



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y NARRATIVA EN  
MÉXICO DECIMONÓNICO.  
EL CASO DE *ANTONINO Y ANITA O LOS NUEVOS  
MISTERIOS DE MÉXICO*  
DE  
EDUARDO RIVIÈRE

**TESIS**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS

PRESENTA:  
OLIVIA SCHROEDER PACHECO  
NÚMERO DE CUENTA 304328183

ASESORA: DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

ABRIL 2016

CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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:

Agradecimientos .....	5
Introducción .....	7
Preámbulo: <i>Antonino y Anita o los nuevos misterios de México.</i> Una historia en la Ciudad de México y sus alrededores .....	15
Capítulo 1. Eduardo Rivière: Un escenógrafo francés en México .....	31
1.1. El artista .....	35
1.2. Precedentes .....	46
1.3. Las escenografías de Eduardo Rivière.....	50
Capítulo 2. Las litografías de <i>Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México</i> .....	56
2. 1. La influencia de la narrativa en la imagen: la influencia de la imagen en la narrativa .....	62
2. 2. El uso de la imagen costumbrista en <i>Los nuevos Misterios de México</i> .....	67
2. 2. 1. El tipo y su uso como personaje.....	69
2. 3. Escenarios: calles y arquitectura. El uso descriptivo y reflexivo de la imagen .....	81
2. 4. Escenas Urbanas .....	98
2. 5. El estilo gráfico de Eduardo Rivière .....	115
2. 6. La escenificación nacional. La cronolitografía .....	129
Capítulo 3. Los nuevos misterios de México .....	140
3. 1. La intertextualidad .....	147
3. 2. Hacia la construcción de la identidad nacional en Rivière. Recursos literarios.....	158
3.3. El criollo según Rivière. La construcción del personaje nacional.....	165
Conclusión .....	170

<b>Anexos.....</b>	<b>181</b>
<b>Archivos.....</b>	<b>196</b>
<b>Hemerografía .....</b>	<b>197</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>199</b>

A mi madre quien siempre me ha dicho:  
“Oli, tu puedes hacer con tu vida lo que quieras”

## Agradecimientos

Principalmente a María José Esparza Liberal, quien me devolvió a mí misma en un momento en que los estudios parecían no tener cabida en mi vida.

A Mariana Ozuna Castañeda, quien fue la persona que me dijo: “deja de estar buscando en otros lados... esto es lo tuyo”, una de las mujeres más admirables por su fortaleza que he conocido.

Al Instituto Mora, que me apoyó con una beca para realizar esta tesis y María Esther Pérez Salas Cantú, quien me incorporó en su proyecto, por darme una nueva perspectiva, sin la cual, esta tesis no sería interdisciplinaria.

A Fabiola Hernández Olvera y Victor Rodríguez Rangel, quienes me facilitaron el procedimiento de consulta, por medio del MUNAL, de las imágenes que aparecen en esta tesis.

A CONACULTA y el personal del Cencropam, en específico Sara Chavelez, por aceptar mi proyecto y dar los permisos necesarios para la reproducción de imágenes pertenecientes al Fondo gráfico Ricardo Pérez Escamilla. Agradezco su paciencia y orientación técnica.

Al personal del acervo reservado de la Biblioteca Nacional, quienes siempre estuvieron al pendiente, con una sonrisa, de cualquier necesidad que tuviera.

A Andrés Marquez, mi maestro en el campo de la creación literaria, por las cervezas, las pláticas y darme un segundo hogar.

A todos aquellos que respondieron mis correos en los momentos en que estaba confusa como Arturo Aguilar Ochoa y Hugo García Arciniegas.

A Violeta Sustaita, por apoyarme en la realización de los planos y su trabajo en la edición de imagen.

A Revista Síncope, de la que formé parte cuando fui estudiante y la FIRPPI (Feria Interactiva de Revistas y Publicaciones Independientes), proyectos que me han mantenido en tierra y en el campo independiente, que es la otra mitad en mi realización profesional. En específico a Alina Hernández Navarro, quien me enseñó nuevas formas de trabajo, y es una de las personas que hacen posibles todos mis proyectos.

A mis amigos, en particular a Valentina Pereyra, Fernanda Balmaceda y Mauro Mendoza, por su aceptación, cariño y apoyo, personas que mantuvieron mi confianza y fuerza latente.

A mi madre Cecilia Pacheco Reyes, una maestra increíble en el campo de la Sociología, quien me ha enseñado a seguir mis corazonadas.

Y finalmente, a mi padre Maurico Schroeder Herrera, quien se fue más rápido de lo que llegó a mi vida... pero llegó.

## Introducción

Cuando decidí establecer mi investigación alrededor de la novelística ilustrada en México en siglo XIX, impulsada por la asesora de esta tesis, la Dra. Mariana Ozuna, quien fue mi profesora de literatura mexicana de siglo XIX, resolví abordar la obra de Juan Bautista Morales *El Gallo Pitagórico*, sin tener ningún conocimiento sobre historia del arte en México. Al poco tiempo me di cuenta de que era inminente iniciar estudios referentes al campo estético y decidí cursar el *Seminario de investigación imagen, cultura y tecnología. La imagen técnica del s. XIX al s. XXI* en el Instituto de Investigaciones Estéticas, ahí conocí a la experta en calendarios de siglo XIX en México, la Maestra María José Esparza Liberal, quien, tras exponerle mi objetivo de tema de tesis, me ofreció incorporarme a su proyecto de investigación *Cultura visual del siglo XIX en México*.

Atinadamente, María José me propuso abordar otra novela, puesto que *El Gallo Pitagórico*, si bien, aún resta hacer estudios del tema, ha sido bastante trabajada. Recordé en ese momento que cuando me aproximé, por mera curiosidad, al litógrafo Casimiro Castro, había consultado el libro *Casimiro Castro y su taller*<sup>1</sup> donde se toma la obra *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* como uno de los ejemplos en los que se ve la participación del litógrafo y se cita mal el nombre del autor Eduardo Rivière con pocos ejemplos de imágenes de la novela.

En el servicio social empecé a realizar una selección hemerográfica por medio de la Hemeroteca Nacional Digital, que se centraba en artículos sobre la Academia de San Carlos, obras ilustradas y talleres de litografía y grabado; el objetivo era conformar un

---

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis, Guadalupe Jiménez Codinach, Ricardo Pérez Escamilla, et al. *Casimiro Castro y su taller*, México, Fomento Cultural BANAMEX, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

compendio documental que sostuviera la novela. Dicho compendio, que se ve referido a lo largo de la tesis, me aportó la primera parte: la crítica de la época, desde la cual pude iniciar un marco comparativo para constituir mi hipótesis.

Al poco tiempo emprendí una búsqueda personal en AGN, en el Catálogo Histórico de Notarías y en colecciones especializadas, con el objetivo en mente de incorporar a mi investigación la mayor documentación posible del autor Eduardo Riviére y encontrar un ejemplar original de la novela. Hasta el momento tan sólo había consultado la versión de la Biblioteca del Instituto Mora y pude obtener una versión digitalizada por Internet, que se puede conseguir en Amazon perteneciente a la Public Library de Estados Unidos, que deja mucho que desear en términos editoriales.

Otras citas que abordan la novela se exponen en el libro de Manuel Toussaint, *La litografía en México*<sup>2</sup>, en el apartado que refiere al extremo cuidado de edición en las publicaciones ilustradas en la década del cincuenta en México, en siglo XIX, por parte de Enrique Fernández Ledesma en su *Historia Crítica de la tipografía en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX*<sup>3</sup>, en los artículos de Francisco de la Maza Cuadra “La novela Los nuevos misterios de México y sus litografías”<sup>4</sup> y Ricardo Pérez Escamilla, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”<sup>5</sup>. Encontré en la colección de este último autor un ejemplar original a cargo de la Fototeca del MUNAL que

---

<sup>2</sup> Manuel Toussaint, *La litografía en México. Sesenta facsímiles con un estudio de Manuel Toussaint*, México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1934.

<sup>3</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Historia Crítica en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934-35, p.93.

<sup>4</sup> Francisco de la Maza Cuadra, “La novela Los Nuevos Misterios de México y sus litografías”, *Revista de Bellas Artes*, 1967, no. 23, p. 68.

<sup>5</sup> *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 19.

ahora está en proceso de curaduría en el Cencropam, institución, que con permiso de CONACULTA, me permitió realizar un archivo fotográfico y es el que presento en esta tesis.

Dichas menciones revelan que ha sido el atractivo visual de la novela la razón por la que ha logrado aparecer en compendios especializados. Los pocos investigadores que han trascendido la implicación de José Decaen, editor de imagen, y Casimiro Castro, litógrafo,— Quienes son figuras comunes en estudios alrededor de la litografía y los impresores en México —, no dejan de mencionar la impecable participación de Rivière como dibujante y la aportación en el campo de imagen costumbrista, ejemplo son María Esther Pérez Salas Cantú, quien hace una pequeña mención del texto e inicia el tratamiento de la relación entre imagen y literatura en su libro *Costumbrismo y Litografía en México*<sup>6</sup> y Arturo Aguilar Ochoa, quien en su tesis atina a ejemplificar con la novela *Los nuevos misterios de México* un exponente de la consolidación en la imagen costumbrista en la novela ilustrada, donde se reflejan varias clases sociales y espacios que representan una innovación en el género<sup>7</sup>.

No fue sino hasta la participación de Vicente Quirarte en el compendio *Empresa y Cultura en tinta y papel*<sup>8</sup>, donde consolidó su hipótesis respecto a la configuración de la ciudad como personaje, que algún investigador empezó a dar un tratamiento literario a la novela, que hasta el momento, ha sido demeritada respecto al contenido y estilo literario.

---

<sup>6</sup> María Esther Pérez Salas Cantú, “Litografía costumbrista en novelas, artículos periodísticos y otros textos”, en *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, IIE, 2005, p. 252.

<sup>7</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “Una reflexión sobre el desarrollo de la litografía mexicana entre 1827 a 1847, *La litografía en La Ciudad de México* (tesis), UNAM, 2001.

<sup>8</sup> Vicente Quirarte, “Misterios de los misterios de México. La litografía como narración” en *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860*, México, Instituto Mora, UNAM, 2001, p.573.

Cuando me determiné a llevar a cabo una relación entre imagen y literatura, entendí entonces que la tesis tendría una orientación interdisciplinaria. Finalmente, ha sido el campo histórico y de estudios estéticos el que mayormente ha abordado el género costumbrista y su implicación en la cultura mexicana. El reto al elaborar esta tesis fue generar una relación que se sostuviera bajo una metodología que pudiera abordar el referente estético y devenir en una conclusión literaria.

Hacer patente la importancia de la empresa editorial, y así, retomar las figuras de los impresores, editores y litógrafos de la época, como un conjunto de personajes que forman parte en la consolidación de las obras, es imperativo para plantear mi hipótesis. La Dra. María Esther Pérez Salas Cantú, me dio la oportunidad de ingresar al sistema de estímulos a tesistas del Instituto Mora, en su proyecto de investigación *La litografía en México en siglo XIX*. El seminario me ofreció las pautas para abordar a la imagen como un documento histórico y gracias a las puntuales observaciones de Pérez Salas y Esparza Liberal, pude iniciar un acercamiento académico a las imágenes contenidas.

La investigación hemerográfica y documental en AGN me ofrecieron dos grandes elementos más en los que se centra esta tesis, ambos implicaron un conflicto en el tratamiento literario: el primero, fue estudiar a Rivière como un escenógrafo, el segundo, consolidar un cúmulo de documentación crítica de la misma época, el cual me dejó ver que desde la década de 1850, en el ámbito cultural mexicano, poco reconocimiento tuvo el autor como narrador, donde se enmarcó tan sólo en el ámbito teatral. Mi formación en literatura fue la que me ofreció la estructura para el tratamiento de la novela.

Ya que Vicente Quirarte anteriormente había tratado el tema de la consolidación de escenarios en *Los nuevos misterios de México*, pude empezar a hacer una aproximación hacia la imagen desde la implicación de la narrativa cuando ésta figura como una novela romántica, que en efecto, parece un guión teatral, mas si se aborda de esta manera no es posible defender el estilo y mucho menos transgredir la crítica de la época. Tras leer a Peter Burke y su teoría de la traducción, y abordar otros autores extranjeros que hicieron aportaciones gráficas en la primera mitad de siglo XIX, entendí que el proceso de Rivière se podía consolidar como un ejemplo de traducción cultural<sup>9</sup>. Visto de esta manera, quedó en el aire entender qué era lo que el autor veía de nuestra cultura, esta visión, sin duda alguna, estaba expuesta en el texto y las imágenes.

La intertextualidad jugó un papel fundamental, por suerte para mí, la novela me dio la principal pista al hacer una referencia tan enfática a *Los misterios de París* de Eugenio Sue. De esta manera pude entender la estructura de la novela y darme cuenta de que la relación entre imagen y narrativa tenía una implicación de índole moderna. Es decir que nuestro autor buscó, sin lugar a dudas, constituir un reflejo de la cultura mexicana.

La crítica aportada con la prensa tuvo que empatar con los parámetros expuestos en la obra de Sue quien constituye una metrópolis crítica, éste fue el momento de releer la novela de Rivière. Entonces descubrí un elemento fundamental, la imagen podía dividirse entre

---

<sup>9</sup> Sobre los estudios entre los contrastes culturales y las traducciones individuales se ha centrado la obra *Cultural Translation in Early Modern Europe*, que exhibe el papel del autor como un espectador que traduce la circunstancia bajo una serie de parámetros que la misma cultura ofrece. Peter Burke and R. Po-chia Hsia, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, European Science Foundation, Cambridge University Press, 2007.

ejemplos románticos y ejemplos costumbristas, dentro de los segundos se puede vislumbrar una implicación narrativa y una modificación en las estructuras que el dibujo de la época marcaba, empecé a centrarme en estas características y descubrí que en ellas sobresalían las posturas del autor. Por otro lado, la falta de maestría literaria deja una pauta de la combinación de géneros en los que el autor incursionó, inicia, por supuesto desde una consolidación dramática con una estructura romántica, y también incursiona en el campo costumbrista.

Rivière nos dejó un mapa para leer su novela, hay una serie de tópicos señalados en cursivas y sobresalen ciertas cualidades de los personajes así como de los espacios, que se arraigan cada uno en un género distinto, ya sea costumbrista o romántico, que nos lleva a la consolidación de una realidad. Cuando me centré de manera individual en la verdadera construcción del autor, es decir, no en la repetición de tópicos románticos, pude dar cuenta de la creación de un estilo propio el cual se fundamenta en la construcción de espacios y personajes.

La trama expresa un objetivo superior que no raya en el prototipo de la novela sentimental, tampoco busca, probablemente por falta de cultura, exponer costumbres mexicanas; el intento es indudable, tanto que la prensa la consignó de esta manera. La trama en realidad se centra en la nación mexicana moderna. Rivière presentó su novela dentro de los parámetros modernos, de aquí que sea el tema principal la incorporación del criollo en la sociedad mexicana decimonónica. Este objetivo, que es sutil en la novela, queda demostrado en esta tesis y enmarca a la novela como de índole nacional.

Vista de esta manera, podemos justificar los elementos que el autor expone y también entender la transformación en las imágenes y la combinación de géneros. En ningún momento busco exponer que el género costumbrista pueda separarse del romántico, busco en realidad, que el lector se de cuenta de que el costumbrismo es en donde se justifica la carga nacional que expone el objetivo del autor. El género nacional hace una transformación penetrante de la trama, el personaje transgrede al género por una razón, la imagen se ve afectada por ésta misma.

Invito al lector a que comparta mi punto de vista bajo un estudio puntual en el que he buscado hacer una lectura fluida que marque los elementos, sus bases y la consolidación de la novela en el género nacional y el estilo del autor mas allá del género romántico y costumbrista.

El primer capítulo expone la crítica hemerográfica y las varias participaciones del autor en el campo cultural mexicano, el segundo, principal en esta tesis, se dedica a dar cuenta de la relación estética-literaria y denotar el estilo gráfico del autor, y finalmente, el tercer capítulo, implica la parte intertextual y explica la conclusión respecto al género que empecé a exponer en esta introducción, donde se ve la construcción nacionalista que el autor pudo poner en la narrativa. También ofrezco al lector un preámbulo para acercarlo al contenido en forma y fondo de la novela y una serie de anexos al final de la tesis donde coloqué documentación y otros elementos como planos para la ubicación de imágenes en la Ciudad de México y un auxilio de otros ejemplos de narrativa de la época.

Preámbulo: *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*. Una historia en la Ciudad de México y sus alrededores

*Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* es una obra tratada hasta el momento dentro del género romántico y costumbrista, debido a que la prensa de su época la anunció como una novela de costumbres y a que el contenido de la obra aborda tópicos de índole sentimental y amorosa. En la presente tesis propongo que la obra también debe considerarse en los parámetros de la novelística moderna y nacional, puesto que en cuanto al estilo del autor y la conclusión del desarrollo de los personajes principales, hay una aproximación a dichos géneros.

La novela se constituyó a finales de 1850<sup>10</sup> y fue publicada en 1851 en la imprenta de Juan Ramón Navarro, en entregas, se dividió en dos partes y contó con tan sólo una edición<sup>11</sup>; la primera parte, inicia con una introducción que también es el primer capítulo y contiene 136 cuartillas escritas. La segunda parte se anunció con el título en mayúsculas de “SEGUNDA PARTE” y contiene 157 cuartillas escritas. La portada de la obra, de 15 x 20, empleó tres tipos de letra a puntos distintos y se ve rodeada por un margen con motivos vegetales; en la parte de hasta arriba se lee el título “Antonino y Anita” en mayúsculas enmarcado, y en descendencia podemos ver “ó los” seguido de “nuevos” con un doble margen de rasgos tipográficos. En el siguiente espacio se inscribe “Misterios de México” que es el título con

---

<sup>10</sup> Esta mención se puede ver en la crítica de *El Daguerreotipo* sobre las vistas expuestas por el autor en la Academia. “Exposición de la Academia de San Carlos”, *El Daguerreotipo*, 11 de enero de 1851, p. 565.

<sup>11</sup> En la primera noticia publicada el 5 de abril de 1851 en *El Daguerreotipo* se podía leer “Enteramente nueva, que van a publicar los Sres. Decaen y Navarro y es producción del apreciable Sr. Don Eduardo Rivière... recomendamos mérito literario y artístico”. Francisco de la Maza Cuadra, *op. cit.*, p. 70.

Otra mención parecida encontramos en *El Siglo Diez y Nueve*, el 13 de mayo de 1851 donde mencionan: “Ha comenzado la publicación de esta amena é interesante novela, escrita por Mr. Rivière, y traducida por D. Carlos H. Serán. Tanto por su mérito literario como por la belleza de su parte material, merece esta obra la protección pública, que no dudamos le será dispensada por el buen gusto de los mexicanos”. Otro ejemplo más lo encontramos en *La Sinceridad*, el 14 de mayo de 1851, p. 4, que nos dice “Hemos recibido la 1ª entrega de esta obra, escrita por el señor E. Rivière”.

mayor tamaño escrito en mayúsculas, razón por la que es el título con mayor énfasis, seguido de una viñeta y a continuación se lee “México” también con un adorno y la fecha.



“Portada”. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

El autor fue el escenógrafo y dibujante Eduardo Rivière, de origen francés, quien también realizó el dibujo de las 35 estampas, litografiadas posteriormente por Casimiro Castro, que acompañan a la novela. La edición de imagen estuvo a cargo de José Decaen, en su taller litográfico, y la edición del texto quedó en manos de J. R. Navarro quien encargó a Hipólito Serán la traducción del mismo, que estaba escrito originalmente en francés.

Amantes decididos de la bella literatura, y deseosos por lo mismo de que aparezcan frecuentemente entre nosotros composiciones de este género, en las que observándose, sobre todo en sus asuntos, los principios de una sana moral, se ofrezcan con suaves y delicadas tinturas lo cuadros de nuestras costumbres, las descripciones de nuestras bellas localidades; hemos leído con sumo placer el prospecto de la novela, que con el título arriba espresado [*sic*] ha escrito en esta capital Mr. E. Rivière, y que ha traducido cuidadosamente al castellano el jóven [*sic*] D. Carlos Serán.

Los Sres. Editores Navarro y Decaen hacen de la obra un lisonjero elogio, y en verdad que á juzgar por el prólogo, y por un trozo del capítulo 1º que se copia en el prospecto, debe presentar un vivo interés en sus escenas y situaciones, reuniéndose además al atractivo de un lenguaje florido y correcto, el de las hermosas litografías que adornan el testo [*sic*] con las figuras de los personajes (sic) y las vistas de los monumentos y parajes pintorescos del país en la que pasa la acción de esta curiosa novela.

Nosotros creemos que el público apreciador de esta clase de producciones, dispensará á la que anunciamos, y que podemos estimar como nacional, la acogida benévola que con tan ingenua y loable modestia solicita su recomendable autor<sup>12</sup>.

He revisado 4 versiones de la novela. Dos originales: el primero se encuentra en el “Fondo gráfico de Ricardo Pérez Escamilla” de la colección del MUNAL, ahora a cargo del Cencropam<sup>13</sup>, y el segundo, en la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto Mora. Los otros dos ejemplares están en versión facsimilar: el primero, encontrado en formato digital de la Biblioteca Iberoamericana Digital, y la versión impresa de esta misma, que forma parte del compendio de Nobu Press de la Public Library en Estados Unidos, compilada en 1996<sup>14</sup>. Todas estas versiones presentan concordancia textual, mas remarco que en las presentaciones digitales se han perdido páginas. Existe una discordancia en el acomodo de imágenes entre todas las ediciones, algunas presentan cambios de páginas pero

---

<sup>12</sup> “Antonino y Anita”, *El Universal*, 10 de mayo de 1851, p. 4.

<sup>13</sup> Agradezco a Fabiola Hernández Olvera y a Víctor Rodríguez Rangel, quienes por parte del MUNAL me facilitaron obtener los permisos para la reproducción, así como al equipo del Cencropam, especialmente a Sara Chavelez, quienes me abrieron las puertas del centro, sus conocimientos y su espacio para hacer las tomas y consultar los materiales.

<sup>14</sup> Los derechos le pertenecen a la Universidad de California.

se apegan al contexto del capítulo y otras están evidentemente mal ubicadas no sólo en capítulos sino que varían entre las partes primera y segunda sin tener ningún sentido con la trama<sup>15</sup>.

Dentro de la crítica contenida en las fuentes hemerográficas que he utilizado: *El Monitor Republicano*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Universal*, *El Daguerreotipo* y *La Sinceridad*, se expone el género costumbrista y el tipo de publicación de *Los nuevos misterios de México*: en entregas. La novela de Eduardo Rivière jamás figuró dentro de las adquisiciones de librerías, gabinetes o alacenas, la única manera de conseguir el ejemplar completo era acudiendo al taller de José Decaen<sup>16</sup>, o bien por medio de la suscripción.

La prensa enfatizó las cualidades artísticas de la novela y difundió el contenido moral, mismo que se percibe con la incorporación del subtítulo en la contraportada: “Novela Religiosa y Moral”. El lenguaje de la obra, que supo la prensa describir como “florido y correcto”, si bien enfatiza las cualidades morales, también revela que la obra no obedeció a la inclusión del habla coloquial que las novelas de costumbres solían contener. El lenguaje estandarizado devela, más allá de una homogeneidad en los personajes, la falta de maestría por parte del autor sobre la glosa mexicana.

La novela *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* se inscribe en el género romántico. “Antonino y Anita”, primera parte del título, presupone una composición

---

<sup>15</sup> Este tema lo abordo más ampliamente en el capítulo segundo de esta tesis.

<sup>16</sup> Francisco de la Maza Cuadra, ubica una nota tomada de *El Daguerreotipo*: “Se avisa a los suscriptores que pueden pasar a la imprenta de Decaen a cambiar sus cuadernos por la obra entera”. *Ibidem*, p. 78. La afirmación respecto a que la novela no figuró dentro de los catálogos de librerías, la sostengo en mi búsqueda hemerográfica en donde, atendiendo a la presentación de tomos que se ponían a la venta en librerías de siglo XIX, publicitadas en la prensa, no se compendia.

sentimental a la manera las novelas amorosas en la escuela francesa, como el caso de *Pablo y Virginia* de Jacques Henri-Bernardin de Saint-Pierre, publicada en 1787. La siguiente parte “o Los nuevos misterios de México” pacta, de manera intertextual, con la estructura consolidada por Eugenio Sue con su novela *Los misterios de París* de índole socialista, publicada en 1839. La inclusión del término “nuevos” fue una excusa editorial para competir contra la obra titulada *Los misterios de México* escrita por Niceto Zamacois, publicada en 1851, al igual que la obra de Rivière.

*Los nuevos misterios de México* también continuó con el formato de novela de folletín, es decir, una publicación que se imprimía en entregas y se ofrecía a los lectores mediante una suscripción. Los folletines, propone Umberto Eco, cuentan una *estructura sinsoide*: “Tensión, desenlace, nueva tensión, nuevo desenlace”, así somete al lector a una serie de golpes de información que se ven en las distintas escenas<sup>17</sup>. Es clave en esta obra mantener el suspenso en la trama para que el lector siga interesado en la compilación de la publicación, acota Emmanuel Carballo que “El buen folletinista sabe aprovechar los misterios, golpes teatrales, apariciones, raptos, sustituciones, reconocimientos, iniciaciones secretas, huérfanos perseguidos y usar el suspenso”<sup>18</sup>.

En el ámbito de construcción de novela nacional, también tomó provecho del formato de folletín para constituir una resolución de los personajes principales hacia los preceptos modernos, de esta manera, hay un alto contenido popular. Gramsci propone este formato

---

<sup>17</sup> Umberto Eco, “Socialismo y consolación”, *Socialismo y Consolación. Reflexiones en torno a “Los misterios de París” de Eugène Sue*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970, p. 25.

<sup>18</sup> Cita de Castro Leal utilizada por Emmanuel Carballo en *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 51.

como el que permite el acercamiento con las clases populares desde el periódico “La novela de folletín sustituye el fantasear del hombre del pueblo, es un verdadero soñar con los ojos abiertos”<sup>19</sup>, formato que divide en dos vertientes, la que aborda a Sue, denominada sensacionalista y, en donde se propone a Balzac como ejemplo, denominada lírica; en esta última, vemos “Una vasta representación de acciones que son conjuntamente dramáticas y psicológicas”<sup>20</sup>.

En el ámbito del género romántico es indudable la influencia de la escuela de Victor Hugo, mas, hacia mi postura como novela nacional, dentro de la trama veremos que continúa con la propuesta de Eugenio Sue, quien en *Los misterios de París* hace una exposición socialista donde vemos un despliegue moderno de los personajes de la sociedad parisina que reconfigura a *La cité* como una metrópolis crítica. Dos son los elementos fundamentales para la construcción de la novela nacional rivieriana, los personajes, de los que constituye una fisiología, premisa de Honoré Balzac, quien plasma en la novelística la constitución fisiológica del representante civil<sup>21</sup>, y finalmente los espacios; ambos se justifican en el género costumbrista mexicano que es la base para su constitución, así veremos que en el aspecto estético, las imágenes de los hitos y las figuras civiles coinciden en la representación de álbumes ilustrados en México. Por su parte, hay una extensa

---

<sup>19</sup> Antonio Gramsci, “Literatura Popular, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961, p. 129.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>21</sup> “En la obra de Balzac hay un aspecto especialmente importante para el estudio del costumbrismo: las fisiologías... El nombre de fisiología, aplicado metafóricamente a cualquier análisis de efectos, sensaciones y conductas, hizo furor en la primera parte del siglo XIX... La gran mayoría de estos escritores colaboró de modo activo en las dos grandes complicaciones costumbristas europeas; algo que se puede bautizar con el nombre de ‘costumbrismo organizado o estructurado’... Pasa ante los ojos del lector toda la pléyade de retazos que describen hasta ciento sesenta tipos de personajes de la sociedad”. Haciendo referencia a los dos ejemplos del género con *Heads of the People* y *Les Francais peints par eux- mêmes*. José Manuel Losada Goya, “Costumbrismos y costumbrismo romántico” en *Bulletin of Hispanic Studies*, publicación, 2010, Vol. 75, pp. 455, 456.

descripción de espacios que se basan en la estructura de artículos de costumbres constituidos en la prensa.

La historia comienza con un Antonino joven, ingenuo, víctima de los malestares que la edad predispone, cuando, en búsqueda de apaciguar a su espíritu, se adentra en la calzada pedregosa hacia la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe donde sufre un desmayo<sup>22</sup>. José, indígena encargado del campanario, lo auxilia y lo acoge en su casa hasta que pueda ser atendido por un doctor. Entonces conoce a la bella Anita, quien representa un ángel salvador.

Antonino inicia un viaje epopéyico en la zona del Tepeyac que es un espacio exótico y desconocido para nuestro héroe. En su viaje sigue adelante con su enfermedad y es auxiliado en un momento de “Insomnio” por Telésforo, quien es esposo de la amiga de Anita, Dolores<sup>23</sup>. Al poco tiempo, Antonino encontrará a varias figuras que lo sitúan en su realidad: Antonino pertenece a una clase más alta que la de su amada, esto hace imposible su amor. Estos personajes son su tía, La Viuda Delmonte, quien dedica su vida al altruismo en compañía del Padre Ambrosio, adorada por el Comandante Delcampo, y, su compañero y amigo de servicio militar Carlos, un joven dedicado al vicio, que en la vertiente epopéyica que la novela manifiesta, funge como un Mentor, transformando a Antonino en un potencial Telémaco.

---

<sup>22</sup> Menciona Jorge A. Ruedas de la Serna: “El hombre no puede vivir sino en un espacio sagrado sea cual fuere su forma y los caminos que lo conduzcan a él, caminos pedregosos” en *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 86.

Los síntomas de desmayos serán recurrentes en la novela, incluso forma parte del título del segundo capítulo de la Segunda Parte, cuando Anita da cuenta de la semejanza entre La Viuda Delmonte y Antonino en “La semejanza.- El desmayo”, p. 10.

<sup>23</sup> Título del segundo capítulo de la Parte Primera, “El insomnio”, p. 10

Nuestro héroe, inmerso en un trasfondo sentimental, pacta una “Cita” para hacer una promesa de matrimonio a Anita<sup>24</sup>. Pero a poco, enfrentado a su realidad, sigue a su Mentor hacia la profundidad de la ciudad donde conoce el mundo de los vicios y la prostitución, así la trama amorosa se ve quebrada por una serie de “deslices”, de entre los cuales sobresale la figura de Mariquita<sup>25</sup>. La novela empieza a presentarnos personajes mal habidos: las prostitutas y los bandidos.

Tres figuras pertenecen al género romántico: Antonino, la prostituta Mariquita, y el Conde Don Luis García Montero. Mariquita es la prostituta principal en la novela. De ella conocemos que fue esposa del bandido Pancho, en algún momento se involucra con el bandido Julio, con Carlos, con el bandido López y con Antonino. En este personaje me he centrado para construir un paralelismo con Anita, tema que trabajo en el capítulo tercero, pero basta decir para su presentación que funge como la manzana de la discordia entre el grupo de bandidos y con Carlos y Antonino. La prostituta termina sus días en La Casa de las Arrecogidas, tras ser auxiliada por La Viuda Delmonte y El Padre Ambrosio cuando tiene que huir de la ley por involucrarse con el bandido López.

El Conde Don Luis García Montero, español de origen y padre biológico de Anita, es el representante del sector de españoles que fueron víctimas del proceso de Independencia. El personaje se expone con varias cualidades que la literatura francesa criticó de la española:

---

<sup>24</sup> Título del Capítulo X, Primera Parte, “La cita.- Encuentro con un amigo”, p. 65.

<sup>25</sup> Dos deslices se anuncian en los títulos: “El primer deslíz”, en la Parte Primera, p. 97, que sucede con Amalia, y “Riña.- Segundo deslíz”, en la Parte Primera, p. 123, donde vemos que inicia la relación entre Mariquita y Antonino.

es nostálgico y dramático<sup>26</sup>. Don Luis es la víctima del pueblo mexicano, anhela el pasado y ha perdido a sus hijos, es una figura que se adentra en el misticismo, puesto que se pone en contacto con el fantasma de su esposa muerta quien lo impulsa a buscar a sus hijos. Por otra parte, también es un personaje bondadoso y piadoso, el destino lo recompensa cuando regresan a sus brazos sus hijos Luis y Emilia.

Sobre Antonino sobresale que siendo uno de los personajes principales su despliegue sea romántico y no costumbrista, puesto que en su desarrollo no hay ejemplos de acciones tradicionales ni populares. Esta figura oscila en varias manifestaciones clásicas, desde el inicio he planteado su desenvolvimiento epopéyico, pero también es un esteta por excelencia, el personaje se la pasa buscando la belleza porque es en este valor donde puede apaciguar su alma, así pues, es el personaje que tiene inquietud en su espíritu y es libre de decidir su destino es, entonces, dramático<sup>27</sup>. El desarrollo de Antonino puede dividirse en tres vertientes que también transforman a Anita desde su visión: la primera es el ingenuo, que nace en la novela con una “inquietud”<sup>28</sup>, posteriormente es el vengativo, quien tras varios golpes a su espíritu impulsados por malas compañías, como es el caso de sus amigos Martínez y Carlos, y por el desdén de Mariquita, transforma a Anita en una mujer trampa y pacta con sus amigos una promesa de venganza<sup>29</sup>. De esta manera, intenta violar a Anita, ésta es la última faceta del personaje, vemos a un Antonino arrepentido que pide disculpas

---

<sup>26</sup> José Manuel Losada Goya Acota sobre el tema “El romántico detesta el presente, elige el pasado (como los costumbrista españoles) y vaticina el futuro... Los románticos españoles también comentan el presente, pero sólo en dos direcciones: para entresacar lo que en él queda de pasado o para criticar lo que le impide mirar hacia el futuro” . *Ibidem*, p. 465.

<sup>27</sup> Nos dice Jorge A. Ruedas de la Serna “En la época moderna el fin del hombre es dramático”. “Romanticismo y Arcadia”, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> El sentimiento se manifiesta con este título “La inquietud”, Tomo 1, p. 22.

<sup>29</sup> “El pacto de venganza.- El arresto”, Segunda Parte, p. 34.

y decide ir a Veracruz donde se incorpora a un convento de Franciscanos para encontrar en la fe una manera de sobrellevar sus malas acciones.

En lo que respecta al trasfondo del misterio, que es la manifestación por excelencia romántica, veremos que el autor se arraiga a los preceptos que el género dicta. Anita, en su connotación romántica, sufre golpes a su espíritu debido a la traición de Antonino, quien falta a su promesa de matrimonio, a la muerte de su padre José, al intento de violación de Antonino y finalmente porque es culpada de robar las joyas de la Viuda Delmonte en su festejo de matrimonio con el Comandante Delcampo. Anita en realidad no presenta un conflicto con su origen, la figura que carga con este sentimiento, que el género decreta, es su hermano Luis, quien comparte con Anita la misma historia: es un hombre adoptado por padres indígenas, quienes lo bautizaron con el nombre de Iztacantili.

Rivière hace mano de la casualidad para ubicarlos en el mismo espacio cuando Anita vive en una casa de vecindad dentro de la ciudad tras la muerte de su padre, y se dedica a enfatizar la relación de amistad entre ellos, relación que influye en las determinaciones de Antonino, víctima de “Celos”, al presuponer una implicación amorosa, mas es en verdad fraternal<sup>30</sup>. Desde el inicio el autor nos advierte que Luis y Anita son hermanos, vemos referencias del tipo: “Lo quería como si fuera un hermano”<sup>31</sup> y les ofrece un motivo típico que ha de ser el que los reconozca ante el encuentro con el Conde Don Luis: un medallón.

---

<sup>30</sup> El sentimiento se ve reflejado en el capítulo “Convalecencia.- Iztacantili.- Zelos”, Segunda Parte, p. 97.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Las figuras costumbristas pueden sintetizarse a una sola cualidad, son los personajes viciosos. Por un lado vemos a Carlos, quien, una vez sacado de la constitución epopéyica, donde el se autodenomina Mentor, nos encontramos con una figura que gusta del juego y la prostitución, mas ante la posibilidad de mejorar su situación económica, gracias a una herencia, cambia totalmente su postura y se integra a las buenas costumbres cuando piensa entonces en casarse y unirse a la postura altruista de la Viuda Delmonte.

Los siguientes personajes, que serán tomados del género, son los tres bandidos. Rivière interpreta el costumbrismo como el lugar en donde el Estado tiene una intervención en el destino de los personajes, así todos ellos en algún momento son encarcelados, y también se fugan. El autor concluye la historia de los personajes a manera costumbrista con un fin romántico, así pues, si existe arrepentimiento los premia y si no, los castiga con un fin dramático por excelencia.

