



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

LA MÚSICA PUBLICADA EN LAS REVISTAS FEMENINAS DEL
SIGLO XIX EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UN ANÁLISIS
MUSICOLÓGICO E HISTÓRICO DE LA CONSTRUCCIÓN
SOCIAL DE GÉNERO.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

P R E S E N T A :

BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

TUTOR: DR. ANTONIO CORONA ALCALDE



MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 | |
| Los estudios de género en la música: sus orígenes, objetivos y horizontes | 9 |
| 1.1 El concepto abstracto de <i>mujer</i> | 11 |
| 1.2 La génesis de los estudios ¿de mujeres, de género, o feministas? | 12 |
| 1.3 Algunas disciplinas y la categoría analítica de género | 16 |
| 1.4 La Historia y el género | 17 |
| 1.5 La musicología y su relación con la historia | 20 |
| 1.6 La nueva musicología y los estudios de género en música: el cuestionamiento al canon musicológico | 22 |
| 1.7 La categoría analítica de género: la historia, la musicología y los estudios de género en música | 28 |
| | |
| Capítulo 2 | |
| La revista femenina publicada en la Ciudad de México en el siglo XIX: un producto para ella, para un tipo de mujer | 34 |
| 2.1 La revista femenina: protagonista de su propia historia | 35 |
| 2.2 La génesis de la publicación femenina | 36 |
| 2.3 La revista femenina mexicana decimonónica: <i>instruir deleitando</i> | 42 |
| 2.4 Algunas consideraciones importantes sobre la prensa en México durante el siglo XIX | 51 |
| | |
| Capítulo 3 | |
| Las revistas femeninas, mediadoras de los discursos de género. Sus contenidos, sus protagonistas, su música | 55 |
| 3.1 <i>El Iris. Periódico crítico y literario</i> . (1826) | 56 |
| 3.1.1 La música en <i>El Iris</i> como parte de los contenidos | 60 |
| 3.2 <i>Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo</i> . (1840-1842) | 67 |
| 3.2.1 Huellas e ideas de la actividad musical femenina en el <i>Semanario</i> | 73 |
| 3.2.1.1 Las huellas e ideas del tomo I. (diciembre de 1840-abril de 1841) | 74 |
| 3.2.1.2 Los Valses del tomo II. (abril- septiembre de 1841) | 79 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.1.3 El precepto principal del tomo III: "la muger es una orquesta" (septiembre de 1841- marzo de 1842) | 96 |
| 3.3 <i>Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario</i> (1842) | 101 |
| 3.3.1 La práctica musical femenina en el <i>Panorama</i> | 103 |
| 3.3.2 El segundo "Valse" de Ma. de Jesús Zepeda | 108 |
| 3.4 <i>El Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas</i> (1847; 1851-1852) | 109 |
| 3.4.1 Los contenidos musicales del Presente amistoso de 1847: La mirada de Amor | 113 |
| 3.4.2. Los contenidos musicales del <i>Presente amistoso</i> de 1851-1852. El perfecto esquema de la mujer decimonónica: hija, señorita, esposa y madre | 121 |
| 3.5 <i>La Semana de las Señoritas Mejicanas</i> (1850-1852) | 125 |
| 3.5.1 Los contenidos musicales de la <i>Semana de las señoritas mejicanas</i> : la utilidad ante todo | 126 |

Capítulo 4

No todas las señoritas, no toda la música:

| | |
|---|-----|
| la práctica musical como parte de un discurso de género | 129 |
| 4.1 Los "Consejos a las Señoritas" y José Joaquín Pesado | 131 |
| 4.1.1 El <i>discurso de la domesticidad</i> en los "Consejos a las señoritas" | 133 |
| 4.2 María de Jesús Cepeda [Zepeda] y Cosío [Cossio]: ¿una voz discrepante? | 146 |

Capítulo 5

El *performance* musical de la *señorita*. Una reconstrucción del mismo

| | |
|--|-----|
| a través de las <i>Violetas del Anáhuac</i> | 153 |
| 5.1 <i>Las Violetas del Anáhuac</i> : nuevos matices en el <i>discurso de género</i> | 154 |
| 5.1.1 Laurena Wright de Kleinhans y las rupturas en el esquema femenino decimonónico | 158 |
| 5.2 El desplazamiento del <i>Ángel del Hogar</i> en las <i>Violetas del Anáhuac</i> . Nuevas identidades femeninas | 162 |
| 5.3 La <i>señorita</i> en las <i>Violetas del Anáhuac</i> . Su <i>performance</i> musical | 166 |
| 5.3.1 La "Crónica de la Semana" de Titania. La tertulia, espacio de la <i>señorita</i> | 167 |
| 5.4 Un análisis del <i>performance musical-cultural</i> . La existencia de la <i>señorita</i> en el contexto de las <i>Violetas del Anáhuac</i> | 170 |

| | |
|---------------------|-----|
| Conclusiones | 179 |
|---------------------|-----|

| | |
|-------------------|-----|
| Anexo 1 | 184 |
| Partituras | |

| | |
|--------------------|-----|
| Anexo 2 | 205 |
| Iconografía | |

| | |
|---|------------|
| Anexo 3 | 211 |
| “Guadalupe” Semblanza | |
| “Consejos a las señoritas” | |
| Poema a María de Jesús Cepeda y Cosío | |
| Listado de Imágenes | 220 |
| Bibliografía citada y consultada | 222 |
| Hemerografía | 243 |

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de una inquietud personal por conocer más a fondo una parte poco estudiada de la historia musical mexicana como lo es la participación femenina en la misma, y en particular lo relacionado con el muy complejo siglo XIX; en otras palabras, mi interés y curiosidad por encontrar huellas de la actividad y presencia musicales de las mujeres del periodo decimonónico. La investigación se inserta dentro de una rama de la nueva musicología determinada como estudios de género en música, todavía poco reconocida en México. Muy pocas referencias hay en los trabajos historiográficos y musicológicos donde se haga realmente un alto y se reconsidere, por un lado, las fuentes que se han utilizado para contar, narrar y analizar varios de los aspectos de la música mexicana decimonónica y, por otro, el papel que ocuparon determinados tipos de mujeres dentro de la misma. No hace mucho, encontrándome como asistente en un coloquio de investigación musical donde se trataban algunos temas sobre la producción musical mexicana del siglo XIX desde el punto de vista musicológico, se hizo una mención a las vapuleadas señoritas no sin que el ponente esbozara una simpática sonrisa acompañada del sarcástico comentario correspondiente donde dejó en claro que los compositores, hombres por supuesto y objeto de su estudio, se desempeñaban como maestros de música esto es, en la enseñanza del piano o del canto a las señoritas, desperdiciando así sus dotes y talentos musicales. Las risas de los asistentes no se hicieron esperar. No estoy en contra de tales afirmaciones, como en este ejemplo del cual fui partícipe, ya que cada interpretación es válida siempre y cuando exista el rigor necesario que una ciencia como la musicología requiere; además, comprendo que tales afirmaciones son pautas canónicas desarrolladas a partir de un discurso de género que ha rodeado y rodea el quehacer de la mujer dentro de la música mexicana en muchos de sus rubros como la interpretación, la composición, la enseñanza, la gestión cultural y la investigación, entre otros. Este preámbulo me da pie para dejar en claro qué es lo que he pretendido hacer en mi investigación. Si bien no intento que esta introducción sea un mero anecdotario, esbozaré algunas situaciones que sirvieron para poder aterrizar las dudas, preguntas e inquietudes relacionadas con esta investigación. A partir de mis intereses peculiares en encontrar huellas de lo pasado, me encontré con el primer problema: dejar en claro en mi cabeza qué entendía por mujeres decimonónicas, esto es, identificar quiénes

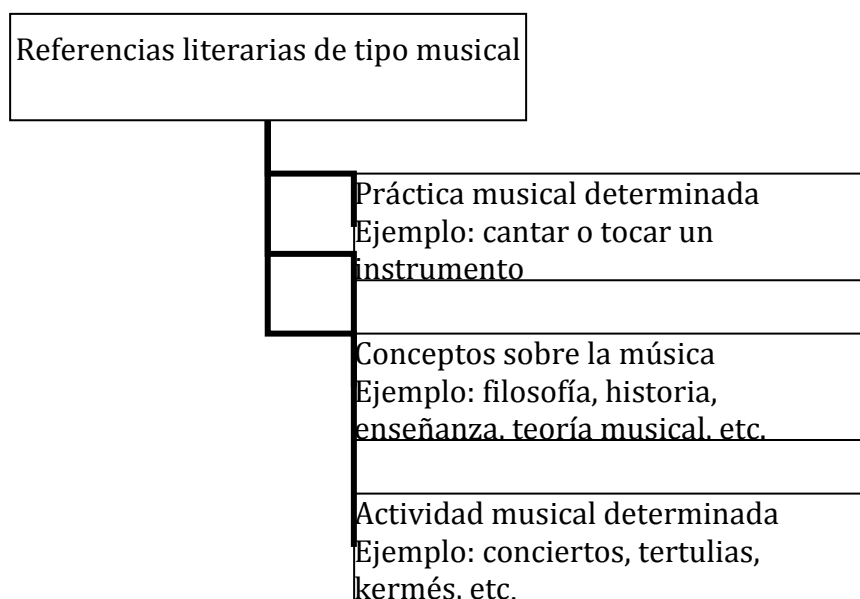
eran las protagonistas del análisis en cuestión; pensar en términos de mujeres decimonónicas implicaba la existencia de un grupo vasto de las mismas donde se incluían mujeres clasificables potencialmente por su posición social, raza, estado civil, condición económica, actividad laboral, situación geográfica, etc. Pronto me di cuenta que esta categoría era simplemente inalcanzable e inconcebible. Una vez realizado un estudio del estado de la cuestión, me percaté que las escasas referencias historiográficas sobre el quehacer musical femenino tenían que ver con “mujeres”, así, en abstracto, pertenecientes a un estrato social dominante. El siguiente paso radicó en encontrar la manera de neutralizar la ineficacia contenida en la denominación “mujeres decimonónicas”; la solución vino a partir de delimitar el tipo de fuente primaria que a su vez serviría para encontrar más preguntas; así fue que llegué a las revistas femeninas de las cuales me confieso asidua lectora. Evidentemente las revistas en cuestión tendrían que ser aquellas decimonónicas. Una vez solucionado el problema de la disponibilidad del material, de su análisis se derivaron toda una serie de observaciones y preguntas que siempre confluían en el mismo punto: la diferencia sexual, la inevitable diferencia entre hombre y mujer; sin embargo, el plantear tal diferencia como una categoría social permitía indagar en el terreno analítico del género. Tal diferencia se aplicaba igualmente a la correspondiente producción musical de hombres y mujeres. El encontrar mayor información sobre la actividad musical masculina decimonónica en relación con la escasez de noticias sobre la actividad musical femenina me hacía reflexionar que muy probablemente las preguntas hechas por historiadores y musicólogos tendrían que ser reformuladas. En consecuencia, y a partir de un modelo analítico específico, del cual hablaré posteriormente, se planteó la identificación de la *señorita* como elemento necesario para el análisis propuesto. La pregunta del problema que se planteaba fue: ¿existe un vínculo directo o indirecto entre las publicaciones femeninas mexicanas del siglo XIX y el tipo de mujer para el cual eran destinadas, y por lo tanto, esto determina el tipo de música que se publicaba en ellas? Así pues, la hipótesis, a partir de la cual se generaron muchas de mis preguntas y sirvió de eje para derivar la presente investigación se gestó a partir de las constantes maneras de describir, referir, implicar, decir, hablar, etc. la práctica musical de la *señorita*. Es así que la hipótesis guía se estableció de la siguiente manera:

si las revistas femeninas decimonónicas publicadas en la Ciudad de México promovían representaciones culturales sobre lo femenino entonces, dichas representaciones estarían igualmente relacionadas con la actividad musical de la *señorita*; en consecuencia, la música se convierte en un factor determinante en la construcción social de una identidad de género y, por lo tanto, es posible hablar de una construcción social.

Dicho lo anterior, es necesario puntualizar los presupuestos que sustentan la presente investigación:

1. La investigación utiliza como parte fundamental la categoría analítica de género introducida por la historiadora Joan W. Scott. De acuerdo con esta autora el género funciona como una verdadera categoría analítica que requiere no sólo del estudio de la experiencia femenina y masculina del pasado, sino también de su conexión con la visión actual. Por género se entiende la organización social de la diferencia sexual. Tal decisión fue tomada con base en la evidente y fuerte carga histórica que presenta esta investigación y el vínculo epistemológico existente entre disciplinas científicas como la historia y la musicología. En este sentido, la actividad musical femenina puede ser objeto de estudio tanto de una como de otra área sin embargo, lo que esta investigación propone es que la categoría analítica de género permite la confluencia de ambas al concebir que la actividad musical de la *señorita* se encuentra embebida en un discurso de género que se presenta con diversos matices los cuales permiten identificar varios discursos de género.
2. En esta investigación se elimina la categoría universal de mujer, concebida como una abstracción. Al utilizar la categoría analítica de género se elimina la condición a-histórica que ha permanecido constante al considerar que todas las mujeres en cualquier periodo histórico y en cualquier punto geográfico son iguales. En consecuencia, se elimina el presupuesto de que la actividad musical decimonónica era la misma para todas las mujeres. Es así que se determina a un tipo específico de mujer como un verdadero sujeto histórico: la *señorita*.

3. Se reconoce a las revistas femeninas decimonónicas publicadas en la Ciudad de México como la fuente primaria proveedora del material musical sujeto al análisis musicológico.
4. En relación con las fuentes, la hemerografía se constituye como la fuente primaria; todo el material proviene de ahí. El corpus hemerográfico se delimitó a partir de tres criterios específicos de selección:
 1. Revistas que hacen referencia explícita en su título al/para el bello sexo o para señoritas.
 2. Revistas donde hubiese, de manera explícita, referencias literarias a la actividad musical las cuales, a su vez, se clasificaron de la siguiente manera:



Este material se consideró de manera general como textos.

3. Revistas donde se presentara la existencia de partituras de autoría femenina en consecuencia, se consideraron cinco partituras.

La investigación tiene como objetivo: el identificar las revistas femeninas decimonónicas publicadas en la Ciudad de México que contengan material musical que permita examinar y cuestionar la confluencia de los diversos discursos de género y, en consecuencia analizar la construcción social de género en función de un sujeto

histórico identificable a través de la práctica musical. A partir de tal objetivo y de los criterios de selección, las publicaciones sujetas a estudio son: *El Iris*, el *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, el *Panorama de las señoritas*, *El Presente amistoso*, *La Semana de las Señoritas Mejicanas* y las *Violetas del Anáhuac*. Las fuentes secundarias consultadas abarcan distintos campos y disciplinas aunque primordialmente se centran en aquellas de carácter histórico y musicológico. De igual manera, para sustentar mi hipótesis y argumentación, distribuida en cinco capítulos analíticos, recurro a las voces de algunos personajes que dejaron sus impresiones y opiniones en su propia época como Madame Calderón de la Barca, Paula Kolonitz, Niceto de Zamacois, Mathieu de Fossey, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Cumplido, Vicente García Torres y Laureana Wright de Kleinhans, entre otros. También he recurrido a la iconografía de la época, como lo son pinturas y litografías, que me sirven para ilustrar puntos medulares de la discusión e investigación. Igualmente, cuando fue posible, me pareció importante plasmar, iconográficamente hablando, los rostros de algunos de los/las protagonistas. En la hemerografía incluyo el formato en el cual el material fue consultado y algunas precisiones sobre el mismo; todo el material hemerográfico fue consultado en los archivos de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional de México. Además de la bibliografía correspondiente, he optado por reproducir en una serie de anexos algunas piezas iconográficas y literarias que me sirven para mi disertación; en cuanto a las partituras, las he agrupado en otro anexo donde incluyo una reproducción del original y la transcripción correspondiente de cada una de las mismas. Los ejemplos musicales que sirven para la discusión son tomados directamente de la transcripción en cuestión.

Los cinco capítulos que integran esta tesis se presentan de la siguiente manera: el primer capítulo es un panorama introductorio sobre los estudios de género y su relación directa, desde una perspectiva epistemológica, con los estudios de género en música y algunas otras precisiones de carácter metodológico; a partir del segundo capítulo se elabora el marco de discusión, desde el punto de vista histórico, en el cual se inserta la revista femenina decimonónica; el tercer capítulo toca por separado a cada una de las revistas femeninas sujetas al análisis, donde se discute su papel como mediadoras de los diferentes discursos de género y su relación con la

música; el cuarto apartado trata específicamente sobre la *señorita* como un verdadero sujeto histórico y su actividad musical embebida en el discurso de género, para lo cual se hace un análisis del discurso de género; finalmente, en el quinto capítulo se pretende mostrar los cambios operados en el discurso de género en el cual la actividad musical propia de la *señorita* ha lugar a partir de una aproximación analítica desde la *teoría del performance*. Para lograr tal propósito se utiliza como eje de la discusión a las *Violetas del Anáhuac*. Las conclusiones se presentan en una última sección independiente de cada uno de los capítulos analíticos.

He tratado, de la mejor manera en que me ha sido posible, de evitar la citación directa del material hemerográfico sin embargo, en algunas ocasiones ha sido ineludible ya que sirve para ilustrar lo discutido. Hago una última precisión, he decidido utilizar las cursivas para distinguir aquellas palabras que están operando como términos de un metalenguaje propio de la investigación, como es el caso de *señorita*, *discurso de género*, *discurso de la domesticidad*, *esposa-madre*, *performance musical-cultural*, etc.

Como colofón a esta parte introductoria, manifiesto mi agradecimiento al Dr. Antonio Corona Alcalde quien ha fungido como mi tutor principal y cuya visión analítica y crítica resulta indispensable para esta investigación; de igual manera, agradezco a la Dra. Gabriela Cano por permitirme asistir a su seminario de género e historia en el posgrado de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cuyos valiosos comentarios a mi trabajo siempre dieron luz a las preguntas que aparecían sin resolver; al personal de la Hemeroteca (microfilmes), Biblioteca y el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, quienes en todo momento me ayudaron y me facilitaron la búsqueda del material; a mis colegas y amigos Ornella Delfino Foglia, quien me auxilió en la realización técnica tanto de las imágenes y la edición de este trabajo como en la transcripción de las partituras, a Mauricio Díaz Reyes y Roberto Carbajal Montiel quienes me ayudaron técnicamente en la transcripción de las partituras y su realización en formato de audio; a la Mtra. Brenda Caro quien me previno de cometer errores garrafales y faltar así a la lengua de Cervantes. Igualmente, este trabajo no hubiese sido posible de realizar sin la participación de la institución que alberga este Posgrado en Música, la UNAM, a través del apoyo que me

fue otorgado como becaria en su Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM. Agradezco a mis lectores de tesis cuyos comentarios y sugerencias fueron fundamentales para este trabajo. Y finalmente, agradezco a aquellos colegas y amigos de este posgrado que con sus críticas, opiniones y sugerencias hicieron posible que replanteara mis errores y mis carencias, tanto personales como académicas, en esta investigación.

CAPÍTULO 1
LOS ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA: SUS ORÍGENES, OBJETIVOS Y
HORIZONTES.

“Masculine, feminine cadence. A cadence or ending is called “masculine” if the final chord of a phrase or section occurs on the strong beat and “feminine” if it is postponed to fall on a weak beat. The masculine ending must be considered the normal one, while the feminine is preferred in more romantic styles.”¹

“While women are not deficient in the basics of native ability, they do, however possess a fundamental urge...to be beautiful, loved, and adored. This propensity propels them toward the ingrained eternal feminine that is part of their nature.”²

“No ha habido mujer que en punto á música haya sido una compositora distinguida, por muy aventajada que haya sido su ejecución instrumental.”³

“En resumen: la muger es una orquesta en que todo debe estar maravillosamente acorde; si subio su instrucción á un tono muy elevado, quebrantareis la armonia, destruiréis el acorde, desaparecerá la muger.”⁴

¹ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2ª edición, Massachusetts: Harvard University Press, 1970, p. 570.

² Carl Seashore, “Why No Great Women Composers?”, *Music Educators Journal*, núm. 25, vol. 5, 1940, pp. 21 y 88. El mismo artículo se encuentra publicado en Carol Neuls-Bates (ed.), *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Massachusetts: Northeastern University Press, 1996, pp. 297-302.

³ *Semana de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, México: Vicente García Torres impr., 1851, p. 347.

⁴ Isidro Gondra, “Sobre la educación”, *Semanario de las Señoritas Mejicanas Educación científica, moral y literaria. Tomo III*, México: Vicente García Torres impr., 1845, p. 300.

1.1 El concepto abstracto de *mujer*

Desde tiempos atrás la pregunta ¿qué es una mujer? forma parte de la herencia cultural del mundo occidental y se formula como un acertijo difícil o imposible de resolver. Hoy en día se proponen medios a través de los cuales dicha pregunta pretende ser contestada. De este modo existen productos configurados para ello, vendidos y promovidos como herramientas de conocimiento que prometen la tan ansiada y feliz respuesta. Pero más allá de identificar y establecer cuáles han sido los medios que permitirían el descifrar el acertijo, resulta inevitable pensar en todos aquellos sustantivos o adjetivos que se han colocado como sinónimos a una tácita y totalizadora conceptualización de lo que es una mujer. Así pues, los libros de superación personal, las políticas públicas, las telenovelas, las revistas femeninas, el abuso sexual, los productos de higiene personal y de belleza, la histeria, la maternidad, el matrimonio, la higiene y limpieza domésticas, la moda, la ignorancia, el feminismo, las emociones y las lágrimas, la sexualidad, la pobreza, etc., aportan entre otros, elementos de ese concepto que es *mujer*.⁵ Ahora bien, otra situación interesante y errónea generada por el acertijo inicial tiene que ver con una noción de *mujer* como categoría universal; en otras palabras, el pensar que cualquier mujer, en cualquier punto geográfico e histórico, puede ser conceptualizada, entendida y definida en los mismos términos. Este aspecto universal y abstracto de *mujer* se forja, inicialmente, al aceptar que existe una diferencia biológica, relacionada con la anatomía y fisiología del ser humano que lo coloca en dos esferas distintas: mujer y hombre. Dicho fundamentalismo biológico se ha usado y se usa para distinguir a la *mujer* como un individuo diferente pero que se constituye en una especie de ser opuesto al hombre, como una otredad casi necesaria, ambos definidos en términos el uno del otro.

Una vez determinada la diferencia biológica, y a partir de la misma, se establecen varias características que dentro de una lógica determinada están en correspondencia con el concepto de mujer o de hombre. Lo importante de la situación es el dar cuenta, analizar y cuestionar los mecanismos, las herramientas y los factores a través de los cuales opera dicha lógica, de igual manera es importante el generar los

⁵ Exclusivamente en este caso se utiliza *mujer* en cursiva para indicarla como una abstracción, en su concepto generalizador.

medios necesarios que permitan develar la existencia de la misma; al hacer esto último se da pie a una nueva serie infinita de preguntas: ¿qué es lo que hace ser a una mujer como tal?, ¿de qué mujer o mujeres se habla?, ¿a qué tipo de mujer se puede referir?, ¿se puede hablar de la existencia de una identidad propia de la mujer?, ¿en qué medida son opuestos la mujer y el hombre?, ¿cómo analizar a las mujeres y a los hombres?, ¿cuáles serían los criterios, las disciplinas, las ciencias y las metodologías que se pueden utilizar?, ¿cómo y en qué medida hacer de la mujer un objeto de estudio?; estas y otras preguntas han sido cruciales para uno de los campos epistemológicos contemporáneos íntimamente vinculado con las mujeres y hombres: los estudios de género.

1.2 La génesis de los estudios ¿de mujeres, de género, o feministas?

Dar nombre a un nuevo campo del conocimiento es una tarea que con frecuencia puede provocar discusiones acaloradas e interesantes. Esto fue precisamente lo que sucedió con los estudios de género, principalmente en los Estados Unidos y Europa. Desde mediados de los años sesenta varios nombres se disputaron el predominio para definir el nuevo campo, cuyo objeto de estudio eran las mujeres y el conocimiento derivado del mismo. Los tres nombres principales fueron: estudios de mujeres, estudios feministas y estudios de género. Para los propósitos de la presente discusión se hace un recuento somero de lo acontecido en los Estados Unidos, lugar estratégico para la génesis de los estudios de género en música.

Los estudios de mujeres, estudios feministas, y/o estudios de género, como un nuevo campo de estudio, surgieron dentro de una esfera académica durante la segunda mitad de los años sesenta impulsados por el movimiento feminista, el cual, en términos generales, rechazaba tajantemente el sexismo derivado a partir del determinismo y fundamentalismo biológicos. Al darse un notorio incremento en el número de profesoras universitarias, éstas empezaron a crear nuevos cursos en donde se otorgaba especial atención a la reflexión sobre la experiencia femenina, las aspiraciones feministas y el feminismo. La mayoría de las pioneras en el campo fueron activistas políticas inmersas en el movimiento feminista, las cuales buscaron abrir el debate y la discusión sobre el sexismo que habían vivido al participar en los diferentes

movimientos de liberación de otros grupos considerados como oprimidos. Los esfuerzos por organizar y desarrollar espacios académicos tuvieron origen en universidades liberales y se insertaron en el movimiento de la lucha por los derechos civiles como, por ejemplo, aquellos relativos a la comunidad afroamericana; algunas autoras señalan que las primeras aproximaciones sobre el estudio de la mujer copiaron ciertos modelos académicos que ya eran utilizados por otros grupos definidos por raza, etnicidad, nacionalidad o región geográfica, tales como los *black studies* y los *american studies*.⁶ Según Marilyn J. Boxer este nuevo campo académico tomó el nombre de *women's studies* (estudios de mujeres) y su objetivo principal era “comprender el mundo y cambiarlo”.⁷ Sin embargo, como corresponde a toda innovación académica, se suscitaron toda una serie de críticas y debates que provenían de dos direcciones: por un lado, fuera del campo mismo, donde esta nueva área del conocimiento se enfrentaba a todos los que se oponían a ella por distintas razones, ya fueran políticas o intelectuales; por ejemplo, todos aquellos ataques donde se veía a los estudios de mujeres como un bastión de acción política dentro de las universidades por su vínculo con el feminismo, y por ende, este tipo de actividad académica comenzó a identificarse por algunos como *estudios feministas*.⁸ Por otro, también hubo debates internos, muchos de los cuales enriquecieron y dieron nuevos bríos a este novel campo académico. Por ejemplo, en 1973 Catharine R. Stimpson identificaba una seria confrontación ideológica entre los cuatro grupos de profesoras que llevaban a cabo estudios de mujeres: las pioneras, que de alguna manera habían abierto el campo académico a las discusiones sobre las mujeres; las ideólogas, que llegaron al área vía el movimiento feminista; las radicales, arraigadas políticamente en

⁶ Véase Alice S. Rossi y Ann Calderwood (eds.), *Academic Women on the Move*, Nueva York: Russell Sage Foundation, 1973; Donna Gerstenberg y Carolyn Allen, “Women Studies/American Studies 1970-1975”, *American Quarterly*, vol. 29, núm. 3, 1977, pp. 269-279.

⁷ Marilyn J. Boxer, “Para y sobre mujeres: la teoría y práctica de los estudios de mujeres en Estados Unidos” en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, México: FCE, 1998, p. 78. La versión del mismo artículo en el idioma original se encuentra como: “For and About Women: The Theory and Practice of Women’s Studies in the United States”, *Signs: Journal of Women and Society*, vol. 7, núm. 3, 1982, pp. 661-665.

⁸ Florence Howe fue la responsable de la nomenclatura *estudios feministas*. Cabe señalar que dicho término dejó de circular a comienzos de los años setenta, pero comenzó a utilizarse nuevamente hacia 1990 cuando la Universidad de Standford otorgó un grado académico bajo ese rubro; actualmente los términos estudios feministas y estudios de mujeres se usan como sinónimos, salvo determinadas disciplinas donde la nomenclatura se ha acotado. Véase Florence G. Howe (ed.), *Female Studies II*, Pittsburg: Know Inc., 1970.

otros movimientos como el de izquierda; y las tardías, que se insertaron dentro del área como si se tratara de una moda más.⁹ En consecuencia, las posturas eran diferentes, encontradas y polarizadas.

Toda esta fase inicial dio como resultado la identificación de tres amplias secciones temáticas propias de la discusión de los estudios de mujeres, tanto al interior como al exterior del área: A) los temas políticos, que iban desde el debate sobre el sexismo, las preferencias sexuales, las políticas públicas, la desigualdad, el problema de la invisibilidad, etc.; B) las teorías, relacionadas con los marcos teóricos y las metodologías para el análisis al igual que con las diferentes disciplinas que en su momento se insertaron dentro de lo relacionado con el estudio de la mujer; y C) las estructuras, específicamente lo relativo a las instituciones educativas y al reconocimiento de este tipo de estudios dentro de los programas académicos. Es a partir de la segunda área temática, la de la teoría, que se comenzó a reflexionar sobre el cómo estudiar a las mujeres. En consecuencia, varias estudiosas propusieron que el nuevo campo de estudio en cuestión era el del género. Ya en 1975 Natalie Zemon Davies mencionaba:

“Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres (...) nuestro propósito es comprender el significado de los sexos, de los grupos de género, en el pasado histórico (...) para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio”.¹⁰

Sin embargo, un nuevo reto se presentaba; por un lado el proponer una nueva categoría analítica significaba entenderla, acotarla y conceptualizarla; por otro lado, la pregunta suscitada tenía que ver con las diferentes disciplinas que potencialmente adquirirían dicha categoría analítica como parte de su epistemología y en qué medida funcionaría tal categoría. Si bien el concepto de género desde finales de los años cincuenta circulaba de manera generalizada en el campo psicomédico, ya desde los años treinta Margaret Mead había planteado que dicho concepto tenía una incumbencia cultural y no biológica pero sobre todo que podía variar en contextos

⁹ Véase Catharine R. Stimpson, “What Matter Mind: A Critical Theory about the Practice of Women’s Studies”, *Women’s Studies I*, núm. 3, 1973, pp. 293-314.

¹⁰ Natalie Zemon Davies, “Women’s History in Transition: The European Case”, *Feminist Studies*, núm. 3, 1975-1976, p. 90.

diferentes.¹¹ Es durante los setenta cuando la categoría de género gana relevancia en la incipiente esfera académica; para los ochenta se consolida dentro de las ciencias sociales, y sin duda alguna es en los noventa que cobra protagonismo como categoría analítica.¹²

Como señala Stimpson, el cambio de nomenclatura de estudios de mujeres (*women's studies*) a estudios de género (*gender studies*) abrió una brecha de diálogo donde, aunque la nomenclatura pareciera señalar diferencias donde no las hay, ambos buscan una lucha por igual con el significado de la diferencia sexual al integrar el estudio tanto de mujeres como de hombres y sus múltiples consecuencias en los diferentes niveles de análisis (social, político, económico, histórico, etc.).¹³ A manera de epílogo, y antes de pasar a una discusión y exploración de la categoría analítica de género y sus diferentes acepciones, cabe mencionar que una de las últimas innovaciones dentro de los estudios de género ha sido el estudio de los hombres, que pone a debate interesantes tópicos como el de la masculinidad.¹⁴

Se puede decir que los estudios de género parten de dos elementos necesarios para su elaboración y desarrollo:

1. Deben elaborar una crítica del conocimiento convencional y de sus instituciones en relación con la presencia o ausencia de las mujeres. Por lo tanto, es preciso analizar cómo se ha negado la participación de las mismas en los diferentes campos de acción. Asumen una acción de constante revisión.
2. Después de la crítica viene la reconstrucción del conocimiento para visibilizar a las mujeres como sujetos activos, de ahí la necesidad de trabajar desde diferentes disciplinas.

¹¹ Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, Nueva York: Morrow, 1935.

¹² Martha Lamas, "Género: algunas precisiones conceptuales y teóricas" en Martha Lamas, *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*, México: Taurus, Santillana, 2006, pp. 91-128.

¹³ Catharine Stimpson, "¿Qué estoy haciendo cuando hago estudios de mujeres en los años noventa?" en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *op. cit.*, pp. 127-165.

¹⁴ Como ejemplo Véase R. W. Connell, *Masculinidades*, México: PUEG, UNAM, 2003.

1.3 Algunas disciplinas y la categoría analítica de género

Como se ha señalado, un cambio importante fue el integrar el concepto de género como una categoría para el análisis pero ¿qué implicaciones y resultados tuvo este hecho?, ¿qué se entiende por género?, ¿en qué medida se relaciona con la diferencia sexual?. De entrada, género implica una categoría cultural, un concepto donde se reconoce que los comportamientos masculinos y femeninos no dependen de manera esencial de los factores biológicos (gónadas), sino que tienen mucho de construcción social y se pregunta por los significados que se le atribuyen a dicha construcción. El género hace que la relación entre lo simbólico y lo social, la construcción de la identidad y la capacidad de acción consciente se vuelvan elementos fundamentales de estudio. Como señalan Conway, Bourque y Scott, en los últimos veinticinco años se ha dado una especie de convergencia entre diversas investigaciones de tipo académico en *pro* de la producción de un conocimiento más complejo del género entendido como un fenómeno cultural.¹⁵ En otras palabras el género aparece como un comodín epistemológico. Por ejemplo, se usa género para analizar la organización social de las relaciones entre hombres y mujeres; para referirse a las diferencias sexuales; para conceptualizar la semiótica del cuerpo, el sexo y la sexualidad; para explicar la distinta distribución de cargas y beneficios sociales entre hombres y mujeres; para explicar la identidad e incluso las aspiraciones individuales de mujeres y hombres; también se define en términos de estatus social, de estereotipos sociales, así como de relaciones de poder manifestadas en dominación y subordinación.

Como se ha señalado, han sido varias las disciplinas que han utilizado al género como categoría analítica, entre otras se encuentran: la antropología, que al utilizar la categoría de género permite el análisis de formas simbólicas de las cuales se vale la cultura para institucionalizar la diferencia entre hombres y mujeres; también le permite estudiar cómo se instituyen los modelos culturales a partir de la simbolización en diferentes contextos.¹⁶ La psicología, que a través del psicoanálisis ha

¹⁵ Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, “El concepto de género” en Martha Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2003, p. 32.

¹⁶ Véase Martha Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’” en Martha Lamas (comp.), *El género*, pp. 327-366; Michelle Zimbalist Rosaldo, “The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding”, *Signs: Journal of Women and Society*, vol. 3, núm. 3, 1980, pp. 389-417.

cuestionado los procesos de formación de la identidad del sujeto en varios aspectos, por ejemplo, desde las primeras etapas de desarrollo; la relación entre la racionalidad, el estado mental y la identidad de género al igual que considerar al lenguaje como una herramienta de la construcción de género.¹⁷ En el ámbito de la economía se han formulado interrogantes en relación al cómo y el por qué mujeres y hombres han recibido remuneraciones distintas por el trabajo que han realizado, el análisis sobre los diferentes espacios donde se lleva a cabo el mismo; también sobre las diferencias en cuanto al valor social que se le otorga a la producción realizada. Y finalmente la historia que sin duda alguna resulta indispensable para los propósitos de la presente investigación.

1.4 La Historia y el género

Como se ha señalado, la diferencia entre hombres y mujeres ha existido y existe en diferentes contextos, el reconocerla en estos términos permite hablar en función de tiempo y espacio determinados y de ahí se sigue que la intervención de la Historia se vuelva indispensable. La Historia ha hecho su labor en dos sentidos: en primera instancia y contemporáneamente, al reconocer la ausencia de las mujeres dentro de la narrativa histórica y volcar su análisis para visibilizarlas como verdaderos sujetos históricos; en segundo lugar al centrar su objeto de estudio para hacer la conexión histórica entre la construcción social, el fundamentalismo biológico, y los significados derivados de este último. La Historia posee un elemento indispensable para ser lo que es: su narrativa, ya sea escrita u oral. Como señala Isabel Morant, ya entrados los años setenta, el primer paso se dio en el ámbito de la historiografía con sus implicaciones narrativas cuando, principalmente las historiadoras, empezaron a escribir la Historia de las mujeres, pero de una manera distinta a la tradición historiográfica heredada donde se hacía la historia de aquellas mujeres célebres, famosas o destacadas.¹⁸ Por el

¹⁷ Algunos trabajos en esta materia son: Margarita Gasque, “Freud y la homosexualidad”, *Debate feminista*, núm. 1, marzo 1990, pp. 264-271; Thomas Lacquer, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard: University Press, 1990; Donna Stanton (ed.), *Discourses of Sexuality, from Aristotle to AIDS*, Michigan: The University of Michigan Press, 1992.

¹⁸ Isabel Morant, “Mujeres e historia” en Isabel Morant (dir.), Ma. Á. Querol, C. Martínez, A. Lavrín *et al.* (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la Prehistoria a la Edad Media*. Vol. I, Madrid: Cátedra, 2005, p. 10. Al respecto, Carmen Ramos Escandón tipifica este tipo de investigación como “historia de las aportaciones femeninas a la historia”. Carmen Ramos Escandón, “La nueva historia, el feminismo y la mujer” en Carmen Ramos Escandón (comp.), *Género e historia*, México: Instituto de

contrario, la idea era hacer una Historia relacional al considerar que las mujeres debiesen ser estudiadas como parte de una misma sociedad y no como un grupo segregado o aislado de los hombres. No obstante, al considerar a las mujeres nuevamente se caía en una conceptualización totalizadora, abstracta y unitaria; en otras palabras se generaba “mujeres” como una categoría a-histórica. Para evitar dicha situación el reto consistía en desarrollar metodologías para realizar el análisis; una aproximación a la solución llegó con la categoría de género.

Fue así que en 1986 la historiadora Joan Scott hace una de las contribuciones más importantes para el trabajo histórico al proponer y sustentar que las diferencias entre hombres y mujeres son resultado de un interesante y complicado proceso histórico en el que los elementos culturales, como los discursivos y los simbólicos, conforman un tipo de relaciones de poder que se expresan no únicamente en función de la diferencia sexual sino también en los espacios de la vida social.¹⁹ Al tomar esto último en consideración es posible obtener la verdadera riqueza del análisis que consiste en hacer de las relaciones entre los sexos una categoría social; por lo tanto identificar una construcción social determinada en un tiempo y espacio. De igual manera, Scott hace su propuesta para una definición de la categoría analítica de género la cual será explorada más adelante.

En México, los resultados de las investigaciones que tienen como objeto de estudio a las mujeres y que han hecho uso de la categoría analítica de género comenzaron a publicarse a finales de los años ochenta, sin embargo, como señalan Gabriela Cano y Georgette Valenzuela, la mayoría de las mismas fueron de carácter multidisciplinario sobre temas específicos como la familia y la reproducción.²⁰ En cuanto al trabajo realizado desde la Historia, es durante los años noventa que los aportes comenzaron a emerger, principalmente en los trabajos dedicados a estudiar el México decimonónico: al utilizar la categoría analítica de género fue posible develar toda una serie de fuentes primarias antes no consideradas como tales. En

Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992, p. 10.

¹⁹ Joan Scott W, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, *American Historical Review*, 91, 1986, pp. 1053-1075. Una versión en español se puede encontrar en Martha Lamas (comp.), *El género*, pp. 265-302.

²⁰ Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela. “Introducción” en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: PUEG, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2001, p. 12.

consecuencia, se puso en evidencia que la carencia de estudios sobre el quehacer femenino decimonónico no es una cuestión de falta de información que deriva de la idea de que tal información no tenía ninguna relación con los intereses de la historia como disciplina canónica.²¹ El resultado es una historia de género.

Por un lado, temas como las mujeres de la Ciudad de México, las formas de control social sobre la familia, el trabajo, la legislación familiar, la educación, el feminismo, el matrimonio, la prostitución, etc. comenzaron a ser estudiados bajo esta óptica y se transitó del concepto en abstracto de mujeres al de esposas, divorciadas, parteras, escritoras, maestras, periodistas, editoras, prostitutas etc. cuyos campos de acción, sus vidas, se explican en correspondencia con un entorno cultural e histórico determinados.²² Por otro lado, dentro del campo histórico, al utilizar la categoría analítica de género, otros aspectos de la disciplina como la historia del arte, la historia de la vida cotidiana, la historia de las mentalidades etc., han indagado sobre el México del siglo XIX. Pero poco o nada se ha hecho desde la historia de la música mexicana lo cual se presenta como una omisión pero también se constituye como una oportunidad para hacer un análisis donde la categoría de género permita *visibilizar* a las mujeres en su actividad musical creativa y activa. En otras palabras, identificar qué mujeres y qué música. Es así que los estudios de género, la historia de género, la musicología y los estudios de género en música pueden converger para dar respuesta a toda una nueva serie de preguntas en torno a la actividad musical femenina del México decimonónico. Ahora bien, para los objetivos de esta discusión es pertinente conocer

²¹ Joan Scott W, "The problem of invisibility" en Jay Kleinberg (comp.), *Retriving women's history*, París: UNESCO/Berg, 1989, pp. 5-29. Una versión en español se encuentra en Carmen Ramos Escandón, *Género e historia*, op. cit, pp. 38-65.

²² Algunos trabajos importantes sobre el México del siglo XIX bajo la línea de investigación de género e historia son: Claudia Agostoni y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo XIX-XX*, México: UNAM, 2001; Siliva Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*, México: Siglo veintiuno editores, 1988; Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.), op. cit; Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991; Ma. Fernanda Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (coords.), *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, México: CIESAS, Universidad de Guadalajara, 2006; Ana Lilia García Peña, *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006; Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero, *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, México: El Colegio de México, UNAM, 1996; Ma. de la Luz Parceró, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, México: INAH, Serie Historia, 1992, entre otros.

la génesis de los estudios de género en música, su inserción dentro de la musicología y su estrecha relación con la historia de género.

1.5 La musicología y su relación con la historia

El término musicología ha sido definido de diferentes maneras. Es muy común y equivocado encontrar como sinónimos a la musicología y a la historia de la música. Sin embargo, ambos campos son diversos pero relacionados entre sí. Sin duda alguna, la musicología es una disciplina científica que estudia a la música y a los fenómenos relacionados con ella desde diversas perspectivas, tales como la interpretativa, la histórica, la sociológica o la antropológica. Aunque el estudio sistemático de ciertas áreas de la música se remonta a tiempos atrás, su concepción como disciplina y su denominación son comparativamente recientes. Su nombre proviene del alemán *Musikwissenschaft* un término utilizado por primera vez en 1872 en la obra del pedagogo y pianista Johann Bergard Logier, intitulado *System der Musik-Wissenschaft*, o Sistema de la ciencia musical.²³

Tradicionalmente, la musicología ha usado tanto paradigmas historiográficos propios de la historia del arte como principios paleográficos y filológicos de los estudios literarios.²⁴ En su formación como ciencia de la música, la musicología se tipificó en dos grandes áreas: la musicología sistemática y la musicología histórica. Fue Guido Adler quien en 1885 establece dicha división.²⁵ Dentro de las áreas comprendidas por la musicología sistemática se cuentan la acústica, los aspectos musicales de la fisiología y la psicología, el análisis melódico y armónico, la estética, la educación musical, la organología y la iconografía entre otras. La musicología sistemática no es una simple extensión de la teoría musical *per se* sino una completa

²³ W. S. Pratt, "On behalf of Musicology", *Musical Quarterly*, i, 1915, p. 6.

²⁴ Vincent Duckles, Gleen Stanley, Thomas Christensen *et al.*, "Musicology" en Stanley Sadie ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillan, 2001, pp. 488-516.

²⁵ Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" Erica Muggleston (trad), *Yearbook for Traditional Music*, núm. 13, 1981, pp. 1-21.

Cabe señalar que en 1885 Guido Adler incluyó a la musicología comparada como una de las cuatro subdivisiones de la musicología sistemática dentro de lo que consideró como el "método" y el "objetivo" de la musicología. Durante los años cincuenta, en los Estados Unidos, la musicología comparada fue renombrada como etnomusicología. Véase Timothy Rice, "Comparative Musicology" en Stanley Sadie ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillan, 2001, pp. 488-533.

reorientación de la disciplina hacia preguntas fundamentales que no tienen una naturaleza histórica. Sin embargo, la musicología sistemática y la musicología histórica se complementan mutuamente. La musicología histórica ha enfocado su atención en los repertorios, los procesos musicales, los compositores e intérpretes del pasado, así como en la influencia que ha ejercido su legado en el presente al recurrir a la búsqueda, el estudio, la datación, la autenticación de manuscritos y ediciones antiguas, y en la preparación de transcripciones, ediciones y estudios a partir de dichas fuentes. Si bien una investigación musicológica puede usar varias ciencias auxiliares o presentarse como un estudio interdisciplinario, epistemológicamente no puede abandonar como punto de partida los dos campos principales arriba señalados.

Uno de los aspectos fundamentales del estudio musicológico, donde se inserta fuertemente la musicología histórica, es su método histórico el cual de manera muy general se presenta en dos categorías básicas: primeramente posee un método empírico positivista que pone un énfasis particular en la localización y el estudio paleográfico de documentos para después establecer hechos a partir de ellos y sobre ellos. Este aspecto caracterizó fuertemente a la investigación musicológica hacia finales de los años cincuenta. Es decir, la investigación musicológica se centraba en encontrar evidencia escrita o gráfica del trabajo del compositor o del escritor. Una vez hecha la autenticación se procedía a la periodización; en otras palabras, el trabajo consistía en colocar el trabajo musical dentro de un periodo histórico determinado y tipificar el estilo musical (en clásico, barroco, romántico, etc.), posteriormente seguía el análisis musical el cual comprende de manera integral el análisis melódico y armónico.²⁶ La segunda categoría presenta una característica filosófica relacionada con los problemas propios de la historiografía y con el significado histórico de los contenidos correspondientes a los diferentes trabajos musicales y de los repertorios. Esta segunda categoría busca encontrar aspectos históricos relevantes desde la perspectiva del estilo musical, los contextos y funciones socio-culturales.²⁷

²⁶ Un claro ejemplo de esto se puede observar en la estrategia utilizada por Jacques Chailley en su *Précis de Musicologie*, Paris: Presses Universitaires de France, L'Université de Paris, 1958.

²⁷ Véase D. J. Grout, "Current Historiography and Music History" en H. S. Powers ed., *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, New Jersey: Princeton, 1968, pp. 23–40.

1.6 La nueva musicología y los estudios de género en música: el cuestionamiento al canon musicológico.

Si bien la musicología, como una disciplina, se gesta en Alemania y de ahí se difunde al resto de Europa, es en los Estados Unidos donde se han dado varios de los cambios transcendentales para la disciplina. A partir de 1960 se da un giro hacia la historia estructural, con el objetivo de hacer el análisis de un producto musical dentro de un momento histórico específico en vez de presentar la dinámica del proceso histórico. En consecuencia, la resultante es toda una serie de productos historiográficos donde prevalecen las ediciones críticas (*critical editions*) principalmente de los grandes compositores o las ediciones consideradas como repertorios históricos, catálogos temáticos y el estudio y compilación antológica de manuscritos. Este cambio produjo una serie de cuestionamientos relacionados con problemas de cronología y de transcripción musical. Sin embargo el punto de saturación llegó en 1980 cuando los musicólogos americanos Joseph Kerman y Leo Treitler, y el alemán Carl Dalhaus comenzaron a cuestionar el tipo de investigación musicológica que se hacía y comenzaron a proponer un estudio crítico históricamente informado al igual que una historiografía crítica, una historia de la música cuyo objeto de estudio fuese la música pero no exclusivamente en función de la biografía y el estilo sino que también estuviese embebida dentro de la historia de la recepción y de la historia cultural. Esto llevó a una evaluación del trabajo histórico que finalmente dio como resultado una apertura para la misma disciplina la cual comenzó a incluir otros recursos como los estudios de recepción, el estudio de la sociología de la música, la aplicación de la filosofía, etc.²⁸ En este sentido la década de 1980 fue crucial para la implantación y desarrollo de las nuevas tendencias musicológicas las cuales se auxilian primordialmente de las disciplinas sociales y de las humanidades.

Las nuevas tendencias musicológicas comenzaron a abrirse a campos como la antropología estructural, la semiótica, la sociología, la filosofía de la ciencia, el postestructuralismo y el postmodernismo entre otros.²⁹ De esta manera el campo de

²⁸ Al respecto, una interesante disertación se encuentra en Carl Dalhaus, "What is a fact in music history?", *Foundations in Music History*, Cambridge: University Press, 1983, pp. 36-58.

²⁹ Como ejemplos Véase los trabajos de: C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey: Princeton, University Press, 1991; L. Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley: University Press, 1990; R. R. Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in*

acción de la musicología amplió sus horizontes y ahora los musicólogos están cruzando las fronteras con otros campos musicales, como el de la etnomusicología, las neurociencias, la arqueología, etc., y reconsiderando los límites de la investigación que puede incluir toda una gama de nuevos territorios epistemológicos. En otras palabras, las grandes divisiones en la disciplina musicológica, como la misma musicología sistemática y la histórica, entraron en un diálogo constante que permitió ampliar el campo de acción de la propia disciplina. En la actualidad los intereses de los musicólogos se han ampliado más allá de las fuentes mismas y ahora abarcan todo el contexto que rodea o rodeó a un fenómeno musical, las circunstancias de su creación, su recepción, su praxis de ejecución y su inserción en la sociedad de su tiempo. Asimismo se estudian los aspectos de la personalidad de los compositores que pudieron incidir en la creación de su obra tales como su identificación con la identidad nacional y otras características psicológicas relevantes. Algunos exponentes de las nuevas tendencias han encontrado formas novedosas de formular juicios críticos acerca de la música al partir de consideraciones extramusicales que buscan alejarse de aquella propensión hacia el positivismo que caracterizó a la musicología anterior a los años sesenta.

Dentro de la gran variedad de las nuevas tendencias musicológicas se encuentran aquellos estudios relacionados con el género y el sexo. Dicha investigación centrada en las mujeres y su papel en la historia de la música comenzó aparecer fuertemente en 1970 principalmente en los Estados Unidos casi paralelamente a lo que ocurría en las universidades liberales descrito anteriormente. De igual manera, no es coincidencia que los estudios relacionados con la música y las mujeres se insertaran dentro de la academia durante esos años ya que, como se ha señalado, el feminismo dio el empuje final para muchos campos incluido el de la música. Antes de esta fecha poco se sabía de estudios hechos en ese campo; la mayoría de los nombres y trabajos de compositoras como Clara Schumann o Fanny Mendelssohn aparecían como una mera mención por estar relacionadas con una figura masculina importante

Western Music, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991; I. Supičić, *Music in Society: a Guide to the Sociology of Music*, New York: 1987; E. Tarasti, "Semiotics as a Common Language of Musicology" en *La musica como linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*, Florencia: Pozzi, 1990, pp. 133-149; T. D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York: Routledge, 1997; G. Tomlinson, *Metaphysical Song: an Essay on Opera*, New Jersey: Princeton University Press, 1999, entre otros.

o trascendental (Robert Schumann y Félix Mendelssohn) y se inscribían dentro del género biográfico.³⁰ Se puede afirmar que para 1980 se establecen en la musicología norteamericana los *women studies in music*.³¹ De la misma manera que sucedió en la disciplina de la historia, nuevas preguntas surgieron, en especial aquellas relativas al cómo estudiar a las mujeres y a la música, y al mismo tiempo eliminar la abstracción de mujer para revelar a un protagonista histórico; sin embargo, las respuestas parecían lejanas. En consecuencia la historia de género ayudaría a los estudios de mujeres en música para transitar hacia los estudios de género en música. Las primeras contribuciones dentro de la musicología partieron del análisis del contexto histórico en el cual las mujeres en la música se desarrollaron; los estudios comenzaron a alejarse de las biografías tradicionales para insertarse en el estudio de otro tipo de actividades que no fuesen exclusivamente la composición musical, por ejemplo la pedagogía, la interpretación, el mecenazgo, etc. Al introducir la categoría analítica de género inevitablemente se cuestionaron los diferentes aspectos de la historia de la música pero principalmente lo relativo a la narrativa histórica. Por ejemplo, el musicólogo Leo Treitler ya señalaba que la dualidad basada en el fundamentalismo biológico con respecto a la música funcionaba:

“como una estructura de interpretación músico-histórica que depende de (...) la identificación de los atributos de género en la música (...)” y agrega “Los dos modos de pensamiento esencialista [género y raza] tienen el mismo fondo cultural-histórico ambos han jugado papeles paralelos y unidos en la crítica y la narrativa histórica de las artes (...)”³²

De igual manera, como se ha hecho mención, hablar en términos de género permitió desmitificar la existencia del abstracto a-histórico *mujer* para convertirse en compositoras, intérpretes, escritoras, músicos profesionales, amateurs, directoras de

³⁰ Para una revisión historiográfica Véase Marcia J. Citron, “Gender, Professionalism and the Musical Canon”, *The Journal of Musicology*, vol. 8, núm. 1, 1990, pp. 102-117; Suzanne G. Cusick, “Eve...Blowing in Our Ears? Toward a History of Music Scholarship on Women in Twentieth Century”, *Women and Music. A Journal of Culture and Gender*, vol. 5, 2001, pp. 125-138; Susan McClary, “Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s”, *Feminist Studies*, vol. 19, núm. 2, 1993, pp. 399-424; entre otros.

³¹ No es coincidencia que los “gender and sexual studies” fuesen incluidos por primera vez en el artículo de “Musicology” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* hasta la segunda edición del 2001. Dicho diccionario se edita desde 1879. Vincent Duckles, Gleen Stanley, Thomas Christensen *et al.*, “Musicology”, *op. cit.*

³² Leo Treitler, “Gender and Other Dualities of Music History” en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, California: University of California Press, 1995, p. 24. La traducción es mía.

orquesta, maestras, etc.³³ Al hacer una evaluación de lo concerniente a la narrativa histórica se puso en relieve uno de los temas más fascinantes para los estudios de género en música: la cuestión del canon musicológico.

Existe un canon conformado históricamente a lo largo de los años a consecuencia de las demandas de investigación. El canon se puede identificar como un modelo de creación, de percepción y un estándar contra el cual el proceso musical creativo y de análisis en la música occidental es medido; en otras palabras establece autoridad. Los cambios que ha sufrido aquél han sido muchos como bien lo apunta Kerman, y de hecho él habla e identifica no a un único canon sino a los “múltiples cánones”.³⁴ Pero más allá de lo que el canon pudiese contener, éste ha sido determinado no tanto por lo que incluye sino por lo que excluye; tiene una función específica que abarca aquello que representa a la actividad musical en sus múltiples facetas; sirve como una herramienta por su aparente estatus de inmutable. De igual manera, a través del canon se han establecido no sólo jerarquías, sino también hegemonías. Es así que la actividad de la mujer en la música ha quedado relegada en la periferia y dependiente de la actividad musical de los grandes hombres y por lo tanto, no reconocida en su totalidad o reconocida bajo parámetros diferentes.

El canon ha determinado, entre otras cosas a lo largo de la historia de la música occidental, una base teórico-filosófica que excluye a las mujeres; dicha exclusión está íntimamente relacionada con la diferencia sexual y el esencialismo biológico. Los musicólogos/as son, en gran medida, responsables de la formación, adaptación y reexaminación del canon. Dentro de la producción musicológica se encuentra una gran variedad de documentos (diccionarios, historias de la música, libros de apreciación musical, guías para el escucha, libros escolares, compendios, revistas especializadas, biografías, bibliografías, monografías, antologías, revisiones bibliográficas y discográficas, notas al programa, entrevistas, artículos académicos, memorias, crítica musical, repertorios, grabaciones, discografías, etc.) y es a través de toda esta producción intelectual que se redefine el canon. A medida que el musicólogo/a divulga su investigación de alguna manera se valida la importancia del

³³ Como ejemplo Véase Nancy B. Reich, “Women as Musicians: A Question of Class” en Ruth A. Solie, *op. cit.*, pp. 125-146.

