubo una verdadera profesionalización. Su papel en el campo de la pintura fue de otra naturaleza y alcance que a la larga, desde el punto de vista social o artístico, resultó irrelevante.

MUJER Y CULTURA EN EL ROMANTICISMO

La mujer romántica surge del contexto ilustrado, un contexto cultural que se identifica, quizá con excesiva rapidez, con el neoclasicismo. De hecho, hay un romanticismo y un sentimentalismo que hacen su aparición en el antiguo régimen y que, liberándose cada vez más de ciertos principios ilustrados, devienen en el Romanticismo decimonónico. Creemos que, a pesar de no haber podido entrar en profundidad en las vidas de la Güera Rodríguez, Leona Vicario y las propias descendientes de la Güera, se pusieron en evidencia algunos rasgos de esta mentalidad en transformación. Ahora es el momento de preguntarnos qué papel ocuparon las mujeres en esta sociedad en proceso de independencia. Su papel político fue circunstancial y quedó interrumpido al concluir las luchas para conseguirla; nos queda saber si participaron en la transformación social, cultural y de mentalidad. Y si lo hicieron, en qué sentido.

Las mujeres de los grupos sociales estudiados tenían numerosas actividades sociales bien reglamentadas; no obstante, si comparamos su actividad con la libertad con que la mujer del siglo XVIII circulaba, creemos que la mujer romántica vivía muy condicionada y en un régimen de mayor reclusión que sus abuelas. Cuando nos referimos a encierro, lo decimos en los términos ya explicados de vida pública y vida privada. En el antiguo régimen la vida tenía un carácter eminentemente colectivo, público y abierto, en tanto que en el siglo XIX cada vez se aprecia más la intimidad. La casa será el santuario de esta intimidad y la mujer su sacerdotisa.

En estas condiciones, y aunque suene contradictorio o paradójico, el papel de la mujer como actor y transmisor cultural se amplió notablemente. En primer lugar, la burguesía empezará a considerar la posesión de conocimientos y de cultura (en sentido restringido de

instrucción) como un bien deseable, y como un elemento de distinción social. Por lo tanto, nadie deseará una esposa ignorante, con lo que se acentúan las preocupaciones por la instrucción de la mujer. Qué debe saber y qué no debe saber; qué tipo de conocimientos son deseables para cumplir con su papel de esposa y madre, y cuáles no. Paralelamente, la mujer tendrá el tiempo para adquirir una cultura, más o menos sistematizada, y que en términos de la época significa: saber dibujar, tener buenos conocimientos de música (canto y piano de preferencia) y ser hábil en los trabajos manuales, especialmente el bordado. A ello se añade la instrucción religiosa (fundamentada en el catecismo, la Biblia, las obras de Ripalda y Fleuri) y algo de geografía, historia, cálculo e idiomas (francés e italiano, raramente inglés).

Estas habilidades, a las que se suman la danza, la declamación y el arte de la conversación (del que se nos escapa el valor y la influencia, pero que era sin duda fundamental en la transmisión de conocimientos), se practicaban en las reuniones y tertulias y eran formas básicas de socialización. Pero aquí nos interesa hacer énfasis en que a través de estas prácticas circulaban una suma importantísima de conocimientos y de información sobre autores, obras y formas musicales; sobre historia antigua y contemporánea, y acerca de países y ciudades; sobre poetas, escritores, formas literarias y publicaciones recientes; sobre las modas en México y en otros países, pero también acerca de la situación política nacional e internacional, aunque este tema se considerara en principio más adecuado para el sexo masculino. El éxito de una reunión dependía de la anfitriona. Quizá no dirigía las conversaciones de manera directa, pero las estimulaba, las orientaba y si era necesario corregía su rumbo. Una mujer con estas habilidades valía un potosí, y si bien no se exigía de ella que fuera una erudita (la mayoría de hombres, por otro lado, no tenía mayores conocimientos que ellas), está claro que debía ser inteligente, hábil y poseer una instrucción general más que regular. Aquí queremos señalar que el carácter no académico, heterodoxo, de la educación femenina tiene dos caras: por un lado no la preparaba para la vida profesional, pero por el otro la hacía más sensible, más abierta e imaginativa. Es decir más propensa al romanticismo.

Veamos qué pasó con la lectura. El desarrollo cada vez más grande de la imprenta, hasta llegar a volúmenes importantes en las edicio-

nes, motivó que hubiera una oferta creciente de libros y otros escritos impresos cada vez más baratos. Entre ellos vamos a considerar en primer lugar a las novelas, seguidas de las revistas y las ediciones de poesía. Ya vimos cómo en general los pedagogos y pensadores desaconsejaban la lectura de relatos romancescos. Sin embargo, en México, al igual que en los demás países de los que tenemos información, las mujeres se volcaron de tal manera en la lectura, y en especial en la de novelas, que es lícito decir que la industria editorial del siglo XIX vivió en gran medida de las publicaciones destinadas a las damas.

Muchas de estas lecturas, y lo vimos de manera especial en el caso del *Revival*, no sólo alimentaban sueños romancescos y aventuras de amor; no sólo estimulaban los llantos y las imaginaciones febriles, sino que también proporcionaban conocimientos históricos. Todo ello, los sueños y las aspiraciones incluidos, son formas de cultura; y en este caso de cultura romántica. Al respecto, es sintomática la frecuencia con que se representaba a las mujeres, ya sea en la pintura o en el grabado, con un libro en la mano. En términos de la época que estamos estudiando, leer significaba también evadirse, es decir evadirse de la casa, de las normas y de los roles. Y para muchos, médicos incluidos, esta evasión era frecuente en jóvenes de imaginación ardiente y desequilibrada, pudiendo terminar en neurosis. Al respecto nos parece pertinente recordar aquella frase del Dr. Tissot, un célebre médico francés del siglo pasado: "Muchacha que lee novelas a los quince, a los veinte histórica segura."

Conocemos tres momentos en la historia europea en los que las mujeres tuvieron un papel activo en la historia de la cultura y en la formación de un ambiente artístico y cultural: el movimiento trovadoresco, presidido por Leonor de Aquitania, cuya actividad, imitada por numerosas damas en todas las cortes europeas, había de transformar la cultura medieval; las cortes renacentistas, especialmente las italianas, que contribuyeron a la difusión del humanismo, y los salones del clasicismo francés, imitados en otros países con más o menos suerte, pero que en todo caso son el antecedente y modelo de las tertulias decimonónicas. Todos sabemos que las damas de las cortes de amor trovadorescas impulsieron ciertos temas y promovieron la adopción de ciertas formas no sólo poéticas, sino también de trato social entre los sexos, re-

laciones que transformaron la sociedad ruda, bárbara y eminentemente masculina de la Baja Edad Media en una sociedad mucho más refinada y sutil. En estos cambios la mujer tuvo un papel determinante, apoyada por la Iglesia, que vio en ello la oportunidad para disminuir la violencia y las guerras.

Las *femmes savantes*, a pesar de haber sido ridiculizadas por muchos autores, significan el reconocimiento al derecho a participar en la construcción de la cultura. Fueron grupos pequeños de mujeres, verdaderas élites, pero sentaron un precedente. Madame de Staël —máxima representante de aquellas mujeres que brillaron en los salones por su sabiduría y sus dotes como escritoras— fue ampliamente conocida en México, citada constantemente, admirada por liberales y conservadores y utilizada como modelo de mujer cultivada. Una frase o sentencia de Madame de Staël tenía en México una autoridad indiscutible. A partir del Romanticismo las revistas darán cabida y aun alentarán la producción femenina. Se empezará a veces por las traducciones y la poesía, y se acabará aceptando el ensayo y la novela. Las biografías de mujeres célebres que destacaron como escritoras o artistas pasarán a ser un *leit motiv* de las revistas, y con ello las mujeres con aptitudes intelectuales y artísticas tendrán un ejemplo a seguir.

Es cierto que fue la Ilustración la que empezara a considerar a la mujer capaz de un desarrollo intelectual equiparable al del hombre; de igual manera, será la Ilustración la primera en exigir la educación de la mujer como uno de los medios más seguros para elevar la instrucción general. Pero es en el siglo XIX cuando se llevará a cabo este programa, gracias a una creciente democratización de la sociedad. Las preguntas pertinentes serían: ¿qué papel tuvo el Romanticismo en este cambio y en este programa? ¿Aceleró el proceso o lo frenó? Queremos contestar con esta sentencia: “Por sus frutos los conoceréis”. Más que investigar si el Romanticismo como tal propiciaría una mayor participación cultural de la mujer o la frenaría, debemos revisar la producción cultural romántica y la actividad intelectual de la mujer. El Romanticismo involucra a la mujer desde el momento en que la pone en el centro de la inspiración y de la creación. Ellas adquieren conciencia de su importancia como musas y como agentes de cultura y empiezan a considerar los conocimientos musicales, literarios o artísticos como parte de sus

atributos. La prueba de ello es que la mayoría de los pedagogos y moralistas del siglo XIX protestan por que las mujeres se ocupen más de solfear o bailar que de practicar virtudes tradicionalmente consideradas femeninas: el pudor, la honestidad y el sacrificio.

Al iniciar esta investigación estábamos conscientes de que no encontraríamos escritos o manifestaciones artísticas específicamente femeninas en el sentido en que usan el término las historiadoras feministas. Por el contrario, pensábamos que si la cultura hegemónica era masculina, las mujeres repetirían en lo esencial los modelos y tópicos propuestos por los hombres. La influencia de lo femenino viene por otros caminos. Uno de los propósitos de la investigación era descubrirlos. Veamos cuáles son.

En primer lugar, pasemos a revisar los tres datos con los que iniciamos este libro: espacio, tiempo y cuerpo. La feminización del espacio doméstico, cuyas consecuencias e influencias todavía vivimos, sólo puede calibrarse en la medida en que pudiéramos imaginar las casas y el modo de habitarlas antes del advenimiento de la burguesía romántica. De las casas desnudas o solamente lujosas —que no cómodas— del siglo XVIII, se va llegando poco a poco a la casa en la que la mujer impone sus gustos, su sensibilidad y en la que se proyecta: trabajos manuales, costura, bordados, bibelots, recuerdos. La casa y sus accesorios reflejan el *status* económico, el nivel social, el grado de cultura y las aspiraciones familiares, pero en especial la sensibilidad de la mujer. A través del espacio doméstico la mujer ejerce el poder y aun la tiranía. Es un espacio restringido, pero en el que la mayoría de las veces tiene el poder indiscutible. Ello es tan cierto que los hombres del siglo XIX solían reservarse unas habitaciones, conscientes de que debían preservar un área de libertad: es el gabinete o la biblioteca y en ella la mujer es solamente la invitada.

El segundo lugar en el que la mujer ejercerá una influencia cultural es en el teatro. Allí se exhiben su belleza, sus vestidos y sus joyas, pero además en el teatro ella sabe imponer sus gustos. Ya vimos cómo las lágrimas que conmovían a las damas en las piezas dramáticas románticas se tomaban en cuenta a la hora de juzgar una obra y medir su éxito. En cuanto a las óperas es indudable que permanecieron en escena aquellas producciones que gustaban a las mujeres. Y agradaban a las

damas aquellas obras en las que la espectadora podía proyectarse en la heroína. Bellini y Donizetti son autores sentimentales muy apropiados para una sociedad que se ha sentimentalizado rápidamente. Las heroínas de sus óperas, como ya se vio en el correspondiente capítulo, encarnan el ideal de la mujer romántica: dedicadas por completo al amor, se consagran a sus amantes, sufren y, casi sin excepción, mueren en aras de la pasión amorosa.

La tertulia era la ocasión para que la mujer ejercitara todas sus facultades intelectuales y sensibles. Tenía que nutrir su conversación con conocimientos de tipo artístico e histórico; debía leer las novelas de moda y se esperaban de ella comentarios adecuados sobre los temas de interés general. Pero además utilizaba su sensibilidad como guía para lograr reconocimiento y poder: en las tertulias y reuniones ponía en marcha todas las formas de seducción, altamente sofisticada y culta si pensamos que incluía el arte de la conversación, la habilidad en declamar poesías, el canto, la ejecución de algún instrumento y también el baile. Todo indica que los jóvenes se fijaban en algunas de estas facultades y a veces escogían por esposa a aquella que las reuniera todas, y no sólo la belleza o una buena dote. Lo que nos parece más interesante es que la mujer utilizaba estas habilidades de manera “femenina”, es decir no como meras aptitudes añadidas, sino como virtudes de su persona y de su corazón. Algo que estaba completamente de acuerdo con el espíritu del Romanticismo.

Por último, la mujer influyó poderosamente en la producción editorial de la época; en especial en la producción de revistas y en el de las novelas. Las revistas, especializadas o no en el bello sexo, fueron un elemento de suma importancia para el desarrollo cultural del México independiente. En un país que apenas se lograba afianzar como nación en lo político y en lo económico, los editores no dudaron en lanzarse a verdaderas epopeyas editoriales. Y si lo pudieron hacer fue sin duda porque las mujeres leían y se convertían en el sostén y a veces en razón de ser de estas publicaciones periódicas. No hemos podido hacer un estudio particular del caso de la novela, pues nos hemos dirigido a las revistas; sin embargo, tenemos varias referencias que permiten pensar que en México las mujeres se convirtieron en las principales lectoras de novelas, llegando a influir en la producción de más de un autor, y por

supuesto, en el tiraje y el carácter de sus ediciones. Otro tanto debió de ocurrir con las ediciones de poesía.

El cuerpo, en especial el femenino, es un campo privilegiado para el estudio de la difusión de la sensibilidad romántica. Es relativamente fácil entender que la belleza femenina del Romanticismo sea una belleza enferma, pálida y ojerosa. Resulta más difícil comprender el culto a la moda que se instaura definitivamente hacia la mitad del siglo XIX. Recordemos lo que se dijo acerca del concepto del cuerpo a finales del siglo XVIII y principios del XIX y comparemos con los años de apogeo del Romanticismo. De inmediato se distingue entre el fenómeno de exhibición del cuerpo que vivió el Siglo de las Luces y la clara tendencia a ocultarlo que dominó el Romanticismo. El siglo XIX sepulta el cuerpo debajo de metros y metros de tela, crespones, olanes y encajes. A veces todavía acepta amplios escotes para los vestidos de baile, pero en la mayoría de los modelos analizados el cuerpo desaparece y sólo queda el vestido a la moda, mismo que permite medir la posición social de la familia y el *status* económico del marido. Hay un verdadero secuestro del cuerpo. La adhesión a los vestidos, en el sentido material, la interpretamos más como una expresión del capitalismo y la burguesía en general que como una expresión del Romanticismo en particular. Pero, en todo caso, el Romanticismo no debilitó la afición de las mujeres por la moda, sino todo lo contrario. Por otro lado, en los estilos del vestido, la mujer ponía en práctica sus conocimientos y preferencias históricas. La mayoría de las modas femeninas del siglo XIX son una clara referencia al *Revival*, una oportunidad por lo tanto de identificación con ciertas épocas del pasado.