Los bandidos fungen de manera típica con su papel, por un lado se desarrollan en el epicentro romántico de la zona del Tepeyac y pasan sus días realizando planes de crímenes o fugas. Todos ellos se relacionan con Mariquita, por un lado, el bandido Pancho fue su esposo y el bandido López se oculta en su casa cuando está huyendo de la justicia, estos dos son traicionados por el bandido Julio quien es el peor de toda la cuadrilla. El bandido Julio juega un papel importante en el desarrollo de la trama, a el lo encontramos por medio de La Viuda Delmonte y el Padre Ambrosio, cuando roba una cruz de oro a su esposa Mariana quien posteriormente es acogida por La Viuda en su casa. Conforme se desarrolla la trama, los títulos que confieren a las acciones del maleante se apegan a la manera de presentar literariamente las historias de bandidos con el título de “Crímenes” que enumeran uno a

uno los despliegues de maldad del personaje<sup>32</sup>. El último de ellos repercutirá en Anita, cuando roba las joyas de la Viuda Delmonte, por lo que ella y su hermano son inculpados del crimen. El asunto se resuelve cuando Martínez lo encuentra y lo apuñala para hacerlo confesar. Anita y Luis son acogidos por el Conde Don Luis García Montero y cuando celebran la confesión del bandido es el momento en que descubren las piezas del medallón y con ellas toda la verdad.

Como vemos, Rivière justifica en el género dualidades de los personajes, si el género romántico arraiga a la figura del estudiante Antonino y a los indígenas en un despliegue moral que los relaciona con los buenos valores, es el costumbrismo el que presenta otras vertientes de los mismos con el estudiante vicioso Carlos y los indígenas bandidos. Rivière tomó del género también la búsqueda del ascenso económico y social, resuelve así que Carlos reciba una herencia y a Mariana la hace directora del Establecimiento de las inclusas fundado por la Viuda Delmonte<sup>33</sup>.

Estas son las dos vertientes típicas que se afianzan en ambos géneros, el romántico y el costumbrista, que es un subgénero del romántico, donde hay una resolución social, el Estado aplica la ley en los bandidos, el destino recompensa al hombre bueno y hay una enumeración de castigos y resoluciones sentimentales. En el caso de los bandidos, la traición cobrará su costo ante las disputas que se manifiestan e incluso veremos en Mariquita y López el descubrimiento de una hermandad desconocida que es también un paralelismo con el misterio principal de los hijos perdidos. Para Mariquita y López el

---

<sup>32</sup> Ejemplo son los títulos “Los bandidos.- Pancho”, Primera parte, p. 57 y “Una visita.- Nuevo crimen.- Consuelos”, Segunda Parte, p. 1.

<sup>33</sup> Referencia a la Casa de las Arrecogidas, establecimiento que se trabaja en el Capítulo 2.

máximo castigo implica una relación incestuosa y para Antonino implica un acercamiento con la fe, ambas conclusiones devienen de la trama sentimental.

Es en verdad en la construcción de espacios donde veremos el mejor despliegue del género costumbrista. Respecto al fondo de la novela, varias carencias expresa el autor partiendo del lenguaje, que no aborda coloquialismos, y a penas puede enumerar elementos que subraya en cursivas, mismos que he respetado en las transcripciones, que hacen referencia a la construcción de México en su narrativa. Este despliegue de hitos y su justificación en la conformación de imágenes, se ve de manera clara gracias a la incorporación de los nombres de los espacios en los títulos, vemos así ejemplos como: “Chapultepec” y “El paseo de la Viga” y la mención de dos celebraciones: “El aniversario de la independencia”, que se lleva a cabo en la Plaza de Armas del centro de la ciudad y “El día 12 de diciembre”, que se lleva a cabo en la zona del Tepeyac cerca de la Basílica de Guadalupe.

La intención real de Rivière se centra en construir una novela nacional, para tal empresa se auxilió, como he mencionado, del género costumbrista. El costumbrismo brinda estructura a una serie de motivos que por sí mismos no tendrían una consolidación nacional, los títulos, como las imágenes, nos ubican dentro y fuera de la ciudad, así, se constituye un estilo propio del autor que tiene más sentido dentro del campo de novela moderna que de novela romántica. Es decir que si abordamos a Rivière como un autor romántico no nos dice nada nuevo, la mayoría de los estudios se han dedicado a subrayar los desatinos y la falta de maestría del autor en el género, mas en las carencias están las genialidades.

Vista como una novela nacional, *Los nuevos misterios de México* deviene en una obra con un estilo característico. El autor propone una inclusión civil de todos los personajes así como una evolución moderna. Los títulos juegan con este desarrollo, en varios momentos se emplea un título que nos presume un acontecimiento romántico para desplegar una acción moderna. Es en este punto en que vemos de mejor manera la influencia de Eugenio Sue y Balzac en nuestro autor. Rivière presentará a varios personajes con posturas progresistas y positivistas desde una consolidación socialista, es decir, el desarrollo de un personaje romántico hacia uno moderno que se incluye desde este horizonte en una sociedad actual.

El primero y más representativo es La Viuda Delmonte. La mujer, que tiene 30 años, presenta su objetivo en el capítulo “Voto y promesa”, como he dicho antes, el autor juega de manera cínica con este tipo de títulos, el lector espera un despliegue sentimental, un compromiso de carácter religioso, un voto a Dios, pero el resultado nos sorprende. La Viuda cuenta que tras la muerte de su esposo dedica sus días al nihilismo, mas, tras conocer al Padre Ambrosio, encuentra en el auxilio a los desvalidos la manera de llenar su espíritu. Pero también se manifiesta ambiciosa, este personaje se dedica a ver las posibilidades que tiene México para ser “una gran nación”<sup>34</sup> así, es su voto consiste en constituir una casa de niños expósitos o bien el proyecto que cumple cuando funda el Establecimiento de las inclusas, institución destinada para socorrer a mujeres. Una vez llevada a cabo su misión, es el punto en el que puede contraer matrimonio con el Comandante.

---

<sup>34</sup> Eduardo Rivière, “voto y promesa”, en *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Navarro y Decaen, editores, Imprenta de Juan R. Navarro, calle de Chiquis n. 6, México, 1851, p. 108.

La resolución de Anita es similar. El personaje no se concluye dentro del campo romántico puesto que no siente una auténtica congoja por su falta de origen, y al asumirse como indígena encuentra un conflicto para contraer matrimonio con Antonino. Esta problemática, en realidad es una alegoría que representa el conflicto del español para incorporarse en la sociedad moderna mexicana, el autor lo manifiesta como un conflicto sentimental, pero ninguno de los elementos que hacen superar a Anita sus rupturas en la trama sostienen al género. Una vez expuestas las rupturas que el género impone en ella, la resolución del personaje es moderna. Anita concreta una amistad con Luis, porque este imparte cursos de la historia de México, así pues, Luis y Anita resuelven el conflicto de su origen con el estudio de la cultura mexicana.

Rivière, bajo su propósito de constituir una novela nacional, incorpora otras literaturas, veremos la inclusión de la Leyenda del Pulque y la constitución de la figura de un indígena letrado en José, así, es ésta la manera en la que propone una evolución moderna. La finalidad de Anita y el por qué de su desarrollo desde el aspecto místico romántico, como habitante del Tepeyac, hacia su incorporación dentro de la ciudad en una casa de Vecindad, nos manifiestan el verdadero conflicto de la novela: la incorporación del personaje en la sociedad moderna. Conociendo su origen español, adopta también su educación indígena, congrega, ambas vertientes de los géneros expuestos, una compilación moral que hace que sobrelleve los puntos de quiebre y un contenido fisiológico que la reconoce como mexicana, el objetivo en su desarrollo nacional es incorporarse como un personaje letrado, bondadoso y así pues, ser la figura española que sí puede participar en la cultura mexicana, libre de culpa y sin ser victimizada. Una vez cumplido este objetivo, puede perdonar a Antonino y desposarlo.

## Capítulo 1. Eduardo Rivière: Un escenógrafo francés en México

Comenzaremos por considerar que la  
Ciudad es una serie de páginas escritas.  
Javier Pérez Siller

Eduardo Rivière, artista francés, principalmente participó en México como escenógrafo en el Teatro Nacional (Teatro de Santa Anna) desde 1849 hasta 1854, año en el cual la prensa dejó de atender sus colaboraciones. Desde las primeras menciones del autor en los periódicos de la época, se destacó por su maestría en la fabricación escenográfica, fue en la perspectiva la técnica con mayor celebración y promoción del autor. Es decir, que hablar de Rivière implica trabajar con un escenógrafo de renombre en nuestro país en la década del cincuenta en el siglo XIX. Así, *Antonino y Anita, o los nuevos misterios de México*, no fue realizada por un escritor francés, fue escrita por un hombre de teatro. También, es necesario agregar que he encontrado documentación que avala su contribución como dibujante y dramaturgo.

En este capítulo incluyo toda información encontrada hasta el momento relacionada con su carrera como escenógrafo, dibujante, dramaturgo y, en términos generales, su participación dentro del Teatro Nacional, así como pequeños detalles que confirman su paso por las calles de la Ciudad de México. El objetivo, además de hacer evidente su existencia en nuestro país, es recalcar la manifestación artística del autor en México y exponer la relación entre el aporte que obtuvo en el campo cultural mexicano gracias a la técnica y visión del autor, y las influencias mexicanas presentes en su obra estética y dramática.

Presento aquellos eventos que influyeron en el aprendizaje del autor, específicamente alrededor de la Ciudad de México, y que dan cuenta del uso de motivos, leyendas, imágenes, etc., dentro de sus obras, de tal manera que antes que hablar de Rivière como escritor, se enfatice que integró, en varios ámbitos de su producción, características nacionales.

Se expondrá el desarrollo de Rivière en México partiendo de las notas y documentos que demuestran su existencia así como su desempeño como artista y escritor. Su trayectoria se expone de manera diacrónica, en donde cada momento demuestra tener una influencia en la novela que se trabaja en esta tesis. Con apego riguroso en las referencias, abordo a otros personajes dentro de la escena nacional para especificar algunos factores históricos que influyeron en el autor.

## 1. 1. El artista

Eduardo Rivière figuró en la prensa mexicana capitalina, en el periodo de 1850 a 1854, en el campo de las artes, específicamente como pintor escenográfico. Ha sido gracias a los documentos encontrados en el Archivo General de la Nación que he constado que llegó el 9 de julio de 1849 en un bergantín llamado Neel, acompañado de su hija Matilde Rivière<sup>35</sup>. Gracias a las Cartas de Seguridad de 1851 y 1853, encontré que cuando llegó a nuestro país tenía 44 años, medía un metro con sesenta y ocho centímetros, su cara era ovalada y tenía cabello castaño, buscaba “ocuparse” en nuestro país y era artista<sup>36</sup>.

Rivière es un ejemplo más de un migrante francés que decidió probar suerte en nuestro país que atravesaba por un momento de reestructuración con grandes proyectos en el campo del arte. La primera mitad del s. XIX en México brilla por la enorme cantidad de artistas, profesionistas y empresarios franceses que emprendieron proyectos en la capital.

Sabemos que Rivière tenía la profesión de escenógrafo gracias a una nota que rescató Francisco de la Maza Cuadra en su investigación “La novela Los Nuevos Misterios de México y sus litografías” donde se registran los primeros trabajos que desempeñó el autor en México. La crítica acotada en el artículo recopila una puesta realizada el 9 de enero de 1850 de la obra Puerta de San Martín, de la cual Rivère fue escenógrafo<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Archivo General de la Nación (AGN), *Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea. Administración, Administración Pública Federal S. XIX. Gobernación Siglo XIX. Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad (129)*, Vol. 17, exp. 11, f. 194. Anexo 1.

<sup>36</sup> Descripción tomada de la Carta de Seguridad de Eduardo Rivière encontrado en *Ibidem.*, exp. 257, Vol. 96, f.111. Anexo 2.

<sup>37</sup> Francisco de la Maza Cuadra, *op. cit.*, p. 77.

El escenógrafo se estableció en la calle del Coliseo Viejo número 25, donde ofreció sus servicios como pintor, mismo espacio que compartió con el pintor Edouard Pingret:

El Sr, Pingret, pintor de retratos, caballero de la Legión de honor, ha establecido su domicilio en la calle de San Felipe Neri núm. 19, adonde ofrece su casa y servicios á todos los señores mexicanos, y también en casa del Sr. E. Rivière, pintor, calle del Coliseo Viejo núm. 25<sup>38</sup>.

No he recabado mayor información respecto a su ubicación o paso por otros estados, así que de ahora en adelante me limitaré a formar una hipótesis sobre su práctica profesional como dibujante:

La primera imagen (imagen 1) que Rivière realizó en México fue para la obra de Lorenzo de Hidalga, *Paralelo de las penitenciarías*<sup>39</sup>, documento a partir del cual el arquitecto expuso fundamentos para construir una cárcel moderna en la Ciudad de México que comparaba los métodos de Lamberton, el sistema de Auburn y el panóptico de Bentham, “avalando sus aciertos bajo siete detallados aspectos, sin olvidar el lado estético de la construcción. Todo el proyecto estaba acompañado de láminas que ilustraban los pasos a seguir”<sup>40</sup>. La imagen, dibujada por Eduardo Rivière, litografiada por Casimiro Castro e impresa en el taller de Decaen, formó parte del compendio impreso por Ignacio Cumplido tan sólo en la portada, ya que se sabe que los planos incluidos fueron realizados desde la presentación del proyecto en el año de 1848, por un discípulo del arquitecto<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> *El Universal*, 28 de febrero de 1851, p. 4.

<sup>39</sup> *Comparación de las diferentes combinaciones arquitectónicas ejecutadas y proyectadas hasta hoy y, proyecto de penitenciaría aprobado por la junta Directiva de Cárceles arreglado al sistema conocido con el nombre de Pensilvania por Lorenzo de Hidalga*. Impresa en 1850 en la imprenta de Ignacio Cumplido y litografiada en el taller de José Decaen.

<sup>40</sup> Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2002, Vol. XIV, núm. 80, p. 123

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 156.

Ya que para 1850, aún seguía sin ser un hecho la construcción de la penitenciaría, Cumplido realizó la edición del *Paralelo*, cuya crítica, en *El Siglo Diez y Nueve*, acierta a felicitar la cuidada edición y la calidad litográfica así, se anuncia la venta en la Alacena de Antonio de la Torre<sup>42</sup>. Es evidente que necesitó realizar una portada litografiada para dar mayor difusión a la obra; esta estampa fue la primera imagen realizada en conjunto por Decaen, Rivière y Castro, en ella vemos cómo reproduce el modelo innovador del arquitecto De Hidalga, cuya característica principal era la de ser un edificio circular. Destaca la especialización del dibujo realizado por Rivière donde la perspectiva se manifiesta como una de sus cualidades.

La imagen se encuentra dividida de arriba hacia abajo, abarcando la primera mitad superior el título, aspecto al que se dirige el punto de fuga. Rivière improvisó, en un espacio vacío, una vista aérea de la construcción circular<sup>43</sup>, apegado a los planos previamente realizados. Dibujó en perfecta construcción geométrica una base llena de árboles que devela la entrada conformada por cinco puertas, a continuación las cinco entradas delimitadas por seis pilares, y al fondo el círculo dividido en quince triángulos que confluyen en un punto central. La imagen se halla delimitada por una barda y apenas ofrece una base que denota la irregularidad del terreno. Cabe destacar la perfección en la presentación del orden partiendo desde los árboles hasta la composición en sí misma, dibujo milimétricamente apegado a la planeación y estructura del arquitecto.

---

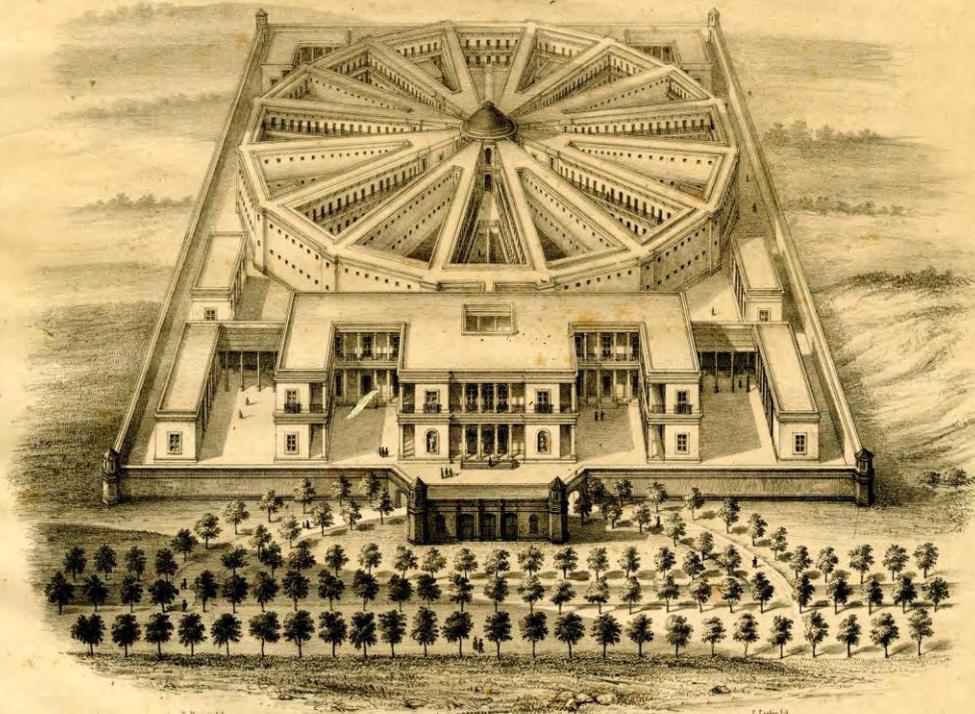
<sup>42</sup> “Penitenciaría”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de noviembre de 1850, pp. 3, 4.

<sup>43</sup> Sin duda alguna inspirado por los grabados de Giovanni Battista Piranesi influencia en el trabajo de Cumplido. Mención en Hugo García Arciniega, “Palacio de Themis”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2000, Vol. XXII, núm. 76, p. 144.

# PENITENCIARIA

DEL

LORENZO HIDALGA.



VISTA GENERAL

Litog de Decan.

1. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía “Penitenciaria de Lorenzo Hidalgo”, *Paralelo de las penitenciarías*, 1850, portada. Litografía. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, México. Digitalización.



2. Eduardo Rivière dibujo, A Heimburger, grabado, “Candidatos presidenciales”, *El Daguerreotipo*, 21 de septiembre de 1850, microfilm, p. 311. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, México. Digitalización.

En 1850, Rivière colaboró como dibujante dentro de un artículo titulado “Los Candidatos Presidenciales” (imagen 2) en el periódico *El Daguerreotipo*, donde se presumía regalarían un retrato de todos los candidatos presidenciales acompañado de una reseña biográfica. Mas allá del citado artículo, no se continuó su publicación, el único retrato presentado fue un grabado del candidato el Sr. General Mariano Arista, ministro de guerra, electo el mismo año. Se hace la mención de que el grabado fue resultado del “hábil y bien cortado lápiz del Sr. Rivière y al buril esacto [sic] y correcto del Sr. A. Heimburger”<sup>44</sup>. La imagen, en realidad, no demuestra la maestría de la que se presume, apenas se aprecian ciertos rasgos que posiblemente fueron tomados de un retrato anterior más que del mismo candidato.

Colaboró en la segunda Exposición de la Academia de San Carlos en diciembre de 1850 y en la sexta exposición realizada en el año de 1854<sup>45</sup>. De la primera conocemos que expuso 30 vistas tomadas al natural en el área de “dibujos remitidos a la academia”, de la que se desprende la siguiente noticia en *El Daguerreotipo*<sup>46</sup>:

En un rincón oscuro y aislado de una de las salas mas apartadas del local de la esposición [sic], hemos visto algunos dibujos *á la mine de plomb* (hechos con lápiz) por el Sr. D. Eduardo Riviere, y no pudimos menos de admirarnos del contraste que forman estas lindas obritas, llenas de vida, de ingenio y finura, con esos soberbios telones con que enriqueció el mismo autor la escena del teatro Nacional. Los paisajes [sic] del Sr. Riviere ofrecen un interés y un carácter esencialmente locales: uno de ellos representa una vista de Chapultepec tomada desde Tacubaya, otra una antigua casa escultada [sic] que está situada en la calle del Cacahuatal: las dos restantes son una vista del canal de la Viga, y el exterior [sic] de una choza de indios. Estos dibujos están destinados,

---

<sup>44</sup> “Los candidatos Presidenciales”, *El Daguerreotipo*, 21 de septiembre de 1850, p. 311. Respecto a Heimburger no encontré mayor información.

<sup>45</sup> Dentro de la sexta exposición participó con dos obras: “Vista del volcán Popocatepetl” y “Cabaña india”. Manuel Romero de Terreros, *Academia de San Carlos. Catálogo de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos, 1850 -1898*, México, Imprenta Universitaria, 1963, p. 161

<sup>46</sup> “Catálogo de los Objetos de Bellas Artes”, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de enero de 1851, p. 2.

según noticias, á ilustrar una novela de costumbres mexicanas escrita por el mismo Sr. Riviere, y que se halla actualmente en prensa<sup>47</sup>.

La anterior nota es enriquecedora en varios aspectos ya que evidencia la técnica utilizada por Rivière: *a la mine de plomb* y, encontramos la primera descripción de las viñetas que ilustraron *Antonino y Anita ó Los nuevos misterios de México*. Es notable que dentro de la misma crítica se acote el antecedente del autor de ser escenógrafo del Teatro Nacional, esto demuestra que la primera presentación de Rivière en la prensa, sin duda alguna fue como escenógrafo. Ésta fue la primera vez que se menciona que estos dibujos serían empleados para ilustrar una novela de costumbres, que como aclara la nota, ya estaba realizada para finales de 1850.

Además de su participación en la Academia de San Carlos, en 1851 Rivière colaboró dentro del *Segundo Calendario de la Democracia, dedicado al Pueblo Mexicano para el año de 1852*, donde se puede leer el siguiente apartado en la introducción con el título: “una página al lector”, firmada por *El demócrata puro*: “... Al efecto ofrece dos grabados en madera, de cuyos dibujos, el que representa el Obelisco del cerro de Guadalupe, es del distinguido artista D. Eduardo Rivière...”<sup>48</sup>.

Este grabado, “Obelisco situado en el cerro de Guadalupe-Hidalgo, una legua al Norte de México” (imagen 3), evidencia ciertas muestras estilísticas de Rivière como sus composiciones en perspectiva, dando cuenta de los aspectos arquitectónicos, y una de sus

---

<sup>47</sup> “Exposición de la Academia de San Carlos”, *El Daguerreotipo*, 11 de enero de 1851, p. 565.

<sup>48</sup> Impreso por Leandro J. Valdés, Calle de Chiquis No. 6. En 1840, quien había sido encargado de la Imprenta de Ignacio Cumplido en la Calle de los Rebeldes núm. 2. Mencionado en María Esther Pérez Salas Cantú, “Los secretos de una empresa exitosa: La imprenta de Ignacio Cumplido” en *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y librerías en la ciudad de México, 1830 - 1855*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2003, p. 157n. Véanse anexos 3 y 4.

muchas vistas de monumentos dirigidos hacia la izquierda. La imagen, que resalta por su mala calidad técnica, revela la fachada del lado derecho de la barda que delimitaba la Basílica de Guadalupe (Templo expiatorio de Cristo Rey), enfatizando el obelisco<sup>49</sup> dividido en 6 partes, al lado de la escalinata que lleva hacia la Capilla del Cerrito. En el segundo plano se asoma la parte frontal de la Basílica, una de sus torres y la cúpula. Al fondo, en tercer plano, se alcanza a ver la Capilla del Cerrito, ubicada de manera forzada ya que sabemos que el templo se encuentra en el fondo del lado izquierdo tomando la fachada de la Basílica de frente. Esta imagen fue, junto con las incluidas en *Los nuevos misterios de México*, uno más de los dibujos realizados en perspectiva por Rivière de la “Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe”.

Otro aporte más como dibujante se menciona en *El Universal* cuando realizó un bosquejo junto con Clavé del interior de la Iglesia de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe que desconozco si fue concluida o publicada en *El Eco de España*, como la noticia lo anuncia. La Colegiata también fue un monumento mencionado por Rivière en su novela, ubicándola dentro del marco de acontecimientos cercanos a la Capilla del Pocito.

#### Vista de la Colegiata de Guadalupe.

Sabemos que con uno de los próximos números del *Eco de España* se repetirá la vista del interior de la Iglesia Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, tomada antier por el distinguido artista Pingret, en el acto de la instauración de la Orden. Los Sres. Clavé y Rivière se hallaban igualmente en el templo y entendemos que también trazaron algunos bosquejos, de manera que la pintura contribuirá á su vez á eternizar la memoria del acto solemnísimo que acabamos de presenciar<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> El monumento no lo he podido encontrar. Según el texto que acompaña la introducción del calendario, la imagen forma parte de la explicación de la historia de “El gorro de la libertad”, grabado que se incluía en la publicación.

<sup>50</sup> “Vista de la Colegiata de Guadalupe”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1853, p. 4.



3. Eduardo Rivière, "Obelisco situado en el cerro de Guadalupe-Hidalgo, una legua al Norte de México", *Segundo Calendario de la Democracia, dedicado al Pueblo Mexicano*, 1851. Grabado.<sup>51</sup>



4. Eduardo Rivière, "Avelina", *La litografía en México*, Estudios Neolito M. Quesada. B, México, 1934, p. 52. Litografía.

---

<sup>51</sup> Datos e imagen aportadas por la Mtra. María José Esparza Liberal, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Véanse Anexos 3 y 4.

La segunda novela de Eduardo Rivière, novela hagiográfica titulada *Historia de San Felipe de Jesús, patrón de México*<sup>52</sup>, publicada en 1853, contenía 6 litografías: “Nacimiento de San Felipe de Jesús”, “La tempestad”, “Sueño de San Felipe de Jesús”, “Apoteosis de San Felipe”, “Avelina” (imagen 4) y “El niño Azemus”. En la introducción se menciona que la hagiografía fue escrita por Rivière en francés y que está adornada con estampas dibujadas por él<sup>53</sup> y litografiadas por Hesiquio Iriarte<sup>54</sup> en la casa tipográfica de Manuel Murguía.

Las imágenes contenidas en la publicación, gozaban de la calidad en cuanto a los detalles en los tipos, escenas hagiográficas y elementos escultóricos que las acompañan, son totalmente contrarias a la representación de monumentos y escenas planteadas en *Los nuevos misterios de México*. En la novela hagiográfica el uso es plenamente escénico: las litografías son empleadas o bien como una copia de imágenes del patrono o como un referente en tipos de los personajes contenidos, no se puede hablar de una relación entre la imagen y la narrativa. Sobre la crítica realizada a la obra de *San Felipe de Jesús* de Rivière, apenas encontré en *El Siglo Diez y Nueve* una breve mención que anunció la próxima

---

<sup>52</sup> *Novela Histórica y religiosa, Dedicada a las señoritas devotas de este Santo...* Publicada por los hermanos Delanoe, en 1853, traducida por L. C. Monserrat Galí Boadela menciona de Louis Joseph Delanoe que llegó a México en 1851 y trabajó como encuadernador del impresor Ignacio Cumplido. “Los artistas y Artesanos en México y Francia”, *Amerique Latine, Histoire & Memoire*, 2009, 17, p. 6.

Otra referencia más existe en María Esther Pérez Salas Cantú, “Los secretos...” *op. cit.*, p. 125, donde menciona que Cumplido le vendió a uno de los hermanos su encuadernación en 1850.

<sup>53</sup> En la introducción se puede leer “...adornada con estampas litográficas, compuestas y dibujadas por el autor. Eduardo Rivière, *Historia de San Felipe de Jesús, patrón de México*, México, Delanoe Hermanos, 1853.

<sup>54</sup> No me atrevería a asegurar que todas las estampas fueron litografiadas por Iriarte: el caso de “Nacimiento de San Felipe de Jesús”, “Avelina”, “La tempestad” y “Apoteosis de San Felipe de Jesús”, son imágenes que no contienen la firma del litógrafo. *Cfr.* Francisco de la Maza Cuadra, “Las primeras litografías de Hesiquio Iriarte,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1990, Vol. XVI, no. 61, pp. 109, 110.

realización de una novela histórica y poética<sup>55</sup> y una nota en *El Universal* que presentaba a la publicación, lista para su compra, como una obra histórica y religiosa<sup>56</sup>.

Como dibujante, vemos la colaboración del autor en un periodo breve, desde 1850 hasta 1853, limitando su producción novelística a dos obras, una de 1851 y otra de 1853, datos que nos especifican la poca producción literaria del autor, por lo que no es atinado abordarlo como un escritor representante de la época. Este periodo tan solo nos permite dar cuenta de la relación en el medio editorial fungiendo como autor por encargo en su relación con Lorenzo Hidalga y con impresores y editores en la primera parte de la década del cincuenta. Sin duda alguna, su mayor colaboración en el campo cultural se centra en el teatro, punto que abordaré a continuación.

---

<sup>55</sup> “San Felipe de Jesús”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de enero de 1853, p. 4.

<sup>56</sup> “San Felipe de Jesús Patrón de México”, *El Universal*, 27 de enero de 1853, p. 4.

## 1. 2. Precedentes

Se sabe que los primeros trabajos de Rivière se mostraron en las escenografías de la compañía Montplaisir. Montserrat Galí hace un estudio en su artículo “El afrancesamiento de la danza en México”<sup>57</sup> donde presenta a Rivière como “pintor representante del romanticismo pictórico francés” de esta compañía<sup>58</sup>. Yo supongo, debido a que la prensa no se cansó de enfatizar su maestría como escenógrafo, que fue esta fama lo que lo llevó a participar como dibujante.

Hay varios ejemplos de escenógrafos extranjeros que iniciaron su producción en el teatro y la culminaron en el campo de ilustración periodística o creación de obra plástica, como lo fueron los hermanos Carlos y Cayetano de París, Pedro Gualdi y Louis Antoine Pinson, antes de la llegada de Rivière a México. De Carlos de París se conoce una estampa litografiada que lleva el título de “Los Volcanes de México” que formó parte de la publicación de William Prescott, *La historia de la conquista de México*, la cual aparece en la edición de Vicente García Torres<sup>59</sup>, Cayetano París, al igual que Gualdi, participó en *El Museo Mexicano* con imágenes como “Populacho de México”<sup>60</sup>. Esto devela la estrecha relación de los escenógrafos con la prensa y la Academia de Bellas Artes y cómo su producción atendió a un tipo de consumo que las clases altas buscaban en México.

---

<sup>57</sup> Javier Pérez Siller, David Skerritt, *México Francia: memoria de una sensibilidad común: siglos XIX – XX*, Editorial Eón: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Contemporáneos: Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2010, p. 185 y p. 208.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>59</sup> Respecto a Carlos París, Enrique de Olivarría y Ferrari hizo varias acotaciones, en el período de 1850, de su participación, principalmente como productor dentro del Teatro Nacional, *Reseña histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1968. También realizó varias piezas al óleo como el caso de “Acción militar en Pueblo Viejo, Veracruz”, realizada en 1835, obra que puede verse en el museo de El Castillo de Chapultepec. Agradezco a María José Esparza Liberal darme a conocer la litografía que se menciona.

<sup>60</sup> María Esther Pérez Salas Cantú menciona que “...realizó una generalización de la clase baja”. En “Manejo de Tipos en publicaciones periódicas” en *Costumbrismo y litografía en México*, México, UNAM, IIE, 2005, p. 275.

Louis Antoine Pinson, por ejemplo, al no encontrar campo de trabajo en el teatro<sup>61</sup>, colaboró con Decaen y Cumplido en *El Museo Mexicano* con el dibujo de la portada de la edición de 1845<sup>62</sup>. También encontré su colaboración como dibujante en las estampas litográficas de “El mágico”, que adornaba el artículo “Alchimia, piedra filosofal”<sup>63</sup> y dos más para el artículo de “Los sepulcros”<sup>64</sup>, una de ellas titulada: “Sepulcro del Señor Esnaurriazar en Santa Paula”, imágenes utilizadas para ilustrar los artículos en la temática mas no en la narrativa. Su trabajo más notable, sin duda alguna, es la litografía de “México, garita de Belén”<sup>65</sup> (imagen 5) dibujada por él y litografiada en el taller de Ignacio Cumplido en 1849, no sólo por su calidad sino porque encontramos una litografía que buscaba concordar escénicamente con la descripción narrativa.

Pinson es un ejemplo claro de un dibujante por encargo para artículo periodístico, quien, a diferencia de un ilustrador de novela, poco se interesaba en dibujar elementos contenidos en la narración, centraba su atención en reflejar la temática del artículo al situar al espectador dentro de una escena local, sin dotar a los tipos o edificios de mayores características que las que se acostumbraban en la producción de imágenes de costumbres.

---

<sup>61</sup> Conocemos gracias al estudio de Montserrat Galí que Pinson llegó a México en 1846 acompañado de su esposa Edmé Reine Schein y que tenía como profesión la de escenógrafo. *Ibidem*.

<sup>62</sup> La misma Galí acepta que este dato pone en duda la fecha de su llegada.

<sup>63</sup> *Museo Mexicano*, segunda época, p. 58.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>65</sup> Montserrat Galí Boadela, *Historias del Bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, IIE, 2002, p. 125.



5. Louis Antoine Pinson, “México, garita de Belén”, litografía dibujada por Pinson y litografiada en el taller de Cumplido, *El Álbum Mexicano*, tomo 1, 1849.

Contrario al caso de Pinson, Pedro Gualdi<sup>66</sup> fue un autor con mucho más reconocimiento y mayor obra publicada dentro de la litografía en México. Su trabajo más representativo es la participación con Ignacio Cumplido en *El Mosaico Mexicano* (de 1840 a 1841), en *El Museo Mexicano* (segunda época en 1844) y el álbum de *Monumentos de México*, en el año de 1841, y su labor como escenógrafo en el Teatro de Santa Anna. Sobre este tema, uno de los trabajos principales es el realizado por Arturo Aguilar Ochoa dentro del catálogo *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808 – 1857*<sup>67</sup>, donde menciona que se presume la llegada de Gualdi a finales de 1835 con la compañía de ópera de Madame Albini donde trabajó como escenógrafo en el Teatro principal de la Ciudad de México. Dentro de la enumeración de obras en las que participa Pedro Gualdi como decorador y escenógrafo, la crítica enfatizó las innovaciones en la decoración escénica. Es de notarse

---

<sup>66</sup> Montserrat Galí Boadela, *op. cit.*

<sup>67</sup> *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808 – 1857*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/SEP, 1997.

que, dentro de sus primeras participaciones, la expectativa del público se centró en la decoración.

A partir de su participación en el Teatro Nacional, Aguilar Ochoa presupone una amistad consolidada entre el arquitecto De Hidalgo y Gualdi, ya que se le encomienda al dibujante una serie de vistas de las que resalto “El exterior del Teatro de Santa Anna” y “El Interior del Teatro de Santa Anna” (realizadas en 1850), este punto revela que la participación de Rivière en *El Paralelo* de Hidalgo no fue el primer caso donde existió una colaboración entre el arquitecto y escenógrafos.

La litografía produjo, en el campo de las publicaciones, un atractivo mayor hacia las obras ilustradas y la producción de álbumes ilustrados, por otro lado, incrementó la venta de estampas, sin pertenecer a una compilación en sí, sino como un atractivo decorativo: se desató como un producto más accesible que cualquier obra presentada en la Academia de San Carlos.

Vemos que previo a Rivière ya existía un fanatismo por la técnica. El autor dio un paso adelante, concretando las dos vertientes en que la litografía se empleaba como un producto comercial: como técnica de ilustración y como objeto decorativo, cuando realizó una novela de su autoría, donde la imagen no sólo contribuía con el atractivo del libro sino que formaba parte de la estructura narrativa. Pensemos en qué factores llevaron a nuestro autor a concluir un formato de este nivel, es decir, qué experiencia obtuvo a partir de su producción como escenógrafo para articular este uso de dibujo dentro de una obra literaria.

### 1. 3. Las escenografías de Eduardo Rivière

Alternando con la Compañía dramática<sup>68</sup>, Rivière se convirtió por excelencia en el pintor escenográfico de la compañía Montplaitir, no sería aventurado pensar que el arribo del artista se fundamentó en alguna promesa de trabajo con la misma. Hacia 1852, varios eventos influyeron dentro del campo cultural y escénico del país, como la elección de Mariano Arista como presidente quien, el 18 de enero, instaló el Liceo Artístico y Literario en el Gran Teatro presidido por José María Lacunaza.

Con la Compañía Montplaitir, Rivière participó en la puesta *Una fiesta en los jardines de Tortolonia*, compuesto por diez números<sup>69</sup>. En *El Universal* del 6 de febrero de 1850 se anunciaba en la cartelera del Teatro que el jardín fue pintado por el Sr. Rivière e iluminado con 800 luces “de las cuales 150 linternas son venidas de París” y se enfatizó que se utilizarían trajes de fantasía en el baile de máscaras<sup>70</sup>.

Con el melodrama *Tras una nube una estrella*<sup>71</sup>, Rivière conformó su Beneficio el 17 de diciembre de 1850<sup>72</sup>, año a partir del cual empezamos a encontrar una crítica favorable alrededor del su trabajo donde se elogiaban sus decoraciones en la prensa:

---

<sup>68</sup> En la que cabe resaltar la participación del poeta habanero Juan Miguel Losada cuya obra más reconocida fue la de *El Grito de Dolores*. Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 492.

<sup>69</sup> Con la participación del violinista Franz Coenen quien se desempeñó como solista en los entreactos de las funciones de la Compañía y se realizó a beneficio de Adela, cuyo estreno fue el 6 de febrero de 1850 en el Teatro de Santa Anna. *Ibidem*, p. 493.