³⁴ Joseph Kerman, “A Few Canonic Variations”, *Critical Enquiry*, 10, núm. 1, p. 107.

conocimiento que se disemina; la información publicada obtiene un estatus otorgado por la autoridad del canon. Al hacer un ejercicio crítico de la historiografía musical, es posible observar muchos casos concretos en lo que a la exclusión o no inclusión de las mujeres como participantes de la actividad musical documentada se refiere. Por ejemplo, en la primera edición de *A History of Western Music* de Donald J. Grout y Claude Palisca (New York: Norton, 1960, pp. 742) se mencionan únicamente tres mujeres consideradas como compositoras: Hildegard von Bingen, Clara Wieck Schumann y Fanny Mendelssohn Hensel. El mismo texto en su edición del 2001 incluye un total de 14 mujeres identificadas como compositoras. Es importante notar que las tres compositoras mencionadas con anterioridad son analizadas con mayor detalle en la última edición, además de que algunas de sus composiciones son incluidas en los dos volúmenes de la antología musical que acompaña al texto.³⁵ Pero también la exclusión de lo relativo a las mujeres y la música ha suscitado un contra-canon, una producción musicológica *quasi* alternativa que incluye trabajos, nombres y análisis sobre la actividad musical de diversas mujeres consideradas dentro de un contexto histórico determinado. Por ejemplo, decir que Fanny Hensel (1805-1847), hermana de Félix Mendelssohn, no fue tan importante como su hermano, resulta insuficiente, el estudio de ella como sujeto histórico debe girar para cuestionar ¿qué fue lo que no le permitió alcanzar un estatus profesional como su hermano?, ¿cuál era su actividad musical, cuáles eran sus horizontes?, ¿cómo se decidía al respecto?, ¿quién decidía?, ¿por qué su música era considerada como femenina?, etc. Dichas preguntas, y otras tantas, han puesto en relieve que Fanny Hensel, tuvo que seguir pautas sociales sobre su feminidad y asumir la autoridad impuesta por una identidad masculina fuertemente ejercida por el padre y el hermano.³⁶ Aquí lo importante no es hacer una historia de género victimista, sino revelar cómo la música participa de los debates culturales y al mismo tiempo obtener un mejor entendimiento del impacto que una actividad musical determinada tiene en la vida de los individuos, tanto hombres como mujeres.

³⁵ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 2001.

³⁶ Fanny Hensel ha sido revelada como sujeto histórico por Marcia Citron en Marcia Citron, "Felix Mendelssohn's Influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a Professional Composer", *Current Musicology*, XXXVII/XXXVIII, 1984, pp. 9-17.

Es así que fue en el campo historiográfico donde los estudios de género en música comenzaron a tomar cartas en el asunto. El punto de partida fue, y sigue siendo, la revisión biográfica de las compositoras en sus contextos históricos y sociales. Los primeros frutos de estas investigaciones se vieron consolidados en libros como: *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* de Carol Neuls-Bates ed. (Michigan: Northeastern University Press, 1996); *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* de Judith Tick y Jane Bowers (Urbana: University of Illinois Press, 1986); *Historical Anthology of Music by Women* de James R. Briscoe (Bloomington: Indiana University Press, 1987, 2006); *Women and Music* de Karin Pendle ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2001.), y por último *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers* de Julie Anne Sadie y Rhian Samuel eds. (Londres: Macmillan Press Limited, 1995.), sólo por mencionar algunos.³⁷

Otra de las mayores contribuciones de la musicología y de los estudios de género en música ha sido el analizar cómo las construcciones de género a través del discurso afectan a las propias estudiantes de música, peculiarmente en las instituciones de educación profesional o superior, al tratar de identificar aquellas áreas donde la experiencia musical femenina, en la composición, la interpretación, la docencia, y la investigación, es diversa y está relacionada con aquella masculina. Este ha sido un paso muy importante para el área académica, ya que el canon, para su formación requiere de agentes, no sólo del musicólogo sino también del público que acepta o sanciona el discurso musicológico en cuestión, ya sean individuos o instituciones.³⁸ En otras palabras, el canon musicológico tiene relación con una situación de decisión. Lo que los estudios de género en música han probado es que dicho canon puede ser modificado o en todo caso flexibilizado, acción no del todo aceptada. Los estudios de género en la música han encontrado tanta reticencia y hostilidad no sólo porque analizan cuestiones de género y de sexualidad sino porque

³⁷ Es importante indicar que estos son textos que de alguna u otra manera han redefinido el canon y se perfilan como textos especializados en la actividad musical femenina. Por otro lado el texto de Tick y Bowers fue uno de los primeros en probar la multidisciplinaria e interdisciplinaria en la musicología ya que ambas autoras son historiadoras.

³⁸ Eso sin mencionar que también sería preciso poner atención a una historia del canon o una historia de la conformación del mismo.

con su crítica y análisis confrontan la idea de someter a la música a un proceso de debate y discursos culturales. Sin embargo, el resultado de dicho proceso se refleja en un discurso musicológico contemporáneo y actualizado.

1.7 La categoría analítica de género: la historia, la musicología y los estudios de género en música.

En México se hacen pocas investigaciones musicológicas desde el área de los estudios de género en música; y en relación con la actividad musical femenina del siglo XIX mexicano, se insiste, no se ha hecho casi nada. Es así que se retoma la propuesta sobre la categoría analítica de género propuesta y desarrollada para la disciplina de la Historia por Joan W. Scott; dicha categoría, y como se ha visto que los estudios de género en música tienen un fuerte vínculo con la disciplina histórica, resulta indispensable para la presente investigación. En primera instancia Scott propone dos partes para su definición de género que están interrelacionadas pero analíticamente son diferentes: por un lado “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos”, por otro “es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.³⁹ Ahora bien, con respecto al primer aspecto, Scott señala cuatro subpartes importantes que deben ser tomadas en cuenta y estudiadas, y como se probará a lo largo de la investigación, son relevantes para el estudio de la actividad musical femenina decimonónica:

1. Los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples: por ejemplo, la imagen de Eva, el Ángel del hogar vs. el de la prostituta o de la mujer caída. Aquí las preguntas son dirigidas a descubrir cuáles son dichas representaciones, qué se evoca, cómo y en qué contextos.
2. Los conceptos normativos que expresan las interpretaciones de los significados de los símbolos donde la intención sea descubrir dónde está el debate, qué es lo que se debate, quiénes son sus interlocutores, y cómo se gesta la aparición de un significado que permanece en la representación binaria de género.

³⁹ Joan W. Scott, en Martha Lamas, *El género*, p. 289.

3. Las nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales.
4. La identidad subjetiva, aquí las interrogantes irían a identificar cuáles son las formas en que se construyen básicamente las identidades de género y relacionar este proceso con toda una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales específicas.⁴⁰

Hablar de identidad implica considerar otros tres factores importantes: el lenguaje, el *discurso*, y la experiencia. Scott señala que el lenguaje no es simplemente un medio de representación de la realidad, sino que es un sistema de significación ya que interviene activamente en la producción de los significados dados al mundo real a partir del cual se organizan las prácticas sociales. A través del lenguaje los individuos representan y comprenden su mundo, se entienden a sí mismos, se relacionan con los demás y conciben la organización de la sociedad y su entorno.⁴¹ Ahora bien, el lenguaje, que no es una serie de palabras o un vocabulario, opera como un *discurso*. El concepto de *discurso* no se refiere a frases o palabras; *discurso* es una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias. Como *discurso* se designan “formas totales de pensamiento, de comprensión de cómo opera el mundo y de cuál es el lugar que cada individuo tiene en él”.⁴² Esto conlleva al concepto de experiencia. Scott menciona que toda experiencia del mundo o aprehensión significativa de él está mediada por un determinado *discurso*, de tal manera que la experiencia no puede existir apartada de dicha mediación discursiva. Esta mediación no sólo permite la percepción que se tiene de la realidad sino que también se proyecta en la conducta y las prácticas de los sujetos históricos y en las instituciones; en otras palabras, se materializa en formas de vida.⁴³ Es así que hablar de experimentar la realidad no significa que ésta tuviese propiedades objetivas que los sujetos interiorizan, sino que los sujetos le confieren ciertos significados en virtud de categorías discursivas disponibles. El reto consiste en analizar cómo se forman o se

⁴⁰ *Ibidem*, p. 289 y ss.

⁴¹ Joan Scott, “Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría posestructuralista”, *Debate feminista*, año 3, vol. 5, 1992, p. 86-87.

⁴² *Ibidem*, p. 87.

⁴³ Joan Scott, “Una respuesta a las críticas”, *Historia Social*, núm. 4, 1989, p. 128-129.

han formado dichas categorías discursivas. Lo que ha de explicarse y analizarse es por qué los individuos se han experimentado a sí mismos y su posición en el mundo de la manera concreta en que lo han realizado. Dice Scott, la experiencia “es un acontecimiento lingüístico, no se produce al margen de los significados establecidos”.⁴⁴ Ahora bien, lo importante es considerar a “los procesos históricos que, a través del discurso, colocan a los sujetos y producen sus experiencias”.⁴⁵ Entonces, es en las categorías discursivas como: mujer, hombre, obrero, ciudadano, trabajadora, clase, indígena, etc., que son organizadoras de las prácticas sociales, donde se debe indagar la explicación de la identidad y la conducta de determinados sujetos históricos. Como se mencionó anteriormente uno de los errores más comunes es continuar hablando en términos de la mujer convirtiendo dicha noción en un sujeto natural o a-histórico; al tomar como punto de partida dicha noción esencialista recurrentemente se habla también de la tan vapuleada *identidad o experiencia femenina*. Con la utilización de estos conceptos se vuelve a naturalizar a todas las mujeres; sus identidades y experiencias se reducen a situaciones universales donde todas las mujeres por dicha condición esencialista tienen la misma identidad y la misma experiencia en todos los periodos históricos. Es por ello que Scott hace una dura crítica a la idea de que las mujeres adquieren su identidad por sí mismas, a través de una experiencia no mediada por conceptos culturales o discursivos, dicha visión “acaba siempre en esencialismo”, al hacer del cuerpo el punto común de una feminidad compartida.⁴⁶ En consecuencia se considera a la identidad de la mujer como fija y atemporal. El concepto de identidad de Scott propone que los sujetos no preexisten o están antes de las categorías de identidad que los definen como tales. Son tales categorías, que al clasificar a los individuos en función de cierta concepción del mundo, los constituyen como sujetos y actores históricos. La identidad o identidades no son secuelas de los atributos personales de los sujetos, sino el hecho de que tales atributos son definidos como elementos constitutivos de quienes los poseen. En otras palabras, no es el sexo, la raza o la clase lo que determina la identidad de un sujeto,

⁴⁴Joan Scott, “La experiencia como prueba” en N. Carbonell y M. Torras (eds.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999, p. 86.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Joan Scott, “Una respuesta”, p. 131-132.

sino el hecho de que el sexo, la raza o la clase hayan sido discursivamente establecidas, con anterioridad, como criterios de identidad.

Cuando una identidad se ha constituido comienza un procedimiento de fijación del cual los procesos históricos son responsables y partícipes al hacer que el transcurso de la constitución discursiva de la identidad quede oculto y la identidad aparezca como algo inmutable y estable. Es así que la mayoría de las investigaciones históricas sobre las mujeres, o con una fuerte influencia histórica, indagan sobre cómo los cambios en el status legal, médico, económico, laboral, social, etc., han afectado las condiciones de igualdad o de emancipación pero poco se ha investigado sobre la manera en que dichos cambios han alterado el propio significado, socialmente articulado y discursivamente constituido, del término o concepto de “mujeres”. Ahora bien, para encontrar una categoría de identidad se debe tomar en cuenta las operaciones de diferenciación y exclusión. Las identidades, al no ser inherentes a los sujetos que las poseen, se “construyen discursivamente por contraste con otras”.⁴⁷ Por ejemplo, los contrastes pueden operar en función del género, la raza y la clase.

El concepto de género, en este primer aspecto, se resume como la organización social de la diferencia sexual; en consecuencia, el género no refleja u otorga diferencias físicas fijas y naturales entre hombres y mujeres: los significados de la diferencia varían y son mutables entre grupos sociales y culturas diversas. El género tiene que ver con el efecto, el resultado de una articulación discursiva tanto del sexo mismo como de las relaciones entre los sexos. Hablar en términos de género implica el conocimiento sobre la manera discursiva en la que las relaciones entre hombres y mujeres fueron concebidas, el preguntar y analizar sobre las condiciones bajo las cuales dichas relaciones son y fueron conceptualizadas e historizarlos.

La segunda parte de la definición de género de Scott tiene que ver con las relaciones de poder. Es a través del género que se articula el poder. En otras palabras, la hipótesis sugerida es aquella donde resulta indispensable identificar una práctica musical determinada y paralelamente explorar cómo dicha práctica, su entendimiento y manejo fue destinada para mujeres y hombres; es decir, identificar sujetos

⁴⁷ Joan Scott, “Introduction” en Joan Scott (ed.), *Feminism and History*, New York: Oxford University Press, 1996, p. 8.

históricos. Esto no quiere decir que la música posee un género femenino o masculino, una afirmación de este tipo resulta por demás errónea e insuficiente, no propone nada nuevo bajo el horizonte y se retorna a las abstracciones a-históricas: todas las mujeres, todos los hombres, toda la música. Las construcciones culturales son abstractas y toman vida en una sociedad determinada cuando encuentran expresión a través de procesos materiales, en este caso a través de la actividad musical. De todas las posibilidades para la conformación de los mismos, sin duda alguna, lo que se dice de algo, cómo se dice, quién lo dice, y el por qué resulta en la formación de modos discursivos a través de los cuales se negocia la legitimación y el poder; por ejemplo decir que una determinada práctica musical es femenina y no masculina implica toda una serie de presupuestos culturales donde adjetivos y calificativos operan en una manera lógica en tiempo y espacio determinados, por lo tanto de manera histórica.

La categoría analítica de género arriba discutida permite primordialmente a esta investigación delimitar dos elementos que sirven de punto de partida:

1. El sujeto histórico para el análisis es un tipo de mujer que pertenece a una esfera social dominante del México decimonónico, por lo tanto mujeres en abstracto queda eliminado; dicha protagonista posee una serie de características que la hace sujeto de estudio, las mismas serán discutidas en los próximos capítulos.
2. Toda la información que es necesaria para un estudio que utilice la categoría de género, en los términos que señala Scott, y que define al sujeto histórico estudiado es proporcionada por la revista femenina de la época; dicha fuente también ha quedado delimitada con base en ciertas características las cuales han sido planteadas en la introducción.

Al tomar en cuenta estas dos premisas, la revista femenina se constituye como el medio a través del cual es posible develar la construcción de género propia para el sujeto histórico en cuestión, siempre de manera referencial, entre tipos específicos de hombres y de mujeres. Es a través de la revista que las particularidades, ya sean las diferencias o convergencias, atribuidas discursivamente a la música se constituyen como una autoridad de la época y determinan pautas de conducta. En otras palabras, las señoritas del siglo XIX mexicano no pueden ser consideradas como un grupo

abstracto, no basta un estudio descriptivo. Si en los libros de historia de la música mexicana se menciona su existencia, ésta no puede continuar sin ser cuestionada y considerar a todas las señoritas por igual; por lo tanto, el estudiar la actividad musical de un tipo específico de mujer mexicana en el México decimonónico puede proveer nueva información a la misma historia nacional, tal vez al revelar que los *discursos*, los cuales pueden ser mutables y poderosos, organizan socialmente al mundo en el cual la actividad musical es partícipe. Pero antes de pasar al estudio de los *discursos* es prioritario entender el origen de la revista femenina del siglo XIX mexicano, cuáles fueron sus propósitos y características, cuáles son las revistas que sirven para el análisis propuesto en esta investigación, cuáles fueron sus alcances y cómo se insertan dentro del presente estudio.

CAPÍTULO 2

**LA REVISTA FEMENINA PUBLICADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XIX:
UN PRODUCTO PARA ELLA, PARA UN TIPO DE MUJER.**

2.1 La revista femenina: protagonista de su propia historia

El estudio de la revista femenina ha generado toda una serie de conocimientos importantes para la historiografía mexicana en rubros y temáticas como la historia de: la prensa, la lectura, la educación, la literatura, el arte, el periodismo, la tipografía, la vida cotidiana, etc.¹ Si bien toda esta información ha resultado importante para la presente investigación, es pertinente señalar que el objetivo de este capítulo y el posterior es evidenciar a la revista femenina decimonónica como uno de los agentes mediadores más importantes del *discurso de género* a través del cual se articuló la práctica musical de un tipo específico de mujer al constituirse como la arena donde se redefinieron y ratificaron las posiciones de poder y legitimación del mismo entre tipos específicos de hombres y mujeres. Para lograr dicho propósito se abordan algunos aspectos históricos que permiten analizar la función y misión de la publicación femenina mexicana más allá de su papel protagónico dentro de la historia nacional. Lo que aquí se plantea es que la revista femenina decimonónica realmente se constituyó como un producto destinado a un tipo peculiar de mujer perteneciente a una esfera social dominante donde los protagonistas del debate toman nombre y funciones como

¹ Por mencionar algunos ejemplos, Véase: Aurora Cano Andaluz (coord.), *Las publicaciones periódicas y la historia de México: ciclo de conferencias*, México: IIB, UNAM, 1995; Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México: Ediciones De Andrea, 1968; Carmen Castañeda García y Luz Elena Galván Lafarga (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México: CIESAS, Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Morelos, 2004; Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX 1822-1855. Fondo antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección LaFragua)*, México: IIB, UNAM, 2000, y *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876 (parte I). Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional. 2 vols*, México: UNAM, 2003; Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. 3 vols.*, México: UNAM, 2005; Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México: IIE, UNAM, 2002; Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dorothy Tanck de Estrada, Anne Staples et al., *Historia de la lectura en México. Seminario de Historia de la Educación en México*, México: El Colegio de México, 1998, 2005; Ernesto Meneses Morales, *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911: la problemática de la educación mexicana en el siglo XIX y principios del XX*, México: Centro de estudios educativos, Universidad Iberoamericana, 1998; Laura Navarrete Maya y Blanca Aguilar Plata (coords.), *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes. (1810-1915)*, México: Addison Wesley Longman de México, 1998; Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México: IIF, UNAM, 2000; Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, “Revistas literarias mexicanas del siglo XIX”, *Deslindes. Cuadernos de cultura política universitaria*, núm. 175, México: UNAM, 1987; Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001; Dorothy Tanck Estrada, *La educación ilustrada 1786-1836. Educación primaria en la Ciudad de México*, México: El Colegio de México, 2005; José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América: durante la dominación española*, México: IIB, UNAM, 1991, entre otros.

editores, editoras, redactoras, lectoras, señoritas, señoras, madres, padres, escritores, escritoras, etc. La revista coadyuvó a la implantación de una práctica musical determinada para este tipo de mujer. En otras palabras, la inclusión de material musical como parte de los contenidos de la revista, y por ende su potencial circulación durante la época, va más allá de la mera función ornamental y romántica, tiene que ver con razones y decisiones específicas tomadas por sujetos históricos en relación con la construcción social de la diferencia sexual.²

No obstante la gran cantidad de publicaciones periódicas circulantes durante la época y para los propósitos de la presente discusión, el corpus hemerográfico se determinó a partir de aquellas publicaciones femeninas disponibles que son referidas explícitamente para *señoritas* o *para el bello sexo* y que presentan material musical.³ Es así que la revista femenina decimonónica puede constituirse como una fuente primaria para la historia de la música mexicana del siglo XIX.

2.2 La génesis de la publicación femenina

La finalidad de esta investigación no fue hacer una historia de la revista femenina mexicana, sin embargo, para lograr el objetivo propuesto, es pertinente dar un breve esbozo histórico de la génesis de la publicación femenina. Cabe señalar que para los propósitos de la investigación se considerará a la publicación periódica como aquella editada y distribuida con cierta periodicidad, además de que su público lector fue de alguna manera delimitado por los mismos contenidos. La idea de la revista, un volumen con una variedad de material publicado con determinada regularidad, comenzó en Francia durante el siglo XVII. El *Journal des Sçavans* (fig. 1), después nombrado como *Journal des savants*, es considerado como la primera revista literaria europea y publicaba material de tipo científico e histórico.⁴ En



fig. 1

² Como material musical se entiende aquél que cae dentro los tres criterios a partir de los cuales se hizo la selección del corpus hemerográfico.

³ Como referencia historiográfica en relación a las publicaciones periódicas del siglo XIX en México Véase los dos títulos bibliográficos de Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *op. cit.*

⁴ El *Journal des Sçavans* se publicó en París de 1665-1797; luego de una breve pausa, se continuó con su publicación como *Journal des Savants* desde 1816 hasta la fecha. Una versión facsimilar del *Journal des Sçavans* puede ser consultado en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343488023/date>

Francia la denominación *Journal* fue reservada para aquellas publicaciones periódicas cuyo contenido era meramente científico y literario en oposición a la *Gazette* que publicaba fundamentalmente noticias.⁵ Cabe señalar que los *Journaux* se clasificaban en dos grandes grupos: en políticos y no políticos; dentro de estos últimos se encontraba una gran variedad de temáticas que iban desde las artes, el



fig. 2

comercio, la industria, hasta la ciencia, etc. Por ejemplo el *Mercure Galant*, el cual era considerado como el *Journal* elegante, informaba sobre la vida de la alta sociedad y fue fundado durante el reinado del Rey Sol.⁶ Principalmente, el *Mercure Galant* daba importancia a lo relacionado con la ópera francesa.⁷ Las fuentes indican que el modelo del *Journal* francés llegó a Inglaterra a través de Pierre Anthony Motteaux, un protestante francés que ingresó a la isla británica como

refugiado. Motteaux copió la idea del *Journal* y en 1692 estableció la primera revista inglesa: el *Gentleman's Journal* (fig. 2) publicado una vez al mes en un formato de treinta páginas.⁸ Dicha publicación incluía comentarios sobre la música de Henry Purcell, reportes de eventos y funciones musicales, al igual que sugerencias para la compra de libros de índole musical y partituras.⁹ Ambas publicaciones, la francesa e inglesa, se convirtieron en el modelo a seguir. De manera similar, las revistas femeninas copiaron los modelos de aquellas destinadas a los hombres o a otro tipo de público con la particularidad de que empezaron a incluir partituras musicales.¹⁰ De una u otra manera la revista, tanto

⁵ Sobre la historia del *Journal* francés Véase Eugène Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris: Librairie de Fermin Didot Frères, Fils et Cie., 1866; Torino: Bottega d'Erasmus 1960, p. 28-33.

⁶ *Ibidem*, p. 24-27. Eventualmente el *Mercure Galant* se convirtió en el *Mercure de France* (París: 1672 hasta la fecha). Mayor información se puede encontrar en la página Web de la publicación: <http://www.mercuredefrance.fr/>

⁷ Imogen Fellingner, "Periodicals" en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 2001, p. 405.

⁸ Kathryn Shevelov, *Women and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early periodical*, New York: Routledge, 1989, p. 26.

⁹ Imogen Fellingner, *loc. cit.*

¹⁰ Bonny H. Miller, "A Mirror of Ages Past: The Publication of Music in Domestic Periodicals", *Notes*, vol. 50, núm. 3, 1994, p. 887. La autora señala que dichas publicaciones femeninas no fueron económicamente exitosas. Fue hasta finales del siglo XVIII que las publicaciones que incluían música comenzaron a llamar la atención de los consumidores.

para hombres como para mujeres, se convirtió en uno de los muchos vínculos con la actividad social y musical no sólo dentro del ámbito local o nacional sino incluso en la esfera internacional. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la actividad editorial en Francia permaneció constante pero sin cambios dramáticos, sin embargo en Inglaterra la actividad creció. Las fuentes indican que para 1725 se estimaba un total de 50 publicaciones diseminadas en Inglaterra y sus colonias en el continente americano; para 1750 el número de publicaciones había crecido a 100.¹¹

¹¹ Stephen Botein y Jack R. Censer, “The Periodical Press in Eighteenth-Century English and French Society: A Cross-Cultural Approach”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, núm. 3, p. 470.

Eventualmente la revista llegó al continente americano vía los Estados Unidos, que mantenía vínculos muy fuertes con la sociedad inglesa y a Latinoamérica vía las colonias españolas, francesas y portuguesas. En muchos casos se siguieron los modelos europeos de edición; un ejemplo de estos fuertes vínculos fue la homonimia en los títulos la cual se presentó como una de las varias características de las publicaciones periódicas decimonónicas. Varios de los títulos de publicaciones europeas fueron utilizados también en México. Por ejemplo, el ya tan utilizado *Mercure* francés sirvió de inspiración para el *Mercurio Volante con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de Física y Medicina* (1772-1773) un periódico científico de la autoría del médico José Ignacio Bartolache.¹² En cuanto a las publicaciones femeninas en Latinoamérica, desde México hasta la Patagonia pasando por el Caribe, son frecuentes títulos como los *Calendarios*, los *Diarios del hogar*, los *Correos de las señoras y señoritas*, los *Álbumes* para damas, señoras o señoritas, las *Violetas*, las *Camelias*, etc.¹³ De igual manera se tiene conocimiento de la circulación de periódicos y revistas extranjeros en territorio nacional, al respecto baste la apreciación de Madame Calderón de la Barca refiriéndose a la adquisición de los mismos:

“Cada hoja cuesta un real y medio; equivocada fuente de dinero en una República en donde tiene tanta importancia la difusión de conocimientos, ya que esto no solamente se aplica a la introducción de periódicos ingleses y franceses, sino también a los de España.”¹⁴

¹² José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América: durante la dominación española*, México: IIB, UNAM, 1991, p. 164.

¹³ Véase Janet Greenberg, “Toward a History of Women’s Periodicals in Latin America: A Working Bibliography” en Emilie Bergmann, Janet Greenberg, Gwen Kirkpatrick *et al.*, *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 173-231.

¹⁴ Madame Calderón de la Barca [Francisca Erskine Inglis de Calderón de la Barca, Frances Calderón de la Barca, Marquesa de Calderón de la Barca], *Life in Mexico*, New York: J. M. Dent & Sons LTD, 1843, p. 211; Madame Calderón de la Barca, Felipe Teixidor trad., *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, México: Editorial Porrúa, 2006, p. 185.

La inclusión de partituras en las revistas femeninas mexicanas es otro elemento extrapolado de las ediciones europeas. Se sabe que la impresión de música en México tiene orígenes Coloniales.¹⁵ Sin embargo, es hasta 1826 cuando *El Iris*, publicación periódica específicamente indicada para el bello sexo, incluye música impresa.

En 1937 Jefferson Rea Spell realiza una revisión bibliográfica para el periodo de 1800-1900 y localiza un total de 141 títulos dentro del rubro de publicaciones periódicas mexicanas.¹⁶ Esta información sugiere que el gradual incremento en el número de ejemplares está en proporción directa con la actividad de lectura y niveles de alfabetización pero sobre todo en función de la creación de nuevos públicos: durante el periodo analizado por Rea Spell hay productos editoriales destinados a niños, mujeres, hombres, obreros, etc. De igual manera los impresores, que en la mayoría de los casos también fungen como editores, son reconocidos como especialistas profesionales que tomaron ventaja de los cambios económicos y sociales del país; la actividad editorial deja de verse como artesanal. Como se verá más adelante, el impresor/editor se convirtió en pieza clave al ser él, y eventualmente ella, quien toma las decisiones sobre el diseño, contenidos, comercialización y objetivos de la publicación femenina. Los contenidos de la mayoría de las revistas femeninas mexicanas correspondientes al siglo XIX a las cuales se hará referencia se presentaron de manera miscelánea y su calidad fue variable de acuerdo a las decisiones de sus editores. Sin embargo presentan coincidencias evidentes: la mayor parte tenían a hombres como directivos y editores; ocasionalmente se incluían colaboraciones femeninas de corta duración, y tenían un objetivo preciso: el de instruir, educar a

¹⁵ Cfr. José Antonio Robles Cahero, “Las ediciones de Euterpe: libros e impresos de música en México en la primera mitad del siglo XIX” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 96-106. Según los datos, el autor afirma que fue en un inserto publicitario en *La Águila Mexicana* donde se tienen noticias sobre la primera imprenta de música en México la cual se funda en 1826 por Mariano Elízaga y Manuel Rionda. Sin embargo, para evitar confusiones, cabe mencionar que *La Águila Mexicana* no fue concebida y ofertada explícitamente como una publicación para el bello sexo aunque entre los contenidos se encontraban noticias de moda, poesía y según sus redactores, “anécdotas divertidas para la más graciosa porción del género humano” citado en Alfonso Rodríguez Arias, “Del *Águila Mexicana* a *La Camelia*: revistas de instrucción y entretenimiento. La presencia de la mujer mexicana como lectora (1823-1853)” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001. pp. 357-369.

¹⁶ Jefferson Rea Spell, “Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth-Century”, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 52, núm. 1, 1937, p. 291.

distancia y captar la atención de un público lector femenino perteneciente al estrato social dominante a través de la letra impresa.¹⁷

La creación de nuevos públicos trajo consigo toda una nueva serie de preocupaciones que tienen que ver de manera prioritaria con la actividad de la lectura, como cuál era propósito de la misma, qué tipo de lecturas eran las adecuadas y para quién. En consecuencia se tiene toda una serie de revistas variadas en sus contenidos y en sus propósitos. La actividad de lectura podía servir a la educación, al sano entretenimiento para evitar el ocio, a la propagación de conocimiento o simplemente para mantenerse informado sobre el acontecer diario. Sin embargo, era importante prestar atención a los contenidos, no todas las lecturas eran consideradas apropiadas como lo indicaba Manuel Payno: “Una mujer que lee indistintamente toda clase de escritos, cae forzosamente en el crimen o en el ridículo. De ambos abismos sólo la mano de Dios puede sacarla”.¹⁸ Martyn Lyons señala que este tipo de preocupaciones también aparece en el viejo continente, donde se temía que la novela destinada para el público femenino podía exacerbar su imaginación al fomentar ilusiones románticas y eróticas inadecuadas que pusieran en peligro su castidad y la honorabilidad de la propia familia.¹⁹ Entre otras razones, estas coincidencias son el resultado del intercambio cultural generado a partir de la utilización de los formatos editoriales europeos.

Como ya se mencionó, el producto editado en México estaba en gran medida basado en el formato europeo. Este hecho resulta de suma importancia ya que, más allá de pensar en un afán de copiar fielmente los modelos editoriales extranjeros verificados como exitosos, se dio toda una apropiación e intercambio culturales en función de los contenidos de las revistas y por lo tanto en los varios *discursos de género* (como el *científico, religioso, de la domesticidad, legal, etc.*) y de las representaciones culturales sobre lo femenino. Como se evidenciará, en varias de las

¹⁷ Es preciso señalar que las publicaciones femeninas dirigidas y/o editadas por mujeres aparecerían hacia finales del siglo XIX como fue el caso de las *Violetas del Anáhuac* que será material de análisis en el quinto capítulo.

¹⁸ Manuel Payno, “Entretenimientos domésticos”, *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México: INBA, PREMIA editora s.a. La Matraca, segunda serie 3, 1984, p. 29.

¹⁹ Martyn Lyons, “Los nuevos lectores del siglo XIX mujeres, niños, obreros” en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998; México: Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 481.

revistas femeninas se incluyeron traducciones de textos tomados de publicaciones francesas o inglesas; muchas de las cuales están relacionadas con aspectos como la educación de la mujer y sus deberes. Si bien no es objeto de estudio de esta investigación, cabe señalar que la producción literaria femenina es otro de los aspectos importantes resultado del intercambio cultural entre los formatos europeos y mexicanos, por ejemplo, obras de escritoras españolas publicadas en *El Defensor del Bello Sexo* (Madrid, 1845-1846) o en la *Revista de Madrid* (1850) aparecen también en revistas femeninas mexicanas como el *Panorama de las señoritas* o en la *Semana de las Señoritas Mejicanas*.²⁰ Para las escritoras, poetisas, compositoras y lectoras, la revista femenina se presentó como un espacio no sólo de creación sino también como el vehículo para participar de los debates de género que se daban tanto en el espacio público como en el privado ya fuera como receptoras o destinatarias de los mismos o en algunos casos, cuestionándolos.

Desde sus orígenes, la revista femenina mexicana del siglo XIX estuvo al servicio del aprendizaje. Su esencia pedagógica descansaba en la actividad de orientar a la mujer o señorita de sociedad; el objetivo primordial era el de funcionar como una guía y sobre todo ser un apoyo educativo para los padres de familia. No hay que perder de vista que el tipo de revista femenina que conforma esta investigación estaba destinada a una mujer perteneciente a una esfera social dominante con rasgos y características particulares que serán explorados más adelante. Sin embargo, antes de hablar de las revistas que componen el análisis es preciso entender su papel educativo, eje de su creación y existencia.

2.3 La revista femenina mexicana decimonónica: *instruir deleitando*

Para poder analizar el papel protagónico de la revista femenina del siglo XIX es necesario entender que las ideas cruciales eran aquéllas de la Ilustración, el Liberalismo, el Individualismo y, eventualmente, el Positivismo. Principalmente se

²⁰ Lilia Granillo Vázquez, “Ecos de *Ambos Mundos*, dinámicas trasatlánticas en la prensa decimonónica” en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México: CONACyT, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Universidad de Guadalajara, 2003, p. 69. De igual manera Véase Tomás Pérez Vejo, “La invención de una nación: La primera imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *op. cit.*, pp. 394-408.

conceptualizaba a la razón humana como el elemento capaz de lograr el mejoramiento, y aun la perfección de la sociedad: de esta manera el individuo era capaz de crear y cambiar su entorno. Los reformadores ilustrados creían que el desarrollo económico y político requería de una transformación de los valores a través del conocimiento. Por lo tanto la educación era vital. La mujer, en la concepción abstracta y totalizadora de los ilustrados, era parte esencial en la tarea progresista de la época pero dentro de ciertos límites. Aunque el Humanismo y el Individualismo eran los elementos ideológicos por excelencia, las mujeres y los hombres no eran concebidos como iguales. Dos de los discursos que coadyuvaron a reforzar la idea de la diferencia sexual y sus consecuencias fueron el *discurso legal* y el científico, de este último se hace referencia específicamente al *discurso médico*.

El individualismo, como proyecto social sustentado en la racionalidad, se enfocó en el individuo, la voluntad y la libertad; particularmente puso atención en toda la dinámica y el bienestar, tanto doméstico, como familiar que lo rodeaba; se pensaba que al perpetuar el bienestar en la familia consecuentemente también se mantendría el social. Cabe señalar que se consideraba al matrimonio como la mejor alternativa social y la única socialmente y moralmente aceptada para ejercer la sexualidad.²¹ Al hablar de reglas y normas este proyecto social permitió el reconocimiento jurídico del individuo. Consecuentemente ocurrieron diversas reformas jurídicas que hicieron uso de ciertas representaciones culturales para constituir al único sujeto jurídico y real ciudadano: el hombre, mientras que las mujeres de todo tipo quedaron relegadas. Un buen número de las reformas jurídicas tuvieron que ver con una de las instituciones que sirvieron para delimitar los ámbitos público y privado: el matrimonio. De acuerdo con la edición de 1822 del *Diccionario de la lengua castellana* de la Academia Española, lo público se entiende “como lo notado de todos; la potestad, la jurisdicción y autoridad para hacer alguna cosa, lo que pertenece al pueblo o vecinos...” mientras que lo privado es “lo que se ejecuta a la vista de pocos, familiar y domésticamente, o lo que es particular y personal de cada uno”,²² esto es de suma relevancia ya que, como apunta Ana Lidia García Peña, el

²¹ Silvia Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*, México: Siglo veintiuno editores, 1988, p. 40.

²² *Diccionario de la lengua castellana. 6ª edición*, Madrid: La Imprenta Nacional, 1822, p. 672.

primer cambio vino con las reformas borbónicas donde la *Real Pragmática del Matrimonio* (1776) consideró como conflicto doméstico a los asuntos materiales y prácticos, en consecuencia dejó fuera las cuestiones morales y religiosas como propias del sacramento católico.²³ Así el matrimonio quedó diferenciado como civil y religioso. Al mismo tiempo el divorcio se limitó a un pleito judicial por bienes o cuestiones materiales a partir de la instauración del matrimonio civil. Sin embargo, la separación definitiva no se daba completamente y no era permitido volverse a casar. La segunda reforma, ya con carácter liberal, se dio en la *Ley de Matrimonio Civil* promulgada el 23 de julio de 1859 y sus subsecuentes Códigos Civiles donde se estableció al matrimonio y al divorcio como meros contratos civiles por lo tanto, regulados por la autoridad civil.²⁴ Al mismo tiempo que se le dio peso al matrimonio como una cuestión civil se legitimó el único destino de toda mujer decimonónica, el ser madre y esposa. Es así que el *discurso legal* hizo uso de estas representaciones culturales. Por ejemplo, el *Código Civil del Distrito Federal y Territorios de Baja California* (1870) establecía que la esposa tenía la obligación de “obedecer a su marido, así en lo doméstico como en la educación de los hijos y la administración de los bienes.”²⁵ Las investigaciones que han utilizado la categoría analítica de género con respecto a la historia del matrimonio y el divorcio en México han revelado que, debido a las reformas individualistas liberales, la violencia contra las mujeres de los diversos estratos sociales se acrecentó y fue notoria durante el siglo XIX ya que la separación jurídica de los ámbitos público y privado otorgó mayor poder al hombre, principalmente en la figura de esposo, quien tenía el poder de mantener los problemas de violencia conyugal en el seno familiar. Los hombres, al ser únicos sujetos jurídicos e individuos, tenían la suficiente autoridad moral y social para violentar a su mujer, esto sustentado en la idea de que la violencia servía para hacer entrar en razón a una esposa desobediente, en otras

²³ Ana Lidia García Peña, “Esposas y amantes ante la reforma individualista” en Morant Isabel (dir.), Reina Pastor, Asunción Lavrín, Gabriela Cano *et al.*, (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. III. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid: Cátedra, 2006, p. 611. De la misma autora, Véase también *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

²⁴ *Ídem*, “Esposas y amantes”, p. 613.

²⁵ *Código Civil del Distrito Federal y Territorios de Baja California*, México: Francisco Díaz de León impr., 1870, p. 45.

palabras los esposos hacían uso de su voluntad y libertad.²⁶ Por ejemplo, el adulterio, como causal de divorcio, se consideraba de manera diferenciada; si una esposa perpetraba adulterio automáticamente se consideraba como elemento para el divorcio pero, si un esposo cometía el mismo acto, este sólo se consideraba como falta jurídica siempre y cuando ocurriera en casa, en el ámbito privado, o se diera en una situación de concubinato. Una esposa podía pedir el divorcio por adulterio únicamente si su esposo la hubiese insultado o violentado públicamente, ante los ojos de los demás, o si la otra mujer la hubiese maltratado físicamente y tal hecho podía ser comprobado a través de testigos, lo cual era una tarea difícil de concretar.²⁷ Para una esposa, el adulterio significaba romper con la promesa de fidelidad establecida con anterioridad y así poner en jaque la exclusividad legal sobre la posesión sexual otorgada al marido sobre su cuerpo; todo esto quedaba traducido en cuestiones como las dudas suscitadas sobre la paternidad y legitimidad de los hijos y el derecho de éstos para heredar el nombre y bienes del padre.

Ahora bien, es pertinente mencionar que también los diferentes tipos de mujeres encontraron formas de resistencia y para ello utilizaron los varios *discursos de género* existentes, en otras palabras, a través del *discurso* buscaron rupturas y espacios de renegociación. Con respecto a la cuestión jurídica, las investigaciones han mostrado que si bien el maltrato indebido se daba a gran escala, las esposas buscaron acrecentar su condición como víctimas y mártires al recurrir constantemente a la enfermedad corporal como resultado del abuso.²⁸ Es así que el cuerpo se convirtió en el reflejo de la infelicidad conyugal; en consecuencia, la principal causa por la que las esposas promovían un juicio de divorcio fue la excesiva crueldad y abuso físico con que eran tratadas por sus esposos. Las referencias al cuerpo, a las dolencias físicas y emocionales, se convirtieron en un tipo de categoría en el *discurso legal* el cual les permitió asumir una condición, otorgada por su sexo, de víctimas y débiles y así buscar la protección jurídica para la obtención del divorcio. La situación del cuerpo

²⁶ Cfr. Ana Lidia García Peña, “¿Matrimonio para toda la vida?” y “Mujeres desobedientes” en *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, pp. 59-86, pp. 100-103.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ana Lidia García Peña, “Esposas y amantes”, p. 611-618.

como elemento del *discurso legal* permite develar otro de los discursos de género, el *discurso médico*.

Si bien desde 1822 se estableció el evitar clasificar a los ciudadanos por su origen y asentar dicha información en documentos públicos y privados, los médicos, en sus reportes clínicos, hicieron caso omiso de dicha disposición y continuaron dando cuenta del origen de sus pacientes; esto ocurría con mayor frecuencia con la información relativa a las mujeres de estratos sociales inferiores.²⁹ Sin embargo, todas las mujeres, sin importar su condición social, eran clasificadas de acuerdo con su temperamento o humor. La teoría de los humores fue básica para la construcción del *discurso médico* de género el cual fue aplicado sin distinción a todas las mujeres, ya que el humor o temperamento se conformó como la base de la supuesta inferioridad femenina física y moral. El humor o temperamento de cualquier mujer era asociado con la humedad y la frialdad, mientras que los hombres eran asociados a la sequedad y al calor.³⁰ El *discurso médico*, al concebir a la mujer como un ser débil sometido a las características biológicas de su sexo, la colocó supeditada a la aparente superioridad biológica de los hombres. En estos términos, el *discurso médico* retomó algunas ideas y planteamientos donde se hacía una separación entre el corazón, concebido como el asiento de los sentimientos y las emociones e identificado como aquel propio de las mujeres, y por ende opuesto a la razón, sinónimo de la inteligencia, el terreno o ámbito de los hombres.³¹ En consecuencia, las mujeres tenían que ser cuidadas y educadas emocionalmente ya que cualquier descuido la podía llevar a la histeria u otros males relacionados con la afectación emocional como la locura y así mermar su misión de madre y esposa.

Varios fueron los medios escritos utilizados para propagar el *discurso médico* de género: por un lado se tuvieron aquellas publicaciones de carácter eminentemente

²⁹ Olivia López Sánchez, *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México: CEAPAC, Plaza y Valdés editores, 1998, p. 24.

³⁰ *Ibidem*, p. 58-59.

³¹ Para obtener un excelente panorama histórico sobre el discurso médico y sus implicaciones Véase Olivia López Sánchez, *Enfermas, mentirosas y temperamentales, op. cit.* y Claudia Agostoni, “Discurso médico, cultura higiénica y la mujer en la Ciudad de México al cambio de siglo (XIX-XX)”, *Estudios Mexicanos*, vol. 18, núm. 1, 2002, pp. 1-22.

científico o de divulgación científica, por ejemplo el médico y editor José Ignacio Bartolache menciona:

“ (...) 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.”³²

Por otra parte, se encuentran los manuales de conducta y las revistas femeninas; en el artículo titulado “Educación del bello sexo” publicado en el *Semanario de las señoritas mejicanas*, se lee: “dotada la mujer de un sistema nervioso mas delicado, mas impresionable que el nuestro, tiene una imaginación mas viva, que la espone a estraviarse frecuentemente.”³³ Aun en las postrimerías del siglo XIX e inicio del XX se continúa con el debate sobre la condición biológica de las mujeres; sólo por mencionar un ejemplo, en la *Revista Positiva* (1901-1914), fundada por Agustín Aragón, Horacio Barreda co-editor de la misma e hijo de Gabino Barreda quien es considerado como el responsable de introducir el Positivismo en México, habla de tres categorías correspondientes a las funciones cerebrales propias de las mujeres y menciona que es la “fuerza intrínseca” existente en los “órganos cerebrales” de la mujer lo que la coloca por debajo del hombre.³⁴ Como se verá más adelante, tanto el *discurso legal* como el *médico*, al converger con otros *discursos de género*, se convirtieron en un pivote más para la implantación de una cierta práctica musical destinada para un tipo específico de mujer y a su vez se consolidaron como eje central de uno de los principales debates: la educación. En otras palabras, las mujeres educadas de acuerdo con las características otorgadas por su sexo, no sufrirían de males físicos y emocionales, y serían lo suficientemente exitosas como madres y esposas para evitar divorcios y males sociales.

En consecuencia, los reformadores ilustrados buscaban educar a las mujeres en el sentido más amplio del término, preparar madres responsables, esposas

³² José Ignacio Bartolache, “Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido”, *El Mercurio Volante con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de Física y Medicina*, núm. 6, miércoles 25 de noviembre de 1772.

³³ *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo, vol. II*, México: Vicente García Torres ed., 1841, p. 107.

³⁴ Lourdes Alvarado (comp.), *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*, México: CESU, UNAM, 1991, p. 20.

ahorrativas y compañeras útiles para los hombres. La educación se volvió un elemento indispensable para poder lograr el bienestar social y también el económico; a través de la educación se esperaba curar todos los males sociales. De igual manera, la labor educativa como una preocupación social fue expresada por algunas mujeres de la esfera dominante. Por ejemplo, la condesa Paula Kolonitz escribe con preocupación:

“A las damas mexicanas jamás les vi un libro en las manos, como no fuera el libro de las oraciones (...) Si escriben, su letra muestra claramente que están poco acostumbradas a hacerlo, su ignorancia es completa (...) Para ellas Europa es España, de donde viene su origen, Roma, donde reina el Papa, y París, de donde les llegan sus vestidos.”³⁵

Mientras que Madame Calderón de la Barca reseña el siguiente episodio: “Le pregunte a una señora el otro día si iba su hija a la escuela. ‘¡Dios me libre!’”, contestó ella muy ofendida. ‘¿No ve usted que tiene once años cumplidos?’”³⁶ Dada la importancia de la educación y su fuerte vínculo con la misión de la revista femenina, es preciso esbozar algunos de los recursos propios del educar a la señorita.

El 16 de mayo de 1823 se publica un *Plan de la Constitución Política de la Nación Mexicana* y en su artículo sexto se menciona que la educación era la fuente misma de todo bien social e individual. Por lo tanto, para mejorarla, todos los ciudadanos tendrían el derecho de establecer escuelas privadas. El *Plan* también recomendaba la instauración de escuelas públicas para niñas y mujeres.³⁷ Las fuentes señalan que a partir de 1840 proliferan las escuelas, academias, los maestros particulares y sobre todo el número de publicaciones femeninas.³⁸ Sin duda, la familia, como eje de la sociedad, necesitaba recursos que ayudaran en la formación de sus hijas. Es así que la revista se presentaba como una vía educativa fundamental no escolarizada. Como se verá más adelante, la educación de los hijos era uno de los deberes de la madre y así los ilustrados ponían énfasis en ello, por ejemplo, el *Diario del Gobierno* (junio 17, 1840) proclama que:

³⁵ Paula Kolonitz, *Un viaje a México en 1864*, México: SEP, FCE, 1984, p. 107.

³⁶ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 221 y 222; *Ídem, La vida en*, p. 194.

³⁷ Carmen Ramos Escandón, *Planear para progresar: planes educativos en el México nuevo 1820-1833*, México: Universidad Pedagógica Nacional, Colección de Educación, 1994, p. 24.

³⁸ Silvia Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México*, op. cit., p. 40.

“La primera educación ha de estar confiada a los cuidados maternos; pero cuando la madre no puede darla por carecer ella misma de instrucción ha sido reemplazada en los países civilizados por escuelas de párvulos y casas de asilo.”³⁹

Este tipo de escuelas fueron frecuentes durante la primera mitad del siglo XIX: la niña era educada en las escuelas de *amigas o migas*.⁴⁰ Más similares a las actuales guarderías que a escuelas primarias, los establecimientos de *amigas* aceptaban niñas y niños desde los tres años y ofrecían lo que era considerado como educación básica; si bien los dos grupos de infantes asistían al mismo local no podían tener clases juntos. Madame Calderón de la Barca ilustra la situación de la siguiente manera:

“Cuando chicos, suelen asistir a las escuelas, en donde niños y niñas aprenden a leer en común, o cualquiera otra tarea que las viejas maestras pueden enseñarles; pero a los doce años se les considera ya demasiado grandes (...) y se les ponen maestros de dibujo y música para completar su educación.”⁴¹

Cabe señalar que no todas las *amigas* estaban abiertas a cualquier estrato social. Las había para las distintas posiciones sociales y por ende el tipo de educación básica era diferente. Para la esfera dominante la escuela de *amiga* era privada y exclusiva. Por otro lado, dichas escuelas no siempre eran supervisadas y no estaban incluidas en la reglamentación gremial.⁴²

Las futuras señoritas aprendían el catecismo del Padre Gerónimo Ripalda, los buenos modales, la costura, el canto, la escritura, la lectura y rara vez un poco de matemática. Sin embargo, la inclusión de la actividad musical se dio tanto en los establecimientos exclusivos para la esfera social dominante como en aquellos destinados a otro tipo de alumnado por ejemplo, se tiene noticia de que en 1858 Don Miguel Azcárate, entonces gobernador del Distrito Federal y presidente de la Compañía Lancasteriana, estableció una academia de dibujo y música para niñas pobres. Dicho establecimiento se encontraba localizado en el Callejón de Betlehemitas

³⁹Ernesto Meneses Morales, *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911: la problemática de la educación mexicana en el siglo XIX y principios del XX*, México: Centro de estudios educativos, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 155.

⁴⁰ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial*, México: El Colegio de México, 2005, p.39. No eran estrictamente instituciones sino establecimientos domésticos es decir, en domicilios particulares. Las “amigas o migas” eran las señoras que educaban a las niñas.

⁴¹ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 221; *Ídem, La vida en*, p. 194.

⁴² Dorothy Tanck Estrada, *La educación ilustrada 1786-1836. Educación primaria en la Ciudad de México*, México: El Colegio de México, 2005, p. 160.

y era dirigido por Luz Oropeza; la academia contaba con siete pianos y se enseñaba solfeo, teoría musical, elementos de armonía, piano y canto coral.⁴³ Una vez concluida la instrucción en la *amiga*, las niñas eran enviadas a los colegios exclusivos para ellas. Sin embargo, en muchos de ellos se aceptaban tanto a las criollas como a las mestizas y desde luego para las familias de elite la idea de convivir con otro estrato social que no fuese el suyo poco era de su agrado. Así pues, la mayoría de las escuelas y colegios en la Ciudad de México, tanto públicos como privados, estaban destinados a cubrir la demanda educativa para los estratos sociales menos favorecidos.⁴⁴ En consecuencia, aquellas verdaderas señoritas pertenecientes a la esfera dominante continuaban su formación en casa donde el *pater familias* contrataba los servicios del maestro(a) de vivienda.⁴⁵ De esta situación Madame Calderón de la Barca señala:

“Hay en México unas cuantas familias (...) gente de elevado rango que se mezcla muy poco en sociedad (...) y dejan a sus hijas encerradas en casa para que no se contaminen con el mal ejemplo. Esta minoría selecta, rica sin ostentación, está haciendo, sin duda, cuanto se halla a su alcance para remediar los males que causa la falta de escuelas adecuadas y de maestras competentes para sus hijas.”⁴⁶

La educación en casa bajo supervisión familiar era considerada como la mejor y en consecuencia la más efectiva. Ante tal situación las diferentes propuestas editoriales, incluida la revista femenina, se presentaron como una buena alternativa para lograr los objetivos de la mejoría social. Como señala Ma. Esther Pérez Salas, la introducción y edición de las diversas publicaciones periódicas pretendían reforzar las propuestas educativas del gobierno que a partir de 1840 en adelante serían consideradas como una prioridad nacional.⁴⁷

Si bien se tratará con mayor detalle cada una de las revistas objeto de estudio de esta investigación, por el momento se puede afirmar que los objetivos de sus

⁴³ Esperanza Pulido, *La mujer en la música mexicana*, México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, INBA, 1958, p. 89.

⁴⁴ Dorothy Tanck Estrada, *op. cit.*, p. 193-195. La autora señala que entre los colegios destinados a recibir alumnas “menos favorecidas” estaban el Colegio de la Enseñanza, El Real Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe mejor conocido como el Colegio de las Indias, El Colegio de la Caridad, el Colegio de las Vizcaínas, entre otros.

⁴⁵ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación*, p. 330.

⁴⁶ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 223; *Ídem, La vida en*, p. 196.

⁴⁷ Ma. Esther Pérez Salas, “Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las elites culturales, 1832-1854” en Ma. Esther Pérez Salas y Graciela Altamirano Cozzi (coords.), *El la cima del poder. Elites mexicanas, 1930-1930*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999, p. 35.

editores quedaron plasmados claramente en cada una de sus publicaciones. *El Iris. Periódico crítico y literario* (1826), el *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo* (1840-1842), el *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario* (1842), *El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas* (1847, 1851, 1852), *La Semana de las Señoritas Mejicanas* (1850-1852) y las *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras* (1887-1889) coinciden en ofrecer contenidos con una misión educativa ejercida a través de la lectura recreativa para evitar momentos de ociosidad, siempre en pro de la sociedad. Así en la introducción del primer tomo del *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, su editor, Vicente García Torres dice:

“(...) nos hémos decidido a publicar un SEMANARIO cuyo objeto exclusivo sea promover el cultivo y las mejoras del bello sexo (...) creemos prestar un servicio positivo al logro de la felicidad pública (...) entre tanto no tengamos buenas madres y buenas esposas, no tendremos sin duda buenos ciudadanos.”⁴⁸

mientras que en la introducción de *La Semana de las Señoritas Mejicanas* los redactores intentan “(...) proporcionar a sus lectoras un manantial de inocente recreo y sólida instrucción (...)”⁴⁹, en tanto que en el prólogo del segundo tomo de *El Presente Amistoso* el editor Ignacio Cumplido señala que pretende “(...) recrear los espíritus(...) difundir la instrucción de manera agradable(...)”⁵⁰ Una vez asentada la íntima relación que tuvieron las revistas femeninas con la actividad educativa es menester dar un breve panorama y algunas consideraciones importantes sobre la prensa decimonónica mexicana que es donde los títulos editoriales arriba mencionados se insertan.

2.4 Algunas consideraciones importantes sobre la prensa en México durante el siglo XIX.

Sin lugar a dudas el siglo XIX estuvo lleno de tribulaciones, cambios y ajustes en lo social, político y cultural. La producción editorial también resultó embebida en esa

⁴⁸ Vicente García Torres, *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. Tomo I*, México: Vicente García Torres ed., 1841, p. 4.

⁴⁹ Juan R. Navarro, “Introducción”, *La Semana de las Señoritas Mejicanas. Tomo I*, México: Juan R. Navarro imp., 1850.