Todo indica que la mujer se sentía identificada con el marco sensible y mental propuesto por el Romanticismo. La pregunta que nos planteamos, sin embargo, no es fácil de contestar: este fenómeno de aceptación del Romanticismo por parte de las mujeres ¿responde a que la naturaleza de la mujer es fácilmente impresionable, excesivamente sensible, propensa a la imaginación, intuitiva, capaz de soportar grandes sufrimientos? ¿O es que el Romanticismo contribuyó a hacerla así? Esta pregunta es simétrica y análoga a la que nos hemos propuesto como tema de nuestra investigación. En todo caso, y ello es de suma importancia, las mujeres no sólo se identifican con el Romanticismo, si-

no que se saben románticas. Se trata, probablemente, de un fenómeno inédito en la historia.

ESTILO Y MENTALIDADES: LA INTRODUCCIÓN
DEL ROMANTICISMO EN MÉXICO

Entendemos que el estilo es más que la creación de formas literarias y artísticas; el estilo es también visión del mundo y expresión de una mentalidad. En esta investigación nos ha interesado analizar y entender de qué manera la sensibilidad y la mentalidad de una época pueden encarnarse en un estilo y viceversa, es decir, de qué manera un estilo expresa y hace patente la sensibilidad y la mentalidad de una época.

Sería muy fácil, aunque no resultara convincente, concluir que el Romanticismo se trajo de Europa e influyó en la sensibilidad y la mentalidad mexicanas. Podríamos optar por el patrón contrario: decidir que en México había una predisposición a la expresión romántica que nos llevó a buscar en el Romanticismo europeo modelos a imitar. El problema es más complejo. Se trata de las mediaciones que actuaron y de entender cómo éstas se dieron. Porque, como todos sabemos, la cultura no es algo estático, sino en continua transformación, y el historiador debe inventar caminos que le permitan acercarse a los fenómenos dinámicos.

Vamos a considerar tres factores. Por un lado, existe un ambiente cultural previo, caracterizado por una mentalidad y una sensibilidad más o menos interiorizadas: la cultura ilustrada, una pretensión de racionalismo, la objetividad frente a los fenómenos estéticos y espirituales, el ideal de la contención de las emociones y un arte que se acercaba al clasicismo. En segundo lugar, tenemos una corriente —el Romanticismo— que tiene antecedentes en Europa y en la misma América: formas y temas derivados del barroco, interiorizados incluso por los sectores más populares, expresión sentimental, subjetividad, intuición y tendencia a la expresividad. Finalmente, tenemos la concreción de unas formas y temas nuevos —el Romanticismo como escuela moderna— cuya adopción generalizada serviría para medir la aceptación y propagación de un determinado gusto y mentalidad.

Veamos cómo se nos han aparecido estos tres factores en el trans-

no que se saben románticas. Se trata, probablemente, de un fenómeno inédito en la historia.

ESTILO Y MENTALIDADES: LA INTRODUCCIÓN
DEL ROMANTICISMO EN MÉXICO

Entendemos que el estilo es más que la creación de formas literarias y artísticas; el estilo es también visión del mundo y expresión de una mentalidad. En esta investigación nos ha interesado analizar y entender de qué manera la sensibilidad y la mentalidad de una época pueden encarnarse en un estilo y viceversa, es decir, de qué manera un estilo expresa y hace patente la sensibilidad y la mentalidad de una época.

Sería muy fácil, aunque no resultara convincente, concluir que el Romanticismo se trajo de Europa e influyó en la sensibilidad y la mentalidad mexicanas. Podríamos optar por el patrón contrario: decidir que en México había una predisposición a la expresión romántica que nos llevó a buscar en el Romanticismo europeo modelos a imitar. El problema es más complejo. Se trata de las mediaciones que actuaron y de entender cómo éstas se dieron. Porque, como todos sabemos, la cultura no es algo estático, sino en continua transformación, y el historiador debe inventar caminos que le permitan acercarse a los fenómenos dinámicos.

Vamos a considerar tres factores. Por un lado, existe un ambiente cultural previo, caracterizado por una mentalidad y una sensibilidad más o menos interiorizadas: la cultura ilustrada, una pretensión de racionalismo, la objetividad frente a los fenómenos estéticos y espirituales, el ideal de la contención de las emociones y un arte que se acercaba al clasicismo. En segundo lugar, tenemos una corriente —el Romanticismo— que tiene antecedentes en Europa y en la misma América: formas y temas derivados del barroco, interiorizados incluso por los sectores más populares, expresión sentimental, subjetividad, intuición y tendencia a la expresividad. Finalmente, tenemos la concreción de unas formas y temas nuevos —el Romanticismo como escuela moderna— cuya adopción generalizada serviría para medir la aceptación y propagación de un determinado gusto y mentalidad.

Veamos cómo se nos han aparecido estos tres factores en el trans-

curso de nuestra investigación. En esta revisión está implícita una propuesta metodológica que nos deja detectar y procesar este tipo de datos cuya naturaleza efímera, subjetiva y volátil apenas permite asirlos. Queremos recordar también que en el transcurso de nuestra investigación hemos actuado más como antropólogos que como historiadores, ya que se utilizaron las fuentes a la manera de informantes. Ello quiere decir que no sólo hemos tomado en cuenta el dato, sino la manera como se transmite, la carga emocional que lo permea y también aquello que se simula o no se dice.

He aquí el panorama, provisional, que podemos trazar. La Ilustración y su acompañante más frecuente, el neoclasicismo, no llegaron más que a determinados círculos de la sociedad novohispana. Concretamente a los estamentos aristocráticos, a la burocracia virreinal, a las altas jerarquías eclesiásticas y a una burguesía ilustrada no muy numerosa. Fueron ellos quienes adoptaron un tipo de cultura formalizada y estandarizada que se obtiene sobre todo a partir de la lectura y de los conocimientos sistematizados en los que la cultura religiosa cada vez tiene menos peso. El resto de la población, en la que se incluye mucha gente acomodada e incluso sectores de la burguesía, continuó inmersa en un contexto cultural que llamaremos tradicional y popular en el sentido rabelesiano, es decir una cultura tradicional de carácter eminentemente oral. Estos dos tipos de cultura no se excluyen necesariamente; así lo vimos en el caso de la Güera Rodríguez, quien gustaba de las tonadillas tradicionales y asistía a las fiestas populares a pesar de pertenecer a las élites novohispanas. Cabe decir que en el trasfondo de estos dos tipos de cultura encontramos también la distinción entre lo público —predominante en el antiguo régimen— y lo privado, que acabará imponiéndose en la sociedad burguesa decimonónica.

El neoclasicismo fue utilizado a veces con cierta pureza, pero las más de las veces sólo se adoptan algunos aspectos o elementos. Nos preguntamos hasta qué punto fue interiorizado por la mayoría de la población novohispana. Nuestra respuesta es que fue un estilo de élites muy restringidas, no tanto porque fuera un estilo basado en el clasicismo grecorromano (cuyos elementos iconográficos ya estuvieron presentes durante el barroco), sino porque identificarse con él suponía una serie de conocimientos librescos a los que la mayoría de la población

no tenía ni le interesaba tener acceso. Era más fácil que se extendieran y adoptaran otros rasgos inherentes a la Ilustración, como pueden ser la admiración por la razón o los principios de tolerancia religiosa y política. Por lo que a nosotros atañe, consideramos que la distinción que el siglo XVIII hizo entre lo público y lo privado, en nombre del orden y la razón, fue de capital importancia para entender los cambios del siglo XIX. Se empieza a considerar lo público como cosa del Estado o “de la policía”, como se decía, en tanto que lo privado, antes insignificante e incluso negativo, empieza a verse como sinónimo de felicidad. Lo privado adquiere además un sentido familiar y espacial (el hogar) muy concreto.

La Revolución Francesa detuvo hasta cierto punto este proceso al inclinar otra vez la balanza en favor de lo público, entendido como un ámbito de mayor transparencia política y social. Con la Revolución Francesa hay una revaloración de la vida pública, que facilita un mayor control sobre los individuos. Frente a este modelo republicano, que se presentó como revolucionario y progresista, se alza el modelo inglés del *sweet home*, de la intimidad y los valores convencionales. Es el modelo conservador al que se inclinará la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XIX. Lo privado, sin embargo, escapaba al control del Estado. Por muy peligrosos que pudieran ser los movimientos sociales del antiguo régimen, su actuación en el campo de lo público permitía un mayor control y previsión. La retirada del individuo a la intimidad del hogar exigía un nuevo tipo de regulamiento: el autocontrol. Y el autocontrol presupone un conocimiento minucioso y detallado del yo. A ello contribuirá el Romanticismo, y en este sentido será el mejor aliado de la nueva forma de Estado. El Romanticismo favorece el autocoñocimiento, la reflexión y las ensoñaciones individuales; por lo mismo, contribuye a reforzar lo privado.

Sin embargo, pasar de uno a otro tipo de sociedad requería de un proceso largo de cambios y de adaptaciones. Las prácticas y las instituciones culturales tenían que ir transformándose y adecuándose a las nuevas formas de expresión cultural. Y al revés, las formas y las expresiones culturales que surgieron iban transformando las instituciones que las enmarcaban o a que daban cabida. A lo largo de los años que hemos estudiado se observan deslizamientos y cruces entre rasgos de

una y otra cultura y mentalidad. Así se explica, por ejemplo, que aquellas formas artísticas caracterizadas por el uso del cuerpo en un marco colectivo tengan todavía mucho peso en la primera mitad del siglo XIX; nos referimos a la poesía no escrita, a la danza y al baile, así como a la música en contextos sociales y colectivos. Para nosotros, el desarrollo de formas como la novela y la pintura, ésta de menor peso en el periodo estudiado, significan precisamente el avance en México del nuevo tipo de cultura individual y privada. La lectura de novelas y el disfrute de pinturas privilegian el sentido de la vista, en tanto que la declamación de poesía, la música y la danza privilegian el oído. Los sonidos, a su vez, rodean el cuerpo y lo involucran por completo. Novela y pintura exigen instituciones complejas (imprentas, escuelas de arte y un mercado de bienes culturales desarrollado). Es así como se van sucediendo, de acuerdo con diversas circunstancias que a veces no son fáciles de analizar, la aparición, declive o marginación de ciertas expresiones artísticas y culturales.

La pregunta que se impone en este momento es: qué sectores de la sociedad mexicana se adhieren a las formas propuestas por el Romanticismo y por qué. Ya dijimos que en primer lugar tenemos a las personas o familias de la burguesía y la aristocracia que viajaron a Europa por distintos motivos. Otras, gracias al conocimiento de lenguas, como el francés, el italiano y el inglés, mantuvieron una relación más o menos constante con el extranjero por medio de las publicaciones. Muy rápidamente apareció un medio que facilitaba estas relaciones y eliminaba incluso los pasos anteriores (los viajes y el conocimiento de lenguas extranjeras); nos referimos, por supuesto, a los periódicos y revistas. Su importancia es tan grande que nos atrevemos a decir que ellos solos hubieran sido capaces de transformarnos culturalmente. Esta idea es la que nos llevó a considerarlos como fuente básica y casi única para nuestra investigación. Los textos y las ilustraciones de las revistas nos permitirían reconstruir con bastante riqueza y exactitud el ambiente cultural del periodo. Este ambiente nos permitiría, a su vez, descubrir, aunque fuera de manera muy general, qué sensibilidad dirigía este nuevo ambiente cultural. Teniendo como guía esta sensibilidad, pasaríamos a ver qué dicen los autores románticos del bello sexo y lo que el bello sexo dice de sí utilizando las formas románticas. Con ello estaría-

mos en condiciones de entrar en el campo de pruebas de nuestra investigación: la mujer y el Romanticismo.

En la introducción decíamos, de acuerdo con autores como Lazo y Vallejo, que en América había predisposición hacia formas de expresión de tipo romántico. La sensibilidad barroca, que sí permeó a toda la sociedad novohispana, incluidos los sectores indígenas, se había ido transformando y había enlazado con lo que en Europa se llamó sentimentalismo. Se había transformado pero no sufrió un corte o colapso. Hay una especie de continuidad —que no se ha estudiado de manera suficiente— entre las formas de percepción, las expresiones del barroco y las formas y la sensibilidad románticas. Por ejemplo, la poesía femenina, religiosa casi siempre y a veces tremendamente sensual, escrita por mujeres (por lo general monjas), es un anticipo del Romanticismo: introspección, expresión de sentimientos personales, sensualidad más o menos consciente o reprimida. Además, se da un lazo de unión entre el barroco y el romanticismo decimonónico en por lo menos dos aspectos: la obsesión por la muerte —aunque tenga carácter distinto porque la religiosidad es distinta— y el sentimentalismo en forma de lágrimas y lloriqueos.

Todo parece indicar que hay siempre unos actores o agentes que son los que introducen formas nuevas en un marco cultural determinado: por ejemplo los byronianos en poesía, los wertherianos en novela o la tendencia italiana en la ópera. Introducir una forma novedosa no significa, sin embargo, llevarla a su máxima expresión o lograr con ella el producto más acabado y perfecto. Casi por regla general podemos decir que los agentes de estas novedades artísticas son personas que por su *status* social o su posibilidad de influir en el medio cultural (a través de los periódicos o por la influencia social y política) se convierten en elementos de la vanguardia cultural. En este sentido, aunque en la formación de un estilo pueden contribuir los llamados genios, para la construcción de un estilo es necesario que se sumen aficiones, gustos, conocimientos, sensibilidades y prácticas culturales de un grupo numeroso y bastante homologado de individuos hasta cierto punto anónimos y no necesariamente artistas o escritores. No es el genio el que crea el estilo, sino el consenso y la recepción social.

Todo este complejo proceso de la constitución de un estilo se

acompaña de coincidencias, cambios, transformaciones y ajustes de la sensibilidad. El fenómeno de las vanguardias, en el sentido de que un grupo reducido de élite crea un estilo, no se puede aplicar a casi ninguno de los estilos históricos; el gótico, el barroco y el romanticismo se generan desde muchos ámbitos e involucran a grandes sectores de la población dedicados a actividades muy diversas. Sólo el Renacimiento podría compararse con el fenómeno de las vanguardias, en tanto se genera en núcleos reducidos de artistas y escritores y tarda muchas décadas en generalizarse, permaneciendo, aun así, como un estilo de minorías.

Así, y creemos que la revisión de nuestras fuentes lo muestra ampliamente, si hubo romanticismo en México fue porque no sólo los grupos privilegiados, sino una capa más amplia de clases medias se sintieron identificadas con las nuevas formas procedentes de Europa. El Romanticismo mexicano no se habría dado por la sola voluntad artística de un Rodríguez Galván o de un Fernando Calderón. Hechas estas observaciones, pasemos ahora a exponer nuestras consideraciones metodológicas.