<sup>70</sup> “Teatro de Santa Anna”, *El universal*, 6 de febrero de 1850, p. 4

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 501.

<sup>72</sup> Escrito también por Miguel Losada.

El Sr. D. Eduardo Rivière.- El martes 17 ha de verificarse en el Teatro Nacional el beneficio de este apreciable artista, cuyos talentos como decorador ha admirado mas de una vez el público de esta capital.- Los atractivos que en sí ofrece la función del Sr. Rivière son demasiado poderosos para que no nos quede la menor duda acerca de su resultados, y además las simpatías que ha sabido grangearse [*sic*] son un garante seguro de que una inmensa concurrencia irá á recompensar sus afanes y aplaudir á su linda niña, que hace en el piano verdaderos prodigios, si se atiende á su inocente y tierna edad.- Prometemos á nuestros lectores un análisis de dicha función, que, á no dudarlo, será una de las mas notables que se habrán dado en esta temporada... *benéfica*<sup>73</sup>.

La obra escrita por Miguel Losada *Tras una nube una estrella*, ocasionó una disertación entre los periódicos *El Monitor* y *El Universal* que a lo largo del mes de diciembre desembocó una serie de remitidos acusándose al primero, por parte del *El Universal*, de no haber querido publicar el anuncio de la obra por tratarse de un poeta cubano, donde incluso el mismo Losada “autor de *las nubes y las estrellas*” remitiría una carta de protesta a *El Universal*<sup>74</sup>. Posteriormente, *El Monitor* se defendería al denunciar que Rivière jamás realizó dicha petición, la disputa se presenta de mejor manera en *El Daguerreotipo* donde se aclara que el origen del problema radicó en que no había sido el Sr. Rivière el que pidió el anuncio sino otro personaje del cual no tenían conocimiento<sup>75</sup>.

Sobre la crítica del drama de Losada, en un remitido que escribe un concurrente al día de la presentación del Beneficio del Sr. Rivière, encontramos duras observaciones que la califican de poco original e inclusive se arriesgan a cuestionar que dicha presentación se llevó a cabo por una amistad entre Rivière y Losada, aún así, se reconoce que tuvo una

---

<sup>73</sup> “El Sr. D. Eduardo Riviere”, *El Daguerreotipo*, 14 de diciembre de 1851, p. 4.

<sup>74</sup> “Por última vez. – Al Monitor sobre una cuestión ultra-ridícula”, *El Universal*, 23 de diciembre de 1850, p. 3.

<sup>75</sup> “Beneficio del Sr. Rivière”, *El Daguerreotipo*, 28 de diciembre de 1851, p. 3.

mejor realización que *El grito de Dolores*. La obra que continuó a la de Losada fue la de La Rosa de Rosella<sup>76</sup> y cerró con la obra de *El Diablo Rojo en Texcoco*<sup>77</sup>, escrita por el mismo Rivière, esta fue la primera participación como escritor cómico que encontramos del autor, donde además, se explica que hace una representación del Lago de Texcoco y cuya crítica no fue favorable, pero que donde se recalca su maestría en perspectiva:

Réstanos que hablar del *Diablo Rojo en Texcoco*, y aunque lo hayamos reservado para el final de nuestra revista, protestamos que su representación es la que nos ha puesto la pluma en la mano. Esta es una de esas farsas que rechaza la literatura, que degradan la escena, que corrompen el gusto y ofenden la decencia: en vano el Sr. Castro empleara ese talento que le constituye original en los caracteres de bajo cómico, en vano el Sr. Rivière nos ofreciera en su vista del lago un nuevo testimonio de sus conocimientos en perspectiva, en vano se jugara con limpieza, y aun sorprendiera la transformación de la casa y cabaña, el público salió disgustado y molesto con esta inmunda paparrucha: excitar pues á la compañía para que no se ejecuten piezas tan asquerosas como nauseabundas es el fin que nos hemos propuesto<sup>78</sup>.

La producciones de Rivière tuvieron el objetivo de promocionar su técnica y relacionarlas con la temática costumbrista al construir escenarios típicos de la Valle de México, dotándolas más allá de la maestría de la perspectiva, de características románticas. Es en este punto en el que Rivière aprendió a usar una escena costumbrista como escenografía dentro del desarrollo de su obra. La crítica acota sobre la escenografía: "...y en la pieza el *Diablo en Texcoco*, se presentará una ó dos vistas de las risueñas campiñas de aquella ciudad mexicana, célebre en la historia de la conquista"<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Que se acompañó con unas variaciones de Herz emprendidas por la Srta. Matilde Rivière.

<sup>77</sup> Actuando la cantante y actriz Ventura Mur, procedente de la Habana y el Sr. Castro, *Ibidem*, p. 496.

<sup>78</sup> "Sres. Editores del universal, México Diciembre 18 de 1850", *El Universal*, 24 de diciembre de 1850, p. 3.

<sup>79</sup> "Teatro", *El Monitor Republicano*, 23 de noviembre de 1850, p. 3.

Cercano al día de la puesta se puede leer en la crítica: “... se estrenará una bellísima decoración que figurará una vista fiel y esacta [*sic*] del magnífico lago y del pueblo en que pasa la escena”<sup>80</sup>, esto expresa el valor escenográfico de la época: una buena puesta tenía que ser fiel y exacta, estos valores estéticos estarían presentes, más adelante, en la novela de Eduardo Rivière.

Empezamos a ver la ilustración de escenas pueblerinas en donde se presenta, de manera pintoresca, la referencia a la ciudad de Texcoco como célebre en la historia de la conquista, esto es notable porque el mismo Rivière representó, en *Los nuevos misterios de México*, la arquitectura como perteneciente a un periodo histórico específico ya sea neoclásico o colonial. Rivière acertó a ilustrar los monumentos incluidos en su novela desde el parámetro costumbrista y tradicional, así, aunque no conociera la historia de la ciudad que ilustró, logró llenar el vacío histórico llevando al nivel pictórico sus escenas que se sostienen en elementos escultóricos y urbanísticos.

Para inicios de 1851, se emprendieron las labores de renovación del Teatro de Santa Anna donde sabemos que se repararon las alfombras y muebles y se promovió realizar nuevas decoraciones “del gusto moderno”, éstas fueron encargadas a Rivière<sup>81</sup>. En el mes de enero, a beneficio del Sr. Mata, se presentó *El rey loco*, drama en tres actos de Zorrilla donde se acota: “...El Sr. Mata para presentarla dignamente en la escena, ha hecho pintar por el hábil M. Rivière una magnífica decoración que representa las ruinas de un templo romano, á la luz de la luna; y además todos los trages [*sic*] de comparsas y accesorios

---

<sup>80</sup> *El Daguerreotipo*, 7 de diciembre de 1850, p. 3.

<sup>81</sup> “Gran Teatro de Santa Anna”, *El Universal*, 19 de febrero de 1851, p. 3.

correspondientes...”<sup>82</sup>. Es decir que para este año era un personaje renombrado en la sociedad teatral.

En junio del mismo año participó como escenógrafo en la obra *D. Álvaro o la fuerza del sino* de D. Ángel de Saavedra, la crítica describe: “...En cuanto al servicio de escena hubo de bueno y de malo: de bueno que se estrenó una decoración pintada por el hábil Mr. Rivière representando el fogón de una posada española, de un paradero como allí se llaman, ejecutada con bastante propiedad, que confirma la pericia que tiene dadas pruebas el artífice...”<sup>83</sup>.

El 26 de octubre se estrenó la obra *Los Misterios de México*, realizada en tres actos, basada en la novela con el mismo título escrita por Niceto Zamacois<sup>84</sup> y la puesta de *Los tres mosqueteros*, estrenándose el 26 de noviembre, en la que se utilizaron por primera vez dos decoraciones: “El cuarto de Dartagnan” y “La tienda de Bonacieu”<sup>85</sup> realizadas por Rivière<sup>86</sup>. En el mismo año también elaboró la decoración para *Uganda la desconocida*, el 10 de octubre, de la que se sabe que las decoraciones asombraron al público. Enrique de Olavarría y Ferrari menciona dos detalles específicos: la gruta de estalactitas y el bosque de *Uganda*<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> “Beneficio del Sr. Mata”, *El Universal*, 12 de enero de 1851, p. 3.

<sup>83</sup> “Crónica de teatros”, *El Siglo diez y Nueve*, 14 de junio de 1851, p. 3.

<sup>84</sup> Adaptación de la novela titulada de igual manera, realizada por Zamacois, publicada en el mismo año de 1851, obra con la que estuvo en competencia con la de Rivière.

<sup>85</sup> “Gran Teatro de Santa Anna”, *El Monitor Republicano*, 30 de noviembre de 1851, p. 4.

<sup>86</sup> Olavarría y Ferrari acota que resaltó la “del mar” sin dar mayor información de la escenografía. *Ibidem*, p. 507. No mencionada en prensa.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 506.

Es muy probable que las escenografías anteriormente citadas en 1851, las hiciera de manera independiente a la Compañía Montplaisir quienes se retiraron de la Ciudad en 1850<sup>88</sup>. Para 1852, llegaron a México la Compañía de Ópera Italiana, la Compañía Marezek de ópera y regresó la pareja Montplaisir, cuya compañía contrató Marezec para desempeñar los bailes de la ópera<sup>89</sup>. El 19 de septiembre se puso en el Gran Teatro la ópera *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, cuya escenografía, maquinaria y la decoración del Claustro-cementerio se encargó a Rivière<sup>90</sup>, la crítica describió su pintura como “transparente”<sup>91</sup>. En *El Siglo Diez y Nueve* se puede leer:

En el tiempo que lleva de vivir entre nosotros el apreciable M. Rivière, mas de una ocasión hemos tenido de apreciar y de encomiar su mérito. Es en efecto un pintor de grande inteligencia, y que posee además la virtud de la modestia. Para conocer cuanto es capaz, basta ver la magnífica decoración que ha pintado para Roberto el Diablo. Todo en ella habla á los sentidos y á la imaginación: la ilusión óptica es completa: aquella galería de arcos, iluminada por la luna, se ve, se palpa, cuesta trabajo persuadirse de que no es una realidad<sup>92</sup>.

Es evidente el impacto que Rivière tuvo en nuestro país; estas decoraciones lo consolidaron como especialista en perspectiva. La escritura de una comedia lo encaminó a su producción novelística y, sin duda alguna, es esta etapa la que le aportó las suficientes influencias que resultaron en su construcción literaria. En el siguiente capítulo veremos cómo se acopla su conocimiento de la técnica y de las tradiciones de la Ciudad de México, a las vistas realizadas para *Los misterios de México*.

---

<sup>88</sup> Montserrat Galí Boadela, “Artistas y artesanos...” *op. cit.*, p. 209.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 519.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 520.

<sup>91</sup> “Beneficio de los esposos Montplaisir”, *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de diciembre de 1852.

<sup>92</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de octubre de 1852, p. 3.

Capítulo 2. Las litografías de *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*

Una Imagen dice más que mil palabras  
Kurt Tucholsky

El presente capítulo se centra en el uso de las 34 imágenes, dibujadas por Eduardo Rivière, autor intelectual de la novela –como bien se anunciaba en la contraportada con la frase: “Ilustrada por él mismo con hermosos dibujos”– que posteriormente fueron litografiadas por Casimiro Castro en el taller de José Decaen. El objetivo es exponer una de las hipótesis en las que se centra esta tesis: la correspondencia imagen-narrativa. En un principio, indago de manera cíclica, qué aspectos dentro de la narrativa influyen directamente sobre la imagen, y qué aspectos de la imagen tendrán una manifestación dentro de la obra literaria y los elementos nacionales que en ella se encuentran.

Hablar de Eduardo Rivière y la construcción de *Antonino y Anita ó Los nuevos misterios de México*, implica abordar a un autor francés, escenógrafo de profesión, que escribió una novela que se centra en la Ciudad de México y sus alrededores hacia Chapultepec, Tacubaya y La Viga, espacios en los que se llevará a cabo la acción narrativa, realizada en 1850, así que necesito especificar aquellas características que tienen una influencia en la imagen, la primera, sin duda alguna, es la articulación escenográfica.

*Los nuevos misterios de México* fue la única novela, en la década del cincuenta, construida por un hombre de teatro, no un escritor que tuviera anteriormente una obra literaria, fuera de *El diablo de Texcoco*, obra de teatro cómica. Estos elementos, en cuanto a su visión como escritor de teatro, se reflejan tanto en las ilustraciones como en la narrativa de la novela.

Existen dos puntos que he decidido mencionar en esta introducción puesto que pueden generar polémica alrededor del análisis gráfico de la novela de Rivière: el primero, refiere a

una mención que hace Ricardo Pérez Escamilla en su artículo “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX”<sup>93</sup>, donde, al abordar el trabajo de Casimiro Castro dentro de la novela de Rivière, hace la siguiente mención:

Pongo en duda que el novelista sea el autor de las láminas. En este tesoro bibliográfico del siglo XIX, la reconstrucción apasionada de los paseos, las procesiones, los hogares y la vida cotidiana de nuestros tatarabuelos; la impecable factura y la atmósfera misma de los dibujos me hacen pensar que Rivière entregó a Casimiro Castro apuntes y que le dio a leer el relato costumbrista para que él los interpretara con sensibilidad mexicana. Es imposible que un extranjero haya logrado tal autenticidad y demostrado tanto conocimiento de nuestra realidad. Quizá por ello, a pesar del crédito del ilustrador en el frontis, ninguna de las ilustraciones está firmada en la piedra<sup>94</sup>.

Esta polémica, a mi parecer, hoy en día carece de validez ya que personalmente consulté los dos ejemplares que forman parte del acervo a cargo del MUNAL del Fondo gráfico de Ricardo Pérez Escamilla, dentro de las cuales puede verse al pie de las estampas, del lado inferior izquierdo, el crédito “E. Riviere del” como dibujante.

Por otro lado, en el apartado número 1.1. del anterior capítulo, expongo una nota tomada de *El Daguerreotipo* de 1851 que da fe de su participación en la Segunda Exposición de la Academia de San Carlos. En esta nota se menciona que las 35 ilustraciones, expuestas en el área de remitidos a la academia, serían empleadas para una novela de costumbres, que para finales de 1850, ya se encontraba en imprenta. De las imágenes que se mencionan aparece “Chapultepec”, ilustración empleada al inicio en el capítulo titulado homónimamente, “La casa del Cacahuatal de San Pablo”, una de las litografías más sobresalientes de la novela, y finalmente, una imagen que ilustra una choza indígena, que sostengo corresponde a la

---

<sup>93</sup> *Nación de Imágenes... op. cit.*, p. 26.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 27.

litografía titulada “Vaya un bocado!” ya que de las tres imágenes en las que se vislumbran chozas indígenas, es en ésta donde se puede observar un estilo propio en el dibujo, que continúa una técnica reflejada en sus primeras aportaciones como dibujante.

He decidido incluir, de manera breve, características que privan en la obra gráfica que he podido relacionar con nuestro autor gracias a la orientación de María Esther Pérez Salas Cantú y María José Esparza Liberal y, al recorrido y análisis de otras imágenes creadas por Rivière, las cuales dejan una huella en el estilo del autor. Las características de este estilo quedan expuestas en la parte final de este capítulo, donde explico la influencia que tuvo el aspecto literario para constituirlo.

Advierto que otra problemática la encontramos alrededor de la obra al abordar el acomodo de imágenes debido a que en las ediciones en las publicaciones de siglo XIX, en general, era común la variación de éstas. Es necesario especificar, que al no tener mayor fuente que los ejemplares, la organización de las imágenes es una propuesta que se apega a la mención de los personajes, espacios, elementos y títulos de las vistas dentro de la novela, siendo este factor mi primera propuesta de relación imagen-narrativa: donde el autor debió proponer un orden litográfico apegado a las menciones dentro de la obra.

De esta manera, he incorporado dos planos, que se abordan de mejor manera en el área de Anexos, donde he colocado imágenes clave para poder hacer un recorrido urbanístico a partir de la mención de espacios en la novela. Estos puntos están señalados en las notas al pie, para su localización. Invito así al lector a que aborde las imágenes en su respectivo

espacio en la Ciudad de México y sus alrededores<sup>95</sup>. En este ejercicio he descubierto una imagen que no tienen ninguna relación textual, es decir, que no alude a ningún espacio o acontecimiento dentro de la novela: “San Simón del Calvario de Tlahuelilpa” y es por esta razón no se menciona en esta tesis<sup>96</sup>.

Cabe señalar que en el estudio sobre las imágenes de Francisco de la Maza Cuadra: “La novela *Los nuevos misterios de México* y sus litografías”<sup>97</sup>, menciona una imagen la cual no he localizado en ninguna de las publicaciones revisadas. La imagen se titula “¿Gusta usted” y es citada de la siguiente manera: “Episodio de la novela cuando Antonino conoce a Anita. Él es un caballero un tanto pesado y antipático, pero ella es una hermosa criolla tocada de rebozo, mucho mejor dibujada que él. Al fondo una pobre casa de adobes pero con fértiles yedras en sus muros. Se ve una parte del vestíbulo de Madras cruzadas que sostienen hierbas de sombra”<sup>98</sup>. Ya que no he podido encontrar la imagen, no la trabajaré en esta tesis, pero aclaro que en efecto, serían 35 imágenes las que adornan la novela, aunque en este estudio me haya centrado en 33.

Me apego, en las citas a la obra, al lenguaje y escritura original, he respetado la aparición de elementos en cursivas y le recuerdo al lector que *Los nuevos misterios de México* es una obra traducida del francés al español.

---

<sup>95</sup> Los planos se mencionan en el Anexo 5 así como la correspondencia actual en planos realizados en Google. Los planos se han entregado en formato Adobe.

<sup>96</sup> Correspondiente al capítulo XI del segundo tomo “Fuga.- La cruz de oro”, dentro de *Los nuevos misterios de México*.

<sup>97</sup> Donde agradece en su introducción al bibliógrafo Jorge de Negre, quien le prestó su ejemplar y aclara que tomó de fotografías realizadas por José Verde y José Servín, las tomas de dos portadas y de 3 litografías.

<sup>98</sup> Francisco de la Maza Cuadra, “La novela *Los nuevos misterios...*” *op. cit.*

## 2. 1. La influencia de la narrativa en la imagen: la influencia de la imagen en la narrativa

Existen dos tipos de traducción que el autor expone, en el primero, la traducción de lo nacional en una novela ilustrada, y en el segundo, la traducción de la narrativa de la imagen y la traducción de la imagen sobre la narrativa, este último apartado es el ámbito en que vemos una innovación dentro de su novela. Sobre los dos niveles de traducción veremos su articulación en las obras ilustradas y su uso en la prensa desde finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, como una metodología para plasmar historia: “Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes”<sup>99</sup>. La imagen en obras ilustradas en general en siglo XIX, hizo una transición en su empleo como traductora de lo narrativo hacia una creación en sí misma de la imagen nacional, deviniendo en el género costumbrista.

Valeriano Bozal nos dice “se puede advertir que el costumbrismo – y su categoría central, lo pintoresco – atravesaba sin detenerse por el rococó y el neoclasicismo, ahora se apreciará el mismo fenómeno: el costumbrismo atraviesa igualmente la sucesión neoclasicismo – romanticismo, permite hablar de un neoclasicismo romántico y de un romanticismo neoclásico, hasta enlazar con las formas del realismo y el naturalismo”<sup>100</sup>. María Esther Pérez Salas Cantú, concluye al respecto:

En el manejo de la imagen literaria a través de un lenguaje pictórico se unen dos movimientos dispares, el neoclasicismo y el romanticismo. No obstante, cada uno utiliza las imágenes de diferente manera: mientras los neoclásicos establecen una serie de reglas y proponen imitar la naturaleza para realizar tales

---

<sup>99</sup> Reflexión tomada de Johan Huizinga por Peter Burke, que se define como “significado natural”, Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Barcelona Crítica, 2001, p. 14.

<sup>100</sup> Jean Carrete, Jesusa Vega, Valeriano Bozal, “El grabado popular en el período romántico”, en *Summa Artis, historia del arte*, Tomo 32, España, Espasa, Calpe Madrid, 1988, pp. 283, 284.

pinturas poéticas, los románticos dan rienda suelta al sentimiento, dejando que la espontaneidad sea el elemento primordial que dicte los caminos a seguir<sup>101</sup>.

Así es el romanticismo el pensamiento en donde un cuadro de costumbres, “Aunado a la acuciosidad con que se describen las mismas a la manera de una pintura costumbrista, pone de manifiesto la estrecha relación entre la pintura y la literatura”<sup>102</sup>.

La litografía fue la técnica en la que se auxilió el costumbrismo para su configuración: La técnica litográfica permitió, por un lado la masificación y la presentación del objeto, empleada en la imprenta para publicar figurines de moda, partituras musicales incluidas en los periódicos, o secciones de carácter satírico literario, para caricaturas como un método crítico, hasta producciones aledañas realizadas como la publicación de anuncios comerciales, donde se empleaba la imagen para enriquecer la comunicación escrita. La litografía, como reflexiona Walter Bénjamin, aporta a la gráfica la posibilidad de que “sus productos fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva, sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma”<sup>103</sup>.

Bozal, reflexionó sobre el uso de imágenes grabadas o litografiadas, que no se pueden clasificar tan sólo como una mera ilustración textual o traducción de textos literarios: “son una creación”<sup>104</sup>. Se muestra en la ilustración un género nuevo, “capaz de enseñarnos a ver el mundo de manera distinta... Su evolución revelará su autonomía, ya que no su

---

<sup>101</sup> María Esther Pérez Salas, “Génesis y subgéneros costumbristas: tipos y escenas”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003, p. 40.

<sup>104</sup> Jean Carrete, Jesusa Vega, Valeriano Bozal, *op. cit.* p. 286.

independencia”<sup>105</sup>. Rivière creó una obra literaria y una obra gráfica que traduce al texto literario, empleando la imagen de manera decorativa, posteriormente la tradujo en la narración, dotándola de discurso literario, finalmente empleó sus dos creaciones como una conjunción de traducción nacional pintoresca:

Lo pintoresco visual no es siempre lo mismo que lo pintoresco descrito verbalmente, y el ilustrador ha de sustituir, a veces con atrevimiento. Ese carácter representativo, la existencia de un texto escrito que la duplica, no deben, sin embargo, eliminar la vivacidad que le es necesaria, la evidencia que toda imagen posee, fijando así tipos y acontecimientos con una perspicacia que es de distinto signo a la del escritor<sup>106</sup>.

La imagen costumbrista representó la identidad nacional, esta identidad buscaba reflejar el mundo tal cual es: “La importancia de las estampas del siglo XVI, radica en que eran afirmaciones plásticas susceptibles de ser repetidas con toda exactitud”<sup>107</sup>. Así, en la novela y artículo de costumbres, la imagen litográfica fungió como un método de representación de la cotidianidad: en *Los nuevos misterios de México* se expone, tanto en las litografías como en la narrativa, la vida cotidiana.

La imagen de carácter costumbrista representó un papel importante, no sólo por la profusión y calidad de las mismas, sino por la relación establecida entre texto e imagen. Dado que la temática en muchos casos fue tomada de la realidad mexicana, los autores literarios y gráficos tuvieron abundantes fuentes para la realización de su trabajo, dando como resultado artículos bien integrados visual y literariamente<sup>108</sup>.

En los artículos de costumbres compilados en los periódicos, así como en los álbumes ilustrados, dentro de los que abordaron tipos e hitos, y la novela de costumbres ilustrada, existió un objetivo común para ser descrito: la creación de una “imagen nacional”. La

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>107</sup> Peter Burke, *op. cit.*, p. 21.

<sup>108</sup> María Esther Pérez Salas Cantú “Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX”, en *Histoire(s) de l’Amérique latine*, 2005, Vol. 1.

imagen, como creación independiente del texto, representó personajes civiles, edificios o monumentos, desde la propia interpretación del dibujante; y el texto, incluido en los álbumes, describió el mismo objetivo con sus propios elementos, ya sea incorporando picaresca, refranes, anécdotas, etc.

La novela de costumbres ilustrada, para este momento en México, tuvo un objetivo y la influencia de dos niveles de interpretación-traducción<sup>109</sup>: el pictórico y el artículo de costumbres. Un ejemplo del uso de la imagen costumbrista fue la sección de “costumbres y trajes regionales” incluida en las revistas literarias publicadas por Ignacio Cumplido, como *El Mosaico Mexicano* (1840-1842) y *El Museo Mexicano* (1843-1845), donde vemos un fenómeno de producción de imagen en donde se denota la acción creadora a la que refiere Valeriano Bozal. En estas secciones existió una especie de empaté entre artículo e imagen. Dichos artículos enfatizaban la idea de metrópoli y presentaban a una serie de personajes civiles.

A partir de 1840, fecha en que el costumbrismo adquirió un estilo propio y gran profusión, se distinguen dos subgéneros: las escenas y los tipos. Las escenas fueron las primeras que adquirieron independencia, y posteriormente los tipos, que se desarrollaron como una especialización del primero. La escena, también llamada “cuadro de costumbres”, generalmente aparecía ya fuera incorporada a la novela o a formas afines a ella o también constituyendo cuadros; aunque manejaban cierta autonomía no obstante estaban integrados como capítulos de libro, y tenían mayor extensión. La distinción entre cuadro de costumbres y artículo de costumbres estriba principalmente en el tipo de publicación en que aparecen. El primero, forma parte de un libro y el segundo, aparece en la prensa<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Tomás Pérez Vejo, aborda el tema de la prensa ilustrada mexicana como un papel determinante en la “configuración de un imaginario de tipo nacional”. En el artículo “La invención de una nación: La imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830 – 1855)”, en *Empresa y cultura...* op. cit., pp. 395 -408,

<sup>110</sup> María Esther Pérez Salas, “Géneros y subgéneros costumbristas”, op. cit. p. 39. Refiriendo a la obra de Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843 – 1844)*, México, El Colegio de México, 1895, pp. 16-17, de la que toma el método de incorporación de los cuadros de costumbres.

Rivière, como autor moderno, se centró en la representación nacional: “La percepción estética se centra en la representación y no en la cosa representada. Así, se representa cualquier objeto del mundo moderno”<sup>111</sup>. Sobre el artista moderno, Pierre Bourdieu menciona que los escritores toman provecho de la revolución creada por los pintores, posteriormente “Los escritores devolvieron a los pintores, el reflejo de una imagen exaltada de la ruptura histórica que estaban llevando acabo”<sup>112</sup>. El arte de vivir, representado por los pintores, es llevado al orden de lo discursivo-literario por los escritores. Así, sus ilustraciones de tipos, edificios y paisajes, por sí mismas fungen como método de representación nacional. Posteriormente hace referencia a la imagen en su literatura teniendo por resultado una imagen narrativa, denominada imagen costumbrista.

Su novedad radicó en la manera de hablar sobre la imagen, es decir que la novela de Rivière no es en sí misma una novela de costumbres sino una que habla de ilustraciones nacionales, o imágenes costumbristas, y emplea el cuadro de costumbres como método literario. La narrativa, independientemente de la imagen, recurre al cuadro como una prefiguración del concepto de identidad, mas quedando la acción literaria vacía en este sentido, recurre a la imagen para continuar con la ideología. Así, la imagen se desarrolla en la narrativa y funge como un eje que conjuga la presentación de lo nacional, por medio del cuadro costumbrista y la acción literaria, y el climax, que tiene un contenido romántico, se une a lo nacional por medio de la referencia estética.

---

<sup>111</sup> Pierre Bourdieu, *Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 201.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 203.

## 2. 2. El uso de la imagen costumbrista en *Los nuevos Misterios de México*

*Los nuevos misterios de México* contiene 35 litografías, algunas representan escenas románticas y otros cuadros de costumbres, que es el aspecto con mayor interés en esta tesis. Estas imágenes ilustran una narrativa que habla sobre costumbres mexicanas y logran una autonomía: ilustran por sí mismas escenas costumbristas que pueden ser legibles, de manera literaria, con o sin el texto. Las litografías aportan una serie de símbolos, características de los personajes o enriquecen la descripción de los espacios que la narración también presenta.

Rivière, como extranjero, intentó reflejar la identidad nacional mexicana, es decir, no la propia, se basó en una estructura francesa siguiendo la línea de representación contenida en publicaciones como *Los franceses pintados por sí mismos*, un parámetro de representación nacional mexicana, creada por extranjeros, con ejemplos de álbumes ilustrados como *Monumentos de México* de Pedro Gualdi (1841), *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, realizado por Michaud y Thomas (1850), y *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, obra realizada por Carl Nebel, de la que sabemos que fue publicada en Francia<sup>113</sup>; y finalmente incorporó estructuras nacionales tomando ejemplos de publicaciones costumbristas mexicanas, como los artículos de costumbres que formaban parte de las publicaciones de la imprenta de Ignacio Cumplido, *El Museo Mexicano* y *El Mosaico Mexicano*, que se acompañaban con litografías costumbristas.

---

<sup>113</sup> María José Esparza Liberal, *La cera en México, arte e historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994, p. 79, comenta: “Lo más probable es que estas piezas, firmadas por Zeferino Hidalgo, hayan sido adquiridas en su primera visita, ya que a su regreso publica, en París, en 1836, su *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*”.

Teniendo estos tres parámetros de representación de identidad, consolidó una aportación propia, así, ilustró edificios que no se habían representado en México, y se aventuró a reflejar una figura que aún no se consolidaba del todo: el criollo, del que ofrece una imagen aterrizada, según su visión. Iconográficamente, Rivière representó el “significado convencional” de los elementos que componen una imagen *Per se* costumbrista, y aprovechó su “significado intrínseco”, en un nivel iconológico, para introducir una novela nacional<sup>114</sup>.

Esta recomposición, que es el estilo de nuestro autor, deviene en una exposición para dos tipos de público, uno extranjero y uno nacional, donde se presenta, bajo el parámetro francés, una imagen mexicana pintoresca representativa. Encontramos en la imagen, más que en el lenguaje escrito, el punto donde la conjugación literatura-gráfica tiene mayor legibilidad para ambos públicos: en su estructura nos convence que es una imagen costumbrista, así, una imagen que deviene en una escena nacional, en el dibujo de elementos nos especifica que se trata de identidad mexicana. La imagen en Rivière hace homogénea la idea narrativa, en un nivel iconográfico, al presentar una serie de litografías de índole romántico, legibles para todo público, de monumentos, de tipos, de calles, etc., pero heterogéneas en la lectura nacional y extranjera, en un nivel iconológico, donde el valor simbólico de las imágenes varía según el lector.

---

<sup>114</sup> Me apego a las definiciones de Peter Burke, *op. cit.*

El costumbrismo conformó una revalorización dentro de la literatura nacional<sup>115</sup> y es el objetivo de los siguientes apartados demostrar cómo Rivière entendió estos nuevos valores partiendo de su visión artística y personal, como extranjero, creando así una obra con un sello propio<sup>116</sup>. Si en el artículo de costumbres ya se hablaba de una independencia del tipo, veremos en el libro ilustrado la culminación de la aplicación de estos tipos en la representación de los personajes civiles: “En la vista de los tipos presentados es posible percibir cómo ha cambiado la sociedad española y el predominio de las figuras urbanas sobre las rurales... las litografías no ofrecen rasgos de miserabilísimo: son imágenes pintorescas”<sup>117</sup>. Ahora veamos qué reflejó nuestro autor en la conformación de sus propios tipos.

## 2. 2. 1. El tipo y su uso como personaje

El tipo es un subgénero del costumbrismo que “consiste en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad”<sup>118</sup>. Esther Pérez Salas, señala que la creación de tipos, cuyo objetivo era rescatar personajes representativos, fue un proceso colectivo donde influyó el autor literario y el gráfico, que a su vez produjo un mayor atractivo comercial, ya que “Por medio del grupo de personajes que integraban la colección, se pretendía dar una imagen de la sociedad en su conjunto”<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Valeriano Bozal comenta que la literatura nacional era la literatura barroca, la revalorización de ésta a partir del costumbrismo genera una fuerte reacción contra las pautas neoclásicas. *Ibidem*, p. 315.

<sup>116</sup> Valeriano Bozal comenta que a partir de la primera mitad del s. XIX es cuando “aparecen editores con un sello propio, características tipográficas e ilustrativas bien diferenciadas y originales”, *Ibidem*, p. 291.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>118</sup> María Esther Pérez Salas Cantú, “Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos”, en *Historia Mexicana*, 1998, Vol. 48, no. 2, El Colegio de México, México, p. 168.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p.169.

En México, los tipos “consistían en una composición breve, escrita en prosa o en verso, cuya finalidad era la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares”<sup>120</sup>. La articulación de tipos empezó un proceso de selección de representantes de lo mexicano: “sería el primer paso para representar las costumbres mexicanas de manera más vívida”<sup>121</sup>, que más adelante se vio reforzado por la participación de literatos nacionales quienes contribuyeron en revistas ilustradas: “Este género de las tipologías, tan propio del siglo XIX, tendrá así su parangón en los territorios ultramarinos. Los literatos nacionales contribuyen con sus escritos a fijar los tipos más característicos de la sociedad del momento”<sup>122</sup>.

En el caso de artículos de índole biográfica o en libros ilustrados de carácter romántico o histórico, podemos ver la realización de un retrato que busca resaltar actitudes físicas y psicológicas que transmiten una idea al interlocutor “el retrato de un personaje se transforma inmediatamente en un modelo interior, en un <<fantasma>> que tiende a reproducir comportamientos e ideas a su imagen y semejanza”<sup>123</sup>. Lina Bolzoni acierta al reflexionar que poco a poco, en los retratos contenidos en biografías, la imagen equivale a la narración biográfica, cuando vemos cierta actitud incorporada al dibujo de un personaje histórico, ésta alude a un carácter narrativo, incluyendo una tradición, fijando así, una idea a posteriori.

---

<sup>120</sup> María Esther Pérez Salas Cantú, “Géneros y subgéneros costumbristas”, *op. cit.* p. 38.

<sup>121</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “Una reflexión sobre el desarrollo de la litografía mexicana entre 1827 a 1847, en *La litografía en La Ciudad de México* (tesis), UNAM, 2001, p. 265.

<sup>122</sup> María José Esparza liberal, “El siglo XIX”, *op. cit.* p. 94.

<sup>123</sup> Lina Bolzoni, “Cómo traducir las palabras en imágenes”, *La estancia de la memoria, modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, México, Cátedra, 2007, p. 297.

Caso contrario, en el uso de tipos dentro de la obra de Rivière, tomó provecho de la configuración del tipo mexicano para englobar al personaje narrado. Arturo Aguilar Ochoa propone que en *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* se alcanza la culminación del uso de tipos mexicanos donde cada escena recrea un jirón de lo mexicano: “En *Antonino y Anita* se dan abundantes ejemplos de escenas sucedidas en ambientes aristócratas de lujosas mansiones, combinado por tanto los salones de una casa rica, como en la humilde vivienda del personaje popular”<sup>124</sup>.

Anita (imagen 6) es el misterio alrededor de quien gira la novela, y es el personaje criollo por excelencia, no conoce su verdadero origen español, y aparece como hija de indígena, así pues, es el español adoptado por la cultura mexicana. La estampa presenta a una joven recargada en un árbol, vestida de manera sencilla, con un rebozo cubriendo su cabeza, en una actitud melancólica. El texto refuerza, en primera instancia, características de la joven, y en segunda, aporta un contenido a la actitud psicológica: “Las violentas emociones de la víspera, y la agitada noche que había pasado, acompañada de horribles sueños, ó de placenteras ficciones, daban á su fisionomía un tinte melancólico, en sumo grado seductor”<sup>125</sup>. La narrativa le confiere características de las que carece la imagen: “...sin mas amiga que una hermosa paloma domesticada, que se posaba sobre sus blancos hombros”<sup>126</sup>, la paloma, símbolo de pureza por excelencia, no es aprovechada en la imagen sino que aparece dentro del pasaje.

---

<sup>124</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *Ibidem*, p. 268.

<sup>125</sup> Eduardo Rivière, “La inquietud”, en *Antonino y Anita ó Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, Navarro y Decaen, editores, Imprenta de Juan R. Navarro, calle de Chiquis n. 6, 1851, p. 22.