⁵⁰ Ignacio Cumplido, “Prólogo”, *El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas. Tomo II*, México: Ignacio Cumplido ed., 1851.

atmósfera histórica. La prensa mexicana, a la luz de la historia nacional, se presenta como objeto de estudio a través de la cual es posible entender y analizar algunos de los acontecimientos más importantes del periodo decimonónico. Sin embargo, y como se ha mencionado anteriormente, el papel del impresor que muchas veces se combinaba con el de editor/a, escritor/a, redactor/a o reportero/a, toma un mayor protagonismo; en otras palabras, los nombres de algunos de ellos/as se identifican con alguna corriente de pensamiento o postura política, o se constituyen como sinónimos de garantía en función de los contenidos que decidieron imprimir o editar ya que la mayoría de ellos/as publicaron periódicos, revistas para diversos públicos, pasquines, panfletos, folletos etc. La prensa decimonónica, en sus múltiples productos editoriales, cobra poder. Es a través de ella que los debates y las opiniones políticas o las situaciones sociales se comunican y en muchos casos hay una abierta intención de influir en la opinión pública. Está de más decir que no basta este espacio, ni es la intención, para tratar a la prensa decimonónica como único objeto de estudio sin embargo, resulta importante mencionar algunas cuestiones que permitirán, posteriormente, dar protagonismo a los editores/as de las revistas objeto de estudio de la presente investigación.

Ma. del Carmen Ruiz Castañeda señala que al iniciarse la Guerra de Independencia surge el periodismo de la Nueva España con características propias.⁵¹ Con la introducción de la imprenta en el continente americano (1539) se comenzaron a publicar las *hojas volantes*, las cuales proporcionaban información y no aparecían de manera periódica determinada. Para 1666 aparece el primer producto titulado como *Gaceta*. Es hasta 1722 que da inicio la aparición de la prensa periódica al publicarse la *Gaceta de México y noticias de Nueva España*.⁵² Ya para 1805 se da a conocer el primer periódico cotidiano el *Diario de México* donde sus editores y autores tenían como objetivo la utilidad y bienestar social.⁵³ Durante el siglo XIX ser impresor o editor era una gran empresa: se requería poseer el capital económico, los recursos materiales y humanos necesarios, y en la mayoría de los casos a tratar, el impresor también fungía

⁵¹ Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa. Pasado y presente de México: catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México: IIB, UNAM, 1990, p. 11.

⁵² Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa. Pasado y presente de México: catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México: IIB, UNAM, 1990, p. 11.

⁵³ *Loc. cit.*

como editor/a o redactor/a. Como se verá, tales son los casos de Ignacio Cumplido y Vicente García Torres. Dicha labor implicaba ciertas situaciones de carácter legal, principalmente aquellas que tenían que ver con la libertad de imprenta. Al inicio del siglo XIX la libertad de imprenta tenía sus raíces en la legislación colonial. Durante todo el periodo, debido a las condiciones políticas y sociales del México Independiente, la libertad de imprenta sufrió diversos cambios los cuales iban desde la total autonomía para escribir, imprimir o publicar, a la total supresión de la misma.⁵⁴ Dentro de este panorama, la prensa, según las condiciones de la ley, navegó al vaivén de la misma al publicar todo lo que fuese posible en los diferentes formatos y productos editoriales para abrir espacios de lectura y crear los nuevos públicos. En este sentido el protagonismo del editor/impresor fue de suma importancia ya que se le consideraba como el directo responsable de todo lo publicado, en consecuencia algunos de ellos pagaron su osadía con la cárcel.⁵⁵

Los años cuarenta, que es donde se insertan cuatro de las publicaciones sujetas a estudio, resultaron complicados, ya que fueron los años donde se trató de establecer una mayor coherencia legal en cuanto a la ley de imprenta reinante pero también el país se vio duramente afectado por la guerra con los Estados Unidos de Norteamérica (1847) lo cual mermó las condiciones económicas de algunos impresores/editores al igual que se sancionó a todos aquellos “autores, editores e impresores” que a través de su producción protegieran o avalaran al enemigo invasor.⁵⁶ Esta inestabilidad legal continuaría durante los años cincuenta. Si bien durante el periodo decimonónico la actividad editorial permanece mayoritariamente en manos masculinas, es oportuno señalar que uno de los rasgos sobresalientes de los años cuarenta y cincuenta es la participación femenina tanto en la producción literaria relacionada con los contenidos

⁵⁴ *Decreto de ley del 10 de noviembre de 1810; Decreto de suspensión del virrey Francisco Javier Venegas del 5 de diciembre de 1812.* Laura Solares Robles, “Justicia y libertad de imprenta en el siglo XIX. 1821-1855” en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México: CONACyT, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Universidad de Guadalajara, 2003, p. 16-17.

⁵⁵ Tal fue la situación de Ignacio Cumplido arrestado en la Acordada. *Cfr.* Vicente Riva Palacio (dir.), *Compendio general de México a través de los siglos. Tomo IV.* [Edición facsimilar, México: Editorial del Valle de México, s. f., p. 421.]

⁵⁶ Laura Solares Robles, “Justicia y libertad de imprenta en el siglo XIX”, p. 22-23. Respecto a los decretos sobre la ley de imprenta durante los años cuarenta se tienen el del 7 de agosto y el del 14 de noviembre de 1846 al igual que el del 11 de julio de 1847.

como en la edición/impresión de varias revistas.⁵⁷ Aunque es menester indicar que la participación femenina en la empresa editorial se verifica desde tiempos de la Colonia, y se considera como la primera mujer impresora a Jerónima Gutiérrez, esposa de Juan Pablos, primer impresor colonial.⁵⁸ Las primeras colaboraciones femeninas en publicaciones periódicas se asoman en 1805 en el *Diario de México* y *La Gaceta de Valdés* las cuales aparecen bajo seudónimos o con las iniciales de la autora.⁵⁹ Pero es entre 1840 y 1850 que los nombres de escritoras, redactoras y compositoras comienzan a surgir del anonimato. En las décadas posteriores las empresas editoriales femeninas cobran mayor fuerza, por ejemplo, en 1873 Ángela Lozano es la primera redactora en la Ciudad de México y junto con Manuel Acuña edita un suplemento cultural titulado *El Búcaro*. Cabe señalar que si bien Lozano es la primera redactora no es la única; esfuerzos femeninos se dan en otras latitudes nacionales como Mérida, Jalisco, Colima, etc.⁶⁰ De igual manera, en la Ciudad de México, la actividad editorial femenina se verifica con éxito, tal es el caso de las *Violetas del Anáhuac* del cual se hablará posteriormente.

Al tomar en cuenta estas consideraciones y para poder entender cómo *El Iris*, el *Semanario de las Señoritas Mejicanas*, el *Panorama de las señoritas*, *El Presente Amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas* y la *Semana de las Señoritas Mejicanas* sirvieron como mediadoras de los discursos de género y tuvieron mucho que ver en el tipo de práctica musical destinado a un tipo específico de mujer, es oportuno y necesario conocer con mayor detalle sus contenidos, intenciones, redactores y editores.

⁵⁷ Véase Lilia Granillo Vázquez, “De las tertulias al sindicato: infancia y adolescencia de las editoras mexicanas del siglo XIX” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001. pp. 65-77.

⁵⁸ Véase Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, “La mujer en el periodismo”, *Revista de Filosofía y Letras*, núm. 60. México: FFyL, UNAM, 1956.

⁵⁹ Elvira Laura Hernández Carballido, “La prensa femenina en México durante el siglo XIX” en Laura Navarrete Maya y Blanca Aguilar Plata (coords.), *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes. (1810-1915)*, México: Addison Wesley Longman de México, 1998, p. 47. De igual manera, y como referencia obligada sobre la historia del periodismo en México al igual que la participación femenina, Véase Fortino Ibarra de Anda, *El periodismo en México (segundo tomo). Las mexicanas en el periodismo*, México: Editorial Juventud, 1937.

⁶⁰ Lilia Granillo Vázquez, “De las tertulias”, 73 y 77.

CAPÍTULO 3
LAS REVISTAS FEMENINAS, MEDIADORAS DE LOS DISCURSOS DE GÉNERO. SUS
CONTENIDOS, SUS PROTAGONISTAS, SU MÚSICA.

3.1 *El Iris. Periódico crítico y literario. (1826)*

Esta publicación puede considerarse como un resultado más del constante



fig. 3

intercambio y apropiación culturales debido a la actividad editorial entre Europa y México (fig. 3). En consecuencia, no resulta tan paradójico ni extraño encontrar que la que es considerada como la primera revista literaria del México Independiente hubiese sido empresa de tres extranjeros radicados en el país, los italianos Claudio Linati y Florencio Galli, y el cubano José María Heredia.¹ Se puede pensar que el iniciador de la empresa editorial fue Linati quien escribía a su amigo Panizzi: “Decidido a civilizar a estos semibárbaros, estoy masticando la publicación de un periódico a mi modo.”²

De igual manera, Linati fue el responsable de introducir la litografía como parte de la publicación periódica; se sabe que a principios de enero de 1826 llegaron, provenientes de Europa, sus prensas, piedras para impresión y demás materiales.³ En efecto, se considera a Linati como el fundador de la primera imprenta litográfica en México.⁴ Firmado por los italianos, el prospecto de *El Iris* apareció el 13 de enero de 1826 en *La Águila Mexicana*, publicación donde Heredia colaboraba.⁵ La génesis de *El Iris* se da en medio de una inestabilidad política y social derivada de los efectos de la Guerra de Independencia, el breve periodo Imperial y la etapa anterior a la República; de manera generalizada, la prensa periódica, mas allá de cumplir con una misión meramente informativa o de divulgación, también veía la posibilidad de propagar ideas y posturas específicas; es así que diversas publicaciones periódicas comenzaron

¹ Como referencia bibliográfica obligada Véase “El Iris. Periódico crítico y literario” en Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección LaFragua)*, México: IIB, UNAM, 2000. Cabe señalar que en el catálogo selectivo coordinado por Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, en *La prensa*, p. 39, se comete un error al mencionar como fundador de *El Iris* al poeta cubano “José María de Heredia” primo homónimo del fundador. Para evitar tal confusión Véase Harry Goldgar, “Three Spanish Sonnets of José-María de Heredia”, *Comparative Literature*, vol. 5, núm. 1, 1963, pp. 23-32.

² José N. Iturriaga de la Fuente, “Claudio Linati” en *Claudio Linati. Acuarelas y litografías*, Edición facsimilar, México: Inversora Bursátil S. A. de C. V., 1993, p. 11.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.*

⁵ “El Iris. Periódico crítico y literario. Prospecto”, *La Águila Mexicana*, México: 13 de enero de 1826, p. 4. Cfr. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa*, p. 38.

a ser identificadas con posturas determinadas como la de los yorkinos, los federalistas o los anti- imperialistas. De acuerdo con los estudios históricos realizados sobre la historia de la prensa en México, y específicamente durante el siglo XIX, la mayoría de las publicaciones correspondientes a la década de 1820, que es donde se ubica a *El Iris*, publicaron material de carácter político o relacionado con el tema; pocas fueron aquellas que abrieron sus contenidos a otras manifestaciones literarias como lo fueron la prosa, la poesía, el ensayo literario, etc.⁶ En consecuencia, se puede pensar que con *El Iris* se vio la oportunidad de ofertar un producto editorial que tuviera otros tintes y objetivos para lograr atraer a un nuevo público lector: el femenino.

Con fecha del 4 de febrero del mismo año comenzó a circular el primer número de *El Iris*; en la introducción del mismo, Heredia menciona que:

“El único objeto de este periódico es ofrecer á las personas de buen gusto en general y en particular al bello secso, una distraccion agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, ó abrumado con el tédio que es consiguiente á una aplicacion intensa, ó á la falta absoluta de ocupacion.” posteriormente añade: “El bello secso debe particularmente conceder su favor y protección á una empresa consagrada en gran parte á su recreo.”⁷

Al inicio, la circulación fue semanal, todos los sábados hasta abril de 1826; para el segundo tomo se modificó a bisemanalmente: de miércoles a sábado. La intención de la nueva periodicidad quedó expuesta en la Introducción: la idea era formar un tomo cada seis meses para después distribuir gratuitamente entre los suscriptores una especie de portada con el título grabado y el índice de los contenidos.⁸ El tomo I incluye desde el número uno hasta el trece mientras que el segundo contiene desde el número catorce hasta el final. Se puede decir que con *El Iris* se establece el sistema por entregas periódicas como una de las características importantes de las publicaciones femeninas decimonónicas.⁹ Este sistema también propició que la revista femenina de

⁶ Véase Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, “Introducción”, *El Iris. Periódico crítico y literario*, Edición facsimilar Tomo I y II, México: IIB, UNAM, 1988, p. XI.

⁷ José María Heredia, “Introducción” en Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia, *El Iris. Periódico crítico y literario*. núm. 1, sábado 4 de febrero de 1826. Edición facsimilar Tomo I y II, México: IIB, UNAM, 1988, p. 1 y 4.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Cfr.* Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, “Revistas literarias mexicanas del siglo XIX”, *op. cit.*, p. 9. La autora señala que en este sistema cada entrega se presentaba con foliatura progresiva de fácil encuadernación y se podían formar colecciones de cuatro o más tomos.

la época fuese concebida como un artículo de colección. La publicación se podía adquirir en las librerías más importantes de la Ciudad de México: la de Valdés, la de Recio y la de Ackerman; de igual manera que en la oficina de la revista, localizada en el número trece de la calle de San Agustín.¹⁰ Cabe mencionar que la venta al interior del país era posible a través de los agentes cuyo listado se puede localizar en la misma publicación.

Linati, Galli y Heredia fungieron como redactores y editores. Los tres, con excepción de la colaboración del teniente coronel Francisco Vecelli y del político italiano Horacio Attellis de Santangelo, redactaron la totalidad de la revista. Es posible distinguir esto ya que cada uno de los artículos de los redactores está firmado al calce con las iniciales de sus apellidos. La publicación tuvo vida por casi seis meses. Su cese tuvo que ver con problemas de opinión. Como señala Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, Linati, en sus colaboraciones, manifiesta una constante postura política, apoya la libertad de los pueblos y se manifiesta en contra del despotismo,¹¹ mientras que Galli insiste en colaborar con artículos que tienen que ver con política interna y externa. Se sabía que tanto Linati como Galli apoyaban abiertamente a los yorkinos y se pronunciaban como ultraliberales; en otras palabras, eran contrarios a la postura conservadora reinante durante la presidencia de Guadalupe Victoria.¹² Vale la pena señalar que Marcos Claudio Marcelo Antonio Pompeyo Blas Juan Linati de Prevost, oriundo de la ciudad italiana de Parma, era hijo del conde Filippo Linati quien fuera senador y escritor, de tal manera que resulta obvio suponer, dado su origen, que Claudio Linati, se vio inmerso en la vida política desde muy temprana edad.¹³ Toda esta situación molestó a Heredia quien decidió separarse de la redacción el 21 de julio

¹⁰ De acuerdo con el estudio introductorio de Ma. del Carmen Ruiz Castañeda la publicación también se podía adquirir en la librería de Galván la cual también era considerada entre las más importantes de la Ciudad de México. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, "Introducción", *El Iris*, p. XXX. Véase también de la misma autora "El Iris. Periódico crítico y literario" en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. vol. II*, México: UNAM, 2005, pp. 77-81.

¹¹ *Ibidem*, p. XV-XVI.

¹² Luis Mario Schneider, "La primera revista literaria del México Independiente.", artículo introductorio a la edición facsimilar de *El Iris. Periódico crítico y literario*, México: IIB, UNAM, 1988, p. XLI.

¹³ Edmundo O' Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México: IIE, UNAM, 1955, p. 57. Como nota curiosa, al consultar este ejemplar conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, noté la existencia de un autógrafo de Justino Fernández quien obsequia el ejemplar a Vicente T. Mendoza.

de 1826 con lo que se perdió mucha de la contribución literaria. Poco a poco, lo que se concibió como una revista femenina donde la literatura y las artes tendrían mayor importancia, se convirtió en una arena política. Las reacciones de los suscriptores no se hicieron esperar y Galli hizo patente dicho reclamo:

“Hemos tenido quejas anónimas sobre que nos apartamos del espíritu de nuestro prospecto, tratando con preferencia argumentos de política a los de galantería mas propios del bello sexo, á quien hemos dedicado nuestras tareas.”¹⁴

Ante tal situación, la respuesta o explicación de los redactores fue que tenían únicamente siete damas en su lista de suscriptores dejando ver que esa era la justificación obvia que motivó el cambio en los contenidos.¹⁵ Otro de los factores que contribuyeron a su cese fue el hecho de que sus redactores fuesen extranjeros; los principales reclamos sobre esta situación venían, coincidentemente, de los conservadores.

Como se ha mencionado, las publicaciones de opinión política abundaban y si bien *El Iris* no pretendía añadirse a la lista y se presentó como una revista literaria para el bello sexo, no pudo evitar caer en el terreno de la discrepancia política dado que el momento instaba a ello. Ahora bien, simplemente como una hipótesis, en virtud del vaivén imperante sobre la libertad de prensa y la condición política de sus redactores, se puede o podría pensar que en realidad *El Iris* fue disfrazada como publicación femenina pero en realidad sirvió como un medio de expresión y manifestación de ciertas opiniones o posturas políticas para sus tres redactores, al igual que para sus correspondientes interlocutores políticos. En otras palabras, pudiera ser que, dadas las circunstancias, fuese más fácil evitar la censura legal contra la publicación al hacerla pasar como una revista femenina cuando en realidad se trataba de una publicación eminentemente política.

3.1.1 La música en *El Iris* como parte de los contenidos.

¹⁴ Florencio Galli, “Quejas”, *El Iris*, núm 17, mayo 13 de 1826, p.32.

¹⁵ *Loc. cit.*

En la “Introducción”, Heredia menciona que los contenidos de *El Iris*, abarcan: semblanzas biográficas de los héroes de la Guerra de Independencia, poesía, reseña teatral, literatura (la cual se integra de textos de otras revistas), descubrimientos en las artes y la ciencia, anécdotas y ensayos, costumbres mexicanas y “música moderna”.¹⁶ Cabe señalar que la gran mayoría de los textos traducidos del francés, las composiciones poéticas, algunas reseñas de conciertos al igual que las críticas teatrales son de autoría de Heredia quien para este último rubro constantemente ironizaba finamente las puestas en escena. Uno de los atractivos de la publicación fue la inclusión de cromolitografías, cuyo responsable fue Linati. Al respecto, se pueden identificar aquellas:

1. sobre modas (t. I);
2. de retratos de héroes de la Guerra de Independencia (t. I y II);¹⁷
3. de partituras musicales (t. I y 4) sobre tópicos políticos (t. I y II).

Ahora bien, con respecto a los contenidos musicales se observa que no en todos los números se incluyó información relativa a conceptos, o descripciones de prácticas musicales específicas y mucho menos partituras. Después de analizar y observar cuidadosamente *El Iris*, se puede plantear como una hipótesis factible que la idea inicial de los redactores era incluir textos o insertos sobre cuestiones musicales, principalmente aquellos dedicados a difundir conceptos sobre la música y lo relacionado con la educación musical de un tipo específico de mujer, para después insertar la partitura musical y así concretar la sección dedicada a la música. Sin embargo, exclusivamente en el número uno se incluye un texto firmado por Galli titulado “Música”, en el cual da cuenta sobre los tipos de composición musical y menciona que en las composiciones de Haydn, Mozart, Cimarosa entre otros, “la armonía se mezcla con el arte en debida proporción.”; de igual manera pronostica que la música de Rossini terminará en el abandono.¹⁸ El que pudo haber sido el diseño o idea inicial se concreta plenamente hasta el número dos. Durante el tiempo que vivió *El Iris* se insertaron únicamente dos partituras musicales, ambas precedidas por un

¹⁶ José María Heredia, “Introducción”, *El Iris*, pp. 2-4.

¹⁷ Salvo la de Miguel Hidalgo que fue realizada por José Gracida, según O’ Gorman considerado como el primer litógrafo mexicano y quien fuera discípulo de Linati. Véase Edmundo O’ Gorman, *op. cit.*, p. 53-54.

¹⁸ Florencio Galli, “Música”, *El Iris*, núm. 1, p. 7.

texto relacionado con algún tópic de naturaleza musical; las partituras están incluidas en el tomo I de la publicación, y aunque se pudiese pensar que son dos piezas distintas se puede observar que se trata exactamente de la misma; de igual manera resulta interesante observar que con ambas partituras se concluyen los contenidos de sus respectivos números.¹⁹ Resulta de suma importancia dar cuenta de la autoría ya que se trata de una “Escocesa” (figs. 4 y 5) cuya compositora es la condesa Ermelina de Beaufort. Ambas partituras, identificadas como 1 y 2, se reproducen a continuación.

“Escocesa” 1

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "ESCOCESA.". The score is written on two pages. The left page starts with a "Trio" section, and the right page ends with a "Coda" section. The music is written in a style typical of the 19th century, with treble and bass staves and various musical notations including notes, rests, and dynamics. The paper is aged and yellowed.

fig. 4

“Escocesa” 2

¹⁹ En el número 2, febrero 11 de 1826, después de la página 16 y en el número 4, febrero 25 de 1826, después de la página 32.



fig. 5

En muchos sentidos *El Iris* se revela como un parteaguas, ya que, es posible observar que sus redactores trataron de poner en relieve el vínculo existente entre la práctica musical femenina, específicamente aquella correspondiente a un estrato social dominante y su público lector, como lo prueba el título nobiliario de la autora. Ahora bien, la planeación y diseño de los editores se concreta ya que la “Escocesa” 1, viene precedida por un pequeño inserto redactado por Galli en el cual menciona conceptos importantes sobre la música y el bello sexo; en principio dice que: “Siendo la música el lenguaje del amor, creemos que un rasgo de esta vencerá siempre en dulzura al artículo mas melifluo que supiéramos dedicar al bello seco (...)” posteriormente prosigue “Damos música con tanto mas gusto, cuando devolvemos á las Damas lo que es de las Damas.”; finaliza dando cuenta del nombre de la autora.²⁰ Este inserto de Galli resulta de suma importancia en virtud que comienza su colaboración con la referencia explícita al terreno propio de la *señorita*, la cuestión de las emociones, del sentimiento, y que más palabra justa que *amor*; y después, identifica y asume que hay una estrecha conexión entre la ejecución musical y dicho

²⁰ Florencio Galli, *El Iris*, núm. 2, sábado 11 de febrero de 1826, p. 16.

tipo de mujer. Es hasta el número cuatro donde se vuelve a observar el mismo formato es decir, un inserto informativo y una partitura. La música impresa en cuestión es la “Escocesa” 2 la cual es precedida por un texto de Galli titulado “Música”, sólo que esta vez los contenidos giran en torno a la educación. De manera contundente Florencio Galli señala que:

“La Música es sin duda uno de los adornos mas bellos que pueden acompañar la educacion 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.”²¹

Después añade, al citar a un “sabio moderno” del cual no indica el nombre, que existe un vínculo entre la música, la pasión y el amor; la conclusión de su texto comienza a perfilarse cuando reitera “Sabemos tambien que éste [el amor], bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad (...)”²² Finaliza su participación cuando dice que de igual manera en el presente número incluyen música; acto seguido se encuentra plegada la “Escocesa” 2. Es así que en este pequeño texto, de un total de quince líneas, Galli menciona uno de los puntos fuertes del pensamiento de los Ilustrados: la educación de la señorita, donde la práctica musical es indispensable ya que obedece al bienestar de la familia. Galli tipifica dicha práctica musical como “consuelo”, siempre bajo la supervisión o aprobación paterna que, según el pensamiento del autor, la prepara para fungir posteriormente como esposa. Después, una vez más, Galli vincula la actividad musical con el amor, pero el tipo de amor al que hace referencia es aquel que favorece a la sociedad, por lo tanto el que está bien visto, ergo el que lleve al matrimonio. De esta manera comienza a perfilarse la existencia de otro tipo de *discurso de género* que comienza a aparecer plenamente hacia la década de 1840, el cual será ahondado más adelante: el *discurso de la domesticidad*. Un tercer inserto, igualmente redactado por Galli, se encuentra en el número cinco donde este autor se pregunta “¿Por qué la Música será la ruina de Italia?”²³ él mismo contesta al referir que su país natal, Italia, no se constituye como nación y mucho menos como patria y por lo tanto la música no la enaltece. Volviendo al tomo II, éste presenta de

²¹ Florencio Galli, “Música”, *El Iris*, núm. 4, sábado 25 de febrero de 1826, p. 32.

²² *Loc. cit.*

²³ Florencio Galli, *El Iris*, núm. 5, sábado 4 de marzo de 1826, p. 45.

igual manera información musical sin embargo, antes de pasar a ella, resulta pertinente hablar un poco más de la “Escocesa”.

Cabe mencionar que entre los diversos estudios sobre *El Iris* que fueron consultados como fuentes secundarias, mayoritariamente los históricos y literarios, muy pocos dan cuenta de la autoría femenina de la “Escocesa” y no profundizan en este hecho. Por ejemplo, por un lado Edmundo O’Gorman, en su obra *Documentos para la historia de la litografía en México*, da cuenta de la existencia de la partitura y su doble inserción pero no hace mención alguna sobre la autoría de la misma;²⁴ de igual manera da por sentado que la reimpresión pudo haberse debido a errores en la primera aparición, esta justificación resulta inoperante ya que la segunda partitura es copia fiel de la primera: ambas partituras son la misma composición y si fuese cierta la hipótesis de O’Gorman entonces debería de encontrarse alguna diferencia entre ambas. Por otro lado, en la “Advertencia” incluida en la edición facsimilar de *El Iris* editada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, se menciona que el facsímile es copia fiel y exacta del original de 1826 y en consecuencia, se aclara que “(...) algunos errores se repiten.” Los editores de dicha edición consideran como error la repetición de la “Escocesa” pero no aclaran cuáles supuestos sustentan dicha afirmación.²⁵ Sin duda, la hipótesis del error resulta interesante sin embargo, se vislumbran otras posibilidades. Por un lado, resulta factible pensar que la doble inclusión de la “Escocesa” se debiera a la falta de recursos económicos para implementar los materiales necesarios de imprenta que permitieran, valga la redundancia, la impresión de una partitura por número o con una determinada periodicidad.²⁶ Esto pudiese ser posible dado que ya para el número cinco no se

²⁴ Edmundo O’ Gorman, *op. cit.*, p. 97 y ss.

²⁵ “Advertencia”. *El Iris*. Discrepo con la apreciación ambigua que hace Robles Cahero en su artículo “Las ediciones de Euterpe”, p. 102, cuando menciona que los editores del facsímile de *El Iris*, publicado por el IIB de la UNAM, no indican que las dos partituras indicadas como “Escocesa” son la misma obra, me parece que con lo aclarado por ellos mismos en su “Advertencia” se constata que lo único que se está haciendo es justamente una reproducción facsimilar de la obra y la doble inclusión la tipifican como un “error” perteneciente al original; de igual manera en el “Índice” elaborado por Luis Mario Schneider el cual acompaña a tal edición, se da cuenta de la existencia de las dos partituras. Por lo tanto, considero que para este tipo de trabajo editorial, es decir, el rescate y la edición de una obra facsimilar, no resulta relevante la omisión referida por Robles Cahero. Tal vez una omisión grave, y digna de mencionarse, hubiese sido, justamente, el no dar cuenta de la existencia de ambas partituras en el “Índice” o el omitirlas completamente de la versión facsimilar.

²⁶ Linati salió de México en 1826 y sus materiales de impresión fueron localizados en el Ministerio de Relaciones y entregados al Sr. Secretario de la Academia de San Carlos. En el listado correspondiente al

incluye ilustración litográfica alguna.²⁷ A partir del número siete en adelante la inserción de cromolitografías se hace más y más escasa, tanto que en el tomo II se incluye únicamente la imagen que corresponde a un figurín de modas.²⁸ En consecuencia, resulta factible pensar que la repetición de la “Escocesa” sirvió para cubrir la demanda de la cromolitografía en el número correspondiente con la esperanza de que las señoritas y damas, o sus padres y esposos, se sintieran atraídos ante tal propuesta para así aumentar su lista de suscriptores y por ende sus ingresos, y al mismo tiempo salvar la coherencia de los contenidos. Por otro lado, pudo darse que la impresión de música en técnica litográfica resultara ser un proceso difícil y complicado, hecho que constatarían otros impresores posteriores a Linati como Ignacio Cumplido del cual se hablará posteriormente. Finalmente, las fuentes señalan que durante el siglo XIX, y en especial el periodo de 1820-1840, es típico encontrar en las revistas femeninas europeas la doble impresión de una misma composición musical en consecuencia, pudo ser que Linati, proveniente del Viejo Continente y sabedor del acontecer europeo, resolvió seguir dicha pauta y ésta resulta ser la hipótesis más plausible.²⁹ Sea cual fuera la razón de la repetición, todo apunta a que no se trató de un mero error sino que debieron existir razones de por medio.

Los contenidos musicales del tomo II, se reducen a dos textos informativos sobre el quehacer musical. En el primero de ellos se habla nuevamente de la relación indisoluble existente entre la música y el amor, donde la música se presenta como lenguaje de este último. Resulta relevante observar que el autor anónimo del texto menciona de manera contundente que el estudio de la música, en función de la correspondencia existente entre los tonos y el oído humano, permitió a ésta llegar a ser “un arte científico”.³⁰ Finaliza al subrayar el hecho de que la melodía y la armonía,

inventario de los mismos se lee: “una prensa pequeña a tres cilindros, una grande con palanca, siete cilindros de Paris, nuevos (...), once piedras para música, de a 16 libras, sobre 19 libras, siete piedras para música de a 70, sobre 100 libras (...)” Edmundo O’ Gorman, *op. cit.*, p. 97-98. Queda así testimonio de la existencia de varios materiales para la impresión de música, lo cual pudiera reforzar la idea de que la intención inicial de Linati fuese incluir partituras con regularidad.

²⁷ Las cromolitografías que aparecen en los primeros números son: núm. 1, figurín de modas; núm. 2 “Escocesa” 1, núm. 3, “reliquias” encontradas en la Isla de Sacrificios; núm. 4, “Escocesa” 2; núm. 6, figurín de modas.

²⁸ Claudio Linati, [figurín], *El Iris*, núm. 18, miércoles 17 de mayo de 1826.

²⁹ *Cfr.* Bonny H. Miller, *op. cit.*, p. 892 y ss.

³⁰ “Música. Reflexiones generales”, *El Iris*, p. 108-109.

en su combinación óptima, suscitan “pasiones y virtudes que acompañan el amor.”³¹ El tema central del último texto tiene que ver con las apreciaciones estéticas que hace el oyente sobre una determinada composición musical; el autor anónimo afirma que el oyente de carácter melancólico opta por las “piezas en tonos menores” mientras que el “voluble y satisfecho” gusta de “los tonos mayores con bemoles”, el serio prefiere lo “magestuoso del compasillo” y finalmente, el apasionado gusta de “toda música ruidosa y disonante”.³² Es así, que el tema de esta última reflexión no se presenta explícitamente para el bello sexo, resulta interesante notar que el sujeto del texto, objeto de las afirmaciones estéticas del autor, es única y exclusivamente el hombre. Este hecho resulta de relevancia ya que presenta una de las estrategias relacionada con los diferentes *discursos de género* que será frecuente encontrar en las revistas femeninas sujetas a estudio: mientras se construye lo femenino se construye de igual manera, por oposición, lo masculino. Este pasaje da cuenta del tipo de representaciones discursivas, las cuales se ven reforzadas por el *discurso médico*, del cual se ha hablado anteriormente, al asociar estados de ánimos propios del hombre con los modos, mayor y menor, el ritmo y la disonancia; en consecuencia se crean parámetros estéticos diferenciados por una construcción discursiva de género.

El número cuarenta, último número de *El Iris*, fue publicado el miércoles 2 de agosto de 1826. Sin duda alguna, la existencia de esta publicación permite observar varios de los rasgos característicos propios de las revistas femeninas que, posteriormente, serán ampliados y desarrollados por las demás publicaciones para el bello sexo. La música, en esta publicación, se convierte en un elemento importante dentro de los contenidos temáticos de la misma al vincularla con un tipo específico de mujer, y aunque los textos informativos son pequeños y pocos resultan reveladores puesto que su incipiente uso dentro de la revista da indicios del tipo de *discurso de género* que se utilizaba así como de las ideas que lo sustentaban y de la estrategia narrativa que lo guiaba. En *El Iris*, la práctica musical se vislumbra como el elemento catalizador para la educación, los sentimientos, metaforizados en el *amor* concebido en primera instancia como paternal o familiar y posteriormente matrimonial, la

³¹ *Ibidem.*

³² “Música”, *El Iris*, núm. 37, sábado 22 de julio de 1826. p. 192-193.

felicidad social, y el papel de hija, esposa y madre. Catorce años después aparece el *Semanario de las señoritas mejicanas*.

3.2 *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. (1840-1842)*



fig. 6

Como su nombre lo indica, la frecuencia de esta publicación fue semanal. El impresor, Vicente García Torres y el editor, Isidro Rafael Gondra, fueron los directos responsables de la publicación.³³ Catorce años después de *El Iris*, el formato por entregas continuó: cada entrega del *Semanario* constaba de veinticuatro páginas (fig. 6). En total se publicaron tres tomos: tomo I, diciembre de 1840-abril de 1841; tomo II, abril-septiembre de 1841; t. III, septiembre de 1841-marzo de 1842. El precio de la publicación, se lee, era de dos reales por cada un número semanal. Únicamente los dos primeros

tomos incluyen una lista de suscriptores/as integrada por personas radicadas tanto en la Ciudad de México como en el interior del país. Para la capital los suscriptores/as se encuentran distribuidos de la siguiente manera:

| Tomo I | MUJERES | HOMBRES | TOTAL |
|---------|----------------|---------------|-------------|
| | 130 29.54% | 310 70.45% | 440 100% |
| Tomo II | 106 30.025% | 247 69.97% | 353 100% |

³³ De acuerdo con la información proporcionada en “237. *Semanario de las señoritas mejicanas, Educación científica, moral y literaria del bello sexo*” en Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (coords.), *Publicaciones periódicas mexicanas...:1822-1855*, pp. 394-396, se menciona que “(...) de acuerdo con Jefferson R. Spell este semanario continuó bajo el título de *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario* (1842) impreso y editado por el mismo Vicente García Torres.”, sin embargo esta información no es del todo cierta ya que Jefferson Rea Spell en ningún momento menciona tal acontecimiento, la confusión puede deberse a errores en la traducción ya que Spell señala: “Similar in content, pero en su totalidad inferior, fue su sucesor, [el] *Panorama de las señoritas* (1842). Vicente García Torres imprimió ambos [el *Semanario* y el *Panorama*], y de este último fue también el editor” [“Similar in content, but on the whole inferior, was its successor, *Panorama de las señoritas* (1842). Vicente Garcia Torres printed both, and of the later he was also the editor.”] Jefferson Rea Spell, *op. cit.*, p. 278. La traducción es mía.

Cabe señalar que en el tercer tomo se da noticia de la suspensión de la publicación, según los responsables de la misma, debido a la crisis del cobre. Por un lado, las cifras resultan importantes ya que es posible observar una patente baja en el número de suscriptores/as lo cual, con probabilidad, contribuyó a su desaparición; por otro, es menester indicar que el nombre y apellido de cada suscriptor aparece listado, esto es de llamar la atención ya que en varios casos ocurre, por la coincidencia de los apellidos, que un nombre de señora o señorita se encuentra relacionado con el de un caballero, lo cual corrobora la injerencia existente, con mucha probabilidad, del padre o esposo para la adquisición de la revista.³⁴ De igual manera se encuentran los nombres de algunas colaboradoras de la misma como fue el caso de Dna. [Srita.] Jesús [María de Jesús] Cepeda [Zepeda] y Cosío [Cossío] de quien se hablará posteriormente. La publicación del *Semanario* tiene lugar en uno de los periodos más complicados dentro de la historia nacional. Por ejemplo, para diciembre de 1836 la *Constitución de 1824* fue sustituida por la *Constitución de las Siete Leyes* las cuales permitieron el establecimiento del *Supremo poder Conservador*; de igual manera se suprimieron la soberanía de los estados y las garantías individuales. Asimismo se presentaron toda una serie de pronunciamientos violentos y conflictos armados relacionados con reclamos extranjeros como la “Guerra de los pasteles” en 1838 y eventualmente la invasión de las fuerzas mexicanas en territorio estadounidense en 1847. En el periodo de 1835 a 1853 se registraron 31 periodos presidenciales ocho de los cuales correspondieron a Antonio López de Santa Anna; la libertad de prensa siguió los vaivenes propios de su indefinición resultado de la influencia que paulatinamente tomaba ésta ante la apertura y creación de los nuevos públicos lectores.³⁵ Como se verá más adelante, estos incidentes nacionales mostrarán un vínculo con alguno de los contenidos musicales de la revista.

³⁴ Cabe señalar que la inclusión de lista de suscriptores/as también se encuentra en otro tipo de publicaciones periódicas como en *El Mosaico Mexicano* y el *Liceo Mexicano*. Véase Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *op. cit.*, pp. 268-270 y pp. 242-244.

³⁵ Véase Enrique Olavarría y Ferrari, “Capítulo IV. 1839-1840” en Vicente Riva Palacio (dir.), *Compendio General de México a través de los siglos, tomo 4* [edición facsimilar, México: Editorial del Valle de México, s.f.] p. 409 y ss. De igual manera Véase Ma. del Carmen Reyna, *La prensa censurada, durante el siglo XIX*, México: SepSetentas, 1976.

A diferencia de *El Iris*, donde sólo en unos cuantos textos, incluidos los de índole musical, se vislumbra apenas una determinada estrategia discursiva de género y cuya labor se perfilaba más en el ámbito literario y político, en el *Semanario* comienza a observarse en pleno la existencia de diversos *discursos de género* que justamente se entrelazan para ser protagonistas en determinados debates donde la actividad musical tiene mucho que ver.³⁶ Ahora bien, el título de la publicación resulta importante ya que de todo el corpus hemerográfico sujeto a análisis es el único que contiene la frase “*educación científica, moral y literaria del bello sexo*”. Esta publicación cumple con lo prometido: desde las primeras páginas, y en voz de su impresor, se hace patente el concepto de educación al cual constantemente se hace referencia, es decir, aquella que sirve a mantener el bienestar público. Otro rasgo distintivo resulta ser el vínculo directo entre la educación y dos de los arquetipos femeninos que serán utilizados en los discursos de género presentados en la revista, de manera explícita y funcional: el de madre y esposa; así pues, Vicente García Torres menciona:

“¿No es, pues, una contradicción palpable buscar la felicidad pública cuando no se investigan los medios para procurar la doméstica? (...) entre tanto no tengamos buenas madres y buenas esposas, no tendremos sin duda buenos ciudadanos.”³⁷

Dichos arquetipos serán constantemente ilustrados no sólo a partir de los textos sino también con el uso de la imagen litográfica, al respecto, sirva el siguiente ejemplo:



fig. 7

³⁶ Sobre este punto cabe señalar que en el capítulo sucesivo se presentará concretamente un análisis de los varios discursos de género.

³⁷ Vicente García Torres, *Semanario*, tomo I, [parte introductoria], p. 4.

Antes de discutir los contenidos de la publicación, es pertinente dar un esbozo de su impresor, quien sin duda alguna juega un papel decisivo en el diseño, planeación y objetivos de la publicación.

Dentro de la historia de la edición, de la imprenta y el periodismo en México, Vicente García Torres (fig. 8) es primordialmente conocido como el responsable de la publicación de uno de los diarios decimonónicos de mayor influencia y duración, *El Monitor Republicano*.³⁸ Cabe señalar que



García Torres también padeció las inconsistencias y cambios constantes de la ley de imprenta, se tiene noticia de que fue requerido por el otrora presidente Mariano Paredes para, en palabras de Guillermo Prieto, “...hacerle agrias reconvenciones por su periódico El Monitor, pero don Vicente, lejos de retractación y disculpa echó en cara al presidente su mal manejo, y ardió Troya.”, como consecuencia de este episodio, menciona Prieto, el impresor fue enviado a Monterrey pero “...recomendándonos continuar en la lucha hasta el último cuadratín de la imprenta.”³⁹ Al tomar en cuenta la fuerte censura gubernamental ejercida sobre la producción editorial, el *Semanario* se presenta como un verdadero logro de García Torres.⁴⁰ Sin embargo, desde 1838 García Torres probó su capacidad para la traducción de textos en francés e inició su exitosa carrera editorial con la publicación del *Tratado completo de diplomacia, o teoría general de las relaciones exteriores de las potencias de Europa, conforme a las más célebres autoridades: por un antiguo Ministro*.⁴¹ Posteriormente sería el responsable del *Diario de los Niños. Literatura, entretenimiento e instrucción* donde la mayoría de los contenidos son traducciones de literatura inglesa y francesa;⁴² con este tipo de

³⁸ Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, “159. El Monitor Republicano. Diario de política, literatura, artes, ciencias, industria, comercio, medicina, tribunales, agricultura, teatros, modas y anuncios.”, *op. cit.*, p. 261.

³⁹ Alejandro García Neria, “Las tribulaciones de un editor. Relato, aunque apócrifo, muy bien documentado” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *op. cit.*, p.88.

⁴⁰ Andrés Henestrosa tipifica al *Semanario* como un verdadero ejemplo del periodismo literario característico de la primera mitad del siglo XIX. Véase Andrés Henestrosa, *Periódicos y periodistas de Hispanoamérica*, México: El Día en libros, 1990.

⁴¹ Vicente García Torres (trad.), *Tratado completo de diplomacia, o teoría general de las relaciones exteriores de las potencias de Europa, conforma a las más célebres autoridades: por un antiguo Ministro*. 3 vols., México: Juan Ojeda impr.; imp. de Miguel González, 1838.

⁴² Othón Nava Martínez, “Origen y desarrollo de una empresa editorial: Vicente García Torres, 1838-1841” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *op. cit.*, pp. 123-130.

publicaciones García Torres buscó incursionar en el campo de los nuevos lectores; el éxito de la publicación para los infantes fue tan grande que lo impulsó y le permitió establecerse para darse a conocer como impresor en poco tiempo.⁴³ Para 1840 y establecido como editor, impresor y traductor, publica, tal vez una de sus obras más ambiciosas, en realidad la traducción de una obra francesa editada en París desde 1835, *El universo pintoresco*.⁴⁴ Ese mismo año publica el *Semanario* donde, como se ha indicado, funge como impresor y delega funciones de edición a Isidro Rafael Gondra. Cabe señalar que el *Semanario*, como lo prueba el gran número de sus suscriptores/as pese las circunstancias sociales y políticas del momento, resultó ampliamente aceptado. Esto se debió muy probablemente a tres factores igualmente importantes e interesantes: en primer lugar, dado el éxito obtenido con el *Diario de los Niños*, García Torres había demostrado a su público lector la calidad moral y educativa de los textos que componían dicha publicación lo cual garantizaba igualmente que el *Semanario*, al ser una revista de índole educativo por excelencia y dedicado al bello sexo, conservaría dicha calidad; en segundo lugar, como se ha hecho patente, García Torres era ya un reconocido personaje relacionado con el conocimiento útil, aquel que era pertinente adquirir y tener en casa, ya fuese en la biblioteca familiar o personal o como lectura obligada entre los ilustrados de la época; en otras palabras, García Torres se constituyó como una autoridad y figura canónica del conocimiento o de la producción intelectual; y finalmente, la figura de Gondra como editor sumaba fuerzas para garantizar la validez intelectual y educativa de los contenidos de la revista. Gondra había sido diputado por el Distrito Federal (1827-29; 1829-30) y director del Museo Nacional; de igual manera era ya un conocido editor quien, por ejemplo, editó junto con Isidro Ignacio de Icaza la *Colección de antigüedades que existen en el Museo Nacional de México*; de manera similar había editado varias publicaciones periódicas como el *Mosaico Mexicano*.⁴⁵ Como se ha mencionado, la inclusión de traducciones de

⁴³ Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, “80. Diario de los Niños. Literatura, entretenimiento e instrucción”, *op. cit.*, pp. 130-132.

⁴⁴ Vicente García Torres (trad.), *El universo pintoresco o Historia y descripción de todos los pueblos, de sus religiones, costumbres, usos, industria, etc. Con 3,000 láminas finas que representan las vistas principales, monumentos antiguos y modernos, los retratos de los hombres más célebres, los trajes, muebles, alhajas, armas y otros objetos curiosos*, México: Vicente García Torres impr., 1840.

⁴⁵ “Isidro Rafael Gondra” en Andrés León (ed.) y Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*. Ilustrado, México: Litoarte, 1990, p.736.

textos, del francés, inglés o italiano, como parte de los contenidos resulta un factor constante en la gran mayoría de las publicaciones femeninas decimonónicas; el gran aporte del *Semanario* radica, en que a diferencia de otras, dicha publicación está principalmente compuesta por colaboraciones de autoría mexicana, tanto de hombres como de mujeres.⁴⁶ En otras palabras, el *Semanario* ofrecía primordialmente contenidos originales.⁴⁷ Al igual que lo hicieron los redactores de *El Iris*, la adquisición del *Semanario* al interior del país fue posible debido al establecimiento de redes de distribución.⁴⁸ Finalmente, cabe señalar que Vicente García Torres, al igual que se verá con Ignacio Cumplido, logró establecer una verdadera empresa editorial; entre otros títulos de su autoría se encuentran *El Asno de Oro*, *Un periódico más*, *Semanario de la Industria Mexicana*, y *El Apuntador. Semanario de Teatros, costumbres, literatura y variedades*.

3.2.1 Huellas e ideas de la actividad musical femenina en el *Semanario*.

Como se ha mencionado, el eje central que justifica el tipo de contenidos o textos que constituyen la publicación es la educación según el concepto de los ilustrados. En función de los contenidos de la revista, se verá que el binomio música-educación se constituye como un modelo discursivo, es decir, posee una especificidad dentro de la revista, su elaboración y conceptualización obedece a una estrategia en la organización de los contenidos y funciona dentro de los diversos *discursos de género* promovidos por la misma revista. Dicha estrategia responde al momento histórico, a los procedimientos de construcción o elaboración planteados, y hasta cierto punto defendidos, por el impresor; es así que García Torres se configura como un agente, activo y responsable, que a través de la publicación valida los diferentes *discursos de género* a través de los cuales se gesta la identidad de un tipo peculiar de mujer

⁴⁶ La mayoría de los textos tomados de fuentes extranjeras se encuentran así indicados. Por ejemplo, en el tomo I del *Semanario*, p. 231, se encuentra el inserto “Modestia, Decencia, Recato, Compostura, Pudor” donde se lee que fue tomado de *El artista*, periódico de Madrid y de la autoría del Sr. L. de V. y R.

⁴⁷ Cabe señalar que en este sentido García Torres siguió la pauta que ya habían iniciado otros impresores/editores como Ignacio Cumplido con el *Mosaico Mexicano* y Mariano Galván con *El Recreo de las familias*.

⁴⁸ Dato comprobable por medio de la lista de suscriptores/as.

decimonónica y que responde, se insiste, específicamente a un momento determinado en la historia de la música mexicana.

Ahora bien, Vicente García Torres tiene a bien señalar cuales son las “materias” que integran el corpus de los textos; entre ellas menciona en primera instancia la educación religiosa y moral, no es coincidencia que anteponga dicho tipo de educación ya que de esta manera garantiza el tipo de textos incluidos. Su listado continúa con la economía doméstica, las ciencias y las artes. Resulta interesante observar la forma discursiva en la que dicho listado es presentado, donde García Torres refuerza de manera contundente sus ideas con ayuda del *discurso médico*, anteriormente discutido, al señalar que:

“(…) los elementos de las ciencias mas usuales, puestos al alcance de las mas débiles inteligencias [las de las mujeres, en este caso de un tipo peculiar de mujer], y las artes propias [para este tipo de mujer], serán el vasto campo donde podrá esplayarse la vivacidad natural [propia de su naturaleza ergo esencialismo] y la precoz inteligencia del bello sexo mexicano.”⁴⁹

Como una materialización de los contenidos el impresor menciona la inclusión de imágenes litografiadas relacionadas con la pintura, como es el caso de la imagen maternal anteriormente ilustrada, “piezas selectas de música para piano” y plantillas para el bordado.⁵⁰ Sin dejar de tomar en cuenta los criterios establecidos relativos a la presente investigación se procede a hablar de los contenidos musicales relevantes que presenta cada tomo del *Semanario* los cuales resultan reveladores a todas luces.

3.2.1.1 Las huellas e ideas del tomo I. (diciembre de 1840-abril de 1841)

Los contenidos musicales de este primer tomo están constituidos principalmente por textos informativos y la descripción de prácticas musicales asociadas con ocasiones o eventos sociales determinados. Sin embargo, de acuerdo con lo mencionado por los editores, la intención o plan inicial fue la de incluir también partituras. Es de llamar la atención, pero no es una mera coincidencia, que el primer tomo inaugure sus contenidos con el texto titulado “Bellas Artes. Música. Su historia”.⁵¹ Cabe señalar que la inclusión de tan vasto tópico fue dividida en dos partes, la primera parte, la cual es

⁴⁹ Vicente García Torres, *Semanario, tomo I*, [parte introductoria], p. 4.

⁵⁰ Vicente García Torres, *Semanario, tomo I*, [parte introductoria], p. 4.

⁵¹ Isidro Gondra, “Música. Su historia”, *Semanario, tomo I*, pp. 1-5.

la que interesa a la presente discusión, abarca las cinco primeras páginas de la revista, justo después de la parte editorial introductoria, y su conclusión se encuentra en el mismo tomo de la página 201 a la 204. Aunque no está firmando, es posible formular la hipótesis de que el artículo es de la autoría de Gondra quien deja ver, dado su trabajo en el Museo Nacional, su conocimiento sobre algunos de los instrumentos musicales conservados hasta ese momento en dicho recinto.

La planeación y estructura de la disertación de Gondra tiene una finalidad concreta; al respecto se puede proponer la siguiente interpretación: Gondra inicia el texto con un recuento muy resumido de la historia de la música occidental, su recorrido abarca breves descripciones de la influencia de la música en los griegos, donde hace una somera mención de los modos; continúa su breve recuento con los romanos, egipcios, babilonios, fenicios, chinos y árabes; después identifica a Gūi de Arezzo [Guido de Arezzo] como el responsable de la notación musical, específicamente en relación con la introducción y uso de la notación sobre las cinco líneas del pentagrama; posteriormente habla de México en términos del patrimonio instrumental conservado, en ese momento, en el Museo Nacional. En primera instancia las inferencias o deducciones de Gondra acerca de los instrumentos musicales de los “antiguos mexicanos” resultan interesantes; Gondra afirma que dichos instrumentos son “(...) derivados sin duda de los egipcios y de los hebreos.”⁵² Posteriormente procede a enlistar aquellos instrumentos depositados en el Museo no sin hacer una analogía entre los mismos con algunos orquestales. Por ejemplo dice que existen “algunos panderos de pieles y conchas de tortuga y algunos grandes fagots.”⁵³ Exaltar el patrimonio instrumental nacional le permite tocar el punto medular de su intervención, hacer ver a sus lectores y lectoras [mexicanos/as] que la música forma parte de la educación y resulta contundente su declaración al respecto “no hay nación que no cultive la música y en que su enseñanza no forme una parte de la educación de su juventud.”⁵⁴ Con tal afirmación es posible observar que la actividad musical se constituye en el modelo discursivo música-educación y se presenta, de manera indisoluble, en la noción de educación musical en *pro* de la joven *señorita* y,

⁵² Isidro Gondra, *op. cit.*, p. 4.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Loc. cit.*

por lo tanto, de la nación. Dentro de la misma interpretación cabe deducir que dadas las circunstancias políticas antes mencionadas, y para que la apuesta editorial de García Torres pudiese sobrevivir, se requería de una gran aceptación entre su público lector. Si bien la finalidad educativa garantizaba la obtención de una parte de la aceptación, la otra debiera justificar la utilidad práctica de los contenidos, es decir, ofrecer un objeto concreto que pudiese materializar todos esos ideales pero sobre todo materializar el modelo discursivo en cuestión; en ese sentido la partitura y las descripciones de ciertas ocasiones sociales musicales se constituyeron como la materialización ideada. En consecuencia, el texto inaugural de Gondra concluye ofreciendo, como un obsequio por parte de los responsables de la publicación, la inclusión de un “Valse nuevo para piano” de la autoría de Antonio Gómez titulado “Valse de las Señoritas Mexicanas”;⁵⁵ de la existencia de esta composición daba cuenta Mayer Serra al tipificarla, sin razones o explicación de por medio, como “de un mal gusto notorio”.⁵⁶ Aunque Mayer-Serra menciona y localiza la existencia de la misma en el tomo I en la página 185 del *Semanario*, cabe señalar que tanto en el original, depositado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, como en su versión microfilmada no fue posible localizar la existencia real de dicha partitura. Ahora bien, en este primer tomo es posible observar la existencia de otros dos tipos de información musical en relación con la actividad femenina; la primera tiene que ver con una ocasión social musical y la segunda con un texto de naturaleza informativa.

Con el título “La Calenda de Noche Buena”, Isidro Gondra narra lo sucedido el 24 de diciembre de 1840.⁵⁷ Sin embargo, para ilustrar y complementar la importancia de dicha información se recurre nuevamente a la voz y testimonio de Madame Calderón de la Barca quien refiere su presencia al evento a explícita invitación:

“José Basilio Guerra suplica a usted le honre con su asistencia y la de su familia a la solemne función de las Kalendas y la Misa, que anualmente se celebra (...) cuya festividad tendrá verificativo a las nueve de la mañana del 24 de este mes en la Parroquia del Sagrario de esta Santa Catedral.”⁵⁸

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, México: El Colegio de México, 1941, p. 39.

⁵⁷ Isidro Gondra, “La Calenda de Noche Buena”, *Semanario*, tomo I, p. 85 y ss.

⁵⁸ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 292; *Ídem, La vida en*, p. 255.

Por su parte, Gondra menciona la asistencia y participación musical, tanto en la Calenda como en la Misa, de un gran grupo de profesores y aficionados de “ambos sexos”; de igual manera habla de la existencia de una gran orquesta compuesta por un total de cincuenta y dos músicos y menciona varios de los nombres de los mismos, se puede observar que no se hace mención o referencia alguna a la participación femenina en la misma; sin embargo, como se verá a continuación, se sabe que Madame Calderón de la Barca participó con una interpretación al arpa. Ella misma celebra la ocasión y menciona “La orquesta estuvo, en verdad, a la altura de las circunstancias (...) Me complació que terminara mi parte, y poder prestar toda mi atención a los demás”.⁵⁹ En cuanto al repertorio, Gondra señala que se ejecutó:

- la “Obertura de Fausta” de Donizetti,
- el “Introito” de Benedeto Lombardo,
- la “Calenda” de autoría de Rossi,
- posteriormente se dio pie a la “Misa”
- donde la autoría de Rossini se destinó para el “Kyrie” y el “Gloria”,
- llama la atención la participación como tiple de la Srita. Jesús Cepeda y Cosío, ya antes mencionada, y Doña Guadalupe Tornel como contralto durante el “Kyrie”.
- El “Gloria”, se entiende que algunas de sus partes, se interpretó a coro mientras que la Srita. Cepeda interpretó el “Laudamus te” y el “Qui tollis”; Octaviana Anievas cantó solista en el “Agimus Tibi”, el “Domine Deus” fue interpretado por las Señoritas Anievas, Rosario Marzán y el Sr. Birmingham quien también cantó el “Quoniam”.
- de Espinosa de los Monteros se tuvo un “Gradual” donde participó la Srita. Anievas, mientras que
- el “Credo” y el resto de la “Misa” de la autoría de Wallace;
- menciona la participación de Madame Calderón de la Barca en el “Incarnatus” donde ejecutó un *obligado* al arpa acompañado del Sr. Wallace al violín, mientras que las Sritas. Marzán y Anievas lo interpretaron a dúo.

⁵⁹ *Ídem*, p. 293; *Ídem*, p. 256.