1. La elección del *corpus* se hizo con base en su universalidad. Se escogió un *corpus* literario y visual —contenido en las revistas— que hubiera llegado a amplias capas de la sociedad y para cuyo uso no se requiriera de conocimientos demasiado especializados. Y decimos esto porque consideramos que la lectura era algo todavía restringido en la primera mitad del siglo XIX, entre otras cosas porque los libros tenían un precio alto. La difusión de muchos textos es el resultado de la lectura colectiva en voz alta. En contrapartida, gracias a la lista de suscriptores, sabemos que estas revistas llegaban a lugares bastante apartados de la República. Como una forma de garantizar la coherencia en nuestros resultados, nos limitamos al universo de las revistas.
2. Optamos por considerar bellas artes a la literatura y a las artes aplicadas, siguiendo el concepto de aquella época y no lo que ahora se considera arte. Preferimos, cuando esto sea posible, hablar de las artes y no del arte en singular. En todo caso, hemos seguido los criterios del Romanticismo y no los nuestros. Por lo tanto, a partir de las fuentes, la pintura pasa a un lugar secundario, y en cambio la poesía y la música se sitúan en primer plano. Por lo mismo, en el cam-

po de las artes plásticas tendríamos que dar más importancia a las figuras de cera que a la escultura, o al dibujo que a la pintura.

3. Hemos preferido aquellos datos que tienen que ver con una apropiación cotidiana y colectiva del arte por encima de aquellos elementos que nos remiten a prácticas individuales o especializadas. Dicho de manera concreta, preferimos la poesía de “Una Zacatecana” a la de José Joaquín Pesado. O bien, nos parecen más significativas las inscripciones sobre una lápida de un cementerio que las consideraciones de Casimiro del Collado sobre la muerte.
4. No medimos la calidad del producto artístico, sino la intensidad de su carácter romántico. Es decir no nos interesan las grandes obras maestras, sino las pequeñas obras que forman parte de la cotidianidad, que nos hablan de sensibilidad y gustos colectivos. Por lo mismo, preferimos abundar en las prácticas culturales de grupos que tradicionalmente no se han considerado actores culturales antes que proporcionar datos sobre artistas o poetas importantes del Romanticismo mexicano.
5. Nos preocupan más los procesos que los productos acabados. Aunque estamos pensando en la obra de arte como una parte de la cultura material, en esta investigación hemos procurado poner el énfasis en los procesos culturales y en los cambios más que en las obras en sí. Partimos de la idea de que la aparición de formas bien establecidas y estandarizadas anuncia, por regla general, el fin del estilo o movimiento: se dominan las formas pero el sentido originario ya se ha desgastado.
6. Uno de los propósitos de nuestra investigación ha sido detectar, en la medida de lo posible, en qué momento se estandarizan las propuestas románticas y a partir de qué momento empiezan a vaciarse de su sentido inicial. El término deslizamiento podría ser útil: hay un deslizamiento de la Ilustración al Romanticismo (en el que se arrastran elementos barrocos) y un deslizamiento del Romanticismo al eclecticismo de mediados de siglo. No es posible resolver el problema en un sólo trabajo, y menos en una investigación exploratoria como la nuestra, pero creemos haber abierto algunas brechas para futuras investigaciones sobre el estilo.
7. Aunque la relación burguesía-romanticismo es imposible de deslin-

dar, hemos buscado no caer en un sociologismo. Para ello se ha procurado en todo momento tomar como hilo conductor la sensibilidad, que también es un fenómeno sociológico pero que no se restringe a cuestiones de clase, sino que se fundamenta en la percepción y se relaciona con la mentalidad. Reconocemos, no obstante, que en este campo queda todavía mucho por hacer, como se verá en el apartado siguiente sobre la sensibilidad.

8. Insistimos una vez más en nuestro procedimiento antropológico. A medida que avanzábamos en la revisión del *corpus* nos íbamos alejando de la búsqueda de fuentes bibliográficas y de asideros históricos. Hemos querido adentrarnos en el *corpus* como el antropólogo que escoge a una comunidad para vivir en ella y estudiarla. Se adentra en ella con unos conocimientos básicos del objeto de estudio, pero no se lleva la biblioteca a cuestas; hemos escogido, hasta donde fue posible, la fórmula malinowskiana de la observación participante. Hemos dejado que nuestros informantes hablaran. Contrariamente a lo que las reglas del método científico recomiendan, nos hemos identificado plenamente con nuestro objeto de estudio. En un acercamiento consciente con el método artístico romántico, hemos procurado que la forma de nuestra investigación —la tesis y su método— estuviera de acuerdo, en tanto era posible, con el contenido. Dicho de otra forma, hemos buscado una aproximación del tema descrito con las cualidades formales de su descripción. Con ello se procuró rescatar uno de los valores del Romanticismo, a saber la negativa a escindir el mundo en pedazos.

¿ES POSIBLE UNA HISTORIA DE LA SENSIBILIDAD?

Cuando en la introducción planteábamos la posibilidad de una historia de las mentalidades que explicara la aparición del estilo, nos referimos a Alain Corbin y a los métodos que implica una historia con esta orientación. Reconocemos que es mucho más fácil reconstruir el ambiente de una época que la sensibilidad de sus personajes, ya que todos aquellos fenómenos que se refieren a la sensibilidad tienen un carácter volátil, efímero, o bien son de difícil y dudosa interpretación. También puede ocurrir que aquellos elementos que tendrían una mayor importancia nunca se expresaron, por tratarse de experiencias consideradas

dar, hemos buscado no caer en un sociologismo. Para ello se ha procurado en todo momento tomar como hilo conductor la sensibilidad, que también es un fenómeno sociológico pero que no se restringe a cuestiones de clase, sino que se fundamenta en la percepción y se relaciona con la mentalidad. Reconocemos, no obstante, que en este campo queda todavía mucho por hacer, como se verá en el apartado siguiente sobre la sensibilidad.

8. Insistimos una vez más en nuestro procedimiento antropológico. A medida que avanzábamos en la revisión del *corpus* nos íbamos alejando de la búsqueda de fuentes bibliográficas y de asideros históricos. Hemos querido adentrarnos en el *corpus* como el antropólogo que escoge a una comunidad para vivir en ella y estudiarla. Se adentra en ella con unos conocimientos básicos del objeto de estudio, pero no se lleva la biblioteca a cuestas; hemos escogido, hasta donde fue posible, la fórmula malinowskiana de la observación participante. Hemos dejado que nuestros informantes hablaran. Contrariamente a lo que las reglas del método científico recomiendan, nos hemos identificado plenamente con nuestro objeto de estudio. En un acercamiento consciente con el método artístico romántico, hemos procurado que la forma de nuestra investigación —la tesis y su método— estuviera de acuerdo, en tanto era posible, con el contenido. Dicho de otra forma, hemos buscado una aproximación del tema descrito con las cualidades formales de su descripción. Con ello se procuró rescatar uno de los valores del Romanticismo, a saber la negativa a escindir el mundo en pedazos.

¿ES POSIBLE UNA HISTORIA DE LA SENSIBILIDAD?

Cuando en la introducción planteábamos la posibilidad de una historia de las mentalidades que explicara la aparición del estilo, nos referimos a Alain Corbin y a los métodos que implica una historia con esta orientación. Reconocemos que es mucho más fácil reconstruir el ambiente de una época que la sensibilidad de sus personajes, ya que todos aquellos fenómenos que se refieren a la sensibilidad tienen un carácter volátil, efímero, o bien son de difícil y dudosa interpretación. También puede ocurrir que aquellos elementos que tendrían una mayor importancia nunca se expresaron, por tratarse de experiencias consideradas

cotidianas y normales, o que se tenían por tales. Alain Corbin escribe que en una historia de esta naturaleza, más conjetural que científica,

el investigador puede, a lo mucho, establecer referencias que fije objetivamente el momento de emergencia de un discurso o de un conjunto de huellas. El historiador (para poner un ejemplo), nunca podrá saber exactamente aquello que la gran moda de lo pintoresco, a finales del siglo XVIII, indica de la proliferación de un género retórico o una técnica pictórica, y aquello que indica la elaboración y la difusión de una mecánica de la mirada. Nada prueba que un modo de apreciación no exista antes de que se exprese, y, con más razón todavía, antes de que sea teorizado. Hay un sólo hecho cierto, y es que la precisión del discurso y el sistema de normas que este discurso propaga contribuyen a determinar los usos anteriores.¹⁹

Aplicado a nuestra investigación, según Corbin sería posible rastrear los usos que el Romanticismo determinará, pero no la sensibilidad que lo presupone.

Estamos de acuerdo con este autor en cuanto a la dificultad de un análisis de esta naturaleza, sin embargo, consideramos que la distinción que hemos hecho en nuestro trabajo entre Romanticismo, que son las normas o discursos de los que habla Corbin, y romanticismo en cuanto sensibilidad, permiten un primer deslinde de gran utilidad. Por lo tanto, para nosotros, lo pertinente era esbozar los rasgos que caracterizan esta sensibilidad para después descubrirlos en los datos y las fuentes que se manejan, y finalmente descubrir las “capas” históricas en las que esta sensibilidad se manifiesta. A lo largo de nuestra investigación se destacan elementos medibles y fechables de una sensibilidad romántica. Iniciamos este acercamiento en el capítulo dedicado a la Güera Rodríguez y a Leona Vicario, en torno a un tema tan significativo para el Romanticismo como es el amor. Lo continuamos en dos mujeres nacidas en pleno Romanticismo, Lola Escalante y Concepción Lombardo. Vamos a extenderlo a rasgos más importantes de la sensibilidad. El orden de exposición se basa en la cantidad de trazas o huellas encontradas.

¹⁹ A. Corbin, “Histoire et anthropologie sensorielle”, *Anthropologie et Sociétés*, *op. cit.*, pp. 238, 239.

Sentimentalismo

El México romántico es sentimental. Pero es necesario explicar a qué nos referimos, en tanto a mentalidad, cuando hablamos de sentimentalismo. En primer lugar, a un principio de simpatía o identificación con cosas, personas o situaciones. En segundo lugar, a manifestaciones físicas o corporales concretas, como son el llanto, los suspiros, los desmayos y las enfermedades nerviosas. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, el Romanticismo explica y razona acerca de este sentimentalismo; incluso podríamos decir que elabora bases científicas de esta proyección o simpatía, que en última instancia se basa en la idea de la unidad del Universo. Las heroínas lloran, enferman de amor, llegan a morir de amor; y las lectoras hacen lo mismo cuando leen novelas o cuando viven sus propios amores. La pregunta es entonces, cómo leen las novelas y cómo viven estos amores ¿Es su sensibilidad, en un hipotético estado natural, la que determina el tono de sus lecturas y sus amores o por el contrario las lecturas del Romanticismo crean en ellas la predisposición hacia una sensibilidad y una vida románticas? Ésta es la pregunta que se hicieron los contemporáneos de Goethe cuando empezaron a proliferar los suicidios entre los lectores del *Werther*.

Por otra parte, el llanto es un tema recurrente en las novelas y tenemos pruebas de que en el teatro el público, en especial el femenino, lloraba sin recato alguno. *La literatura indicaría que incluso los hombres lloraban públicamente. En todo caso en sus escritos, y en especial en la poesía, no dejan de manifestarnos que lloran. Este fenómeno ya se había dado en el siglo XVII; por ejemplo, el conde Duque de Olivares lloraba públicamente todos los días, en la misa matutina; Juan de Palafox lloraba en sus rezos públicos y privados, y los ejercicios espirituales ideados por san Ignacio de Loyola buscaban provocar llantos generalizados, abundantes y públicos. Este fenómeno, aceptado en el barroco para las expresiones religiosas y místicas, se convierte en el Romanticismo en vehículo adecuado de las expresiones amorosas. La Güera Rodríguez y Leona Vicario no parecen haber llorado por sus amores; en todo caso no hay huellas que permitan afirmarlo. Por el contrario, José María Lafragua y Concepción Lombardo lloraron; Lafragua en circunstancias extraordinarias; Concepción, según nos cuenta en sus *Memorias*, lloraba con facilidad y frecuencia.*

Los llantos y suspiros no desaparecen de las prácticas religiosas. Por el contrario, la devoción femenina del siglo XIX se acompañaba necesariamente de lágrimas, y ya consignamos textos que lo prueban para el caso de México. Los llantos se convierten en algo normal, cotidiano, y para algunos historiadores europeos de las mentalidades, en las mujeres deviene un verdadero placer (por ejemplo, llorar frente al espejo para disfrutarlo). Es posible que las constantes referencias a llantos y lágrimas en la poesía y en la novelística sean en muchos casos un mero recurso literario, pero hay numerosas evidencias fuera del ámbito literario que corroboran este hecho.

La muerte por amor, y no necesariamente el suicidio, es muy frecuente en la literatura sentimental, pero también lo testifica la medicina de la época. Sería, para nosotros la máxima expresión del sentimentalismo. Al referirse a las causas de mortalidad consignadas por las estadísticas francesas de mediados del siglo XIX, se anotaba que la muerte de mujeres adolescentes y jóvenes se intensificaba debido a las “decepciones amorosas”. La pérdida del apetito y el recluirse negando cualquier tipo de actividad física propiciaban enfermedades; ésta sería una explicación razonada y verosímil. El problema se presenta cuando, sin que medie ninguna enfermedad, la heroína expira, como en el cuento “Alberto y Teresa” de Manuel Payno. Hay escritores decididamente lacrimógenos. En nuestra literatura romántica el récord lo tiene sin duda Francisco Zarco, seguido de Marcos Arróniz y Manuel Payno. Marcos Arróniz no sólo encuentra en las lágrimas la expresión del dolor, sino que ve en ellas un verdadero consuelo, una medicina que borra y purifica. Termina considerándolo un bálsamo celestial que reanima la existencia y cura las enfermedades; las lágrimas son la expresión de la armonía de la creación.

Sensaciones

Los románticos mexicanos vivían en un mundo lleno de sensaciones; la naturaleza es la principal fuente de ellas. El amor sería la segunda. Pero la naturaleza produce sensaciones más puras y desinteresadas y es por lo tanto superior. El imperio de las sensaciones proclamado por Rous-

Los llantos y suspiros no desaparecen de las prácticas religiosas. Por el contrario, la devoción femenina del siglo XIX se acompañaba necesariamente de lágrimas, y ya consignamos textos que lo prueban para el caso de México. Los llantos se convierten en algo normal, cotidiano, y para algunos historiadores europeos de las mentalidades, en las mujeres deviene un verdadero placer (por ejemplo, llorar frente al espejo para disfrutarlo). Es posible que las constantes referencias a llantos y lágrimas en la poesía y en la novelística sean en muchos casos un mero recurso literario, pero hay numerosas evidencias fuera del ámbito literario que corroboran este hecho.