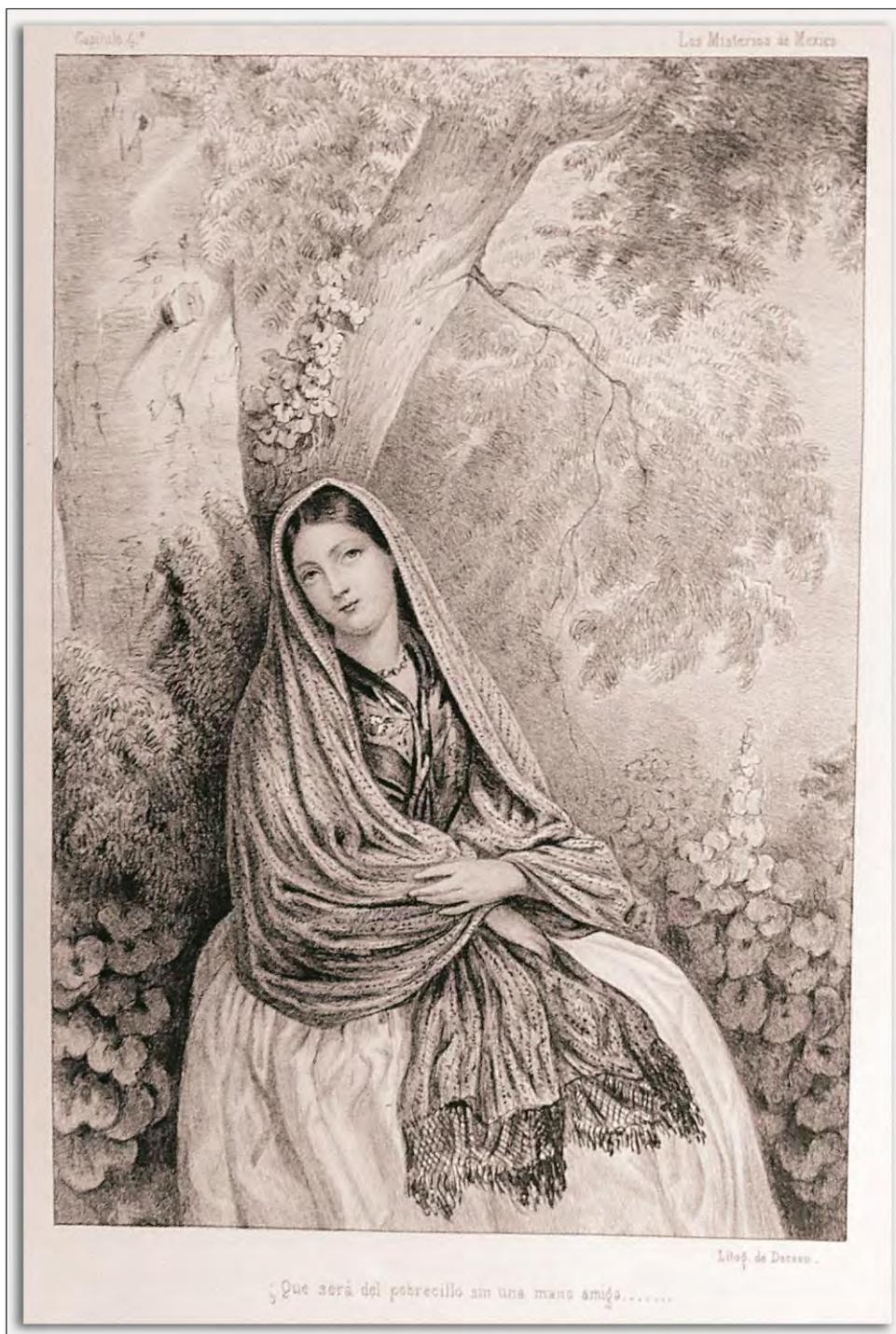
<sup>126</sup> *Ibid.*

Por otro lado, vemos elementos que sí se presentan en la imagen: "...se fue á sentar bajo la enramada, donde Antonino había despertado la víspera, tan extraños sentimientos en su corazón", y finalmente aporta en la narrativa el momento que es representado: "No viene, y la sombra de los árboles me dice que deben ser las cuatro... ¿Estará por desgracia enfermo todavía? ¿Qué será del pobrecillo sin una mano amiga que le preste tierna asistencia?"<sup>127</sup>.

Aquí vemos cómo en la narración se presenta la reflexión del personaje; es éste un claro ejemplo de la importancia de titular la imagen con un fragmento narrativo, Rivière está haciendo paralelo este preciso instante. De no ser por la narrativa, el tipo se quedaría como una imagen meramente decorativa: la imagen presenta características que en la narrativa se denotarán con un valor sobre el personaje, como lo es que sea suficientemente blanca Anita para que Antonino contraiga matrimonio con ella, así que traspasa el nivel decorativo al tornarse en una escena reflexiva y narrable.

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. .23.



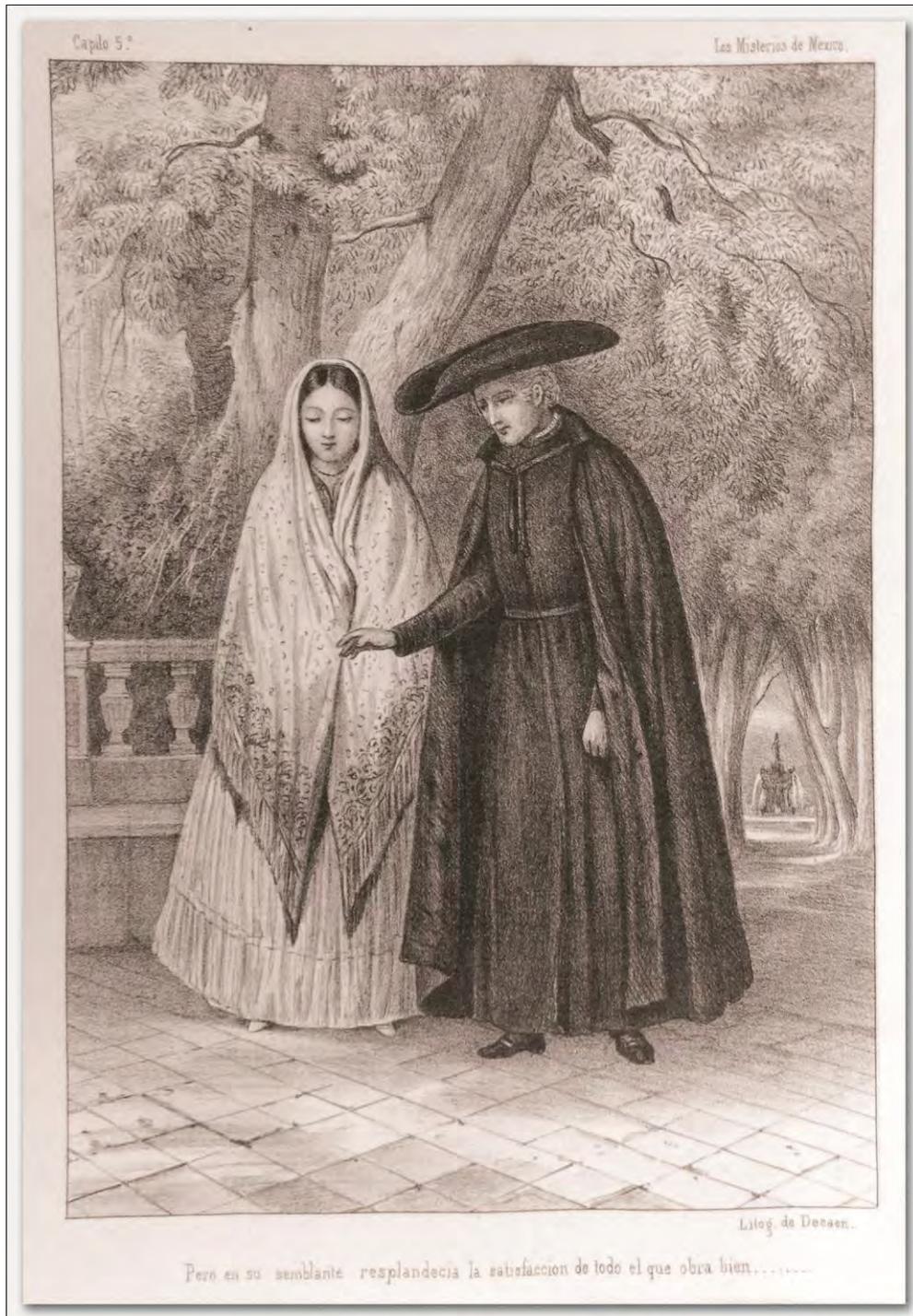
6. Rivière dibujante, Casimiro Castro, litógrafo, “¿Qué será del pobrecillo sin una mano amiga...”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, 1851, entre páginas 22 -23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

En varios casos, la acción narrativa, en los puntos de conflicto en la trama, no tiene en su contenido algún elemento que englobe elementos nacionales. En el ejemplo anterior, la acción se centra en la consternación de Anita y entendemos el parámetro nacional gracias a la estructura de la imagen costumbrista y la indumentaria del tipo. Otros ejemplos existen donde el espacio en el que se ilustran a los personajes, contiene elementos que nos sitúan en lugares específicos de la ciudad como en “Pero en su semblante resplandecía la satisfacción de todo el que obra bien” (imagen 7). En la litografía, así como la narrativa enfatizan la “fuente de agua cristalina” que nos sitúa en la Alameda. Este espacio está caracterizado por la cerrada vegetación de árboles, la existencia de fuentes, y sobre todo, por las bancas de cantera adornadas con balaustres.

No es de sorprendernos, por la vestimenta de las figuras, que esta imagen sea descrita por Francisco de la Maza como una escena que ilustra al Padre Ambrosio con Anita<sup>128</sup>, mas esta reflexión es errada. La escena se desarrolla en el capítulo V, titulado “El padre Ambrosio y el jugador”, y acontece después de haber llegado con la señora Delmonte, tía de Antonino, a las puertas de la Alameda. En efecto, vemos el parecido en la realización de tipos entre esta imagen y la anterior, que además van de la mano, la primera, de Anita utilizada al final del capítulo IV, y ésta al inicio del V. Mas es en el dibujo de el tápalo o mantón, que es distinto al rebozo de Anita, donde vemos que hay una característica de clase alta que identifica a la Viuda Delmonte.

---

<sup>128</sup> Francisco de la Maza Cuadra, “La novela...”, *op. cit.*, p. 88.



7. Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Pero en su semblante resplandecía la satisfacción de todo el que obra bien...", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 22 -23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Volvia con Dolores à la choza....

8. Rivière, Casimiro Castro, "Volvia Dolores a la choza...", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, 1851, entre páginas 22 -23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

En la descripción narrativa de ambos personajes, poco nos aporta sobre características físicas de la viuda, conocemos que estaba “...Casada con un antiguo general, enviudó á los cuatro años y no quiso nunca pasar a segundas nupcias”<sup>129</sup>, que tenía 30 años de edad, así que incluso para la época se aborda una figura madura pero no avejentada<sup>130</sup>. Del padre Ambrosio nos dice “Tenía sobre unos cincuenta años de edad; pero estaba todavía robusto, y en su semblante halagueño [*sic*] se retrataba su carácter y se adivinaban sus buenas prendas...”<sup>131</sup>.

En el último ejemplo que concierne a los tipos “Volvía Dolores a la choza” (imagen 8) vemos el uso del tipo para complementar características de los personajes, donde es la imagen la que nos aporta mayor información como los oficios. El cuadro ilustra el momento en que Telésforo va a recoger a su mujer a casa de José quien vive en la misma zona que ellos. En la narración jamás se menciona que viniera del centro de la ciudad, mas sí aclara que Dolores había pasado la noche en casa de José<sup>132</sup>; es decir que no hay ningún motivo para creer que ambos lleven cargando todos los elementos con los que se les representa.

La narración nos da a entender que los personajes indígenas son labradores: “Los indios labradores salían á sus faenas diarias”<sup>133</sup> y la representación gráfica incorpora elementos

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, “Chapultepec”, p. 26.

<sup>130</sup> Se menciona “A la sazón tendría unos 30 años: todavía podía llamarse hermosa”. *Ibidem*, p. 20.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibidem*, “Fuga.- Desencanto.- Vueta a la amistad”, p. 17.

<sup>133</sup> *Ibid.*

que solían aludir a los indios vendedores<sup>134</sup>: Vemos en la mujer la blusa “seguramente de manta rayada o huipil que se ciñe a la cintura” y el uso de un rebozo. En el hombre, podemos ver el sombrero de palma con el que se representaba a los vendedores o tlachiqueros o arrieros, etc., en las figuras de cera y el pantalón corto debajo de la rodilla. Así, hay una discusión entre la imagen y narrativa en donde ambas disciplinas intentan incorporar la mayor cantidad de elementos que atinen a una descripción de índole general para representar a los tipos.

La imagen de Rivière tiene varias imprecisiones que refuerzan su participación como dibujante extranjero: en primer lugar, vemos que colocó el huacal, que comúnmente se le dibujaba a los hombres, en la espalda del personaje femenino, en segundo, el hombre parece llevar un rebozo amarrado en la espalda, característica que no se solía poner en los tipos de vendedores masculinos, la última imprecisión, radica en el dibujo de los huaraches, que no corresponden a los que se usaban en México<sup>135</sup>.

Los tipos que ilustró Rivière se tratan de personajes urbanos que fueron empleados como representantes de estratos sociales. Lo que hizo Rivière fue tomar una imagen que retratara un tipo de criollo aristócrata, un clérigo, una criolla joven y una pareja indígena, de tal manera que cualquiera de estos tipos, es decir: cualquier indígena, cualquier joven, etc., representaría a sus personajes. Rivière toma al tipo, con su contenido tradicional arquetípico, para reducirlo en su novela a un personaje.

---

<sup>134</sup> Tomo como referencia para estos elementos los descritos en el estudio de María José Esparza Liberal donde coloca las figuras con estos elementos en la división “Vendedores y otros oficios”. *Op. cit.* pp. 106, 107.

<sup>135</sup> Sobre esta observación la Doctora María Esther Pérez Salas Cantú me hizo ver que los huaraches corresponden a un tipo de sandalia romana más que al calzado nacional. Agradezco también a María José Esparza Liberal por sus aclaraciones en esta imagen de quien tomo la cita.

Alrededor de la representación de personajes femeninos, como es el caso de Anita (imagen 6), empezaremos a ver una manifestación intrínseca dentro de la narrativa que deviene en una característica narrativa. Anita, Amalia y Mariquita, figuras amorosas para Antonino, son comparadas con esculturas; de Anita nos dice el narrador: “Sus luengos cabellos negros caían sobre sus espaldas de marfil, y el llanto inundaba aquellas mejillas que poco antes estaban tan frescas y nacaradas, alumbradas por el débil resplandor de una lamparilla que había encendido al pié de la imagen de Nuestra Señora”<sup>136</sup>. Una referencia parecida hay de Amalia, cuando al encuentro de Antonino nos menciona “...dejó ver á Antonino unas espaldas que parecían de marfil”<sup>137</sup>.

Vemos cómo en la narrativa se enfatizan estas cualidades románticas, comunes en su época, que podríamos encontrar en cualquier novela, es decir que se presenta a una mujer romántica común, pero en la imagen se fija la cualidad nacional al ver las vestimentas, la vegetación, los espacios, etc. Si la narrativa nos dice: "Esta es una mujer romántica", la imagen nos dice: "Esta es una indígena o criolla romántica mexicana".

Dentro de la misma narrativa hay una conclusión respecto al campo estético que está ligado al valor moral de los personajes, esta cualidad remarca la estructura romántica de la novela, así el autor creó personajes estetas, que ven lo bello y figuras reflexivas, cuya visión estética deviene en una afirmación moral, estas conclusiones se postulan en una narración intradiegetica, es decir en primera persona, perteneciendo cada reflexión a una circunstancia individual. Antonino, por ejemplo, como todos los jóvenes enamoradizos que

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, “Introducción”, p. 6.

<sup>137</sup> *Ibidem*, “El primer desliz”, p.99.

postula Rivière, funge como narrador esteta, quien describe a la mujer como escultura, para él lo bello es lo bueno, mas existen otras equiparaciones reflexivas que producen los edificios y tienen una consecuencia moral en el personaje como veremos a continuación.

## 2. 3. Escenarios: calles y arquitectura. El uso descriptivo y reflexivo de la imagen

La construcción de imágenes, denominadas en esta tesis como escenarios, son aquellas que funcionan como una ilustración de espacios que no reflejan acción narrativa en sí mismas y son aprovechadas en la novela para desenvolver los acontecimientos llevados a cabo en los capítulos. La idea no es original, Vicente Quirarte menciona en su artículo “*Misterios de Los misterios de México. La litografía como narración*” que “es la primera novela donde la Ciudad de México actúa como personaje”<sup>138</sup>. Quirarte acierta al presentar las vistas urbanas contenidas en la novela como un compendio de escenarios: “Editar un libro que utilizara como escenario y protagonista a la ciudad y sus habitantes constituía en México una novedad, pero obedecía al descubrimiento que menos de una década atrás Eugène Sue había hecho de un París afectado por los beneficios y las calamidades de la revolución industrial y que reclamaba ser tratado como personaje”<sup>139</sup>.

El escenario funge como telón de la acción narrativa, en la imagen se representan todos los elementos que componen una escenificación, un cuarto, un candelabro, la vista lejana de un castillo, etc.: “En comparación con el gran angular que caracterizará las litografías de *México y sus alrededores* las de *Antonino y Anita* representan escenarios urbanos que parecieran telones para la representación de *Los misterios de México*”<sup>140</sup>. Rivière ilustró los edificios en los que la escena se desenvuelve, la escena se describe en la narrativa donde también se abordan edificios que tan sólo aparecen de manera literaria. El edificio en la gráfica es escenario: su uso es descriptivo y se presenta por medio de un narrador

---

<sup>138</sup> Vicente Quirarte, “*Misterios de los misterios de México. La litografía como narración*” en *Empresa y cultura en tinta y papel, 1800-1860*, Instituto Mora, UNAM, México, 2001, p.573.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 575.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 577.

extradiegético (o en tercera persona), en la narrativa, es un motivo que activa una reflexión y desemboca en un resultado sentimental en un personaje, narrador intradiegético (o en primera persona), así se expone la postura moral del autor: su uso es reflexivo. Aquí vemos uno de los ejemplos donde el autor expone y relaciona el género romántico clásico y su desarrollo costumbrista: empezamos a encontrarnos con las bases que sostienen su estilo.

Dentro del primer uso, vemos el ejemplo de la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe (imagen 9) o Capilla del Cerrito, ubicada en el cerro del Tepeyac<sup>141</sup>. La novela inicia con esta imagen, la literatura nos presenta la escena: Es otoño y un joven, Antonino, “...subía la calzada pedregosa, á cuyos lados se encuentran varios *magueyes* [*sic*], y que lleva á la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe”<sup>142</sup>. Viendo a la imagen, tomando la parte derecha el fondo de la Capilla y la parte izquierda la palmera, encontramos los magueyes, la calzada y los caminos en los que culmina. Del lado derecho, vemos la escalinata, que por ubicación lleva a la Capilla del Pocito, del lado izquierdo, se alcanzan a descubrir los cerros (como el del Chiquihuite) y unos jacales. Rivière describe el momento exacto que ilustra, “En ese momento alumbraba el sol las fértiles campiñas, tiñendo con sus rayos purpurinos la cresta de los montes”<sup>143</sup>.

Por otro lado, la imagen aporta elementos que la narrativa no aborda como la presencia de varios personajes civiles, indígenas y criollos que acuden a la iglesia – llama la atención que se haya representado el monumento desde el lado derecho, descubriendo el lado norte del Valle de México, que nos permite ver la profundidad de éste –.

---

<sup>141</sup> Se puede ver en el plano 2 señalado con el punto 9.

<sup>142</sup> La palabra “magueyes” se haya en cursivas en el original. *Ibidem*, p. 1.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 7.

Rivière utiliza esta estampa de manera descriptiva, sitúa a su interlocutor y aporta elementos de personajes, acorde con la imagen de la época, donde vemos en un mismo espacio el desenvolvimiento de todas las clases sociales incipientes en la Ciudad de México. La descripción se relata de la siguiente manera: “...por fin llegó á la escalera de cantera sobre la cual se eleva la iglesia y se abre su ancho pórtico”<sup>144</sup>, enfatiza el material del que está compuesto, la mirada ascendente del autor transcurre durante toda la novela, si bien, esta es una imagen típica arquitectónica, está aprovechándose del panorama para animarlo, aproximándose al monumento: “Sus numerosos campanarios, de formas elegantes y estrañas [*sic*], parecían querer romper el velo azul del cielo; mas una nube de vapores blancos vino á interponerse, y no dejó ver ya mas que las cruces que los rematan, signo simbólico de la Redención”<sup>145</sup>.

Remarcar las cruces, que no aparecen en la imagen, revela una intención simbólica – no olvidemos que es una novela de carácter moral –, el autor buscaba completar la imagen dentro de la narración: si la imagen funciona, en este caso, como una excusa para situar al lector, también funciona como una invitación a la lectura. Rivière aprovecha el contenido narrativo de los edificios, Nuestra Señora de Guadalupe contiene una leyenda en sí misma: aquí fue donde Juan Diego se encuentra con la Virgen de Guadalupe.

El narrador intradieгético asimila las cualidades descriptivas aportadas por el narrador extradieгético. Antonino, narrador intradieгético, aporta una crítica y justificación del espacio, ofrece un punto de vista subjetivo que deviene en una reflexión moral, veamos un

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

ejemplo de esta relación en el momento en que Antonino cobra sentido dentro de la choza que habitan José y Anita. El narrador (extradieético) plantea: “poco á poco llegaron hasta una pequeña casa de adobes con un enrejado de *tejamanil* [*sic*], por el que trepaban algunas plantas que le daban grata sombra y frescura a la entrada”<sup>146</sup>. Antonino proporciona la cualidad moral: “...lo que mas admiró á Antonino fue la sencillez de los objetos que la adornaban y la estremada [*sic*] limpieza que reinaba en toda ella”<sup>147</sup>. Antes de conocer bien a bien a los personajes, ya encontramos la conformación del ideal del estereotipo indígena que propone el autor: el indio noble, limpio y sencillo, así, el valor del personaje es equiparable a su forma de vida.

Antonino provee al lector de la utilidad de los elementos mostrados en las imágenes, proporciona un punto de vista que se centra en aquellas características que se remarcan en la imagen:

Mucho, muchísimo me agrada esta casita, dijo el joven enfermo: la sombra de esta enramada es deliciosa, y no sé qué gracia tiene para mí ese *maguey*, cuyas anchas y agudas hojas se extienden en suelo ajeno. Vea usted! Hasta las sinuosidades de la calzada que lleva al santuario, me representan las asperezas de la vida!... pero ¿qué cosa hay mas pintoresca que ese inmenso panorama, donde descuellan gallardas las casas de los primeros habitantes de estos contornos? ¡Cuántos y cuán variados recuerdos traen á la memoria! Vea usted esa iglesia!... vea usted la robustez de su cúpula y la elegancia de sus torres.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> La palabra “tejamanil” aparece en cursivas desde el original. *Ibidem*, p.5.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> “Maguey” se haya en cursivas desde el original. *Ibidem*, p. 6.



9. Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 22 -23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



10. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Casa del Padre Ambrosio", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 22 -23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Rivière, quien toma por interlocutora a Anita, le habla al lector y expone su visión extranjera que abarca posturas morales y deviene en una exposición pintoresca, una reseña de vistas de otro país. Este diálogo recae en una guía para la ilustración, nos explica el por qué de los elementos, los puntos que hay que notar e incluso enfatiza el aspecto tradicional contenido en el espacio. Rivière está desentrañando la calzada, en cuyos cerros habitaban comunidades indígenas, como si fuera un descubrimiento de Antonino: su papel es reflexivo.

El uso descriptivo se apega a la estructura de *Los misterios de París*, donde la ciudad se representa como un misterio en sí mismo, la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, que se haya apartada en los alrededores de México, es un edificio desentrañado por el narrador. Este uso, además de funcionar para hacer una referencia espacial, revela una postura literaria del autor donde la ciudad está llena de elementos que no se han desentrañado. En el centro de la Ciudad de México veremos otros ejemplos.

Hacia los alrededores, Rivière relaciona elementos naturalistas y urbanísticos, hacia el centro de la ciudad, relaciona a los edificios y los monumentos: la narrativa procura dar guiños de todo el trayecto por el que los personajes se aventuran y justifica estos puntos de encuentro. No es de sorprendernos que en el primer tomo de la novela, previo a la muerte de José, se desarrolle en los alrededores de la Ciudad de México, ya que en este lugar habita Anita, en quien se centra el misterio principal. A partir de la Segunda Parte, cuando Anita va a vivir al centro de la ciudad, empezaremos a ver este tipo de imagen que se enfoca en el centro de la capital y en reflejar la interrelación de edificios y monumentos.

En la imagen de “Casa del Padre Ambrosio” (imagen 10), desentraña el área de San Cosme, ilustra, del lado derecho, una parte de los arcos de la cadena de 900 sobre los que iban los acueductos de la Ciudad de México<sup>149</sup>, y del lado izquierdo vemos la casita abandonada "... con amplias repisas y sus argollas para las cortinas contra el sol. Al frente el acueducto, cerrados unos arcos y otro abierto para dar paso a la casa”<sup>150</sup>. El texto nos dice: "Siguiendo los arcos del acueducto de San Cosme, casi [*sic*] al llegar al último de ellos, se ven enfrente una casita abandonada, amenazando ruina"<sup>151</sup>. La descripción del autor relaciona la forma de vida y el espacio de vida del Padre Ambrosio, de quien la trama no se cansa de enfatizar su nobleza y recato. La imagen, cuyo punto de fuga se da en el centro de la composición donde vemos un árbol por el que se cuelan los rayos de sol, dota al edificio de profundidad, así, hace tangible estas construcciones devastadas y nos da un guiño para presentarnos el área donde habitaba el Padre.

---

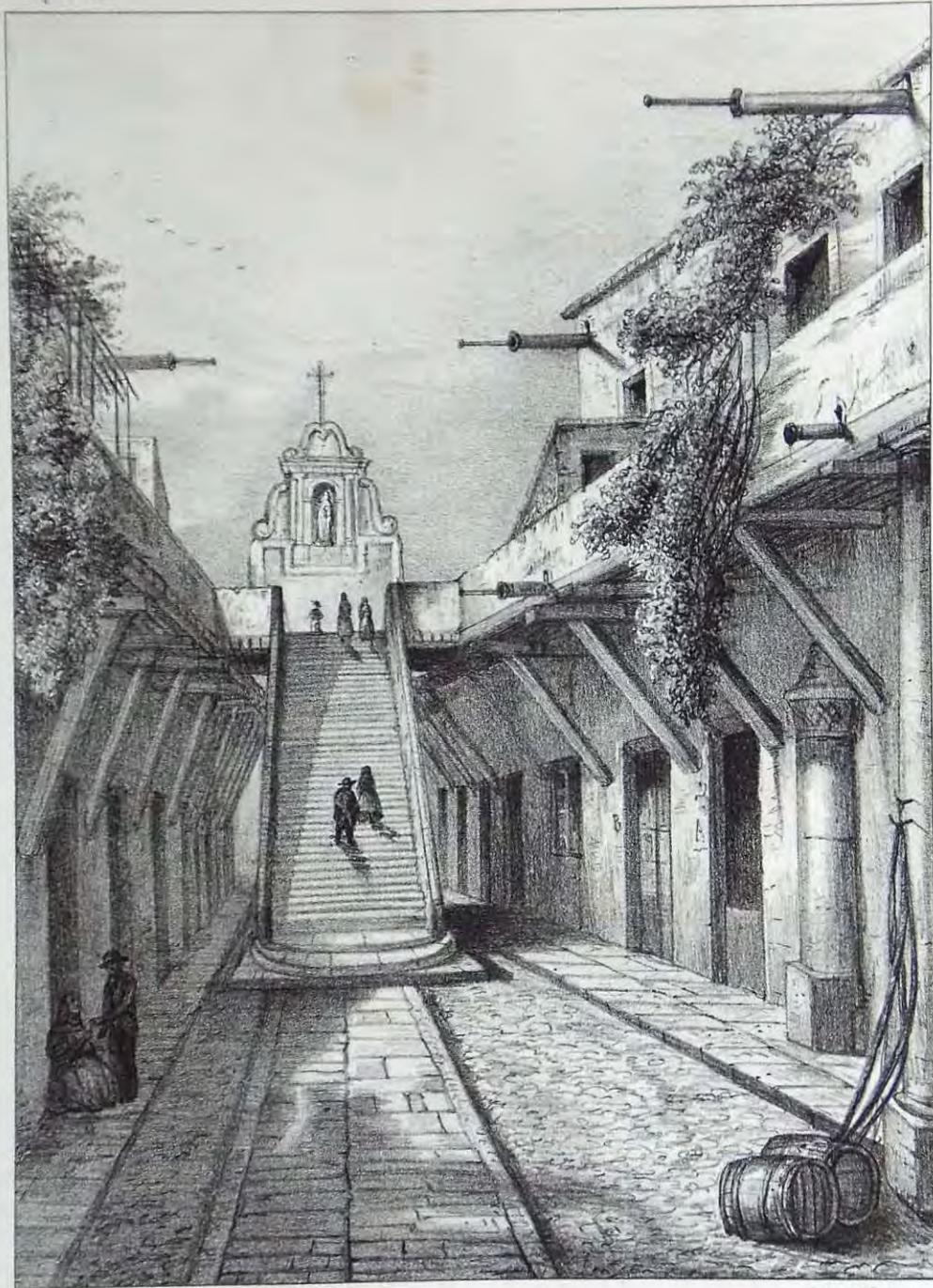
<sup>149</sup> El acueducto que da paso al agua denominada gorda, comienza junto á Chapultepec, recorre la calzada de Belem, y termina en la fuente de Salto de Agua.”Los arcos que se logran ver son de la Ribera de San Cosme. Manuel Orozco y Berra, *Historia de La Ciudad México, desde su fundación hasta 1854*, México, SEP Diana, 1980, p. 221. La imagen puede verse en el Plano 1, número 10. Véase Anexo 5 donde se retoma el tema de los acueductos.

<sup>150</sup> Francisco de la Maza Cuadra, *op. cit.* p. 81.

<sup>151</sup> *Ibidem*, “El padre Ambrosio y el jugador”, p. 26.



11. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Casa de las Arrecogidas", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 54 -55. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Litog. de Decaen.

Casa de vecindad.

12. Eduardo Rivièrre, Casimiro Castro, "Casa de vecindad", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, 1851, entre páginas 80 - 82. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Dentro del uso descriptivo, veremos la mención de calles y edificios que tan sólo nos son útiles para situarnos. La “Casa de las Arrecogidas” (imagen 11), ilustración del Recogimiento de Santa María Magdalena, gráficamente nos permite ver la correlación de calles y edificios como la parroquia de San Lucas, la plaza, y la iglesia de San Antonio Abad<sup>152</sup>, este espacio no se menciona, se hace alusión en el título mencionándolo como un convento, se intuye que es el lugar al que se propone enviar a la prostituta Mariquita para terminar sus días ya que “...allí encontrará su espíritu el remedio que necesita”<sup>153</sup>. En “Casa de vecindad”<sup>154</sup> (imagen 12), vemos una intención parecida a la que el autor tuvo con los tipos, al retratar cualquier vecindad, como si fuera en ésta en la que Anita habitó tras la muerte de su padre adoptivo<sup>155</sup>.

Por otro lado, “La Mariscal” (imagen 13)<sup>156</sup>, es otro edificio que también nos sitúa pero que sí es mencionada en la novela y nos permite dar un contexto a la zona donde vivía el Comandante Delcampo: “El criado volvió diciendo no haber podido encontrarle, y entonces voló á casa del comandante, que vivía por la *Mariscal*”<sup>157</sup>.

Esta imagen sirve de pretexto para ubicar el lugar que se menciona, ya que para fines literarios hubiera bastado la mención o se esperarían la estampa de la casa del Comandante,

---

<sup>152</sup> Estos puntos los conozco gracias al análisis de Francisco De la Maza Cuadra. Se puede ver en el plano 1, con el número 11. *Ibidem*, p. 83.

<sup>153</sup> Eduardo Rivière, “Arrepentimiento.- El convento”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 59.

<sup>154</sup> De la Maza Cuadra, menciona que es una representación de una casona comunitaria de vecindad, “que fue la manera virreinal de resolver la vivienda paupérrima”. *Ibidem*, p. 92.

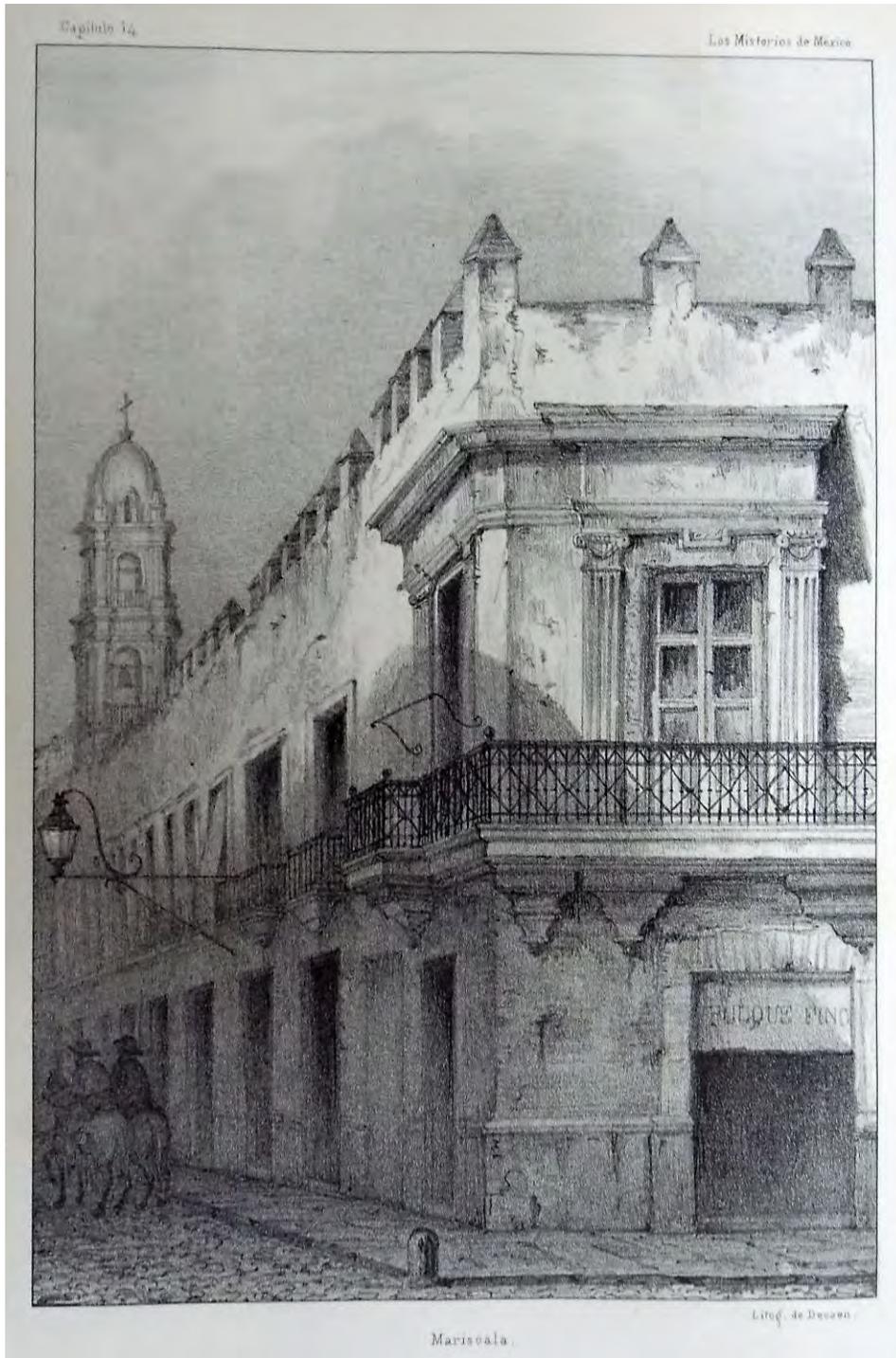
<sup>155</sup> De este edificio sabemos era dueña una parienta de Telésforo y Dolores. *Ibidem*, “Enfermedad – El sueño”, p. 82. María José Esparza Liberal me ha comentado la semejanza con la composición de los óleos de Edouard Pingret, ejemplo es el cuadro *Chinaco en patio* mexicano (1852). Artista de quien he mencionado que compartió con Rivière su taller, en el punto 1.1 El artista, de el Capítulo 1.

<sup>156</sup> Puede verse en Plano 1, número 13.

<sup>157</sup> *Ibidem*, “Partida de un amigo”, p. 95.

aquí vemos un guiño hacia un lector local, quien ubicaría la zona sin ningún problema. Pero la imagen, en su especificidad arquitectónica, que muestra el tipo de fachada y barandal, ofrece a un lector extranjero un parámetro del tipo de construcción colonial que se encontraba en esta calle y desentraña la Iglesia de San Juan de Dios, cuya torre se alcanza a ver hacia el punto de fuga, como un epicentro que se revela desde la visión de la Mariscala, sin ofrecer ninguna reflexión en el texto, postula, como antes he mencionado, cualidades descriptivas como el expendio de pulques del que vemos el letrero en primer plano de “Pulque fino”.

En el uso descriptivo se centra en situar y componer escenarios y complementa la premisa del autor, quien siguiendo la línea de Sue, plantea a la Ciudad como un misterio en sí misma. En el uso reflexivo, Rivière muestra los edificios, la arquitectura, y en sí el arte, como elementos que producen serenidad, *Los nuevos misterios de México* – novela moral - más allá de proponer un “deber ser”, propone en la estética el encuentro de la paz espiritual. El personaje esteta es una figura que se dedica a ver en los espacios y personajes, obras artísticas que equiparan lo bueno con lo bello dentro de las circunstancias a las que se enfrenta.