- Finalmente se concluyó la “Misa” con la “Obertura del Caballo de Bronce” de Auber.⁶⁰

Ahora bien, de acuerdo con el testimonio de Madame Calderón de la Barca se da cuenta de que dicha celebración se realizó para un grupo selecto de la sociedad mexicana, primordialmente de la esfera dominante: “La iglesia se veía resplandeciente (...) no se permitió la entrada a los léperos, con lo que la concurrencia era muy elegante y selecta.”⁶¹ De igual manera, esta fuente permite develar que la participación femenina fue notoria y se produjo a partir de aquella práctica musical considerada como adecuada para la misma es decir, a través del canto, ya fuese en conjunto o individual, a lo que Madame añade: “Cuatro o cinco de las jóvenes, y varias de las señoras casadas, tienen voces soberbias; y de las que cantaron en el coro ninguna es mala.”⁶² Si bien posteriormente se abordará el caso de Ma. de Jesús Cepeda, es menester recalcar que su participación en dicho evento, pero sobre todo su voz, es ampliamente alabada por Madame Calderón:

“La [voz] más hermosa que casi haya yo oído nunca, es la de la Señorita Cosío (...) Tal profundidad, tanto volumen, extensión y dulzura, con tanta riqueza de tono en las notas altas, rara vez se dan juntos (...) Otras hay, cuyas voces son mucho más cultivadas y que poseen infinitamente más escuela; pero al hablar de la señorita Cosío me estoy refiriendo a sus facultades naturales.”⁶³

Resulta trascendental observar que en tal aseveración Madame identifique como naturales las cualidades musicales de la voz de Ma. de Jesús. En otras palabras, al otorgarle un estatus de *natural* se ratifica que Ma. de Jesús no es identificada como una profesional del canto es decir, hasta ese momento no recibe remuneración alguna por dicha actividad. Sin embargo, Ma. de Jesús Cepeda y Cosío se constituirá como una figura trascendental relacionada con la ruptura, negociación y ratificación de los *discursos de género* donde se ve involucrada la actividad musical de este tipo de mujer peculiar, la *señorita*.

⁶⁰ Isidro Gondra, *op. cit.*, p. 85 y ss. Se hace notar que de este hecho dan cuenta también: Mayer-Serra y Miguel Galindo sin embargo, ambos autores proporcionan información incompleta, *Cfr.* Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 33. y Miguel Galindo, *Historia de la Música Mejicana. Tomo I*, México: Tipografía El Dragón. 1933, p. 508-509.

⁶¹ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 293; *Ídem, La vida en*, p. 255.

⁶² *Loc. cit.* De igual manera, el artículo da cuenta de los nombres de las participantes en el coro: “Dna. Jesus Anievas, Dna. Enriqueta y Dna. Dolores Letamendi, Dna. Ana O’Gorman, Dna. Cruz Drusina, Dna. Carmen (sic) Heras, Dna. María Vergara y Dna. Rosario Gorostiza.”

⁶³ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 293; *Ídem, La vida en*, p. 256.

Sin duda, la información tan detallada sobre la Calenda proporcionada tanto por Gondra como por Madame de la Barca resulta importante en términos de:

- dar cuenta de la existencia de una ocasión social determinada, en este caso católica, de gran magnitud e importancia, pero para un grupo selecto de individuos, lo cual permite suponer que los involucrados tendrían noticia del mismo a través de la revista o que la mayoría fuesen lectores/suscriptores/suscriptoras del *Semanario*;
- la participación femenina en dicha ocasión tuvo lugar a través de una práctica musical determinada, primordialmente vocal, la cual se concibe como potencialmente especializada pero no profesionalizada.
- la participación masculina en la misma es primordialmente la práctica musical instrumental, donde algunos participan bajo un estatus de profesionales de la música.

La importancia de la voz, como un elemento constitutivo de un tipo específico de mujer decimonónica, es reiterada una y otra vez. En el corpus hemerográfico sujeto a estudio, las referencias a la voz femenina y sus diversas connotaciones y articulaciones discursivas son infaltables. El *Semanario* no es la excepción: en “La Voz”, una traducción del italiano, se indica su función y razón de ser para el tipo de mujer decimonónica. Por un lado, se puede observar nuevamente la unión e identificación de la voz femenina con el amor, unión ya vislumbrada desde *El Iris*, “Los acentos de una jóven producen las emociones mas dulces y la rodean de sentimiento, de respeto y amor (...)”⁶⁴ Resulta interesante notar que la dulzura comienza a ser parte del *discurso de género* relacionado con la producción vocal en términos de lo adecuado, lo que es benéfico. La dulzura, relacionada con conceptos como el amor, se añadirá, posteriormente, al *discurso de la domesticidad*. Por otro, cabe señalar que el artículo hace referencia a la voz masculina de acuerdo con dos etapas del desarrollo humano: en primera instancia durante la madurez, etapa identificada como “la edad del vigor” donde discursivamente la voz masculina evoca autoridad; la segunda es durante la vejez donde en función de “su acento grave y lento (...) parece que atrae la

⁶⁴ “La voz”, *Semanario*, tomo I, p. 184.

obediencia” y también la sabiduría.⁶⁵ Es posible notar, luego entonces, que mientras lo femenino se ratifica, en este caso lo relativo a la producción vocal; de igual manera y por oposición se construye lo designado como masculino. Es así que dichas construcciones discursivas empatan con uno de los aspectos establecidos por la categoría de género de Scott. Para el segundo tomo las cosas tomarían un rumbo diferente.

3.2.1.2 Los Valses del tomo II. (abril-septiembre de 1841)

En el segundo tomo se encuentran plegadas dos partituras de autoría femenina, ambas son valsos. El primero de ellos aparece publicado en el número fechado el 7 de abril de 1841, titulado como “Valse de los lamentos” de Ma. de Jesús Zepeda [Cepeda y Cosío];⁶⁶ mientras que el segundo de la autoría de Margarita Hernández, “Valse á la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840”, aparece en el número del 10 de agosto de 1841.⁶⁷ Intencional o no, es posible observar que ambas composiciones se encuentran acompañadas de textos. El Vals de Ma. de Jesús Zepeda se encuentra seguido de un inserto denominado “Música” en el cual simplemente se reiteran algunos de los aspectos antes mencionados en relación con la historia de la música; al final de dicho inserto se presenta, sin mayor detalle o comentario, la composición de Ma. de Jesús (fig. 9).⁶⁸ Cabe señalar que esta protagonista femenina será autora de otro vals publicado por García Torres al año siguiente en otra de sus publicaciones femeninas. A partir de la poca información que hay disponible sobre la vida de Ma. de Jesús se sabe que fue primordialmente cantante y no compositora, rasgo que será notable en sus dos únicos valsos a diferencia de Margarita Hernández, en quien se observará una determinada estrategia en lo referente a su composición.

Elaborado en Mi bemol mayor y su relativa menor en Do, el “Vals de los lamentos” de Ma. de Jesús da muestra de la existencia de una armonía sencilla y básica donde prevalece la transición entre la tónica y la dominante. Sin embargo, su composición resulta importante ya que, aunque se consolidaría como cantante,

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ Ma. de Jesús Zepeda, “Valse de los lamentos”, *Semanario, tomo II*, plegado entre las páginas 16 y 17.


⁶⁷ Margarita Hernández, “Valse á la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840”, *Semanario, tomo II*, plegado después de la p. 368.

⁶⁸ “Música”, *Semanario, tomo II*, pp. 17-21.

muestra que el conocimiento musical, postulado por el modelo discursivo música-educación no se limitaba exclusivamente a la parte del entrenamiento vocal sino que abarcaba también la composición y la interpretación pianística, aunque siempre bajo ciertos límites marcados por las diferentes ocasiones sociales como las tertulias, las funciones religiosas, la asistencia a la ópera, etc., que, dados los contenidos del *Semanario* en relación con los discursos de género ya se comienzan a hacer evidentes. Ahora bien, con respecto a su título, concretamente a “los lamentos” resulta difícil hacer una aseveración concreta, pero dado los contenidos completos y globales de este tomo del *Semanario*, es posible que García Torres decidiera incluir, tanto este vals de Ma. de Jesús como el de Margarita Hernández, como una posible reminiscencia de ciertos acontecimientos ocurridos en julio de 1840 que se discutirán más adelante. Sin embargo, como se analizará en su momento, únicamente el vals de Margarita posee una conexión directa y evidente con tales hechos.



fig. 9

La composición de Ma. de Jesús posee la característica propia de los vales del siglo XIX: la repetición de secciones. Comienza el vals con un acorde de Do menor en su estado fundamental y el carácter dramático de la primera parte lo indica al dar mayor peso a los primeros tiempos prolongando el valor de la nota y al mismo tiempo enfatizándolo con la anacrusa. También crea un momento interesante al enfatizar el súbito cambio dinámico, esto es, los contrastes inmediatos entre *ff* y *p* (compás 4), con el cambio de textura (de una tercera a la octava) y rompe por primera vez el patrón  además del cambio de octava indicado sobre la partitura:



Posteriormente modula hacia la relativa mayor y transita a través de una serie de arpeggios escritos en tresillos que resultan ser recursos idiomáticos y comunes del estilo instrumental:



The image displays two systems of musical notation for piano, likely a waltz. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the second measure of the first system. The second system continues the piece, featuring similar melodic and accompaniment patterns. A dynamic marking 'p' is present in the second measure, and a final dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present in the fourth measure of the second system. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

No conforme, extiende el vals con una sección que imita completamente la estructura de la precedente, casi como una reiteración de la misma o como una contestación, salvo que la escribe una quinta arriba de la precedente con la intención de crear cierta variación. Sin embargo, esa transición armónica resulta poco compleja ya que María de Jesús hace los cambios siempre en el juego de la tónica-dominante:

Concluye la composición tornando a la parte inicial del vals construido en la tonalidad menor para finalizar en la tonalidad mayor con una típica cadencia de IV V V I. Los recursos armónicos utilizados por María de Jesús son limitados. Su composición no presenta una planeación armónica compleja sino por el contrario, bastante sencilla. A partir de este ejemplo, se puede inferir que el conocimiento musical de una *señorita*, en este caso de María de Jesús es limitado pero, está en correspondencia con las exigencias sociales de su propio entorno social, es decir, no se buscaba hacer de ella una compositora profesional. La existencia de esta composición de María de Jesús se presenta como un indicador del tipo de educación musical indicada para la *señorita*, es decir, la composición también formaba parte de la formación musical. Cabe señalar, que de acuerdo con los escasos datos biográficos que se tienen de María de Jesús, se sabe que nació en 1823 por lo que, su “Vals de los lamentos” fue compuesto a sus dieciocho años de edad. De otro de sus vales se hablará posteriormente.

Aunque existe una diferencia de casi cuatro meses entre la publicación de una y otra composición, se puede informar que existe un texto en los números intermedios

que los separan. De nueva cuenta firmado por Isidro Gondra, el texto titulado “Música” se diferencia de aquél que acompaña a la obra de Ma. de Jesús, cuya naturaleza es meramente descriptiva, en el que el segundo ahonda sobre varias ideas importantes. Si bien el asunto de la educación musical es reiterado, en esta ocasión se da una explicación de los beneficios de la misma. En primer lugar se considera a la actividad musical como parte integral y completa de la señorita educada, donde ella adquiere una función específica que tiene que ver con su entorno el cual se asume en dos niveles distintos pero interconectados. El primer nivel está asociado directamente con el entorno próximo; aunque no especificado, se infiere que se trata del familiar o de aquel que resulta de la convivencia entre sujetos de la misma esfera social dominante: “para promover el desarrollo del genio músico de las personas en quienes [ella] se encuentra”; mientras que el segundo nivel remite su participación ante los ojos de otro tipo de personas, que se tipifican por oposición como no educadas, por lo tanto no pertenecientes en su totalidad al mismo estrato social: “ para asegurar á las inteligencias mas vulgares, todos los progresos que son capaces de adquirir naturalmente.”⁶⁹ Gondra continúa su participación al manifestar que la actividad musical, en relación a los conocimientos musicales, es una actividad “honesta” y que se encuentra al alcance de todos, sin embargo, precisa: “aun las clases mas opulentas no pueden en medio de sus riquezas, procurarse otra [diversión y actividad] mas elevada y mas conveniente.”⁷⁰ Una vez más es posible notar una estrategia particular en la participación de Gondra ya que una vez que ha puesto en evidencia la función de la actividad musical de la *señorita* y ponderado su pertinencia para un cierto grupo de la sociedad, finaliza resumiendo que, dada la situación del país, resulta una verdadera exigencia “en cualquier señorita medianamente educada los conocimientos elementales de la música.”⁷¹ En el mismo inserto, Gondra hace mención de la publicación y existencia dentro del *Semanario* de unas cuadrillas, composición de D. José Antonio Gómez, de quien ya se había hecho referencia en el tomo I; al igual que su anterior trabajo, no fue posible encontrar la composición mencionada, ni en el original ni en la versión microfilmada del segundo tomo.

⁶⁹ Isidro Gondra, “Música”, *Semanario*, tomo II, p. 210.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 213.

⁷¹ *Loc. cit.*

El origen del segundo vals encontrado en el tomo II del *Semanario*, obra de Margarita Hernández, resulta por demás interesante. Su título, “Valse a la memoria de los desgraciados días del 15 de julio de 1840” está directamente relacionado con un acontecimiento importante acaecido justamente en esa fecha. Cabe señalar que, a diferencia del vals de Ma. de Jesús, el de Margarita no está presentado o es introducido a través de algún tipo de texto, no se hace referencia alguna o explicación sobre su título. Como punto de partida para conocer cuáles fueron esos “desgraciados días” se recurre nuevamente a la memoria y testimonio de Madame Calderón de la Barca quien escribe:

“REVOLUCIÓN en México; o Pronunciamiento, como le llaman. La tempestad que durante algún tiempo ha venido fraguándose, acaba de estallar (...) Ha comenzado el tiroteo! (...) todo el tiroteo se dirige contra Palacio. Todas las calles próximas a la plaza están llenas de cañones” y agrega “La situación es muy grave. Se han emplazado cañones en todas las calles, y los soldados disparan sobre todos los que pasan, sin distinción (...) Vivimos ahora como prisioneros en una fortaleza.”⁷²

La descripción de Madame se refiere al *Pronunciamiento del 15 de julio de 1840* de la Ciudad de México, encabezado por José Urrea y Valentín Gómez Farías a favor del régimen federal. Ahora bien, como se ha hecho patente anteriormente, la situación del país era delicada e inestable; de hecho el mencionado *Pronunciamiento* formó parte de toda una serie de movimientos armados que se habían estado gestando desde la instauración del centralismo en 1835 y la proclamación de la ya mencionada *Constitución de las Siete Leyes*.⁷³ Según lo señalado por Niceto de Zamacois, el *Pronunciamiento de julio de 1840* se había fraguado con anterioridad, ya que, desde su encarcelamiento en la Ciudad de México, José Urrea comenzó a trabajar a favor de la causa federalista.⁷⁴ Así pues, la mañana del 15 de julio de 1840 la población de la capital se despertó con la noticia del movimiento armado descrito por Madame Calderón de la Barca. Apenas liberado por un grupo de soldados, Urrea se colocó a la cabeza del ejército mientras que, una vez encarcelado el otrora presidente Anastasio

⁷² Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 226 y 227; *Ídem, La vida en*, p. 199, 200 y 201.

⁷³ Véase Álvaro Matute, “Aparición del centralismo mexicano 1835”, *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas. Lecturas universitarias 12*, México: UNAM, 1993, pp. 258-260.

⁷⁴ Niceto de Zamacois, *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días. Tomo XII*, México: J. F. Parrés y Compañía Editores, 1880, p. 196.

Bustamante, se instaló a Gómez Farías al frente del gobierno. El *Pronunciamiento* se gestó a partir del creciente descontento contra el régimen centralista que se percibió concentrado en la figura del presidente Anastasio Bustamante, cuyo gobierno comenzó la aplicación de una política impositiva que pretendía la obtención de mayores ingresos para el gobierno. Se sabe que dicha política consistía en el aumento de los gravámenes por ejemplo, para finales de 1839 el pago de impuestos para los diversos artículos de importación subieron de 5% a 15%; tal disposición molestó principalmente a la esfera dominante.⁷⁵ Otro de los factores impuesto por Bustamante, causante del disgusto general, fue la restricción ejercida sobre la libertad de prensa, de ahí que la publicación del primer y segundo tomos del *Semanario* fuese realmente un logro de García Torres.

La actividad bélica propia del Pronunciamiento concluyó el 27 de julio. Sin embargo, el testimonio de Madame Calderón de la Barca y la iconografía relativa al hecho dan cuenta del grado de tensión y violencia existente durante los días previos a la capitulación. El día 18 de julio Madame escribe:

“Hay gran escasez de víveres en el centro de la ciudad (...) Mientras escribo, el cañoneo sigue casi sin interrupción y el estruendo tiene de todo, menos de agradable (...) El cañón emplazado contra Palacio mata a las gentes en la cama, en calles muy divergentes de su parábola, y la bala dirigida a la Ciudadela ¡toma vuelo hacia San Cosme!”⁷⁶

El recuento escrito de Madame Calderón de la Barca sobre varios de los hechos relacionados directamente con el Pronunciamiento, o generados por el mismo, abarca desde el día 15 de julio hasta el 8 de agosto y sin lugar a dudas se constituye como una fuente primaria sobre los mismos.⁷⁷ En consecuencia y a partir de la misma se reproduce el siguiente recuento de esos días de julio:

⁷⁵ Barbara Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México: FCE, 1985, p. 81 y ss. El mismo Ángel Calderón de la Barca, esposo de Madame y entonces Ministro español en México, se quejaba de dicho aumento, Véase Javier Malagón, Enrique Lopezlira y José Ma. Miquel i Vergés, *Relaciones diplomáticas hispano-mexicanas (1839-1898: documentos procedentes del Archivo de la Embajada de España en México. Serie I. Despachos Generales 1839-1841*, México: El Colegio de México, 1949, 1966, p. 134-135.

⁷⁶ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 231; *Ídem, La vida en*, p. 203.

⁷⁷ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 231; *Ídem, La vida en*, pp. 199-222.

| | |
|----|--|
| 15 | tiroteo desde las dos hasta el día siguiente |
| 16 | tiroteo ininterrumpido hasta la una |
| 17 | tiroteo desde el alba hasta el anochecer |
| 18 | tiroteo desde la mañana hasta el atardecer |
| 19 | tiroteo continuo |
| 20 | tiroteo constante todo el día |
| 21 | tiroteo, retoma fuerza hacia el anochecer |
| 22 | tiroteo desde las once de la noche hasta el amanecer |
| 23 | tiroteo hasta medio día |
| 24 | <i>horroroso</i> tiroteo |
| 25 | tiroteo hasta la tarde |
| 26 | tiroteo desde las seis de la mañana hasta las dos [se infiere a las dos de la tarde]. Capitulación durante la noche. ⁷⁸ |

La narración de Madame coincide con lo plasmado en las siguientes piezas litográficas:



⁷⁸ *Ibidem*, *Life in*, p. 231 y ss; *Ídem*, *La vida en*, p. 220.

fig. 10 Joaquín Heredia. “Vista de la Plaza Nacional de Méjico el día 15 de Julio 1840”. Litografía, circa 1840.

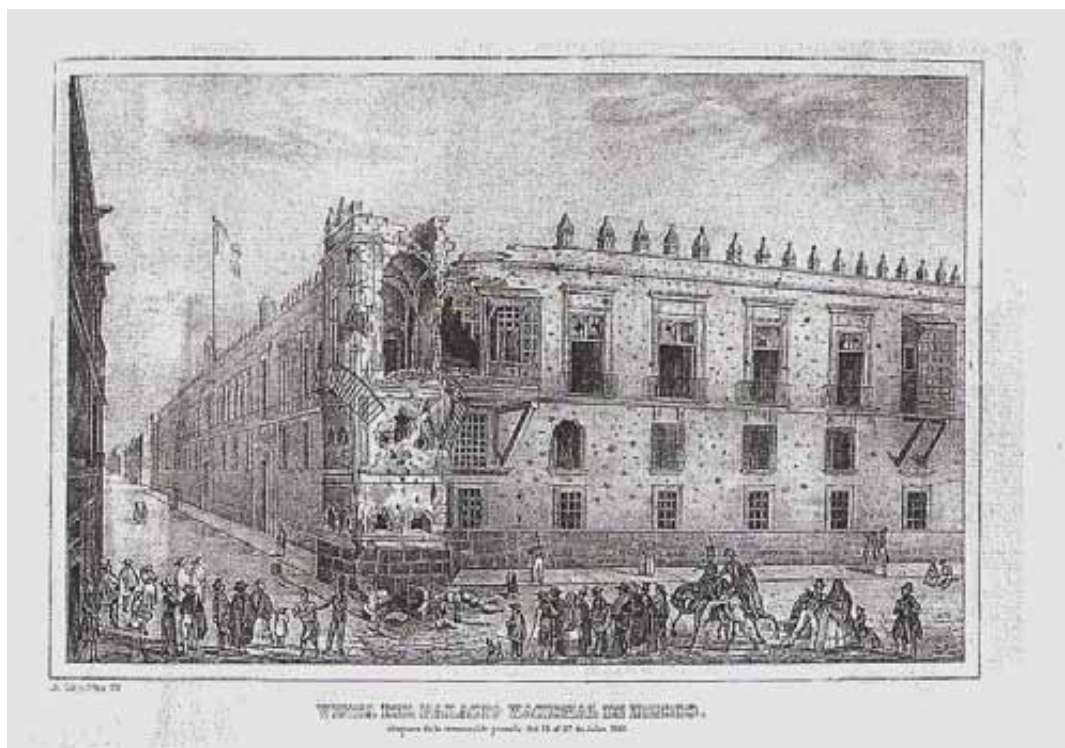


fig. 11 Pedro Gualdi. “Vista del Palacio Nacional de Méjico después de la memorable jornada del 15 al 27 de julio de 1840”. Litografía, 1840.

La sola existencia del conflicto armado haría pensar que en ello radica el infortunio de los “desgraciados días” sinónimo de destrucción, muerte o enfermedad. Sin embargo, el asunto pesa un poco más y puede dar cierta explicación sobre la inserción del vals de Margarita Hernández. De acuerdo con las diferentes interpretaciones que se han dado a partir de la recopilación de las fuentes primarias relacionadas con el *Pronunciamiento* se sabe que entre los protagonistas que tomaron parte en dicho evento bélico se encontraba una buena parte del ejército, el cual estuvo dividido en dos bandos: el primero encabezado por Urrea y el segundo defensor del gobierno de Bustamante; otro protagonista fue una buena parte de la población a quien se instó a tomar las armas, este sector estuvo constituido primordialmente por *léperos*, *populacho*, o gente considerada *de clase baja*;⁷⁹ el tercer protagonista fue la

⁷⁹ Tomo la terminología utilizada por Arrom y Moreno Toscano. Véase Silvia Arrom, “Popular politics in Mexico City: The Parian riot, 1828”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 68, núm. 2, 1988, pp. 245-268; Alejandra Moreno Toscano, *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, México: SEP, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1978, p. 17-20.

esfera dominante. El temor de esta última radicaba y se fundamentaba, por un lado, por una constante amenaza a sus bienes económicos, dada la política por parte del gobierno de aumentar los gravámenes, igualmente a la censura editorial que impedía la propagación de ideas y posturas políticas no sin mencionar que como actividad económica también se veía afectada, y, a la declaración de la ciudad en estado de sitio el día 21 lo cual implicaba el cese indefinido de la actividad comercial, los servicios gubernamentales y las transacciones económicas; por otro, al tomar en cuenta algunos acontecimientos pasados, existía siempre el factor de riesgo de que el sector de la población armada considerado como un estrato social inferior fuese potencialmente sujeto a la manipulación y la movilización, hecho que ya había sido constatado durante el mismo movimiento independentista de 1810 y en el ataque al Parián en 1828, donde predominaron los saqueos al comercio.⁸⁰ En consecuencia, “los desgraciados días” en realidad lo fueron, primordialmente para la esfera social dominante que, de una u otra manera, se consideraba muy amenazada ante tal evento bélico.

Para dar razones que expliquen la inserción del vals de Margarita cabe la siguiente visión o interpretación; en primera instancia y de manera similar a la de Ma. de Jesús, la composición de Margarita es pequeña en extensión, es decir, impresa en una sola hoja doblada que podía ser interpretada o ejecutada al piano al momento sin mayor complicación que la de abrir la revista y desdoblarla; al incluirla dentro de la revista y ser parte de los contenidos, la música impresa quedaba como un artículo de colección con lo cual se daba coherencia a lo ofertado en función de los contenidos establecidos por García Torres y Gondra; la partitura, como una materialización de los ideales ya estipulados en el modelo discursivo música-educación, ejemplificaba la participación musical de una *señorita*, la cual requería el grado de educación musical necesaria que, en palabras antes dichas por Gondra, le era exigida; además, al tomar como tema para su composición un acontecimiento que se presentó como una palpable amenaza para su estrato social, Margarita hizo patente su pertenencia al mismo. Este proceso de identificación resulta por demás importante, ya que se integra en toda una serie de pasos a seguir los cuales son ponderados en los contenidos

⁸⁰ Alejandra Moreno Toscano, *op. cit.*, p. 17-20.

musicales del *Semanario* y que, como se verá en el próximo capítulo continuarán a ser explorados, explotados y articulados a través de diversos tipos del *discurso de género*, lo que permite develar la existencia de una categoría discursiva como lo es el ser *señorita mexicana*. Ahora bien, este proceso de identificación, tanto para el caso de Margarita como el de Ma. de Jesús, no hubiese sido posible sin la participación necesaria de figuras masculinas como las de García Torres y de Isidro Gondra, quienes autorizan, o en caso contrario sancionan, la producción musical de ambas materializada en las partituras, en otras palabras, García Torres y Gondra, como figuras masculinas, dan la garantía de que tales composiciones son ejemplo, fiel y palpable, de lo que una *señorita mexicana* puede mostrar y demostrar musicalmente ante los ojos de otros quienes, de igual manera, autorizan dicha participación.

Los puntos interesantes observables en el vals de Margarita Hernández tienen que ver con una posible intención de describir musicalmente los hechos mencionados como significativos para un determinado sector de la sociedad, a la cual ella misma pertenece; uno de los factores constantemente referidos por Madame Calderón de la Barca es la actividad bélica, la cual se ve traducida en algunos cambios contrastantes en la dinámica, la transición entre las tonalidades relativas mayor y menor. Si bien no es la intención de esta investigación dar un análisis armónico y melódico completo de cada una de las composiciones, es conveniente notar algunos aspectos formales para poder entender la intención descriptiva de los hechos a los cuales alude el vals de Margarita (fig. 12).



fig. 12

Como bien se ha señalado, la composición no es muy grande en extensión sin embargo, las repeticiones pueden ser tomadas como referencia para determinar ciertas secciones en la misma. Margarita comienza su composición en Si bemol menor y la termina en Re bemol mayor. La melodía de la primera sección, construida sobre Si bemol menor introduce dos apoyaturas (Mi natural y La natural) que sobresalen todavía más al estar marcadas con acentos de intensidad creando una melodía sobre un pedal, enfatizado por el acorde en la mano izquierda (compás 2 y 3). En consecuencia, se resaltan aun más las apoyaturas creando una mayor tensión con lo cual se le otorga, desde su inicio, un carácter dramático al vals:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/8. The first measure contains a few notes and the dynamic marking 'pp'. The second and third measures are marked with downward-pointing arrows above them. The treble clef staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The first measure has a rest, while the subsequent measures contain chords. The score ends with a double bar line.

Posteriormente se presenta la sección que puede ser considerada como más descriptiva en términos de los hechos acaecidos, que ocurre después de concluida la repetición completa comprendida entre el segundo y el cuarto sistema; a partir de ahí hasta el compás 35 Margarita construye puntos de tensión interesantes a partir del uso de apoyaturas breves sobre un típico bajo Alberti. La dirección de la tensión de este pasaje va de la tónica a la dominante (i-V):



The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The third system features a complex texture with a forte (*f*) dynamic in the treble and a piano (*pp*) dynamic in the bass, including a section marked *pp* *sc*.

El uso de las apoyaturas breves sirve como decoración de notas repetidas:



The image shows a system of musical notation for piano, illustrating the use of short grace notes (apoyaturas breves) as decoration for repeated notes. The notation includes a treble and bass clef staff with a forte (*f*) dynamic. The grace notes are indicated by small downward-pointing arrows above the notes.

En ese punto la descripción comienza a construirse y podría corresponder a esos intensos momentos de tiroteo descritos por Madame Calderón de la Barca, de los cuales también se dio cuenta a través de la iconografía. El momento crítico se empieza a notar en el compás 24 con la introducción de un acorde de Fa con tercera mayor

sobre un pedal de novena el cual aparece como un acorde mayor que funge como la dominante de B \flat con novena en el siguiente compás:

F9 → E \flat
↑

Margarita continúa con la elaboración de la tensión al enunciar pequeñas cláusulas que, en lugar de resolver, van aumentando paulatinamente la tensión con el uso de las apoyaturas breves. Este mecanismo creador de tensión funciona en tres notas repetidas en saltos consecutivos hacia una 3^a, 4^a y 5^a (compases 25-30):

Una vez concluida toda esta sección, Margarita vuelve a la tonalidad mayor, pero tal vez esta vez intenta describir los vaivenes propios del conflicto bélico al utilizar alternadamente los cambios entre *ff* y *pp* reforzados con los cambios de registro hacia la octava superior creando así una sección de evidente contraste, además de notar en la partitura original la indicación “eco” para las octavas superiores:

La sección final es, esencialmente, la repetición de la primera parte que abarca desde la anacrusa inicial hasta el compás número 17 para concluir en la tonalidad mayor, tal vez evocando a la capitulación que puso fin al conflicto.

Es así que el “Valse á la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840” de Margarita Hernández toma notoriedad e importancia. Es difícil establecer si esta fue una pieza comisionada o pedida explícitamente a Margarita, sin embargo, queda patente que hubo una clara intención de recordar tales hechos tan significativos en la memoria colectiva de un sector de la sociedad que, a poco más de un año de los mismos, no fuese necesaria una mención o introducción para la pieza donde se especificara a cuáles “desgraciados días” se hace referencia; y que mejor que hacerlo a través de la composición musical de una señorita mexicana y, por lo tanto, desde el lugar que le corresponde y que fue determinado, reiterado y concretado

discursivamente.⁸¹ Finalmente, en esta composición se avista una Margarita Hernández más compositora que cantante, donde muestra una clara estrategia y planeación en la estructura de su pieza.

3.2.1.3 El precepto principal del tomo III: “*la muger es una orquesta*” (septiembre de 1841-marzo de 1842)

En el último tomo del *Semanario* no aparece ninguna partitura, ni tampoco se hace mención a la existencia de alguna; a diferencia de los otros dos tomos, en el índice del tercero no se hace ninguna referencia a la música como tópico o como parte de los contenidos. En consecuencia, los contenidos musicales de este tomo están representados únicamente por los textos. Ahora bien, a diferencia del tomo II donde la mayoría de los insertos describen varios aspectos de la historia de la música para después dar una opinión sobre el modelo discursivo música-educación, los textos del tomo III introducen y discuten nociones que tienen que ver con los límites de la educación musical para el tipo peculiar de *señorita* y su beneficio de la misma en función del núcleo familiar, tanto en su condición de señorita como de eventual esposa.

En este tercer tomo aparecen un par de artículos consecutivos donde la actividad musical, en el entendido del modelo discursivo música-educación, se incluye como parte de los atributos que el tipo de hombre pregonado en la revista, y construido por oposición, debiese ponderar en una mujer. En el primer inserto titulado “De la Hermosura” se cuestiona:

“En efecto, ¿no debe haber tantas especies de hermosura con cualidades diferentes buscan los hombres en las mujeres? Observamos con mucha frecuencia que si dos hombres discordian entre si en su gusto acerca de los caracteres de la hermosura, tambien discordiarán esencialmente en sus gustos morales [sobre las mujeres].”⁸²

Una vez abierta la pregunta y después de haber lanzado al aire la cuestión moral, el artículo siguiente, “Una Muger” de Pigmeo de Durango, pretende continuar con la discusión pero afirma:

⁸¹ Se vuelve a tener noticia de una Margarita Hernández en 1888, en los contenidos de las *Violetas del Anáhuac*. Es factible que se tratara de la misma persona.

⁸² “De la Hermosura”, *Semanario*, tomo III, p. 69.

“De todos los atractivos de una muger, los de una educación cultivada son los mas seguros. Si á la buena educación, á la figura y al talento reúne una jóven interesante las seducciones de cantar con el alma, y los hechizos de unos ojos celestiales, intentar resistirla es empresa de un loco ó de un tonto.”⁸³

Con estas afirmaciones y discusiones se da coherencia a los propósitos iniciales de García Torres de anteponer la educación moral como elemento primordial en los contenidos de su publicación o como eje central en la discusión de los mismos. De igual manera, se compacta aun más lo relativo al modelo discursivo música-educación, es decir, dicho modelo sólo se aplica o tiene significado en los términos expresados por Pigmeo: el canto le añade un encanto adicional a la educación de la *señorita* que en principio debe considerarse como esmerada. Desde esta perspectiva, el “cantar con el alma” vuelven irresistible a la *señorita*. Resulta interesante la trilogía que el autor plantea y que se relaciona con la actividad del canto: la educación, el talento y la buena figura. Ahora bien, la cuestión de la buena figura, como se verá en el capítulo siguiente, será parte esencial del *discurso médico* aunado al *discurso de la domesticidad* donde la actividad musical de la *señorita* se realiza.

El último texto de este tercer tomo resume los ideales perseguidos por los responsables de la publicación. Una vez más, Isidro Gondra hace afirmaciones concretas en “Sobre la educación”. Llama la atención la afirmación de Gondra con respecto a este tipo de mujer decimonónica en su condición de esposa, donde se observa en primer lugar una referencia concreta al entorno familiar en correspondencia con su condición de mujer casada, para posteriormente discutir aquél donde se interactúa con otros individuos relacionados en primera instancia con el esposo: “[el esposo] espera así mismo que [su esposa] sea la amiga de sus amigos, el adorno y la alegría de su casa, el punto de atracción al que se dirija todo su círculo.”⁸⁴ En tal afirmación queda concretado el papel tan importante que significa ser *esposa* en el arquetipo prodigado por Gondra, es decir, la esposa es tal en función de lo que el esposo es. Pero para llegar a tal punto, al cambio de *señorita* a *esposa*, Gondra apunta que tal transformación será posible siempre y cuando se sigan ciertas pautas en relación a la cantidad y tipos de conocimiento útil que los padres de una verdadera

⁸³ Pigmeo de Durango, “Una Muger”, *Semanario*, tomo III, p. 72.

⁸⁴ Isidro Gondra, “Sobre la educación”, *Semanario*, tomo III, p.297.

señorita deben procurarle, en consecuencia, comienza a perfilarse a la *señorita* como una figura femenina transitoria para llegar a otra categoría construida como lo es la *esposa*. Así pues Gondra continúa su intervención sobre los aspectos educativos, pero esta vez discute sobre algunos preceptos elaborados por Madame Necker. Cabe señalar que muy probablemente Gondra haga referencia a los escritos pedagógicos de Madame Necker de Saussure, de quien seguramente se tuvo noticia a través de otras publicaciones.⁸⁵ De acuerdo con lo escrito por Madame Necker Gondra se pregunta:

“¿Qué exige Madame Necker de nuestras pobres hijas? Sobre ciencias exactas; la aritmética práctica y razonada, el cálculo, el álgebra (...) Sobre ciencias naturales: la botánica, la historia natural (...) Sobre estudios conmemorativos: la historia, la cronología (...) Agréguese á este algunas nociones de higiene, la teneduría de libros, (...) la música y el dibujo.”⁸⁶

Después discute sobre la necesidad de marcar límites en la educación de la *señorita*, ya que en su visión, no es recomendable exceder la cantidad y el tipo de conocimientos útiles destinados a una *señorita* mexicana; concluye su disertación con la siguiente analogía:

“En resumen: la muger es una orquesta en que todo debe estar maravillosamente acorde; si subio su instrucción á un tono muy elevado, quebrantareis la armonia, destruiréis el acorde, desaparecerá la muger.”⁸⁷

En tal afirmación hay puntos que ponderar que servirán posteriormente para comprender la articulación discursiva a partir de la cual se gesta la identidad de la *señorita* mexicana decimonónica:

⁸⁵ Existen tres Madame Necker importantes, todas ellas provenientes de un mismo lazo familiar. Se sabe que a finales del siglo XVII las reuniones literarias de los salones parisinos llegaron a ser parte integral de la vida intelectual y social de Francia. Dichos salones literarios se establecieron en diversos espacios de la ciudad. Entre los más conocidos se encontraban aquellos organizados por damas de la sociedad parisina como el de Madame Lambert, Mademoiselle Scudéry y el de Madame Necker de nombre Suzanne Curchod Necker, esposa de Jacques Necker, cuyo salón fue uno de los más famosos y conocidos situado en el Hotel Leblanc de París; Suzanne tuvo una hija, Anne Louise Germaine, quien posteriormente se convertiría en Madame de Staël famosa dentro de la literatura romántica francesa quien también siguió con la tradición salonesca; la tercera Madame Necker es Albertine Adrienne Necker de Saussure, prima de Madame de Staël, quien es principalmente conocida por su obra pedagógica sobre la educación progresiva y es a quien muy probablemente se refiera Gondra ya que el tercer tomo de su obra está enteramente dedicado a las mujeres y su educación. Véase Albertine Adrienne Necker de Saussure, *L'éducation progressive, ou Étude du tours de la vie*. 3 vols, Paris: Paulin, 1838; Etienne Causse, *Madame Necker de Saussure et l'éducation progressive*, Paris: Je Sers, 1930; Gabriel Haussonville, *Le Salon de Madame Necker, D'Après Des Documents Tirés Des Archives de Coppet (1882)* [edición facsimilar], s. l., 1970; Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México: IFF, UNAM, 2000, p. 28.

⁸⁶ Isidro Gondra, *Semanario, tomo III*, p. 298.

⁸⁷ *Ídem*, *Semanario, tomo III*, p. 300.

- Este tipo de mujer es concebido en función de un esquema orgánico y funcional, que sirve a propósitos específicos.
- Cualquier tipo de ruptura en los patrones establecidos le hacen perder el estatus de *señorita mexicana*; ya que, como anteriormente se señaló, se solía ridiculizar a aquella mujer que mostraba un exceso en sus conocimientos, lo cual se aplica de igual manera a los conocimientos musicales que deben servir a un propósito o finalidad exclusiva.
- El tipo de ruptura al cual se hace referencia está en función de la educación la cual se presenta como el fin que justifica los medios. En otras palabras, la educación sirve para formar a una *señorita* que puede llegar a ser, potencialmente, una madre, dentro de los parámetros establecidos socialmente. En consecuencia, la educación parece ser el medio para lograrlo.
- La analogía entre la mujer, el acorde y una orquesta añade mayor peso y función al modelo discursivo música-educación.

En la última parte del escrito, Gondra da razones por las cuales la educación musical de una *señorita* debe ser cuidada por sus padres. Aquí es posible observar las conexiones lógicas a partir de las cuales deduce su conclusión. En primer lugar afirma que la música tiene una conexión con los estados del alma:

“Nó, las artes no crían ni comunican ideas ó sentimientos (...) La música en particular; aun la mas espresiva, nada espresa por si misma; pero tiene la propiedad de asimilarse, de aplicarse al estado del alma, triste ó alegre (...) de quien la escucha.”⁸⁸

Después menciona la directa relación del escucha o del intérprete como el responsable de otorgar significados concretos a la música, particularmente la implicación de los sentimientos en ella. Finalmente, a partir de las dos premisas anteriores concluye con una apelación directa a los padres al decir:

“Estad seguros de que vuestra hija no adquirirá tintura alguna; si tiene buenos y dulces pensamientos no encontrará mas que esto en su música; pero si habéis permitido que respire el aire de las pasiones, de todo sabrá hacer un alimento

⁸⁸ Isidro Gondra, *Semanario, tomo III*, p. 303.

dañoso. La música es pura para los puros (...) Cerrad al mal todas las otras puertas que no es por esta por donde entrará en vuestra casa.”⁸⁹

En tal apelación, dirigida primordialmente a los padres, se deja claro que el cuidado adecuado de una *señorita*, donde, se comprende también se encuentra la cuestión educativa, la prevendrá de los males que la música, en sí, es incapaz de provocar. El grado de cuidado que los padres prodigan a su hija puede afectar o beneficiar no sólo a una *señorita* en su categoría transitoria y construida hacia el de una *esposa*, sino también afecta a la familia de la misma personificada en los padres, y por lo tanto son ellos los responsables de tomar cartas en el asunto si es que pretenden que el ideal orgánico y funcional en el esquema correspondiente a este tipo de mujer decimonónica de *hija, señorita, esposa, madre* se lleve a cabo exitosamente. En consecuencia, la actividad musical encapsulada en tal esquema se perfila más allá de una tipificación entre el amateur y el profesional; la actividad musical es concebida como parte de una construcción social, elaborada en función del género que evidencia una categoría discursiva de *señorita mexicana* adjudicada a un tipo particular de mujer decimonónica con lo cual se desmiente la tan vapuleada idea de que tal actividad musical carece de trascendencia e importancia.

Sin duda alguna el *Semanario* marcaría la pauta para las siguientes publicaciones, en las que ya se comenzarán a observar discursos de género entremezclados y definidos en función de los materiales musicales que incluyen. En este tercer tomo se da noticia del fin del *Semanario*; sin embargo, García Torres no desistió de participar en la producción de revistas femeninas y en 1842 publica y edita una más.

3.3 Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario (1842).

⁸⁹ Isidro Gondra, *Semanario, tomo III*, p. 303.



fig. 13

De acuerdo con lo expresado por García Torres en la “Introducción”, el *Panorama* (fig. 13) pretendía ser diferente en sus contenidos y objetivos y no una mera continuación de su exitoso *Semanario*;⁹⁰ aunque es factible pensar que debido al relativo éxito del *Semanario*, García Torres ya se había hecho de un público lector asiduo y pendiente de su producción como impresor y editor lo cual le permitía emprender la publicación, con cierto éxito anticipado de por medio, como lo muestra la apelación introductoria del *Panorama*:

“Mil motivos de gratitud tengo para con el Bello Sexo mexicano, porque ha contribuido y honrado las publicaciones que he emprendido (...) sin embargo, la acogida que ha tenido el *Semanario de las Señoritas*, prueba suficientemente que la obrita que presento con el título de PANORAMA (...) será recibida con la misma indulgencia.”⁹¹

El *Panorama* se publicaba semanalmente y no tuvo larga vida pues sólo apareció en catorce entregas. De acuerdo con el prospecto de la publicación, ésta saldría cada jueves en cuadernos de 40 páginas con un costo, igual al del *Semanario*, de dos reales para la capital, igualmente había la posibilidad de la suscripción.⁹² El *Panorama* es ligeramente distinto al *Semanario* sin embargo, como se observará, los contenidos musicales están representados por textos y una partitura. El elemento más distintivo entre el *Panorama* y el *Semanario* radica en la autoría de los contenidos. Mientras que el *Semanario* está integrado principalmente por textos o contenidos de autoría nacional y se delegó la tarea editorial a Isidro Gondra, el material del *Panorama*, en su mayoría, está compuesto por textos tomados de publicaciones extranjeras y García Torres funge como editor e impresor.⁹³ En este sentido García Torres dice: “Conozco

⁹⁰ Se insiste en el error, debido a una mala traducción, donde se atribuye a Jefferson Rea Spell la afirmación de que la publicación del *Semanario* siguió bajo el nombre del *Panorama*. Se puede inferir a partir de que los objetivos y contenidos del *Panorama* quedasen explícitamente plasmados, que el editor proyectó dos publicaciones diferentes. Véase nota al pie núm. 33.

⁹¹ Vicente García Torres, “Introducción”, *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario*, México: Vicente García Torres impr., ed., 1842, p. 1.

⁹² *Diario del gobierno de la República Mexicana*, México: 1 de agosto, 1842.

⁹³ Algunos de los/as autores nacionales son Fernando Orozco y Berra y Casimiro del Collado, Ma. de Jesús Cepeda y Cosío; entre los extranjeros/as se encuentran Walter Scott, Byron y Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros.

que es difícil esta empresa, y si yo hubiera de desempeñarla, ofreciendo escribir todo nuevo y original, nunca vería la luz este librito (...)”⁹⁴ Contrariamente a lo que se pudiera inferir dado el título de la publicación, la idea de García Torres no fue hacer una revista semejante a un calendario donde se presentaran las fiestas religiosas, los ciclos lunares, el santoral, etc. o una publicación llena de materiales científicos.⁹⁵ Según el editor, la idea era “representar á las Señoritas como hermosas, como madres, como amantes ó esposas, como amigas y consoladoras.”,⁹⁶ en suma, representarlas en el esquema funcional para este tipo de mujer decimonónica. A diferencia del *Semanario*, donde la educación abre su nota introductoria, en el *Panorama* lo que prevalece es la intención de entretener a las señoritas y de distraerlas en sus ratos de ocio.⁹⁷ Ahora bien, si ya García Torres había dado muestras de su cuidado en la impresión del *Semanario*, el *Panorama* lo supera ya que hay un marcado esmero en los cuidados de la tipografía de los contenidos y la inclusión de un mayor número de



fig. 14

ilustraciones alusivas a actividades propias de este tipo de mujer en sus diferentes facetas (fig. 14). La música, como tópico o materia, se encuentra listada en el “Índice” sin embargo, también es posible observar algunas referencias a la misma en relación con el tipo de *señorita* en textos referentes a otras

materias como la moda y la educación. Así pues, se da paso a la exploración de tales contenidos.

3.3.1 La práctica musical femenina en el *Panorama*.

⁹⁴ Vicente García Torres, “Introducción”, *Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario*, México: Vicente García Torres impr., ed., 1842, p. 2.

⁹⁵ Laura Solares Robles, “Prosperidad y quiebra. Una vivencia constante en la vida de Mariano Galván Rivera” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *op. cit.*, pp. 109-121.

⁹⁶ Vicente García Torres, *Panorama*, p. 2.

⁹⁷ *Loc. cit.*

Existen cuatro textos donde aparece mencionada la actividad musical: el primero tiene que ver con la moda, donde la referencia es descriptiva; el segundo y tercero están relacionados con textos de autoría extranjera cuyo tópico central es la educación de la mujer; y el último titulado explícitamente como “Música” examina algunos conceptos sobre la armonía y el contrapunto. Se incluye, además, una composición musical femenina. Una vez más prevalece la presencia del modelo discursivo música-educación aunque a diferencia de lo visto en el *Semanario* aquí comienza a notarse la presencia del *discurso de la domesticidad* donde tal modelo discursivo también se inserta.

En el artículo sobre “Modas” se discute sobre la influencia que ésta tiene sobre



fig. 15

las “costumbres”; acompaña al texto un figurín de París (fig. 15).⁹⁸ Lo interesante de este inserto tiene que ver con la asociación directa que se hace entre la moda, en su concepto, y una cuestión textualmente tipificada como de clase o de posición social lo cual implica que al menos este inserto iba destinado a ser entendido por el tipo de señorita perteneciente a dicho estrato social.⁹⁹ Se identifica a la moda como un concepto desconocido entre las “clases menesterosas y desvalidas” y por ende

propio de los ricos y acaudalados. Posteriormente se procede a la discusión sobre las modificaciones generadas por la moda en la medicina, la filosofía y las artes. Según el autor, la música no escapa de su influjo y se reitera que ésta es capaz de conmover al alma y los sentimientos y por lo tanto es susceptible al cambio el cual es ejemplificado al mencionar que autores como Gluck, Lully, Rameau, etc. fueron sustituidos por Rossini, Bellini, Donizetti y Mozart y, eventualmente, estos últimos serán relevados por otros nombres.¹⁰⁰ El autor justifica la influencia de la moda en la actividad musical

⁹⁸ “Modas”, *Panorama*, pp. 96-98.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁰ Interesante comentario ya que contra el pronóstico emitido en 1826 por Florencio Galli en *El Iris*, Rossini no quedó en el olvido y fue uno de los favoritos en México. Véase p. 60.

en función de la necesidad del cambio ya que la música, ante todo, existe para agradar y fomentar el gusto el cual está sujeto, inevitablemente, al cambio.

Los dos textos siguientes resultan interesantes no sólo porque ambos tienen como común denominador el tópico de la educación sino porque son, en muchos sentidos, opuestos en sus preceptos. El primero de ellos es la traducción de un extenso “Discurso” pronunciado en 1777 por Bernardino de San Pedro [Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre] por el cual obtuvo el premio de elocuencia de la Academia de Besazon [Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts en ville de Besançon].¹⁰¹ Vale la pena señalar que el autor era ya conocido en el país debido a su novela moral *Pedro y Virginia*.¹⁰² El segundo corresponde a la traducción de la tercera de cinco cartas, fechada el 20 de noviembre de 1838, redactadas por Josefina de Bacherelly que fueron tomadas directamente de *La Tribuna de la Enseñanza*.¹⁰³ En el primer texto, San Pedro expresa en su extenso “Discurso” la hipótesis de que la educación de las mujeres es el único elemento capaz de mejorar la condición de los hombres; San Pedro toma en cuenta por igual a todas las mujeres y da largos y descriptivos ejemplos históricos. Entre las premisas con las que se sustenta tal aseveración, el autor menciona, de manera tajante, la clara influencia que las mujeres tienen sobre los hombres al constituirse como hijas, hermanas, esposas y madres; se asume que cualquier tipo de mujer entra en tal patrón. Es de hacer notar el hecho de que tal “Discurso” fue pronunciado sesenta y cinco años antes de la aparición del *Panorama* lo cual revela la permanencia de ciertas ideas constantes, ideas que tienen que ver con los *discursos* de género y que datan de varias décadas atrás, es por ello que su inserción en la revista resulta de importancia para la presente investigación. Este marco temporal añade peso y confirma la existencia de una de las principales propiedades de los *discursos de género*: su tendencia a la repetición la cual es un elemento necesario para interiorizar y aceptar la categoría discursiva de mujer, o en este caso de *señorita* decimonónica. La constante repetición da paso al proceso de constitución de una identidad de género, es decir, la constitución de la categoría

¹⁰¹ Bernardino de San Pedro, “Discurso. Sobre esta cuestión: ¿Cómo podría contribuir la educación de las mujeres á hacer mejor á los hombres?”, *Panorama*, pp. 130-161.

¹⁰² Véase Bernardino de San Pedro, *Pablo y Virginia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

¹⁰³ Josefina de Bacherelly, “Carta tercera. Educación de las mujeres”, *Panorama*, pp. 241-250. Se infiere que *La Tribuna* fuera una publicación dedicada a la educación.

discursiva de *hombre* o de *mujer* en un momento y espacio determinados; lo interesante es observar cuáles son los elementos discursivos que permanecen, los que cambian y los que desaparecen y bajo que condiciones sucede. Una de las constantes que aparecen en el objeto de nuestra atención es la referencia a la virtud de la mujer, la cual es aprendida mediante una red de madres e hijas. San Pedro hace un recorrido a través de las etapas de la vida de una mujer, donde da ejemplo de lo que significa la virtud como una cualidad en oposición a las pasiones desmedidas que siempre serán castigadas; así pues, pasa de la infancia a la adolescencia y concluye su recorrido con el arquetipo de la *esposa*: no hay mayor dicha y “ciencia” que deba aprender una esposa que la de las ocupaciones domésticas. Si bien su “Discurso” es un texto extenso y plagado de descripciones y pasajes históricos, es posible vislumbrar varios de los elementos del *discurso de la domesticidad* como son:

- El patrón inequívoco, y orgánico, de los arquetipos femeninos.
- Las referencias a los deberes domésticos que, aun sin ser especificados, relaciona con aquellos que sirven exclusivamente a perpetuar el amor conyugal y la educación de los hijos.
- La mención de las pasiones, en el entendido de la sexualidad o lo sexual, como algo negativo e inmoral.
- El deber que tiene la mujer de agradar.

La actividad musical de la mujer la considera permisible y natural pero precisa el tipo de actividad adecuado para ella: el canto. A diferencia de otros insertos sobre la voz femenina que se han discutido anteriormente, San Pedro afirma que la voz, el canto femenino, es una compensación que la naturaleza le ha otorgado dadas sus condiciones de debilidad, por lo tanto de inferioridad en relación a los hombres; la voz es el medio a través del cual la mujer puede expresarse adecuadamente y es el único que le permite hablar de sus emociones y sentimientos pues, asume, igualmente surte un efecto automático en los sentimientos y emociones de sus interlocutores u oyentes.¹⁰⁴ Finalmente, en este artículo ya se manifiesta explícitamente la existencia del modelo discursivo música-educación donde una es dependiente de la otra.

¹⁰⁴ Bernardino de San Pedro, *Panorama*, p. 155.

Si las ideas de San Pedro, expresadas antes de la publicación del *Panorama*, resultan muy *ad hoc* con relación con los objetivos del editor, la inserción de las cinco cartas de Josefina de Bacherelly rompe con tal línea.¹⁰⁵ A través del texto se deduce que la autora es una mujer que ejerce la labor educativa y que trata con jóvenes pertenecientes a un estrato social medio que desean llegar a subir en la esfera social. De manera global, en los cinco textos, la autora se muestra completamente convencida de que las jóvenes deben recibir una educación adecuada y prepararse para ejercer algún tipo de oficio que les permita salir adelante y evitar los sinsabores de su propia posición social. La autora se proclama a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, en consecuencia, la autora considera que la educación profesional es la única que puede conseguir la tan ansiada igualdad entre hombres y mujeres y desdeña las actividades que realizan las mujeres de la alta esfera, las cataloga como ociosas.¹⁰⁶ De igual manera, este documento constantemente critica al sistema educativo francés de la época. Lo relativo a la actividad musical se localiza en la tercera carta intitulada como “Educación profesional de las mugeres”. El eje central de su propuesta plantea que cualquier actividad artística puede llegar a ser un oficio, una profesionalización de la misma para después transformarla en verdadero arte remunerado. Así pues, declara:

“Si es la música, por ejemplo, á la que se dedica mi hija, es necesario que á los quince años sepa su lectura, tenga agilidad en los dedos y haya comprendido el mecanismo del arte, para que al menos le quede el oficio, si algun obstáculo imprevisto ó la falta de voluntad, vinieren á suspender los progresos continuos que conducen al arte.”¹⁰⁷

Ahora bien, ¿Cuál fue el motivo para la inserción de tal texto?, al respecto se vislumbran dos posibles interpretaciones: la primera, tal vez, fue la intención de García Torres de atraer a un público de un estrato social medio, con ciertas aspiraciones de ascender o de pertenecer a un estrato social superior y este texto que constantemente hace referencias explícitas a la diferencia existente entre los estratos sociales; el otro motivo podría ser una mera justificación ante la inserción de la única

¹⁰⁵ Josefina de Bacherelly, “Educación de las mujeres”, *Panorama*, pp. 177-183, 214-221, 241-250, 321-333, 517-525.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 245, 246.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 249.

partitura existente en la revista, cuya autora resulta ser Ma. de Jesús Cepeda y Cosío de quien ya se ha dado noticia anteriormente. Esta cantante tal vez, ya comenzaba a prepararse para su debut profesional en el Teatro Nacional con una de las tantas compañías italianas de ópera que trabajaba en el país.¹⁰⁸ Con este paso Ma. de Jesús profesionalizaba su actividad musical, su talento y su educación: al convertir su talento en una forma de vida, en un trabajo remunerado, rompía con el esquema propio de un tipo de señorita. De este asunto se hablará más adelante.



fig. 16

Se puede decir que el último texto intitulado “Música” se encuentra dividido en dos secciones donde la primera menciona brevemente el gusto musical de algunos aficionados y los nombres de Rafael Palacios y Manuel Covarrubias. Es en esta sección donde se presenta la única partitura incluida en la revista: un Vals de Ma. de Jesús que, sin mayor dato, se presenta de

la siguiente manera:

“Tenemos en nuestro poder algunas composiciones de señoritas mexicanas, y damos á luz en este número un vals dedicado á la recomendable artista Doña Adela Cesari por una de sus discípulas, la Señorita Doña Maria de Jesús Zepeda, de quien hemos publicado ya otro en el Semanario de las Señoritas.”¹⁰⁹

La segunda sección está constituida por una especie de listado sobre algunos conceptos musicales como la armonía, el ritmo, la melodía, etc.¹¹⁰ en los cuales hay una constante reiteración de la idea acerca de la cualidad que tiene la música de hablar a las emociones, y se menciona que la melodía es “el alma” de la misma.¹¹¹

3.3.2 El segundo “Valse” de Ma. de Jesús Zepeda.

¹⁰⁸ Véase Laureana Wright de Kleinhans, “María de Jesús Cepeda y Cosío (Primera cantatriz mexicana)” en *Mujeres notables mexicanas*, México: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910, pp. 356-358. El debut de Ma. de Jesús ocurriría en 1845.