La muerte por amor, y no necesariamente el suicidio, es muy frecuente en la literatura sentimental, pero también lo testifica la medicina de la época. Sería, para nosotros la máxima expresión del sentimentalismo. Al referirse a las causas de mortalidad consignadas por las estadísticas francesas de mediados del siglo XIX, se anotaba que la muerte de mujeres adolescentes y jóvenes se intensificaba debido a las “decepciones amorosas”. La pérdida del apetito y el recluirse negando cualquier tipo de actividad física propiciaban enfermedades; ésta sería una explicación razonada y verosímil. El problema se presenta cuando, sin que medie ninguna enfermedad, la heroína expira, como en el cuento “Alberto y Teresa” de Manuel Payno. Hay escritores decididamente lacrimógenos. En nuestra literatura romántica el récord lo tiene sin duda Francisco Zarco, seguido de Marcos Arróniz y Manuel Payno. Marcos Arróniz no sólo encuentra en las lágrimas la expresión del dolor, sino que ve en ellas un verdadero consuelo, una medicina que borra y purifica. Termina considerándolo un bálsamo celestial que reanima la existencia y cura las enfermedades; las lágrimas son la expresión de la armonía de la creación.

Sensaciones

Los románticos mexicanos vivían en un mundo lleno de sensaciones; la naturaleza es la principal fuente de ellas. El amor sería la segunda. Pero la naturaleza produce sensaciones más puras y desinteresadas y es por lo tanto superior. El imperio de las sensaciones proclamado por Rous-

seau invierte y subvierte el imperio de la Razón proclamado por el Siglo de las Luces. Ahí es donde Romanticismo e Ilustración se separan irremediamente. Desde que Juan Jacobo Rousseau escribiera sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, las sensaciones se proclamaron reinas. Si en el pensar los hombres parecían llevar ventaja, en cuestión de sentimientos no hay quien aventaje a las mujeres. Entre otras causas, porque las mujeres están más cerca de la naturaleza.

El imperio de las sensaciones, en el Romanticismo, no se limita al cuerpo y a los sentidos. Estas sensaciones son un constante fluir, un ir y venir entre el hombre y el mundo, una forma de conectarse con el Universo. De hecho, el romántico, en este anhelo de unidad y totalidad, se concibe como naturaleza, pero a la vez concibe al mundo como una extensión de su propio cuerpo. Sin esta idea no podríamos entender el interés que despertaron fenómenos como el del galvanismo o mesmerismo. O el impacto, no sólo científico y tecnológico, de la electricidad. El adjetivo *eléctrico* se utiliza con profusión a la hora de calificar sentimientos y sensaciones.

Imaginación

El Romanticismo exalta la imaginación, que no es lo mismo que la fantasía. La primera se sustenta en la naturaleza; la segunda no tiene sustento. En 1839 el conde De la Cortina se ríe de un artículo publicado en el Diario del Gobierno y aclara la diferencia, desde la perspectiva romántica, entre fantasía e imaginación: “son ciertamente cosas muy distintas; hay entre ellas la misma diferencia que la que hay entre imagen y fantasma; la primera tiene un original o modelo en la naturaleza; la segunda no reconoce original ni modelo alguno, depende solamente del capricho”.²⁰

Esta explicación, muy clara por otra parte, nos parece fundamental para entender el carácter del Romanticismo, por lo menos en su primera etapa, es decir hasta principio de los años treinta. El Romanticismo no inventa, sino que imagina a partir del mundo y la naturaleza. El

²⁰ *El Zurriago Literario*, núm. 3, 13 de septiembre de 1839.

seau invierte y subvierte el imperio de la Razón proclamado por el Siglo de las Luces. Ahí es donde Romanticismo e Ilustración se separan irremediamente. Desde que Juan Jacobo Rousseau escribiera sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, las sensaciones se proclamaron reinas. Si en el pensar los hombres parecían llevar ventaja, en cuestión de sentimientos no hay quien aventaje a las mujeres. Entre otras causas, porque las mujeres están más cerca de la naturaleza.

El imperio de las sensaciones, en el Romanticismo, no se limita al cuerpo y a los sentidos. Estas sensaciones son un constante fluir, un ir y venir entre el hombre y el mundo, una forma de conectarse con el Universo. De hecho, el romántico, en este anhelo de unidad y totalidad, se concibe como naturaleza, pero a la vez concibe al mundo como una extensión de su propio cuerpo. Sin esta idea no podríamos entender el interés que despertaron fenómenos como el del galvanismo o mesmerismo. O el impacto, no sólo científico y tecnológico, de la electricidad. El adjetivo *eléctrico* se utiliza con profusión a la hora de calificar sentimientos y sensaciones.

Imaginación

El Romanticismo exalta la imaginación, que no es lo mismo que la fantasía. La primera se sustenta en la naturaleza; la segunda no tiene sustento. En 1839 el conde De la Cortina se ríe de un artículo publicado en el Diario del Gobierno y aclara la diferencia, desde la perspectiva romántica, entre fantasía e imaginación: “son ciertamente cosas muy distintas; hay entre ellas la misma diferencia que la que hay entre imagen y fantasma; la primera tiene un original o modelo en la naturaleza; la segunda no reconoce original ni modelo alguno, depende solamente del capricho”.²⁰

Esta explicación, muy clara por otra parte, nos parece fundamental para entender el carácter del Romanticismo, por lo menos en su primera etapa, es decir hasta principio de los años treinta. El Romanticismo no inventa, sino que imagina a partir del mundo y la naturaleza. El

²⁰ *El Zurriago Literario*, núm. 3, 13 de septiembre de 1839.

romántico se abandona a la facultad de imaginar, que existe junto con la de razonar, pero esta facultad se nutre de las experiencias, sensaciones, deseos y angustias. Pero todo esto es real y fundamentado con un estar y existir del hombre en el mundo.

Pesimismo

La sensibilidad romántica es exaltada pero pesimista. Hay una clara disposición, cuando no vocación, por el sufrimiento. El romántico es un ser eternamente insatisfecho, anhelante, decepcionado, trágico. Ello no se debe tanto a que el mundo lo decepcione, aunque sabemos que en las novelas también se desarrolla este tema, sino que su insatisfacción deriva de las altas metas, inalcanzables metas que se propone. Un texto que expresa muy bien esta visión trágica de la vida, en la que se adivinan dos de las múltiples raíces de este pesimismo trágico: la identificación con los que sufren y los presagios, las imaginaciones de próximas desgracias es el titulado *La Oración de la mujer*, donde se dice: “¡Tímida e inocente virgen! Aun no has apurado la hiel del infortunio y lloras por los desgraciados, porque el presentimiento del mal, que aun no conoces, te penetra de los dolores de los hombres tus hermanos, y al considerarlos padeces como ellos.”²¹

Recordemos el catecismo de Saint-Lambert, citado a propósito de la Güera Rodríguez, y comparémoslo con un texto sobre la felicidad publicado por Ignacio Cumplido: “Una sombra en pos de la que todos los hombres corren y ninguno alcanza. Una ilusión, un objeto deseado con la mayor vehemencia y que al poseerlo se desliza de entre las manos, dejándonos en su lugar la desgracia.” Y después de referirse a los hombres como seres mortales, pobres, miserables, destinados al sepulcro, concluye: “La felicidad huye delante del que la persigue con ansia.”²²

La mujer es el ser que encarna en mayor grado esta capacidad de sufrimiento, de identificación con el dolor. El romántico, y en especial

²¹ *Calendario* de Cumplido para 1853, p. 70.

²² *Calendario* de Cumplido para 1844, s/p.

romántico se abandona a la facultad de imaginar, que existe junto con la de razonar, pero esta facultad se nutre de las experiencias, sensaciones, deseos y angustias. Pero todo esto es real y fundamentado con un estar y existir del hombre en el mundo.

Pesimismo

La sensibilidad romántica es exaltada pero pesimista. Hay una clara disposición, cuando no vocación, por el sufrimiento. El romántico es un ser eternamente insatisfecho, anhelante, decepcionado, trágico. Ello no se debe tanto a que el mundo lo decepcione, aunque sabemos que en las novelas también se desarrolla este tema, sino que su insatisfacción deriva de las altas metas, inalcanzables metas que se propone. Un texto que expresa muy bien esta visión trágica de la vida, en la que se adivinan dos de las múltiples raíces de este pesimismo trágico: la identificación con los que sufren y los presagios, las imaginaciones de próximas desgracias es el titulado *La Oración de la mujer*, donde se dice: “¡Tímida e inocente virgen! Aun no has apurado la hiel del infortunio y lloras por los desgraciados, porque el presentimiento del mal, que aun no conoces, te penetra de los dolores de los hombres tus hermanos, y al considerarlos padeces como ellos.”²¹

Recordemos el catecismo de Saint-Lambert, citado a propósito de la Güera Rodríguez, y comparémoslo con un texto sobre la felicidad publicado por Ignacio Cumplido: “Una sombra en pos de la que todos los hombres corren y ninguno alcanza. Una ilusión, un objeto deseado con la mayor vehemencia y que al poseerlo se desliza de entre las manos, dejándonos en su lugar la desgracia.” Y después de referirse a los hombres como seres mortales, pobres, miserables, destinados al sepulcro, concluye: “La felicidad huye delante del que la persigue con ansia.”²²

La mujer es el ser que encarna en mayor grado esta capacidad de sufrimiento, de identificación con el dolor. El romántico, y en especial

²¹ *Calendario* de Cumplido para 1853, p. 70.

²² *Calendario* de Cumplido para 1844, s/p.

la mujer, sufre por el pasado, por el presente y por lo que ha de venir. El destino de la mujer es el sufrimiento; y esta capacidad de sufrimiento, según el Romanticismo, le viene dada por naturaleza. La vida, su vida, no es más que un sinfín de momentos trágicos y dolorosos. Hacia adelante sólo hay una certidumbre: el sepulcro.

Ansias de infinito y trascendencia

Una buena parte de las insatisfacciones y sufrimientos del romántico vienen dadas por sus aspiraciones de eternidad y trascendencia. La muerte es el recordatorio constante. El Romanticismo quiere conquistar la infinitud. De ahí, según algunos autores, el descuido por los límites y el poco interés por lograr formas precisas. El escritor romántico “quiere proyectar una vida infinita en los espacios infinitos”. De ahí las constantes referencias al cielo y al mar, las dos imágenes que la naturaleza ofrece de la idea de infinito. La poesía romántica es por definición un poema del universo, y lo mismo podemos decir de la pintura de paisaje o de las descripciones literarias del paisaje. En la naturaleza y en el paisaje se expresa la idea de infinito, que es el fin más anhelado del Romanticismo. Estas ansias hacen del romántico un añorador perpetuo: añora el pasado, anhela la muerte, desea lo absoluto. Melancolía y soledad son los dos fieles acompañantes de la sensibilidad romántica.

Hemos repetido con insistencia a lo largo de la investigación que la naturaleza es el gran tema del Romanticismo. Todos los rasgos de la sensibilidad romántica que acabamos de enumerar remiten en última instancia a la naturaleza. Por otro lado, todos ellos presuponen actividades sensoriales que propician la actividad interna, espiritual e introspectiva. Por esto, en el Romanticismo más genuino, se privilegia el oír por encima del ver. La sensibilidad romántica se canaliza de preferencia a través de las artes del oído y del habla. El ciego no es una mera figura poética o literaria sino una imagen condensada de las ideas románticas. Como se puede ver en un cuento del escritor romántico mexicano José Fernández de la Vega, el ciego declara que la oscuridad en la que se halla es una forma de éxtasis, un sueño de pureza que Dios envía a

la mujer, sufre por el pasado, por el presente y por lo que ha de venir. El destino de la mujer es el sufrimiento; y esta capacidad de sufrimiento, según el Romanticismo, le viene dada por naturaleza. La vida, su vida, no es más que un sinfín de momentos trágicos y dolorosos. Hacia adelante sólo hay una certidumbre: el sepulcro.

Ansias de infinito y trascendencia

Una buena parte de las insatisfacciones y sufrimientos del romántico vienen dadas por sus aspiraciones de eternidad y trascendencia. La muerte es el recordatorio constante. El Romanticismo quiere conquistar la infinitud. De ahí, según algunos autores, el descuido por los límites y el poco interés por lograr formas precisas. El escritor romántico “quiere proyectar una vida infinita en los espacios infinitos”. De ahí las constantes referencias al cielo y al mar, las dos imágenes que la naturaleza ofrece de la idea de infinito. La poesía romántica es por definición un poema del universo, y lo mismo podemos decir de la pintura de paisaje o de las descripciones literarias del paisaje. En la naturaleza y en el paisaje se expresa la idea de infinito, que es el fin más anhelado del Romanticismo. Estas ansias hacen del romántico un añorador perpetuo: añora el pasado, anhela la muerte, desea lo absoluto. Melancolía y soledad son los dos fieles acompañantes de la sensibilidad romántica.

Hemos repetido con insistencia a lo largo de la investigación que la naturaleza es el gran tema del Romanticismo. Todos los rasgos de la sensibilidad romántica que acabamos de enumerar remiten en última instancia a la naturaleza. Por otro lado, todos ellos presuponen actividades sensoriales que propician la actividad interna, espiritual e introspectiva. Por esto, en el Romanticismo más genuino, se privilegia el oír por encima del ver. La sensibilidad romántica se canaliza de preferencia a través de las artes del oído y del habla. El ciego no es una mera figura poética o literaria sino una imagen condensada de las ideas románticas. Como se puede ver en un cuento del escritor romántico mexicano José Fernández de la Vega, el ciego declara que la oscuridad en la que se halla es una forma de éxtasis, un sueño de pureza que Dios envía a

los mortales privilegiados. El ciego puede leer en “el libro del Universo sin la fantasía de la claridad”. El ciego —según el autor del cuento— ama sin conocer y no cae en los peligros de la imitación. Se entiende entonces que Homero haya sido el paradigma del poeta durante la época romántica.

La investigación que hemos presentado puso de relieve que la primera mitad del siglo XIX no se ha estudiado de manera suficiente ni desde el punto de vista de la historia social ni desde la perspectiva de la historia cultural. Sabemos muy poco de los primeros años posteriores a nuestra independencia política. Es prácticamente imposible dibujar un panorama de los fenómenos culturales, sociales y mentales de la transición del antiguo régimen a la sociedad decimonónica. Esta falta de asideros nos obligó a emprender un trabajo muy general que, no obstante, creemos que va a contribuir al conocimiento de este periodo fundamental de nuestra historia. Consideramos que el principal mérito de este libro estriba en haber abierto el panorama sobre aspectos de nuestro arte y nuestra cultura que estaban olvidados; pero, por encima de todo, el haberlo intentado a la luz de un nuevo enfoque y buscando una metodología adecuada para ello.