13. Eduardo Riviére, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Mariscal", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, México, 1851, entre páginas 92 -93. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

La reflexión del personaje se manifiesta hacia diferentes vertientes:

a) El simbolismo: es un tipo de reflexión que deviene en esperanza, serenidad sentimental, redención y recuerdo, vemos un ejemplo ante la vista de la Calzada de los misterios y

Nuestra Señora de Guadalupe:

Vea usted! Hasta las sinuosidades de la calzada que lleva al santuario, me presentan las esperanzas de vida!... pero ¿qué cosa hay mas pintoresca que ese inmenso panorama, donde descuellan gallardas las casas de los primeros habitantes de estos contornos? ¡Cuántos y cuán variados recuerdos me traen á la memoria! Vea usted esa iglesia!... vea usted la robustez de su cúpula y la elegancia de sus torres!<sup>158</sup>

b) La postura moderna: es una exposición narrativa que remite a la idealización del futuro, un ejemplo lo vemos con la Viuda Delmonte, viendo el Arzobispado, quien equipara a la nación con un fénix que “...renacerá de su blanca cabellera, merced á las ciudades que les prodigue una mano experta. Sus raíces se extenderán en su terreno bien cultivado y lleno de olorosas flores; y esta antigua morada *de los reyes aztecas*, y vi-reyes de Nueva-España, tomará otra forma mas vistosa, si adopta al efecto el plano de alguno de nuestros mejores arquitectos”<sup>159</sup>. Rivière propone que el paso a la modernidad es comparable con el renacer de un fénix poniendo de por medio el oficio de los arquitectos.

c) La reflexión también deviene serenidad e inquietud sentimental/amorosa, ejemplo vemos en Martínez, hombre de negocios, tras haber sido engañado por su primera pareja al culparlo de un embarazo, abandonado por una francesa tras perder su situación económica y apuñalado en un arranque de celos por una mujer en Madrid, reflexiona:

---

<sup>158</sup> Eduardo Rivière, “Introducción”, *op. cit.*, Tomo 1 p. 6.

<sup>159</sup> *Ibidem*, “Chapultepec”, p. 19.

Una tristeza profunda se había apoderado de mí, y para distraerme, me puse á visitar los monumentos de esa magnífica capital, donde cada siglo ha dejado huellas en su planta.

Con todo, no acertaba á disipar mi melancolía: un solo sitio me agradaba: *el Prado* [*sic*]. Gustaba de sentarme á la sombra deliciosa de los árboles, al murmullo blando de sus fuentes; paseando la vista por la elegante arquitectura jónica del Museo, de donde salían y donde entraba infinidad de curiosos. En las tardes me distraían agradablemente las brillantes carrozas de las familias ricas que iban á paseo... ¡Ah! Hubo momentos en que de todo me olvidé en aquel delicioso sitio.

Entre las mujeres elegantes que como yo iban á tomar el fresco, reparé una que Murillo, el gran pintor, hubiera reproducido con dificultad; tantos así eran sus atractivos<sup>160</sup>.

Donde Rivière propone en la visualización del Prado como una manera de olvidar las congojas y replantea, como lo hace con Antonino, un personaje que sabe apreciar la belleza.

d) Y finalmente, el uso reflexivo deviene en misticismo. El ejemplo más claro lo encontramos con el Conde Don Luis García Montero, padre biológico de Anita, como un espectador de la obra arquitectónica La Iglesia de la Santísima:

En ese momento la plateada luna iluminaba con sus albos rayos la iglesia de la Santísima, cuya rica arquitectura y elegantes formas, le llamaron la atención. Admiró su cúpula de jaspes, y sus robustas cornizas [*sic*] que descollaban gallardas de sus capiteles de orden [*sic*] compuesto (llamado estilo de la conquista por los inteligentes), y cuyas columnas istriadas en espiral, quedan rematadas con elegantes florones. Le maravilló también su ancho y majestuoso pórtico, de varoniles molduras, y que sombrea un cuerpo de arquitectura de contornos varios y fantásticos. Su frontón quebrado y lleno de adornos sin cuento, encierra la imagen de la santa que allí se venera, al paso que otras molduras engalanan las paredes hasta el pié de las ventanas del convento, cuyo engaste se perdía entre las sombras.

Todas estas bellezas del arte arquitectónico, despertaron en él aquella frenética admiración, tan próxima al delirio, cuyo poder duplica las facultades, y hace palpables los cuadros que diseña nuestra mente... por esto creyó oír las armonías sonoras y religiosas del órgano que acompañaba con grave entonación los

---

<sup>160</sup>Eduardo Rivière, "Martínez .- Una historia .- Mariquita", *op. cit.*, Tomo 2, pp. 117,118.

cánticos de místicas y mundanas voces; y á los fieles retirarse del templo del Señor, perderse en las vecinas calles, y seguirse á todo esto el mas profundo silencio. Solo una mujer, vestida de blanco, quedaba aun, y bajaba lentamente las gradas sobre las que se eleva la iglesia... y como por encanto, ciñó su frente una auréola [*sic*] de luz, hasta que en medio de una nube se fue á perder en la región celeste.

Detúvose sin embargo, y con voz apacible y sonora cual la del arpa de un ángel del trono del Señor, se figuró que le decía: “Luis, esposo mío, te dejo porque Dios me llama á sí; ten paciencia y no vengas á unirme á mí sino después que tu boca los haya bendecido”<sup>161</sup>.

Esta narración, por demás romántica, es un claro ejemplo de la intención del autor. En un primer momento, vemos el descubrimiento, de manera exageradamente erudita, de las características arquitectónicas incluyendo el nombre del estilo. La visión de la Iglesia le otorga al personaje un momento místico, así, tras desentrañar el edificio en su más mínima característica arquitectónica, presenta un motivo que se enfrenta ante otro misterio más: el de los hijos perdidos.

Rivière aprovechó el género costumbrista para construir a sus personajes y escenarios, como tipos y escenas, estas imágenes contemplan el cascarón de la novela, es decir, por un lado fungen, tanto gráfica como literariamente, como el eje estructural base para presentar el espacio en el que se desenvuelven las acciones narrativas y las figuras que las generan. Es bajo estas dos divisiones que vemos en la gráfica una exposición de elementos nacionales como los edificios y elementos urbanísticos así como en las características de los personajes. Por otro lado, también son estos ejemplos de ilustraciones los que cargan a la novela de identidad nacional en el ámbito gráfico, los que nos dice que se habla de

---

<sup>161</sup> Eduardo Rivière, “El Paseo de la Viga”, *op. cit.*, Tomo 1, pp. 40 – 42.

México y los que develan la interpretación del autor sobre los motivos que conforman las imágenes: los huaraches, la flora, los materiales de construcción, etc.

Estas dos divisiones revelan un paralelismo literario mas no un contenido literario. En el caso de los escenarios he expuesto cómo resultan en una reflexión dentro de la novela para ser asimilados de manera narrativa. Estas imágenes aportan la forma y el contexto a la novela, también son el eje fundamental para clasificarla en un género costumbrista. Resta hablar de la acción narrativa que se reflejan en escenas gráficas, que no son lo mismo que escenas costumbristas. Éstas son la construcción gráfica narrativa del autor, las que tienen un contenido en sí literario y se independizan del género costumbrista ligándose al contenido, hace falta ver el nivel de relación con el texto.

## 2. 4. Escenas Urbanas

Por escena debe entenderse todo acontecimiento narrativo que se ve reflejado en las estampas litográficas de la novela. Este es el punto que aborda el análisis interior de la novela, es decir, la relación de la narrativa con la imagen en la trama, y en el que hay una relación con mayor profundidad en el ámbito de imágenes urbanas debido a que en éstas se pueden ver interiores y exteriores de edificios dentro de la Ciudad de México y sus alrededores.

En cuanto al estilo de Rivière, que es a partir de este análisis que se puede denotar, ajeno a la imitación de imágenes costumbristas, vemos en efecto la maestría del autor en perspectiva, el dibujo de elementos arquitectónicos, botánicos, escultóricos y urbanísticos. Dentro de la ciudad, Rivière ilustra la realidad cotidiana. En estas escenas se alcanza a ver el tipo de vivienda que ocupaba cada estrato de las clases sociales dentro de la Ciudad de México, que ofrecen al lector la ilustración del espacio para figurar la secuencia narrativa.

Rivière ilustró los elementos que constituyen la ciudad, sus calles y los espacios de vivienda. Expone una correlación de elementos urbanos: cuando la trama se desarrolla en la Acordada (imagen 14)<sup>162</sup>, evento que ocurre tras el encarcelamiento del Bandido Julio, se puede ver el interior de un calabozo de la cárcel: “El calabozo no tenía claraboya: el aire entraba por la hendidura que dejaba la puerta en la pared [*sic*]... El rumor del agua le ocasionaba sueños espantosos”<sup>163</sup>. La escena remarca la cercanía de la cárcel con el trayecto del acueducto, por lo que el sonido se describe.

---

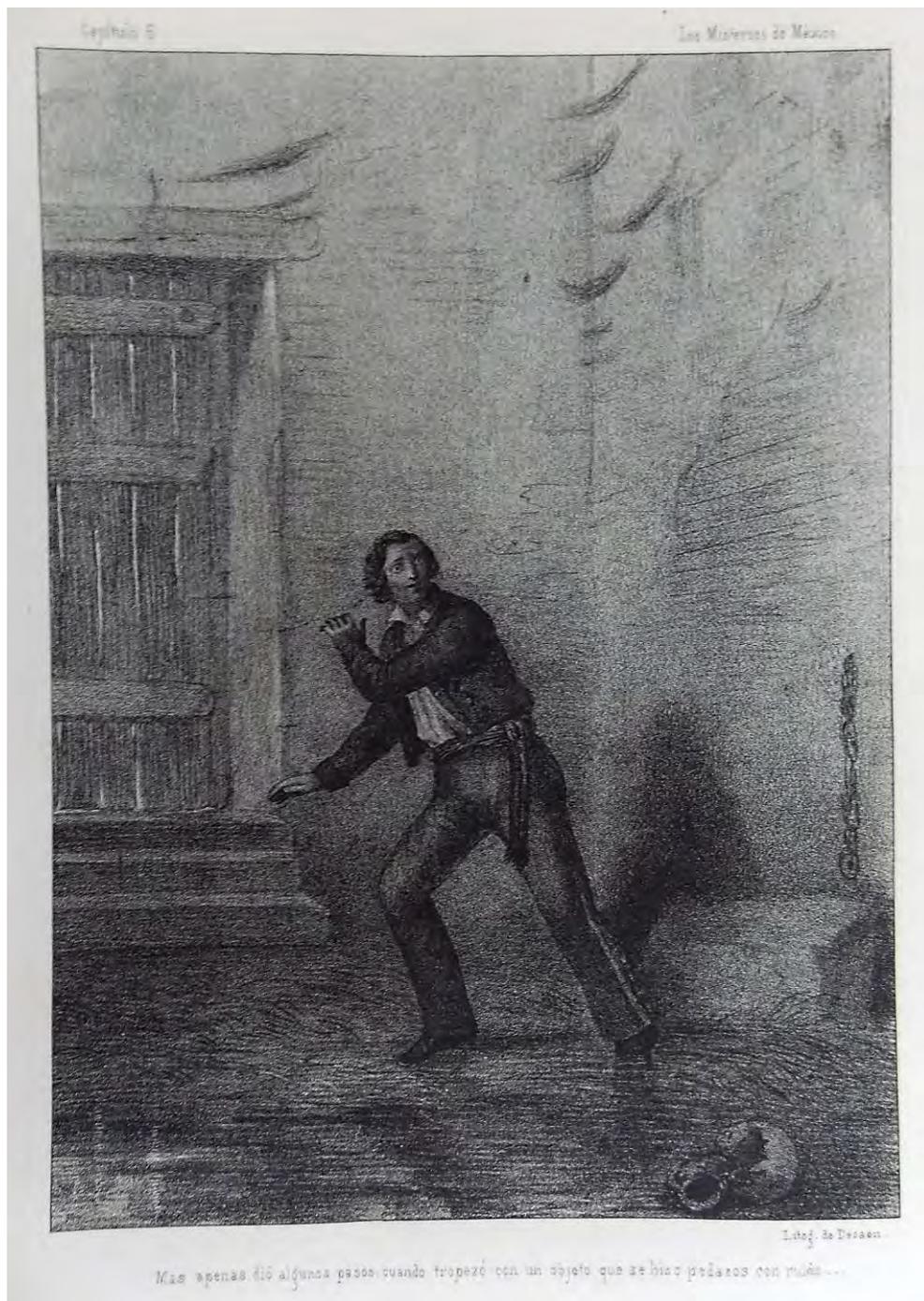
<sup>162</sup> Plano 1, número 14.

<sup>163</sup> *Ibidem*, “El calabozo”, pp. 31, 32.

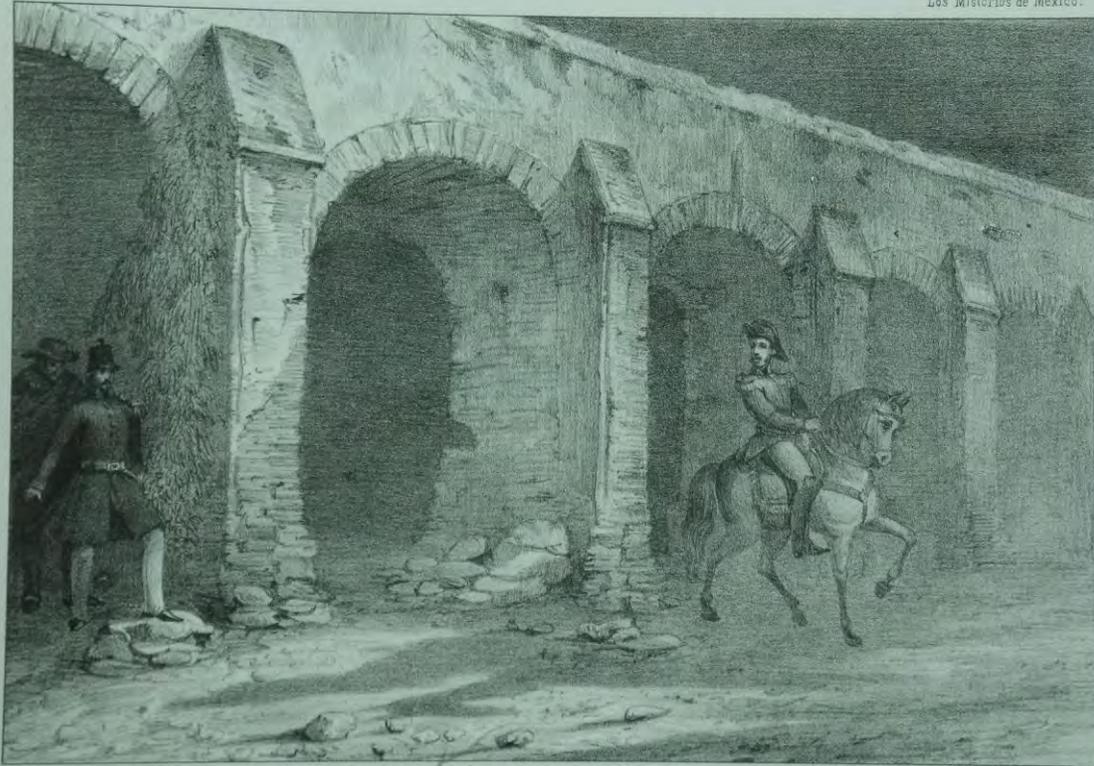
Es notable, como a bordo de mejor manera en el Anexo 5, el uso que el autor dio a los acueductos como elementos que sitúan e interrelacionan las escenas, el que siguió Rivière fue el que venía de Chapultepec, que remataba en la Mariscalá<sup>164</sup> y otro ejemplo más puede verse en la imagen “Es en vano que bayáis al castillo, mi comandante, porque se ha fugado vuestro prisionero.” (imagen 15), donde vemos al Comandante en sus recorridos dentro de la ciudad.

---

<sup>164</sup> Sobre el tema de los acueductos he realizado una reflexión en el Anexo 5.



14. Eduardo Rivière dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Mas apenas dio algunos pasos cuando tropezó con un objeto que se hizo pedazos con ruido...”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, 1851, entre páginas 30 y 31. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Es en vano que bayáis al castillo, mi comandante, porque se ha fugado vuestro prisionero.

Litog. de Decarra.

15. Eduardo Rivière dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Es en vano que bayáis al castillo, mi comandante, porque se ha fugado vuestro prisionero.”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, 1851, entre páginas 45 y 46,. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Otra forma de relacionar los espacios fue por medio de las calles. Estos espacios ejemplifican la forma de vida cotidiana de diversas clases dentro de la ciudad. En el caso de la clase alta, cuyos personajes característicos son la Viuda Delmonte y el Comandante Delcampo, que remiten al estrato militar, vemos tan sólo dos ilustraciones donde se presentan objetos como sillones, alfombras, candelabros, pinturas, cortinas, espacios abiertos, etc., además de remarcar las vestimentas militares en el caso del Comandante y la bata lujosa que usa la Viuda.

La casa de la Viuda Delmonte (imágenes 16 y 17) se ubica cerca de la calle del Empedradillo<sup>165</sup>, esto lo sabemos porque en la narración se comenta “...Mariana, para ocultar sus lágrimas, se asomó al balcón...vió [*sic*] a los presidiarios, encadenados de dos en dos, trabajando entonces en la compostura del empedrado”<sup>166</sup>. Aquí vemos como el texto nos lleva de la mano para situar los espacios ya que en la época era en la calle del Empedradillo donde solían trabajar los presos en la compostura.

---

<sup>165</sup> Plano 1, número 16.

<sup>166</sup> Eduardo Rivière, “Desgracia.- El castigo de Dios”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 48.



Litoq. de Decaen.

¿Me negará usted la dicha de besarle la mano?...

16. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “¿Me negará usted la dicha de besarle la mano?...”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 102 -103. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



17. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “En prueba de reconocimiento, señora, tengo el gusto de ofrecer á usted este medallón.” *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 118 -119. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

La clase media, que empieza a aparecer en la novelística mexicana a partir de las novelas románticas, sin duda alguna es reflejada por Rivière como uno de los estratos que formaban parte de la realidad mexicana en la segunda década del siglo XIX. Carlos es el personaje que representa este estrato, quien está realizando su servicio militar –el autor relaciona a la clase burguesa con el oficio militar– Carlos pertenece al eslabón más bajo de la cadena militar, está en vías de ascenso económico. En varias ocasiones vemos al joven penando por dinero y buscando un ascenso económico por medio del juego, esta figura tendrá un éxito en su misión cuando recibe una herencia de un familiar comerciante.

El espacio que habita Carlos se puede ver en la escena “Arrojaba por la ventana cuantos objetos se le venían á la mano” (imagen 18)<sup>167</sup>. Sabemos que vive en la Calle de Vergara<sup>168</sup> y la imagen ilustra un departamento de estudiante, un balcón al fondo, un pequeño librero y una mesa, es decir que el espacio devela sencillez mas no precariedad, es una escena iluminada, que fuera de la acción que ilustra, en donde Carlos desordena el lugar por un conflicto sentimental, cumple con un orden. El personaje a su vez es dibujado con vestimentas civiles, un pantalón blanco, un chaleco y un sombrero. Los espacios de la clase burguesa y la clase media cumplen con estas características, son ordenados e iluminados.

Hacia la representación de casas de prostitutas, que son las figuras de Amalia y Mariquita, vemos el dibujo de estos espacios, donde privan también estas características con una variación en la actitud de los personajes. En la casa de Amalia (imagen 19), podemos ver un brindis, las mujeres contentas, la coquetería de la vestimenta de Amalia y el trasfondo de

---

<sup>167</sup> Plano 1, número 18.

<sup>168</sup> Eduardo Rivière, “El aniversario de la Independencia. Un accidente”, *op. cit.*, Tomo 1, p. 90.

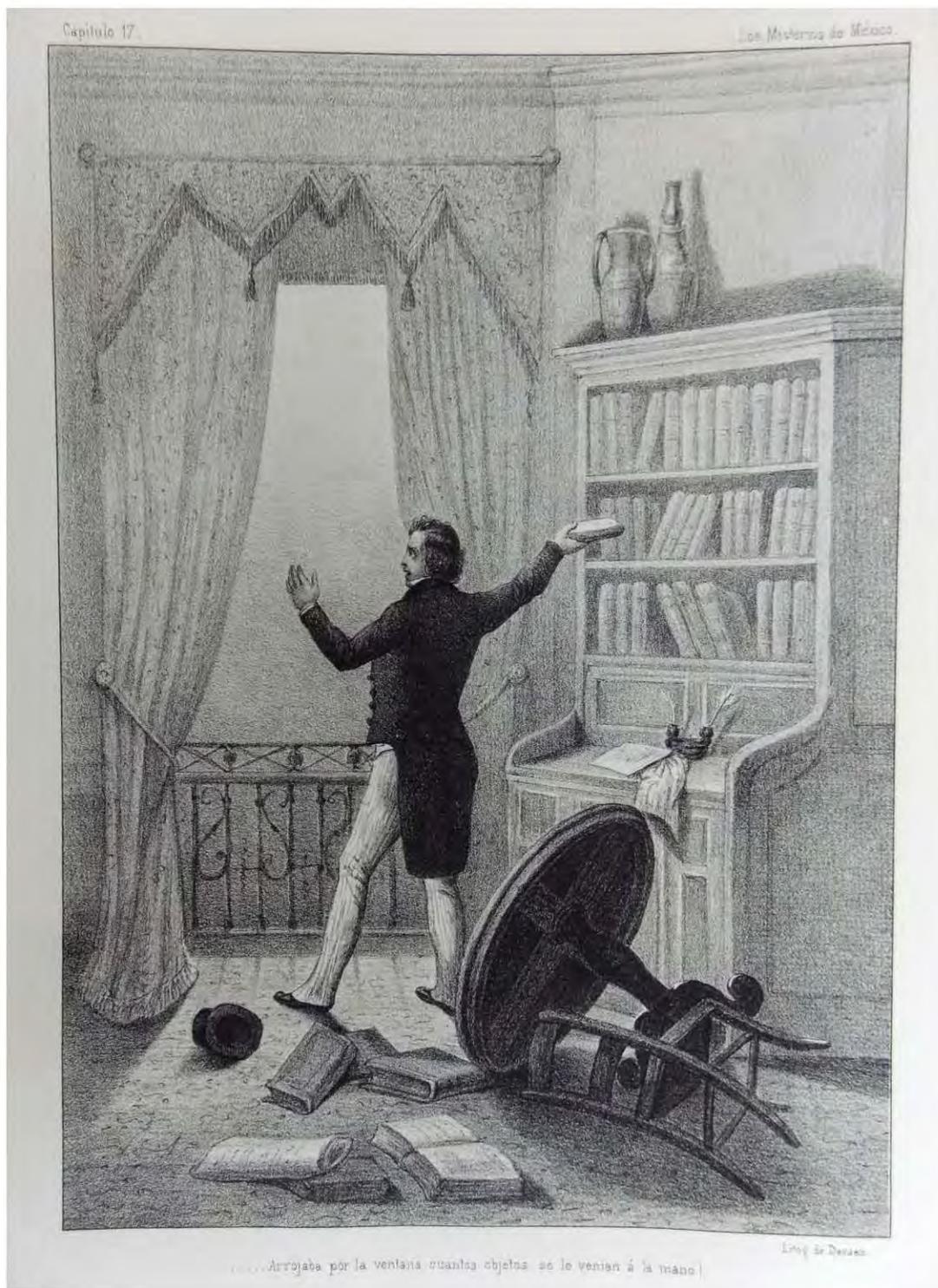
celebración. En casa de Mariquita (imagen 20) vemos un testimonio que el autor nos otorgó de una construcción colonial en la calle de San Felipe Neri<sup>169</sup> –la novela no cesa en mencionar la ubicación– el autor ilustró una parte del interior y el exterior, en el interior podemos ver un patio<sup>170</sup>.

Continuando con el eje conductor que la narración sigue por medio de las calles, empezamos a ver la ilustración de espacios de vida de la clase baja. En éstos la iluminación y el orden dejan de privar en las escenas para resaltar los elementos que los conforman. Son contadas estas escenas que se desarrollan en el interior de la ciudad, en todas ellas se pueden ver espacios paupérrimos, en ruinas y sombríos que acompañan al estrato que las habita. En “Poco a poco llegaron hasta la habitación del campanero” (imagen 21), se pueden ver varios tipos de casas, de estilo colonial, en ruinas en la zona de La Santísima, si bien la escena ilustra el momento en que surge un incendio, el altercado ayuda a enfatizar esta parte demacrada de la ciudad.

---

<sup>169</sup> Plano 1, número 20.

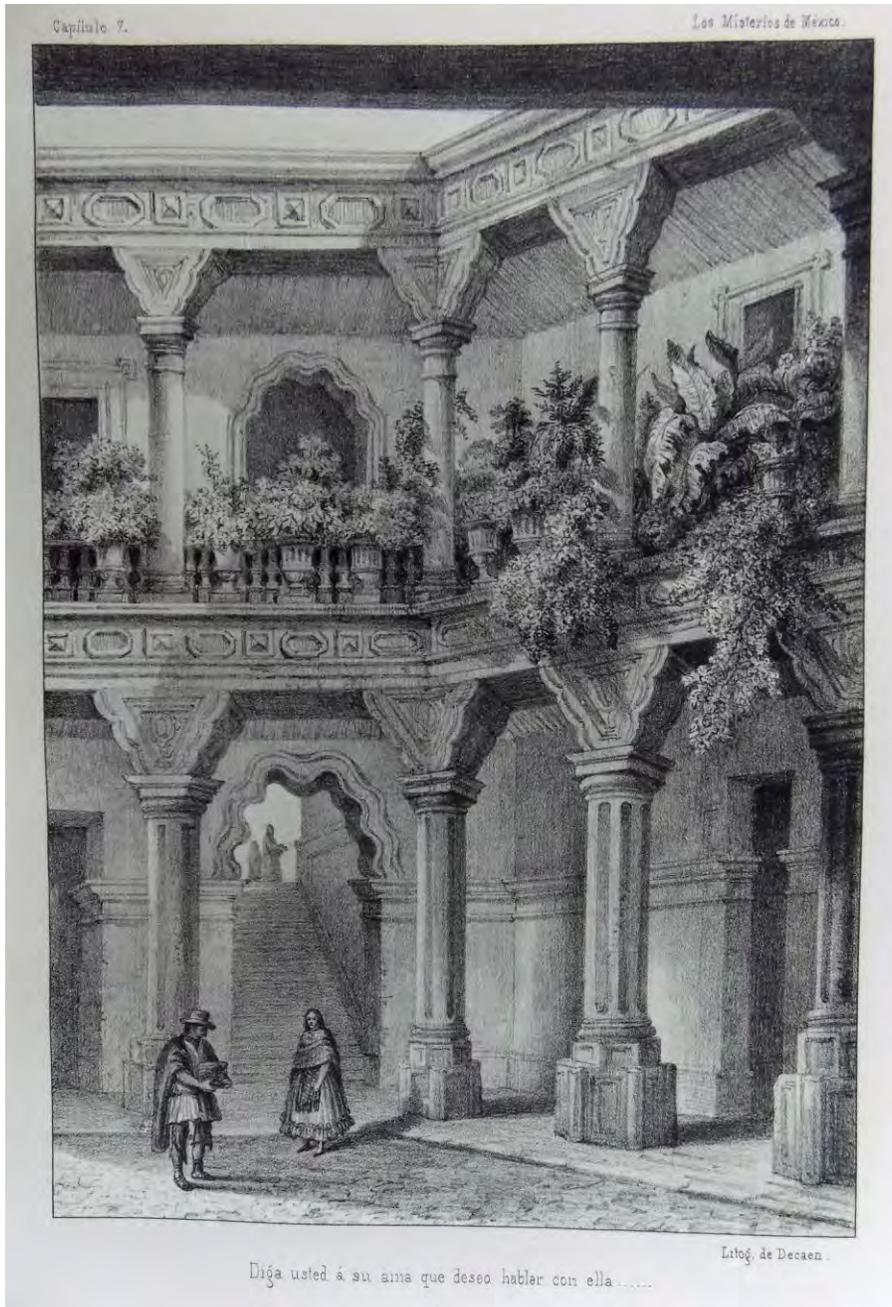
<sup>170</sup> Francisco de la Maza Cuadra menciona: “Diríase un patio mudéjar de Toledo o de Sevilla, con sus arcos lobulados en la entrada y desembarco de la escalera, las poderosas zapatas o ménsulas de los arcos que los hacen sexavados, y los pilares sostenidos por vigorosas bases dobles de sección también exagonal; arriba van columnas; los frisos se adornan con figuras de ochavos irregulares y cuadrados con puntas de diamante. Por su mudejarismo y por los marcos de las puertas del piso superior puede afirmarse que este patio excepcional era del siglo XVII”. *Ibidem*, p. 89.



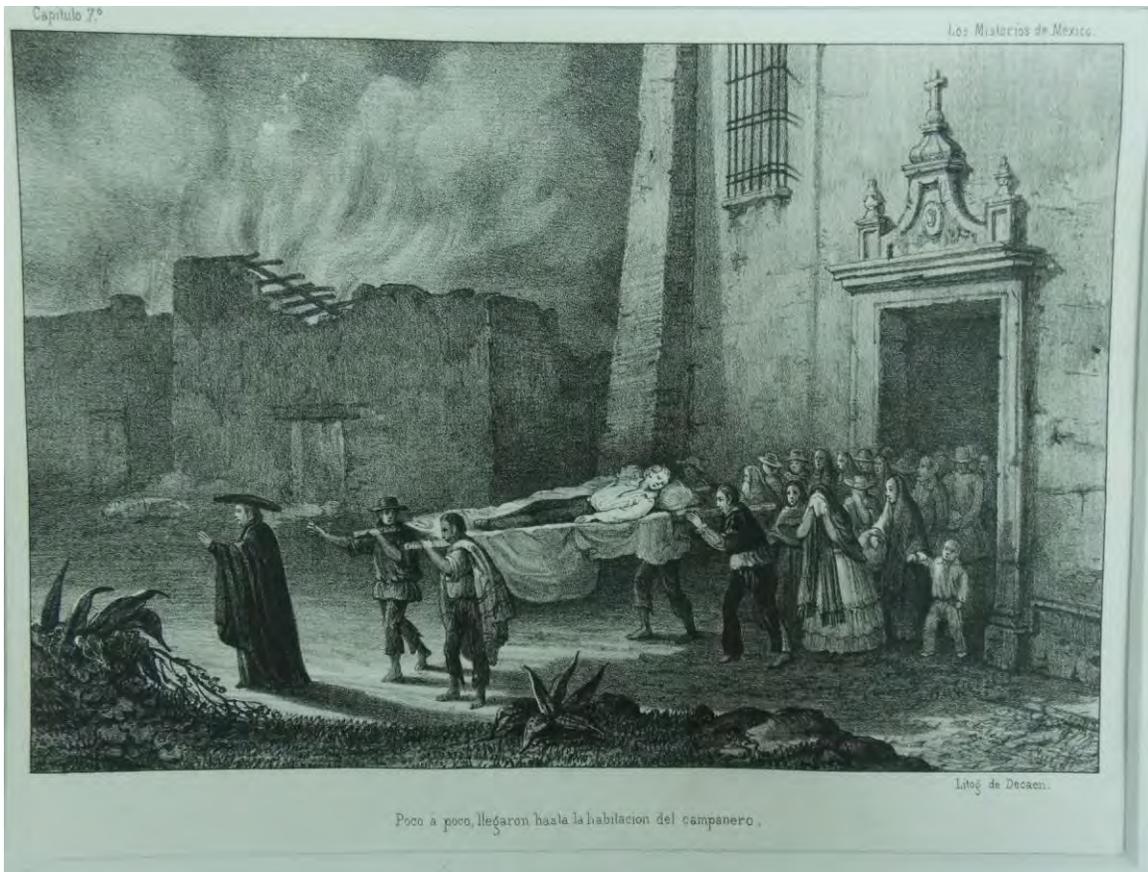
18. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Arrojaba por la ventana cuantos objetos se le venían á la mano!”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, 1851, entre páginas 132 - 133. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



19. Eduardo Rivièrè, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “A salud de Amalia y de U., Bella Pachita”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 132 - 133. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



20. Eduardo Rivièrè, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Diga usted a su ama que deseo hablar con ella...” *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 39 - 40. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



21. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Poco a poco llegaron hasta la habitación del campanero.”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 43 - 43. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Hacia la calle de Tacuba (imagen 22)<sup>171</sup> la narración nos ofrece cualidades del espacio como que se hallaba en una plaza baja y de los elementos que la constituyen como es “una mala cama de tablas, sin mas colchón que una estera”<sup>172</sup>. La imagen muestra otras cualidades que enfatizan la falta de orden: el cuadro mal pegado, las telarañas, una ventana tapiada y devela otras cualidades que atienden al tipo de vivienda precario como el tipo de puerta, techos altos sostenidos en vigas de maderas, tablones en el suelo y la presencia de imágenes religiosas.

Por medio del altruismo, ejemplo es la imagen “¡Atrévete infame seductor, a violar este símbolo de la redención!” (imagen 23), vemos una posibilidad para mejorar la forma de vivienda pobre, así, el Padre Ambrosio socorre a Anita para ordenar la constitución de su espacio. Rivière ilustró el cuarto donde vive Anita<sup>173</sup> incorporando elementos como cortinas, una cama con colchón y un oratorio<sup>174</sup> : “El padre fue en busca de un facultativo, y al volver compró otras dos camas que mandó colocar en la vivienda”<sup>175</sup>. Esta imagen es una de las mejores representantes de la creación de Rivière bajo su propio estilo, que congrega la conflictiva interna que manifiesta la novela sobre el lugar que ocupa el criollo en la sociedad mexicana de la época.

La imagen desentona y en términos prácticos no es congruente puesto que es muy pequeño para incluir un oratorio y una cama. Aunque queda justificada en la narrativa, también sirve

---

<sup>171</sup> Plano 1, número 22.

<sup>172</sup> *Ibidem*, “Martínez.- Una historia.- Mariquita”, p. 112.

<sup>173</sup> Vista interna de un cuarto dentro de “una gran casona comunitaria de vecindad, que fue la manera virreinal de resolver la vivienda paupérrima”, Acosta Francisco de la Maza Cuadra. *Ibidem*, p. 90.

<sup>174</sup> “Antonino subió sobre la cama; pero la jóven [*sic*], mas ligera que una gacela, corrió hasta su oratorio y se apoderó de un crucifijo...”. Eduardo Rivière, “El poder de la fe”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 107.

<sup>175</sup> *Ibidem*, “Enfermedad.- El sueño”, p. 83.

para rearticular el espacio de Anita quien “...más que para una choza, se hizo para brillar en un palacio”<sup>176</sup>. Aquí vemos la recomposición de una imagen prototípica para crear una alegoría y una pauta crítica que deviene en el cuestionamiento de el dónde encuentra la figura criolla su lugar en la ciudad.

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 82.



El Viático.

Joaquín de Deza.

22. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “El Viático”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 112 - 113. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



¡Atrévete, infame seductor a violar este símbolo de la redención!

23. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "¡Atrévete infame seductor, a violar este símbolo de la redención!", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 104 - 105., Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

## 2. 5. El estilo gráfico de Eduardo Rivière

Hasta el momento, he expuesto el uso de la imagen costumbrista, estructura que dota de género y otorga un armado a la novela que la ubica en el ámbito nacional y, ejemplos de la ilustración de escenas que se centran en la representación de la acción narrativa denotando la forma de vida y el eje conductivo dentro de las calles y elementos urbanísticos en los que Rivière sustentó el recorrido de la trama. Resta hablar del resultado final en la construcción escénica del autor donde relaciona la imagen costumbrista y el escenario con la escena, y vemos expuesta la relación de géneros literarios que devienen en la construcción de una imagen nacional bajo el estilo del autor, es decir, la implicación narrativa sobre la imagen.

Es en las imágenes de crímenes donde podemos ver la constitución de dos tipos de escenas, uno, que es fiel al escenario narrativo, y otro, que se desenvuelve bajo una estructura costumbrista. Respecto al primer tipo, vemos una propuesta de imagen subjetiva, es decir, el autor describe narrativamente la acción criminal desde un lugar donde se haya oculto algún personaje, el ejemplo que tomo es Antonino quien se presenta en la imagen en el momento de irrumpir en un posible asesinato (imagen 24) . El dibujo sostiene los preceptos planteados en el escenario narrativo: mantiene la perspectiva de un espacio oculto y en medio del bosque, alineando a los personajes hacia la izquierda, donde la mirada sigue el camino hacia la hacienda donde se ocultaban los bandidos.

Vemos un ejemplo del segundo tipo, en el dibujo que ilustra el crimen en la Casa del Cacahuatal (imagen 25)<sup>177</sup> donde nos ofrece una estructura costumbrista siguiendo los

---

<sup>177</sup> Plano 1, número 25.

lineamientos de este tipo de imagen: el edificio está expuesto, se ven las cualidades arquitectónicas y enfatiza su proporción.