¹⁰⁹ *Panorama*, p. 296. El vals anteriormente publicado es el ya analizado “Vals de los los lamentos”

¹¹⁰ “Música”, *Panorama*, pp. 295-297.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 298.

VALSE

Compuesto por la señora U^{ta} MARIA DE JESUS CEPEDA,
quien lo dedica á su querida maestra y amiga
U^{ta} ADELA CESARI de BOCA.

MODERATO

fig. 17

Como se ha indicado, García Torres incluyó en el *Panorama* una sola partitura de la autoría de Ma. de Jesús Cepeda (fig. 17). De acuerdo con los datos disponibles, resulta de importancia el hecho de que tal composición esté dedicada a Adela Cesari, una cantante italiana a quien reconoce primero como maestra y después como amiga y quien, a petición de la madre de Ma. de Jesús, aceptó darle lecciones de canto y hacer de ella una verdadera y exitosa “cantatriz”.¹¹² Se tiene noticia de la actividad musical de Adela Cesari, quien en 1841 perteneció a la compañía de ópera italiana que junto con Emilio Giampietro, tenor, Anaida Castell de Giampietro, contralto, eran las figuras principales para la puesta en escena de “Lucia de Lammermoor” de Donizetti bajo la batuta de Guillermo Wallace anteriormente mencionado como participante en la Calenda de Noche Buena.¹¹³ Que Ma. de Jesús fuese más una cantante que una compositora resulta patente en este su segundo vals. Aquí, como en su composición anterior, es posible observar una mayor atención a la línea melódica que a la riqueza armónica. Al igual que su composición anterior, el bajo de Alberti se vuelve a presentar:

¹¹² Véase Laureana Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 298.

¹¹³ Véase Miguel Galindo, *op. cit.* p. 512.



En términos generales, la estructura armónica de este “Vals” resulta sencilla al presentarse las transiciones típicas entre la tónica y la dominante. Cabe señalar que, de acuerdo con la fecha de su publicación, María de Jesús compuso este su segundo vals a la edad de diecinueve años. Sin embargo, se reitera, María de Jesús Cepeda se convertirá en una figura paradigmática en función de la acción de los discursos de género y su actividad musical.

3.4 *El Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas (1847; 1851-1852).*



fig. 18

Publicado anualmente y editado en su totalidad por Ignacio Cumplido, el *Presente amistoso* se considera como una verdadera joya del arte tipográfico mexicano debido al cuidado y las intenciones de su editor e impresor. De hecho, Cumplido hace patente su intención de mostrar a través de esta publicación los “progresos de la tipografía” existentes hasta ese momento, y al mismo tiempo dice que prepara un viaje a Europa con la finalidad de hacerse de los conocimientos y adelantos más novedosos para poder introducirlos y aplicarlos siempre con el objetivo de hacer

mejorar al país (fig. 18).¹¹⁴ Los tres tomos de la revista están constituidos por una serie de cuadernos cuyo número varía de 30, 54 y 56 cuadernos para cada tomo respectivamente; la venta por entregas continuaba y cada uno de estos cuadernos

¹¹⁴ Ignacio Cumplido, “El editor”, *Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas. Tomo I*, México: Ignacio Cumplido ed., 1847, primeras dos páginas.

consistía aproximadamente de ocho páginas cada uno.¹¹⁵ En función de sus colaboradores y autores, los contenidos de la revista toman un giro evidentemente literario. Ignacio Cumplido menciona que: “no creemos inoportuna la idea de consagrar una colección de composiciones literarias á las hijas de América (...)”;¹¹⁶ entre los nombres de sus colaboradores se encuentran: José María Lacunza, Manuel Carpio, Félix María Escalante, José Joaquín Pesado, Francisco Zarco, Luis G. Ortiz, Francisco González Bocanegra y Guillermo Prieto, entre otros. El *Presente amistoso* dejó de publicarse por tres años debido al conflicto armado contra los Estados Unidos de 1847, de ahí que reapareciera hasta 1851. Para cada tomo se proporcionaron por separado la portada, los índices de contenidos y los grabados. Como se analizará, el papel de Ignacio Cumplido como impresor y editor de la revista será fundamental para comprender el alcance de los contenidos en función de los discursos de género. Cabe señalar que es en el *Presente amistoso* donde aflora plenamente el *discurso de la domesticidad*, cuya existencia se había comenzado a notar en las publicaciones anteriores principalmente en el *Semanario* y en el *Panorama*.¹¹⁷ De igual manera que en las publicaciones anteriores, los contenidos musicales del *Presente amistoso* están dentro de los parámetros y objetivos primordiales de la educación de la mujer. Desde la parte introductoria del primer número, y en voz de su editor, la revista valora la educación moral por encima de cualquier otra:

“El espíritu de nuestro siglo (...) ha hecho, si se puede decir así, una necesidad de la instrucción, tambien en México (...) tambien nuestras hermosas buscan ya los placeres del génio; placeres mas puros (...)”¹¹⁸

Ahora bien, antes de entrar en materia musical, resulta indispensable hablar sobre Ignacio Cumplido, editor e impresor de la revista.

A la par de Vicente García Torres, Ignacio Cumplido es reconocido como uno de los más importantes periodistas, impresores y editores dentro de la historia de la imprenta en México (fig. 19). Nacido en Guadalajara, desde muy joven se inició en las labores de imprenta. De acuerdo con los datos biográficos disponibles, a sus dieciocho

¹¹⁵ Véase “204. El Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas” en Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *op. cit.*, pp. 335-337.

¹¹⁶ Ignacio Cumplido, “El editor”, *Presente amistoso*, primeras dos páginas.

¹¹⁷ Al respecto, se hace notar que un artículo del tomo II del *Presente amistoso* se constituye como material de análisis para el capítulo cuarto.

¹¹⁸ Ignacio Cumplido, *loc. cit.*

años y ya establecido en la Ciudad de México, Cumplido dirigió la imprenta donde se editaron los principales periódicos yorquinos como *El Correo de la Federación*, *El Atleta*, y *El Fénix de la Libertad*, entre otros.¹¹⁹ Cumplido también resintió los efectos de la inconsistente Ley de imprenta y fue encarcelado por publicar un folleto de José María Gutiérrez de Estrada.¹²⁰ Para 1841 inició la publicación de uno de los periódicos más significativos dentro de la prensa nacional de la época *El Siglo Diez y Nueve* y cuya elaboración estuvo basada en un esquema laboral organizado entre redactores



fig. 19

profesionales, periodistas y gente encargada del taller donde cada uno recibía un salario por su labor.¹²¹ Sin duda alguna, entre otros factores debido a su longevidad, *El Siglo Diez y Nueve* es considerado como una fuente primaria sobre los avances, adecuaciones e integración de los diferentes adelantos técnicos de impresión de la época, desde el uso de la imprenta, la litografía, el grabado, la máquina de vapor y la impresora de cilindros.¹²² De igual manera, *El Siglo Diez y Nueve* se constituye como un documento histórico sin el cual no sería posible entender la complejidad política, social, económica y cultural del periodo decimonónico. Fue a raíz de esta publicación que en 1841 el otrora presidente Anastasio Bustamante lanzó un fuerte decreto contra la prensa, pero concretamente en contra Cumplido, donde se manifestaba que cualquier individuo que fuese el responsable de alguna publicación que agraviara al gobierno debía sujetarse a lo resuelto por los jueces comunes y que carecía de cualquier tipo de fuero.¹²³ No obstante la constante presión gubernamental, Cumplido también fungió en 1842 como diputado y como senador en 1844, y combatió a los estadounidenses durante 1847.¹²⁴ Ahora bien, su actividad como impresor y editor abarcó toda una serie de publicaciones de diversos tipos: calendarios, revistas literarias para diversos públicos, folletos, cartillas, partituras, diccionarios, libros, etc.

¹¹⁹ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México: IIF, UNAM, 2000, p. 17.

¹²⁰ “Cumplido, Ignacio” en Andrés León (ed.) y Humberto Musacchio, *op. cit.*, p. 447.

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² Véase María Esther Pérez Salas, “Ignacio Cumplido: un empresario a cabalidad” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *op. cit.*, pp. 145-156.

¹²³ Enrique Olavarría y Ferrari, “Capítulo VII. 1841” en Vicente Riva Palacio (dir.), *op. cit.* p. 451.

¹²⁴ “Cumplido, Ignacio” en Andrés León (ed.) y Humberto Musacchio, *op. cit.*, p. 447.

Entre algunos títulos se encuentran *El Museo Mexicano*, *El Mosaico Mexicano*, *El Álbum Mexicano*, *La Ilustración Mexicana*, *El almanaque portátil*, entre otros.

Por un lado, uno de los aspectos importantes en la actividad editorial de Ignacio Cumplido tuvo que ver con el estrecho contacto que mantuvo con el mundo intelectual y político de su época. Se sabe que muchos de sus colaboradores eran amigos cercanos y prueba de ello fueron la cantidad de obras que publicó de Manuel Payno, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, José Joaquín Pesado y José María Lacunza, entre otros. Sin duda alguna, Cumplido resultaba conocido en la esfera dominante, Madame Calderón de la Barca, al hacer referencia a las publicaciones periódicas mexicanas, menciona “tengo entendido que el editor [del *Museo Mexicano*], Don Ignacio Cumplido, una persona muy fina e inteligente, se queja de que no saca los gastos.”¹²⁵ Por otro lado, Cumplido siempre tuvo en mente que la referencia obligada para sus publicaciones, incluyendo el caso que nos ocupa, fueron los formatos europeos. En este sentido, las publicaciones periódicas de Cumplido son de alguna manera reflejo de este constante intercambio cultural. Al igual que Vicente García Torres, Ignacio Cumplido, logró establecerse como un exitoso empresario editorial, en muy poco tiempo y una considerable parte de su éxito se debió a la organización de su imprenta, a la prontitud para la entrega de sus trabajos y a su cuidadosa realización.¹²⁶

3.4.1 Los contenidos musicales del *Presente amistoso* de 1847: “La mirada de Amor”.

Entre los contenidos de la revista se encuentran once composiciones poéticas, seis estampas litografiadas, diez textos en prosa y una partitura que abarca un total de cinco páginas.¹²⁷ Ahora bien, en comparación con las revistas precedentes, los contenidos musicales del *Presente amistoso* de 1847 resultan pocos pero significativos. A diferencia de otras revistas, como lo es el *Semanario*, esta publicación no presenta textos sobre conceptos musicales. Sin embargo, llama la atención un texto

fig. 20

¹²⁵ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 212; *Ídem*, *La vida en*, p. 186.

¹²⁶ Al respecto se puede encontrar testimonio fiel en Ignacio Cumplido, *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido. Libro de muestras*, México: 1871 [edición facsimilar, México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2001.]

¹²⁷ Cabe señalar que en la obra catológica de Castro y Curiel no se especifica que la única partitura existente se localiza en el tomo de 1847. De igual manera no se da cuenta de la autora de la misma. Véase Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *op. cit.*, p. 336.



titulado “Una traición y una venganza” cuyo argumento principal gira en torno a la rivalidad y la intriga existente entre dos hombres por el amor de una mujer; acompaña al artículo una estampa litografiada con la imagen de una joven mujer (fig. 20).¹²⁸ Lo relevante del texto reside en una nota al pie de página al inicio donde el autor menciona que las escenas narradas no pertenecen a la ficción sino que son

verídicas aunque, indica, los nombres fueron cambiados. El preámbulo de la historia narrada tiene lugar en una velada musical a la que asistían las “más distinguidas familias de México. La función estaba dispuesta con el mayor lujo posible, y el local donde debía verificarse, era una sala [de una grande casa o residencia] bastante espaciosa”.¹²⁹ Luego de una larga descripción de la ambientación y de la protagonista, la narración menciona que inició la parte instrumental en la que los “jóvenes filarmónicos” ejecutaron la obertura de *Norma*, según el autor, la única pieza capaz de despertar y hablar al corazón.¹³⁰ Posteriormente se lleva a cabo la “parte del canto”, donde una señorita canta “una aria coreada” de la *Casta Diva*, es decir de “Norma”, y dada la dulzura de su voz y su virtuosismo vocal logra una lluvia de aplausos.¹³¹ Después, el autor continúa con la trama principal objeto de la narración. Lo relevante de esta información es que muestra que tales ocasiones sociales, a las que asistían los miembros de la esfera dominante, se realizaban en la casa de alguno de ellos, con la participación musical de hombres y mujeres por separado. La música instrumental, estaba realizada por hombres que ejercían profesionalmente como músicos, mientras que la parte vocal correspondía por excelencia a las *señoritas* (entiéndase un cierto tipo), de quien se requerían ciertas cualidades vocales, identificadas con sustantivos tales como la dulzura, que servían para obtener el reconocimiento del grupo, no sin mencionar que las arias de ópera italiana resultaban obligadas. Las referencias al uso de este repertorio en ciertas ocasiones sociales, se pueden encontrar tanto en la

¹²⁸ “Una traición y una venganza”, *Presente amistoso*, pp. 145-175.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 145.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 148.

¹³¹ *Loc. cit.*

literatura de la época como en las memorias de algunos visitantes extranjeros. Por ejemplo, Antonio García Cubas menciona:

“Distraen a la concurrencia [las jóvenes que asisten a las tertulias] (...) con su hermoso canto interpretando, ora, arias como las de El barbero de Sevilla, Semíramis, Tancredo o Mahometo II.”¹³²

Esta tipificación y división de la actividad musical ya se había visto en otros textos de las revistas anteriores, lo relevante aquí es que tal información se encuentra justamente en un texto literario, considerado como parte de los contenidos del *Presente amistoso* y no dentro de una crónica social de un evento. Y dentro de la narración, es justamente durante una ocasión musical en sociedad donde se teje la trama de la historia en cuestión, que se insiste, no es ficción. Este tipo de ocasiones sociales musicales es una de las cuales donde la *señorita* y la música quedan relacionadas y vinculadas discursivamente en función de la aceptación o sanción de su actividad musical por parte de los otros miembros de la esfera dominante, a la cual ella misma pertenece.

Como se ha señalado, este ejemplar del *Presente amistoso* contiene una sola composición musical, que tiene como título “La mirada de amor. Romanza. Para voz de soprano ó tenor” y piano de la autoría de Doña Ignacia Ilizaliturri de Caballero, compuesta en Mi \flat mayor con su eventual transición a la relativa menor (fig. 21).¹³³ Es la primera composición vocal, con letra y música, que aparece en el corpus hemerográfico estudiado. La partitura se encuentra precedida por el poema del mismo nombre firmado por “M.”, compuesto únicamente por ocho estrofas, la segunda de las cuales se convierte en el texto de la composición musical; después de la partitura se insertó una pequeña semblanza de la compositora.¹³⁴ Resulta interesante notar que, a diferencia de las composiciones musicales incluidas en las publicaciones anteriores donde sólo se hace una presentación de las mismas o están acompañadas de textos, en el *Presente amistoso* se le dedica a Doña Ignacia un texto peculiar; ni siquiera a la tan aplaudida Ma. de Jesús Cepeda y Cosío se le dedicó un texto aparte en

fig. 21

¹³² Antonio García Cubas, *Cuadros de costumbres (El libro de mis recuerdos)*, México: Promexa, 1991 [primera edición, 1904], p. 394.

¹³³ Ignacia Ilizaliturri de Caballero, “La mirada de amor. Romanza para voz de soprano ó tenor”, *Presente amistoso*, pp. 195 y ss.

¹³⁴ *Presente amistoso*, pp. 195 y ss; pp. 203-204.



las revistas donde se incluyeron sus composiciones. En primera instancia, se reconoce a la Sra. Ilizaliturri de Caballero como una mujer sobresaliente, y se le identifica como *Señora*; dado su apellido compuesto, es posible inferir que fuese una mujer casada. Posteriormente se habla de ella, pero en términos de modestia y timidez como parte de su personalidad y de su condición biológica de mujer congruente con su estatus de *Señora* que no pretende mostrar o demostrar sus habilidades musicales más de lo exigido socialmente. Queda patente que tal composición vocal fue comisionada por la revista al leerse: “logramos vencer en

fuerza de repetidas ocasiones y acaso importunas instancias, para que compusiese la preciosa y melancólica pieza de música (...);¹³⁵ después se afirma que tal composición es justamente el mejor “ornato” de la revista. Concluye la semblanza con una invitación a la compositora para que continúe, a través de aquella actividad creativa que le corresponde, “contribuyendo (...) al triunfo de las bellas artes en nuestra patria.”¹³⁶ El caso de “La mirada de amor” resulta por demás intrigante ya que una porción de la partitura es reproducida y publicada 86 años después, en 1933, en la obra del Doctor Miguel Galindo *Historia de la Música Mejicana. Tomo I* (fig. 22).¹³⁷

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶ *Loc. cit.*

¹³⁷ Véase Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 571.

Mirada de Amor:

Ya la noche se acerca
Y del sol en tus almenas
Débil rayo toca apenas
Eclipsando su fulgor.

No hagas que a mi vista robe
Tendida la niebla oscura
La expresión de la ternura
En tu mirada de amor.

fig. 22

Resulta interesante notar que Miguel Galindo en ningún momento menciona a Doña Ignacia como la responsable de esta composición a pesar de que evidentemente se trata exactamente de la suya. Por el contrario, considera a “La mirada de amor” como una composición anónima que, junto con la canción del Pirata, la Morenita y la Golondrina, formaba una serie de canciones “muy populares”.¹³⁸ De igual manera, en la obra de Galindo se reproduce la única estrofa, constituida por ocho versos, que forma parte del texto de la canción con la excepción de que Galindo divide sus versos en dos grupos, de cuatro, y hace parecer que la canción constara de dos estrofas.¹³⁹ Lamentablemente para esta investigación, pero como resultado de la tradición historiográfica propia de la época del autor, Galindo no da indicios de las fuentes primarias de donde recopiló la mayor parte de sus materiales. Sin embargo, el hecho de que considere a “La mirada de amor” como muy popular y omita por completo a su compositora da pie a una pregunta fundamental: ¿en qué radicó la popularidad de la canción? Una potencial respuesta puede venir a partir de observar algunos factores estructurales de la misma.

¹³⁸ Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 571.

¹³⁹ *Loc. cit.*

En primera instancia se puede observar que la composición de Doña Ignacia es semejante a composiciones vocales con tintes operísticos de la autoría de compositores italianos famosos por sus óperas como Donizetti, Rossini y Bellini, para ese entonces ampliamente conocidos y celebrados en México, recuérdese la referencia a la “Norma” de Bellini. Ahora bien, para ejemplificar esto y simplemente como una aproximación, se toma como referente una composición vocal para piano y voz con tintes operísticos, en realidad un arreglo dedicado a la Sra. Liu, de Gaetano Donizetti titulado “L’amor funesto” compuesto en 1842.¹⁴⁰ Cabe señalar, que al igual que la composición de Donizetti, la parte vocal, en la composición de Doña Ignacia, principia después de una introducción instrumental. Al hacer una somera comparación entre ambas obras, es posible observar que aquella de Doña Ignacia se asemeja a la de Donizetti, especialmente en la parte inicial de la voz de igual manera nótese el uso de tresillos en las partes del acompañamiento:

Donizetti:



¹⁴⁰ Mary Ann Smart y Julia Budden, “Donizetti (Domenico), Gaetano (Maria)”, *Grove Music On-line*. L. Macy (ed.), 11 de enero del 2008. <<http://www.grovemusic.com>>

CANTO *A Tempo*


Più che non a - ma un an - gelo, t'a -
 ma - i nel mi - o de - il - ro, mi fu - si nel tuo
 spi - ri - to, vis - si nel tu - o re - spi - ro,

(Fuente: Donizetti, Gaetano. Composizioni da camera per canto e pianoforte. Volume 2. Milano: Ricordi, 1989. p. 93; pp. 92-97.)

Doña Ignacia

↓

Va la ra - zón que se va - ce,
 el no - vicio del se - er - tus al me - ras ce - bi

En la composición de Doña Ignacia la figura  se constituye en un motivo que es reiterado constantemente en toda la pieza, principalmente en la parte vocal, lo cual

pudo contribuir a su fácil memorización e identificación. La pieza se presenta como una romanza en la que la idea melódica presenta como una característica el motivo arriba señalado.¹⁴¹ Como se ha probado, el uso de la figura $\text{♩} \cdot \text{♩}$ resulta una característica importante en el trabajo de Donizetti, especialmente en algunas de sus óperas, donde lo utilizó para introducir y aumentar la variedad rítmica. Este motivo es característico en las melodías de sus óperas “Anna Bolena”, “Lucrezia Borgia”, “María Stuarda” y “María de Rudenz”.¹⁴² Para conseguir un contraste dramático, que sería lo esperado del aria con tintes operísticos, Doña Ignacia hace cambios en la dinámica y la textura en la parte del acompañamiento utilizando acordes a partir del compás 21. Estos cambios en el acompañamiento también son un recurso utilizado por Donizetti para obtener un cambio dramático esperado:

Doña Ignacia:

The image shows a musical score for a piece by Donizetti. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in a 3/4 time signature and features a melodic line with a characteristic rhythmic motif. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and features a complex texture with chords and arpeggios. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). An upward arrow is placed below the first measure of the piano accompaniment.

Donizetti:

¹⁴¹ Véase Thomas Bauman y Julian Budden, “Romance”, *Grove Music On-line*, L. Macy (ed.), 9 de enero del 2008. <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁴² Mary Ann Smart y Julia Budden, “Donizetti (Domenico), Gaetano (Maria)”, *Grove Music On-line*. L. Macy (ed.), 11 de enero del 2008. <<http://www.grovemusic.com>>

la - gri - me, Oh! don - na, tu de - sti, tu - de - sti a

me. Ad - di - o, lon - ta - no è il

→

Doña Ignacia respeta la estrofa del poema original salvo que la última frase de la misma que corresponde a *La mirada de tu amor* la repite en seis ocasiones seguidas lo cual hace imposible no recordar la tan vapuleada frase.

El estilo compositivo operístico a la manera de los italianos en boga en los tiempos de Doña Ignacia y durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX, en este caso confrontado con Donizetti, pudo coadyuvar a la popularización de esta obra: resulta significativo que ella siguiera pautas y modelos similares con la finalidad de obtener mayor aceptación entre los miembros de su mismo estrato social. Sin lugar a dudas, el mismo *Presente amistoso* ayudó a la diseminación de su composición ya que, una vez más, la partitura se constituye en una objetificación de la práctica musical femenina que no albergaba mayor dificultad que la de abrir la revista y proceder a su ejecución bajo las circunstancias sociales permitidas. Y finalmente, el hecho es que esta composición eminentemente vocal, era la apropiada para ser cantada por la *señorita* decimonónica es decir, congruente con el tipo de práctica musical que le correspondía, además de ser música compuesta e incluida en una revista que tenía entre sus objetivos, ante todo, el de velar por la educación moral de un tipo de mexicana, no sin reiterar que la revista estaba dirigida a una esfera social determinada.

3.4.2. Los contenidos musicales del *Presente amistoso* de 1851-1852. El perfecto esquema de la mujer decimonónica: hija, señorita, esposa y madre.



fig. 23

Una vez concluida la guerra contra Estados Unidos en 1847, Cumplido continuó con su labor editorial y en 1851 decide publicar nuevamente el *Presente amistoso* (fig. 23). En la introducción de una versión facsimilar de esta edición de 1851, publicada en 1976;¹⁴³ se menciona que debido al éxito editorial del *Presente amistoso*, en 1850 comenzó a circular un producto anónimo con el mismo nombre, impreso en la imprenta de Alcaicería No. 13 el cual fue atribuido erróneamente a Cumplido.¹⁴⁴ Sin embargo, una indagación

somera sugiere que la obra homónima referida fuese o el *Presente Amistoso a las señoritas mexicanas* editado por Ignacio Rodríguez Galván o el *Presente Amistoso a las Señoritas* publicado por Beristain (fig. 24).¹⁴⁵ La edición de Cumplido de 1851, mide 26 x 16 cms., contiene prólogo, un índice de contenidos, un índice de grabados, una serie de ilustraciones y litografías. En cuanto a su diseño y estrategia editoriales, esta edición contiene elementos que de alguna u otra manera le habrían permitido acercarse todavía más a un público eminentemente femenino, haciéndola más atractiva y favoreciendo su posible compra. En esta edición es posible apreciar la existencia de elementos propios del *discurso de la domesticidad* es decir, el tipo de *discurso* donde se da un énfasis particular a la importancia y necesidad de la maternidad.¹⁴⁶ Tales elementos son observables no sólo en los textos sino también en las imágenes litográficas utilizadas. Por ejemplo, se incluyen un total de veinte grabados de figuras femeninas,



fig. 24

¹⁴³ Ignacio Cumplido ed., *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*. [Edición facsimilar. México: Editorial Cosmos-Cesar Moczaga Ordoño, 1976, p. 4]

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

¹⁴⁵ Véase Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *op. cit.*, p. 336; Otto Mayer-Serra, *op. cit.* [reproducción de portada entre p. 54 y 55.]

¹⁴⁶ Véase Mary Nash, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 40. Este tópico se discutirá detalladamente en el capítulo siguiente.

los cuales, según el “Prólogo” de Cumplido, fueron elegidos en Europa y renombrados por él mismo.¹⁴⁷ No es coincidencia que la primera de dichas imágenes se titule “Eva” y acompañe al primer artículo de la revista, igualmente titulado “Eva”, cuyo tema central es la historia bíblica de la creación del hombre y la mujer; este elemento no debe dejarse de lado ya que con este preámbulo se establecen dos de los elementos a partir de los cuales el *discurso de la domesticidad* tomó fuerza y quedó relacionado con la actividad musical:

1. Los preceptos morales derivados de la doctrina católica por ejemplo, la existencia de un dios concebido como inteligencia superior y creadora del hombre y la mujer.
2. La función/misión de la mujer como madre y su vulnerabilidad moral para sucumbir ante el pecado.

Ambos factores son reiterados continuamente a través de textos como “La melancolía”, “Pobre muger”, “Génio de las mugeres”, “La esposa resignada”, etc.

Un rasgo notable de esta edición del *Presente amistoso* es que, debido a sus contenidos, se constituye como la más literaria de las revistas que integran el corpus hemerográfico. El mismo Cumplido señala que su publicación pretendía servir como una vía para la expresión de la producción literaria mexicana del momento y refrenda que utilizó como modelo las publicaciones europeas de la época.¹⁴⁸ La mayoría de los colaboradores en esta edición de 1851 había contribuido previamente en la de 1847. Como toda obra narrativa, la poesía y la prosa contenidas en el *Presente amistoso* utilizan imágenes literarias que configuran un lenguaje imaginario del cual hacen uso los autores; en consecuencia, la revista fue una de las vías expeditas para que los literatos mexicanos dieran a conocer su obra y su capacidad creativa y al mismo tiempo consolidarse como voces con autoridad intelectual pero sobre todo moral. Ahora bien, en esta edición de 1851 nuevamente se reitera que su finalidad y objetivo es la educación moral, y con esta intención Cumplido indica que incluirá artículos

¹⁴⁷ Las imágenes se titulan: Eva, Felicita, Juliana, Clementina, Soledad, Emilia, Mariana, Dolores, Anita, Julia, Carolina, Luisa, Guadalupe, Laura, Magdalena, Rosario, Antonia, Carmen, Manuela y Juana.

¹⁴⁸ Ignacio Cumplido, “Prólogo”, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México: Ignacio Cumplido ed., 1851, p. II.

descriptivos con un fin moral o religioso.¹⁴⁹ Esto resulta importante ya que se garantiza que, ninguno de los materiales incluidos, concebidos en función de la *señorita* como público lector y sus determinadas características, hubiese podido causar daño moral en ella misma ni a su entorno. Los contenidos musicales están representados por una serie de textos en tono prescriptivo que contienen información relacionada con el *discurso de la domesticidad* y la actividad musical. Entre todos los textos incluidos llaman la atención dos de ellos: el primero titulado “Guadalupe” (fig. 25), escrito al estilo de una semblanza; y el segundo, un largo texto de José Joaquín Pesado titulado “Consejos a las señoritas” el cual será analizado en el capítulo siguiente. De la semblanza de “Guadalupe” resulta importante, en primer lugar, que el posiciona a la protagonista como un ideal, concebida como lo perfecto.¹⁵⁰ Este tipo de esquema moral y prescriptivo narrado a través de una semblanza resulta común en varias



fig. 25

publicaciones, no sólo en las revistas femeninas sino también varios manuales de conducta explícitamente dedicados al bello sexo.¹⁵¹ Sin duda, el recurso de la semblanza se puede considerar como una estrategia para atraer al público lector femenino, pero también como un mecanismo de identificación grupal a través de la constante repetición de los modelos femeninos aceptados o rechazados por la esfera dominante. Los rasgos morales, entendidos como aquellos determinados por la religión católica, son constantes, por ejemplo, se menciona que desde su infancia la madre le inculcó a Guadalupe la noción de un dios creador, concepto básico para la religión católica, no es fortuito que su nombre sea eminentemente católico e identificado en pleno con el marianismo mexicano. Para Guadalupe no hay nada más respetable que sus padres, quienes a su vez no hicieron otra cosa que darle una buena educación, primero la moral y luego la útil: por lo tanto, les debe obediencia. Dentro

¹⁴⁹ Ignacio Cumplido, “Prólogo”, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México: Ignacio Cumplido ed., 1851, p. II.

¹⁵⁰ “Guadalupe”, *Presente amistoso*, pp 257-264. Para el texto completo de la semblanza Véase el Anexo III.

¹⁵¹ Cfr. D. L. J Verdollin, “Ana”, *Manual de las mujeres. Anotaciones históricas y morales sobre su destino, sus labores, sus habilidades, sus merecimientos, sus medios de felicidad*, París: Librería de Ch. Bouret, 1881, pp. 132-133.

de la educación útil se sitúa aquella que tiene que ver con la actividad musical.¹⁵² Sin embargo, en todo momento se recalca que la protagonista, pese a la exaltación de sus habilidades, no hace ostentación de su gran saber y sobre todo no aspira a ningún tipo de celebridad o fama ya que hacerlo significaría faltar como hija a aquella obediencia jurada a los padres; su objetivo en la vida, como *señorita*, no es ser una gran artista sino ser “el ornato, la joya mas valiosa de su familia”.¹⁵³ Finalmente, debido al modelo idealizado que es Guadalupe se la compara con un ángel, figura que será constantemente utilizada por el *discurso de la domesticidad* y reconstituida en la imagen iconográfica decimonónica: el *Ángel del hogar*.¹⁵⁴

A diferencia del tomo I, en la edición de 1851 no se encuentra partitura alguna; esta omisión se puede deber a diversos factores entre los que sobresale, según el testimonio del mismo impresor y editor la dificultad de la técnica litográfica para la impresión de partituras ya que:

“Se imprime ordinariamente la música con láminas de estaño, grabadas por medio de punzones. Siendo este el metal mas blando que el cobre, está sujeto á cubrirse de grietas, por correr por ellas tinta, de donde resulta esa apariencia de suciedad que se nota generalmente en la música.”¹⁵⁵

De igual manera indica que:

“En muchos casos se sustituye hoy la impresión litográfica y algunas veces la de relieve en caracteres móviles; pero este último procedimiento presenta el grave inconveniente de ofrecer soluciones de continuidad desagradables en las líneas, á menos que no se tome la precaucion de imprimir separadamente las líneas y las notas lo que aumenta mucho el precio de la impresión.”¹⁵⁶

A partir de tal testimonio, es posible pensar que uno de los motivos para no incluir partituras en este tomo se debiera a la dificultad técnica para su impresión. De la edición de 1851 del *Presente amistoso* se volverá a hablar más adelante.

3.5 *Semana de las Señoritas Mejicanas (1850-1852)*

¹⁵² “Guadalupe”, *op. cit.*, p. 261.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 263.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 264.

¹⁵⁵ Ignacio Cumplido, “Impresiones de la música”, *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido. Libro de muestras de todos los tipos comunes, títulos, guarniciones, viñetas, grabados y demás útiles que existen en sus oficinas. Hecho en el año de 1871*, México: 1871. [Edición facsimilar. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.]

¹⁵⁶ *Loc. cit.*



fig. 26

Como su nombre lo indica su periodicidad fue semanal y aparecía los martes (fig. 26);¹⁵⁷ A partir de dicha frecuencia, se pueden identificar dos épocas durante su publicación: la primera, que comprende los tomos I y II (1850-1851); y la segunda que incluye los tomos III y IV (1851-1852). Además de su labor como impresor de la revista, Juan R. Navarro fungió como el principal editor. Entre los colaboradores literarios se encontraban Niceto de Zamacois, José María Vigil y Francisco González Bocanegra, entre otros. Desde la introducción, queda expresado que los propósitos de la publicación eran puramente literarios, “de recreo y de sólida instrucción”.¹⁵⁸ Lo novedoso de la *Semana de las señoritas mejicanas* se aprecia en sus contenidos, pero también en su formato. Del corpus hemerográfico analizado, es la única publicación que presenta la mayoría de sus contenidos en un formato a dos columnas, tanto para los textos de gran extensión como para los pequeños insertos. De acuerdo con el prospecto del segundo tomo, los temas principales, tratados a manera de secciones, incluían las últimas modas de París, artículos religiosos, tanto de historia bíblica como efemérides, una variada sección miscelánea, charadas o adivinanzas, artículos sobre ciencias y artes, labores propias de señoras, una sección de economía doméstica que consistía en consejos para el hogar, de belleza y recetas de cocina, crónicas sociales y artísticas tanto nacionales como traducciones de otras publicaciones europeas, entre otros.¹⁵⁹ De igual manera, se incluyó información de índole musical en pequeños textos informativos sobre personajes de la vida musical de la esfera internacional y, de acuerdo con lo señalado por el impresor y editor, la inclusión de partituras, las cuales no se encuentran en la colección consultada en la Hemeroteca Nacional de México. Las identidades masculinas aparecen constantemente así pues se tiene, por ejemplo, a aquellos hombres distinguidos en el mundo de la música como Verdi y Haendel mientras que la iconografía refuerza en todo momento la imagen paterna (fig. 27).

¹⁵⁷ Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, “232. La Semana de las señoritas mejicanas”, *op. cit.*, p. 386.

¹⁵⁸ Juan R. Navarro, “Introducción”, *Semana de las Señoritas Mejicanas*, México: Juan R. Navarro impr., ed., 1850-1852.

¹⁵⁹ Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *op. cit.*, p. 387.



Elle s'adresse à ses filles et leurs parents.

LA SEMANA

fig. 27

La *Semana de las señoritas mejicanas* resulta interesante ya que se presenta más como una revista miscelánea de referencia, de contenidos varios, pero todos concebidos como útiles, cuyos textos resultan breves en extensión en comparación con otras revistas de tiraje anual como el *Panorama*, o las semanales como el *Semanario*. Sin embargo, no deja de avistarse la íntima relación discursiva existente entre el tipo de señorita conceptualizado y la práctica musical a ella atribuida.

3.5.1 Los contenidos musicales de la *Semana de las señoritas mejicanas*: la utilidad ante todo.

Como se ha indicado, esta publicación no contiene ninguna partitura a pesar de la mención sobre la existencia de las mismas. Los contenidos musicales, tanto los conceptos como aquellas referencias a prácticas musicales, toman un significado peculiar al observar que poseen intrínsecamente, siempre de manera discursiva, una cualidad de utilidad, de conocimiento útil. Aunque no se encuentran en una secuencia evidente, los contenidos musicales sirven para definir, en su conjunto, el tipo de práctica musical adecuado para su tipo de lectora, siempre en función de su beneficio. Por un lado, los conceptos reafirman lo aceptado y lo sancionado; por otro, confirman que el tipo de *señorita mejicana* al cual refieren es aquella que no pretende, bajo ninguna circunstancia, la profesionalización de su práctica musical, ya fuese manifestada en el canto o en la interpretación al piano.

En principio, es notoria la inclusión de un compendio de conceptos básicos de teoría musical, titulado “Nociones preliminares de Música” (fig. 28).¹⁶⁰ A diferencia del diseño otorgado a otros materiales de la revista, este breve compendio, con una extensión total de casi ocho páginas, no se encuentra en el formato a dos columnas. Su inclusión es relevante ya que se infiere que ofrece el conocimiento necesario que una *señorita* requería para el quehacer musical estaba ahí por ejemplo, se indican algunas figuras decorativas de uso generalizado en todas las expresiones musicales del siglo

¹⁶⁰ “Nociones Preliminares de Música”, *Semana*, tomo I, pp. 95-102.

XIX como el trino/trillo, el mordente y la apoyatura; se habla de los modos mayor y menor; el uso de los indicadores de dinámica; el uso de los bemoles y sostenidos, etc.¹⁶¹ Este tipo de conocimiento, potencialmente adquirido a través de la revista, se convertía en un material educativo de referencia tanto para ella como para los padres, guardianes excelsos de la educación de la *señorita*. A pesar de la existencia de esta información o conocimiento útil, más adelante se indica que por un lado, “No ha habido mujer que en punto á música haya sido una compositora distinguida, por muy aventajada que haya sido su ejecución instrumental.”;¹⁶² mientras que por otro lado se indica que “La manía por la música perjudica á la salud y acorta la vida de miles de millares de damas, así por los hábitos sedentarios que requiere, como por las simpatías morbosas que engendra.”¹⁶³ Ambas afirmaciones resultan interesantes ya que, sin aparecer de manera explícita, presentan argumentos que ponen en evidencia la existencia de una práctica musical determinada para la *señorita* que consta de, por lo menos, dos elementos: el no distinguirse como



compositora y, a través del *discurso médico*, el no poner en peligro su salud. El tema de la salud relacionado con la actividad musical es reiterado en tres ocasiones más. Primeramente se apela a una autoridad histórica, a Pitágoras, quien afirmaba que la música resulta a todas luces provechosa para la salud y sirve para aliviar las enfermedades del cuerpo y del alma.¹⁶⁴ Posteriormente se habla del canto en concreto. El cantar resulta por demás útil ya que es muy “provechoso en los casos de indigestión”, alivia los problemas pulmonares y de respiración, y el mejor tiempo para ponerlo en práctica resulta ser “una hora después de una de las comidas diarias” pero resulta contraproducente antes del almuerzo.¹⁶⁵ Finalmente, las crónicas de tipo social resultan reveladoras; llama la atención cierta información contenida en el “Ramillete para las bellas” donde se da noticia de la tan mencionada Ma. de Jesús Cepeda y Cosío,

¹⁶¹ “Nociones Prelimares de Música”, *Semana*, tomo I, p. 101 y ss.

¹⁶² “La música y las mujeres”, *Semana*, tomo I, p. 347.

¹⁶³ “Consecuencias de la música”, *Ibidem*, p. 367.

¹⁶⁴ “La música”, *Ibidem*, p. 202.

¹⁶⁵ “El canto”, *Semana*, tomo II, p. 174.; “El canto”, *Semana*, tomo IV, p. 70.

referida como “Chucha”, quien cantó en un concierto y fue ampliamente aplaudida.¹⁶⁶ Este dato es significativo pues indica que Ma. de Jesús continuaba activa en 1852, diez años después de la publicación de su primer vals. La *Semana de las señoritas mejicanas* no queda exenta de mostrar aspectos del *discurso de la domesticidad* ya que cuenta con innumerables textos que hacen referencia explícita a los deberes domésticos, pero sobre todo al esquema decimonónico por excelencia para toda mujer: consolidarse primero como hija, luego como *señorita*, llegar a *esposa y señora*, para finalmente cristalizarse en la identidad de *madre*.

Sin duda alguna, cada una de las publicaciones estudiadas merecen un estudio todavía mas exhaustivo; sus materiales son una fuente primaria rica para formular diversas preguntas que permitan, en determinado momento, poder develar la observable complejidad histórica del periodo decimonónico. Hasta este capítulo constantemente se ha hecho referencia, sin entrar en demasiados detalles, a la categoría e identidad de *señorita* o de *señorita mexicana*, aunque las revistas, como mediadoras de diversos *discursos de género* a través de sus contenidos y protagonistas, dejen ver la existencia de tal categoría discursiva y social. Así pues, es menester explorar en concreto tal identidad.

¹⁶⁶ Emilio Rey, “Ramillete para las bellas”, *Semana*, tomo IV, *op. cit.*, p. 273.

CAPÍTULO 4**NO TODAS LAS SEÑORITAS, NO TODA LA MÚSICA: LA PRÁCTICA MUSICAL COMO
PARTE DE UN DISCURSO DE GÉNERO.**

Como se ha analizado, los contenidos, el diseño y la planeación editorial de las revistas femeninas permiten develar a un público lector determinado pero también se refieren constantemente a un tipo de mujer peculiar, cuya identidad toma fuerza en el *discurso de género*. No se debe perder de vista, como se ha manifestado con anterioridad, que se entiende *discurso* como una estructura histórica que implica formas de pensamiento y de comprensión que permiten al individuo situarse en el mundo. Ahora bien, los *discursos de género* pueden tomar diversas tipologías o formas. Como se ha mostrado, las revistas sujetas a estudio muestran diferentes variantes del *discurso de género* que poseen, entre sus características, la capacidad de confluir entre sí, coincidiendo o contradiciéndose. Esta dinámica inherente de los *discursos de género* hace posible, por un lado, encontrar las diferentes maneras de concebir categorías históricas como la de mujer o la de hombre; en consecuencia, el tipo de mujer mencionada constantemente por las revistas femeninas que forman el corpus de esta investigación aparece impregnada de este ir y venir de los *discursos de género*. Por otro lado, este tipo peculiar de mujer, queda construida discursivamente, lo cual implica la existencia, la operatividad, la agencia y la manifestación de representaciones culturales determinadas. Este capítulo tiene dos objetivos analíticos primordiales; en primera instancia, mostrar la existencia, confluencia y aparente inmutabilidad de los diversos *discursos de género* y develar la existencia de este tipo de mujer peculiar: la *señorita*. Para llevar al cabo este primer objetivo se toma como punto de partida un artículo publicado en la edición de 1851 del *Presente Amistoso*. *Dedicado a las señoritas mexicanas*, titulado “Consejos a las señoritas”, que expone una serie de presupuestos indispensables para definir a la *señorita* perteneciente a la esfera social dominante y que permite, a través de su contenido, identificar un tipo de *discurso de género* a partir del cual se pretende demostrar la confluencia de otras formas del mismo.¹ De igual manera, este texto permite identificar a los interlocutores involucrados y sus propósitos. Cabe señalar que, si bien la inclusión de artículos descriptivos se presenta como un rasgo característico de las publicaciones sujetas a estudio, el artículo de Pesado presenta los elementos necesarios para el análisis

¹ Véase el contenido íntegro del artículo en el anexo III.

pretendido;² el segundo objetivo pretende dar cuenta de cómo los *discursos de género*, operaron en lo relativo a la actividad musical de Ma. de Jesús Cepeda y Cosío.

4.1 Los “Consejos a las Señoritas” y José Joaquín Pesado.

No resulta extraño encontrar un texto de José Joaquín Pesado en el *Presente Amistoso* por dos factores importantes: en primera instancia gracias a su contacto con Ignacio Cumplido, y en segunda, debido a las características morales de los contenidos del *Presente Amistoso*, donde Pesado plasmaría su postura moral y católica. El autor, originario de San Agustín del Palmar, Puebla, fue poeta, escritor, legislador del estado de Veracruz (1834) y ministro del Interior y de Relaciones Interiores y Exteriores durante los gobiernos de Anastasio Bustamante y Nicolás Bravo respectivamente.³ De acuerdo con los datos proporcionados por Francisco Sosa, Pesado fue autodidacta, y radicó en la ciudad de Orizaba antes de trasladarse junto con su familia a la Ciudad de México donde albergó un salón literario al que concurrían los literatos y personajes de la vida intelectual del momento.⁴ De igual manera, José Joaquín Pesado estuvo fuertemente ligado con la producción editorial de su época; en principio, junto con Francisco Modesto Olaguíbel, redactó un periódico denominado *La Oposición* (1834).⁵ Su carrera como escritor y poeta fue fructífera y muchos de sus escritos y poesías aparecieron en periódicos y revistas de diversa índole. Se sabe que formó parte de la academia de San Juan de Letrán y que junto con otros colegas de la misma fungió en 1849 como jurado en el concurso y convocatoria lanzados por el compositor Henry Hertz para seleccionar aquella poesía que serviría de texto para el “Himno Nacional Mexicano” cuya música sería responsabilidad del mismo compositor y no estaba sujeta a concurso.⁶ En aquella ocasión el texto ganador fue el de Andrés Davis Bradburn; tanto la música como el texto, cuya impresión y publicación fueron

² Otros artículos de naturaleza prescriptiva son: “De la influencia del bello sexo”, *Panorama*, pp. 35-40; Cora Millet, “Manejo y gobierno de una casa”, *Semana*, 1851, pp. 216-218.

³ Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos. (Doscientas noventa y cuatro)*, México: Editorial Porrúa, 1884. [Edición facsimilar: Editorial Porrúa, Colección “Sepan cuantos...” núm. 472, 2006, p. 620.]

⁴ Véase Ma. Esther Pérez Salas, “Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las elites culturales, 1832-1854” en Graziella Altamirano Cozzi (coord.), *En la cima del poder. Elites mexicanas, 1830-1930*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999, pp. 13-53.

⁵ Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 620.

⁶ Miguel Galindo, *op. cit.* p. 543.

responsabilidad de Ignacio Cumplido, se pusieron a la venta.⁷ De igual manera, formó parte en 1854 del jurado que eligió el texto del “Himno Nacional Mexicano”, entre las veintiséis composiciones poéticas sujetas a concurso, a la ganadora: un texto de la autoría de Francisco González Bocanegra.⁸ Pesado también perteneció a varias asociaciones científicas, artísticas y literarias; fue doctor de la Universidad (1854) y corresponsal extranjero de la Real Academia Española. Su labor como periodista y redactor quedó fuertemente patentizada en *La Cruz*, periódico de tendencia conservadora el cual, de acuerdo con Jefferson Rea Spell, posee un gran valor desde el punto literario, debido principalmente a las colaboraciones de Manuel Carpio, Alejandro Arango y Escandón y José María Roa Bárcena, este último gran amigo de Pesado y autor de una de sus biografías.⁹ Sobre su espíritu conservador Francisco Sosa afirma que “No hay en el clero mismo un individuo que hubiese combatido con mas tesón, con mayor brillantez en defensa de la cuestión religiosa, que Pesado.”¹⁰ Prueba de esto son algunas de sus poesías como “La Revelación” y la “Jerusalem Libertada”. Este autor legó su actividad de poeta a su hija la poetisa Isabel Pesado.¹¹ Ignacio Cumplido fue su editor e impresor y en 1839 dio a conocer sus *Poesías originales y traducidas*; en 1840 Cumplido publica de nueva cuenta la misma obra pero en una versión aumentada.¹²

Un proceso interesante es la identificación de la discusión de los “Consejos a las señoritas” aparecidos en el *Presente Amistoso*, así como de su sustento.¹³ La estrategia discursiva seguida es la del imaginario sobre la diferencia sexual, donde la realidad de

⁷ Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 544. Según Galindo, tal venta no fue favorecida por el público.

⁸ *Ibidem*, p. 586.

⁹ Jefferson Rea Spell, *op. cit.*, p. 282; Cfr. José Ma. Roa Bárcena, *Biografía de D. José Joaquín Pesado. México, 1873*, México: Ignacio Escalante ed., 1878. Este título, además de dar cuenta de datos y acontecimientos biográficos, se presenta como un estudio de la obra literaria de José Joaquín Pesado.

¹⁰ Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 621.

¹¹ Lilia Granillo Vázquez y Esther Hernández Palacios, “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I*, México: UNAM, 2005, p. 134.

¹² Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 620.

¹³ Cabe señalar que hasta el momento no hay autor/a que haya realizado un análisis de los *discursos de género* existentes a partir del artículo de José Joaquín Pesado. Sin embargo, Angélica Velázquez Guadarrama menciona la existencia de tal artículo pero no da cuenta de su autor. Véase Angélica Velázquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas San Román” en Esther Acevedo y Stacie Widdifield (coords.), *Hacia otra historia del arte en México. Vol. 1. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. 1780-1860*, México: CONACULTA, 2001, p. 130.

este tipo de *señorita* se determina por las prácticas sociales, tanto las públicas como las privadas, pero sobre todo por el sistema de emociones que rigen a las mismas. La argumentación acerca de lo que implica ser este tipo de *señorita* no la coloca a la par del hombre: privilegia a la emoción y la intuición, características innatas por encima de la razón, con lo cual su existencia se eleva, a un rango privilegiado por ser diferente a la parte masculina, fuese ésta el padre, el prometido o el esposo, por mucho que se quisieran presentar como complementarias; en otras palabras, lo que sustenta en gran medida el artículo de Pesado es la diferencia sexual fuertemente justificada y articulada en un tipo de *discurso de género*: el *discurso de la domesticidad*. A través de su prosa prescriptiva, el artículo de Pesado se propone fijar a las representaciones culturales que permitieron la transmisión de códigos colectivos y que generaron pautas de comportamiento social de un tipo de *señorita*.

El breve esbozo de la vida y pensamiento de José Joaquín Pesado en relación con el *discurso* de su artículo, permite observar que el autor, como interlocutor, es quien tiene la palabra: es quien autoriza y está en condiciones de hablar y dar los consejos; también da por sentado que su receptor es femenino. El título de su artículo llama la atención pues son *Consejos* dentro de una publicación que ostenta el adjetivo de *Amistoso*; en este sentido, José Joaquín Pesado adquiere su propio protagonismo al convertirse dentro del texto como el personaje que habla, el que tiene algo importante que decir; pero sobre todo se configura como la voz masculina amiga, aquella de palabras sabias y amistosas.

4.1.1 El *discurso de la domesticidad* en los “Consejos a las señoritas”

La narrativa del artículo de Pesado se sustenta en un binomio causa-efecto constituido a partir del *discurso de la domesticidad*. Como se ha indicado, este tipo de *discurso de género* plantea que la maternidad es el eje de la existencia de una mujer, pero para poder llegar a tal realización propone una serie de elementos necesarios definidos dentro de cometidos sociales a través de la evocación de rasgos o cualidades traducidos en pautas de conducta: la identidad de este tipo de *señorita* se moldea, en gran medida, a partir de tal *discurso*. En el citado artículo se pueden encontrar dos puntos importantes que forman parte del mismo *discurso de la domesticidad*: el

primero hace referencia a la educación moral y a los conocimientos básicos donde la actividad musical juega un papel determinante, mientras que el segundo punto se enfoca tanto al aspecto físico como al del entorno doméstico o del hogar. La táctica discursiva se basa en recalcar los arquetipos propios de la época: madre y esposa, mientras que para alcanzar dicho estado se tiene que ser *señorita* con todas sus implicaciones y ese es el propósito no explícito del artículo de Pesado. A través del texto es posible detectar aquellos elementos que hacen que el poder del *discurso de la domesticidad* radique en la evocación de representaciones culturales que refuerzan la importancia de la actividad materna como una finalidad única y necesaria. Como se observará, la *señorita*, crea su identidad a partir de preceptos, que en palabras y pensamiento de José Joaquín Pesado, la privan de la posibilidad de crear u obtener, como individuo, un proyecto laboral o social autónomo y libre. Al tomar esto último en consideración es posible observar que este tipo de *señorita* perdía una de las condiciones básicas del discurso liberal: la *individuación*.

El inicio es contundente, donde menciona que la suerte de un hombre depende de la suerte de una mujer es decir, de una relación de causa-efecto y por ello las palabras y consejos del autor son importantes al estar influidas por el pensar de la época, del cual se ha hablado con anterioridad. Pesado introduce inmediatamente después dos arquetipos agrupados en binomios y los enaltece con énfasis: el de madre-esposa y el de esposa-madre, donde uno es consecuencia del otro de manera funcional y orgánica. De igual manera, Pesado identifica la figura masculina en términos de maridos y hombres; concluye sus líneas introductorias con la idea de que la misión de las mujeres, en su concepto, es crear familias dichosas y una sociedad excelente.¹⁴ Una vez abordado el asunto de la maternidad, insiste en colocar en la madre el papel educativo por excelencia. En otras palabras, madres e hijas constituirían una cadena de transmisión de conocimientos que aseguraría la felicidad de la sociedad. La lógica operante que subyace implica que una buena madre garantiza la existencia de una buena hija y, a su vez, es medida en razón de su hija.

Una de las características del siglo XIX fue el de la reparación religiosa, la cual empezó a adquirir un aspecto de auxilio humanitario organizado por parte de las

¹⁴ Pesado, *op. cit.*, p. 17.

elites. Es por ello que el autor enfatiza el tema de la religión; Pesado resalta la imagen de la mujer piadosa desde la perspectiva de la religión católica. Sin embargo, no se encuentra una narrativa directamente relacionada con el acto de fe o con algo interno, íntimo, subjetivo y completamente espiritual.¹⁵ Para este tipo de mujer, la religiosidad se ejerce a través del acto caritativo y piadoso de dar a los pobres públicamente algo material pero que representa algo espiritual, siempre bajo la mirada de otros: “no se puede concebir a una mujer perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un monstruo.”¹⁶ Resulta interesante que en este texto se equipare a la piedad con la religión lo cual indica el fuerte vínculo existente entre la religión católica y este tipo de caridad pública. Este enfoque toma sentido al considerar, como señala Montserrat



Galí, que debido a las transformaciones políticas en España y en América, las fuentes hispanoamericanas hablan con frecuencia del problema de la mendicidad.¹⁷ La mujer educada en la piedad y la caridad podía contribuir a aliviar la situación de una manera adecuada a su posición social y motivada, primordialmente, por sus sentimientos hacia el prójimo. No es coincidencia que en la mayoría de las publicaciones de la época se incluyeran textos e ilustraciones alusivas al acto caritativo (fig. 29). Más adelante se mostrará la conexión directa que tiene la piedad con la actividad musical de la señorita. Pesado concluye lo relativo a la piedad con una representación cultural importante en la época: este tipo de mujer que es un ángel; es así que la iconografía católica se integra al imaginario colectivo de la *señorita* y eventualmente se conformará en la representación cultural por excelencia del *discurso de la domesticidad*, el *Ángel del hogar*. Hasta aquí, Pesado se refiere a la mujer en su condición de madre-esposa. Después utilizará por primera vez la palabra señorita.