Al principio de nuestra investigación nos preguntábamos si la mujer podía considerarse vehículo de la cultura romántica; ahora podemos concluir que, en efecto, lo fue. Incluso en un siglo en el que fue encerrada en la intimidad del hogar. También creemos poder contestar afirmativamente que la mexicana asimiló el discurso del Romanticismo; y en su producción artística, pero también en sus comportamientos sociales y afectivos, demostró que se identificaba plenamente con la visión del mundo y la sensibilidad propuestas por la escuela romántica. Es mucho lo que todavía nos falta por hacer en esta línea de investigación, pero la primera piedra ya está colocada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON PEERS, E. *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Ediciones Gredos, 1954.
- ANTUÑANO, Esteban de, "Ventajas políticas, civiles, fabriles y domésticas que por dar ocupación también a las mujeres en las fábricas de maquinaria moderna que se están levantando en México, deben recibirse", Puebla, 1837, *Documentos para la historia de la industrialización en México, 1833-1846*, tomo I.
- ARON, Jean Paul *et al.*, *Misérable et glorieuse, la femme du XIXème siècle*, París, Fayard, 1980.
- ARROM, Silvia, *La mujer mexicana ante el divorcio eclesiástico, 1800-1857*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976.
- ARRÓNIZ, Marcos, *Manual del viajero en México; compendio de la historia de la ciudad de México; con la descripción e historia de sus templos, conventos, edificios públicos, las costumbres de sus habitantes, etc. y con el plano de dicha ciudad*, México, Instituto José María Luis Mora, 1991 (edición facsimilar de 1858).
- BAEZ MACÍAS, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1801-1843*, vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972 (Estudios y Fuentes del Arte en México 31).
- , *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1844-1867*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976 (Estudios y Fuentes del Arte en México 35).
- BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elizabeth, *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989 (Cuadernos de Historia del Arte 19).
- BASAGLIA, Franca, *Mujer, locura y sociedad*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- BENLLOCH, Mr., "Viaje a México en 1823", *El Álbum Mexicano*, t. II, 1849.

- BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconología. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- BOLLON, Patrice, *Morale du masque*, París, Éditions du Seuil, 1990.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, París, Pluriel-Hachette, 1988.
- BOXER, C.R., *Women in Iberian Expansion Overseas, 1415-1815*, Nueva York, Oxford University Press, 1975.
- BRUSHWOOD, J.S., *The Romantic Novel in Mexico*, Columbia, The University of Missouri Studies, 1954.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1985.
- CALDERÓN, Fernando, *A ninguna de las tres. El Torneo. Ana Bolena. Herman o la vuelta del Cruzado*, México, Porrúa, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Francis, E. *La vida en México durante dos años en ese país*, traducción y prólogo de Felipe Teixidor, México, Porrúa, 1976 (Sepan Cuantos núm. 74).
- CARDOSO, Ciro (compilador), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.
- , (compilador), *Formación y desarrollo de la burguesía en México*, México, Siglo XXI, 1981.
- CARILLA, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, 2 vols., Editorial Gredos, 1957 (Biblioteca Románica Hispánica).
- CARMONA, Gloria, *La música en México: Período de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- CARNER, Françoise, “Las mujeres y el amor en el México del siglo XIX a través de sus novelas (1816-1868)”, tesis de maestría, México, El Colegio de México, 1975.
- CARNERO, Guillermo, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.
- CASTILLO, Florencio del, “Botón de Rosa”, *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- CORBIN, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750- 1830*, París, Flammarion, 1988.

- _____, "Histoire et anthropologie sensorielle", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, núm. 2, 1990.
- CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX. Catálogo de la exposición en el Museo de San Carlos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- CUMPLIDO, Ignacio, *Catálogo de obras pertenecientes a la librería del siglo XIX que se halla en la imprenta del propietario de ella*, México, Ignacio Cumplido, s/f.
- DÍAZ COVARRUBIAS, Juan, *El Diablo en México y otros textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 110).
- _____, "La sensitiva", *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, EDAF, 1993.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "El grabado comercial en México, 1830-1856", *El Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Histoire des femmes: Le XIXème siècle*, París, Plon, 1989, vol. IV.
- EBERLE, Matthias, *Individuum und Landschaft*, Giessen, Anabas Verlag, 1986.
- ECHÁNOVE TRUJILLO, C.A., *Leona Vicario, la mujer fuerte de la Independencia*, México, Ediciones Xóchitl, 1945.
- ELÍAS, Norbert, *La Civilisation des Moeurs*, París, Calman-Lévy, 1973.
- _____, "Esquisse d'une théorie de la civilisation", *La Dynamique de l'Occident*, París, Calman-Lévy, 1975.
- _____, *Sobre el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ESPARZA LIBERAL, María José y FERNÁNDEZ DE GARCÍA-LASCURÁIN, Isabel, "La cera en México", *Arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, México, Promexa, 1995.

- _____, *La Quijotita y su prima*, México, Porrúa, 1979 (Sepan Cuantos, 71).
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 (edición facsimilar de la de 1934-1935).
- FERRERAS, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973.
- FOSSEY, Mathieu de, *Le Mexique*, París, Henri Plon, 1857.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité: Le souci de soi*, París, Éditions Gallimard, 1984, vol. 3.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Artistes catalans a Mèxic, segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissió Amèrica-Catalunya, 1992.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1992.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, 1960.
- GARCÍA, Genaro, *Leona Vicario, heroína insurgente*, México, Editorial Innovación, 1979.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et verité romanesque*, París, Grasset, 1961 (Collection Pluriel).
- GODE VON AESCH, Alexander, *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Autobiografía y cartas*, Madrid, Imprenta Helénica, 1914.
- GÓMEZ DE LA CORTINA, José Justo, "Euclea, o la griega de Trieste", *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, *Las calles de México*, México, Ediciones Bortas, 1947.
- _____, *La vida en México en 1810*, México, Departamento del Distrito Federal, Colección Metropolitana núm. 35, 1975.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1976.

- HALE, Catherine, PERROT, Michelle *et al.*, *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, vol. 7, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991.
- HAZARD, Paul, *La pensée européenne au XVIIIème siècle, de Montesquieu a Lessing*, París, Fayard, 1963.
- HEGEL, G.W.F., *Introducción a la estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- HIGONET, Anne, “Femmes et images, Apparences, Loisirs, Subsistance”, en Duby et Perrot, *Histoire des femmes*, París, Plon, 1989, vol. IV.
- HONOUR, Hugh, *El romanticismo*, Madrid, Alianza Forma 20, 1986.
- HUERTA, David, Introducción, *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- HUMBOLDT, Alejandro de, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1991 (Colección Sepan Cuantos 39).
- JACOB, Walter, *La ópera. 225 óperas del repertorio internacional*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1944.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas, escritoras y subjetividad en España, 1835-1859*, Valencia, Ediciones Cátedra, 1991.
- KOSELLECK, R. *et al.*, *Iconographie et Histoire des Mentalités*, París, Éditions du CNRS, 1979.
- LADD, Doris M., *La nobleza mexicana en la época de la independencia, 1780-1826*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- LAFRAGUA, José María, “Ecos del corazón”, en Quintana, José Miguel, *Lafragua, político romántico*, México, Ediciones Academia Literaria, 1958.
- LAZO, Raymundo, *El romanticismo (Lo romántico en la lírica hispanoamericana)*, México, Porrúa, 1979 (Colección Sepan Cuantos 184).
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1956.
- _____, *El cuento mexicano, de los orígenes al modernismo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- LIPPMANN, Friedrich, “Vincenzo Bellini”, *Maestros de la ópera italiana*, Barcelona, Muchnik editores, 1988.

- LOMBARDO DE MIRAMÓN, Concepción, *Memorias*, México, Editorial Contenido, 1992.
- LÓPEZ MOJARDÍN, Adriana, *Hacia la ciudad del capital; México 1790-1870*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985 (Cuaderno de Trabajo 46).
- LOSCHNER, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica*, Berlín, Instituto Iberoamericano, 1979.
- LOWE, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MARKALE, Jean, *La vida, la leyenda, la influencia de Leonor de Aquitania, dama de los trovadores y bardos bretones*, Barcelona, José J. De Olañeta editor, 1992 (Colección Lunas).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Siglo XXI, 1972.
- MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón (compilador), *Poesía insurgente*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 94).
- MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, París, Éditions du Seuil, 1985.
- MILLÁN, María del Carmen, *Poesía de México, de los orígenes a 1880*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- MORENO, Salvador, *El escultor Manuel Vilar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- MORENO VALLE, Lucina, *Catálogo de la colección Lafragua de la Biblioteca Nacional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- NORIEGA, Alfonso, *El pensamiento conservador y el conservadurismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús, *La virreina mexicana doña María Francisca de la Gándara de Calleja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950.

- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, 4 volúmenes.
- OLICINA, Emili, *Apuntes sobre Ferran Sors y la creación romántica en la España de Goya*, Barcelona, Editorial Laertes, 1993.
- OLIVARES IRIARTE, Bernardo, *Álbum Artístico, 1874*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura, 1987 (edición facsimilar).
- ORTEGA, Sergio, *Amor y desamor. Vivencias de parejas en la sociedad novohispana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- ORTIZ DE AYALA, Tadeo, *México considerado como nación independiente y libre*, Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle, 1832.
- OVANDO SHELLEY, Claudia, "Sobre chucherías y curiosidades: valoración del arte popular en México (1823-1851)", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- PARCERO, María de la Luz, *La mujer en el siglo XIX en México. Una bibliografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- PAYNO, Manuel, "Amor secreto", *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- , *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*, México, Porrúa, 1985 (Colección Sepan Cuantos 80).
- PERROT, Michelle, *Historia de la vida privada*, 9 vols., Madrid, Taurus, 1991, vol. 7.
- PERROT, Philippe, "Le Jardin des Modes", en Georges Duby y Michelle Perrot, *Histoire des Femmes*, París, Plon, 1989, vol. 4.
- PESADO, José Joaquín, "El amor frustrado", *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- POINSETT, Joel, *Notas sobre México*, México, Jus, 1950.
- PRIETO, Guillermo Fidel, *Memorias de mis tiempos*, México, Editorial Patria, 1969.

- _____, *El placer conyugal*, México, Imprenta A. Mijares y Hno., 1934.
- _____, “El marqués de Valero”, *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- PULIDO, Esperanza, *La mujer mexicana en la música*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- PULIDO GRANATA, Ramón, *La tradición operística en la ciudad de México (Siglo XIX)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1970.
- QUINTANA, José Miguel, *Lafragua, político y romántico*, México, Ediciones Academia Literaria, 1958.
- RAMOS SMITH, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, México, Alianza Editorial-Conaculta, 1991.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- _____, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.
- RIVA PALACIO, Vicente *et al.*, *México a través de los siglos*, México-Barcelona, Imprenta Ballezá, s/f, vol. III.
- ROA BARCENA, José María, *Biografía de D. José Joaquín Pesado*, México, Jus, 1962.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Ex-Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España*, Guadalajara, 1929.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, “Don Giovanni in Zacatecas, Culture and Love in Bourbon Mexico”, tesis de maestría, Universidad de Oxford, 1992.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio, “Manolito el Pisaverde”, *Cuentos románticos*, prólogo, selección y notas de David Huerta, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 98).
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1962.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *El Conde de la Cortina y el Zurriago literario: primera revista mexicana de crítica literaria, 1839-1840 y 1843-1851*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- _____, *Historia de la ciudad de México*, México, La Prensa, 1974.
- SARTORIUS, Carl Christian, *México hacia 1850*, México, Conaculta, 1990.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estilo*, Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.
- SCHENK, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- SENECHAUD, Marcel, *Le répertoire lyrique*, Lausanne, Librairie Payot, 1945.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 al 1833*, 2 vols., Madrid, BNM, 1903-1905.
- SIMS, Harold D., *La expulsión de los españoles de México (1821-1828)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- SODI PALLARES, Ernesto, *Casonas antiguas de la ciudad de México*, México, La Prensa, 1968.
- STAPLES, Anne (compiladora), *Educación: panacea del México Independiente*, México, Ediciones El Caballito/SEP Cultura, 1985.
- STAROBINSKI, Jean, "Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion", *L'Oeil vivant*, París, Gallimard, 1961.
- TAVERA ALFARO, Xavier, *Viajes en México. Crónicas mexicanas*, México, SEP-OCHENTAS, 1984.
- TENENBAUM, Bárbara A., *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TOSTADO GUTIÉRREZ, Marcela, *El Álbum de la Mujer: antología ilustrada de las mexicanas*, vol. II (Época colonial), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- TUÑÓN, Julia, *El Álbum de la Mujer: antología ilustrada de las mexicanas*, vol. III (El siglo XIX, 1821-1880), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- VALLE ARIZPE, Artemio del, *La Güera Rodríguez*, México, Porrúa, 1960.
- VALLEJO, César, *El romanticismo en la poesía castellana*, Lima, Baca y Villanueva editores, 1954.

- VIGIL, José María, *Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- VILAR, Manuel, "Cartas", en Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- VILLASEÑOR, Ramiro, *Ignacio Cumplido, impresor y editor jalisciense*, Guadalajara, Ediciones Poderes de Jalisco, 1974.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- VON MENTZ DE BOEGE, Brígida M., *México en el siglo XIX visto por los alemanes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- WARD, Henry George, *México en 1827*, México, SEP-Fondo de Cultura Económica, Colección Lecturas Mexicanas, 1985.
- WRIGHT DE KLEINHANS, Laureana, *Mujeres notables mexicanas*, México, Bellas Artes, 1910.

HEMEROGRAFÍA

- La Abeja. Periódico político y literario*, México, 1844, imprenta de Vicente García Torres.
- La Abeja Poblana*, Puebla, 1820-1821. “Primer periódico que se publica en esta Ciudad de la Puebla de los Ángeles en uso de los derechos que ha declarado la Constitución política de nuestra monarquía española jurada en 3 de junio de 1820”, imprenta Liberal de Troncoso Hermanos (cambiará varias veces el pie de imprenta).
- Águila Mejicana*, México, 1823-1826, imprenta de Ontiveros, más tarde impreso por T. W. Lorrain y finalmente en la Imprenta del Águila, dirigida por José Jimeno, calle de Medinas núm.6.
- El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Artes*, México, 1849, editado e impreso por Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes núm. 2.
- El Apuntador. Semanario de Teatro y Costumbres, Literatura y Variedades*, México, 1841, dirigida por Casimiro del Collado y José María Lafragua, imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo, núm. 2.
- El Archivista General*, México, 1824, editado por Mariano Ontiveros, redactor: M. Prissette.
- El Baratillo o Miscelánea de Chuchertas*, Puebla, 1827, imprenta del ciudadano Pedro de la Rosa.
- Biblioteca Mexicana Popular y Económica; Ciencias, Literatura, Amenidades. Revista religiosa, política, económica, dramática, bibliográfica, judicial, médica, de bellas artes, conocimientos útiles, de viajes, descubrimientos, costumbres, biografías, música, baile, dibujo, bordado, jardinería, equitación, modas, amenidades, noticias, etc.*, México, 1852, tipografía de Vicente García Torres, editor, en el ex convento del Espíritu Santo.
- Calendario de Galván*, México, 1831-1890. Se vende en la Librería núm. 7 del Portal de Mercaderes. (Impresores varios, según la época.)