En este caso, el autor conjuga las características aprovechadas en su construcción de imagen costumbrista al utilizar un edificio con un contenido en sí literario. El edificio es representante de una leyenda urbana, es la Casa del Judío, donde fue descubierto a Tomás Tremiño de Sobremonte quien fue juzgado por la inquisición haciendo rituales paganos<sup>178</sup>. En esta escena, la imagen se descubre conforme es narrada en la novela. Por otro lado, la escena le sirve de excusa para hacer gala de sus cualidades en el dibujo del que destacan características arquitectónicas. La Casa del Cacahuatal de San Pablo ilustra un edificio popular, no en el aspecto de ser monumental, pero sí por su contenido tradicional.

Esta comparación nos permite darnos cuenta de cómo en el ámbito gráfico, la trama, que es romántica, se ve influenciada por la estructura costumbrista, así presenta una escena con un fondo que hace referencia a un edificio, ofrece características descriptivas en el texto y deviene en lo gráfico en un papel protagónico el edificio, a diferencia del ejemplo anterior donde la escena se ve de manera más cercana:

A poco rato vióle [*sic*] sin embargo salir de una casa, que habían habitado sin duda personas opulentas, á lo que daban á entender la fachada, llena de finas molduras á pesar del deterioro que en ella habían ocasionado los temblores. Las ventanas y las cornisas estaban en pésimo estado, así como la escalera principal no presentaba mas que algunas gradas llenas de musgo; en las azoteas abundaba la maleza, hija del tiempo, habiendo hecho en ella su nido las aves de rapiña, cuyo desapacible chirrido aumentaba la tristeza que inspiraba aquella casa abandonada<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Luis Gonzáles Obregón, *México viejo*, México, Librería de la Vda. De C. Bouret, 1900, p. 16.

<sup>179</sup> *Ibidem*, “El Padre Ambrosio y el jugador.”, p. 29.

Posteriormente vemos su uso en la trama, como es el caso de “Desgraciado!, Teme la cólera Divina” (imagen 24), donde la imagen se manifiesta como una escena del contenido de la novela que es la que nos permite darnos cuenta que es la casa del Bandido Julio<sup>180</sup>, esposo de Mariana, y el crimen que es ilustrado cuando el bandido asalta a un hombre: “Salió de su escondite cuando por allí pasaba un jóven [sic] bien puesto... Una idea infernal le vino á la mente... ¡y le acometió!... El jóven [sic] sacó de su bastón un verdugillo; pero mas diestro Julio que él, quitósele sin trabajo, y después de despojarle de cuanto llevaba, le atravesó el corazón, dejándole en tierra bañado en su sangre”<sup>181</sup>.

Esta asimilación de estilos provee al lector de un reconocimiento del espacio, una descripción del mismo y la incorporación en la construcción cotidiana de la ciudad. Lo gráfico, por otro lado, muestra una característica urbana de género costumbrista, así dota a la trama de cualidad nacional: esta escena pacta con el lector que se lleva a cabo en la Ciudad de México.

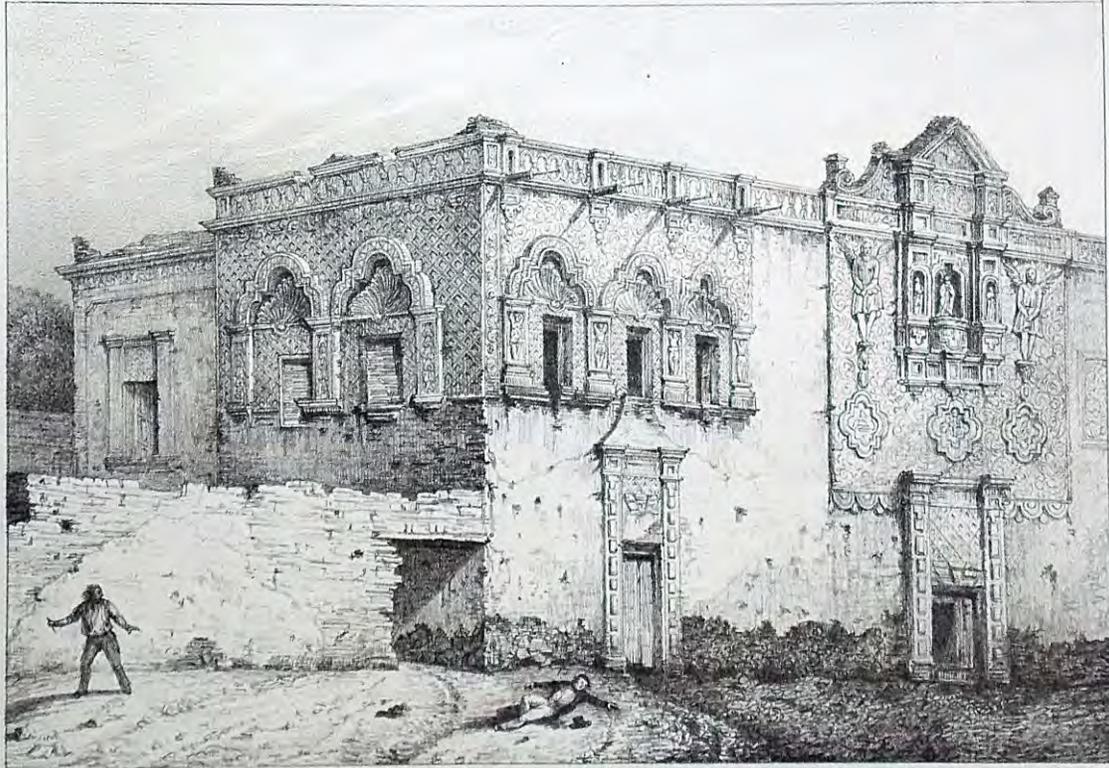
---

<sup>180</sup> En la novela se comenta “... se encontró cerca de la casa donde dejaba moribunda á su familia”. *Ibidem*, “La Dama cortesana, el primer crimen.”, p. 55.

<sup>181</sup> *Ibidem*, pp. 55, 56.



24. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Desgraciado!, Teme la cólera Divina”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 52 -53. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Casa del Cacahuatal de San Pablo.

Litog. de Decaux.

25. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Casa del Cacahuatal de San Pablo", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 54 - 55. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Otros ejemplos, de esta constitución de estilos, los podemos encontrar en la correlación de acciones narrativas y su correspondencia con la ilustración dentro de la descripción de la vida cotidiana de los indígenas. Vemos cómo el autor aborda el espacio donde habitan los indígenas, en la zona del Tepeyac, apegándose al escenario narrativo; así, procura dibujar los elementos que dentro de la obra literaria tienen un contenido moral, reflexivo y que forman parte de la vida cotidiana de los personajes. El ejemplo lo vemos en la ilustración de la casa de Anita y José (imagen 26), donde se puede ver un énfasis en la imagen de la virgen tanto en lo gráfico como en lo narrativo puesto que es el motivo en el que el personaje de Anita encuentra paz sentimental: “...¡Huy!...se va a apagar la vela de la Virgen! [*sic*]...¿Será presagio acaso de alguna desgracia? ¡Oh! Exclamó arrodillándose ante la imagen: “Soberana protectora de los desgraciados, no desampares a Antonino. Vela sobre él, tan joven [*sic*] y tan gallardo. Sobre él que sabe orar con tanto fervor... Tú también, madre mía, debes amarle, porque tu bondad es infinita!”<sup>182</sup>.

En la imagen exterior (imagen 27), se pueden ver los elementos que forman parte de la construcción de las casas indígenas, el autor ilustró la balaustrada y los nopales en la parte de afuera. Empata con un acontecimiento dentro de la narración, donde se mencionan características como el emparrado, que aunque en malas condiciones, se alcanza a ver en la imagen, el banquillo “en que Anita solía ponerse a coser”<sup>183</sup>, es donde José se sentará a reflexionar.

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, “La inquietud”, p. 24.

<sup>183</sup> Eduardo Rivière, “La semejanza.- El desmayo”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 13

Volvemos a ver un dibujo que se apega a la estructura costumbrista en la ilustración del patio de la casa de Dolores y José (imagen 28). La narrativa la describe como una “modesta choza”<sup>184</sup> y no hace ningún énfasis en los elementos que sí pone atención la ilustración, como los “muros de adobes o lajas de piedra mal unidos; los techos con las vigas salientes y de diversos tamaños: el piso con su canalillo para desagüe; la barda de troncos irregulares; las tinajas - ¿de pulque? – ya rotas y dos artesas para lavar la ropa. No falta, por supuesto, la jaula de carrizo con su pájaro cantador y el perro fiel ante los dueños”<sup>185</sup>.

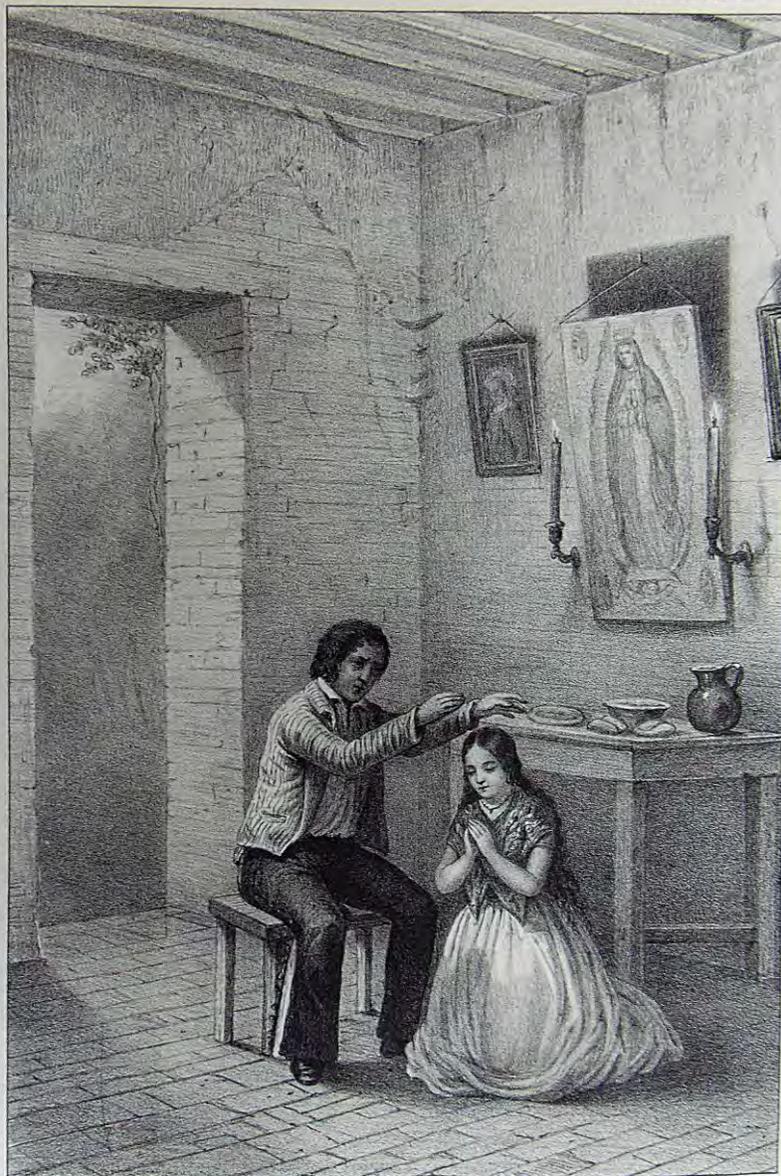
La imagen se integra con el parámetro de cuadro costumbrista y dota a la escena de contenido moral que se ve descrito en el texto donde se enfatiza la actitud de recato y satisfacción de José: “ ¡Oh! es cosa verdaderamente deliciosa comer á la sombra de los árboles, acariciado el rostro por el céfiro, y regalado el oído con el dulce trinar de los bardos de la floresta!.... Allí no hay ese lujo ficticio de los palacios, donde habita la mentira y crece la maldad! Allí todo es paz, todo es concordia”<sup>186</sup>. Aquí vemos cómo el estilo de Rivière empieza a interrelacionar el cuadro de costumbres con la escena.

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, “Una visita.- Nuevo Crimen.- Consuelos”, p. 1.

<sup>185</sup> Francisco de la Maza Cuadra, *op. cit.*, p. 88.

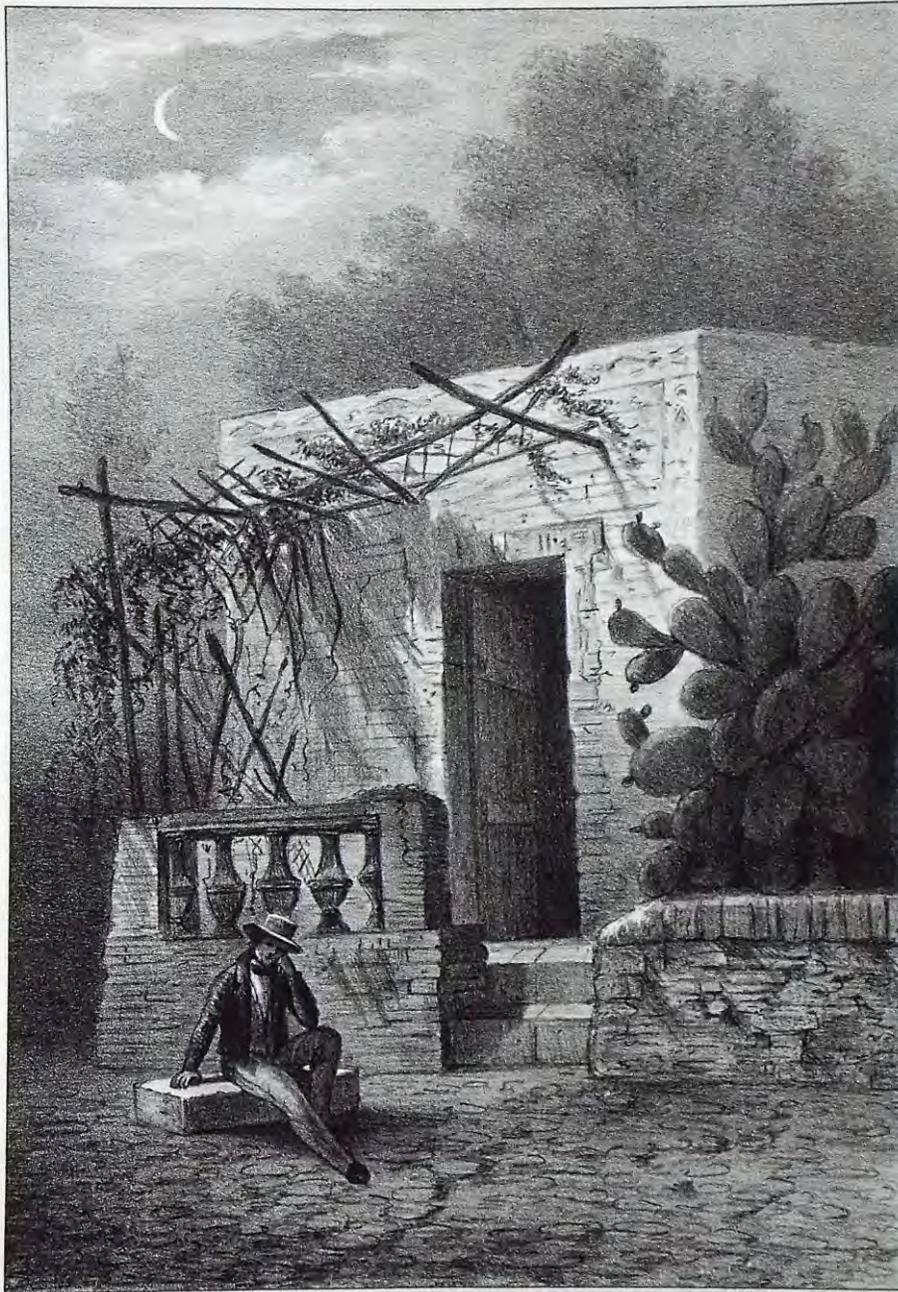
<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 2.



Litog. de Decan.

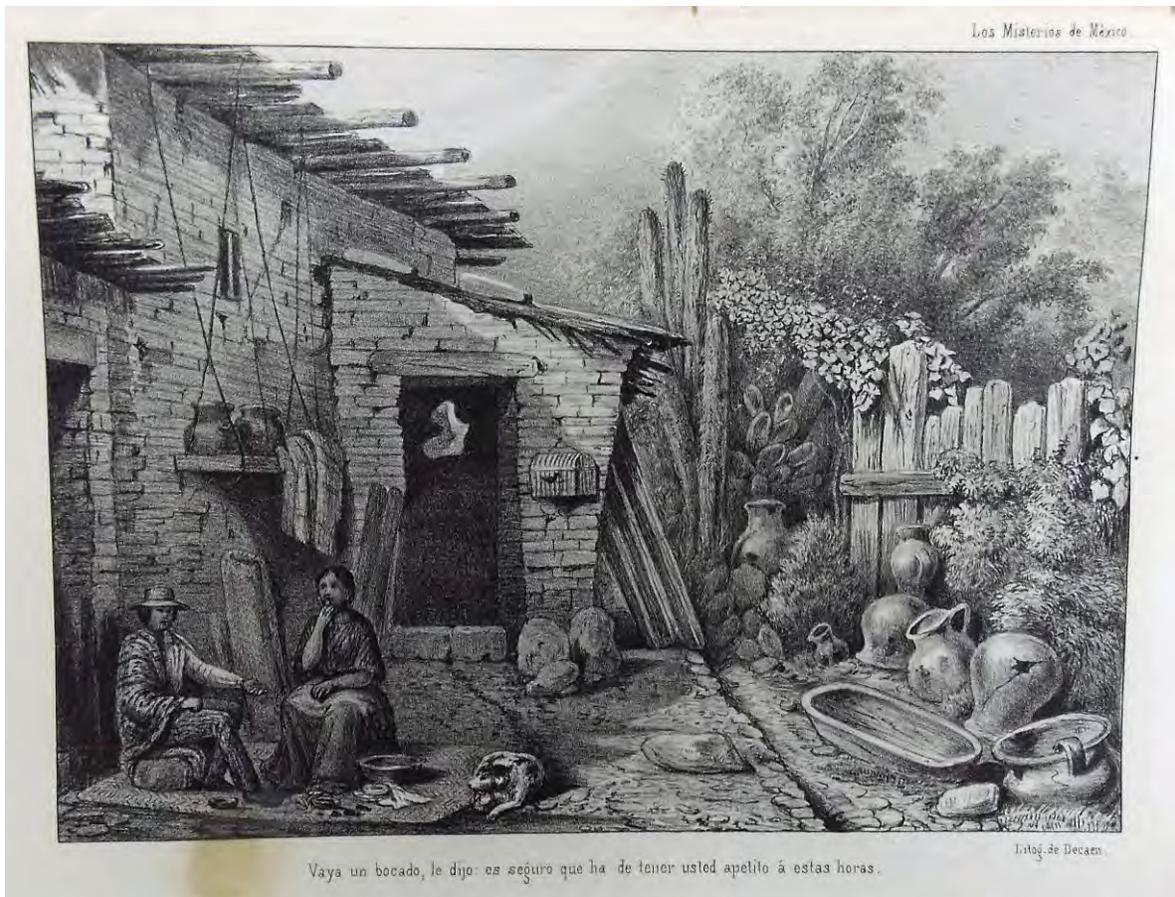
No tengo que darte mas que mi bendición y cariño sin límites.

26. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “No tengo mas que darte que mi bendición y cariño sin límites”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, 1851, entre páginas 70 - 71. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



¡Las ocho!... dijo levantándose, ¿y nadie viene a avisarme? Litog. de Decaen.

27. Eduardo Rivièrè, dibujo, Casimiro Castro, litografía “¡Las ocho... dijo levantándose! ¿y nadie viene a visitarme?”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 10 – 11,. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



28. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Vaya un bocado, le dijo: es seguro que ha de tener usted apetito á estas horas.”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, inicio de tomo II, México, 1851, entre páginas 1 y 2. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

En el Paseo de la Viga (imagen 29) y Chapultepec (imagen 34)<sup>187</sup>, existe en el texto una implicación por parte de la imagen o cuadro de costumbres, que resulta en la constitución de un estilo narrativo que busca enfatizar dicho cuadro para consolidar una manera de presentación de los capítulos. Rivière parte de la descripción pintoresca y correlaciona los dos tipos de imagen que he abordado, la costumbrista y la del escenario, que es romántica.

En este punto busca ilustrar epicentros, por así decirlo, generales, del acontecer del mexicano citadino, atrae así, la imagen al universo literario.

Hay una clara influencia narrativa en ambas imágenes: en Chapultepec, la imagen es fiel a la descripción literaria: "...Preguntó la viuda al oficial cuál era el pueblo que tenía delante. – El de Tacuba, señora, respondió el militar. Ese camino es el de Tacubaya, y aquel soberbio palacio que recuerda los de Italia, es el *Arzobispado* [sic]. Mas allá, á la izquierda, está la capilla cerca de la cual fueron asesinados dos ó tres ingleses, por unos indios tomados de vino."<sup>188</sup> Vemos en efecto, el dibujo costumbrista y las pautas que el autor aprovecha en la narrativa: la descripción que deviene en reflexión, y la adecuación del espacio como escenario que afecta en la imagen que sí permite ver el Arzobispado y la capilla que menciona.

Hacia el Paseo de la Viga (imagen 29) nos deja ver el resultado en donde el texto y la gráfica asimilan de manera general la estructura costumbrista que desemboca en escena costumbrista. En la narrativa encontramos que el autor buscó ilustrar la imagen, más allá de un uso escenográfico, como uno escénico, que no describe un acontecimiento importante

---

<sup>187</sup> La primera, en el plano 1, número 29, la segunda en el Plano 2, número 34.

<sup>188</sup> Eduardo Rivière, "Chapultepec" *op. cit.*, Tomo 1, p. 19.

alrededor de la historia, tan sólo enfatiza una narrativa gráfica, así, la imagen se llena de movimiento y resaltan elementos que componen el espacio. Vemos en “las pintadas aves que entonaban su dulce canto vespertino, y el alado, blando céfiro, que encrespaba suavemente la superficie de las aguas del canal, al paso que retozaba entre el follage [*sic*] de la arboleda, en raudo vuelo iba á perderse a lo lejos”<sup>189</sup>, ese elemento que le proporciona la cualidad de escena a la imagen empatando el eje temporal del momento literario. Nuestro autor logra contener un discurso literario dentro de su imagen, de la cual, al no tener ninguna influencia en la acción narrativa, tan sólo se muestra como una presentación de un espacio mexicano.

En la narrativa el resultado será un uso específico del cuadro de costumbres y en la gráfica la especificidad de motivos que atraigan a la imagen a la trama, así, el resultado final en el estilo de Rivière resulta en una imagen costumbrista que tiene un papel escénico y finalmente representa acción narrativa. Si el costumbrismo le otorgó la cualidad de nacional a *Los nuevos misterios de México*, es momento de ver cabalmente las imágenes nacionales que construyó el autor.

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, “El Paseo de la Viga”, p. 37.



29. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Paseo de la Viga", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 35 - 36. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



34. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Chapultepec", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 16 - 17. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

## 2. 6. La escenificación nacional. La cronolitografía

Vicente Quirarte afirma que *En los nuevos misterios de México* la ciudad se presenta como personaje, esta hipótesis se sustenta en el papel protagónico que la ciudad alcanza en la novela de Rivière. Gráficamente, el dibujo asimilado bajo la estructura costumbrista y la conformación de escenas, resulta en la representación de la ciudad como elemento principal, así el foco de atención es el elemento urbano. En lo literario, pacta con la acción narrativa en la representación de una trama nacional, la relación de lo gráfico con lo narrativo constituye un cuadro de costumbres riveriano, es decir, una construcción propia del autor.

La escena nacional de Rivière refleja el estilo de imagen de la novela en la edición completa. Esta edición, sin duda alguna tiene una influencia en la participación del editor de imagen, José Decaen<sup>190</sup>, y el litógrafo Casimiro Castro. Valeriano Bozal refiere a un nuevo proceso creador dentro de las novelas ilustradas que implica el uso de una técnica, así se puede hablar de la producción de tipos y nuevos modos de ver, donde la novela resulta de un proceso en el cual participan otros personajes más allá del escritor -como lo son el dibujante y el grabador- así, encontramos un papel principal en las imprentas y los editores, a partir de un proceso de industrialización de la reproducción<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> José Decaen llegó a México en 1838. Desde Francia había conocido el éxito al que conllevaban las publicaciones litográficas. Estableció una litografía con Friederich Mialhe en la calle de Cordobanes número 10, posteriormente, en el 40, creó su primera sociedad con Eduardo Baudonin con una litografía en la calle de San Francisco número 15 y dos años después se estableció en el callejón de Santa Clara número 8 con otro francés llamado Agustín Massé. María Esther Pérez Salas, "La litografía y el género costumbrista", *op. cit.*, p. 217.

<sup>191</sup> Jean Carrete, Jesusa Vega, Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 285.

*Los nuevos misterios de México* es una novela que ejemplifica el proceso editorial de obras ilustradas como un producto comercial en la época de mayor auge en México, menciona Enrique Fernández Ledesma: “En los primeros años del 50, nuestros grandes impresores se nos presentan de cuerpo entero, bien plantados, seguros y orgullosos de su arte. Por las muestras con que se siguen revelando, hay la evidencia de la confianza que se deben a sí mismos y a la educación, muy pulcra, del medio en que trabajan”<sup>192</sup>. Así, la pulcritud de la publicación la debemos a José Decaen.

Por otro lado, la litografía que realizó Casimiro Castro refleja, no sólo un trabajo con sumo cuidado, sino un proceso de traducción. Casimiro Castro fue uno de los principales personajes quien logró presentar “la técnica litográfica como un elemento decisivo para dar a conocer el país a los habitantes en un momento de construcción nacional”<sup>193</sup>. Congregó todas aquellas vistas iniciadas por los paisajistas donde se muestran los canales, monumentos y edificios emblemáticos. *México y sus alrededores* incorpora en el paisaje, a los personajes civiles y los monumentos en una sola imagen<sup>194</sup>. Castro fue uno de los autores mexicanos que utilizó la técnica litográfica para ilustrar un álbum semejante a las publicaciones francesas: “cada rincón de la ciudad parecía una litografía” y exhibió una alianza entre actores y espacios, en una misma representación<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Enrique Fernández Ledesma, *op. cit.*, p.93.

<sup>193</sup> María Esther Pérez Salas, *Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)*, en *Impressions du Mexique et de France/ Impresiones de México y de Francia*, París-México, Maison des Sciences de l’Homme/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 235.

<sup>194</sup> Miguel Ángel Castro, José María Andrade, “Del amor al libro”, en el compendio *Impresores-editores y librerías en la ciudad de México 1830-1855*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2003, p. 302.

<sup>195</sup> Vicente Quirarte, *Elogio a la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México*, Méxio, Cal y Arena, 2001, pp. 58, 63.

Arturo Aguilar Ochoa desmiente la presunta relación pupilo-maestro entre Pedro Gualdi y Casimiro Castro y propone a Rivière como el maestro original del litógrafo<sup>196</sup>. Esta propuesta es posible cuando se reflexiona en láminas compiladas en *México y sus alrededores*, en 1855, como “La Villa de Guadalupe”, vista frontal que revela la escalinata y la Iglesia del Pocito; vemos el sumo cuidado en la representación de los detalles arquitectónicos de “El sagrario de México”, la colocación de los árboles alrededor de la Catedral en “Las cadenas de una noche de luna”, la ejemplificación de los caminos por los que transitaban los carruajes en “La villa de Tacubaya” y las plazuelas ilustradas, como lo hizo Rivière en La casa de las Arrecogidas, en el atrio del Convento de San Francisco que litografió Castro. Las estampas posteriormente realizadas a su colaboración con Rivière, ilustran elementos que sobresalen como características de lo mexicano: en efecto, puede verse en sus litografías algo de contenido narrativo. A Castro se le ha denominado cronista gráfico, afirmación, que anterior a nuestro gran litógrafo, puede postularse para Rivière, quien propone una crónica de la Ciudad de México y sus alrededores por medio de ilustraciones.

La escena gráfica nacional de *Los nuevos misterios de México* se centra en la representación de edificios de índole nacional, específicamente en iglesias. El estilo de estas imágenes revela una relación entre el edificio, como figura principal, y la acción narrativa que focaliza elementos que se animan en la imagen, así, atrae a la ciudad a la trama, que resulta en una ciudad/personaje, y afecta a la imagen en relación con la narrativa. El cuadro de costumbres es en el que se manifiesta la integración del aspecto

---

<sup>196</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “Una Reflexión sobre la obra de Gualdi en México”, *op. cit.*, p. 64.

gráfico y narrativo, equipara al mismo nivel los elementos costumbristas: tipos, tradiciones, oficios, etc., con los elementos que integran el espacio.

Yo he denominado una clasificación para este estilo de imagen: la Cronolitografía, que defino como el estilo en el que se relaciona la imagen costumbrista con la acción narrativa, cuyo eje conductivo no es el temporal, sino el urbano, teniendo como consecuencia la incorporación narrativa de la ciudad. En el caso de *Los nuevos misterios de México*, el elemento urbano principal que funge como eje son las iglesias.

Dos funciones tienen este tipo de imagen: la primera, es la de ilustrar una serie de festividades que Rivière buscó incorporar gráfica y narrativamente en la acción literaria, es decir, ilustrar un cuadro de costumbres: Rivière introduce una serie de problemáticas que se presentan en medio de la novela dentro del acontecer de dichas festividades. La segunda, es para incorporar al edificio como parte de la acción narrativa. Estas dos funciones revelan la intención del autor de enfatizar sus cualidades como ilustrador y su objetivo de incorporar elementos nacionales en la novela.

Rivière ocupa iglesias como espacios de acontecimientos narrativos para presentar al edificio en sí mismo. Todas las escenas populares podrían llevarse a cabo en cualquier espacio, entonces, decide emplear iglesias mexicanas para ofrecer un parámetro nacional. La aparición de las iglesias se justifica gracias a la trama, ésta, de no ser por la imagen, que obedece a una estructura costumbrista, no podría estar inmersa en un cuadro de costumbres, no son suficientes los recursos literarios. Si en la escena riveriana vemos al edificio como un contenedor de tradición y cotidianidad, las iglesias son contenedoras del

ideal nacional, así, las propone como emblemas. La ciudad/personaje es entonces un estereotipo mexicano, y como cualquier agente dentro de la novela, es susceptible a una modificación en su constitución, donde se enfatiza un elemento que hace alusión al acontecimiento popular que se marca en el cuadro costumbrista.

Dos festividades aborda el autor: el Aniversario del 16 de septiembre (imagen 30) y el aniversario de Nuestra Señora de Guadalupe (imagen 31)<sup>197</sup>. En el caso de la primera festividad, describe personajes que no se relacionan, en lo específico, con lo mexicano, tampoco incorpora actitudes, dichos, o acontecimientos que sí se solían incorporar en los cuadros de costumbres mexicanos, entonces el edificio es el representante de lo mexicano.

Las calles del tránsito estaban llenas de gentes, y los balcones de hermosas damas ricamente engalanadas... pasaron sucesivamente algunas hermandades, corporaciones, prelados, magistrados, particulares, el cabildo todo, sin número de generales y oficiales, los ministros y su excelencia el presidente de la república, los alumnos de los colegios militares y científicos<sup>198</sup>.

La imagen idealizada, muestra la plaza de armas del Zócalo, y aunque hace mención del gentío, la litografía ilustra un espacio limpio y ordenado. La Catedral, aunque constituye una imagen costumbrista, modifica un elemento: la campana que se dibuja en movimiento. Esta animación enfatiza una cualidad descrita en la narrativa: “las campanas con su ronca voz”<sup>199</sup>. Si uno ve detalladamente la imagen, podemos encontrar que la campana del lado oriental de la Catedral, La Santa María, obedece a lo dictado por la narrativa, entonces le ofrece una personalidad al edificio.

---

<sup>197</sup> La primera puede verse en el Plano 1, número 30, y la segunda, en Plano 2, número 31.

<sup>198</sup> Eduardo Rivière, “La semejanza.- El desmayo”, *op. cit.*, Tomo 2, , pp. 25, 26.

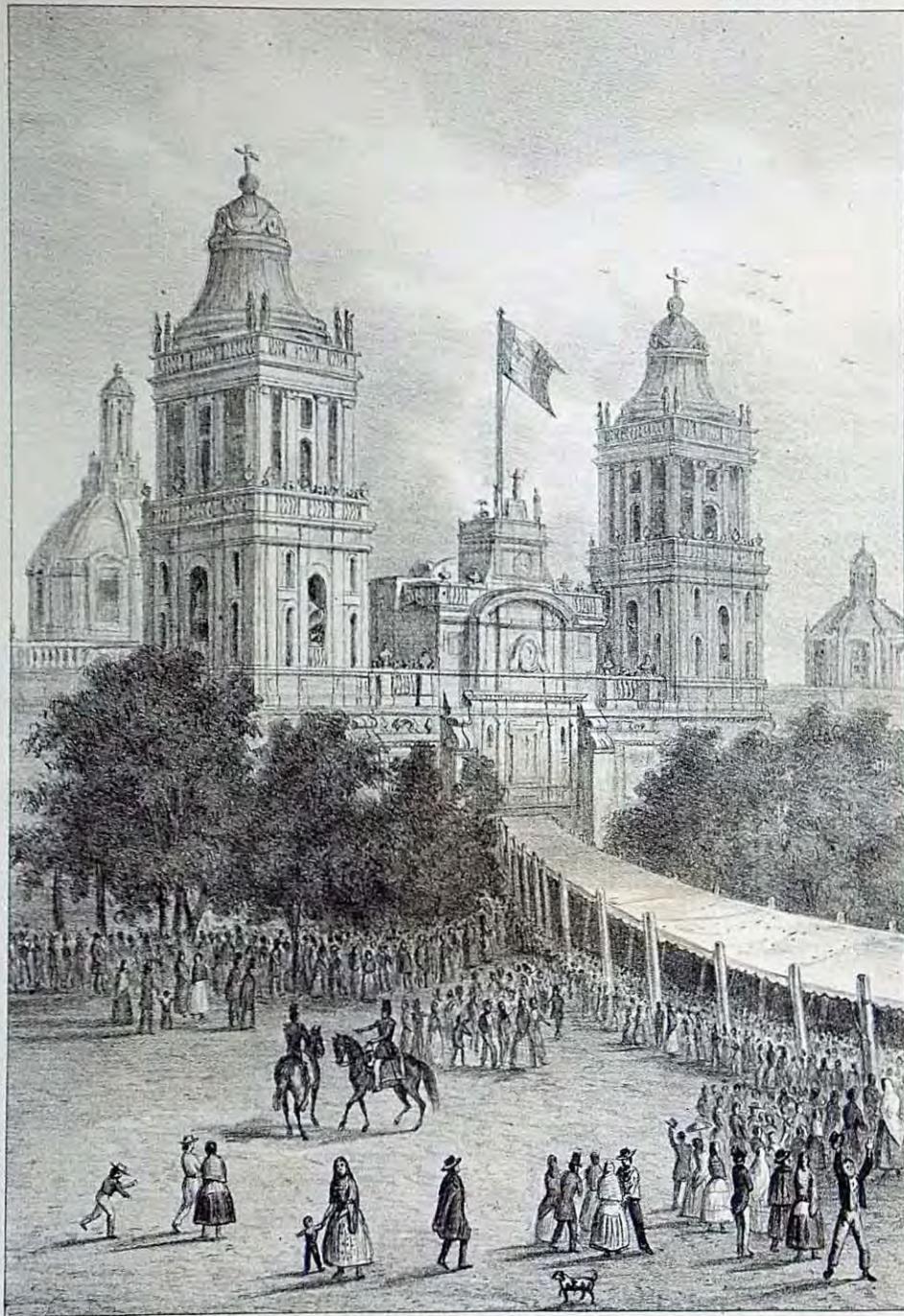
<sup>199</sup> Eduardo Rivière, “El Aniversario de la independencia. Un accidente”, *op. cit.*, Tomo 1, p. 25.

En el aspecto gráfico, las escenas nacionales de Rivière, constituyen en sí una construcción de escena costumbrista que postula una mirada narrativa. La descripción del aniversario de la Virgen (imagen 31), emplea la estructura de representación de la Villa de Guadalupe como en una imagen costumbrista con la presencia de la Capilla del Cerrito al fondo mas, al describir el cuadro costumbrista y relacionarlo con la trama, vemos justificada la representación de ambos edificios: “Ambos templos se llenaron de gente, y á poco empezó el santo sacrificio de la misma... El incienso giraba en derredor de la Virgen [*sic*], y era de ver el santo recogimiento que se pintaba en todos los semblantes”<sup>200</sup>. Es decir que la ilustración de ambos monumentos, en perspectiva, supera la imitación de álbumes litográficos al darle una razón de ser dentro de la narrativa.

Rivière tuvo cuidado en relatar la marcha hacia la Capilla del Pocito por la Calzada de los misterios, así también se justifica que se vea la calzada, la mirada desde el lado izquierdo y la cercanía de ambos edificios. En ambas imágenes, vemos cómo los edificios son epicentros focalizados que se revelan desde el barullo mencionado en el texto. La descripción literaria de la festividad, apenas menciona las ofrendas llevadas por familias indígenas, la imagen complementa la descripción al mostrar danzas e incluso una fonda en el segundo plano, y se genera de esta manera el cuadro de costumbres.