En su estrategia y argumentación, Pesado continúa al dar por hecho que la señorita podía adquirir algunos conocimientos después de entender el por qué y la

¹⁵ Pesado, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷ Montserrat Galí Boadella, *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México: IIE, UNAM, 2002, p. 168.

importancia de la piedad, esta visión es congruente con la idea de que la educación moral venía antes que aquella de carácter intelectual rasgo común que, como se ha observado, justifica la existencia de varias de las publicaciones sujetas a estudio.¹⁸ Para ser preciso y claro, Pesado enlista brevemente algunas de las áreas del conocimiento adecuadas para la joven mujer; es revelador que en dicho listado no se incluya al conocimiento musical, es decir, que éste no es considerado como parte de la actividad intelectual: aquella que tiene que ver con la razón. El mismo volumen del *Presente Amistoso* incluía artículos relacionados con dichas materias. Es necesario no perder de vista que todo el conocimiento que este tipo de *señorita* podía adquirir estaba destinado a reforzar el sistema social existente y al mismo tiempo servir a objetivos civiles y de estabilidad económica, es decir, en la colectividad; una vez más se recalca que la adquisición del conocimiento, relacionado con la razón, no constituye un proyecto individual en el cual ella tiene la libertad de tomar decisiones con respecto a los conocimientos que quiere adquirir. Sin embargo, pasar los límites del conocimiento permitido conducía a la burla: la señorita intelectual poseedora de conocimientos mayores, aquella que pasaba el día entre los libros y descuidaba a su hogar, sus deberes, o la que ya en su papel de esposa, podía descuidar a su marido y hasta su apariencia física era ridiculizada. Las fuentes señalan que este tipo de mujer ya era un personaje cómico habitual en las sátiras periodísticas desde la década de 1840.¹⁹

El no ostentar el conocimiento adquirido formaba parte de los buenos modales indispensables para la mujer que forma parte de una esfera social dominante, directriz que también se observó en varias de las publicaciones anteriormente discutidas.²⁰ José Joaquín Pesado continúa su disertación con este tema, por lo cual es pertinente discutirlo brevemente. Los buenos modales constituían y se entendían como un reflejo de una buena educación y por ende eran la carta de presentación de una familia. Si bien los buenos modales resultaban indispensables, y material de estudio por demás intrigante para la investigación, es pertinente señalar que también

¹⁸ Pesado, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México. 1790-1857*, México: Siglo veintiuno editores, 1988, p. 40.

²⁰ Recuérdese el ejemplo de la semblanza titulada “Guadalupe” discutida en el capítulo anterior.

como “buenos modales” se entendía el lenguaje corporal que incluía: el tono de la voz, el juego de la expresión, los movimientos corporales y los ademanes. Todo esto en su conjunto daba a conocer el grado de cultura y educación, desde la persona más vulgar hasta aquella que posee las más selectas y elegantes maneras traducidas en formas de conducta específica; en este sentido, los buenos modales se constituyeron como una manera de legitimar el poder en la jerarquía social al marcar una diferencia; en otras palabras, son una forma de distinción.²¹ Como dato interesante, uno de los manuales de urbanidad y buenas costumbres más importante de la época fue el del venezolano Antonio Carreño cuya hija, Teresa Carreño llegó a ser connotada pianista y compositora.²² Más adelante se revisarán algunos manuales de conducta propios de la época que permitirán revelar la confluencia de los diversos *discursos de género* relacionados con el de la *domesticidad*.

Posteriormente el autor menciona la importancia del conocimiento musical; es importante notar que la información concierne a dos rubros que en las revistas anteriormente discutidas comenzaron a hacerse visibles: la práctica del piano y la del canto. En primera instancia, José Joaquín Pesado dice que la música es uno de los adornos propios de la mujer, tal aseveración no es nueva pero se revela como importante para el contexto de la *señorita* ya que, veintiséis años antes, había sido expresada en esos mismos términos por Florencio Galli en *El Iris*.²³ La disertación de Pesado continúa al afirmar que cuando la señorita toca el piano se produce un efecto particular:

²¹La investigación sobre los buenos modales ha girado entorno a los manuales de conducta; Véase: Nora Pérez-Rayón Elizundia, “‘Gente decente’ y de ‘Buena educación’ en el México porfirista. El Manual de Carreño desde la perspectiva de Norbert Elias” en Javier Rodríguez Piña (coord.), *Ensayos en torno a la sociología histórica*, México: UAM Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2000, pp. 197-236; Valentina Torres Septién, “Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el Porfiriato” en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad: la ciudad de México en el cambio del siglo XIX-XX*, México: UNAM, 2001, pp. 271-289; *Ídem*, “Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900” en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela, *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: PUEG, Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 127; *Ídem*, “Las lectoras católicas: educación informal a través de los manuales de urbanidad y conducta en el siglo XIX” en Carmen Castañeda et al., *Lecturas y lectores en la historia de México*, México: CIESAS, Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, pp. 247-262.

²² Véase Rosario Marciano, “Carreño (García de Serna y Toro), (María) Teresa (Gertrudis de Jesús)” en Julie Ann Sadie y Rhian Samuel (eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, New York: Macmillan Press Limited, 1995, pp. 106-107.

²³ Véase capítulo tercero.

“!Qué expresión tienen los acentos del piano cuando es una muger la que lo hace producir sus armonías! (...) 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.”²⁴

En tal afirmación resulta interesante que no se esperara virtuosismo de la señorita, es decir, que al parecer bastaría una técnica modesta siempre y cuando haya expresión, sentimiento, melancolía, etc., esto es, cualidades femeninas. Después habla sobre el canto, el cual es identificado como el medio para expresar los sentimientos a través de la unión de la letra y la música; hace énfasis en la claridad que la señorita debe poner en la pronunciación de la letra: “No es el acento humano vago como el gorgojo de las aves, sino la expresión de las pasiones del alma por medio del idioma, unido á la melodía de la música.”²⁵ En otras palabras, a través del canto, que sólo ella podía expresar, la señorita tenía la habilidad de despertar emociones particulares. El autor deja claro que, para este tipo de señorita, el terreno donde la música, su conceptualización, ejecución y recepción se movían era el del alma en oposición al de la razón. Las aseveraciones del autor en relación con la práctica musical de la señorita ponen en evidencia la existencia de una distinción a partir de una apreciación estética entre la música que ella interpretaba y la interpretada por un hombre, de tal manera que nuevamente se refuerza la diferencia sexual. De ahí que la música ejecutada por la *señorita* fuese esperada y concebida con cualidades sonoras y expresivas específicas diferentes de aquellas asociadas con una interpretación masculina ya que la música ejecutada, interpretada y, como se ha visto también compuesta, por una *señorita* servía a otros propósitos. La práctica musical de la *señorita* se presenta como la expresión individual de una proyección colectiva, diferenciada de aquella propia de los hombres o de otro tipo de mujeres tales como las cantantes profesionales, la mayoría extranjeras.

¿Para qué servía el conocimiento musical? y ¿por qué hacer uso de un *discurso* sustentado en la diferencia? Antes de continuar con el análisis de “Los consejos a las señoritas” es necesario hacer un paréntesis para tratar de dar respuesta a estas preguntas. Al respecto se vislumbran dos caminos que sirven al mismo propósito esto

²⁴ Pesado, *op. cit.*, p. 19.

²⁵ *Ibidem*, p. 20.

es, el de refrendar su condición e identidad de *señorita* que le permiten distinguirse de otro tipo de señoritas. Si bien hablar de espacios privados y públicos es materia de otra investigación, ambos aspectos están conectados con la relación lógica de causa-efecto de la identidad de la *señorita*. El primero de ellos, el espacio privado, tiene que ver con aspectos relacionados con el *discurso médico* que van desde el desarrollo del alma, la salud, la educación física, el esparcimiento, etc., pero restringidos al ámbito privado. Para poder ilustrar tal situación se recurre a los manuales de conducta y educación. El higienista y educador José Panadés y Poblet en su vol. I dedicado a la mujer de la clase alta de su obra *La educación de la mujer: según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, da importancia a la actividad musical a partir de un precepto fundamental del *discurso médico* mencionado con anterioridad: el hecho de que las mujeres resultan más emocionales que los hombres.²⁶ Al partir de este concepto justifica su postura como científico y señala que “El higienista, atento á todo lo relativo á los intereses que defiende, no puede dejar de tener una indulgencia por el piano, por mas que de él se abuse.”²⁷ Posteriormente, ya en su calidad de experto científico y guardián de la salud femenina, afirma contundentemente que “la música es un excelente medio de educación, puede ser eficaz y dulce remedio a muchas enfermedades físico-morales; mas su exceso, su desorden (...) pueden producirlas en grado lamentable.”²⁸ Ahora bien, D. L. J. Verdollin en su *Manual de las mujeres*, cuya estrategia editorial está basada una serie de pequeños textos descriptivos y semblanzas de mujeres, da cuenta de que “El canto presta animación (...) al paso que tiene un influjo saludable sobre el pecho y los pulmones (...) perfecciona la expresion oral y dispone los órganos para que más tarde formen los variados sonidos (...) de los idiomas extranjeros.”²⁹ Los beneficios para la salud derivados de la práctica musical tenían consecuencias en otro nivel: el de la buena figura y la belleza física. Al tomar esto en consideración, nuevamente Verdollin, en una semblanza titulada “Juliana” narra: “No tardó [Juliana] en notar que se iba poniendo

²⁶ José Panadés y Poblet, *La educación de la mujer: según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, 3 vols., Barcelona: Jaime Seix, 1877-1878, p. 89.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ D. L. J. Verdollin, “Habilidades de las mujeres”, *Manual de las mujeres. Anotaciones históricas y morales sobre su destino, sus labores, sus habilidades, sus merecimientos, sus medios de felicidad*, París: Librería de Ch. Bouret, 1881, p. 130.

muy gorda (...) se aferró pues á su modo de vivir y dejó hasta de leer, tocar el piano (...) apenas se podía mover (...) es así que a los 23 años no se distinguía ya fación alguna en su rostro”.³⁰ La salud y la belleza, en este caso mantenidas y propiciadas por la actividad musical, se convirtieron en otro factor de distinción. Es posible deducir esto por medio del tipo de descripción utilizada para describir a la mujer joven perteneciente a un estrato social inferior. Estos retratos tienen que ver con la fealdad o con la algún tipo de imperfección física notable, como marcas en la piel o la falta de algún miembro.³¹ Al considerar estos elementos, la existencia de un piano en casa, esto es, su uso, implicaba la obtención de toda una serie de beneficios sumamente importantes para las familias de las altas esferas sociales; de tal manera que la presencia de un piano en casa toma una nueva interpretación. La iconografía de la época muestra esta situación; como ejemplos basten las siguientes escenas donde aparece la actividad musical en pleno o la existencia del medio para hacerlo el adecuado o propio para la *señorita* (Anexo II, figs. 1, 2 y 3). Cabe señalar, que la presencia de un piano en casa debe considerarse como otro rasgo de distinción social. En este sentido, las familias de clase inferior, con aspiraciones de ascender en la escala social, a menudo también tenían un piano en casa y educaban a la niña de la casa de manera similar. En este sentido, resulta revelador el artículo de Guillermo Prieto titulado “Las hijas de Don Pantaleón” que refiere que este personaje “no vive (...) sino para bien y progreso de sus hijas” que “le han salido de talento y bonitas”, y cuya casa es “una academia, un consultorio, y un semillero”. De su hija Carolina, quien canta, dice “No es precisamente un modelo de hermosura (...) pero !qué alma, santo Dios, qué alma!, vale por tres (...)”, posteriormente indica que “Don Pantaleón, si bien no es rico, tiene sus medianas proporciones (...) Con estas proporciones, y con las miras que tenían tan buenos padres, de hacer de sus hijas verdaderas joyas de la sociedad (...)”³² Ahora bien, si todo esto se verificaba de manera adecuada en el ámbito privado entonces interviene el segundo aspecto que tiene que ver con el espacio público. En su

³⁰ *Ibidem*, p. 233.

³¹ *Ibidem*, p. 244 y 310. Como ejemplos se tienen las semblanzas de “Cecilia” quien es descrita como coja, flaca y fea además de que aspira a ser como las mujeres de la esfera social dominante, y, la de “Celestina” quien no es bonita y no tuvo oportunidad de tener maestros ni de música ni de idiomas.

³² Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres*. Compilación y nota de Boris Rosen J., 2 vols., México: CONACULTA, 1993 (Obras Completas, Vols. II-III), vol. II, pp. 292-300.

recuento sobre la actividad musical de las mexicanas, Otto Mayer-Serra afirma que la intervención de la “señorita aficionada” tenía lugar en manifestaciones públicas que solían ser conciertos de beneficencia, fiestas religiosas, celebraciones patrióticas o inauguraciones de ciertas instituciones.³³ Sin duda esto queda de manifiesto con la información que proporcionan varias de las revistas femeninas de la época sobre la participación de este tipo de señorita en dichas ocasiones, pero aquí lo interesante es ver la conexión directa entre la actividad musical y el aspecto de la educación moral que José Joaquín Pesado menciona como la cualidad piadosa y caritativa (en su connotación religiosa) que la misma señorita debía poseer: que aparece en público exclusivamente en dichas ocasiones, las cuales eran aprobadas por su entorno social y por ende controladas.³⁴ Al tomar este factor en consideración es posible dar una nueva lectura a este tipo de actividad musical de la *señorita*; actividad que se consolida materialmente como especializada, no profesional ni remunerada, pero que sirve como vehículo del acto piadoso y caritativo de dar al prójimo bajo la mirada de otros individuos. Es de notar que, como parte del mostrarse en público, la *señorita* también asistía a los conciertos y galas operísticas con el conocimiento de causa del por qué de su presencia; ésta era otra manera de mostrarse en un espacio público, un terreno que este tipo de mujer era capaz de entender, y por supuesto era uno de los escenarios permitidos para la interacción social con el sexo opuesto. En este sentido, hay que tomar en cuenta que ya fuese la *señorita* o la *señora* no asistían solas a este tipo de espacios públicos, de tal manera que, estas ocasiones también permitían al padre mostrar a una hija ante la sociedad como estrategia matrimonial o, en su caso, el marido, simbólicamente, podía hacer una ostentación o demostración del estatus social y económico a través de su esposa. Al relacionar aspectos del ámbito público con esta nueva lectura de la actividad musical propia de la *señorita* sobresale el hecho de que el conocimiento musical servía a dos propósitos:

1. Sensibilizar y desarrollar su sentido de lo bello conceptualizado como innato, esto es, desarrollar una estética peculiar.

³³ Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 32.

³⁴ “En el año de 1846 el espectáculo mas sobresaliente fue un concierto de aficionados, organizado con el fin de reunir dinero para un hospital de sangre. La joven Ignacia Arellano entusiasmó en un dueto de Tasso; las señoritas Bonilla y Zepeda en partes de los Puritanos y Hernani...” Apud Emma Cossío Villegas “La vida cotidiana” en *Historia moderna de México*. Vol. 3, México: Hermes, 1993, p. 872.

2. Era la vía para sociabilizar, para desplegar en público de manera controlada tanto por ella misma como por otros (los padres, el futuro esposo, las otras señoritas de su misma esfera, etc.) su sensibilidad y gusto por lo bello, esto es, su educación, sus buenos modales, su belleza, y hasta su bienestar físico, en situaciones específicas con lo cual se refrendaba su estatus de un tipo definido de *señorita*.

Al sumar todos estos ingredientes, es posible observar que la actividad musical de la señorita “aficionada”, como indicaba Mayer-Serra, responde a intereses colectivos de ciertos protagonistas llenos de particularidad;³⁵ es por ello que no puede descontarse como algo trivial en la historia de la música mexicana. El conocimiento musical de este tipo de señorita resulta especializado, aunque no es remunerado ni entendido como una profesionalización. En consecuencia, la actividad musical de la *señorita* se justifica a partir de un discurso sustentado en la diferencia sexual lo cual permite entender que esta actividad musical se presenta como un modo de reproducción social que da cohesión y unidad a la esfera social dominante. Hasta aquí concluye el paréntesis, lo cual permite continuar con el análisis del artículo de Pesado.

Una vez concluida la exposición sobre el conocimiento musical Pesado continúa con lo relativo al arreglo personal. Conforme a la norma de la época, nunca se hacen explicaciones concretas sobre el aseo o el cuerpo de la señorita.³⁶ La moda constituyó un elemento más para expresar el estatus social; formaba parte de los estilos de vida, funcionaba como vehículo de identificación con las cosas materiales. Representa un tipo de vínculo entre el yo interior, lo subjetivo y las cosas externas. En otras palabras, la moda implica proyección. La moda y el arreglo personal se traducen como la unidad de lo interno con lo externo pero que toma importancia y significado en la colectividad, en otras palabras, lo que se proyecta es el gusto personal.³⁷ El gusto proyectado a través de la moda, implica el tener los medios para la adquisición de los vestidos, en otras palabras, poseer los medios económicos que le permiten a los miembros de la esfera dominante la compra de los vestidos que los distingue de otros

³⁵ Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ Pesado, *op. cit.* p. 20

³⁷ Pesado, *op. cit.*, p. 20.

estratos sociales.³⁸ En consecuencia, la *señorita*, como una identidad femenina, se distingue en su modo de vestir y su arreglo personal de las otras mujeres pertenecientes a estratos sociales inferiores. Ahora bien, después del ser *señorita* el autor menciona algunos elementos que corresponden, de manera implícita, al siguiente paso en el esquema de la existencia femenina: el ser esposa. Es de notar que Pesado vuelve al nominativo “mujer” y aunque no lo hace explícito, se refiere al arquetipo de esposa-madre. Aquí el *discurso de la domesticidad* queda manifiesto en relación con el ámbito doméstico, donde el autor da importancia al orden y la armonía del hogar. Al respecto, considera tres principios elementales que le corresponden a la esposa-madre:

1. La distribución del desempeño de ciertas funciones para cada miembro de la familia,
2. La administración del tiempo y
3. La disposición espacial de las cosas.

El autor enfatiza que el espacio doméstico se presenta como el propio para la mujer casada y el ideal para que la futura madre pudiese criar a una futura señorita. Era tarea de la mujer casada el adaptar su entorno doméstico a las nuevas formas de vida doméstica, pero sobre todo marcar su presencia y existencia materializada a través de la elección del mobiliario, la decoración, la dirección de la servidumbre y la administración del gasto familiar, todo esto como elemento del propio *discurso de la domesticidad*. Para el hombre, como marido y proveedor, era importante hacer ver la presencia de su esposa: este era un indicador positivo a través del cual se refrendaba su inteligencia masculina por medio de la elección de este tipo de *señorita* como su eventual esposa y madre de sus hijos, una manera de construir y refrendar la identidad de uno en función del otro.³⁹

El artículo concluye revalidando el papel activo de la mujer educada como un principio de progreso y cambio, siempre en función de la familia, unidad básica para el *discurso de la domesticidad*.⁴⁰ Antes de concluir Pesado se refiere en dos ocasiones al

³⁸ Sobre el estudio del gusto como un elemento de distinción social Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

³⁹ Un ejemplo es la obra de Manuel Payno *El Fistol del diablo*, en la cual abundan pasajes que describen las casas, su decoración y el gusto femenino.

⁴⁰ Pesado, *op. cit.*, p. 22.

ocio, la primera como un defecto que la *señorita*, ya convertida en *esposa*, debe evitar; la segunda mención aparece en su disertación final, donde tipifica al ocio en la “mujer” como uno de los males prevalentes durante la dominación española. Las referencias a la ociosidad de las mujeres es uno de los varios mecanismos de los cuales se vale el *discurso de la domesticidad* para obtener validez; en otras palabras, a partir de un imaginario de los opuestos, entre la disfuncionalidad y sus consecuencias negativas, es decir, reiterando constantemente aquellos elementos que no forma parte del *discurso de la domesticidad*, se fortalece aquello que sí funciona de manera perfecta por ejemplo, el esquema la mujer ociosa vs. la *señorita-esposa-madre*. Es interesante observar que a pesar de que la práctica musical se presenta como parte de una educación emocional y moral, ni se considera como una actividad ociosa ni se describe totalmente como un pasatiempo; todo lo contrario, es una actividad a largo plazo cuyos beneficios, como se ha visto en varios sentidos, están relacionados con la estabilidad social. Por último, el artículo termina enumerando los puntos esenciales de su argumentación, reuniendo implícitamente los arquetipos en binomios madre-esposa y esposa-madre; aquí lo importante es notar la conceptualización de *señorita* como elemento de transición, sin el cual no es posible situarse en alguno de los binomios.

“Los consejos a las señoritas” resultan reveladores en varios sentidos: en primera instancia se presentan en el *discurso de la domesticidad* contenido en el artículo de José Joaquín Pesado como un hecho social concreto que posee una fuerza inherente, característica de los varios discursos de género, a partir de la cual se gesta una forma de comunicación y socialización de pautas específicas de conducta entre este tipo de mujer históricamente identificable y su medio que, por lo tanto, la distingue dentro de la jerarquía social. Los campos de acción se definen por oposición a través del *discurso de la domesticidad*, el cual permite encontrar en las fuentes primarias la existencia de otros tipos de *discurso de género*. Esta oposición se presenta de manera clara, en primer lugar, a nivel de la diferencia sexual entre hombre y mujer, pero existe un segundo plano: la diferencia existente entre la *señorita* y otro tipo de mujeres al establecerse relaciones de diferencia específica por ejemplo, dentro de su misma esfera social, la diferencia entre la señora o entre la solterona; otro nivel de

diferencia se encuentra en la jerarquía social en función de la actividad económica, por ejemplo, entre la *señorita* y las obreras; términos de raza distinguen a la *señorita* de la mujer indígena, etc. Ahora bien, dentro de la misma categoría de *señorita* hay matices y diferencias. Independientemente de un estado civil, por ejemplo, la condición de soltería, su condición sexual (núbil o virgen), o su edad, no todas las señoritas son iguales; si se aplicaran criterios de esta naturaleza una monja, una obrera, una indígena también podrían ser señoritas, sin embargo, como se ha mostrado, el tipo de *señorita* definido por José Joaquín Pesado posee ciertas características que la definen, las cuales pueden ser adquiridas siempre y cuando se sigan los pasos necesarios. Los “Consejos a las señoritas” se presentan, justamente, como una serie de pasos para aquella *señorita* que pertenece a una esfera social peculiar y por lo tanto, refrendar y crear un sentido de existencia, y hasta pertenencia, donde la actividad musical es un pivote para lograr tal situación. El tipo de *señorita* correspondiente a la concepción del *discurso de la domesticidad* encontrado en el artículo de José Joaquín Pesado se define en términos de:

- La posición en la jerarquía o esfera social.
- Un estado civil y un sistema de emociones gestado y controlado en el ámbito familiar.
- Un proyecto de vida en la colectividad no en lo individual.
- Una actividad musical no remunerada, benéfica en varios sentidos, no profesional, pero sí especializada.

Finalmente, los “Consejos a las señoritas” sirven como:

- Un mecanismo teórico que explica, lo que se debe hacer, cuándo se debe hacer y cómo se debe hacer. En otras palabras, el binomio causa-efecto que pone en evidencia los ideales perseguidos.
- Un mecanismo instrumental que expone los medios a través de los cuales se realizan varias de las operaciones sociales (música, moda, aseo, modales, etc.).
- Un mecanismo de aplicación práctica que contiene conocimiento vital y de utilidad para la vida diaria.

En otras palabras, los “Consejos a las señoritas” insertados en el *Presente Amistoso*, coadyuvan para conformar este tipo peculiar de *señorita* cuya identidad se va gestando a través de la memoria colectiva, la imaginación y el ritual social. Es por ello que no todas las señoritas son este tipo de señorita. La fuerza inherente del *discurso de género* en relación con su la práctica musical quedará ejemplificada al tomar el caso de Ma. de Jesús Cepeda y Cosío.

4.2 María de Jesús Cepeda [Zepeda] y Cosío [Cossio]: ¿una voz discrepante?



fig. 30

Para abordar el caso de Ma. de Jesús se ha recurrido directamente a la historiografía, en particular a los pocos e interesantes datos disponibles sobre su vida y su actividad musical (fig. 28). Se tienen los recuentos de cuatro fuentes primarias: una breve semblanza biográfica publicada en *El Museo Mexicano* en 1845, las biografías encontradas en las obras de Francisco Sosa y Laurena Wright de Kleinhans, publicadas en 1884 y 1910 respectivamente, y el recuento histórico sobre la música mexicana del Dr. Miguel Galindo.⁴¹ El recurrir a la historiografía prueba que la actividad musical de “Chucha” no pasó desapercibida sino que, por el contrario, fue notable. Su celebridad fue tal que en 1845 se le dedicó un poema (anexo III), Francisco Sosa la incluye dentro de los “*mexicanos distinguidos*” y Laureana Wright la considera como una de las “*mujeres notables mexicanas*”. Las fuentes concuerdan que “Chucha” nació en 1823, en el seno de una familia perteneciente a la esfera dominante; desde niña recibió instrucción musical como parte de su educación en la cual tuvo mucho que ver su madre Doña Mariana Gómez de Cosío y posteriormente recibió lecciones de canto y música con el Sr. Oviedo. Como era de esperarse, dado su origen y posición en la jerarquía social, participó en muchas de las ocasiones sociales propias de su entorno: al respecto algunas fuentes dan noticia de la famosa “Calenda de Noche

⁴¹ “La Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío. Primadonna de la Compañía de Ópera Italiana del Teatro Nacional de México.”, *El Museo Mexicano. O miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. 2ª época*, México: Ignacio Cumplido ed., 1845, p. 225, 255, 256 y 265; Francisco Sosa, *op. cit.*, pp. 188-190; Laurena Wright de Kleinhans, “María de Jesús Cepeda y Cosío (Primera cantatriz mexicana)”, *Mujeres notables mexicanas*, México: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910, pp. 356-358; Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 527, 540, 541 y 581.

Buena” descrita en el capítulo tercero; posteriormente, debido a una desgracia familiar de la cual no se proporciona la fecha, “Chucha” y su madre se vieron obligadas a buscar una solución expedita para su problema económico y social que se tradujo en la preparación profesional de “Chucha” con miras a formar parte de las filas del mundo de la ópera, es decir, trabajar como cantante profesional remunerada. En consecuencia, primero recibió instrucción vocal bajo la tutela de una afamada cantante, Adela Cesari, cantante italiana activa en la Compañía de Ópera que trabajó en la temporada teatral de 1840-1842 y después con la cantante Anaida Castellan.⁴² “Chucha” hace su debut profesional en 1845. Ninguna de las fuentes consultadas da cuenta de la fecha de su muerte.

La faceta de compositora de Ma. de Jesús no es registrada en las fuentes disponibles; tal omisión resulta importante y sirve para reforzar el hecho de que se le apreció y concedió importancia justamente como cantante; su competencia como compositora se deja ver en sus dos únicas composiciones disponibles publicadas en dos revistas femeninas distintas, El “Vals de los lamentos” y el “Vals” dedicado justamente a Adela Cesari.⁴³ Al tomar en consideración la fecha de su nacimiento y al confrontarla con las noticias sobre su actividad musical se tiene el siguiente recuento:

| FECHA | ACTIVIDAD/PRODUCCIÓN | EDAD |
|-------|--|------|
| 1823 | Nacimiento | |
| 1840 | Participación en la “Calenda de Noche Buena” | 17 |
| 1841 | Publicación de su primer vals en el <i>Semanario</i> | 18 |
| 1842 | Publicación de su segundo vals en el <i>Panorama</i> , dedicado a Adela Cesari. | 19 |
| 1845 | Fecha de su debut como cantante profesional | 22 |
| 1846 | Participa en un concierto de aficionados, organizado con el fin de reunir dinero para un | 23 |

⁴² Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 511.

⁴³ Véase capítulo anterior.

| | | |
|------|---|----|
| | hospital de sangre, canta parte de “Los Puritanos” | |
| 1848 | -Participación en los conciertos para ayudar a las viudas debido a la guerra del 47. -Participación en el concierto organizado por Magdalena Massini, cantante italiana en retiro. -Participa en la puesta de la “Norma” de Bellini, debut con mal éxito. -Participa en la puesta de “Lucrecia Borgia” y “La Sonámbula” -Participa en el concierto de beneficencia de la Casa Cuna. | 25 |
| 1852 | Noticia de su actividad como cantante en <i>La Semana de las Señoritas</i> | 29 |

Sin embargo, toda la actividad musical documentada respondió, independientemente de las propias circunstancias de Ma. de Jesús, al *discurso de género* propio del tipo de *señorita* al cual, en un principio, “Chucha” pertenecía.

Para poder seguir la actividad musical de Chucha es menester remitirse a su primera semblanza biográfica. Resulta importante la manera en que Chucha es presentada al público lector como “una de las mejores cosas que honran á nuestra patria (...) yá presentarla como una prueba de que el honor y la virtud no se marchitan al soplo encendido de la gloria artística (...)”⁴⁴ La justificación inicial es contundente y quedará fortalecida al presentar su desgracia personal como un factor que la orilló a tomar la decisión de trabajar como cantatriz. Para que esta justificación resulte efectiva, debe girar en función de uno de los elementos fundamentales para la conformación del tipo de *señorita* decimonónica: la familia. En primer lugar, la desgracia familiar se centra en la figura del padre, actor decisivo en la formación y cuidado de una *señorita* pero sobre todo proveedor por excelencia de lo necesario para las mujeres de su casa, tanto de lo material, lo económico como de lo moral. Según el autor, un accidente “le arrebató la inteligencia” al padre de Chucha y esto representó una clara desventura para las dos mujeres que entonces quedaron “abandonadas en el mundo” en una situación de viudez y de orfandad, esto es, en una situación de desamparo.⁴⁵ No queda claro si se habla en términos de enfermedad o de

⁴⁴ “La Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío...”, *El Museo Mexicano*, p. 255.

⁴⁵ *Loc. cit.*

muerte. En todo caso, esta situación las llevó al extremo de perder los bienes económicos.⁴⁶ Antes de continuar, es necesario llamar la atención sobre la fecha de la publicación de esta primera referencia biográfica, 1845, el mismo año del debut profesional de Ma. de Jesús. La educación, función maternal por excelencia y razón de ser de las revistas femeninas, no escapa a la atención del autor. Menciona que ante la desgracia, la madre, como viuda, tenía el deber de velar por la educación de su hija; como buena madre que era y sabedora de su papel llevó a cabo su misión y es así, dentro de ese marco referencial, que se menciona la primera educación musical de Chucha con el señor Oviedo. Este dato es revelador, la insistencia del autor de dar a conocer, no sólo el nombre de la madre de Chucha, quien seguramente era conocida en su círculo social, sino exaltar el hecho de su labor maternal en función de su hija. No está por demás recordar nuevamente que una buena madre se evaluaba en función de una buena hija. Más adelante se hace mención de la participación de Chucha en las reuniones particulares: las tertulias y las ocasiones sociales como la ya mencionada “Calenda de Noche Buena” donde la asistencia fue exclusiva para un estrato social selecto. Al confrontar el cuadro sumario de su actividad musical es posible pensar que Chucha recibió educación musical antes de los diecisiete años la cual, muy probablemente, consistió en teoría musical, canto y piano. Posteriormente el autor se centra en la figura de Chucha como hija al narrar que dadas las circunstancias adversas:

“la joven vió 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 existencia, cubría de gloria á su patria, y legaba su nombre a la posteridad (...)”⁴⁷

Hasta aquí lo interesante resulta ser la manera en que queda justificada la decisión, tanto de la madre de Chucha como de ella misma, de dedicarse a una actividad musical remunerada. Sin embargo, nótese que a pesar de contar con entrenamiento pianístico, y muy probablemente de contar con elementos de teoría musical, lo hizo desde la otra práctica musical esperada y destinada para la *señorita*, el canto. La siguiente parte de

⁴⁶ Aunque con menor rimbombancia en los detalles, esto mismo señalan tanto Sosa como Kleinhans. De hecho, Laureana copia casi exactamente las palabras de Sosa. *Cfr.* Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 188 y Laureana Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁷ “La Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío...”, *El Museo Mexicano*, p. 255.

la historia tiene que ver con el descubrimiento de su talento por parte de Adela Cesari, a quien en su segundo vals refiere como maestra y amiga, y a la invitación que Anaida Castellan le hace para concretar su debut la noche del 20 de septiembre en el Teatro Nacional con la compañía de ópera italiana. A este recuento hay que sumar algunos otros datos proporcionados por Laureana Wright quien señala que en aquel entonces “ninguna señorita mexicana podía lucir sus dotes en el teatro, si no quería sufrir la censura y la reprobación general (...)”⁴⁸ Este comentario prueba de dos hechos:

1. Que “Chucha”, a pesar de la pérdida de su posición en la esfera social dominante debido a su desgracia familiar, era considerada, dada su formación y demás elementos discutidos, dentro del tipo de *señorita* decimonónica al cual se ha hecho referencia.
2. Que al transgredir las implicaciones de dicha identidad era sujeta a la censura y la desaprobación por parte de los miembros de su esfera social.

Las fuentes indican que su debut profesional fue todo un éxito al cual se sumaron posteriormente otros tantos. Sin embargo, el cuadro sumario de su actividad musical muestra que después del mismo no dejó de participar en aquellas ocasiones sociales propias del ser *señorita*, específicamente en las presentaciones de beneficencia destinadas a poner en evidencia, a través de la práctica musical, la faceta caritativa de la *señorita*. El autor de su primer recuento biográfico no cesa de alabar su debut como algo casi heroico donde se presentó “(...) como la artista ya formada, que se sienta en su trono y coloca la corona en su frente.”;⁴⁹ y afirma que Chucha tiene la intención de hacer un viaje al exterior para perfeccionarse y conquistar nuevas glorias.⁵⁰ Esta primera información biográfica se presenta como una especie de historia feliz que, sin embargo, Laureana Wright desmiente al narrar que “Chucha” no realizó tal viaje debido a la falta de recursos económicos y finaliza al mencionar que debido a la falta, en aquel entonces, de compañías de ópera y estímulos económicos, Chucha murió

⁴⁸ Laureana Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 356. Cabe señalar que en su recuento de los hechos la autora confunde la ocasión social donde participó Chucha en 1840 al mencionar que fue en la “Cuaresma de 1840” cuando se sabe que lo fue en las celebraciones navideñas, en la famosa “Calenda de Noche Buena”.

⁴⁹ “La Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío...”, *El Museo Mexicano*, *op. cit.*, p. 256.

⁵⁰ *Loc. cit.*

joven, abandonada y en la completa miseria, datos igualmente proporcionados por Francisco Sosa.⁵¹

Es posible observar algunas cuestiones peculiares derivadas del *discurso de género* que rodeó la práctica musical de la *señorita* donde, a partir de lo escrito en las fuentes, es posible ubicar a Ma. de Jesús. Hay que notar ciertas actitudes que pudieron servir como mecanismos de resistencia ante lo inevitable es decir, al hecho de que Chucha y su madre necesitaban sobrevivir sin perder sus respectivas identidades de *esposa-madre* y de *señorita* al no tener la figura con identidad masculina, en concreto al padre de familia, a su lado. Chucha y su madre lograron negociar su postura a través del mismo *discurso de género* que determinaba una identidad y lo esperado por su entorno social, muy probablemente ayudadas por gente del mismo grupo. Esta hipótesis encuentra sustento en uno de los textos incluidos en el *Panorama de las señoritas* anteriormente mencionado donde la autora menciona cuán importante resulta que una joven reciba una educación útil, que le permita dedicarse a un oficio, una actividad remunerada, en caso de necesidad.⁵² Esto pudiera explicar la aparición en 1842 del segundo vals de Chucha, quien probablemente ya se preparaba para su debut tres años después, pero quien sin duda, y considerando la precisión hecha anteriormente por Laureana Wright, podría sufrir la crítica y desaprobación de algunos. Al publicar sus dos composiciones, Vicente García Torres la respaldó considerando su material musical como adecuado para una señorita mexicana y por ende para su público lector. Y sin afán de ir mas allá, García Torres pudo consolidarse como una figura masculina protectora con tintes de paternidad. Otro aspecto a considerar dentro de lo que pudo ser una negociación del *discurso de género* es la aparente casualidad de que el primer recuento biográfico de Ma. de Jesús apareciera justo unos meses después de su debut profesional en el mismo año. Ni que agregar a la manera disfrazada de historia feliz en la que se narran sus pasos. Cabe señalar que unas cuantas páginas más adelante se localiza un poema dedicado a su persona, donde se alaba su voz y su profesión (anexo III).⁵³ Sin embargo, el recuento biográfico hecho

⁵¹ Laureana Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 358; Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 189-190.

⁵² Véase el capítulo anterior.

⁵³ “Á la Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío”, *El Museo Mexicano*, p. 265.

por Francisco Sosa da una última nota al preguntarse sobre el funesto desenlace de la vida de “Chucha”:

¿Podrá causarnos extrañeza nada de esto, cuando en nuestros días encuentran sembrada aún de escollos su senda los que, [como Chucha] apartándose de la común corriente, buscan, ya que no gloria ni renombre inmortales, sí al menos manera de llenar sus necesidades?”⁵⁴

Finalmente, resulta de interés el hecho de que Chucha no dejara de participar en las funciones de beneficencia, ya que pudo ser una manera de recordarle a su entorno social su pertenencia al mismo, refrendando su identidad de *señorita* por medio del acto caritativo llevado a cabo a través de la práctica del canto, elemento indispensable en la representación cultural del *Ángel del Hogar*. Independientemente de estas consideraciones, lo relevante es que las alabanzas a María de Jesús se escribieran después de su muerte y sus dos biógrafos la tomaran en cuenta como cantante y, por otra parte como la mujer que supo mantener su estatus de *señorita*, debido primordialmente a:

- Su posición en la jerarquía social.
- El tipo de educación donde se adquirió el conocimiento musical.
- El fomento del mismo por parte de su madre en su función de esposa-madre.
- El tipo de práctica musical con el que se dio a conocer, primero en lo privado y después en lo público es decir, a través del canto.
- El desarrollo de su actividad musical en el esquema establecido: las funciones benéficas, las ocasiones sociales como las religiosas y publicación de su obra en revistas femeninas.

⁵⁴ Francisco Sosa, *op. cit.*, p. 189-190.

CAPÍTULO 5
EL *PERFORMANCE* MUSICAL DE LA *SEÑORITA*. UNA RECONSTRUCCIÓN DEL
MISMO A TRAVÉS DE LAS *VIOLETAS DEL ANÁHUAC*.

5.1 Las *Violetas del Anáhuac*: nuevos matices en el *discurso de género*.



fig. 31.

Durante la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a circular algunas publicaciones periódicas femeninas con equipos de dirección editorial, redacción y publicación conformados por mujeres; al igual que sus pares masculinos, estos equipos de trabajo determinaron de manera directa los contenidos y objetivos de sus publicaciones. Dentro de los títulos en circulación, y para los propósitos de este último capítulo, la revista femenina *Violetas del Anáhuac* resulta indispensable para establecer cómo la práctica musical destinada a la *señorita* formaba parte del proceso de formación de su identidad de género y no

era un mero resultado (fig. 31).¹ En este sentido, y a partir de los contenidos mismos de la publicación, en este capítulo se pretende mostrar que:

1. La identidad de la *señorita* implica la existencia de una unidad de experiencia a partir de la cual esta identidad obtiene estabilidad y coherencia, elementos que le permiten relacionarse con su entorno en un tiempo y espacio determinados; dicha identidad se presenta como contraparte de otras identidades femeninas las cuales comienzan a aparecer en los contenidos de la publicación esto debido a la agencia del discurso de género.

¹ Algunos estudios sobre la publicación son: Gabriela Cano, "The Porfiriato and the Mexican Revolution. Constructions of Feminism and Nationalism." en Ruth Roach Pierson, y Nupur Chaudhuri, *Nation, Empire, Colony. Historicizing Gender and Race*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, pp. 106-120; Elvira Hernández Carballido, "Dos *Violetas del Anáhuac*; Una violeta inspirada; Una violeta con estilo." en Ma. Esperanza Arenas Fuentes, Alicia Backal, Helen Soriano *et al.*, *Diez estampas de mujeres mexicanas*, México: DEMAC, 1994, pp. 109-139; Lucrecia Infante Vargas, "Las mujeres y el amor en *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras (1887-1889)*", *Secuencia, nueva época*, núm. 36, 1996, pp. 175-211; *Idem*, "Igualdad intelectual y género en *Violetas del anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras, 1887-1889*" en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela, *op. cit.*, pp. 129-156; Graciela Monges Nicolau, "El género biográfico en *Mujeres notables mexicanas* de Laureana Wright de Kleinhans." en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *op. cit.*, pp. 357-378; Nora Pasternac, "El periodismo femenino en el siglo XIX. *Violetas del Anáhuac*" en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991, pp. 399-448.

2. Al utilizar la teoría del *performance*, como una aproximación analítica, se puede determinar la existencia de un *performance* musical para este tipo de mujer decimonónica.

De circulación semanal, en un formato de doce páginas y con una vida de publicación de un año y medio (4 de diciembre, 1887- 24 de junio, 1889), las *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras*, como lo muestra su título, sobresale por tratarse de una publicación femenina redactada y dirigida por mujeres.² Al igual que las publicaciones analizadas en los capítulos precedentes, la revista se vendía por suscripción a 75 centavos mensuales en la Ciudad de México y el costo en el interior de la república se incrementaba a un peso. Si bien el equipo de redacción y dirección editorial era femenino, la dirección administrativa estuvo en manos del Sr. Ignacio Pujol. La revista aparece en un periodo importante para el país justo durante los años en que el Porfiriato, en palabras de Daniel Cosío Villegas, alcanza su estatura dominante.³ En este sentido es relevante que, entre varios factores, los cambios operados en la política interna y particularmente a lo relacionado con la reelección presidencial y la reforma al artículo 78 constitucional, es durante el Porfiriato que se adoptan toda una serie de medidas contra la prensa opositora al gobierno. En consecuencia, los procesos judiciales contra periodistas y varias empresas editoriales se incrementaron.⁴ Sin embargo, el descontento que prevalece durante el Porfiriato se vió reflejado en el auge de varias publicaciones independientes que denuncian los agravios y las deplorables condiciones de vida de varios sectores de la población, resultantes de la política de Porfirio Díaz; en consecuencia, durante este periodo se nota una clara división entre las publicaciones periódicas operadas por y en *pro* del gobierno en turno y aquellas conformadas como opositoras.⁵ Si bien no es este el espacio para tratar un tópico tan complejo como el Porfiriato, resulta indispensable tomar en consideración algunos aspectos del mismo. Este largo y complejo periodo político trajo cambios y tensiones a nivel social y económico debido, entre otros

² El análisis para este último capítulo se realizó a partir de los números de las *Violetas* publicados en el lapso comprendido del 4 de diciembre de 1887 al 23 de diciembre de 1888.

³ Daniel Cosío Villegas, “El tramo moderno” en Daniel Cosío Villegas, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano, Lorenzo Meyer *et al.*, *Historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2003. p. 127.

⁴ Véase Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa*, p. 135.

⁵ Algunos ejemplos de la prensa opositora fueron *El correo del lunes*, *El diablito rojo*, *El hijo del Ahuizote*, *Regeneración*, entre otros.

factores, a la intención de incorporar la nación al conjunto de aquellos países considerados como adelantados en términos del proceso de modernización.⁶ La prensa no escapó a tal cambio; en consecuencia se adoptó las innovaciones tecnológicas propias de la época y se consolidó su industrialización, especialmente hacia finales del siglo.⁷ Las *Violetas* no quedaron exentas de participar de los cambios generados por el proceso de modernización y sus contenidos incorporan nuevos elementos al *discurso de género* causando desplazamientos en las representaciones culturales como la del *Ángel del hogar*, y al mismo tiempo se muestran nuevas identidades femeninas en contraparte con la de la *señorita*.⁸ Es este proceso de cambio social y económico, a nivel del *discurso de género*, que realza estas nuevas y varias categorías discursivas de mujer. Las *Violetas*, como mediadoras del *discurso de género*, coadyuvan a poner en relieve dichas identidades a través del debate público de género y de los interlocutores involucrados. La publicación, principalmente para sus colaboradoras, sirvió como un espacio de debate donde a través de sus escritos plasmaron sus opiniones, posturas y discusiones sobre el acontecer que les rodeaba pero desde una perspectiva femenina. Esta discusión permite determinar con mayor claridad la diferencia existente, entre la práctica musical de la *señorita*, anteriormente discutido, y la de las otras nuevas identidades femeninas y, en consecuencia establecer la existencia de un *performance* musical propio de la primera.

Como punto de partida, resulta relevante el título de la publicación: mientras las revistas anteriormente discutidas hacen explícita su relación con un público eminentemente femenino, las *Violetas* utilizan a la imagen las flores mismas como una representación cultural con connotaciones femeninas.⁹ Cabe señalar que la

⁶ Adopto el término utilizado por Rita Felski donde señala que la modernización implica un proceso de desarrollo económico que trae como consecuencia una serie de innovaciones tecnológicas y científicas, la industrialización y la existencia de un potencial mercado capitalista en expansión. Véase Rita Felski, "Modernism and Modernity: Engendering Literary History" en Lisa Rado (ed.), *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*, New York: Garland, 1994, pp. 191-208.

⁷ Cfr. Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa*, p. 162. Un claro ejemplo de este proceso es *El Imparcial* que fue el primer periódico en utilizar las innovaciones tecnológicas de la época y se constituyó como un órgano oficial del gobierno de Díaz.

⁸ Entre las nuevas identidades femeninas está "la profesora".

⁹ El vínculo existente entre lo femenino con las representaciones florales se presentó de manera frecuente en varias publicaciones femeninas de la época. Montserrat Galí señala este rasgo como parte del Romanticismo en México. Véase Montserrat Galí, "Introducción", *op. cit.*, pp. 13-35; Emilie Bergmann, Janet Greenberg, Gwen Kirkpatrick *et al.*, *op. cit.*, p. 182 y ss.

publicación arrancó con el título de *Las Hijas del Anáhuac*, pero cambió su nomenclatura a raíz de la puesta en circulación de: una hoja suelta con tintes eminentemente políticos del mismo nombre,¹⁰ y, en su edición del número 4, bajo el título “Otro periódico femenino”, se da noticia de una publicación homónima editada en la ciudad de México por la Sra. Concepción García de Mota Velasco quien para ese entonces tenía a su cargo la segunda época de la misma donde participaban las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios.¹¹ En consecuencia, y en voz de su fundadora y primera directora literaria, la Sra. Laureana Wright de Kleinhans, se comunica el cambio de título al de *Violetas del Anáhuac*.¹² Los objetivos perseguidos quedan manifestados desde su primer número donde se explica que las *Violetas* pretenden ser:

“Un medio de expresión femenil, destinado a sostener los intereses, los derechos y las prerrogativas sociales de nuestras compatriotas. La mujer mexicana, adicta por naturaleza a todo lo bello y a todo lo grande, ha llegado en su mayor parte a un grado bastante elevado de ilustración, y necesita por lo mismo un campo donde pueda ensanchar sus conocimientos y darlos a la luz, haciéndolos extensivos a su sexo en general, a fin de que se levante a la altura de la sociedad en que vive y de la época que representa.”¹³

En este párrafo es posible comenzar a notar un cambio en el *discurso de género*: en principio se presenta una nueva representación cultural femenina, la “mujer mexicana”, que es conceptualizada como una mujer ilustrada, capaz de adquirir conocimientos, quien debido a tal saber y a su capacidad de raciocinio, está en condiciones de compartirlos con las otras mujeres siempre como un beneficio a la sociedad misma. Estos elementos contrastan con la imagen la *señorita* anteriormente analizada. En cuanto a los contenidos, la revista agrupa tres conjuntos de estilos literarios: por un lado el ensayo periodístico, donde también se integra el ensayo de opinión; y la ficción donde queda incluida la narración y la prosa lírica, por otro lado,

¹⁰ Laureana Wright de Kleinhans, “Aviso”, *Violetas del Anáhuac*, núm. 8, 22 de enero 1888, primera plana, México: 1888.

¹¹ *Ídem*. “Otro periódico femenino.”, *Violetas del Anáhuac*, año I, núm. 4, 25 de diciembre 1887, primera plana, México: 1888. Aclaro que tal información aparece en el inserto mencionado sin embargo, otros estudios señalan que la publicación homónima corrió a cargo de la Sra. Concepción García y Ontiveros. *Cfr.* Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa*, p. 120; Lucrecia Infante Vargas, “Las mujeres y el amor en *Violetas...*”, *op. cit.*, p. 178.

¹² Laureana Wright de Kleinhans, “Aviso”, *op. cit.*

¹³ *Ídem*. *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre 1887, México: 1887, primera plana.

las composiciones poéticas. La educación ocupa el primer lugar entre los temas recurrentes en los contenidos seguido por cuestiones femeninas como las familiares que incluyen tópicos como el matrimonio, el hogar, la maternidad, la familia, el amor, etc. Antes de discutir los contenidos de la revista, resulta imperativo hablar de algunas de las mujeres involucradas directamente en el equipo de trabajo. En principio, Laureana Wright es una figura central a partir de la cual es posible contextualizar los objetivos de la publicación.

5.1.1 Laureana Wright de Kleinhans y las rupturas en el esquema femenino decimonónico.

Hija de madre mexicana y padre estadounidense, nació en Taxco en 1846. De acuerdo con los datos biográficos existentes, una vez que su familia se mudó a la ciudad de México, Laureana no asistió a la escuela: recibió toda su formación en casa bajo la tutela de sus padres y la de los varios profesores particulares.¹⁴ Este dato resulta interesante ya que da luz sobre las pautas educativas propias de la *señorita* discutidas anteriormente. La fecha de nacimiento de Laureana permite establecer un lapso de tiempo durante el cual todavía se usaba este tipo de formación educativa. Sólo como un dato adicional, Laureana nace un año después del debut profesional de María de Jesús Cepeda. Laureana Wright sobresale principalmente como escritora, poetisa, cronista, ensayista y periodista. En 1865 comienza a escribir sus primeras composiciones poéticas las cuales son dadas a conocer entre los miembros de su propio círculo social; eventualmente su poesía comienza a ser notada entre los literatos de la época. En 1868 se casa con Sebastián Kleinhans, alsaciano radicado en México con lo cual sigue una de las pautas establecidas en el esquema decimonónico de la *señorita*: convertirse eventualmente en esposa y luego en madre de una hija de nombre Margarita. Este factor resulta importante en los escritos de Laureana donde reiteradamente muestra su postura ante el matrimonio y la maternidad. Sin embargo, continúa con su actividad literaria y un año después, en 1869, es nombrada socia honoraria de la Sociedad Nezahualcóyotl a petición de Manuel Acuña y Gerardo Silva. Posteriormente, ingresó a la Sociedad Científica “El Porvenir” y para 1885, a petición

¹⁴ Nora Pasternac, “El periodismo femenino...”, *op. cit.*, p. 400.

de Ignacio Ramírez y Francisco Pimentel, se convierte en socia del Liceo Hidalgo, socia honoraria del Liceo Mexicano y del Liceo Altamirano de Oaxaca.¹⁵ Además de su contribución en las *Violetas*, también publica varios de sus ensayos de opinión en *El Federalista*, el *Diario del Hogar* y *El Estudio*, entre otros. Cabe señalar que Laureana es autora de libros como *La emancipación de la mujer por medio del estudio* (1891), la *Educación errónea de la mujer y medio práctico para corregirla* (1892) y de manera póstuma se publica *Mujeres notables mexicanas* (1910).¹⁶ Como un último dato biográfico obligado, en las *Violetas* se da noticia de su retiro como directora literaria debido a una enfermedad y posteriormente es sustituida en sus funciones por su amiga y colaboradora Mateana Murguía de Aveleyra.¹⁷ Laureana muere en la Ciudad de México en 1896.¹⁸ A partir de este esbozo biográfico es posible observar que Laureana Wright, a pesar de haber seguido en principio las pautas esquemáticas de la *señorita* decimonónica, logra sobrepasarlo y al mismo tiempo, como se analizará, logra expresar su pensar sobre su propia condición de mujer ilustrada. En este sentido la figura de Laureana, en contraparte con la de Ma. de Jesús Cepeda, resulta interesante ya que en principio rompe con las pautas establecidas al incursionar laboralmente en el periodismo y la escritura, áreas consideradas primordialmente como masculinas y fuera de lo esperado en el esquema *señorita-esposa*, pero a diferencia de Ma. de Jesús no realiza tal labor orillada por la necesidad económica además, Laureana eventualmente se convierte en *madre*.

Alrededor de la figura de Laureana se compactó el numeroso equipo literario de las *Violetas* el cual quedó integrado de manera constante por: la profesora jalisciense Mateana Murguía, María Alba, Ignacia Padilla de Piña, Madreselva (pseudónimo), María de Luz Murguía, Concepción Manresa de Pérez, María del Refugio Argumedo, Dolores Correa de Zapata, Fanny Natali de Testa (Titania), Francisca Carlota de Cuéllar (Anémona), Francisca González, Margarita Kleinhans,

¹⁵ Nora Pasternac, “El periodismo femenino...”, *op. cit.*, p. 400.

¹⁶ Laureana Wright de Kleinhans, *La emancipación de la mujer por medio del estudio*, México: Nuera, 1891; *Ídem*, *Educación errónea de la mujer y medio práctico para corregirla*, México: editorial de la gaceta popular, 1892; *Ídem*, *Mujeres notables mexicanas*, México: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

¹⁷ Nora Pasternac, “El periodismo femenino...”, *op. cit.*, p. 400. A partir de enero de 1889 hasta su desaparición en junio del mismo año, la directora literaria es Mateana Murguía. Véase Año II, tomo II, 6 de enero 1889.

¹⁸ *Loc. cit.*

Emilia Rimbló, Lugarda Quintero, Dolores Puig de León, Elvira Josefa Espinoza, Ernestina Naville, Rosa Navarro, Felicitas González, Micaela Hernández, Antonia Rosales, Ángela Lozano de Begovich, Asunción Melo Río, Consuelo Mendoza, Carolina Morales, Blanca Valmont, Dolores Mijares y Rita Cetina. Cabe señalar, que en su primer número, se lanza una invitación a todas las “mujeres mexicanas” para que manden sus colaboraciones literarias.¹⁹ Es de observarse que, con excepción de tres autoras que firman con seudónimos (dos de las cuales es posible identificar), todas las demás colaboradoras firman con sus nombres; al eliminar el anonimato se genera un nuevo mecanismo de identificación con las lectoras, rasgo que no se manifestó en las revistas anteriormente analizadas. Al firmar con su nombre, las colaboradoras se convierten en figuras públicas, su escritura, su pensar se vuelve un asunto público a través del cual participan en los debates de su época.²⁰ Como se ha analizado en los capítulos precedentes, la identidad de la *señorita* está relacionada con el adjetivo de mexicana: sus conocimientos (en términos de su educación) sirven a la sociedad a la cual pertenece; su formación educativa está limitada y en función de la patria pero, su propia identidad se encuentra delimitada por los parámetros anteriormente discutidos y su actividad musical es determinada y articulada a través de la confluencia de los diversos *discursos de género*. Sin embargo, en las *Violetas del Anáhuac*, y principalmente en la voz de Laureana, se habla de la mujer mexicana pero con algunas considerables novedades. En primera instancia, como señala Gabriela Cano, la actividad intelectual femenina, se ve concretada en empresas intelectuales, como en este caso lo serían las *Violetas*, con el patriotismo.²¹ Desde esta perspectiva, Laureana fue una constante promotora de la igualdad de los derechos individuales entre hombres y mujeres, pero consideraba que la mujer emancipada debía considerar a la educación (en términos intelectuales) con los principios morales como los únicos medios para lograr trascender los límites de lo doméstico. En lo propuesto por Laureana, la maternidad continúa presente como un elemento necesario para las

¹⁹ Laureana Wright de Kleinhans, *Las Hijas del Anáhuac*, *op. cit.*

²⁰ Para comprender más a fondo los procesos de creación literaria en función de los discursos Véase Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: FCE, El Colegio de México, 1993.