- Calendarios de Ignacio Cumplido*, México, 1836-1855, México, imprenta de Ignacio Cumplido.
- La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc., dedicado a las señoritas mejicanas*, México, 1853, imprenta de Juan R. Navarro, calle de Chiquis núm. 6, litografías de la casa Decaen.
- CARBALLO, Emmanuel, "La novela mexicana del siglo XIX", *El Gallo Ilustrado*, (semanario de *El Día*), 30 de agosto de 1981.
- El Católico. Periódico Político-Cristiano, Científico y Literario*, México, 1845-1847, impreso por R. Rafael, calle de la Cadena núm. 13.
- El Censor. Periódico político y literario*, Madrid, 1820, imprenta del Censor, por D. León Amarita.
- La Colmena*, Londres, 1842-1843, Ackermann y Cía., redactado por D. Ángel de Villalobos, Catedrático de Literatura española del Consejo del Rey.
- El Daguerrotipo. Revista Enciclopédica y Universal*, México, 1850, director: René Masson; redactor: Alfredo Bablot, imprenta de Navarro, calle de Chiquis núm. 6.
- El Espectador de México*, México, 1851-1852, revista semanal publicada por los Redactores de *El Universal*, imprenta de Rafael y Vila.
- La Esperanza. Periódico político y literario de México*, México, 1841, imprenta de Torres, calle del Espíritu Santo.
- GALI BOADELLA, Montserrat, "El romanticismo y lo popular", *La Orquesta*, vol. II, núm. 7, México, año 1987.
- _____, "La música en los salones y tertulias del siglo XIX", *Antropología (Revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia)*, núm. 26, enero/marzo de 1990.
- _____, "Rafael de Rafael: de Barcelona a l'Havana", *Butlletí de la Societat Catalana de Historia*, núm. 9, Barcelona, 1998.
- La Hesperia*, México, 1840-1841, editada por Luis G. Sousa.
- La Ilustración Mexicana*, México, 1851-1854, publicada por Ignacio Cumplido, litografías de la casa Decaen.
- El Instructor o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, Londres, 1834-1838, casa de Ackermann y Cía., repositorio de artes, 96 Strand. 1834-1838.
- El Iris, Periódico crítico-literario*, México, 1826, editores: Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia.

- El Mercurio*, Veracruz, 1825-1827, editores: Ramón Ceruti y Joaquín María del Castillo. "Imprenta del Papaloapan, a cargo de Guillermo F. Hanf. Se distribuye en el resto de la República en la administración principal de correos".
- Minerva, periódico literario*, Toluca, 1826, editado por José María Heredia.
- El Monitor Constitucional*, México, 1844-1845. Después de 1845 cambia el nombre a *El Monitor Republicano*, imprenta de Vicente García Torres.
- El Mosaico Mexicano* o *Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas*, México, 1836-1837 (Primera época), imprenta de Ignacio Cumplido; Segunda época: México, 1840-1842.
- El Museo Mexicano ó Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, México, 1843-1846, lo imprime y publica Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes núm. 2.
- El Museo Popular. El amigo de la juventud. Periódico de Ciencias, Literatura y Artes*. Méjico, 1840, impreso por J. Ojeda en las Escaleras núm. 2.
- El Oriente*, diario de Jalapa, Jalapa, 1824-1827. "Este periódico se publica en Jalapa todos los días. Se recibe la suscripción en esta imprenta y casa de D. Juan Priani, al precio de 12 reales mensuales dentro de la villa y 14 fuera, franca de porte."
- Panorama de las Señoritas. Periódico Pintoresco, Científico y Literario*, México, 1842, imprenta de Vicente García Torres.
- El Patricio. Periódico político, industrial y literario*, Puebla, 1846.
- El Presente Amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas*, México, 1847. (Segunda edición, 1851), editor e impresor Ignacio Cumplido.
- El Repertorio Americano*, publicado en Londres en la librería de Bossange, Barthés y Llowell (14, Great Marlborough Street). Se vende en París, Viena, Méjico y principales ciudades de la América. En la imprenta de G. Schulze, 13 Poland Street, 1827.
- La Semana de las Señoritas Mejicanas*, México, 1851-1852, imprenta de Juan R. Navarro.
- Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria*, México, 1841-1842, imprenta de Vicente García Torres, calle de la Palma núm. 4.

522 *Historias del bello sexo*

El Zurriago Literario, México, 1838-1840 (Primera época), director:
José Gómez, conde De la Cortina; Segunda época: *El Zurriago*,
México, 1851.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Addison 137
Agüero, Francisca 149
Agüero, señora 139
Aguilar y Ortega, Juana 390
Alamán, Lucas 56-58, 64, 66,
68, 350
Alarcón y Gorostiza 272
Alba, duquesa de 48
Alberto, príncipe 255
Albini de Vellani, María Napo-
leona 309-312, 326, 338,
346
Alcalá Galiano, Antonio 354
Alcaraz, Ramón I. 273, 280,
399, 422, 423, 442, 443,
445
Algara 145
Alibert 372
Alighieri, Dante 474
Alzate y Ramírez, José Antonio
177, 296
Amor, Silficeta 379
Andrade de Robledo, Josefa 173
Andrade o Ruelas, Fernanda
135
Ángel, María de Jesús 357
Antal, Frederik 15, 21
Aquitania, Leonor de 488
Arango y Escandón, Alejandro
433
Armenta, Javier 305, 334
Arnault 448
Arrangóiz 145
Arrom, S. 50
Arróniz, Marcos 73, 75, 108,
121, 123, 127, 246, 247,
354, 503
Audebrand, Filiberto 373
Avellaneda 351, 352
Bachellery, Josefina 159
Badillo 149
Badinter, Elizabeth 156, 207
Badoureau 92
Balzac, H. 232, 459
Baqueiro Foster 304
Barrera 134
Barrera, señora de 172
Barrón de Calderón, Soledad
384
Barthés 463
Bartolache, José Ignacio 212,
213
Bassi, Laura 373
Batres, Salvador 144, 145
Beaufort, Ermelina de 385
Beethoven, L. 107
Bejarano, M.A. 281
Beltranena, Dolores 372
Bellini 304, 305, 307, 308, 310-
313, 336, 338, 343, 491
Bello, Andrés 270
Benedicto 301
Benítez, Fernando 139

- Benlloch 116, 138
 Bentham, J. 61
 Berenger, Evelina 196
 Beristáin de Souza, José Maria-
 no 41, 42, 51
 Bermúdez, J. 423
 Bishop, Anna 312, 343-345
 Blanco, Vicente 326
 Bloomer 248, 249
 Bolaños, Juan N. 372
 Bolívar, Simón 41
 Bologne, Jean 77, 204
 Bontems 92
 Borghese, Eufrasia 326, 332,
 341, 342
 Boscero 134
 Bosnage 463
 Bossuet 474
 Brabante, Genoveva de 65
 Bretón de los Herreros 335, 474
 Briones, Juan Ignacio 48
 Broadwood 84
 Bros, Camilo 135
 Bucareli 72, 116
 Buchs 139
 Buffon 63, 240, 244
 Bustamante 301
 Bustamante, Carlos María 63
 Byron 153, 154, 162, 196, 246,
 269, 353, 371, 372, 434-
 436, 459, 474, 478
 Cabrera 347
 Calderón de la Barca, Fanny 17,
 32, 42, 43, 76, 77, 83, 84,
 87, 88, 100, 102, 109,
 110, 125, 130, 133, 151,
 170, 172, 178, 190, 217,
 223, 224, 249, 312, 325,
 389, 393, 410, 412, 476
 Calderón de la Barca, señores
 244
 Calderón, Fernando 134, 272,
 305, 309, 351, 363, 377,
 445, 450, 456, 470, 474,
 498
 Calderón, Guadalupe 363, 377
 Campan 159
 Campe, Joachim-Heinrich 64
 Cañete, María 305, 326, 332,
 334
 Cárdenas, María de la Encarna-
 ción de 371
 Cardoso, Joaquín 474
 Carilla, Emilio 19, 270
 Carpio, Manuel 474
 Casarín 145
 Castellan de Giampietro, Anai-
 da 305, 313, 314, 325,
 326, 332, 336-339, 341
 Castillo 269, 428
 Castillo, Andrés 300
 Castillo, Florencio M. del 287,
 402, 404, 416, 426, 427
 Castillo y Lanzas, Joaquín María
 de 179, 180, 268
 Castillos 134
 Castrejón, Luis 303
 Castro, Casimiro 139
 Castro, Inés de 258
 Catalani, Angelica 345
 Celnart 231

- Cepeda 343
Cepeda y Cosío, María de Jesús
 161, 190, 191, 323-326,
 379, 389
Cervantes 474
Cesar, Francisco de P. 422
Cesari, Adela 325, 338, 346
Chateaubriand 163, 195, 474
Châtelet, madame de 45
Chavero, Dolores 373
Chesterfield, conde de 238
Chousal 176
Cienfuegos 267
Clavé, Pelegrín 230
Coleridge 429
Collado, Casimiro del 134, 272,
 273, 275, 277, 278, 423,
 424, 465, 474, 499
Compagnon 90
Corbin, Alain 13, 441, 500, 501
Corday, Carlota 160
Cordero, Juan 309
Cordero, Soledad 319-322
Coria y de Balderas, Chucha
 135
Corneille 153
Coronado, Carolina 350, 352,
 378
Cortés, Luciano 303
Cortina, familia 119
Cottin 54
Couto, B. 134
Cristiani, Esteban 299
Cubas, señoritas 149
Cumplido, Ignacio 29-33, 122,
 126, 156, 234, 245, 259,
 261, 274, 282, 284, 323,
 327, 330, 333, 344, 354,
 355, 359, 360, 362, 365,
 379, 380, 383, 396, 397,
 401, 402, 409, 412-415,
 432, 441, 442, 450-453,
 458, 460, 475, 505
D'Artal, barón de 457, 458
Dávila 145
De Croix, marqués de 115
De la Cortina, conde 419, 442,
 445, 447, 450, 451, 456,
 462, 464, 504
De la Cortina, condesa de 84,
 87, 174
Decaén 411, 475
Decance Victor 305
Delavigne 267
Delord, D. 34
Denis 392
Deriaz, Marie 160
Díaz, G. 226
Diderot 54
Doloritas 425
Donizetti 307, 313, 314, 341,
 491
Doré, Gustavo 429
Dosamantes, Carmen 388, 389
Dufresnoi 54
Dumas, Alejandro 379, 438,
 459, 462
Dupin, Carlos 54
Durán, Agustín 134, 462
Duras, duquesa de 54

- Echánove Trujillo, C.A. 58
 Echeverría, señoritas 149
 Eguila y Equila. Luis de 451
 Elías, Norbert 22, 150, 257
 Elízaga, Mariano 303
 Ellsler, Fanny 331, 483
 Erazo y Cabañas, María del Carmen 366
 Escalante, Dolores 35, 135, 381, 471-475, 502
 Escalante, Félix María 135, 397, 400, 433, 461, 471, 474
 Escandón 145, 149
 Escandón, Dolores 139
 Escandón, señoritas 149
 Esnaurrizar 412
 Esparza Liberal, María José 100
 Espronceda 379
 Estrella 332
- Fagoaga, familia 109, 119, 178, 179
 Fagoaga, Lina 173
 Feijóo 64
 Fénelon 65, 159, 371
 Fernández de García-Lascurain, Isabel 100
 Fernández de la Vega 506
 Fernández de Lizardi, José Joaquín 32, 66-68, 141, 143, 156, 178, 204-213, 235, 236, 240, 244
 Fernández de Navarrete, Eustaquio 311
 Fernández de San Salvador, Fernando 62
- Fernández de San Salvador, G. 78
 Ferreras, Juan Ignacio 193
 Fidel (véase Prieto, Guillermo)
 Fieldin, Sarah 64
 Fleuri 166, 176, 487
 Flores 399
 Flores, Fernanda 389
 Florian 370
 Foe, Daniel de 64
 Foncerrada, Melchor de 60
 Fontainebleau 81
 Fortún (véase Zarco, Francisco)
 Fossey, Mathieu de 16, 17, 32, 53, 88, 118, 119, 124, 125, 132, 133, 182, 222, 249, 312, 345-347, 442, 443
 Fourier 159
 Francastel, Pierre 15, 22
 Franco, Agustín 478, 479
 Frery, Désirée 346
 Fuente 181
- Galván, Mariano 128
 Gálvez, conde de 296
 Gálvez, Matías de 72
 Galli 338
 Galli, Filippo 302, 332
 Galli, Florencio 26, 132, 186, 236, 237, 242, 250, 303-305, 338, 384, 385, 448
 Gamboa, Juan 144, 145, 149
 Gamborino 319
 Garatuza 39
 Garay 311, 332, 448

- García Barragán, Elisa 309
García Cubas, Antonio 124, 138,
140, 247, 248
García Genaro 57, 62-64, 78,
79, 177, 178
García Gamborino, Manuela 300
García Gutiérrez, Antonio 462
García Luna, Isabel 335
García, Manuel 301, 304, 307,
332
García, María de la Salud 375,
437
García, María de los Ángeles 435
García Miranda, Vicenta 366
García Torres, señora de 160
García Torres, Vicente 29, 30,
32, 160, 175, 282, 321,
337, 387, 417, 436
Gargollo y Parra 275
Gargollo, Emilia 275
Gay 54
Gen, Elisa 184
Genlis, madame de 180, 195
Geoffroi, C. 34
Gerónimo, san 63
Giampietro 336
Gil y Zárate 306
Girardin, Emilio de 158
Gluck 300
Goethe 64, 394, 502
Gómez 135
Gómez de Avellaneda, Gertru-
dis, 195, 350, 378
Gómez de Cosío, Mariana 161
Gómez de la Cortina, José 446,
447
Gómez de Salazar, María de la
Presentación 357
Gómez, José Antonio (véase
conde De la Cortina) 227,
300, 389
Gondra, Isidro 293
González, D.A. 81
González Bocanegra 407
González Obregón, Luis 103,
236
Gorostiza, familia 119
Gorostiza, Manuel Eduardo de
185, 300-302, 304, 305,
415, 417, 455
Goya y Lucientes, Francisco de
48, 299
Gracos 153
Granados Maldonado, Francis-
co 284, 285, 461
Grandville, J.T. 34
Gray, Tomás 462
Guadalupe Victoria 44, 45, 162,
299
Gualdi 88, 138
Güera Rodríguez (véase Rodrí-
guez de Velasco, María Ig-
nacia)
Guerra, Basilio 325, 389
Guerra, familia 119
Guillén, conde 456
Hadjinicolaou, Nicos 21
Haro, Antonio 83
Haro, señor y señora 88
Hazard, Paul 45-48
Hegel, F. 24