---

<sup>200</sup> Eduardo Rivière, “El día 12 de diciembre.- Muerte de José”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 61.



Litog. de Decaen.

Aniversario del día 16 de Septiembre.

30. Eduardo Rivièrè, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Aniversario del día 16 de Septiembre”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 24– 25. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



31. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Nuestra Señora de Guadalupe el día 12 de Diciembre”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, 1851, entre páginas 60 – 61, Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

La relación de la narrativa con la imagen repercute en extremo sobre la estructura literaria no solamente aportando elementos en la imagen sino afectando la estructura costumbrista. En *La Capilla del Pocito* (imagen 32), la imagen es costumbrista sin duda alguna, más, para enfatizar el motivo que describe la narración, el autor optó por recortar la imagen, a pesar del excelente estilo que contiene el dibujo.

Rivière realizó una representación impresionante de un fragmento del Templo -diseñado por el arquitecto Francisco Guerrero y Torres-: “Se ve el saliente curvo de la entrada y parte de la propia capilla y la cúpula. Tenía una acera en redondo separada de la calle y ambas con piso de piedra bola. El ojo perspicaz de Rivière no dejó detalle y lucen todas las curvaturas y picos de las ventanas y nichos, logrando también con maestría el volumen masivo de la arquitectura”<sup>201</sup>. Pero decide enfatizar, en la parte inferior derecha, una cruz tallada sobre la piedra, característica que sirve para ubicar un cofrecito donde el bandido Pancho oculta una nota dirigida a Mariquita: “...cerca del *pocito*, debajo de una piedra que tiene esculpida una cruz, escarbe usted y encontrará un cofrecito: dentro de él un rollo de papel que entregará usted en la calle de San Felipe Neri, á Mariquita mi esposa”<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> Francisco de la Maza Cuadra, *op. cit.*, p. 88.

<sup>202</sup> *Ibidem*, “Conversión.- El cofrecito”, p. 28.



32. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Capilla del Pocito”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II , México, 1851, entre páginas 26 – 27, tomo II. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Aquí vemos como la escena nacional de Rivière es una recomposición de la imagen costumbrista. La Capilla del Pocito está ilustrada frontalmente y se resaltan sus cualidades arquitectónicas: obedece a la estructura costumbrista, mas, al devenir en la trama, donde el edificio no aporta una descripción o reflexión a la escena, éste puede ser representado desde una de sus partes, en donde la escena no es el principal foco de atención, pero modifica al edificio, que es el verdadero foco.

Es en la escena nacional construida por Rivière que vemos el resultado final de la relación narrativa e imagen. Su estilo ofrece un nuevo punto de vista sobre la imagen costumbrista: el narrativo. La literatura afecta la presentación de los elementos urbanos que la integran, así fungen como motivos que constituyen cuadros costumbristas y como ejes conductores de la trama. El resultado final genera un pacto con el lector donde se acepta que la trama ocurre en la Ciudad de México, se constituye como una novela de costumbres y refleja elementos de la identidad nacional mexicana, una postura moral y crítica del autor hacia nuestra cultura, y una traducción del género costumbrista que deviene en la representación de espacios cuasi de manera panfletaria para aproximar al público extranjero, de esta manera, *Los nuevos misterios de México* es una novela nacional.

## Capítulo 3. Los nuevos misterios de México

La tendencia a percibir las imágenes poéticas en términos visuales,  
y, viceversa, a traducir la representación visual en palabras  
Lina Bolzoni

Tras abordar la hipótesis principal de esta tesis en el capítulo segundo, ha quedado clara la influencia que tuvo la parte narrativa de *Antonino y Anita o Los nuevos Misterios de México* en la constitución de las 34 litografías que acompañaban a la novela. El paso lógico sería dar cuenta de la influencia de la imagen en la narrativa. Esta problemática se resuelve de manera sencilla cuando entendemos que la obra del Rivière, a pesar de englobarse en el género costumbrista, o mejor dicho, que es una obra que se presenta y se trabaja como una novela de costumbres, es en realidad un intento de constituir una novela nacional. De esta manera, he podido concluir que el aporte que ofrece la imagen a la novela es sostener al género costumbrista como su estructura principal, así pues, la imagen consolida el género de la novela que no queda afianzado debido a las variantes en los trasfondos en la trama y las diferentes vertientes que resuelven el desarrollo de los personajes.

Rivière, como he explicado en el preámbulo, en el contenido de la novela se apega a preceptos románticos, si nos quedamos en un análisis que aborde a este género enumeraríamos una novela más cuyo contenido no aporta riqueza al sentimiento. Cuando entendemos la intención del autor, empieza a sonar lógica su incursión en el género costumbrista. Nuestro autor tomó esta estructura para desarrollar los hitos y los personajes, así, al abordar una fisiología estándar de los sujetos civiles, que el costumbrismo tenía preconstituidos, y retomar espacios descritos bajo los preceptos del estilo, logró constituir una novela cercana y reconocible. El género costumbrista justifica el aspecto nacional de la novela, pacta con cualquier lector que es una obra nacional mexicana.

Respecto a la construcción de una novela nacional, he dejado claro que en estética sí se consolida en las vistas y escenas que acompañan la obra, mas, como he concluido, es

influencia de la narrativa. El presente capítulo expone que fue *Los misterios de París* la novela que aportó una estructura general a la novela para constituir el género nacional y aproximarla a una presentación como novela moderna con algunas exposiciones de despliegue socialista el cual divide a los personajes y los enfatiza como representantes de las agrupaciones civiles que el autor buscó desarrollar.

Dos personajes participaron en el proceso que incorpora a la novela como perteneciente al género nacional. En el ámbito editorial, encontramos en *Los nuevos misterios de México* cualidades que aseguraron un éxito comercial, su publicación y difusión quedó a cargo de la imprenta de Juan Ramón Navarro, en la calle de Chiquis no. 6, misma donde se publicaba el periódico *El Daguerreotipo*<sup>203</sup>. Fue Juan Ramón Navarro quien se encargó de la edición narrativa, mientras que la prensa no olvidó que *Los nuevos misterios de México* era una novela construida por un escenógrafo, Navarro presentó al autor fuera del ámbito artístico y del rubro del teatro<sup>204</sup>. Navarro tuvo una influencia en la presentación de la novela compilándola dentro de las novelas nacionales y en la aceptación de un escenógrafo como escritor.

Nuestro editor se dio a la misión de generar un preámbulo de contenido de identidad nacional, misma que tuvo Decaen al encargarse de la edición gráfica y que supo Rivière

---

<sup>203</sup> Se sabe, gracias a la introducción de *El Daguerreotipo*, de los meses de octubre y noviembre, que la administración pasa de René Massón a Lara y posteriormente, en el mes de noviembre, a Juan Ramón Navarro, "Aviso". *El Daguerreotipo*, 26 de octubre de 1850, p. 385, núm. 25.

<sup>204</sup> Ha sido estudiado en la tesis de María José Esparza liberal *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México. 1821-1850*, IIE, UNAM, México, 2010. Quien acota que inició su labor como impresor desde 1847 con la impresión de *El diario de Gobierno de la República Mexicana* y *El calavera* y la publicación de un calendario que incluía litografías en 1848, que se enumera en la sección de "Calendarios de la Litografía en México" en la obra de Manuel Toussaint". Y el *Calendario de Antonio Rodríguez*.

incorporar en la literatura, “Los profesionales de la imprenta, organizados en redes especializadas e interconectadas entre sí, se convirtieron en los primeros intermediarios con los que la nación podía identificarse a sí misma y existir”<sup>205</sup>.

Juan Ramón Navarro, perfiló junto con Ignacio Cumplido, Mariano Galván, Rafael de Rafael y Vicente García Torres, como uno de los impresores-editores más importantes de la Ciudad de México<sup>206</sup>. Encontró en la obra de Rivière dos importantes cualidades, en primer lugar, era el prospecto idóneo para competir contra la obra impresa por Vicente García Torres, *Los misterios de México*, y por otro lado, podría publicar una novela de índole nacional, introduciendo su empresa a esta línea en la que no había participado.

Es así que vemos que para 1851, gracias a la participación de Navarro y la prensa, queda plasmado en la cultura nacional mexicana Rivière como un escritor de costumbres. Mi hipótesis en este análisis de contenido parte sobre la premisa de que *Los nuevos misterios de México* presenta una traducción de la identidad mexicana en términos franceses, o bien, que es una novela romántica francesa mexicanizada.

---

<sup>205</sup> Frédéric Barbier, “La segunda revolución del libro y la creación del influjo de masas. 1760-1914”, en *Historia del libro*, México, Alianza editorial, 2005, p. 306.

<sup>206</sup> Estuvo implicado en la industria librería con su mercería en la Calle de Santo Domingo número 1, donde publicó el periódico *La Civilización* junto con Cipriano de las Cagigas, después se mudó a la calle de Tiburcio número 16. En 1850 tuvo relación con el librero José María Andrade que era el mejor contacto del momento y habría creado diversas relaciones con Rafael de Rafael. Referencia tomada de Lilia Guiot de la Garza, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la Ciudad de México”, en Laura Suárez de la Torre, *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México. 1830-1855*, México, Instituto Mora, 2003, p. 467. En la imprenta de la Calle de Chiquis número 6 se centró en publicaciones extranjeras como *El Conde de Monte Cristo* y fue encargado del periódico *El Daguerreotipo*. Fue uno de los primeros editores de obras dirigidas a mujeres, como hace referencia Othón Nava Martínez, “La empresa editorial de Vicente García Torres”, *1838-1853. Ibidem*, p. 301. Publicando en 1851 la *Semana de las señoritas mexicanas* con litografías de Decaen como acota Laura Suárez de la Torre, “José Mariano Lara: intereses empresariales-inquietudes intelectuales-compromisos políticos”, *Ibidem*, p. 235.

Abordar la novela de Rivière como de índole costumbrista enfatiza los vacíos y faltas al género que los estudiosos se han encargado de dar cuenta en anteriores artículos. A mi parecer, es en el lenguaje el aspecto en el que más pobreza encontramos en el desarrollo narrativo. La estructura de *Los nuevos misterios de México* pasó por una rearticulación en su lenguaje, Hipólito Serán, traductor del francés al español de *Los nuevos misterios de México*<sup>207</sup>, al igual que Casimiro Castro, quien respetó las imprecisiones del dibujo, no mexicanizó el lenguaje escrito, respetó la homogeneidad, extranjerismos y palabras enfatizadas por el autor. La obra de Rivière corresponde a una novela francesa, esta afirmación nos pone en dilemas para clasificarla en el género costumbrista y englobarla dentro del parámetro de publicaciones nacionales. Así, este capítulo busca encontrar el punto en el que Rivière creó una novela de costumbres nacional sin ser mexicano.

La obra de Rivière generó cercanía gracias a su aproximación popular, ofreció un reflejo del pueblo a pesar de no tener suficiente conocimiento de las costumbres mexicanas, no fungió en su época como representante de novela nacional, en dado caso, fue una novela romántica que tuvo por temática las costumbres mexicanas. La minuciosidad, por no decir necesidad, del autor por exponer aspectos nacionales nos evidencia los elementos que para un extranjero sobresalían del acontecer cotidiano en la Ciudad de México. Así, pude hacer una exposición de lo que para el autor constituyó el ser mexicano, no desde una postura moral, sino desde los elementos que constituyen el ser nacional.

---

<sup>207</sup> Una mención a su trabajo como traductor se halla bajo la firma de José I. de Anievas, quien desempeñaba un cargo en el gobierno de la Ciudad de Morelia en 1850. *El Universal*, *op. cit.*, 21 de diciembre de 1850, p. 3, da cuenta de que para 1851 era un traductor consolidado. El traductor también incursionó en el campo teatral cuando realizó la obra *Ceros Sociales* en 1852. Mención de esta puesta hay en Vicente Quirarte, “Los misterios de los misterios de México”. *Op. cit.*, p. 579. Y también intentó escribir poesía cuando formó parte del compendio editado por Juan Ramón Navarro en 1853, *La guirnalda Poética, selecta selección de poesías mexicanas*. Obra que se regaló a los suscriptores de la *Biblioteca nacional y estratega* como se menciona en la nota de *El Monitor Republicano*, el 4 de diciembre de 1851, p. 4.

Parto, recuerdo, de que la estructura que Rivière sigue es de Sue, así que este capítulo aborda la parte que la intertextualidad enriqueció en estructura y ayudó a desplegar los preceptos que los personajes exponen dentro de su realidad temporal hacia su composición moderna equiparándolos con el desarrollo romántico que se deja ver en la construcción de personajes paralelos. El objetivo fundamental es justificar mi teoría respecto a que el costumbrismo fue el género que sostuvo el objetivo del autor que devino en un estilo propio. Para ello he incorporado un apartado comparativo entre autores nacionales y extranjeros para determinar la diferencia entre el lenguaje del artículo costumbrista, el uso de éste en la aplicación de una novela y finalmente las variantes dentro de la obra de Rivière que son la clave para entender su estilo.

Finalmente, me di a la labor de exponer aquellos puntos que el autor reflejó de nuestra nación y así darnos cuenta de su aporte al exponer de manera profunda la incorporación de la figura del criollo, que es finalmente el elemento nacional en el que se centró el autor, y así concluir cuál es la visión de nuestra nación por parte de éste.

### 3. 1. La intertextualidad

Cuando nos aproximamos al tratamiento teórico del contenido literario de la obra de Rivière, he concluido desde el capítulo anterior y ha sido mi premisa en esta tesis plantear los tipos de trasfondo que el autor manejó dentro de la novela. Anteriormente, en el preámbulo, he mencionado que las carencias narrativas que el autor expone respecto al género costumbrista muestran también las genialidades dentro del género de novela moderna.

Rivière enumera una serie de elementos que constituyen una identidad nacional, estos son abordados en los siguientes apartados. Cuando nos aproximamos al contenido intertextual, es en los personajes donde vemos expuestas las aproximaciones literarias del autor, los personajes, como es el objetivo de la novela, muestran la evolución o transición de los parámetros románticos hacia los modernos. Dos textos son referidos de manera directa por el autor, el primero, indudablemente, es *Los misterios de París* de Eugenio Sue, publicado en 1839, el segundo, hace referencia al drama *Marion Delorme*, de Víctor Hugo, escrito en 1828.

La correlación del tratamiento intertextual de ambos textos afirma mi postura respecto de la novela; el misterio principal, que es alrededor del que gira la novela, sigue el motivo de los hijos perdidos planteado por Eugenio Sue, de este se desprende la temática de los hermanos perdidos: Luis y Anita, mas existe dentro del texto otro misterio que gira alrededor de la misma temática: Mariquita y el bandido López, este último no tiene importancia dentro de

la trama, pero sí implica una dualidad que expone una diferenciación de los géneros y demuestra de mejor manera la evolución y la propuesta del autor.

La dualidad entre Anita y Mariquita es la clave para entender que *Los nuevos misterios de México* es una novela romántica que busca una evolución hacia una postura moderna. Rivière, estructuralmente, recurre, para desarrollar a sus personajes, a figuras ya existentes, esto en el aspecto romántico. Mariquita y Anita poseen características similares, ambas se presentan como personajes exóticos, ambas desconocen sus orígenes, y finalmente, ambas crean una relación con sus respectivos hermanos sin conocer la verdad.

Por su lado, Mariquita, en voz del autor, desde su representación gráfica hace referencia directa con la figura de Marion Delorme (imagen 36): : "Era entonces en Méjico (sic) la mujer de moda... Era ella en Méjico [*sic*] una Marion Delorme". Pareciera que esta referencia no tiene mayor implicación dentro de la novela, pero cuando nos enfocamos en los paralelismos del contenido narrativo podemos entender las claras diferencias que el autor nos marca de las figuras femeninas, que enfatizo, sí denotan una transformación en la circunstancia que rodea a cada una. La estampa (imagen 35) que ilustra a Mariquita, remite a una preconfigurada para la publicación de Victor Hugo<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Imagen incluida en la compilación de Peter Fenelon Collier, *Collected dramas of Victor Hugo*, edición de 1902. No aseguro su procedencia, pero me parece que el parecido es indudable como para sostener que esta imagen o una parecida circulaba en tiempos de Rivière en las publicaciones ilustradas de la obra de Victor Hugo.



36. “Marion Delorme”. Imagen incluida en la compilación de Peter Fenelon Collier, *Collected dramas of Victor Hugo*, edición de 1902.

Ambas imágenes presentan a la figura femenina en un momento en que recapacitan sobre su pasado mientras sus criadas cepillan sus cabellos. El cuarto de Marion Delorme, que se halla en la provincia de Blois, en Francia, así como el cuarto de Mariquita, en la Calle de San Felipe Neri, en la Ciudad de México, muestran una escena parecida. Podemos ver el piso, la vestimenta de las prostitutas y sus criadas, la mesa en la que se hallan sus objetos, y quizás en la imagen de Rivière hay una mayor calidad y énfasis cuando ilustra el espejo y la cortina, que en el caso de la publicación de Víctor Hugo donde tan sólo se expone una pequeña ventana.

Marion Delorme, como Mariquita, tienen por oficio la prostitución, en ambas hay una extensa enumeración de amantes, mas la diferencia es que si bien, Mariquita tan sólo se adentra en el trasfondo de su vida infortunada tras abandonar a su padre y desposar al bandido Pancho, Marion Delorme está en búsqueda de su libertad y se admite enamorada de Dider. Mariquita y Marion Delorme son mujeres de moda, Víctor Hugo menciona en voz del Conde de Gassé: “¡Marion que imponía la moda en París, estar en Blois, que es su

antípoda!”<sup>209</sup>. También, ambas se presentan bajo una constitución poética. Víctor Hugo presenta una obra que está inspirada en ella: *La guirnalda de amor; á Marion de Lorme* que se equipara en éxito comercial al *Cid* de Pierre Corneille, por su parte, Mariquita es descrita mediante una metáfora escultórica “...salida de manos de un hábil escultor, guiado por el idealismo mas poético”<sup>210</sup>

La búsqueda de ambas se centra en que se logren expiar sus culpas, y para ello ocultan su identidad, Marion Delorme se apoda María para reconstruir su identidad en la provincia de Blois, y María González, que es el verdadero nombre de Mariquita, se hace llamar Eugenia tras ser auxiliada por la Viuda Delmonte antes de ser reconocida por Antonino.

Tanto para Marion Delorme, como para Mariquita, situación que no ocurre con Anita, el conflicto con su origen queda en la narrativa expuesto como parte de una tragedia. Dider, enamorado de Delorme, expone, como lo hace Luis, hermano de Anita, un conflicto al no saber nada sobre su pasado: “Escuchadme, María; no tengo más nombre que Dider, porque no conocí nunca padre ni madre”<sup>211</sup>. Luis por su parte “... también se encontraba solo en el mundo: su nacimiento era un misterio, y pesaba sobre el una infamatoria acusación que le arrebató su tesoro: ¡el honor!”<sup>212</sup>. Es justamente el tratamiento del honor el parámetro romántico que rescató Rivière para la configuración del conflicto en el drama de este género. Es fundamental para ello ver el equivalente de la resolución de ambos personajes.

---

<sup>209</sup> Victor Hugo, “Marion Delorme”, *Teatro Completo*, España, Edición Novísima, ilustrado, p. 215.

<sup>210</sup> Eduardo Rivière, “Riña.- El segundo desliz”, *op. cit.*, Tomo 1, p.125.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>212</sup> Eduardo Rivière, “ Conclusión”, *op. cit.*, Tomo 2, p. 162.



Litografía de Decaux.

Estaba sentada frente a un espejo, y una criada trenzaba sus hermosos cabellos negros.

35. Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Estaba sentada frente a un espejo, y una criada trenzaba sus hermosos cabellos negros”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo I, México, 1851, entre páginas 122 -123. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Ambas parejas, tanto la de Delorme con Dider como la de María Gonzáles con el bandido López, en algún momento incursionan en el tema del incesto. Por su parte, Delorme finge ser hermana de Dider para conseguir el perdón del rey Luis XIII, de esta manera lo engaña, mas Mariquita conoce su horrible verdad tras cumplir el acto de incesto. En Delorme su fatalidad la lleva a la pérdida de su amado, juzgado injustamente por el Cardenal Richelieu, y Mariquita termina sus días a cargo del cuidado de monjas en la Casa de las Arrecogidas. Vemos que ambas figuras femeninas tienen un final romántico que expone su fatalidad dentro de un mundo injusto.

Anita vive en un mundo justo, donde Luis y ella, tras ser incriminados por el robo de las joyas en casa de la Viuda Delmonte, obtienen, gracias a la confesión del bandido Julio, el perdón. El México, que se desenvuelve en el trasfondo moderno que es planteado por Rivière, expone un parámetro de justicia que es tomado de la exposición socialista de Sue y propone un espacio de inclusión social. Los personajes de Luis y Anita, quienes en algún momento, por su estructura, parecían expuestos como personajes románticos son en verdad personajes modernos. El autor nos dice “El estudio era su único consuelo”<sup>213</sup>, así desenvuelve a la pareja principal de hermanos con una búsqueda intelectual, propone en ellos que es el aprendizaje sobre la cultura mexicana una salida para las congojas del espíritu.

La justicia en Rivière implica incorporación social: la incorporación del personaje civil que no tiene una solidez en sus orígenes, en este caso el español, liga a México con una sociedad moderna, este precepto lo toma de la estructura socialista postulada en Sue.

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 152

El público mexicano ya conocía la publicación de Sue desde su aparición en versión folletín en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, publicada a partir del 16 de septiembre de 1845. Dos versiones más se realizaron a manera de libro, la primera versión de Arévalo, en 1841 y la segunda de Lara, realizada en 1851<sup>214</sup>. La novela de Sue, obviando el fenómeno editorial y la cantidad de publicaciones que marcó alrededor del mundo, instaure dentro de las publicaciones el concepto de una novela de misterios ilustrada.

Las imágenes incluidas en la edición de 1843-1844 cumplían con los requerimientos necesarios para hacer de *Los Misterios de París*, una obra en la que la imagen y el texto formarían un binomio perfecto. Para los personajes principales, los cuales iban apareciendo en cada una de las entregas, se empleó el formato de tipo, que consistía en la representación del personaje a toda página, centrando todo el interés en las características psicológicas y físicas del personaje. ...En cambio, para los momentos cruciales de la trama, los grabados se insertaron en el texto, ya fuera al inicio, a la mitad o al final de cada capítulo, con la intención de que el lector realizara las dos lecturas al mismo tiempo, la visual y la literaria... Aunque a decir verdad, la historia en sí era por demás atractiva, por lo que el lector no necesitaba que llamaran su atención mediante imágenes, sino que más bien se buscaría plasmar gráficamente los instantes culminantes de la obra<sup>215</sup>.

De las características aportadas por Sue al personaje/ciudad, encontramos la constitución de una *Cité* exótica: “No cabe discutir que crea un universo y que, si al principio lo sitúa en escenarios exóticos, en realidad está preparando el material para los personajes típicos de la comedia urbana y política”<sup>216</sup>, Rivière, narrativamente, expone la ciudad de manera pintoresca, de manera gráfica, es un espacio demacrado en vías de progreso.

---

<sup>214</sup> María Esther Pérez Salas Cantú, “Las imágenes de *Los Misterios de París* en las ediciones mexicanas”, *Médias*, Publications, Marie-Ève Thérenty (Dir.), *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, 2013, 19.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Umberto Eco, “Del dandysmo al socialismo”, *Socialismo y Consolación. Reflexiones en torno a “Los misterios de París” de Eugène Sue*, Barcelona, Tousquets, 1970, pp. 11, 12.

En Sue el exotismo deviene en comedia y realidad, así pues, en crítica, la ciudad creada revela una realidad y a su vez contrapone la idea de la ciudad en progreso del pensamiento moderno. Para Rivière, lo exótico es lo que no pertenece al espacio y a su vez lo descubre: “Ahora conozco, que el aire es aquí vivificante, pues no hace mucho me tenía por una planta exótica, vegetando en un terreno inculto...”<sup>217</sup>.

Ambas posturas se sujetan a la subjetividad de los personajes, en *Los misterios de París*, Fleur-de-Maire dice: “más de una vez mis miradas iban hacia el Sena, por encima de los baluartes, pero luego me paraba a contemplar las flores y el sol y me decía: el río no se moverá de ahí y yo tengo todavía diecisiete años... Fleur-de-Marie contempla el mundo en que vive, no como una libre creación, no como la expresión de sí misma, sino como una suerte que no ha merecido. La adversidad puede todavía cambiar”<sup>218</sup>.

El resultado moral en Sue es un eje crítico con una postura socialista, en Rivière deviene en una postura progresista, así la ciudad rivieriana es susceptible de ser reestructurada: es justa. El género costumbrista representa al personaje civil ya instaurado y equipara el espacio con la forma de vida y con los valores morales que contienen las figuras, el espacio manifiesta el desequilibrio sentimental del personaje y el uno y el otro pueden reformarse. En la trama, la ciudad refleja realidad en la forma de vida, no tiene un contenido moral, tiene uno cotidiano que se representa en la acción narrativa.

Rivière tuvo una influencia en la conformación de tipos por parte de las ilustraciones contenidas en *Los Misterios de París*, representantes de fisiologías civiles, aportaron un

---

<sup>217</sup> Eduardo Rivière, “Introducción”, *op. cit.*, Tomo 1, p. 7.

<sup>218</sup> Umberto Eco, “La revelación del misterio de la religión crítica”, *Ibidem*, pp. 53, 54.

contenido representativo a los personajes dentro de la trama de *Los nuevos misterios de México*.

Además del tema, el cual tenía como personajes principales a los representantes de los sectores más desprotegidos de la sociedad, lo que dio la oportunidad de que se evidenciara el bajo mundo, igualmente permitió que gráficamente se representaran espacios, oficios, personajes, vicios y demás elementos que generalmente no habían sido trabajados visualmente en el ámbito editorial, ya fuera extranjero o nacional<sup>219</sup>.

La trama de las dos novelas que hicieron una referencia directa a Sue, la de Rivière y la de Niceto Zamacois, abordaron el tema de los hijos perdidos como eje principal. Esta problemática, en Rivière, le fue útil para postular a sus personajes. La primera influencia que vemos en la articulación de espacios fue la creación de escenarios exóticos proporcionados por la misma ciudad, el autor presenta, tanto para los lectores nacionales como para los extranjeros, un México exótico desde la arquitectura hasta la descripción de personajes, incorporó así, elementos de leyendas, y reflejó la conformación cultural indígena. Toma de Sue la idea de realizar una novela urbana que denota motivos de una ciudad en transición y con elementos “salvajes” que retrata antros de prostitutas y espacios de crímenes. También incluye características moralistas: siguiendo a Sue propone remedios que “llevarán siempre un cariz sentimental y utópico”<sup>220</sup>.

El exotismo en Sue y en Rivière se centra en la misma idea: lo desconocido, el misterio. La diferencia entre ambos autores es la intención de exponer el espacio, la manera de desentrañar el misterio/ciudad. Para Sue deviene un pensamiento crítico, remarcó el “descenso al mundo”, así, los espacios que plantea Sue como la Granja modelo en

---

<sup>219</sup> María Esther Pérez Salas Cantú, *op. cit.*

<sup>220</sup> Umberto Eco, “Socialismo y consolación”, *Ibidem.* p. 14.

Bouqueval que tienen un contenido moral, estatal y la manifestación alegórica que revela cada elemento del pueblo parisino<sup>221</sup>. En Rivière, es meramente simbólico, el espacio no representa crítica, representa el valor moral del habitante, así, es equiparable con el personaje civil y desemboca en una postura moderna por parte del autor. Lo que en Sue es decrepitud, en Rivière, representa idealización sobre el futuro.

Ya implantado el modelo de ciudad, desembocará esta estructura en los personajes donde vemos la continuación de la intertextualidad. La trama, que aborda crímenes, obedece a la visión de Sue sobre el personaje bárbaro, tomado de las descripciones de Cooper:

Y nosotros vamos á presentar á la vista de los lectores algunos episodios de la vida de otros bárbaros, tan estraños [*sic*] á la civilización como las salvages [*sic*] tribus que Cooper nos describe. La única diferencia que hay es que los bárbaros de que hablamos viven entre nosotros y podemos barajarnos con ellos sin mas que meternos en los rincones en donde viven, y en que tienen sus conciliábulos [*sic*] para concertar un asesinato ó un robo, y repartirse después el botín de sus fechorías. Estos hombres tienen sus costumbres especiales, mugeres [*sic*] que solo alternan con ellos y un language [*sic*] que solos ellos usan, language [*sic*] por cierto misterioso”<sup>222</sup>.

Mas al no poder ofrecer al lector la estructura completa de este personaje salvaje, lo desarrolla bajo un parámetro romántico y no costumbrista, es decir, que no contiene rasgos de lenguaje, de fisiología y de costumbres, tan sólo se manifiesta como un ente que prefigura sus crímenes y sufre la consecuencia de éstos. El autor enfatiza las características de tribu, colocándolos en los alrededores, en el Tepeyac, en la Garita de Peralvillo, en Tlatelolco, cerca de las presas del acueducto de Chapultepec, etc., y los expone como figuras ocultas.

---

<sup>221</sup> Umberto Eco, “Del dandysmo al socialismo”, *ibidem*.

<sup>222</sup> Eugenio Sue, *Los misterios de París*, Tomado de la edición de Juan Pons, Barcelona, 1878, p. 3.

La trama principal de Sue es empleada por Rivière de manera alegórica: los hijos perdidos representan la colonia perdida por los españoles, que es en realidad el trasfondo que problematiza el autor donde postula el valor moral sobre el hijo perdido, que es el criollo. El tema del valor moral contenido en el criollo será la postura que el autor desarrolló en su novela.

El misterio sobre Anita, se podría decir que es el tronco alrededor del que gira toda la acción narrativa. La intertextualidad de la hija perdida revela una bipartición en dos personajes: Fleur-de-Marie, hija de Rodolphe, es Amlié, prostituta. Mariquita presenta intertextualidad con Amélie<sup>223</sup>, quien al ser representante de la falta de moral recibe un castigo dramático, como dicta su destino. Anita, quien representa a Fleur, por el contrario, aparece inquebrantable en su valor moral, es un personaje romántico, dueño de su destino, que busca el asenso intelectual, así deviene en moderno.

Por otro lado, el héroe de Rivière también se ve influido por el tratamiento alegórico de la trama. El héroe en Sue es Rodolphe, príncipe de Geroldestein, quien en su trayecto para buscar a su hija, representa el pensamiento socialista, alecciona a la clase burguesa y protege a la clase baja. Este papel también se ve intertextualizado en dos personajes, en el Conde Don Luis, personaje místico, que busca a sus hijos perdidos y el Padre Ambrosio, personaje moral, el que auxilia al necesitado, educa a la clase alta y participa en la incorporación de la figura del criollo. La serie de acciones que devela el personaje del Padre Ambrosio en su incursión hacia el auxilio de los indios, son en efecto, lo más parecido al modelo de los misterios que plantea Sue: eventos de la vida cotidiana.

---

<sup>223</sup> Nombre de prostituta de Fleur-de-Marie.

### 3. 2. Hacia la construcción de la identidad nacional en Rivière. Recursos literarios

*Los nuevos misterios de México* fue un éxito editorial que compitió contra tres publicaciones que se difundieron en 1851: la reedición de la novela de Sue, *Ironías de la vida* de Pantaleón Tovar, publicadas por J. M. Lara y *Los misterios de México*, de Niceto Zamacois, publicada por Vicente García Torres. La obra de Rivière se encuentra en medio de estas dos últimas novelas respecto a su evolución del género romántico hacia el moderno. *Ironías de la vida* nos muestra un parámetro de construcción costumbrista donde se “alternan descripciones de costumbres y los razonamientos filosóficos”<sup>224</sup>, y la obra de Zamacois aborda una historia en verso, así, es una novela poética.

En el parámetro de bases literarias en las que tuvo una influencia el autor para consolidar una novela nacional, encontraremos dos vertientes: la leyenda y el cuadro de costumbres, ambas son aprovechadas en la construcción gráfica también. La leyenda, como he abordado en el capítulo anterior, consolida un trasfondo dentro del contenido literario de los edificios ilustrados por el autor, centrándose en la leyenda del Juan Diego y de Tremiño de Sobremonte. Rivière no emplea la leyenda como un eje conductor, se basa en ésta para enfatizar el carácter nacional del elemento urbano así como en la narrativa, de esta manera, le confiere una identidad a la estructura de la trama.

En la narrativa sólo se presenta la leyenda del pulque, que es contada en voz de José a sus compañeros tras la celebración del Aniversario de la Virgen. Rivière revela la leyenda

---

<sup>224</sup> Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 53.

como consecuencia de la búsqueda de identidad de la figura indígena, es decir que es una manera de afianzar sus orígenes:

–Ustedes que son capaces de beberse un tonel de pulque, ¿qué apostamos á que no saben á quién son deudores de su invención?  
–Ya se que no, respondieron todos. ¿Lo sabes tú?  
–¡Toma si lo sé!.... para eso aprendía á leer. Lo primero que devoré fue la Biblia, y luego la historia de mi país<sup>225</sup>.

El indígena es el personaje que se presenta con mayor apego a su origen y también revela una falta de conocimiento sobre éste: Rivière propone la búsqueda de su propia educación. El objetivo es glorificar el pasado precolombino y justificar el cuadro costumbrista con un carácter popular.

Cuando José cuenta la leyenda postula una equiparación con el trasfondo cultural mexicano donde hay una pequeña crítica a la falta de reconocimiento a la cultura indígena, así propone: "...No sé cómo no le erigieron una estatua á la que por primera vez se lo ofreció al rey"<sup>226</sup>, este es un guiño hacia la conformación moderna de la sociedad mexicana donde manifiesta un ícono nacional indígena. José plantea un trasfondo de justificación de la costumbre indígena donde se aborda su oficio, la manera de vivir, sus alimentos, la construcción de su espacio, sin que estos cuadros tengan una influencia en la trama, tan sólo sirven para remarcar los valores morales indígenas.

El cuadro de costumbres en *Los nuevos misterios de México* es, en el contenido de la novela, el referente costumbrista. Rivière supo adecuar de manera acertada sus descripciones afiliándolas al género. Los cuadros costumbristas son utilizados para

---

<sup>225</sup> Eduardo Rivière, "El día 12 de diciembre.- Muerte de José", *op. cit.*, Tomo 2, p. 66.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

introducir y culminar la acción narrativa y los momentos de clímax, la utilidad es afirmar la trama en un parámetro nacional mexicano y finalmente postular sobre este cuadro su visión moderna. Tres cuadros de costumbres podemos ver en la novela claramente, la descripción de “El Aniversario de la independencia” cuya escena inicia con la siguiente descripción:

Las calles del tránsito estaban llenas de gentes, y los balcones de hermosas damas ricamente engalanadas... Pasaron sucesivamente algunas hermandades, corporaciones, prelados, magistrados, particulares, el cabildo todo, sin número de generales y oficiales, los ministros y su excelencia el presidente de la república, los alumnos de los colegios militares y científicos<sup>227</sup>.

En este apartado introduce el espacio de la Catedral y justifica la aparición de Antonino y Carlos. A continuación veremos en la acción narrativa el desenvolvimiento de los elementos que anteriormente he mencionado, como la mala influencia que ejerce Carlos, el jugador, el Rey del templo de Pluto<sup>228</sup>: “¡Mira! En ese café podemos dar al traste con tu maldita melancolía. – ¡No, no, hombre! ¿Qué dirán si no sigo la comitiva? – Dirán lo que quieran; pero yo no admito excusa...”<sup>229</sup>. Este es un ejemplo muy claro de la transición del personaje, Antonino, introducido en el cuadro de costumbres, transita como personaje romántico: melancólico, y es arrastrado a la escena de decisión moral, que continúa con el formato costumbrista: Carlos le ofrece el Kirch, el juego, etc., es esta figura la que ha de contener características como los refranes o terminologías, quien busca transformar a Antonino en un Don Juan Tenorio.

El cuadro de costumbres es delimitable en la obra de Rivière, por ello se puede abordar como un recurso narrativo más que como un género global de la obra. Por así decirlo, el

---

<sup>227</sup> Eduardo Rivière, “El Aniversario de la Independencia. Un accidente”, *op. cit.*, Tomo1, p. 85.

<sup>228</sup> *Ibidem*, “La dama cortesana. El primer crimen”, p. 53.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 87.

cuadro de costumbres es el camino que introduce al personaje dentro de la trama que se desenvolverá de manera romántica y deja de tener una relación con la temática nacional. Nuestro autor construye de manera acertada los cuadros y continua con el estilo de la época, ejemplo vemos con Guillermo Prieto, quien constituye una escena de carácter popular, pintoresca y poética:

Este es uno de aquellos artículos mas desfavorables para un escritor de costumbres. ¡Qué imaginación por helada que sea no recuerda el delicioso sitio á que se refiere el título! ¿Cómo imitar aquella variedad de tintas, aquella riqueza de colores, aquella diversidad de matices que harán siempre de la Viga un lugar de recreación y deleite?...

Ni mas ni menos pintara el paseo de la Viga, dejándome de latitudes y longitudes, porque, lo digo como mi corazón lo siente, cuando tengo á ciertos grados de calor las mientes, olvido hasta cuál es mi mano derecha.