²¹ Gabriela Cano, “The Porfiriato and the Mexican Revolution. Constructions of Feminism and Nationalism.” en Ruth Roach Pierson, y Nupur Chaudhuri, *Nation, Empire, Colony. Historicizing Gender and Race*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, p 112.

mujeres, es decir, como uno de los propósitos en la vida, pero ya no lo considera como el único fin de su existencia.²² Una de las estrategias literarias adoptadas por Laureana y algunas de sus colaboradoras fue el trazar semblanzas sobre aquellas mujeres consideradas como notables o importantes.²³ No es coincidencia que el primer personaje en aparecer fuera Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente de la República. El texto sobre Carmen es paradigmático ya que por un lado, se marcan el tono y las intenciones de la semblanza como estrategia al exaltar a Carmen en su condición de *hija-señorita* a quien le fue otorgada una adecuada educación es decir, la de toda una *señorita* que incluso dominaba la música en lo instrumental y en el canto; sus principios morales, su inteligencia, su devoción como hija, etc. se ponen en primer plano para después hablar de su condición de *esposa-madre* al pintarla como un modelo en el cumplimiento de sus deberes como la esposa del presidente y al hacer notar sus cualidades caritativas para velar por los desprotegidos; por otro lado, utilizar la figura de Carmen sirve para apoyar lo que Laureana anticipaba: la finalidad de la mujer no radica de manera exclusiva en la maternidad, ya que Carmen Romero y Porfirio Díaz no tuvieron hijos. Sin embargo, la figura maternal de Carmen Romero Rubio queda representada, a través de la exaltación de Laureana, en su actividad caritativa donde ejerce una función social de mujer protectora, esto es, casi como una maternidad social. Cabe señalar, que Carmen es posteriormente biografiada por Laureana en sus *Mujeres notables mexicanas*, donde la tipifica no sólo como la figura femenina más importante del momento político sino que, como indica Gabriela Cano, su imagen es un retrato balanceado del tipo de mujer mexicana donde confluyen la parte emocional/sentimental con la intelectual.²⁴ Este nuevo binomio se presenta de manera contundente y constante en los contenidos de las *Violetas* esto es, como un rasgo nuevo en el *discurso de género*.

Resulta evidente que Laureana Wright de Kleinhans fue una figura central para llevar a cabo el funcionamiento, propósitos y objetivos de la revista: prueba de ello se encuentra en dos ocasiones en que se le dedicaron sendas composiciones poéticas que

²² Gabriela Cano, "The Porfiriato and the Mexican Revolution ...", *op. cit.*, p. 112.

²³ Como la semblanza biográfica de Matilde P. Montoya, primera mujer mexicana en obtener un título de médico en México en el núm. 4, 25 de diciembre 1887; o la de Sor Juana Inés de la Cruz en el núm. 11, 12 de febrero de 1888.

²⁴ *Ibidem*, p. 113.

hacen alusión a su talento y su inteligencia; en otras palabras se habla de ella en términos de éxito.²⁵ Los nuevos matices en el *discurso de género* y sobre todo en la reformulación de la “mujer mexicana” fueron compartidos por las demás colaboradoras de la revista como, por ejemplo, su segunda directora literaria Mateana Murguía de Aveleyra, quien conoció a Laurena a través de una invitación realizada por la Escuela de Artes y Oficios donde se convocó a varias poetisas a participar en una publicación.²⁶ Escribió poesías y ensayos de opinión en los cuales criticaba duramente la situación de algunas mujeres al clasificarlas como románticas, púdicas, envidiosas, etc.²⁷ Cabe señalar, que también se publicaron biografías de varias de las colaboradoras de la revista, lo cual permite conocer algo sobre sus vidas, como el hecho de que varias de ellas se desempeñaron como maestras de escuelas primarias o de escuelas femeninas, fueron escritoras, poetas y hasta pequeñas empresarias.²⁸ Las *Violetas*, al estar respaldada por un grupo tan homogéneo de mujeres creadoras y con una percepción de sí mismas como mujeres ilustradas y mexicanas, logró consolidarse como un nuevo tipo de revista femenina.

5.2 El desplazamiento del *Ángel del hogar* en las *Violetas del Anáhuac*. Nuevas identidades femeninas.

Como se ha mencionado, las *Violetas* aparecen en una época de grandes cambios; la confluencia de los *discursos de género* sigue en boga y así contribuye a perpetuar la representación cultural femenina del *Ángel del hogar*. Sin embargo, en los contenidos de la revista es posible detectar algunos cambios a nivel discursivo, específicamente en relación al *Ángel del Hogar*, que permitieron la emergencia de nuevas identidades femeninas que se presentan como contraparte de la de la *señorita*. El Código Civil de 1884, época de las *Violetas*, establecía la condición legal de la mujer adulta casada

²⁵ Sensitiva, “A la inspirada escritora Señora Laurena Wright de Kleinhans”; Anémona, “A la apreciable Señora Laureana Wright de Kleinhans”, *Violetas*, núm. 39, septiembre 2 de 1888, p. 466 y 468.

²⁶ Elvira Hernández Carballido, “Una violeta con estilo”, *op. cit.*, p. 128.

²⁷ Mateana Murguía de Aveleyra, “Los ángeles de la tierra”, *Violetas*, núm. 51, 25 de noviembre 1888. pp. 576-577.

²⁸ Entre las colaboradoras biografiadas se encuentran: Dolores Correa de Zapata, Fanny Natali de Testa, Francisca Carlota de Cuéllar, Ignacia Padilla de Piña, Laureana Wright de Kleinhans, Mateana Murguía de Aveleyra y Micaela Hernández.

considerada como *imbecilitas sexus* es decir, imbécil por razón de su sexo.²⁹ Mientras tanto el *discurso médico* continuaba exaltando a la maternidad, decretando científicamente que todas y cada una de las mujeres, por su sexo, estaban destinadas a la procreación. En este marco discursivo la imagen del *Ángel del hogar* continuaba vigente. El notorio cambio en esta representación cultural tiene que ver con el proceso de modernización de la nación durante el Porfiriato, y con el Positivismo como la ideología imperante, el cual veía a la mujer como partícipe del progreso social: se concebía que podía ser educada de manera adecuada y limitada; su educación se veía como una responsabilidad social e incluso se aceptaba su potencial incorporación a la fuerza de trabajo sin perder aquellas cualidades que la hacían un Ángel de su hogar; en otras palabras, esta nueva pauta discursiva causaba un desplazamiento de la representación cultural de lo femenino que no cuestionaba ni modificaba sustancialmente el papel de la maternidad como base de la familia. En este sentido, la educación se vuelve el eje central del debate público en el cual toman parte las colaboradoras de las *Violetas*. Es posible observar en sus escritos la constante defensa del derecho que tienen las mujeres a educarse. Si bien este argumento podría parecer propio de las publicaciones antes analizadas, en las *Violetas* cambia ya que tiene que ver con un tipo de educación sistematizada y a todos los niveles, tanto básica como superior. Este argumento abre dos campos de análisis: por un lado, para llevar a efecto la labor educativa se requería de individuos capacitados para realizar la actividad de profesor/profesora. Así pues, la identidad de la profesora aparece como la de una mujer profesional de la educación, que recibe una paga por sus servicios a la nación; una mujer trabajadora.³⁰ La profesora, tomada en cuenta como una mujer ilustrada, con conocimientos, preparada, se concibe como un tipo de mujer que cumple con la responsabilidad de velar por la niñez, casi como una forma simbólica de maternidad que por lo tanto, cumple con su responsabilidad social. En esta concepción radica el hecho de que un trabajo como el de profesora no representara

²⁹ Anna Macías, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México: PUEG, UNAM, 2002, p. 33.

³⁰ Cabe señalar, que este tipo de profesión fue destinado para los sectores de la educación primaria puesto que se estudiaba en la Escuela Secundaria para Mujeres que en 1889, se convirtió en la Escuela Normal de Profesoras y aunque antes de esa fecha se emitía un certificado que les permitía ejercer en escuelas secundarias, ese año se eliminó y se les certificó únicamente para la enseñanza primaria. Véase Anna Macías, *op. cit.*, p. 30 y 31.

una amenaza para el mercado laboral masculino, ya que era el adecuado para las mujeres y en consecuencia ellas no aspirarían a otros campos de trabajo propios de los hombres como el de la administración pública. Esto cobra sentido con lo reportado con algunas cifras estadísticas, ya que, para ese entonces dos terceras partes del total de los maestros de primaria eran mujeres.³¹ El otro nivel analítico que pone sobre la mesa la identidad de la profesora es el económico ya que la enseñanza en los niveles básicos requería de mucho tiempo y dedicación pero la remuneración económica era mínima, en otras palabras, el trabajo de las mujeres como profesoras, como mano de obra, resultaba poco costoso. De acuerdo con cifras oficiales, analizadas económicamente, durante el Porfiriato, los maestros de primaria ganaban menos de dos pesos al día que apenas alcanzaba para el mantenimiento de una persona al día.³² Se sabe que durante este periodo, en promedio, el salario percibido por mujeres asalariadas en diversos sectores (educación, obrero y de servicios) era alrededor de 80 centavos.³³

En el debate público sobre la identidad de la profesora inclusive se llegó a cuestionar su condición legal, es decir, la relación entre su trabajo y su condición de mujer casada, soltera o viuda. Por ejemplo, en 1894 un periódico capitalino menciona que la mujer casada era más apta para la labor educativa que una célibe o que una monja, ya que la mujer casada y con hijos, al amarlos y aprender cuáles son sus necesidades sería capaz de amar y entender a sus discípulos.³⁴ Entonces, la mujer casada sigue las pautas que la convierten en el *Ángel del Hogar* pero al mismo tiempo son esas pautas lo que le permiten, como opción laboral, convertirse en profesora. De igual manera, la identidad de la profesora se consolidó como un elemento importante del proceso de modernización aunque muchas veces se hiciera mofa de tal situación:

“Estamos en el examen, llega la examinada en su coche a la diputación (...) viste de azul con grandes moños; sombrero de pluma colosal; puff a la Popocatépetl;

³¹ Anna Macías, *op. cit.*, p. 29.

³² *Loc. cit.*

³³ Para cifras estadísticas en relación a los salarios durante el Porfiriato y su distribución en los diferentes sectores laborales Véase Lucrecia Infante Vargas, *Mujeres y amor en revistas femeninas de la Ciudad de México. (1883-1907)*, México: Tesis de Maestría en Historia, FFyL, UNAM, 2000; Alejandro Martínez Jiménez, “La educación elemental en el Porfiriato” en José María Kazuhiro Kobayashi, Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dorothy Tanck de Estrada *et al.*, *La educación en la historia de México*, México: El Colegio de México, 2005, pp. 105-143.

³⁴ Ernesto Meneses Morales, *op. cit.*, p. 544.

peinado a la Ixtacihuatl, tacones a la torre de Catedral, cola a la corneta (...) Comienzan los sinodales (...) vuelve a las esferas, dice que París está en Francia y Guadalajara en México (...) toca al piano la Casta Diva de Norma y el jurado hace terminar la prueba (...) al otro día los periódicos anuncian (...) Por fin la joven entró a la moda: tiene título, sí señor, título.”³⁵

En este pequeño texto resulta importante notar la referencia a la actividad musical que la mujer en cuestión debía mostrar como parte de sus conocimientos profesionales: la práctica del piano y del canto. Y aunque la profesora aparece como otra identidad femenina en contraparte con la de la *señorita*, ambas tienen en común el mismo tipo de práctica musical aunque con distintos fines y propósitos. En las *Violetas*, se reitera constantemente que la educación permitiría a la mujer llegar a obtener, por un lado, los derechos de una independencia individual como un ser adulto emancipado, y por otro el desarrollo de su capacidad de razonamiento, de su poder intelectual y moral lo cual coadyuvaría en la “difícil tarea de modificar las costumbres, de imprimir en la prole el sello de la virtud, del amor al trabajo (...)”³⁶ En esto último consiste el desplazamiento discursivo en la representación cultural del *Ángel del Hogar* que fue lo que permitió, en gran medida, que la identidad de la profesora comenzara a emerger como una contraparte de la de la *señorita* y que ambas pudieran ser tema de las *Violetas*.

De tal manera, resulta por demás interesante y evidente observar que el desplazamiento de la representación cultural femenina decimonónica por excelencia se reformula y se aplica no sólo a la *señorita*, potencialmente *esposa-madre*, sino también a otras nuevas identidades femeninas, como el de la profesora, que se ponen en relieve discursivamente debido a los cambios de la época.

5.3 La *señorita* en las *Violetas del Anáhuac*. Su *performance* musical.

A diferencia de las revistas antes analizadas, las *Violetas* presentan un constante ir y venir de los diferentes matices del *discurso de género*, donde la reconfiguración cultural del *Ángel del hogar* permite ver, por un lado, nuevas identidades femeninas pero por otro, también hace posible observar la existencia de la *señorita*. La

³⁵ Emma Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 688-689.

³⁶ Catalina Zapata de Puig, “La mujer de este siglo.”, *Violetas*, núm. 12, 23 de febrero 1888, p. 153.

importancia de estos contrastes discursivos radica en que permiten identificar a las nuevas identidades femeninas, situadas en un polo distinto al de la *señorita*, pero que confluyen en la misma publicación. De igual manera, los contenidos de la revista brindan información acerca del papel que la práctica musical tuvo para la *señorita* como parte de la identidad; estos textos permiten entender que a través de la práctica musical de este tipo de mujer se catalizaban las prácticas sociales y se determinaba su campo de acción. Para poder dar cuenta de este proceso se recurre, como una aproximación analítica, a la teoría del *performance* la cual apareció dentro de la etnomusicología con el propósito de evitar un análisis exclusivo bajo los preceptos de la música occidental, especialmente en las culturas de tradición oral. Fue Milton Singer quien propuso nuevos preceptos analíticos en relación con el concepto de *ejecución musical o performance* las cuales permiten un estudio del comportamiento humano desde una perspectiva cultural de tal modo que dentro de esta última se articula también lo musical.³⁷ Esta nueva visión analítica permite extrapolar el análisis de la *ejecución musical o performance* a la misma música occidental, dotada de un sistema de registro gráfico, pero que también es poseedora de elementos no gráficos y de conducta que le proporcionan un carácter peculiar. Bajo los preceptos analíticos de esta propuesta teórica, Singer determina que para que un *performance cultural-musical* ocurra son necesarios ciertos elementos específicos:³⁸

- a) Un marco de tiempo especificado con un principio y un fin.
- b) Un lugar determinado por lo tanto, una espacialidad física.
- c) Un motivo determinado para la ejecución.
- d) Un programa de actividades.
- e) Un ejecutante o ejecutantes.
- f) Un público.³⁹

³⁷ Gerard Béhague, “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical” en *Sabiduría Popular. Memorias de la primera mesa redonda de folklore y etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán 16-19 de junio de 1982*, México: Colegio de Michoacán, s. f., p. 161.

³⁸ A partir de este momento se hará referencia al *performance* cultural donde se inserta la práctica musical de la *señorita*. Por lo tanto, se encontrará el binomio *performance cultural-musical*.

³⁹ Gerard Béhague, “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical” en *Sabiduría Popular. Memorias de la primera mesa redonda de folklore y etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán 16-19 de junio de 1982*, México: Colegio de Michoacán, s. f., p. 161.

La presencia de todos estos elementos permite develar el conjunto de reglas o códigos que subyacen en la determinada práctica musical, en este caso la de la *señorita*. Cabe señalar, que uno de los principios operativos del *performance cultural-musical* es la existencia implícita de un proceso de comunicación. En otras palabras, existe un algo comunicado y expresado. Antes de proceder al análisis del *performance cultural-musical* de la *señorita* en las *Violetas del Anáhuac*, es conveniente establecer los medios utilizados en la revista para comunicar los elementos constitutivos del *performance* en cuestión, los cuales servirán para analizarlo y permitirán reconstruirlo.

5.3.1 La “Crónica de la Semana” de Titania. La tertulia, espacio de la *señorita*.



fig. 32

Entre las secciones que aparecieron como casi fijas se encuentra la “Crónica de la Semana” escrita por la Sra. Fanny Natali de Testa quien firmaba bajo el seudónimo de Titania. Su verdadero nombre e imagen se conocen gracias a una semblanza biográfica que realizara Laureana Wright en el número 42 de la revista, cuya portada es justamente el retrato litografiado de la Sra. de Testa (fig. 32).⁴⁰ En su crónica, Titania relataba fielmente el acontecer social de cada semana incluyendo los eventos de importancia.⁴¹ La “Crónica de la Semana” resulta por demás reveladora en términos de lo que para

la autora, y para la misma revista, era considerado como un evento social: por un lado se tienen las reuniones de carácter festivo o conmemorativo como, por ejemplo, las bodas, bautizos, cumpleaños, onomásticos, tertulias, bailes y reuniones; por otro, aparecen las representaciones teatrales, óperas y conciertos. Algunas veces la sección incluía pequeños poemas, datos y anécdotas sobre algunos escritores, o menciona a alguna dama en particular. Uno de los rasgos notorios en la narración de Titania tiene

⁴⁰ Laureana Wright de Kleinhans, “Fanny Natali de Testa”, *Violetas*, núm. 42, 23 de septiembre, 1888, pp. 494-495. En realidad esta es una reproducción de la biografía de la Sra. de Testa que apareció, según Laureana, en el periódico ilustrado *La Juventud Literaria*. Laureana sólo agrega algunos matices.

⁴¹ En el tomo I de la publicación la sección de Titania aparece en cuarenta y seis ocasiones.

que ver con los eventos de carácter musical, especialmente cuando hace referencia a la ópera y las tertulias donde participan varios amateurs tanto hombres como mujeres, ya que, más allá de proporcionar la lista de los participantes e intérpretes, se permite hacer una especie de crítica musical. Esto no es sorprendente debido a que la Sra. de Testa, hija de padre Irlandés, recibió su formación educativa en los Estados Unidos donde, como parte de su educación, se inició en el canto junto con su hermana Inés. De acuerdo con los datos biográficos disponibles, la familia de estas *señoritas* se opuso a iniciarlas en la carrera artística aunque eventualmente cedieron. El debut de Titania tiene lugar en Venezuela al cual sigue toda una serie de grandes éxitos en Europa, Cuba y México. Eventualmente se traslada a México y, ya como mujer casada, en su identidad de *esposa-madre*, a petición de su esposo deja la carrera artística con la finalidad de “consagrarse al cuidado de sus hijos”.⁴² El bosquejo biográfico continúa pero recalca que su educación, siempre guiada por sus padres, es lo que le permitió realizarse como escritora y cronista.⁴³ Cabe señalar que en su recuento biográfico se hace hincapié de manera constante sobre su identidad como esposa, madre de familia y dama distinguida, aunque no es mexicana de origen, se le tipifica como una “mexicana de sentimientos” que adoptó a México como su segunda patria.⁴⁴ En la figura de Titania queda nuevamente patentizado el desplazamiento discursivo del *Ángel del hogar* al presentar a una mujer que no deja lo esencial para ella, su esposo e hijos, pero que es capaz de tener libre pensamiento y participar en el debate público desde donde le es permitido gracias a su formación profesional en la música. En otras palabras, Titania se encontraba capacitada, en virtud de su formación musical y profesional, para dar un punto de vista sobre el acontecer musical que interesaba a la revista. Titania se convierte así en una cronista musical y social, con una autoridad que le es otorgada debido a las pautas seguidas en su educación y por cumplir, sin desafiar lo establecido, con el patrón decimonónico de *hija-señorita, madre-esposa*.

Para el análisis del *performance cultural-musical*, la sección de Titania proporciona datos interesantes y específicos de la tertulia, un ámbito propio de la

⁴² Laureana Wright de Kleinhans, “Fanny Natali de Testa”, *op. cit.*, p. 494.

⁴³ *Loc. cit.* Cabe señalar que Titania también colaboró en otras publicaciones siempre bajo el mismo rubro de crónica, como por ejemplo en el *Diario del Hogar*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 495.

señorita. Si bien durante el siglo XIX mexicano se celebran reuniones de todo tipo y varias de estas reciben el nombre de tertulia, es pertinente indicar que la que interesa a la presente discusión es aquella donde participa la *señorita* de manera específica a través de la ejecución musical. El origen de la tertulia, como señala Montserrat Galí, se ubica en la época independiente como una transformación de las reuniones cortesanas. Según la autora, este tipo de reuniones en México siguieron el mismo patrón que en Europa, donde sufrió modificaciones al cambiar de una manifestación aristocrática por excelencia a una práctica realizada en otros estratos sociales.⁴⁵ Como referencia al tipo de tertulia que interesa a la presente investigación, se recurre a la voz de dos mujeres aristocráticas extranjeras: por un lado Paula Kolonitz menciona que a los entretenimientos donde se juega a las cartas, se conversa y se toca música “se les llama tertulia”;⁴⁶ por otro lado, Madame Calderón de la Barca cuenta que, recién llegada al país, en 1840, decide organizar semanalmente este tipo de reuniones, aunque menciona que tiene noticia de que tales ocasiones no son particularmente exitosas, sin embargo triunfa en su proyecto y al parecer otras damas de sociedad imitan su iniciativa.⁴⁷ Durante el tiempo que Madame Calderón de la Barca permanece en México describe en varias de sus cartas el tipo de tertulia de las cuales era anfitriona o partícipe: las reuniones, de carácter semanal, se realizaban en los domicilios de personajes de la esfera dominante y se ejecutaba música, se bailaba, se cenaba, y se jugaba hasta altas horas de la noche o de la madrugada.⁴⁸ Es precisamente en estas intervenciones musicales donde participaba la *señorita*. Este esquema de la tertulia aparece en las narraciones de Titania: estas reuniones organizadas son ofrecidas por mujeres pertenecientes a la esfera dominante en su condición de esposas y madres; las tertulias se verifican en su mayoría en la tarde y la noche, sin embargo, en algunos casos se mencionan tertulias celebradas en la mañana; los motivos de su organización tienen que ver principalmente con onomásticos, cumpleaños, presentaciones de diplomáticos extranjeros recién llegados al país y obras de caridad. La participación en las mismas era por estricta invitación. Un

⁴⁵ Montserrat Galí, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶ Paula Kolonitz, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁷ Madame Calderón de la Barca, *Life in*, p. 140-141; *Ídem, La vida en*, p. 122.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 141; *Ibidem*, p. 250.

ejemplo de esto queda de manifiesto en el número 37 de la revista, donde Titania menciona que:

“Las recepciones semanales están poniéndose de moda entre las damas extranjeras residentes en México. La Condesa de Viel Castel recibe á sus amigos los Jueves en la tarde; la señora del Ministro americano está chez elle el mismo día; la señora de Clarke tiene sus recepciones los Lunes en la tarde, y otras señoras están organizando sus tertulias diurnas.”⁴⁹

5.4 Un análisis del *performance musical-cultural*. La existencia de la *señorita* en el contexto de las *Violetas del Anáhuac*.

De acuerdo con el planteamiento analítico de Milton Singer, la columna de Titania proporciona la información pertinente para estudiar el papel de la *señorita* en las ocasiones propias para su *performance cultural-musical*. En principio se dispone de elementos analíticos en los tres siguientes ejemplos:

Ejemplo 1. núm. 31, 8 de julio 1888.

| un marco específico de tiempo | una espacio físico | un motivo determinado para la ejecución | un programa de actividades | un ejecutante o ejecutantes | un público |
|---------------------------------|--------------------|---|----------------------------|---|-----------------------|
| 7 de julio de 1888 en la noche. | Teatro Nacional | Concierto a beneficio de los damnificados por las inundaciones en el interior del país. | canto | <i>Señoritas</i> María Gómez del Campo y Margarita Hernández. | Asistentes al teatro. |

Ejemplo 2. núm. 38, 26 de agosto 1888.

| un marco específico de tiempo | un espacio físico | un motivo determinado para la ejecución | un programa de actividades | un ejecutante o ejecutantes | un público |
|--|-----------------------------------|--|--|--|---|
| Día de Sn. Joaquín. Después de las seis de la tarde. | Casa de la calle de Sn. Hipólito. | Onomástico del Sr. Joaquin Casassús. Tertulia. | Canto, ejecución al piano, cena y baile. | <i>Señoritas</i> Lupe Altamirano, Elvira Espronceda y la niña María Torno. | Invitados pertenecientes a la esfera dominante. |

⁴⁹ Titania. “Crónica de la Semana”, *Violetas*, núm. 37, 18 de agosto de 1888, p. 441.

Ejemplo 3. núm. 41, 16 de septiembre 1888.

| un marco específico de tiempo | un espacio físico | un motivo determinado para la ejecución | un programa de actividades | un ejecutante o ejecutantes | un público |
|---|-----------------------------------|---|---|--------------------------------------|--|
| Noche del sábado 8 de septiembre de 1888. | Salón de la calle de Sta. Isabel. | Décimo aniversario de la Sociedad Filarmónica Francesa. | Concierto por miembros de la sociedad y dilettanti. Baile-tertulia. La <i>señorita</i> ejecutó Aria de las joyas de <i>Fausto</i> y cavatina de la <i>Traviata</i> . | <i>Señorita</i> Margarita Hernández. | Asistentes pertenecientes a la esfera dominante. |

Es notable que en tres situaciones diferentes, en tres espacios físicos diversos, tiene lugar la participación de la *señorita* a través de la actividad musical, y en los tres casos la vía adecuada resulta ser el canto. Esta variedad confirma la permanencia del *discurso de género* en el cual se ve inmersa la práctica musical de este tipo de mujer, desde 1826, cuando aparece en *El Iris*, hasta 1888 en las *Violetas* esto es, un lapso de sesenta y dos años. Cabe señalar que para los propósitos del análisis del *performance musical-cultural*, y en correspondencia con los datos proporcionados por la fuente primaria, se toma como punto central a la tertulia.

Para realizar el análisis del *performance musical-cultural* dentro del contexto de lo analizado en esta investigación es preciso tener en cuenta los siguientes elementos, desde 1825 hasta 1888:

- a) Su organización y por ende control del mismo.
- b) Su estructura.
- c) El curso del evento.
- d) La periodicidad del mismo.

La organización y el control del *performance musical-cultural* de la *señorita* en la tertulia tienen lugar, de manera evidente, en el núcleo familiar. Es ahí donde la educación musical forma parte de la identidad misma de este tipo de mujer que debe cumplir con un esquema determinado de existencia. La instrucción musical tiene por objeto enseñar a la *señorita* a controlar el sentimiento o la emoción, elementos atribuidos como innatos por su sexo, lo cual le permitirá interactuar en los espacios

públicos ante otros ojos masculinos. En consecuencia, el control del *performance musical-cultural* no está en manos de ella, no es un proyecto individual sino colectivo. Este control familiar se organiza siguiendo patrones de conducta asimilados y compartidos por las familias pertenecientes al mismo estrato social.

A partir de la tertulia es posible observar que la estructura del *performance cultural-musical* de la *señorita* consta de los siguientes elementos: en primera instancia, como elemento educativo sustancial, una formación musical, ya fuese a través de un instrumento como el piano o el canto; la composición musical ocurre con menos frecuencia pero aparece como un complemento educativo y no como una actividad profesional. En los ejemplos analizados, el único ámbito donde ocurre una profesionalización musical es el canto, siempre y cuando la *señorita* no pierda su identidad en función del *discurso de género*. Luego viene el despliegue de las habilidades musicales ante un público determinado. Esta demostración se proyecta desde el espacio doméstico-familiar hacia un espacio público pero situado bajo el control familiar y que sirve a la interacción conjunta de los involucrados es decir, a partir de un espacio familiar, en concreto desde la casa de la *señorita*, la actividad del *performance* se traslada a las casas de otras familias pertenecientes al mismo círculo social pero, no deja por ello de ser un espacio público controlado de manera familiar; lo mismo ocurriría con aquellos eventos como los bailes y tertulias llevados a cabo en salones u otros espacios en donde, de alguna manera, se extrapola el espacio familiar. Las actividades llevadas a cabo durante la tertulia hacen que ésta se constituya en una *práctica ritualizada*, es decir, una práctica que sigue pautas específicas de conducta y que evidencian la existencia de un canon social en términos de lo aceptado o lo sancionado. En este sentido, la fuente primaria indica que durante la tertulia se espera la llegada de los invitados, posteriormente la cena, después la participación musical de la *señorita*, el baile y también el juego. El espacio físico destinado a la manifestación de las habilidades musicales de la *señorita* está predeterminado incluso dentro de la misma casa. En las publicaciones periódicas analizadas, al igual que en muchas otras fuentes de la época, existen numerosas descripciones de las tertulias, en las cuales se hace alusión a la sala de música que toda casa debiese tener; la iconografía de la época

ayuda a formarse una idea de este entorno.⁵⁰ Es así que la tertulia se convierte en el área de interacción, en un tipo de *performance*, donde la estructura del *performance musical-cultural* se manifiesta. De acuerdo con la información proporcionada en varias de las revistas analizadas, la tertulia se convierte en un acontecimiento social importante ya que, la organización, planeación y desarrollo de la misma queda en manos de la *señorita* o de la *señora* de la casa. Un ejemplo de esto se encuentra en el texto “Educación social. Como ha de conducirse una ama de casa cuando recibe tertulia”, este texto resulta revelador para entender que una tertulia resulta ser una ocasión social compleja cuyo éxito o fracaso, en términos de lo aceptado o rechazado por el entorno social, es decir, del canon social, dependía de una figura femenina en específico. El texto se presenta como una guía práctica de lo que la *señora*, anteriormente *señorita*, de la casa debía hacer en una tertulia. Por ejemplo, la primera indicación reza: “La señora de la casa es el alma de la reunión que en ella reciba.”⁵¹ El segundo punto enfatizado por el autor tiene que ver con la importancia del baile y después habla sobre la actividad musical durante la tertulia, al respecto el autor menciona:

“Si se trata de música, á pesar de nuestra habilidad, debéis hacer tocar y cantar antes que vos á todas las personas que forman el concierto; lejos de procurar deslucirlas con vuestra superioridad debéis 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.”⁵²

Resulta por demás revelador tomar en consideración lo arriba indicado, esto hace notar el aspecto ritualizado de la tertulia: por un lado, la actividad musical durante la tertulia es conducida por la *señora* (*esposa-madre*) al invitar a los concurrentes (*señoritas, señoras, señores, jóvenes, etc.*) a cantar o tocar, y por otro, al hacer esto último, ella da muestra, como parte de sus buenos modales, de su amabilidad aprendida desde que era *señorita* y que la distingue como una identidad femenina. A partir de estas indicaciones sobre la actividad musical se puede inferir que:

⁵⁰ Véanse las figuras 4 y 5 del anexo II.

⁵¹ “Educación social. Como ha de conducirse una ama de casa cuando recibe tertulia.”, *Semana de las Señoritas... tomo IV*, p. 111.

⁵² *Loc. cit.*

- No todos los invitados eran considerados como poseedores de habilidades para cantar o tocar esto en función de las piezas elegidas, es decir, que se asumía la existencia de cierto repertorio, fuese para el canto o para el piano, el cual, aunque no se puede hablar en términos concretos de virtuosismo, exigía cierto nivel técnico en función de la interpretación.
- La participación de la *señora* en la actividad musical de la tertulia debía darse bajo lo socialmente aceptado, es decir, sin afán ni alarde de protagonismo.

Finalmente, el texto concluye con una reiteración sobre la amabilidad que la anfitriona debe mostrar en todo momento hacia sus invitados como signo inequívoco de sus deberes como ama de casa.⁵³ En este sentido, la tertulia, como ocasión musical relacionada con el *performance musical-cultural*, era un espacio privado con proyección colectiva propio de este tipo específico de mujer. En otras palabras, en la tertulia se pasa de una proyección individual controlada a una proyección colectiva igualmente controlada que da sentido a una identidad de género determinada. Si bien el papel de la *señora* o *señorita* resulta indispensable para la realización de la tertulia también resulta importante el papel masculino. Esto hace pensar que durante la tertulia se manifiesta la identidad del *esposo-padre* quien al ofrecer una tertulia en su espacio familiar, en su casa, se presenta como el *padre* o *esposo* proveedor que refrenda su estatus social ante otros ojos masculinos a través la identidad de su *esposa* o de su *hija*, es decir, como una cosificación de los buenos modales y la educación de las mismas. En este sentido, la educación de la *esposa-madre* forma parte de una lucha simbólica que se da constantemente en este estrato social y que no podría existir sin la acción del *discurso de género*. Durante una tertulia, el cantar o tocar el piano se constituyen en actividades que muestran el prestigio social de la propia familia concretado en la identidad del *esposo-padre*. En este contexto, el *performance musical-cultural* se presenta como un elemento que hace que el género tome un sentido de acción, como si fuese un verbo, y que realmente prueba su construcción de manera discursiva materializada en las pautas de conducta. De esta manera ocurre “la conceptualización de la ejecución [musical] como un principio

⁵³ “Educación social. Como ha de conducirse una ama de casa...”, *op. cit.*, p. 113.

organizador y como proceso”.⁵⁴ En este sentido, es durante la tertulia que la música adquiere un papel organizador, esto es, primero se da el canto, después la interpretación al piano y posteriormente se verifica el baile. Ahora bien, si por un lado se tiene la participación de la antes *hija-señorita* y ahora *esposa-madre*, por otro, los invitados y asistentes resultan de igual manera importantes. Las memorias de algunos testigos oculares ilustran esta situación. Por ejemplo, Paula Kolonitz señala que: “Lola Elguero nos deleitaba magistralmente y frecuentemente con su música no nos cansábamos de oír lo que con toda maestría ejecutaba”;⁵⁵ mientras Mathieu de Fossey dice: “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.”;⁵⁶ y finalmente Don Manuel Vilar manifiesta “En dicha casa no podemos estar mejor en cuanto a la gente, pues es una familia muy educada y conocida en toda la ciudad (...) la hija toca el piano y canta, y así pasamos algún rato divertidos.”⁵⁷ Estos testimonios resultan importantes ya que permiten develar la existencia de parámetros de aceptación en relación con el despliegue musical de la *señorita*: cuando es aclamada y aplaudida por sus habilidades musicales en realidad se le celebra en función del *discurso de género*. Igualmente, los testimonios dejan ver el importante papel y la razón de ser de un público determinado en función de un intérprete. Sin estos dos elementos el acto comunicativo implícito en el *performance musical-cultural* no se llevaría a cabo. Esto corrobora lo que Abrahams dice respecto al papel del intérprete, en este caso la *señorita*, quien al participar en la tertulia desde donde le corresponde, da muestras de haber asimilado, cognitivamente, el *discurso de género* a partir del cual se construye su categoría femenina de *señorita*, y por lo tanto de su identidad, y “tiene la habilidad de reconocer dónde [y cuándo] esas ocasiones se ofrecen y puede, por lo tanto, capitalizarlas y darles una nueva dimensión con su propio sentido de energía.”⁵⁸ En este contexto, para la *señorita*, su energía como intérprete y por ende, su energía creativa, viene de su identidad de género, lo que le permite forjar una producción musical con características propias a partir de la cuales

⁵⁴ Gerard Béhague, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁵ Paula Kolonitz, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁶ Mathieu de Fossey. *Le Mexique*. Paris: Henri Plon ed., 1857, p. 283. La traducción es mía.

⁵⁷ Manuel Vilar. “Cartas” en Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, Apud Montserrat Galí, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁸ Gerard Béhague, *op. cit.*, p. 163. Citado por el autor.

se hacen apreciaciones estéticas y sociales que permiten inferir, a partir de la hemerografía analizada en capítulos anteriores, una distinción entre la música de la *señorita* y aquella de los otros hombres de su entorno social, por ejemplo, baste tomar en cuenta que varios de los hombres dedicados a la música eran considerados como profesionales de la misma y su participación, en su mayoría, se daba en ocasiones no necesariamente de carácter doméstico como los conciertos públicos organizados por las sociedades filarmónicas cuyos miembros eran mayoritariamente hombres de la esfera dominante;⁵⁹ otro asunto es el reconocimiento al compositor y no a la compositora, es decir, la composición, reconocida por el canon de la época, resulta ser aquella de los varones, aunque como se ha visto, la composición también se verificaba en la *señorita* pero cumplía otra función, entonces, esto explica la existencia de la figura del compositor pero no la de la compositora. Si bien resulta aventurado establecer una periodicidad regular del *performance musical-cultural* de la *señorita* baste tomar en cuenta lo establecido en los contenidos de la sección de Titania es decir, que a lo largo de una semana, simultáneamente se realizaban varias tertulias que se justificaban en las diferentes ocasiones sociales.

Finalmente, el análisis del *performance cultural-musical* permite vislumbrar un elemento primordial para la existencia de la *señorita*, su papel caritativo. Todavía en los contenidos de las *Violetas* es posible dar cuenta de la participación de la *señorita* en los conciertos de beneficencia como en el ejemplo 1 del 8 de julio 1888 donde el concierto llevado a cabo es a beneficio de los damnificados por las inundaciones al interior del país. Esto resulta lógico al tomar en consideración que si bien, en los contenidos de las *Violetas*, se da un desplazamiento discursivo en la representación cultural del *Ángel del hogar*, el cual permite la emergencia de otra identidad femenina como la de la profesora, éste no pierde uno de sus elementos sustanciales como lo es el acto caritativo que todavía está vinculado de manera directa con la identidad y presencia de la *señorita*. Todavía en 1888 la práctica musical de la *señorita* se presenta de manera conceptualizada, ordenada, planeada y controlada en función del *discurso de género*; como señala Norma McLeod, tal práctica musical responde a principios

⁵⁹ Véase Otto Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 31 y 32.

sociales.⁶⁰ Este tipo de práctica musical, insertada en un contexto cultural específico, se presenta como uno de los varios elementos que le permiten a la *señorita* distinguirse de las otras identidades femeninas. Todo lo anterior, prueba que el concepto de género efectivamente denota la organización social de la diferencia sexual y por lo tanto posee implicaciones de tipo *performativo* es decir, el género consiste en un hacer constante, en la interiorización de un discurso, en este caso de un *discurso de género*, cuya repetición persistente se manifiesta y se materializa en ciertas pautas específicas de conducta asimiladas cognitivamente que denotan lo que es femenino y lo que es masculino.⁶¹ Esta manifestación de conductas se convierte en una unidad de experiencia que ocurre dentro de un marco regulatorio donde existen normas específicas instituidas y aceptadas socialmente, es decir, a partir de un canon establecido que no siempre enuncia explícitamente lo que es aceptado o sancionado. La práctica musical de la *señorita*, tan definida y estructurada, forma parte de la manifestación de conductas que expresan la interiorización del *discurso de género*. Es a través de diversas manifestaciones de carácter social, como la tertulia, y que se presentan de manera ritualizada, que se pone en acción el *discurso de género*, y ambos, las prácticas ritualizadas y el *discurso*, se retroalimentan de manera dinámica. La agencia del *discurso de género* impacta la vida cotidiana estableciendo así una eficiencia ritual y de repetición. En esta dinámica también participa la propia publicación. Las *Violetas* juegan un papel determinante al fungir como mediadoras del *discurso de género* al referir, narrar, opinar e informar a un público lector específico sobre tales prácticas ritualizadas. En otras palabras, las autoras de las *Violetas* coadyuvan a legitimar el *discurso de género* de la época ratificando el canon social pero como una negociación del mismo *discurso* con la finalidad de obtener un espacio de participación para ellas mismas. Por ello el *género*, como categoría discursiva, se transforma en una acción cotidiana que se constituye en una base cognitiva para establecer, de manera simbólica, lo femenino de lo masculino en un tiempo y espacio

⁶⁰ Gerard Béhague, *op. cit.*, p. 164. Citada por el autor.

⁶¹ Tomo la terminología del *género performativo* introducida por Judith Butler donde indica que el género tiene tal cualidad ya que lo tipifica como una categoría discursiva a partir de la cual los individuos son clasificados según su preferencia sexual. Véase Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1999, p. 22 y ss.

determinados.

Como se ha observado en los contenidos de las *Violetas* es posible detectar cambios en el *discurso de género* que permiten la convergencia de distintas identidades femeninas. Esta situación anticipaba los cambios que habrían de suscitarse a raíz del estallido de la Revolución Mexicana que sin duda resulta ser un paradigma a partir del cual se gestarían nuevos matices y desplazamientos en el *discurso de género* y por lo tanto, la emergencia de nuevas identidades femeninas y masculinas.

CONCLUSIONES

Sin mayor preámbulo se enumeran una serie de conclusiones como resultado de la presente investigación:

1. La hipótesis sugerida: si las revistas femeninas decimonónicas publicadas en la Ciudad de México promovían representaciones culturales sobre lo femenino entonces, dichas representaciones estarían igualmente relacionadas con la actividad musical de la *señorita*, en consecuencia, la música se convierte en un factor determinante en la construcción social de una identidad de género, se sustenta y cumple al utilizar como premisa para el estudio la categoría analítica de género introducida en la disciplina histórica por Joan W. Scott. En efecto, se establece que la diferencia sexual determina una categoría social, en función de lo cual se realiza la actividad musical de un tipo de mujer: la *señorita*.
2. Las revistas analizadas, como fuente primaria a partir de la cual se obtiene todo el material necesario para llevar a cabo el análisis, tenían por objetivo primordial la educación de un tipo específico de mujer decimonónica.
3. Al utilizar la categoría analítica de género es posible develar la existencia del *discurso de género*, en sus diferentes variaciones, dentro de las cuales se inserta la actividad de la *señorita*. En consecuencia, se establece así un verdadero sujeto histórico necesario para análisis. A partir de su identificación es posible indagar de manera concreta acerca de aspectos como su identidad de género.
4. La actividad musical femenina no sólo dejó huella de manera gráfica en las partituras sino que comprende otras fuentes de información conceptual a partir de las cuales se identifica la existencia del *discurso de género* y permiten establecer como premisa la identidad de la *señorita*. En otras palabras, se establece que la existencia de una composición musical, tomando en cuenta sus elementos formales y estructurales, toma sentido a partir de la identificación y el análisis de un contexto social definido.
5. La identidad de género de la *señorita* se construye de manera discursiva; dentro del proceso de formación de dicha identidad la actividad musical se sitúa como parte del proceso y no como un resultado. En este proceso confluyen varios tipos del *discurso de género*.

6. La revista femenina decimonónica se presenta como una mediadora de los diferentes tipos del *discurso de género*. En consecuencia, a través de la misma es posible localizar las diferentes variedades, los debates de género y sus protagonistas.
7. La razón de ser de la actividad musical de la señorita radica en el *discurso de género*, por lo tanto resulta ser una actividad controlada, organizada e históricamente contextualizada es decir, su desarrollo responde a un tiempo y un espacio determinados. La actividad musical se presenta y funciona como uno de los varios agentes a través de los cuales se realizan las prácticas sociales que distinguen a la *señorita*.
8. La música le permite a la *señorita* crear un sentido de pertenencia con su mismo estrato social y a su vez distinguirse de otros individuos de diferente estatus social y de otras mujeres dentro de su mismo rango, como pueden ser las señoras, viudas o divorciadas.
9. Es posible identificar una serie de representaciones culturales forjadas a partir del *discurso de género* que se hacen extensivas a la actividad musical de la *señorita* como la del *Ángel del Hogar*.
10. Mientras discursivamente se gesta lo femenino de igual manera y por oposición se establece lo masculino.
11. A partir del *discurso de género* se establece una diferencia entre la música compuesta, creada e interpretada por una *señorita* y aquella de carácter masculino. Esta diferencia se encuentra marcada por el uso social al cual servía la actividad musical de la *señorita*.
12. La actividad musical de la señorita, debido al *discurso de género*, se dio en los siguientes sectores: a través de la interpretación instrumental, principalmente en el piano, y en el canto. En cuanto a la composición ésta podía servir como parte de la educación musical que toda *señorita* debía completar ya que, el análisis de las composiciones musicales encontradas en las publicaciones muestran una estructura armónica y melódica de gran sencillez, pero las funciones tonales principales están bien utilizadas. Esto sugiere que en la composición se pretendía mostrar otra parte de la formación musical siempre

bajo los parámetros sociales permitidos. En principio una *señorita* no podía aspirar a crearse un nombre como compositora. La composición, como actividad musical profesional y reconocida, se presenta como una actividad propia de los hombres.

13. El virtuosismo musical y la exigencia técnica requeridos en la participación musical de la *señorita* son congruentes y están determinados por el *discurso de género*.
14. El estudio de la actividad musical femenina utilizando la categoría analítica de género provee de nueva información sobre la propia historia nacional, como en el caso de la composición de Margarita Hernández “Valse a la memoria de los desgraciados días del 15 Julio de 1840”.
15. Una de las características del *discurso de género* que determinó la actividad musical de la *señorita* fue su aparente inmutabilidad y permanencia durante el lapso estudiado de 1826 a 1888.
16. Al utilizar la teoría del *performance*, como una aproximación analítica, es posible contextualizar la actividad musical de la *señorita* como la ejecución de la música en un contexto cultural que se traduce en pautas de conducta.
17. Al utilizar la teoría del *performance*, como una aproximación analítica, es posible determinar a la tertulia como un tipo de *performance musical-cultural* donde la participación de la *señorita* es primordial para su realización. En este sentido las tertulias dictan qué tipo de repertorio es el adecuado en términos del canon establecido para la *señorita*, por ejemplo, los valeses y las composiciones para voz y piano. En consecuencia, el género, es un factor determinante en relación a los repertorios utilizados durante una tertulia.
18. A partir de una verdadera contextualización histórica y musicológica, en función del análisis del *discurso de género*, es posible identificar las pequeñas rupturas en el mismo que permitieron a determinadas protagonistas renegociar su identidad de *señoritas* en su propio tiempo y espacio, como fue el caso de María de Jesús Cepeda y Cosío.

19. La actividad musical de la *señorita* se manifiesta como una proyección individual en la colectividad que tiene mucho que ver con lo concebido como espacios públicos y privados, donde las prácticas sociales tomaban efecto.

ANEXO I
PARTITURAS ORIGINALES Y TRANSCRIPCIONES

Ermelina de Beaufort. "Escocesa", *El Iris. Periódico científico y literario*. Tomo I, México: 1826.

EL IRIS.

ESCOCESA.

Presto

fin

Coda

Escocesa

Piano

The musical score for 'Escocesa' is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The first system includes a 'Piano' instruction. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fourth system includes a 'For.' (Forcissimo) dynamic marking. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

2

The image displays a page of musical notation for piano, page 187, system 2. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system features a dense, rapid melodic passage in the right hand, with the left hand mostly silent. The third system has a melodic line in the right hand and a bass line with chords in the left hand, marked with 'f' (forte). The fourth system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand.

María de Jesús Cepeda y Cosío. "Vals de los lamentos", *Semanario de las Señoritas Mejicanas*.
Educación científica, moral y literaria del bello sexo. Tomo II, México: 1841.

WALS DE LOS LAMENTOS.
Composicion para el Piano de María de Jesús Cepeda.

The musical score is titled "WALS DE LOS LAMENTOS." and is attributed to "Composicion para el Piano de María de Jesús Cepeda." The score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The music is in a minor key and 3/4 time. It features a variety of piano dynamics including *p*, *pp*, *f*, and *sf*, and includes performance markings such as "Andante", "Ritardando", and "D.C.". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and articulations.

Waltz de los Lamentos

Compuesto por la Sra. D. María de Jesús Zepeda

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a section of forte (*ff*) dynamics. The second system is marked piano (*p*). The third system includes both piano (*p*) and forte (*ff*) dynamics. The fourth system is marked piano (*p*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 2-4) features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The right hand has a melodic line with a slur over measures 2 and 3, and a dynamic marking of *f* in measure 4. The left hand plays a bass line with chords. The second system (measures 5-7) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 8-10) concludes the passage with a dynamic marking of *f* and a *Da Capo* instruction. The word *Dolcissimo* is written above the first system, and *p* is written below it.

f

Dolcissimo p

f

Da Capo

Margarita Hernández. "Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840",
Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.
Tomo II, México: 1841.

Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840.
Composición por MARGARITA HERNÁNDEZ.

The image shows a handwritten musical score for a waltz. The title is "Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de Julio de 1840." and the composer is "MARGARITA HERNÁNDEZ." The score is written on five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of the mid-19th century, with many slurs and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Valse a la memoria de los desgraciados Días del quince de julio de 1840.

Margarita Hernández

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, and *ff*. The vocal line includes lyrics in Spanish: "Valse a la memoria de los desgraciados Días del quince de julio de 1840."

María de Jesús Cepeda y Cosío. "Valse", *Panorama de las señoritas*. Periódico pintoresco, científico y literario, México: 1842.

VALSE

Compuesto por la señorita D.^a MARIA de JESUS ZEPEDA,
quien lo dedica á su querida maestra y amiga, la

S.^a D.^a ADELA CESARI de ROCA.

MODERATO

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is written in a historical style with various musical symbols and markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin" written below the bass staff.
- System 2:** Includes a "trillo" marking above the treble staff. The notation contains several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a measure with a wavy line above it, possibly indicating a trill or a specific articulation.
- System 3:** Continues the melodic and rhythmic development. It features a "trillo" marking above the treble staff.
- System 4:** Shows further melodic and rhythmic complexity, with multiple triplet markings in both staves.
- System 5:** The melodic line in the treble staff becomes more intricate with slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.
- System 6:** The final system, ending with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo) below the bass staff.

Valse

Dedicada a su querida maestra y amiga la Sra. Adela Cesari de Roca

Doña María de Jesús Zepeda

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system (measures 5-8) continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 9-13) shows a change in the bass line with more frequent chords. The fourth system (measures 14-17) concludes the piece with a final cadence in the treble and a sustained chord in the bass, marked with the word "Fin".

2

19

loco

24

30

34

D.C.

Ignacia Ilizaliturri de Caballero. "Romanza. La Mirada de Amor", *El Presente amistoso*. Dedicado a las señoritas mexicanas, México: 1847.

LA MIRADA DE AMOR
ROMANZA
PARA VOZ DE SOPRANO Ó TENOR,
POR
la Señora Doña Ignacia Ilizaliturri de Caballero.

Andante
Piano *alleg. p.*

Ya la no-che sea-ve-

...ci--na y del sol es tus al--
...me--na de--hil ra--yo lu--ca a--
...pe--na e--clip--san--do eclipsando su ful--
...gor. No ha-gas que á mi vis--ta

3

ro - - - - be ten - di - da la no - bla -

- - - - ra la ex - pre - sion de tu ter -

- - - - nu - - - - ra la mi - ra - da de tu a -

- - - - mor la mi - ra - da de tu a -

This page of a musical score is framed in green. It contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in French: "ro - - - - be ten - di - da la no - bla -", "- - - - ra la ex - pre - sion de tu ter -", "- - - - nu - - - - ra la mi - ra - da de tu a -", and "- - - - mor la mi - ra - da de tu a -". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

4

- - - - mor la mi - ra - da de tu a -

- - - - mor La ex - pre - sion de tu ter -

- - - - nu - - - - ra la mi - ra - da de tu a -

- - - - mor ah!

This page of a musical score is framed in red. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous page. The vocal line has lyrics in French: "- - - - mor la mi - ra - da de tu a -", "- - - - mor La ex - pre - sion de tu ter -", "- - - - nu - - - - ra la mi - ra - da de tu a -", and "- - - - mor ah!". The piano accompaniment continues with the same complex rhythmic pattern in the right hand and melodic line in the left hand.

2. *Andromancini molto*

si! la mi-ra-da la mi-ra-da la mi-

ra-da de tu amor. La espre-sion de tu ter-

nu-ra la mi-ra-da la mi-ra-da de tua

mor ah! si a mo-

The musical score is for a voice and piano piece. It features a vocal line with lyrics in French and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andromancini molto'. The lyrics are: 'si! la mi-ra-da la mi-ra-da la mi-ra-da de tu amor. La espre-sion de tu ter- nu-ra la mi-ra-da la mi-ra-da de tua mor ah! si a mo-'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'molto'. There are also some performance instructions like 'con sordina' and 'ritardando'.

La Mirada de Amor

ROMANZA

Para voz de soprano ó tenor,
por
la Señora Ignacia Elizalde de Caballero

Andante

Piano

ad. p

Ya la noche se ve
 en la y del sol en tus al me- ras de mi

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line that is mostly rests, followed by a piano introduction. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line enters with the lyrics 'Ya la noche se ve' and continues with 'en la y del sol en tus al me- ras de mi'. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include 'ad. p' (ad libitum piano).

2

109

ta - yu - to - sa - a - pe - nas - e - clip - so - san - do - e - clip - san - do - so - tol -

110

per - No - ta - pas - que - a - mi - vis - ta - ro - be

111

ten - da - la - me - bla - es - en - ta - ra - es - pe -

Crescendo



stos de me ter ra ta la me

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the piano.



ra da — lu a mor la ra

p *ff*

This system contains the next three staves. The piano accompaniment becomes more complex with chords and arpeggios. Dynamic markings *p* and *ff* are present. The vocal line continues with the lyrics.



ta da — lu a mor la ra

p *pp* *ff*

This system contains the final three staves of the page. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated pattern. Dynamic markings *p*, *pp*, and *ff* are used. The vocal line concludes the phrase.

4

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "ta... da de... ni... a... mor...". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* is present in the piano part.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "son de... la... ter... ni... ta... la... ni... ta... da... de...". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a similar rhythmic pattern.

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "mor... al...". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a dense texture of sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

77 *abandónate al modo* *f* *forte*

ra - na - la - mi - ra - da la - mi - ra - da de - tu - amor La - espe -

si concludo il canto *cresc.*

78 *lento* *sub*

son - de - la - mi - ra - da la - mi - ra - da la - mi - ra - da de - tu -

lento *Col. auto.*

79 *morendo*

mor - al - si - mor

morendo *f* *f*

**ANEXO II
ICONOGRAFÍA**

fig. 1

Josefa San Román (copia de Juliana San Román). "Sala de música". Siglo XIX. (ca. 1835-?) Óleo sobre tela 136x125 cm. Col. Particular en Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez. *Pintura y vida cotidiana en México: 1850-1950*. México: Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, 1999, p. 200.



Nótese la presencia masculina observando la escena donde las dos mujeres llevan a cabo una interpretación musical desde el lugar adecuado es decir, el canto y el piano.

fig. 2

Manuel Ocaranza. "El amor del colibrí", ca. 1869. Óleo sobre tela. 145x100 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA.



Hay un simbolismo implícito en esta pintura donde se presentan elementos asociados con lo femenino. Para el caso que ocupa, se hace notar al fondo la figura de un piano.

fig. 3

“La núbil. Clase alta”. José Panadés y Poblet, *La educación de la mujer: según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, vol. I, Barcelona: Jaime Seix, 1877-1878, litografía entre p. 86 y 87.



fig. 4

"Triunfo de una señorita". *Calendario de las señoritas mexicanas, dispuesto por Mariano Galván para 1843*. Grabado. México: 1843 en Anne Staples (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México: El Colegio de México, FCE, 2005, p. 173.



fig. 5

“Viñeta no. 663” en Ignacio Cumplido. *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido. Libro de muestras*. México: 1871; [Edición facsimilar, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.]