- Hemans, Felicia 352, 379
 Hernique VII 462, 463
 Heredia Heredia y Rivero 275
 Heredia, Joaquín 133
 Heredia, José María 27, 134,
 140, 267-271, 279, 286,
 300, 317, 329, 351, 353,
 393, 394, 427, 428, 448,
 483
 Hernández, Margarita 387, 389
 Hernández, Mariana 65
 Hero 196
 Hervas y Panduro, Lorenzo 63
 Hogarth 376
 Huarte de Iturbide, Ana María
 40, 159, 300
 Huerta, David 287
 Humboldt, Alexander von 38,
 42, 44

 Ibarra, Domingo 145
 Icaza 149
 Ignacio de Loyola, san 502
 Ingres 330
 Isabey, E. 432
 Iturbide, Agustín de 40, 41, 44,
 149, 159, 300
 Iturría, Paz 379
 Izquierdo, R. 337

 Jacotot 159
 Janin 459
 Jáuregui 134, 149
 José, san 86
 Juan de la Cruz, san 63
 Juana de Arco 54, 65, 196

 Juana Inés de la Cruz, sor 240,
 367, 373, 379

 Klopstock 375

 La Place 64
 La Tour 309
 Lacunza, José María 288
 Lafragua, José María 275, 288,
 381, 471-474, 502
 Lallemand 215, 216
 Lamartine 153, 154, 163, 195,
 267, 474
 Lammermoor, Lucía de 196
 Larrañaga, Antonio 157, 422
 Larretelle, Enrique de 461
 Larsonneur, Hipólito 336
 Lazo, Raymundo 16-18, 497
 Leal, Luis 287
 Lépinay 54
 Lespinasse 54
 Letechipía de González, Josefa
 351, 362, 377, 378
 Letechipía, Manuela 363
 Lewis, M. 447
 Linares, duques de 72
 Linati, Claudio 117-119, 210,
 237, 386
 Lisle. M. de 347
 Lista, Alberto 453, 454, 456, 464
 Lizana y Beaumont 50, 247
 Lizardi, Concepción 149
 Llerenas 134
 Lombardo de Miramón, Con-
 cepción 35, 351, 371,
 474-480, 502

- Lombardo, Francisco María 476
López, Carlota 332
López, Concepción 332
López, Dorotea 326-328, 331
López, Matilde 332
López Monjardín, A. 73, 74
López, hermanas 332
Lorenzale, Claudio 136
Lowe, Donald M. 23-25, 71
Lowell 463
Luis de León, fray 422, 474
Luis XV 54
Luján, Erasmo 298, 318
- MacLuhan, Marshall 233
Maillet 81
Máiquez, Isidoro 300
Maistre, Xavier de 372, 455
Malherbe 416
Malibrán, María 301
Malinche 397
Maneyro, L. 34
María 363, 365, 380
María Teresa, emperatriz de
Austria 375
Mariscal de Castilla 49
Martin, Aimée 474
Martín Gaité, Carmen 46, 47,
50, 51, 141, 142, 205,
299
Martínez, María Juana 40
Martínez, Micaela 390
Martínez de Castro, Luis 157
Martínez de Castro, Petra 157
Martínez de la Rosa 474
Martínez Negrete 139
- Marzan 188
Massanés, Josefa 346
Massé y Decaén 260, 262
Massini, señora 304
Mata, Juan de 305
Mata y Reyes, Miguel 230
Mayorazgo de Guerrero 157
Medrano de Dena, Luz 375,
376
Menéndez Pelayo 275
Merleau-Ponty 23
Mesmer, Franz Anton 218
Mesonero Romanos, Ramón 189
Meyerbeer 336
Miralla, José Antonio 419
Miramón, Miguel 476, 479,
480
Miramón, Paz 479
Moctezuma 17
Moctezuma, María de Jesús
329-331
Molière 152, 304
Molina, P. 507
Montenegro, Agustina 320
Monter, José 52
Montiel y Duarte Julián 284,
354
Montolieu 54
Montplaisir 331
Mora, José María Luis 81, 111,
112
Moreau, Gustave 276
Morein 185
Moreno, Salvador 136
Morlachi 304
Moskoe 429, 430

- Moso, Leandro 149
 Moso, Miguel 149
 Mote, H. 383
 Mozart 107
 Munguía, Guadalupe 317
 Muriel, Josefina 40, 53, 347
 Murillo 82, 85, 230, 340, 343, 376
 Musset, Alfred de 233
 Múzquiz, general 476
 Múzquiz, viuda de 476
- Napoleón 153
 Navarra, Juan de 449
 Navarro 388
 Navarro, Juan N. 32, 92, 93, 101, 263, 273, 326
 Nebel, Carlos 395, 396
 Necker 159
 Nepomuceno Juan 86
 Neri del Barrio, Felipe 219
 Ninón de Lenclos 53
 Noriega, Joaquín 219
 Noriega, señora 219
 Núñez, Eraclio 364
 Núñez, Fabricio 113, 120, 165, 222-224, 226
- Obregón, Octaviano 56
 Obregón, señorita 149
 Olavarría y Ferrari, E. de 296, 298, 299, 302, 304, 329, 482
 Olcina Emili 299
 Olivares Iriarte, Bernardo 249, 251-253
- Olivares, duque de 502, 503
 Ordóñez, T. 368
 Orozco y Berra, Fernando 122, 407
 Ortega 272
 Ortega, Francisca 367
 Ortega, Francisco 157
 Ortiz, Cecilia 249, 303, 318, 319, 329, 332, 449
 Ortiz, Luis G. 147, 354
 Osio, Lola 149
 Osio, Trinidad 149
 Ossian 448, 455
 Ovando Shelley, Claudia 100
 Overbeck 470
 Ovidio 267
 Oviedo, José María 191
- Pacheco 134, 135, 144
 Palafox y Mendoza, Juan de 63, 502
 Panes 48, 49
 Panofsky, Erwin 22
 Paredes, general 173
 Paris, Carlos de 138, 302
 Paris, Cayetano 301-303
 Parisina 326
 Parris, E.T. 171
 Passi, Amalia 309, 332, 339-341
 Pautret, Andrés 300, 301, 317, 320, 329, 482
 Pautret, familia 329
 Pautret, María 269
 Pautret, señor y señora 329
 Pautret, señora 329
 Payno, Manuel 79-82, 85, 87-

- 91, 97-100, 109, 112,
115, 123, 135, 138, 148,
166, 167, 175, 176, 187,
191, 196, 199, 200, 203,
217, 227-230, 250, 273,
290, 292, 310, 312, 313,
316, 317, 320, 338, 343,
345, 389, 399, 400, 419,
421, 431, 432, 439, 440,
445, 447, 453, 457, 458,
460, 464, 503
- Peers, Allison 16, 19, 20, 214
- Peluffo, Rosa 305, 332-335, 371
- Pellegrini 301
- Pellegrini, señora 302, 304
- Peña y Barragán 134, 149
- Peña y Farell, Feliu de la 456
- Peña, Nacho 145
- Peñasco, conde del 49
- Peralta, Ángela 285
- Pérez Salas, María Esther 75
- Pérez, Octaviano 405
- Perrot, M. 37
- Perrot, Philippe 251
- Pesado, Isabel 167
- Pesado, José Joaquín 78, 104-106,
134, 151, 152, 163, 166, 167,
187, 271, 272, 289, 290, 394,
395, 434, 499
- Peza 149
- Picco, Rossina 306
- Pinson 31, 126, 412, 414
- Plutarco 474
- Poinsett, Joel 32, 44, 68, 76, 77,
88, 116, 118, 133, 292
- Porcia 196
- Prado 49
- Prieto, Andrés 300, 448, 449
- Prieto, Guillermo 18, 39, 45,
66, 85-87, 133, 144, 145,
149, 157, 176, 199, 272-
275, 281, 301, 305, 309,
311, 324, 332, 335, 338,
422, 424, 425, 429, 433,
445, 447, 455, 456, 459,
464
- Prim, general 149
- Propercio 267
- Quintana 134, 487, 474
- Quintana Roo, Andrés 56, 59,
65, 66, 271, 272, 474
- Quintana, José Miguel 288, 472
- Rafael 82, 85, 230, 343, 376
- Rafael de Rafael 30, 230, 456,
469, 470
- Ramírez 220
- Ramírez, Ángel 219
- Ramos Smith, Maya 329, 331,
482
- Raynouard 448
- Regla, conde de 44
- Regla, condesa de 44
- Renneville, vizcondesa de 248
- Revilla, Domingo 422
- Revillagigedo, segundo conde
de 72, 73
- Rey, Emilio 437
- Reyes, Paz 425
- Reyes de la Maza, Luis 132,
309, 329, 335, 482

- Reynolds, W.F. 373
 Reynouard 300
 Ribbecourt, Evelina 373
 Richardson, Samuel 64
 Riego, general 418
 Riego, señora 418
 Ríos, Epitacio J. de los 285
 Ripalda 166, 176, 487
 Rivas, duque de 304
 Rivera 82
 Rivera y Río, José 276, 285
 Rivero e Ibarra, Alejandro 278, 280, 284, 422
 Roa Bárcena, José María 271, 272, 425, 453
 Robert, Clemencia 68, 69, 231, 232, 242, 243
 Robert, Clementina 113, 114
 Robles Cahero, J.A. 52, 141, 142
 Rodríguez 163
 Rodríguez, Francisco 48, 49
 Rodríguez de San Miguel 135
 Rodríguez de Velasco, María Ignacia 35, 37-43, 45-56, 55, 113, 141, 205, 209, 239, 253, 292, 412, 416, 471, 481, 486, 494, 502, 505
 Rodríguez Galván, Ignacio 84, 85, 128, 157, 272, 305, 324, 419, 498
 Roland, madame 160
 Romero, Eufemio 275
 Romero de Terreros, Manuel 38
 Romero de Terreros, Pedro 44
 Romero de Terreros y Villamil, Antonia 412, 415
 Romero Larrañaga, G. 107
 Roo y López, Juan 149
 Rosa, Vicente 422
 Rossi, conde 345
 Rossi, condesa de 346
 Rossini 236, 300, 302, 303, 307, 308, 343
 Rougemont 448
 Rousseau, Juan Jacobo 54, 155, 156, 196, 207, 293, 393, 407, 453, 504
 Rubio, María 329
 Ruelas 276
 Ruiseco, Tomás 283
 Ruiz Aguilera, Ventura 280
 Ruiz Castañeda. M.C. 72
 Saavedra, Ángel de (duque de Rivas) 428
 Safo 378
 Saint-Lambert 45, 505
 Saint-Pierre, Bernardino de 158, 393
 Sajonia Coburgo, Alberto de 146
 Sales, Francisco de 63
 Samaniego, Ramón 415
 Sánchez de la Barquera, J.M. 63
 Sánchez de Tagle 272
 Sandoval y Moscoso, María Manuela 48
 Sanquirico, Antonio 306
 Santa María de Guadalupe del Peñasco, conde de 48
 Santa Marta 317
 Santa-Anna, A.L. de 162, 173, 275

- Santa-Anna, Francisca 142
Sariñana, Encarnación 366
Sartorius, Carl Christian 17, 32,
98, 99
Sauvignet, T. 389
Scott, Walter 195, 214, 313,
453, 454, 459, 470
Schapiro, Meyer 21
Sebastián de Aparicio, san 86
Sedran 265, 266
Segura, Isabel de 452
Serrano, J. Ignacio 183
Shakespeare, William 196, 447
Simplicio 335
Sofía 379
Somera, Diego Ramón 300
Sontag, Enriqueta 345, 346,
481
Sors, Fernando 299
Soulié 459
Staël, Madame de 43, 57, 58,
61, 160, 194, 195, 270,
350, 373, 489
Steffenone, Balbina 346
Stocks, L. 171
Stone, F. 383
Sue 379

Tamayo, F. 302
Tastu 54
Tencin 54
Teresa de Ávila 378
Terreros, marqués de 38
Thierry, A. 457
Thivol 340
Tibulo 267

Timonel 285
Tirado 63
Tissot 488
Tofel, Ángela 181
Tornel 163
Tornel, Guadalupe 389
Tornel, José María 161
Tornel, Mariana 149
Tornel, Victoria 149
Torrejoncillo 176
Tristán, Flora 162
Tuñón, Julia 59, 112, 130

Unánue y Pavón de Rey, Guada-
lupe 438
Uraga y Gutiérrez, M. de la Luz
355
Uraga, Luz 356
Urcullu, José de 462

Valle Arizpe, Artemio del 39,
40, 42-44, 46, 48, 49
Vallejo, Adela 373
Vallejo, César 16, 497
Vanhöz 54
Vargas, Joaquín 363
Velasco, José Florentino 406
Velázquez 85
Verdi 345
Vicario, Leona 35, 55-59, 62-
66, 68, 78, 79, 193, 371,
471, 480, 481, 486, 502
Victor Hugo 315, 459
Victoria de Inglaterra 146, 255,
256
Vieux-Temps 336

- Vigil, José María 379
Vilar, Manuel 136, 190, 191,
230
Villamar, E. 423
Villamil 50
Villamil de Aguallo, Antonia 173
Villamil Rodríguez 418
Villamil Rodríguez de Velasco,
Josefa de 44
Villanueva 176
Villanueva, señoritas 149
Viqueira, Juan Pedro 47, 48,
141, 143, 197, 347
Virginia, madame 260, 262
Viseo, duque de 434
Vivanco de Morán, Loreto 173
Vivar, Enrique de 461
Vizcarra, Apolinaria 367
Voltaire 54, 153
Wallace 188, 387, 481
Warburg, Aby 22
Ward, H.G. 32, 117, 130, 131
Zarco, Francisco (Fortún)190,
220, 233, 352, 379, 392,
397, 402, 405, 422, 503
Zerralde 176
Zorrilla, José 275, 278, 332,
335, 375
Zozaya, Luz 149
Zozaya, señor y señora 134
Zozaya, señora 134
Zuleta, Anita 133

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. *Chapultepec*, litografía de la imprenta del callejón de Santa Clara núm. 8 en *El Museo Mexicano*, tomo II, 1844. Ilustra un artículo de Guillermo Prieto “Chapoltepec”. Escribe Prieto: “Y tú, romanesco y hermoso bosque[...] abrieron al sentimiento tus brisas perfumadas, te ofrecí las primicias de mi ternura, como el primer aroma de mi alma”. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
2. Portada de *El Museo Mexicano* (Segunda época), tomo VII, 1845. Litografía de la imprenta de Ignacio Cumplido; dibujo de Pinson. Se observan el estilo ecléctico y también los temas americanos: las antigüedades mexicanas, la flora y fauna del país, así como una garita de la ciudad de México. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
3. “Las Flores Animadas”, dibujos de J.T. Grandville; grabados de C. Geoffroi; historias de T. Delord; versión castellana de L. Maneyro. Aparecieron semanalmente en *El Álbum Mexicano*, vol. I, 1849, a partir del sábado 6 de enero. Pronto los textos franceses fueron sustituidos por colaboraciones de escritores mexicanos. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
4. “Árbol mecánico”, realizado por el artista francés Bontems. Grabado de Badoureau en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, imprenta de Juan N. Navarro editor, calle de Chiquis número 6. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
5. Modelos de bordado en *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1852, imprenta de Juan N. Navarro, calle de Chiquis número 6. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
6. “Las cadenas”, litografía de Decaen en *La Ilustración Mexicana*, tomo I, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Acompaña el artículo de Fernando Orozco y Berra “Las flores a oscuras”. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
7. “México, garita de Belén”, litografía dibujada por Pinson y litografiada en el taller de Cumplido, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

8. “La flor del durazno”, litografía que fue coloreada; ilustra un cuento moral. La escena representa una tertulia y aunque forma parte de la serie “Las flores animadas”, probablemente sea obra de un artista mexicano. En *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
9. “Interior del Teatro Iturbide”, litografía de Casimiro Castro, impresa a dos tintas por la casa Decaen en *México y sus alrededores* (1855-1856). Obsérvese la escenografía goticista que sirve de marco a una obra de tema medieval, así como el énfasis en la mujer como espectadora. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
10. “La Caridad”, grabado inglés dibujado por E.T. Parris y lámina abierta por L. Stocks para la casa editorial Ackermann y Cía. de Londres. Publicado en *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
11. “Las Hermanas de la Caridad”, *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, tomo II, 1841, imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo, 2. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
12. “La lectura”, litografía del callejón de Santa Clara núm. 8, publicada en *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841. Ilustraba la novela por entregas *Edmond y su prima*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
13. “Balanza amorosa”, página primera de tres que se dedican a satirizar lo romántico y a las románticas. *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
14. “Higiene”, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. La primera imagen muestra, tomando como modelo la Venus de Medicis, la constitución sana y normal de los pulmones. (Figs. 1 y 2.) Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
15. “Higiene”, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. La segunda imagen muestra el efecto pernicioso del corsé sobre los pulmones. (Figs. 3 y 4.) Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
16. “La Moda”, litografía que acompaña un texto de Florencio Galli, *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
17. Figurín siguiendo la moda republicana francesa. *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

18. "Trages conforme los encontramos en los primeros días de nuestra niñez por el año de 1823". Dibujo de Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico, 1876*, del mismo autor. Obsérvese que el traje a la europea lleva el título de traje de tertulia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
19. "Modas", *El Instructor*, tomo I, 1834. Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de diciembre. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
20. "Modas", *El Instructor*, tomo I, 1834. Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de julio. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
21. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839. Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de octubre. Incluye un modelo infantil. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
22. "Modas", *El Instructor*, tomo VI, 1839. Londres, Ackermann y Cía. Modas para el mes de agosto. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
23. "Modas", *La Colmena*, tomo II, 1843. Londres, Ackermann y Cía. A pesar de tratarse de una revista publicada en Londres, el artículo que acompaña los figurines se supone escrito desde París, lo que indica que en la década de los cuarenta las modas francesas ya tienen más prestigio que las inglesas. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
24. "Modas", *La Colmena*, tomo II, 1843. Londres, Ackermann y Cía. La toca del figurín se describe como toca "a la Inés de Castro", clara referencia al gusto por los atuendos historicistas o moda *Revival*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
25. Figurines, *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1837 (Primera época). Litografía del callejón de Santa Clara núm. 8, impresa y publicada por Ignacio Cumplido. Obsérvese el carácter sencillo de los figurines y la situación que se representa, tan frecuente en el siglo XIX, en la que las damiselas están enfrascadas en la lectura. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
26. Figurines, moda femenina e infantil, *El Mosaico Mexicano*, tomo II, 1837 (Primera época), impreso y publicado por Ignacio Cumplido. Además de la figura infantil mostrando un álbum, resulta de gran interés el mueble neogótico que confirma la llegada a México de esta moda suntuaria. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

27. “Modas”, litografía a color del taller de Massé y Decaen, callejón de Santa Clara núm. 8, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844. El figurín acompaña un artículo firmado L.T. de A. en el que se habla de Mme. Virginie, modista francesa instalada en la capital mexicana. Según el autor “la lámina adjunta, obra de los Sres. Massé y Decaen, podrá dar una idea de la sencilla elegancia de los trages de baile”. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
28. “Figurines”, litografía, *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, tomo III, 1853, imprenta de Juan N. Navarro. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
29. Guillermo Prieto, “A María”, *El Museo Mexicano*, tomo III, 1844, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
30. “Doña Soledad Cordero”, litografía de la calle de La Palma núm. 4, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo núm. 2. Se trata del primer retrato de una artista publicado por esta revista teatral. La técnica litográfica y el dibujo mismo no pasan de correctos pero indican ciertos avances en la litografía mexicana, que se desarrollaba al amparo de la producción editorial. A pesar de la mirada oblicua, algo triste, característica de los retratos femeninos del siglo XIX, su expresión es natural y en conjunto el retrato expresa la simpatía con que siempre fue juzgada la joven Soledad Cordero. Cortesía del Instituto José María Luis Mora. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
31. “La Señorita Da. María de Jesús Cepeda y Cosío”, *prima donna* de la compañía de ópera italiana del Teatro Nacional de México, *El Museo Mexicano* (Segunda época), 1845, imprenta de Ignacio Cumplido. Contrasta la precisión y expresividad del rostro con la simplificación del busto, que sin embargo deja muy clara la silueta en forma de corazón y el estrecho talle apretado por el corsé. El semblante es muy atractivo: expresión suave y decidida a la vez; ojos enormes expresivos e inteligentes. María de Jesús fue sin duda una personalidad notable de nuestro México romántico, merecedora de un estudio más profundo. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
32. “Srta. Da. Dorotea López”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849,

imprenta de Ignacio Cumplido. Se trata del retrato de una joven de diecisiete años, de carácter alegre pero firme. El vestido austero contrasta con el brocado del tapete en el que se apoya. Más que una actriz parece una recatada joven burguesa; y es que a nuestras jóvenes actrices se les exigía más recato, si cabe, que las demás mujeres, para salir al paso de cualquier rumor o mal entendido. Hay un gesto inquisitivo de Dorotea López que revela una inteligencia más que mediana. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

33. “Dña. María de Jesús Moctezuma”, *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. El retrato de la bailarina Moctezuma es quizá el más interesante de nuestra galería de actrices. Su gesto y el decorado son afines a ciertos retratos de Ingres. Antes de pasar al personaje queremos insistir en la mesa y el jarrón con flores, dispuestas de manera azarosa, que coincidiría con la idea que nos hacemos de la estética romántica. La joven va vestida de bailarina y ello es de un valor documental muy grande: vestido de gasa largo, sin mucho escote, mangas partidas, fruncidas y guirnalda de flores en la cabeza. En cuanto al rostro, a pesar de la mirada oblicua se descubre un gesto inquisidor, expectante y hasta un poco burlón. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
34. “Doña Rosa Peluffo”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. El retrato no busca resaltar las gracias de una joven actriz sino la prestancia de una mujer madura, consolidada como actriz y con un sólido prestigio entre la afición mexicana que incluye su actividad como traductora de obras teatrales. A pesar de la mirada oblicua su mirada combina la introspección con una expresión de interrogación al espectador. Rosa Peluffo es el caso, no muy frecuente en el siglo pasado, de una mujer a quien, pasados los años de las cinturitas de avispa, quedaban todavía muchas satisfacciones artísticas e intelectuales. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
35. “Señora Anaida Castellan. En el carácter de Lucia de Lammermoor”, dibujo de R. Izquierdo, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Nos parece significativo que la Castellan aparezca en el papel de Lucia de Lammermoor, una de sus mejores interpretaciones y uno de los personajes operísticos más populares

del México romántico. Se acentúa el carácter lejano y soñador con la mirada perdida, baja y oblicua. Al dibujo, sin embargo, le falta fuerza, lo que dificulta imaginarla en un papel tan dramático como es el de Lucia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

36. “E. Borghese”, *El Museo Mexicano* (Segunda época), 1845. A pesar de que su estancia en México fue breve, Eufrasia Borghese dejó un grato recuerdo. El retrato, sin ser excepcional, es muy bello, expresa sensualidad y espiritualidad a la vez (cualidades apreciadas por el romanticismo) y podría reflejar las simpatías que la cantante despertara en nuestro país. El personaje se representa en una actitud soñadora, sin ver al espectador. Viste y peina de forma elegante y su tipo de belleza se acerca más a un concepto moderno. Podríamos hablar ya de un cierto *glamour*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
37. “Anna Bishop”, litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Álbum Mexicano*, tomo II, 1849. El retrato ilustra una extensa reseña de Manuel Payno que nos permite completar la personalidad de la Bishop. Aunque no se trata de una belleza singular, su rostro y actitud denotan los que Payno considera rasgos más destacados de la actriz inglesa: resolución, amabilidad, cultura refinada y espiritualidad sin excesos románticos. Como comentario final a esta galería de retratos, diremos que la aparición de los retratos y biografías de las actrices famosas de la primera mitad del siglo XIX en nuestras revistas apuntala la hipótesis de la existencia un auténtico culto a las intérpretes del teatro y la ópera. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
38. “En el Álbum de Laura”, *El Presente Amistoso*, tomo I, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
39. Una Jalisciense, “El Amor y la Amistad”, *El Mosaico Mexicano*, tomo V, 1841, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
40. “El amor maternal”, *El Mosaico Mexicano*, tomo VI, 1841, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
41. “A un Rosal, el día de la Partida de mi hijo”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

42. María, “El sauce”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
43. María, “A una amiga”, *El Álbum Mexicano*, tomo I, 1849, imprenta de Ignacio Cumplido.
44. “Anita y Julia”, grabado inglés que ilustra el poema “La Amistad”, dibujó F. Stone; grabó H. Mote. *El Presente Amistoso*, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
45. “Escocesa”. En el campo de la música, como en otros, la revista de Linati y Galli fue pionera en nuestro país. *El Iris*, tomo I, 1826. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
46. Margarita Hernández, “Valse á la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840”, *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, tomo II, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
47. “La Carmelita, Polka compuesta y dedicada de la Srita. Carmen Dosamantes por su amiga R. M.”, *El Daguerrotipo*, Álbum núm. 21, tomo I, 1850, imprenta de Navarro. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
48. Carlos Nebel, lámina perteneciente a su *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, París, 1836. Dicho álbum se vendía en México desde 1844. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
49. “Monte Virgen”, litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1844. Dicha litografía, tomada del álbum de Carlos Nebel, ilustra un cuento del mismo título ambientado en la Colonia. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
50. “Santa Paula”, litografía de Decaen, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840. Obsérvese la pulcritud del cementerio así como los monumentos funerarios en estilo neogótico.
51. “Joven en su tumba”, dibujo de Pinson; litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
52. “Tumba de Esnaurrizar”, dibujo de Pinson; litografía del taller de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano*, Segunda época, 1845. Esta bella litografía ilustra un artículo anónimo “Los sepulcros”. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

53. "Noticia necrológica de E. Gorostiza", *Biblioteca Mexicana Popular y Económica*, 1851. Tipografía de Vicente García Torres. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
54. "Elegía de Gray", ilustraciones inglesas con dos de los tópicos del romanticismo: el goticismo y la muerte. *La Colmena*, tomo II, 1843, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
55. "La vorágine de Moskoe en la costa de Noruega", *El Instructor*, tomo I, 1835, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
56. "Parisina", ilustración del poema de lord Byron, *El Apuntador*, 1841, imprenta de Vicente García Torres. Se reúnen aquí varios temas del romanticismo: el prestigio de lord Byron, el tema del incesto y el *Revival*. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
57. "Juana", grabado inglés, *El Presente Amistoso*, 1851, imprenta de Ignacio Cumplido. Acompaña el poema de Ramón I. Alcaraz que desarrolla el tema de la infidelidad. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
58. "Dos amantes en las llamas", litografía junto al Correo, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, 1836, imprenta de Ignacio Cumplido. Ilustraba una novelita de tema medieval en la que dos amantes sufren las consecuencias de las luchas contra los albigenses. Bello ejemplo de un *Revival* mexicano bastante temprano en el que destaca la entereza de la mujer. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
59. "Isabel de Segura", *El Mosaico Mexicano*, tomo IV, 1840, imprenta de Ignacio Cumplido. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
60. "El rapto", litografía del callejón de Santa Clara núm. 8, *El Museo Mexicano*, tomo IV, 1848, imprenta de Ignacio Cumplido. Esta bella litografía ilustraba el cuento al más puro estilo *Revival*, "Leyenda. El castillo del barón d'Artal." Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
61. "Las dos novias", litografía del callejón de Santa Clara núm. 8, *El Museo Mexicano*, tomo III, 1843, imprenta de Ignacio Cumplido. Esta bella litografía exhibe una relación directa con el teatro, tanto por los gestos como por la organización espacial y el decorado. Ilustra la obra de Manuel Payno dentro del género medievalista,

- “Las dos novias. Capricho dramático en dos cuadros y en prosa”.
Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
62. “Capilla de Henrique VII en la Abadía de Westminster”, litografía basada en un grabado inglés, *El Repertorio Americano*, 1835, Londres, librería de Bossange, Barthés y Lowell. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
63. “El Cid”, ilustración del artículo, anónimo, “De los romances españoles” que por diversas razones suponemos podría haber sido escrito por el literato y crítico español Alberto Lista. *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
64. Ejemplo de grabado con temas medievales que ilustra la segunda parte del artículo anteriormente citado, “De los romances españoles”, *La Colmena*, tomo I, 1842, Londres, Ackermann y Cía. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
65. “Tumba de la Sra. Da. Dolores Escalante en el Panteón de San Fernando”, litografía de Decaen, *La Ilustración Mexicana*, tomo IV, 1854, imprenta de Ignacio Cumplido. El sepulcro exhibe más elementos clasicistas que no románticos, sin embargo el espíritu que animaba a su construcción responde plenamente a la mentalidad romántica. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
66. “Vista interior del Teatro Nacional”, litografía de la calle de Tacuba núm. 14, por Heredia, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845-1846. La litografía ilustra el artículo “Máscaras” firmado por “Yo”. A nosotros nos interesa el desarrollo de la escena, en donde se lleva a cabo un ballet o interludio.