Típica escena de tertulia.

ANEXO III

**“GUADALUPE” Semblanza
“CONSEJOS A LAS SEÑORITAS”
POEMA A MARÍA DE JESÚS CEPEDA Y COSÍO**

GUADALUPE

I.

El viagero cansado y sediento que atraviesa los arenales del desierto, suele encontrar la sombra benéfica del palmero que mitigue sus fatigas, suele hallar las aguas cristalinas de una fuente para recobrar sus fuerzas y proseguir su peregrinación. Así en medio de los infortunios de la vida, cuando el corazón ha ido perdiendo una á una sus mas bellas esperanzas, cuando solo conserva el recuerdo de sus pasados dolores y no se atreve á abrigar ni una sola ilusion consoladora, suele encontrar algun sér que lo conmueva y lo reanime y lo haga entrever una esperanza, reviviendo sus mas bellas creencias. Si habeis sentido una simpatía viva, ardiente y misteriosa; si habeis experimentado esa impresion dulce que queda grabada en el pecho para toda la vida; si creéis que todavia resuena en vuestro oído el acento de una voz que habeis escuchado dominado por su poder; si en vuestra pupila refleja aún la imágen de algun sér que acaso visteis un instante, cuya suerte ignorais, y que tal vez no volveréis á ver jamas, comprendereis cuál es esa impresion que reanima la existencia, que deja en el alma una huella que jamás se borra.

Hay mugeres que tienen ese encanto indefinible de conmover los corazones con una mirada, de atraer las mas vivas simpatías, de hacer renacer la fé y la esperanza en el alma de los desgraciados. Tal vez será esta la mision de las mugeres en la tierra, y para ello están dotadas de hermosura y de gracia; pero la sociedad las corrompe, y en vez de ser flores de delicioso aroma, ecshalan un aire envenenado.

Entre esas mugeres que poseen mil atractivos y cuyo encanto consiste en la virtud y el candor, pocas habrá comparables á GUADALUPE.

II

Nunca pueden ser muy interesantes las descripciones de la hermosura puramente física de una muger. Todas esas descripciones se parecen, y el alma no se conmueve al escucharlas, porque esa belleza que fascina solo los sentidos, puede ser un don funesto, si no va acompañada de la belleza del alma.

Es mi ánimo describir ahora el carácter de GUADALUPE; no es esta una novela, porque en la vida de la jóven no hay escenas dramáticas, ni aventuras, ni coquetería. Es hermosa como una ilusion de amor, está adornada de grandes virtudes, y sin embargo, el mundo no la admira; ella no quiere deslumbrarlo, porque como el incienso que se quema en el tabernáculo sagrado, no sale del templo, así todos los encantos, las virtudes todas de GUADALUPE viven encerradas en el hogar doméstico.

Cuando era niña jugaba y reía con su madre, que colmándola de besos de amor formaba su corazón. GUADALUPE recibió de los labios de su madre, las primeras nociones de la existencia de un Dios grande, justo y misericordioso, y supo que el culto que más valía tiene á sus ojos, consiste en la práctica de todas las virtudes. GUADALUPE, inocente y cándida como los ángeles del cielo, adoraba á Dios, su adoración era tan pura como el aroma de las rosas, como el canto de las aves que á la hora del crepúsculo forman un himno sublime al Criador. En GUADALUPE el sentimiento religioso era más que un culto, era una necesidad de su alma, que gozaba en la contemplación de la naturaleza, revelación elocuente de la existencia de un Ser infinitamente bueno. Su corazón se enternecía con las sublimes y ternas verdades del cristianismo, de esa religión que es un precepto divino de amor y de virtud, que aumenta la dicha de los pocos que son felices, y mitiga los dolores del desgraciado en la tierra. La fé de la inocente niña es ardiente, es viva, no se detiene á examinar los misterios de la revelación, *creer y esperar*, y goza en *creer* y en *esperar*.

Después de Dios, amó GUADALUPE á su madre, que la había alimentado con su sangre, que había velado sus sueños de niña; que había ido formando todos los sentimientos de su alma, que había sido en fin para con ella la representación de la Providencia. Amó a su padre que se sacrificaba por la felicidad de ambas, que consagraba su vida entera á las dulzuras de la familia, lo amó con ternura, con gratitud.

En aquel corazón blando como la cera, se imprimían las lecciones de moral que le daba su madre, con sus dulces palabras, con su ejemplo. GUADALUPE lloraba con los desgraciados, mitigaba las penas de la miseria y de la indigencia, estaba exenta de orgullo y vanidad, y nunca una idea de odio empañó su corazón. Adivinaba y presentía la corrupción del mundo, y lo contemplaba con compasión, pero sin temor, porque tenía una secreta seguridad de la fuerza de sus virtudes. En la educación de GUADALUPE, se atendió sobre todo á la parte moral, que es en la que consiste el poder de la mujer; y no se descuidó el cultivo de su inteligencia. Acostumbrada á todas esas atenciones domésticas que ocupan el tiempo de las hijas y de las esposas, y que las hacen tan apreciables, se le dieron todos los conocimientos que contribuyen á perfeccionar el espíritu y á desarrollar la imaginación, empleando de una manera útil y grata el tiempo, que en el ocio produce solo el fastidio y las pasiones tristes. GUADALUPE tiene un genio de artista; se recrea con la música y con la pintura; habla varios idiomas, comprende las bellezas de la poesía, ha emprendido el curioso estudio de las plantas en que se admira el poder de Dios, se distrae el ánimo y la ciencia encuentra medios de aliviar las dolencias de la humanidad.

Y sin embargo GUADALUPE es modesta; jamas hace ostentacion de su saber, no aspira á ninguna clase de celebridad, y su inteligencia y su corazon están consagrados á su familia.

III

En medio de la felicidad viene el dolor á ennegrecer la ecsistencia. El padre de GUADALUPE quiso que ella perfeccionara su educacion viajando por los paises mas adelantados en civilizacion, y la inocente niña se resignó á abandonar á su familia y á su patria.

Lloró al partir, porque sentía en el alma separarse de su madre, porque padecía al abandonar el cielo de la patria, el aroma de sus flores, el canto de sus pájaros, el templo en que habia orado desde niña, y porque un negro presentimiento de duelo y de martirio oprimia su corazon...

! Pobre GUADALUPE! Era cierto su fatal presentimiento. Pocos meses despues de su partida espiró su madre, sin que los lábios de GUADALUPE endulzaran con sus besos su agonía...

GUADALUPE supo de la muerte de su madre y sufrió por no haberle prodigado sus cuidados. Ha sentido que la pérdida de una madre es irreparable, le ha sido dolorosa su orfandad, y ha tenido bastante fuerza de alma para resignarse en la desgracia, para disimular sus pesares y poder aliviar los de su padre. Dotada de un esquisita sensibilidad, ha conocido que ella solo ella debe hacer llevadera la ecsistencia á su padre, que ella debe animarlo al trabajo y á la actividad, y evitar que se entregue á un dolor que produzca su ruina y su abandono.

Lo ha logrado. El padre de GUADALUPE, orgulloso de poseerla, tan virtuosa, tan pura, tan complaciente, vive para ella, le consagra todos sus instantes y se afana en conservar su intachable reputacion, para que su hija lo ame y lo venere siempre.

¡Qué tierno espectáculo el de una jóven hermosa, viva, espiritual, llena de encantos y atractivos, sosteniendo la viada del autor de sus dias! ¡Qué ejemplo de amor filial, de abnegacion y de grandes virtudes!

IV

GUADALUPE es hoy el ornato, la joya mas valiosa de su familia. Ha reemplazado hasta donde ha podido á su madre, ha conservado el órden doméstico, y con la mayor dulzura ha hecho que sus hermanos conozcan los extravíos á que está espuesta la inesperta juventud.

En el mundo se ignora tal vez la ecsistencia tranquila de GUADALUPE. Su vida es como el curso de los apacibles arroyuelos cuyas aguas no tienen estrépito; pero cuyas márgenes están sembradas de flores. GUADALUPE en la flor de su juventud, encantadora, dotada de mil

virtudes, compasiva, simpática, candorosa y modesta, inspira á cuantos tienen la dicha de mirarla un sentimiento profundo de veneración y de respeto. Es amada, pero no con ese amor pasajero que nace de los sentidos y huye con el tiempo, sino con ese amor de admiración y de entusiasmo que inspira la virtud.

Al mirar a GUADALUPE, siempre afable, siempre risueña, al contemplar la felicidad que esparce en su derredor, al mirar esa existencia privilegiada y feliz, se siente algo de inquietud al pensar en su porvenir Se teme que las pasiones vengan á turbar esa felicidad, que el mundo marchite sus creencias y sus esperanzas; pero no, GUADALUPE pasará tal vez por el mundo; pero quedará siempre pura como el oro cuando pasa por el fuego; sufrirá, acaso, pero nunca será escéptica, que es en lo que consiste la desgracia, porque la hermosa jóven es uno de esos ángeles del cielo que traen al mundo una misión de paz y de tranquilidad, y cuyas alas no tocan jamás el cielo de la tierra.

“Guadalupe”. *Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas.* Ignacio Cumplido ed., México: 1851, pp. 257-264.

CONSEJOS A LAS SEÑORITAS

Dar consejos es cosa fácil, pero darlos con tino es muy difícil. Nosotros nos aventuramos á esto en obsequio del bello sexo, de cuya suerte depende tambien muchas veces la de los hombres. Las madres forman por lo comun el corazon de los hijos, y éstos conservan para todas su vida las impresiones de virtud y de órden 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 mugeres, conoced vuestra mision en el mundo, y haced buen uso de ella!

Nada dirémos sobre la importancia de la religion: ella es tal, que no se puede concebir una muger perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religion, seria un monstruo. Por fortuna esto en nuestra republica es desconocido: el sexo femenino merece perfectamente en ella el título de piadoso.

La compasion para con los pobres es otra de las prendas mas eminentes en un corazon destinado por el Criador para endulzar las amarguras de la vida. La religion, que sacó á la muger de la abyeccion en que vivía bajo la gentilidad, le impone la obligacion de ser dulce, benéfica y caritativa. ¡Qué consoladora es su presencia en la casa del desgraciado! ¡Qué interesantes sus cuidados en el lecho del desvalido! ¡Qué dulces sus lágrimas y qué preciosas sus limosnas a favor de los infelices! Una muger que obra de esta manera, es un ángel sobre la tierra, es la personificacion mas hermosa de la virtud, es por último el encanto, las delicias y la gloria del género humano.

Formando el carácter moral de una señorita con la religion y la virtud, debe adornar su entendimiento con algunos conocimientos, que aún 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 ostentacion de su saber. Aquel proviene de no saber nada, y este de saber mal, acompañado de un indiscreto deseo de lucir. Una señorita instruida en las primeras letras, con nociones de aritmética, geografía, de historia y de algun idioma vivo, con una conversacion fácil y una modestia genial, encanta á cuantos la tratan, estimándola á proporcion que ella se manifiesta mas sencilla y con ménos pretensiones.

Dos reglas deben observar las jóvenes en la conversacion para hacerse agradables, y son, la amabilidad y la modestia: una y otra se favorecen y realzan mutuamente. Una niña dotada de amabilidad y llena de cortesanía, se hace amar de cuantos la ven, así como un trato áspero no es propio nunca para atraer simpatías. Un aire de superioridad ó de altanería, es el

que peor sienta á una muger. El esquivar la sociedad, el huir de ella, es indicio de rusticidad. Lope de Vega pinta con gracia lo que es una jóven bien educada, diciendo:

Crióse hermosa, cuanto ser podía
 En la primera edad, belleza humana,
 Porque cuando ha se ser alegre el día
 Ya tiene sus albricias la mañana:
 Aprendió *gentileza y cortesía*,
 No soberbio desden, no pompa vana:
 Venciendo con prudente compostura
 La arrogancia que engendra la hermosura.

La música es uno de los adornos mas preciosos del bello sexo. ¡Qué espresion tienen los acentos del piano cuando es una muger la que lo hace producir sus armonías! Entonces 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 á ella, huir de toda afectacion, obrar con suma sencillez, y ejecutar con claridad, con limpieza y espresion. No vale la música por lo estrepitoso de sus sonidos ó lo complicado de su ejecucion, 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 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 como el gorgceo de las aves, sino la espresion de las pasiones del alma por medio del idioma, unido á la melodía de la música.

No recomendarémos á una señorita el aseo, porque sería ofenderla: circunstancia es esta, sin la cual se deslucen las mejores prendas. La limpieza y curiosidad en el vestido, son indicios del esmero y cuidado en cosas de mayor importancia. La sencillez se hermana muy bien con el gusto, y ambos con la decencia.

El órden y el cuidado doméstico, depende exclusivamente de la muger á quien está confiado. Ella es una soberana dentro de su casa, á quien todos obedecen, y aún el padre ó marido, mas bien que imponer en ella sus preceptos, se ciñen á recibir los obsequios que se les tributan. ¿Está bien gobernada una casa? consiste en que se sigue este método. ¿Está desordenada y en abandono? proviene, ó de que el marido interviene en lo que inmediatamente no le compete, ó de que la muger es descuidada.

Para arreglar una familia debidamente, es necesario ante todo establecer un órden exacto en las cosas pertenecientes á ella. Sin órden no hay armonía, no hay paz ni contento; todo es malestar, inquietud y desconcierto.

A los ánimos indolentes y perezosos parece el orden insoportable; pero es porque no han probado sus ventajas, ni experimentado sus benéficos resultados. El es hermano de la diligencia, y ambos preparan la felicidad de la vida.

El orden doméstico descansa en tres principios ó máximas que convendrá tenga siempre presentes una persona encargada de ponerlo en practica. El primero es dar á cada persona de las que componen la familia, la ocupacion que le corresponde, y hacer que precisamente desempeñe sus tareas. Tolerar á un ocioso es hacer muchos ociosos, porque el mal ejemplo de uno contagia á los demas. El segundo es hacer que cada cosa se ejecute á su tiempo, y de esta manera se logrará que lo haya sobrado para todo. Cuando las cosas se precipitan salen malas, y cuando se precede á ellas con calma y serenidad resultan buenas: la festinacion y el aturdimiento son los mayores enemigos del acierto. La práctica de estos dos principios es obra de la discrecion y de la prudencia: aquella enseña á separar ó discernir lo conveniente de lo que no lo es, y esta á prever los resultados de las cosas, atemperándose á lo que es de ellas y las personas puedan dar de sí sin estorsion o violencia. El tercero consiste en hacer que todas las cosas que se empelan en el servicio individual ó comun de la familia, estén siempre en su lugar y que apénas sirvan para lo que se les destina cuando vuelvan á ponerse en él. Es increíble lo que solo esta regla ha contribuido á mantener el orden en las operaciones de una casa ó establecimiento, á conservar los objetos en buen estado, á hacerlos servir al provecho de todos, y á conservar el aseo, gusto y ornato del edificio en que vive la familia.

Hubo un tiempo, gracias á nuestros dominadores, en que se tenía en México por sumamente feliz á la muger que nada hacía en su casa, y que entregada al ocio pasaba los dias y los años en la inaccion y en el tédio, en que decía, *nada hago ni nada sé, porque soy una Señora*: desde nuestra independecia, la educacion y las costumbres van cambiando notablemente, y el bello secso, cuya dignidad é importancia se estima en lo que vale desde entonces, se ocupa de lo que es útil ó agradable; se dedica á las tareas domésticas; dirige el orden y ocupaciones de la familia con acierto; se entretiene con la música, con el bordado y con el cultivo de las flores; aprende algunos idiomas; se consagra á lecturas provechosas y amenas, y llena de delicias á la sociedad con su trato y su conversacion.

No molestarémos mas á nuestras amables lectoras. Si estas breves líneas no les causaren desagrado, repetirémos nuestros consejos en las publicaciones subsecuentes, y esperamos de su bondad las reciban como una muestra del sincero afecto que les profesamos.

J. J. P.

José Joaquín Pesado. "Consejos a las señoritas" en *Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas*. Ignacio Cumplido ed., México: 1851, pp. 17-22.

Á la Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío

Suena tu voz, y al encanto
 De tan mágica armonía,
 ¡Cuán dulce melancolía
 Se siente en el corazón!
 ¡Como el alma con tu acento
 Muellemente adormecida,
 Se deja llevar perdida
 Por un mundo de ilusión!

Mundo de paz deliciosa,
 Do reina placer divino,
 Al dejar oír el trino
 De tu sonoro cantar.
 Donde calla la tormenta
 De frenéticas pasiones,
 Donde van los corazones
 De placer á palpar.

Hija de México amada!
 En tu niñez inocente
 Soñaste ver en tu frente
 Una corona lucir?
 Hoy la realidad contempla
 De aquel sueño de ventura,
 Que por siempre te asegura
 Un felice porvenir.

Canta, que si en el camino
 De la vida hay sinsabores,
 La gloria te esparce flores
 Para transitar por él.
 Y ya un pueblo que te adora
 De tu talento admirado,
 Tus síenes han circundado
 De inmarcesible laurel.

“Á la Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío.” *El Museo Mexicano. O miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. 2ª época*, Ignacio Cumplido ed., México: 9 de diciembre, 1845, pp. 265.

LISTADO DE IMÁGENES

1. Portada del *Journal des Sçavants* en:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343488023/date>
2. Portada del *Gentlemen's Journal* en:
http://garamond.stanford.edu:9001/dp/owa/pnlight.lightbox?p_cat=Item&p_search=235
3. Portada de *El Iris*
4. Ermelina de Beaufort. "Escocesa"
5. Ermelina de Beaufort. "Escocesa"
6. Portada del *Semanario de las señoritas mejicanas*
7. "El amor maternal". *Semanario de las señoritas mejicanas. Tomo II. 1841*. Litografía.
8. "Vicente García Torres" en Rafael Carrasco Puente, *La prensa en México. Datos históricos*, México: UNAM, 1962, p. 159.
9. Ma. de Jesús Cepeda y Cosío. "Vals de los lamentos". *Semanario de las señoritas mejicanas. Tomo II. 1841*.
10. Joaquín Heredia. "Vista de la Plaza Nacional de Méjico el día 15 de Julio 1840". Litografía, circa 1840 en José Fuentes Mares, *Historia Ilustrada de México*, México: Océano, 1887, p. 275.
11. Pedro Gualdi. "Vista del Palacio Nacional de Méjico después de la memorable jornada del 15 al 27 de julio de 1840". Litografía, ca. 1840 en *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808-1857*, México: CONACULTA, INBA, 1997, p. 48.
12. Margarita Hernández. "Valse a la memoria de los desgraciados días del 15 de Julio de 1840". *Semanario de las señoritas mejicanas. Tomo II. 1841*.
13. Portada del *Panorama de las señoritas*.
14. Imagen maternal. *Panorama de las señoritas*.
15. Figurín de modas. *Panorama de las señoritas*.
16. "Viñeta de música". *Panorama de las señoritas*.
17. Ma. de Jesús Cepeda y Cosío. "Vals". *Panorama de las señoritas*.
18. Portada de *El Presente amistoso*. 1847.
19. "Don Ignacio Cumplido" en Vicente Riva Palacio (dir.), *Compendio general de México a través de los siglos. Tomo IV*. [Edición facsimilar, México: Editorial del Valle de México, s. f., p. 439.]
20. s. a. Imagen femenina en el *Presente amistoso*. 1847.
21. Ignacia Ilizaliturri de Caballero. "Romanza. La Mirada de Amor". *Presente amistoso*. 1847.
22. "La Mirada de Amor" en Miguel Galindo, *Historia de la Música Mejicana. Tomo I*, México: Tipografía El Dragón, 1933, p. 571.
23. Portada del *Presente amistoso*. 1851.
24. Portada de *Presente amistoso a las señoritas. Tomo II. Publicado por M. Beristain*. 1841 en Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, México: El Colegio de México, 1941, entre p. 54 y 55.
25. "Guadalupe". Litografía. *Presente amistoso*. 1851.
26. Portada de *La Semana de las Señoritas Mejicanas*.
27. "Milton y sus hijas". Litografía. *La Semana de las Señoritas Mejicanas*.
28. "Nociones preliminares de música". *La Semana de las Señoritas Mejicanas*.
29. "Las hermanas de la Caridad". Litografía. *Semanario de las señoritas mejicanas. Tomo II. 1841*.

30. "La señorita Da. María de Jesús Cepeda y Cosío". *El Museo Mexicano. Segunda época*. 1845.
31. Portada de *Violetas del Anáhuac*.
32. "Fanny Natali de Testa" (Titania) en portada de *Violetas del Anáhuac*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

Abbate, C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey: Princeton, University Press, 1991.

Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", Erica Mugglestone (trad), *Yearbook for Traditional Music*, núm. 13, 1981, pp. 1-21.

Agostoni Claudia. "Discurso médico, cultura higiénica y la mujer en la Ciudad de México al cambio de siglo (XIX-XX)", *Estudios Mexicanos*, vol. 18, núm. 1, 2002, pp. 1-22.

Agostoni, Claudia y Elisa Speckman (eds.) *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo XIX-XX*, México: UNAM, 2001.

Aguilar Ochoa, José Arturo. *El escenario urbano de Pedro Gualdi. 1808-1857*, México: INBA, CONACULTA, 1997. [catálogo de la exposición temporal en el Museo Nacional de Arte]

Alvarado, Lourdes (comp.) *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*, México: Centro de Estudios Sobre la Universidad, UNAM, 1991.

Apel, Willi. "Masculine, feminine cadence" en *Harvard Dictionary of Music*, 2a. edición, Massachussets: Harvard University Press, 1970, pp. 570.

Arrom, Silvia Marina. "Popular politics in Mexico City: The Parian riot, 1828", *The Hispanic American Historical Review*, vol. 68, núm. 2, 1988, pp. 245-268.

_____. *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*, México: Siglo veintiuno editores, 1988.

Bartolache, José Ignacio. "Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido", *El Mercurio Volante con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de Física y Medicina*, núm. 6, miércoles 25 de noviembre de 1772.

Béhague, Gerard. "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical" en *Sabiduría Popular. Memorias de la primera mesa redonda de folklore y etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán 16-19 de junio de 1982*, México: Colegio de Michoacán, s. f.

Bergmann Emilie, Janet Greenberg, Gwen Kirkpatrick *et al.* *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley: University of California Press, 1990.

Botein, Stephen y Jack R. Censer. "The Periodical Press in Eighteenth-Century English and French Society: A Cross-Cultural Approach", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, núm. 3, pp. 464-490.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

Boxer, Marylin J. "For and About Women: The Theory and Practice of Women's Studies in the United States", *Signs: Journal of Women and Society*, vol. 7, núm. 3, 1982, pp. 661-665.

_____. "Para y sobre mujeres: la teoría y práctica de los estudios de mujeres en Estados Unidos" en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, México: FCE, 1998, pp. 75-126.

Briscoe, James R. *Historical Anthology of Music by Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, 2006.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1999.

Calderón de la Barca, Madame. [Francisca Erskine Inglis de Calderón de la Barca, Frances Calderón de la Barca, Marquesa de Calderón de la Barca]. *Life in Mexico*, New York: J. M. Dent & Sons LTD, 1843.

_____. [Francisca Erskine Inglis de Calderón de la Barca, Marquesa de Calderón de la Barca]. Felipe Teixidor trad., *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, México: Editorial Porrúa, 2006.

Cano Andaluz, Aurora (coord.) *Las publicaciones periódicas y la historia de México: ciclo de conferencias*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1995.

Cano, Gabriela. "The Porfiriato and the Mexican Revolution. Constructions of Feminism and Nationalism" en Roach Pierson, Ruth y Nupur Chaudhuri, *Nation, Empire, Colony. Historicizing Gender and Race*, Bloomington: Indiana University Press, 1998, pp. 106-120.

Cano, Gabriela y Georgette José Valenzuela (coords.) *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. Miguel Ángel Porrúa, 2001.

Carter, Boyd G. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México: Ediciones De Andrea, 1968.

Carrasco Puente, Rafael. *La prensa en México. Datos históricos*, México: UNAM, 1962.

Castañeda García, Carmen y Luz Elena Galván Lafarga (coords.) *Lecturas y lectores en la historia de México*, México: CIESAS, Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Morelos, 2004.

Castro Miguel Ángel y Guadalupe Curiel (coords.) *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección LaFragua)*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2000.

_____. *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional*. 2 vols., México: UNAM, 2003.

Causse, Etienne. *Madame Necker de Saussure et l'éducation progressive*, Paris: Je Sers, 1930.

Chailley, Jacques. *Précis de Musicologie*, Paris: Presses Universitaires de France, L'Université de Paris, 1958.

Chartier, Roger y Guglielmo Cavallo (dir.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998; México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

Citron, Marcia. "Felix Mendelssohn's Influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a Professional Composer", *Current Musicology*, XXXVII/XXXVIII, 1984, pp. 9-17.

Citron, J. "Gender, Professionalism and the Musical Canon", *The Journal of Musicology*, vol. 8, núm. 1, 1990, pp. 102-117.

Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.) *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. 3 vols., México: UNAM, 2005.

Código Civil del Distrito Federal y Territorios de Baja California, México: Francisco Díaz de León impr., 1870.

Connell, R. W. *Masculinidades*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2003.

Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott. "El concepto de género" en Martha Lamas (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2003, pp. 21-32.

Cosío Villegas, Daniel. "El tramo moderno" en Daniel Cosío Villegas, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano, Lorenzo Meyer et al., *Historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2003. pp. 121-134.

Cosío Villegas, Emma. "La vida cotidiana" en Cosío Villegas, Daniel, *Historia moderna de México*. Vol. 3., México: Editorial Hermes, 1974. pp. 453-525.

"Cumplido, Ignacio" en Andrés León (ed.) y Humberto Musacchio. *Diccionario Enciclopédico de México*. Ilustrado, México: Litoarte, 1990, pp. 447.

Cumplido, Ignacio. *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido. Libro de muestras*. México: 1871; [Edición facsimilar, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.]

Curiel Gustavo, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez. *Pintura y vida cotidiana en México: 1850-1950*, México: Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, 1999.

Cusick, Suzanne G. "Eve...Blowing in Our Ears? Toward a History of Music Scholarship on Women in Twentieth Century", *Women and Music. A Journal of Culture and Gender*, vol. 5, 2001, pp. 125-138.

Dalhaus, Carl. "What is a fact in music history?", *Foundations in Music History*, Cambridge: University Press, 1983, pp. 36-58.

Diario del gobierno de la República Mexicana, México: 1 de agosto, 1842.

Diccionario de la lengua castellana. 6ª edición, Madrid: La Imprenta Nacional, 1822.

Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991.

Duckles, Vincent, Gleen Stanley, Thomas Christensen *et al.*, "Musicology" en Stanley Sadie Ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillan, 2001, pp. 488-516.

Felski, Rita. "Modernism and Modernity: Engendering Literary History" en Lisa Rado (ed.), *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*, New York: Gardland, 1994, pp. 191-208.

Fellinger, Imogen. "Periodicals" en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 2001, pp. 405-436.

Fernández Aceves, Ma. Fernanda, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter (coords.) *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, México: CIESAS, Universidad de Guadalajara, 2006.

Fossey, Mathieu de. *Le Mexique*, Paris: Henri Plon ed., 1857.

Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: FCE, El Colegio de México, 1993.

Fuentes Mares, José. *Historia Ilustrada de México*, México: Océano, 1887.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2002.

Galindo, Miguel. *Historia de la Música Mejicana. Tomo I*, México: Tipografía El Dragón, 1933.

García Cubas, Antonio. *Cuadros de costumbres. El libro de mis recuerdos*, México: Promexa, 1991, [primera edición, 1904].

García Neria, Alejandro. "Las tribulaciones de un editor. Relato, aunque apócrifo, muy bien documentado" en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 79-96.

García Peña, Ana Lilia. *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

_____. "Esposas y amantes ante la reforma individualista" en Isabel Morant (Dir.), Reina Pastor, Asunción Lavrín, Gabriela Cano *et al.* (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. III, Madrid: Cátedra, 2006, pp. 609-632.

García Torres, Vicente (trad.) *Tratado completo de diplomacia, o teoría general de las relaciones exteriores de las potencias de Europa, conforma a las más célebres autoridades: por un antiguo Ministro*. 3 vols., México: Juan Ojeda impr.; imp. de Miguel González, 1838.

_____. *El universo pintoresco o Historia y descripción de todos los pueblos, de sus religiones, costumbres, usos, industria, etc. Con 3,000 láminas finas que representan las vistas principales, monumentos antiguos y modernos, los retratos de los hombres más célebres, los trajes, muebles, alhajas, armas y otros objetos curiosos*, México: Vicente García Torres impr., 1840.

Gasque, Margarita. "Freud y la homosexualidad", *Debate feminista*, núm. 1, marzo 1990, pp. 267-271.

Gerstenberg, Donna y Carolyn Allen. "Women Studies/American Studies 1970-1975", *American Quarterly*, vol. 29, núm. 3, 1977, pp. 269-279.

Goldgar, Harry. "Three Spanish Sonnets of José-María de Heredia", *Comparative Literature*, vol. 5, núm. 1, 1963, pp. 23-32.

“Gondra, Isidro Rafael” en Andrés León (ed.) y Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*. Ilustrado, México: Litoarte, 1990, pp.736.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial*, México: El Colegio de México, 2005.

Gonzalbo Aizpuru Pilar, Dorothy Tanck de Estrada, Anne Staples *et al.* *Historia de la lectura en México. Seminario de Historia de la Educación en México*, México: El Colegio de México, 1998, 2005.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar y Cecilia Rabell Romero. *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, México: El Colegio de México, UNAM, 1996.

Granillo Vázquez, Lilia. “De las tertulias al sindicato: infancia y adolescencia de las editoras mexicanas del siglo XIX.” en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001. pp. 65-77.

_____. “Ecos de *Ambos Mundos*, dinámicas trasatlánticas en la prensa decimonónica” en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México: CONACyT, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Universidad de Guadalajara, 2003. pp. 67-82.

Granillo Vázquez, Lilia y Esther Hernández Palacios. “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I*, México: UNAM, 2005, pp. 121-152.

Greenberg, Janet. “Toward a History of Women’s Periodicals in Latin America: A Working Bibliography” en Emilie Bergmann, Janet Greenberg, Gwen Kirkpatrick *et al.*, *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 173-231.

Grout, Donald J. “Current Historiography and Music History” en H. S. Powers ed., *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, New Jersey: Princeton, 1968, pp. 23-40.

Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2001.

Haussonville, Gabriel. *Le Salon de Madame Necker, D’Après Des Documents Tirés Des Archives de Coppet (1882)*. Edición facsimilar. s. l., 1970.

Hatin, Eugène. *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*, Paris: Librairie de Fermin Didot Frères, Fils et Cie., 1866, [Torino: Bottega d’Erasmus, 1960].

Henestrosa, Andrés. *Periódicos y periodistas de Hispanoamérica*, México: El Día en libros, 1990.

Hernández Carballido, Elvira. "Dos Violetas del Anáhuac; Una violeta inspirada; Una violeta con estilo." en Ma. Esperanza Arenas Fuentes, Alicia Backal, Helen Soriano *et al.*, *Diez estampas de mujeres mexicanas*, México: DEMAC, 1994. pp. 109-139.

_____. "La prensa femenina en México durante el siglo XIX" en Laura Navarrete Maya y Blanca Aguilar Plata (coords.), *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes. (1810-1915)*, México: Addison Wesley Longman de México, 1998, pp. 45-63.

Howe, Florence G. (ed.), *Female Studies II*, Pittsburg: Know Inc., 1970.

Ibarra de Anda, Fortino. *El periodismo en México (segundo tomo). Las mexicanas en el periodismo*, México: Editorial Juventa, 2ª edición, 1937.

Infante Vargas, Lucrecia. "Las mujeres y el amor en *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras (1887-1889)*", *Secuencia, nueva época*, núm. 36, 1996, pp. 175-211.

_____. *Mujeres y amor en revistas femeninas de la Ciudad de México. (1883-1907)*, México: Tesis de Maestría en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

_____. "Igualdad intelectual y género en *Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras, 1887-1889*" en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 129-156.

Iturriaga de la Fuente, José N. "Claudio Linati" en *Claudio Linati. Acuarelas y litografías*, Edición facsimilar, México: Inversora Bursátil S. A. de C. V., 1993.

Kerman, Joseph. "A Few Canonic Variations". *Critical Enquiry* 10, núm.1, pp. 107-125.

Kolonitz, Paula. *Un viaje a México en 1864*, México: FCE, SEP, 1984.

Kramer, L. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley: University Press, 1990.

"La Señorita Doña María de Jesús Cepeda y Cosío. Primadonna de la Compañía de Ópera Italiana del Teatro Nacional de México." *El Museo Mexicano. O miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. 2ª época*, México: Ignacio Cumplido ed., 1845, p. 225, 255, 256 y 265.

Lacquer Thomas. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard: University Press, 1990.

Lamas, Martha (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Miguel Ángel Porrúa, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 1996, 2003.

_____. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'" en Martha Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Miguel Ángel Porrúa, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 1996, 2003.

pp. 327-366.

_____. "Género: algunas precisiones conceptuales y teóricas", *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*, México: Taurus, Santillana, 2006, pp. 91-128.

López Sánchez, Olivia. *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, México: CEAPAC, Plaza y Valdés editores, 1998.

Lyons, Martin. "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros" en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998; México: Santillana Ediciones Generales, 2006, pp. 473-517.

Macías, Anna. *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México: PUEG, UNAM, 2002.

McClary, Susan. "Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s", *Feminist Studies*, vol. 19, núm. 2, 1993, pp. 399-424.

_____. *Feminine Endings. Music, gender, & sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Malagón, Javier, Enrique Lopezlira y José Ma. Miquel i Vergés. *Relaciones diplomáticas hispano-mexicanas (1839-1898: documentos procedentes del Archivo de la Embajada de España en México. Serie I. Despachos Generales 1839-1841*, México: El Colegio de México, 1949, 1966.

Matute, Álvaro. *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, México: UNAM, 1993.

Marciano, Rosario. "Carreño (García de Serna y Toro), (María) Teresa (Gertrudis de Jesús)" en Julie Ann Sadie y Rhian Samuel (eds.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, New York: Macmillan Press Limited, 1995, pp. 106-107.

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la Música Mexicana*, México: El Colegio de México, 1941.

Martínez Jiménez, Alejandro. "La educación elemental en el Porfiriato" en José María Kazuhiro Kobayashi, Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dorothy Tanck de Estrada *et al.*, *La educación en la historia de México*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 105-143.

Mead, Margaret, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, Nueva York: Morrow, 1935.

Meneses Morales, Ernesto. *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911: la problemática de la educación mexicana en el siglo XIX y principios del XX*, México: Centro de estudios educativos, Universidad Iberoamericana, 1998.

Miller, Bonny H. "A Mirror of Ages Past: The Publication of Music in Domestic Periodicals", *Notes*, vol. 50, núm. 3, 1994. pp. 883-901.

Monges Nicolau, Graciela. "El género biográfico en *Mujeres notables mexicanas* de Laureana Wright de Kleinhans" en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991. pp. 357-378.

Morant, Isabel. "Mujeres e historia" en Isabel Morant (dir.), M. Á. Querol, C. Martínez, Asunción Lavrín, Gabriela Cano *et al.* (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la Prehistoria a la Edad Media*. Vol. I., Madrid: Cátedra, 2005, pp. 7-16.

Moreno Toscano, Alejandra. *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, México: SEP, INAH, Departamento de investigaciones históricas, 1978.

Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Nava Martínez Othón. "Origen y desarrollo de una empresa editorial: Vicente García Torres, 1838-1841." en Suárez de la Torre, Laura Beatriz (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 123-130.

Navarrete Maya, Laura y Blanca Aguilar Plata (coords.) *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes. (1810-1915)*, México: Addison Wesley Longman de México, 1998.

Navarro, Marysa y Catharine R. Stimpson (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, México: FCE, 1998.

Necker de Sausurre, Albertine Adrienne. *L'éducation progressive, ou Étude du tours de la vie.* 3 vols., Paris: Paulin, 1838.

Neuls-Bates, Carol (ed.) *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Massachusetts: Northeastern University Press, 1996.

O' Gorman, Edmundo. *Documentos para la historia de la litografía en México*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1955.

Olavarría y Ferrari, Enrique. "Capítulo IV. 1839-1840" en Vicente Riva Palacio (dir.), *Compendio General de México a través de los siglos, tomo 4.* [edición facsimilar, México: Editorial del Valle de México, s.f.] pp. 409-415.

Panadés y Poblet, José. *La educación de la mujer: según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, 3 vols., Barcelona: Jaime Seix, 1877-1878.

Parceró, Ma. de la Luz. *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, México: INAH, Serie Historia, 1992.

Pasternac, Nora. "El periodismo femenino en el siglo XIX. Violetas del Anáhuac." en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1991. pp. 399-448.

Payno, Manuel. *El fístol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*, México: Editorial Porrúa, Colección "Sepan Cuantos" ... núm. 80, 1981.

_____. "Entretenimientos domésticos", *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México: INBA, PREMIA editora s.a. La Matraca, segunda serie 3, 1984.

Pendle, Karin. *Women and Music. A History*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Perales Ojeda, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000.

Pérez-Rayón Elizundia, Nora. "'Gente decente' y de 'Buena educación' en el México porfirista. El Manual de Carreño desde la perspectiva de Norbert Elias" en Javier Rodríguez Piña (coord.), *Ensayos en torno a la sociología histórica*, México: UAM Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2000, pp. 197-236.

Pérez Salas, María Esther. "Ignacio Cumplido: un empresario a cabalidad." en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 145-156.

_____. “Las revistas ilustradas en México como medio de difusión de las elites culturales, 1832-1854” en Ma. Esther Pérez Salas y Graciela Altamirano Cozzi (coords.), *El la cima del poder. Elites mexicanas, 1930-1930*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999. pp. 13-53.

Pérez Salas, Ma. Esther y Graciela Altamirano Cozzi (coords.) *El la cima del poder. Elites mexicanas, 1930-1930*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999.

Pérez Vejo, Tomás. “La invención de una nación: La primera imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)” en Laura Beatriz Suárez de la Torre, (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 394-408.

Pineda Soto, Adriana y Celia del Palacio Montiel (coords.) *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México: CONACyT, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Universidad de Guadalajara, 2003.

Pratt, W. S. “On behalf of Musicology”, *Musical Quarterly*, i, 1915, pp. 1-16.

Prieto, Guillermo. “Las hijas de Don Pantaleón” en *Cuadros de costumbres*, Compilación y nota de Boris Rosen J., 2 vols., México: CONACULTA, 1993 (Obras Completas, Vols. II-III), vol. II, pp. 292-300.

Pulido, Esperanza. *La mujer en la música mexicana*, México: Ediciones de la Revista Bellas Artes vol. 7, INBA, 1958.

Ramos Escandón, Carmen (comp.) *Género e historia*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992.

_____. “La nueva historia, el feminismo y la mujer” en Carmen Ramos Escandón (comp.), *Género e historia*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992, pp. 7-37.

_____. *Planear para progresar: planes educativos en el México nuevo 1820-1833*, México: Universidad Pedagógica Nacional, Colección Educación, 1994.

Rea Spell, Jefferson. “Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth-Century”, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 52, núm. 1, 1937, pp. 272-312.

Reich, Nancy B. “Women as Musicians: A Question of Class” en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, California: University of California Press, 1995, pp. 125-146.

Reyna, Ma. del Carmen. *La prensa censurada, durante el siglo XIX*, México: SepSetentas, 1976.

Rice, Timothy. "Comparative Musicology" en Stanley Sadie ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: MacMillan, 2001, pp. 488-533.

Riva Palacio, Vicente (dir.) *Compendio general de México a través de los siglos. Tomo IV*. [Edición facsimilar, México: Editorial del Valle de México, s. f.]

Roa Bárcena, José Ma. *Biografía de D. José Joaquín Pesado. México, 1873*, México: Ignacio Escalante ed., 1878.

Roach Pierson, Ruth y Nupur Chaudhuri (eds.) *Nation, Empire, Colony. Historicizing Gender and Race*, Bloomington: Indiana University Press, 1998.

Robles Cahero, José Antonio. "Las ediciones de Euterpe: libros e impresos de música en México en la primer mitad del siglo XIX" en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001. pp. 97-106.

Rodríguez Arias, Alfonso. "Del *Águila Mexicana* a *La Camelia*: revistas de instrucción y entretenimiento. La presencia de la mujer mexicana como lectora (1823-1853) en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*., México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001. pp. 357-369.

Rossi, Alice S. y Ann Calderwood (eds.) *Academic Women on the Move*, Nueva York: Russell Sage Foundation, 1973.

Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen. "La mujer en el periodismo", *Revista de Filosofía y Letras*, núm. 60, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1956.

_____. "Revistas literarias mexicanas del siglo XIX", *Deslindes. Cuadernos de cultura política universitaria*, núm. 175, México: UNAM, 1987.

_____. "Introducción". *El Iris. Periódico crítico y literario*. Edición facsimilar, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1988, pp. XI-XXIII.

_____. (coord.) *La prensa. Pasado y presente de México: catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1990.

_____. "El Iris. Periódico crítico y literario" en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. vol. II.*, México: UNAM, 2005. pp. 77-81.

Sadie, Julie Anne y Rhian Samuel (eds.) *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Londres: Macmillan Press Limited, 1995.

San Pedro, Bernardino de. *Pablo y Virginia*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *American Historical Review*, 91, 1986, pp. 1053-1075.

_____. "Una respuesta a las críticas", *Historia Social*, núm. 4, 1989, pp. 127-135.

_____. "The problem of invisibility" en Jay Kleinberg (comp.), *Retrieving women's history*, París: UNESCO/Berg, 1989, pp. 5-29.

_____. "El problema de la invisibilidad" en Carmen Ramos Escandón (comp.), *Género e historia*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992, pp. 38-65.

_____. "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría posestructuralista", *Debate feminista*, año 3, vol. 5, 1992, pp. 85-104.

_____. "La experiencia como prueba" en N. Carbonell y M. Torras (eds.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 77-112.

_____. "Introduction" en Joan Scott (ed.), *Feminism and History*, New York: Oxford University Press, 1996, pp. 1-13.

_____. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Martha Lamas (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2003, pp. 265-302.

Schneider, Luis Mario. "La primera revista literaria del México Independiente" en Linati Claudio, Florencio Galli y José María Heredia, *El Iris. Periódico crítico y literario*, Mexico: 1826. Edición facsimilar Tomo I y II; México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1988, pp. XXV-LXIII.

Seashore, Carl. "Why No Great Women Composers?" en Carol Neuls-Bates (ed.), *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Massachusetts: Northeastern University Press, 1996, pp. 297-302.

Shevelov, Kathryn. *Women and Print Culture. The construction of femininity in the early periodical*, New York: Routledge, 1989.

Smart, Mary Ann y Julia Budden. "Donizetti (Domenico), Gaetano (Maria)", *Grove Music On-line*. L. Macy (ed.), 11 de enero del 2008. <<http://www.grovemusic.com>>

Solares Robles, Laura. "Justicia y libertad de imprenta en el siglo XIX. 1821-1855" en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México: CONACyT, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Universidad de Guadalajara, 2003, pp. 15-26.

_____. "Prosperidad y quiebra. Una vivencia constante en la vida de Mariano Galván Rivera" en Laura Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001, pp. 109-121.

Solie, Ruth A. (ed.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, California: University of California Press, 1995.

Sosa Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos. (Doscientas noventa y cuatro)*, México: Editorial Porrúa, 1884. [Edición facsimilar: Editorial Porrúa, Colección "Sepan cuantos..." núm. 472, 2006]

Stanton, Donna (ed.) *Discourses of Sexuality, from Aristotle to AIDS*, Michigan: The University of Michigan Press, 1992.

Stimpson, Catharine R. "What Matter Mind: A Critical Theory about the Practice of Women's Studies", *Women's Studies I*, núm. 3, 1973, pp. 293-314.

_____. "¿Qué estoy haciendo cuando hago estudios de mujeres en los años noventa?" en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson. (comp.), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, México: FCE, 1998, pp. 127-165.

Suárez de la Torre, Laura Beatriz (coord.) *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 2001.

Subotnik, R. R. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Supičić, I. *Music in Society: a Guide to the Sociology of Music*, New York: 1987.

Tanck Estrada, Dorothy. *La educación ilustrada 1786-1836. Educación primaria en la Ciudad de México*, México: El Colegio de México, 2005.

Tarasti, E. "Semiotics as a Common Language of Musicology" en *La musica como linguaggio universale: genesi e storia di un'idea*, Florencia: Pozzi, 1990, pp. 133-149.

Taylor, T. D. *Global Pop: World Music, World Markets*, New York: Routledge, 1997.

Tenenbaum, Barbara. *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México: FCE, 1985.

Tick, Judith y Jane Bowers. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Tomlinson, G. *Metaphysical Song: an Essay on Opera*, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Torre Revello, José. *El libro, la imprenta y el periodismo en América: durante la dominación española*, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1991.

Torres Septién Torres, Valentina. "Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato. Notas sobre el comportamiento femenino" en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo XIX-XX*, México: UNAM, 2001, pp. 271-289.

_____. "Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900" en Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 97-127.

_____. "Las lectoras católicas: educación informal a través de los manuales de urbanidad y conducta en el siglo XIX" en Carmen Castañeda, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México: CIESAS, Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Morelos, 2004. pp. 247-262.

Treitler, Leo. "Gender and Other Dualities of Music History" en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, California: University of California Press, 1995, pp. 22-45.

Velázquez Guadarrama, Angélica. "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas San Román" en Esther Acevedo y Stacie Widdifield (coords.), *Hacia otra historia del arte en México. Vol. 1. De la estructuración colonial a la exigencia nacional. 1780-1860*, México: CONACULTA, 2001. pp. 122-145.

Verdollin, D. L. J. *Manual de las mujeres. Anotaciones históricas y morales sobre su destino, sus labores, sus habilidades, sus merecimientos, sus medios de felicidad*, París: Librería de Ch. Bouret, 1881.

Vilar, Manuel. "Cartas" en Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969.

Wright de Kleinhans, Laureana. *La emancipación de la mujer por medio del estudio*, México: Nuera, 1891.

_____. *Educación errónea de la mujer y medio práctico para corregirla*, México: editorial de la gaceta popular, 1892.

_____. *Mujeres notables mexicanas*, México: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

Zamacois, Niceto de. *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días. Tomo XII*, México: J. F. Parrés y Compañía Editores, 1880.

Zemon Davies, Natalie. "Women's History in Transition: The European Case", *Feminist Studies*, núm. 3, 1975-1976, pp. 83-103.

Zimbalist, Rosaldo Michelle. "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding", *Signs: Journal of Women and Society*, vol. 3, núm. 3, 1980, pp. 389-417.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ackermann, R. *Cartas sobre la educación del bello sexo*, México: s. e., 1824.

Adler Lomnitz, Larissa y Marisol Pérez Lizaur. *Una familia de la elite mexicana. Parentesco, clase y cultura 1820-1980*, México: Alianza Editorial, 1993.

Aguirre Anaya Carlos, Marcela Dávalos y Ma. Amparo Ros (eds.) *Los espacios públicos de la ciudad siglos XVIII y XIX*, México: Casa Juan Pablos, Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2002.

Amar y Borbon, Josefa. *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres*, México: s. e., 1790.

Arbelaéz A., Ma. Soledad. *Bibliografía comentada sobre la mujer mexicana*, México: INAH, Cuaderno de trabajo 55. Dirección de estudios históricos, 1988.

Arenas Fuentes Ma. Esperanza, Alicia Backal, Helen Soriano *et al.* *Diez estampas de mujeres mexicanas*, México: DEMAC, 1994.

Arias, Juan de Dios, Hilarión Frías Soto, Andrés H. *et al.* *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores*, México: s. l. 1854; CONDUMEX, 1989.

Atkinson, Florencia y Juan García Purón. *Economía é higiene domestica de Appleton. Arreglada para uso de la familia en general y para texto en las escuelas y colegios de señoritas*. Sexta edición, Londres: 1888, 1907.

Barceló, Raquel. "Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia" en Soledad González y Julia Tuñón (comp.), *Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad*, México: Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México, 1997. pp. 73-109.

Barkin, Elaine y Lydia Hamessley eds. *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, Los Angeles: Carciofoli, 1999.

Barthel, Diane. "Inside Women's Magazines", *Contemporary Sociology*, vol. 17, núm. 6, 1988, pp. 823-824.

Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Bergeron, Katherine y Philip V. Bohlman (eds.) *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago: University Press, 1992.

Bourdieu, Pierre. Alicia Gutiérrez (trad.) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000.

_____. Martha Pou (trad.) *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, 1990.

Cardoso, Ciro Flamarión. *México en el siglo XIX, 1821-1910: historia económica y de la estructura social*, México: Editorial Nueva Imagen, 1980, 1990.

Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras*, México: Editorial Patria, 2004.

Castañeda, Carmen (coord.) *Del autor al lector: libros y libreros en la historia*, México: CIESAS, CONACyT, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Chambers Gooch, Fanny. *Face to face with the Mexicans*, Illinois: University Press, 1966.

Chartier, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, México: Universidad Iberoamericana, 2005.

_____. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

Covarrubias, José Enrique. *Visión extranjera de México, 1840-1867. 1. El estudio de las costumbres y de la situación social*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, 1998.

Duby, Georges y Michele Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. 4 vols.*, Madrid: Taurus, 1993, 2002.

Ecker, Gisela. (ed.) "Dolce Semplice? On the Changing Role of Women in Music", *Feminist Aesthetics*, Boston: Beacon, 1986, pp. 135-149.

Farrell, Amy E. "Desire and Consumption: Women's Magazines in the 1980s, *American Quarterly*, vol. 46, núm. 4, 1994, pp. 621-628.

Fenelon, Francisco de Salignac de la Motte. *Tratado de la educación de las hijas*, Madrid: Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1769.

Galindo y Villa, Jesús. *La educación de la mujer mexicana a través del siglo XIX*, México: Imprenta del Gobierno Federal, 1901.

García Peña, Ana Lilia. *Problemas metodológicos de la historia de las mujeres: la historiografía dedicada al siglo XIX mexicano*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 1994.

Gariel, Eduardo. *Causas de la decadencia del arte musical en México*, México: Tipografía de El Tiempo, 1896.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 1987.

_____. (comp.) *Constelaciones de modernidad. II Anuario conmemorativo del V centenario de la llegada de España a América*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Humanidades, Área de Historia de México. 1990.

_____. (coord.) *Familia y educación en Iberoamérica*, México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 1999.

_____. *Historia y Nación. I Historia de la educación y enseñanza de la historia: actas del Congreso en homenaje a Josefina Zoraida Vázquez*, México: El Colegio de México, 2002.

_____. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México: El Colegio de México, 2006.

_____. (dir.) *Historia de la vida cotidiana en México*. 5 vols., México: FCE, El Colegio de México, 2006.

González Soledad y Julia Tuñón (comp.) *Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad*, México: PIEM, El Colegio de México, 1997.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena (coord.) *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Centro de Estudios Sociológicos, UNESCO, 2003.

Harrison, Kristen. "Television viewer's ideal body proportions: The case of the curvaceously thin women", *Sex Roles: A Journal of Research*, marzo, 2003, pp. 750-789.

Herndon, Marcia y Susanne Ziegler eds. *Music, Gender, and Culture. Intercultural Music Studies I*, Alemania: F. Noetzel Verlag, 1990.

Herrick, Jane. "Periodicals for Women in Mexico during the Nineteenth Century", *The Americas*, vol. 14, núm. 2, 1954, pp. 135-144.

Hira de Gortari, Rabiela y Regina Hernandez Franyuti (comps.) *La Ciudad de México y el Distrito Federal. Una historia compartida*, México: DDF, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1988.

Leppert, Richard. *Music and Image*, New York: Cambridge University Press, 1993.

Linati, Claudio. *Acuarelas y litografías*. Facsímile, México: Inversora Bursátil S. A. de C. V., 1993.

Loesser, Arthur. *Men, Women, and Pianos: A Social History*, Nueva York: Simon and Schuster, 1954.

Maitines Martín, Jesús A. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

McClary Susan y Richard Leppert (eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: University Press, 1987.

Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*, México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2000.

Ramos Escandón, Carmen (coord.) *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México: El Colegio de México, 1987,2006.

_____. "Mujeres positivas. Los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin del siglo mexicano, 1880-1910" en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo XIX-XX*, México: UNAM, 2001. pp. 291-317.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea, 2003.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. 3 vols., México: Siglo veintiuno editores, 2003.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen. *Índice de revistas literarias del siglo XIX: ciudad de México*, México: UNAM, 1999.

Serrano de Wilson, Emilia. *Historia de la mujer contemporánea*, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1901 (?).

Shepherd, John. "Music and Male Hegemony" en *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the 20th century*, United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

Sinués de Marco, Ma. del Pilar. *El Ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer*. 2 vols., México: s. e., 1876.

Staples, Anne (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México: El Colegio de México, FCE, 2005.

Stern, Steve. *The Secret history of gender: Women, men, and power in late Colonial Mexico*, North Caroline: University Press, 1995.

Toussaint Alcaraz, Florence. *Periodismo, Siglo Diez y Nueve*, México: UNAM, 2006.

Toussaint, Manuel. *La litografía en México en el siglo XIX*, México: s. e. 1934.

Tuñón, Julia. *El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas. El siglo XIX (1821-1880)*, México: INAH, 1991.

_____. *Mujeres en México*, México: INAH, CONACULTA, 1998.

Vázquez Josefina Zoraida, Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dorothy Tanck de Estrada *et al.* *La educación en la historia de México*, México: El Colegio de México, 1992, 2005.

Ward, Henry George. *México en 1827. Selección*, Ricardo Hass (trad.), México: FCE, 1981.

HEMEROGRAFÍA

El Iris. Periódico crítico y literario. México: Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia eds., 1826.

Edición facsimilar Tomo I y II, México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1988.

Panorama de las señoritas. Periódico pintoresco, científico y literario. México: Vicente García Torres impr., ed., 1842.

Ejemplar original: Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, Biblioteca Nacional de México.

Microfilme: Hemeroteca Nacional

Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas. México: Ignacio Cumplido impr., ed., 1847; 1851-1852.

Original: Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, Biblioteca Nacional de México.

Microfilme: Hemeroteca Nacional

Versión digitalizada: únicamente el ejemplar del año de 1851-1852.
<<http://www.coleccionesmexicanas.unam.mx>>

Versión facsimilar: únicamente del ejemplar de 1851-1852, México: Editorial Cosmos-Cesar Moczaga Ordoño, 1976. Biblioteca Nacional de México.

Semana de las Señoritas Mejicanas. México: Juan R. Navarro impr., ed., 1850-1852.

Ejemplar original: Colección completa. Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. Biblioteca Nacional de México.

Microfilme: Colección completa. Hemeroteca Nacional.

Versión digitalizada: únicamente el tomo II del año de 1851.

<http://www.coleccionesmexicanas.unam.mx>

Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. México: Vicente García Torres impr., 1840-1842.

Ejemplar original: Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México (t. I, II, III)

Microfilme: Hemeroteca Nacional (t. I, II, II)

Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras. México: Laureana Wright de Kleinhans dir., 1887-1889.

Ejemplar original: Colección completa. Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. Biblioteca Nacional de México.

Microfilme: Colección completa. Hemeroteca Nacional.

Versión digitalizada: únicamente del tomo I del número 32 al 54.
<http://www.coleccionesmexicanas.unam.mx>