El anuncio de que voy á la Viga, produce en mí siempre una sensación nueva, que rebosa vida y juventud, osadía y movimiento; y ni la floja yanta del simon [*sic*] que me conduce, ni la polvadera de la plazuela de San Pablo, ni el músito [*sic*] empaque con que escucha las *misiones* la desierta plaza de toros, nada es capaz de volverme de mi arrobamiento y de mi éxtasis de felicidad...

En el medio de la espaciosa calle de árboles, regada mas de lo suficiente, se estiende [*sic*] el terreno por donde transitan los caballos y los carueages [*sic*]: dos inmensas hileras de coches caminan en órden [*sic*], á los lados en unos semicírculos naturales hacen alto algunos coches presentando á sus dueños aquella linterna mágica...

Imposible parece describir tal variedad de objetos, aquella concurrencia tan animada, aquella multitud de carruajes y de soberbios caballos, aquel esplendor, aquel aspecto de elegancia; la alta sociedad y la ínfima plebe, el refinamiento del lujo, su exterioridad engañosa, y la alegría franca y desordenada del populacho.

Rancheros que arremeten sus caballos, mozuelos decentes que ostentan sus adelantos en la equitación sofrenando sus corceles... Ahí se ancla nuestra marina nacional... Este canal por sí mismo constituye una diversión peculiar, congregan una clase de gente determinada, y tiene una fisionomía propia é incapaz de confundirse...

Pululan en el embarcadero cocineras y aguadores, soldados que olvidan su lista de seis, encomenderos...

Confiésome [*sic*] rendido, y publico la cortedad de mi ingenio; me agobia el espectáculo, y en cada trazo descubro mas la pobreza de mi talento: el oír decir paseo de la viga, todos

piensan mas de lo que yo decir pudiera; las sensaciones que aquel pensamiento produce son por sí mismas intraducibles, y mas elocuentes que la miserable pluma de – Fidel<sup>230</sup>.

Rivière continúa con la incorporación de personajes populares y acciones costumbristas. A mi parecer, el autor tiene cuidado en incorporar elementos que ha reflejado de manera gráfica y atrae al lector a un tiempo presente. La configuración de Prieto remite a una postura de anhelo del propio cuadro que refleja la intención del pensamiento romántico de sensibilizar al lector con su propia identidad. En Rivière, el énfasis se expresa en la exposición pintoresca, es decir el carácter descriptivo.

Ambos cuadros muestran una idealización del espacio, donde priva el orden y se tornan iluminados, la escena que para Prieto remite a una inspiración que le recuerda versos poéticos, en Rivière, es inspiración gráfica, así, dentro de la estampa que dibuja, se enfatiza aún más la postura ideal donde vemos el canal limpio, los edificios alineados y las figuras haciendo exactamente lo que la narrativa le confiere.

Era la tarde de un domingo. El canal de la *Viga*, á cuya orilla se encuentran algunas casas de pintoresco aspecto, estaba lleno de canoas, que llevaban innumerables transeúntes y curiosos, sentados ó recostados sobre las esteras que forman su abovedado toldo.

En una de ellas, veíase una familia entera, cantando alegremente al son de una guitarra y de una flauta; en otra, algunas señoras bastante bien puestas jugaban á los naipes; en aquella, algunos niños, mondando olorosas naranjas; y en la de mas allá, ondeaban al aire los colores nacionales; pero en todas ellas reinaba la más cumplida alegría.

En el paseo á cuyos lados crece una poblada calle de árboles, se encuentran de trecho en trecho varios bancos de piedra de figura semicircular: sobre algunos, varias familias indígenas, descansando de las faenas de la semana, gozaban de la risueña y bulliciosa alegría de sus hijuelos.

Los elegantes carruajes de la gente rica levantaban en derredor de sí una nube de polvo que tomaba asiento sobre las

---

<sup>230</sup> “Paseo de la Viga”, *El Siglo Diez y Nueve*, 6 e marzo de 1842, p. 2. Firmado como Fidel.

hojas de los árboles, tiñéndolas de gris; el cielo, como deseoso de ir á la par en la común alegría, no contaba con una sola nube que pudiera alterar la nitidez de su limpia bóveda azul. El astro de la luz se inclinaba radiante á su ocaso; las pintadas aves entonaban su dulce canto vespertino, y el alado, blando céfiro, que encrespaba suavemente la superficie de las aguas del canas, al paso que retozaba entre el follage (sic) de la arboleda, en raudo vuelo iba á perderse lejos...<sup>231</sup>

El autor está empleando el cuadro costumbrista de la misma manera que ha abordado al tipo y la escena costumbrista, como modelo estructural, es decir que así como cualquier tipo indígena equivale a todos las figuras indígenas, cualquier descripción costumbrista equivale a todas las demás, así presenta al cuadro de costumbres como un ejemplo que puede verse en toda la conformación literaria mexicana que aborde este género. Es meticuloso al enumerar los elementos porque su intención es pactar con cualquier lector, ya sea extranjero o nacional, que la trama acontece en México. En “El día 12 de diciembre”, vemos que la trama finaliza con la siguiente descripción:

La mitad del día había sido consagrada á la oración y cumplimiento de los deberes religiosos. Terminadas las ceremonias, de todas partes, de todas las azoteas, una nube de cohetes caía en lluvia de oro sobre los transmutes que se cruzaban en todas direcciones...

Algunos grupos de indios danzaban al son de los instrumentos de los antiguos aztecas, con que celebraban á sus dioses y á sus reyes... las calles y los campos estaban llenas de gente. Aquí unas jóvenes sentadas en círculo, cuentan las maravillas de la aparición de la patrona de Méjico [sic]<sup>232</sup>.

En comparación con Prieto, hay varios elementos que el autor no logra reflejar, principalmente el uso de glosa coloquial, que sí vemos en el tipo de cuadro que realiza Niceto Zamacois en *Los misterios de México*<sup>233</sup>. Tanto en la escritura periodística de Prieto,

---

<sup>231</sup> Eduardo Rivière, “El paseo de la Viga”, *op. cit.*, Tomo 2, pp. 36, 37.

<sup>232</sup> *Ibidem*, “El día 12 de Diciembre.- Muerte de José”, p. 62.

<sup>233</sup> Niceto Zamacois, “La casa de juego”, en *Los misterios de México*, Segunda parte, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1851, p. 179. Presento un ejemplo también sobre la Villa de Guadalupe. Puede verse en el apartado de Anexo 6.

como en el fragmento que he seleccionado de Zamacois, vemos que el cuadro funge como un texto completo, no es un recurso literario, presenta una postura filosófica -como ha hablado Carballo sobre la obra de Pantaleón Tovar- es decir, que toda la construcción literaria contiene una exposición clara, un acercamiento sensible y una representación nacional, así el cuadro, aunque figure alrededor de una trama narrativa, cautiva y se presenta de manera terminada, no como introducción a la trama. Por el contrario, Rivière necesitó ligar todos sus cuadros a la trama narrativa, de tal manera que el género se reduce al género romántico como un recurso que describe el parámetro del personaje y trasfondo de la acción narrativa: el cuadro existe porque el personaje y la trama lo requieren para postularse como mexicanos.

### 3. 3. El criollo según Rivière. La construcción del personaje nacional

La identidad nacional mexicana que se expone en *Los nuevos misterios de México*, según mi hipótesis, presenta una cualidad de la novela de Rivière, concebida como romántica. En la intertextualidad del cuadro costumbrista, conforma dentro de la trama un preámbulo que presenta a la misma. En la estructura, deviene en trasfondo que concibe a la novela dentro de la temática nacional. Esta exposición presenta una reescritura, influida por Sue en el contenido de la novela que muestra la temática principal: los hijos perdidos, y que se liga al recorrido urbanístico. Posteriormente, los elementos nacionales como las costumbres, los espacios y las actitudes psicológicas, constituyen parte de la moral de los personajes y tienen una influencia en la representación de las estampas litografiadas. Ninguno de estos ejemplos, en sí, implican una innovación de Rivière, el autor traduce el trasfondo de los géneros tanto en la literatura como en ilustración de imágenes preconcebidas de lo mexicano en nuestro país, y de la visión moderna nacionalista en el resto del mundo.

El aporte que tuvo Rivière, donde vemos la representación de un personaje específico que concibió dentro de su vida en México, es la figura criolla. El autor trasciende a Anita como un misterio, más allá de continuar la estructura de Sue, donde Fleur-de-Maire es la hija perdida y un personaje crítico de su sociedad en espera de la redención, que se relaciona con la clase baja, víctima del estado moderno. Rivière aborda esta figura como un misterio producto de la sociedad mexicana, es descriptivo y se transforma en un arquetipo, así, contiene la postura del autor sobre el personaje criollo.

Anita y su hermano Luis, los personajes criollos, son alegóricos, representan la colonia perdida. Para el autor, a diferencia del padre biológico, el Conde Don Luis, no los presenta como figuras románticas que anhelan su pasado, los presenta carentes de origen y propone una serie de soluciones para esta problemática.

La figura criolla, hija de españoles, es adoptada por indígenas, así que absorben los valores que el autor propone en este estrato. Anita e Iztacantli, nombre indígena de su hermano, son nobles y sencillos por excelencia. Ser adoptados por indígenas los conforman como figuras inquebrantables en su moral a pesar de las adversidades, son personajes que trabajan: Anita auxilia en las actividades domésticas a la Viuda Delmonte y Luis es carpintero.

Aunque el autor presenta el confort que otorga al criollo la vida indígena, hace patente que este no es el lugar al que pertenece: “No cuentas ya mas que con Telésforo y Dolores, adictos y virtuosos indígenas, y ellos no bastan á tu felicidad, porque la cultura de tu espíritu, mas que para una choza, se hizo para brillar en un palacio, y es irreparable la pérdida que has sufrido... Tampoco puedes vivir á sus expensas, porque es demasiado escaso el fruto de su trabajo incesante”<sup>234</sup>. Entonces el criollo es acogido por la clase burguesa y por el clero, ahora la figura materna de Anita es la Viuda Delmonte, así se traza una senda para habilitar al personaje en su incorporación dentro del Valle de México. En el Tepeyac, como figura adoptada por indígena, el criollo representa misterio y es exótico, es romántico, aunque sus facciones no coinciden con las del padre adoptivo, Anita/indígena no presenta un dilema con sus orígenes.

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, “Enfermedad.- El sueño”, p. 82.

Es el conflicto amoroso el elemento que activa una problemática: sus orígenes indígenas la hacen inalcanzable para Antonino, pero al tornarse estos orígenes como poco fiables, su fisiología la mantiene en una disyuntiva donde la esperanza radica en la posibilidad de su matrimonio:

Eran las doce cuando despertó Antonino. Mas tranquilo ya su espíritu, se le presentó la cándida imagen de la bella Anita, engalanada con todas sus gracias, y la suprema dicha de que había gozado bajo la enramada de la casita de la villa. Recordó también la blancura de la tez de la tierna jóven [*sic*], capaz de sonrojar á la misma nieve: la tersura de su frente, semejante á la del cristal, y aquellos labios encarnados y finos que provocaban mil deseos, así como su esbelto talle, que acusaba un origen andaluz.

De repente le vino á la memoria la poca semejanza que había notado entre José, de raza indígena, y de su hija.

-¡Ah! Exclamó entonces, tal vez no lo es!...

Y esta duda le complació en extremo, porque la blanca Anita podía llegar á ser su esposa, y Anita, la *india*, hubiera encontrado en su tía un obstáculo á su unión<sup>235</sup>.

Dentro de la Ciudad de México, la figura criolla alcanza una independencia y se inserta, gracias a la aceptación de la clase burguesa, dentro del paradigma de tipos civiles. Anita independiente, imita el modelo de vida de la clase alta, pero se mantiene bajo los límites económicos a los que el personaje se somete. Su cuarto en la casa de vecindad conjuga las dos vertientes morales que el autor expone hasta este momento: el orden, lo sencillo y la fe religiosa.

Cuando conoce a su hermano, la cultura del espíritu del criollo, como refiere Rivière, encuentra en el estudio de su propia cultura una manera de encontrar la felicidad, Luis comenta:

Aprendí el oficio de carpintero, y cuando terminaba mi tarea me ponía á estudiar con un anciano á quien pagaba porque me enseñase á leer. El amor al estudio se apoderó vivamente de mí, y

---

<sup>235</sup> Eduardo Rivière, "El insomnio", *op. cit.*, Tomo 1, p. 10.

tanto, que á los cuatro años ya me juzgaba capaz, por mis conocimientos, de emprender otra carrera que la de carpintero... Escribí la historia de los reyes aztecas, y sea casualidad ó fortuna, la obra tuvo buen éxito, tanto que no sé por qué conducto tuvo á bien el gobierno darme en un colegio una cátedra de historia<sup>236</sup>.

El personaje criollo riveriano no busca el ascenso económico, busca el ascenso intelectual, Rivière nos propone que la paz espiritual del criollo y la solución a su conflicto de origen puede resolverse por medio del estudio, así, busca enriquecer la historia indígena para consolidar una figura moderna. El criollo no tiene un interés económico, busca su inclusión social.

La figura del criollo es confiable, esta cualidad se la confiere a la clase burguesa. Tras quedar arrestados Luis y Anita, por el presunto robo de las joyas de la Viuda Delmonte, son acogidos por el Conde Don Luis, quien paga su fianza, este personaje se convierte en una figura paterna instintivamente: el personaje español es el que deposita en el criollo una confianza ciega. Cuando se descubre el misterio, es cuando queda consolidada la figura criolla, se revela por medio de un medallón, motivo clásico, y todos los demás conflictos se resuelven: el bandido muere, el padre se reúne con sus hijos y Antonino y Anita pueden casarse.

Rivière presentó así la figura criolla: de origen español, adoptados por la cultura indígena, integrados a la sociedad moderna por medio de la clase burguesa, inquebrantables en su moral, en búsqueda del ascenso intelectual, confiables, y finalmente asumidos en sus orígenes, queda en ellos el estudio de la cultura mexicana. Este fue el personaje que tradujo

---

<sup>236</sup> Eduardo Rivière, "Convalecencia.- Ixtacantli.- zelos", *op. cit.*, Tomo 2, p. 99.

Rivière desde su postura extranjera y el máximo misterio que configuró dentro de la sociedad mexicana, el criollo es la figura que congrega dos culturas, una tragedia: la española, una postura moral: la indígena, una solución: la inserción en la sociedad moderna.

## Conclusión

Es en esta conclusión donde me puedo permitir hacer una reflexión respecto al autor Eduardo Riviére, quien, recuerdo, fue extranjero y tan sólo permaneció en nuestro país un periodo de 5 años. Riviére fue un artista que buscó la autopromoción, no dejemos de ver toda su participación cultural como un intento de consolidar una empresa de sí mismo.

En ningún momento ha sido mi intención abordar al autor como un genio incomprendido o la obra de *Los nuevos misterios de México* como un falso tesoro. El tratamiento de esta novela me permitió acercarme a campos que siempre han sido de mi interés y desarrollar una metodología que hace una propuesta en los estudios de la imagen de siglo XIX sobre las publicaciones ilustradas y su implicación literaria. Me hubiera gustado abordar más acertadamente las exposiciones sociales que se revelan en la novela y de mejor manera el aspecto de la influencia del costumbrismo español y francés en nuestra literatura decimonónica. El costumbrismo se ha abordado desde el siglo XIX, los intentos teóricos de José Tomás Cuellar así como la enumeración de obras trabajadas como antecedentes de la novela social, grandes joyas mexicanas, literatura entretenida o referencial para la época se ven expresados en varias compilaciones, útiles sin duda alguna, pero no especializadas en el género costumbrista.

Considero que es en la literatura comparada donde ha de encontrar el costumbrismo a los especialistas que quieran abordarlo. Una conclusión ha aparecido ante mi sin buscarla, no es lo mismo abordar el género costumbrista que a la novela de costumbres, cuántas novelas existen que se engloban en este género tan sólo porque era la usanza de su momento y dejan de lado las vertientes románticas por la falta de maestría o la equiparación que hace venir a menos nuestra literatura cuando no pacta con la identidad mexicana y se atreve a

afrancesar estructuras narrativas como si verdaderamente pudiera separarse las corrientes de los géneros y las creaciones en cada nación.

Lo que yo deseé con esta tesis fue abordar una novela constituida por un extranjero en nuestro país que deja claro su punto de vista externo, mismo que podría rastrearse en tantos ejemplos que existen en el teatro, en la literatura y en el arte. Me arriesgué al realizar una metodología y a abordar un tema poco común para el colegio de letras, sus consecuencias ha tenido esta decisión en la extensión de los años y la cantidad de cambios que sufrió el proyecto. Al final este es mi intento de consolidar las metodologías del campo de historia del arte, de historia de la imagen, de literatura comparada, de la teoría de traducción, del estructuralismo y finalmente del estudio de literatura romántica y social.

El resultado ha sido una tesis que plantea una relación entre litografía y narrativa que deviene en una exposición de progresión de géneros. El capítulo primero buscó, casi por obsesión mía, confirmar la existencia del autor y su participación en el ámbito cultural, el resultado fue justificar la articulación de la imagen en su tratamiento escenográfico y así sostener también las aproximaciones dramáticas que la narrativa expone.

El capítulo segundo, considero que aporta principalmente la consolidación del estilo de Eduardo Rivière, así justifica la aparición de imágenes románticas y costumbristas y la consolidación de una imagen nacional que determina lo que se puede denominar como transgresión a la imagen costumbrista desde la postura literaria. Es este el capítulo que se expone como tópico principal la evolución de la imagen romántica y costumbrista hacia la moderna.

Sigo con esta idea en el capítulo tercero que necesité para trabajar el contenido literario donde se llega a la misma conclusión. No es gratuito que este proceso ocurra en el nivel estético y literario, lo que nos dice la transgresión de los géneros, tanto en la modificación estética como en la propuesta de los objetivos principales en los personajes, es que Rivière nos hizo una propuesta respecto al cómo, al igual que el autor lo pone en palabras de La Viuda Delmonte, constituir una gran nación.

Constantemente he comparado los tratamientos en Sue y en Rivière, no sólo porque es un tópico esperado desde el título, sino porque es la equiparación que resuelve la propuesta del autor. Pensemos que *Los misterios de París* tiene la fama de ser una obra que participó en la reestructuración del pensamiento en Francia en medio de dos procesos revolucionarios para generar un cambio de Estado. Esta serie de revoluciones, guerras o movimientos civiles tuvieron una implicación en la literatura de todas las naciones. Generar una obra crítica como la de Sue, quien pone en tela de juicio la sociedad moderna es un ejemplo a seguir.

Rivière creó una obra progresista y positivista; encontró una relación con la revolución de pensamiento francés a partir de una movilización civil en el proceso de Independencia de México. Comprendió que era una pieza fundamental de nuestra identidad el repudio a la figura española, mas no dejó de encontrar referentes extranjeros en medio de una sociedad que estaba constituyendo su identidad. Tomó provecho, sin duda alguna, de la creación de arquetipos y las corrientes literarias y dramáticas que se centraban en el tratamiento de lo mexicano. Su novela deposita en el criollo toda la expectativa moderna mexicana, ve en esta figura la manera de perdonar y evolucionar, tanto así que transformó al personaje

romántico por excelencia en un misterio racial y lo concluyó insertándolo en la realidad mexicana como un ejemplo a seguir.

Respecto a la relación imagen y literatura, concluyo que es cíclica, la imagen se ve reconstituida por la narrativa y la narrativa hizo uso de la imagen para justificarse y consolidarse en un género. Más allá de esto tuvo una finalidad comercial que devino en un éxito. Rivière logró relacionarse con figuras importantes del teatro, de la Academia, de la arquitectura y del ámbito editorial; recuerdo que participó con impresores importantes como Ignacio Cumplido y Juan Ramón Navarro y es indiscutible su aporte en la educación de Casimiro Castro.

Más allá de estos aspectos, *Los nuevos misterios de México* es un testimonio que nos deja a la postre documentos de calles, edificios y figuras civiles que pocos ilustraron. He dicho antes que la obra puede verse como una novela francesa romántica mexicanizada, es verdad, pero espero dejar en sus pensamientos la idea de que también marca un trasfondo en la descripción de nuestra sociedad y se considere como una novela nacional.

*Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* nos ofrece un testimonio, por un lado, da cuenta de la visión de un extranjero de la vida en siglo XIX de la Ciudad de México, y por otro, nos permite adentrarnos en la incursión del autor en nuestra ciudad, que es el motivo que generó inspiración para su creación. En el primer capítulo ofrecí una comparación entre tres escenógrafos, Louis Pinson, Pedro Gualdi y el mismo Rivière y su participación como ilustradores en artículos periodísticos y novelas.

Esta comparación me lleva a realizar una primera reflexión que recuerda la conclusión de Valeriano Bozal donde distingue entre la representación y la creación en el grabado de novelas ilustradas de siglo XIX. Sin duda alguna, existe una creación, que deviene en exhibir una enumeración de hitos que fue clave para la consolidación de nuestra identidad, en la creación de álbumes ilustrados, siendo Pedro Gualdi el mejor exponente. Rivière no puede ser abordado como un ejemplo similar, si bien es mérito del autor, como he mencionado en el Anexo 5, la cantidad de espacios que logró documentar antes de que dejaran de existir, Rivière da cuenta de la consolidación de hitos que para la segunda mitad del siglo ya se exponían bajo una estructura.

Como he mencionado, la estructura la ofreció el costumbrismo, nuestro autor tomó provecho de ella y la adecuó para ilustrar una novela, que no debe verse al mismo nivel de un álbum que integra textos para ofrecer una explicación del elemento que se ilustra, lo que en un álbum es exposición de un elemento nacional, en Rivière es consolidación, así genera un motivo o tema, más que un representante.

En un sentido, respecto a la imagen costumbrista, Rivière atendió de mejor manera a las cualidades de los álbumes en su inminente objetivo publicitario incluyendo las características arquitectónicas en su narrativa, esto nos evidencia la conflictividad del autor para realizar cuadros costumbristas en la parte literaria que, aunque sí quedan reflejados en el texto, no se cumplen al pie de letra.

En la implicación de géneros he dejado ver que la imagen y la narrativa comparten la metodología de construcción del autor y ha sido mi objetivo dejar claras las bases de la

composición para exponer su estilo que es finalmente el aspecto que causa mayor interés y el que resulta en una propuesta nacional. La obra, desde un primer acercamiento a la estructura romántica que sigue, tiene una inminente configuración dramática, en efecto, es fácil confundirla con un guión teatral, la configuración de la imagen sigue este camino y no nos deja olvidar el principal oficio de nuestro autor, así pues, respecto a la ilustración nos enfrentamos con escenarios.

En contenido, la obra sigue una corriente romántica, sentimental y amorosa, la imagen a su vez también presenta contadas escenas que aluden a ilustraciones decorativas y literales de los acontecimientos narrativos. El verdadero salto que nos lleva a marcar una innovación y la consolidación del estilo es respecto a la transgresión de la imagen costumbrista.

El autor propone un orden donde adecua cada imagen a la trama narrativa, si bien he mencionado que es la imagen costumbrista la que integra a la novela al género, es la literatura la que le dicta a la imagen su implicación y de ahí su transgresión. Así pues, mientras mayor sea el contenido romántico y típico, la imagen es clásica y representa el acontecimiento. Lo curioso con el desenvolvimiento romántico es que éste en realidad no tiene una implicación con la trama principal la cual, reitero, se centra en la incorporación del criollo en la sociedad mexicana moderna. Entonces los conflictos sentimentales así como la aproximación moderna, donde se denotan contenidos populares como es el caso de las acciones de bandidos, las tragedias de las historias de prostitutas o desamores, se presentan en segundo término.

Es en la construcción del autor, que revela una traducción de lo nacional, que empezamos a ver una verdadera propuesta en la trama. He mencionado que hay dos niveles de traducción: el primero, que nos deja ver los aspectos nacionales y el segundo, que nos presenta una comunicación entre narrativa e imagen. Estos dos niveles tan sólo se ven plasmados en las imágenes y en la parte de la trama que alude a un desarrollo nacional.

En las escenas hay una reflexión o bien una presentación de un acontecimiento que nos dice el qué es México y donde hay una comunicación entre la imagen y narrativa. Esta característica resulta en una superación del género y revela su intención de consolidarse de índole moderno. La imagen le otorga la cualidad nacional a la obra, es la literatura la que toma provecho de su justificación para desenvolverse y devolver la transgresión a la imagen.

La relación, antes de la transgresión de la imagen, que implica una composición costumbrista, donde la misma novela expone ejemplos de cuadros costumbristas, se resume en una enumeración de exponentes locales de edificios y tipos, que tienen un desarrollo narrativo puesto que pacta con la temporalidad definida en la trama. Así, la consolidación de escenas propone una comunicación entre disciplinas mas no una innovación. Estos ejemplos los vemos en la animación de campanas, aves y el juego de complementación donde la narrativa dice más de la imagen y ésta incrementa características populares, tradicionales y nacionales a la narrativa que no logra abarcar todos estos aspectos que el género espera.

El caso de las litografías de “¡Atrévete, infame seductor, a violar este símbolo de la redención!”, “Casa del Cacahuatal de San Pablo” y “Capilla del Pocito”, son aquellas que revelan una innovación en el estilo porque son las que han sufrido una transgresión. Ninguna de éstas tiene un contenido moral o una repercusión reflexiva, es decir, no son escenarios, ni escenas románticas. Son imágenes de índole costumbrista en estructura, que incorporan un acontecimiento romántico que dicta la trama, ya sea un enfrentamiento amoroso, un asesinato o la búsqueda de un tesoro; la acción romántica se desarrolla en un espacio costumbrista, es decir, en un interior de cuarto de vecindad, afuera de un hito popular o en la fachada de una iglesia emblemática.

La transgresión se puede ver desde varias vertientes, en la más sencilla, que es el caso de la Casa del Cacahuatal, vemos una escena clásica donde el edificio obtiene un protagonismo en la imagen que poco toma provecho la narrativa. La razón de esta imagen nos dicta que el autor buscó los hitos dentro de la ciudad que formaban parte de la cotidianidad para desenvolver la trama. En el caso de la Capilla del Pocito, vemos la transgresión de la imagen, que cumple con los preceptos estructurales de la ilustración costumbrista, donde se denotan las características arquitectónicas para enmarcar la acción que queda como foco principal, y permite la selección de un punto del edificio que tan sólo se muestra desde uno de los lados de la fachada. Por último, vemos la reconfiguración de un interior que busca ilustrar un espacio apropiado para un personaje en transición social, que se ve influido por cualidades sociales que el autor expone en la trama.

La novela de Rivière es nacional por dos razones, la primera, es porque expone una serie de elementos nacionales que justifican el espacio del acontecimiento romántico, lo que genera

un testimonio de características emblemáticas de la identidad mexicana de siglo XIX, la segunda, porque su propuesta es moderna. Rivière centra su obra en la figura del criollo y es quien tiene una transmutación en su despliegue por los géneros expuestos.

Anita es romántica porque es una mujer, un misterio, una amada y un personaje cuyo origen es desconocido, por otro lado, es una figura costumbrista puesto que contiene aspectos tradicionales indígenas y se desenvuelve en una zona popular, es moderna ya que su conflictividad sentimental, el misterio del origen, se trasciende en su integración a la ciudad donde se desenvuelve como mujer independiente y, finalmente, es nacional puesto que es una figura nueva que encuentra su lugar en la sociedad. Aunque en el desenlace, Anita cumpla el objetivo romántico donde desposa a Antonino, su paz sentimental no se fija en el aspecto moral, sino en el intelectual.

Hay un aspecto que jamás mencioné en esta tesis porque me parecía evidente pero tras acercarme a las posturas de Vicente Quirarte en clase, en esta última revisión me ha parecido importante señalar: Como expone la contraportada, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* fue una novela de índole “Religiosa y Moral”, escrita en francés por Eduardo Rivière e “Ilustrada por el mismo con hermosos dibujos”. La mención no refiere a la cantidad de litografías, enfatiza la colaboración del autor en el aspecto plástico. Así pues, la novela revela una ciudad, que en efecto se veía como el autor la ha mostrado, que si bien la imagen sigue la línea de la estructura costumbrista y mantiene la idealización moderna del orden, también devela aspectos como la transparencia, que fue una cualidad enfatizada en los primeros ejercicios de crónica o artículo, o como quiera llamársele, en la descripción urbana de siglo XIX.

Es entonces esta novela un testimonio pertinente que debiera incorporarse en los muchos ejemplos que sobresalen alrededor de la configuración de la Ciudad de México. *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, nos ofrece una visión que por suerte se despliega en el campo literario y de imagen, conjugación poco común pero certera para todo aquel investigador cuya curiosidad y minuciosidad lo conlleve a desplegar su imaginación y encuentre así en esta obra un documento valioso.

Anexos

Anexo

1

194

Relacion de los Pasajeros Registrados en el Buque de S. M. C. "Recl" por  
de esta aduana que han llegado formalmente a esta aduana  
del 2.º de Agosto de 1844 y de los que han recibido sus libretos de aduana

Nombres	Edad	Profesion	País	Destino	Objeto del viaje	Nombre del capitán	Observaciones
Antonio y Eusebio	30	Comerciantes	Francia	México	Comercio	A. de M.	Comerciantes
Antonio	42	"	"	"	"	"	Comerciante
Francisco	44	"	"	"	"	"	Comerciante
Juan y Hermanos	18	Comerciantes	"	"	"	"	Comerciantes

D.º G.º de S. M. C. de S. M. C. de S. M. C.

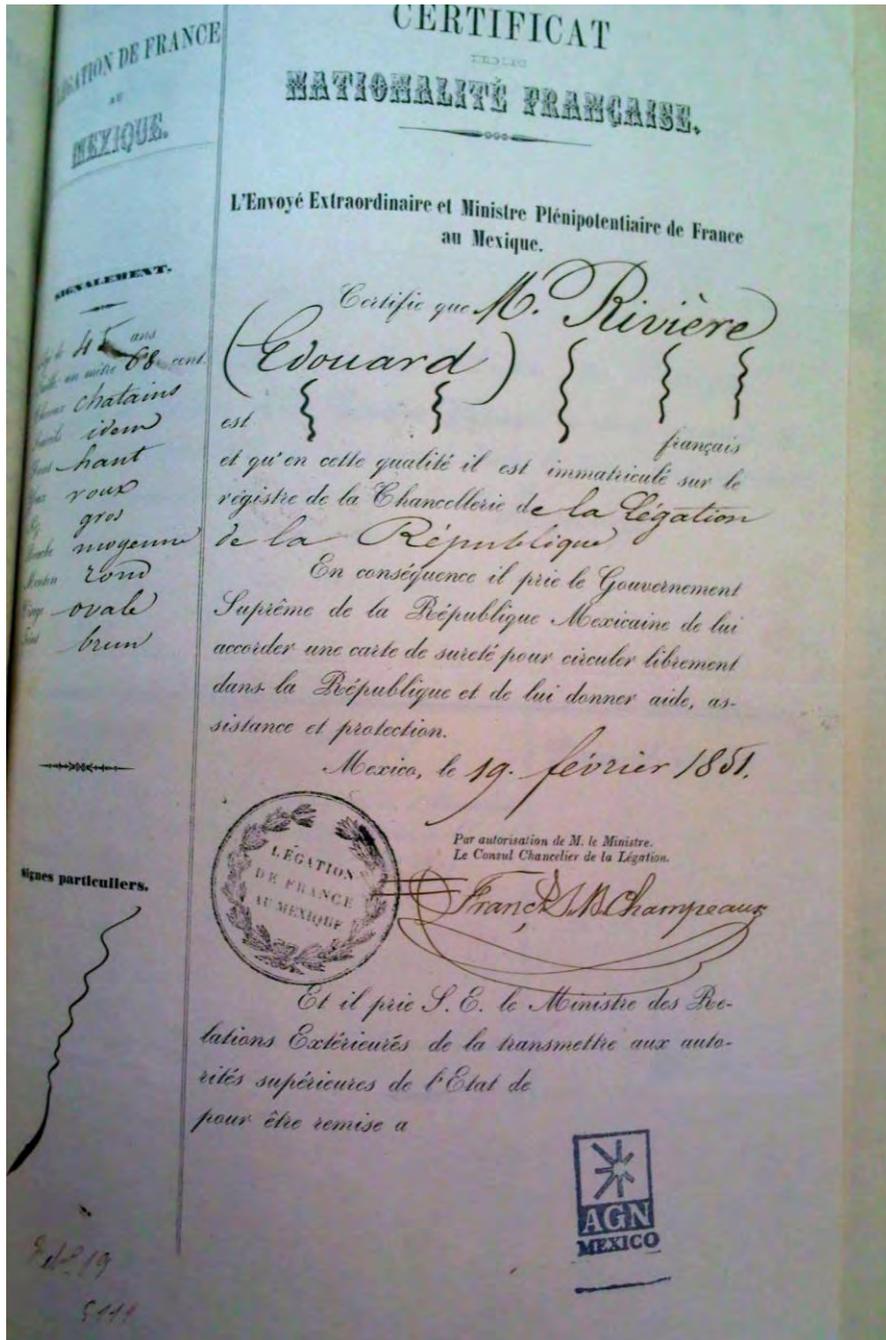
E. Riviere, Comandante

7.º de Agosto de 1844

D.º G.º de S. M. C. de S. M. C. de S. M. C.

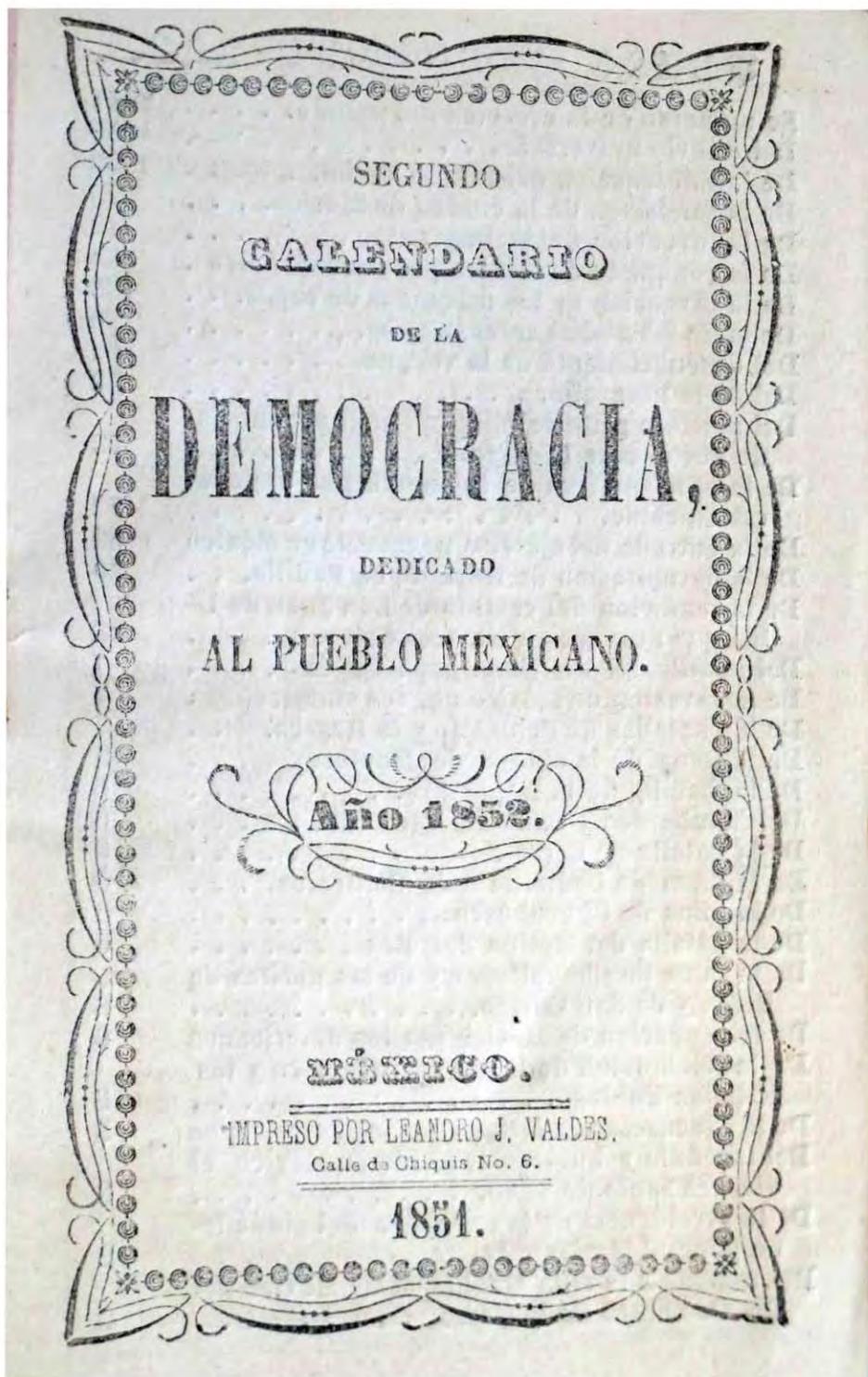
F. M. C. de S. M. C. de S. M. C. de S. M. C.

Registro de entrada de Rivière a México, firmado por el mismo. Archivo General de la Nación (AGN), Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea. Administración, Administración Pública Federal S. XIX. Gobernación Siglo XIX. Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad (129), Vol. 17, exp. 11, f. 194.

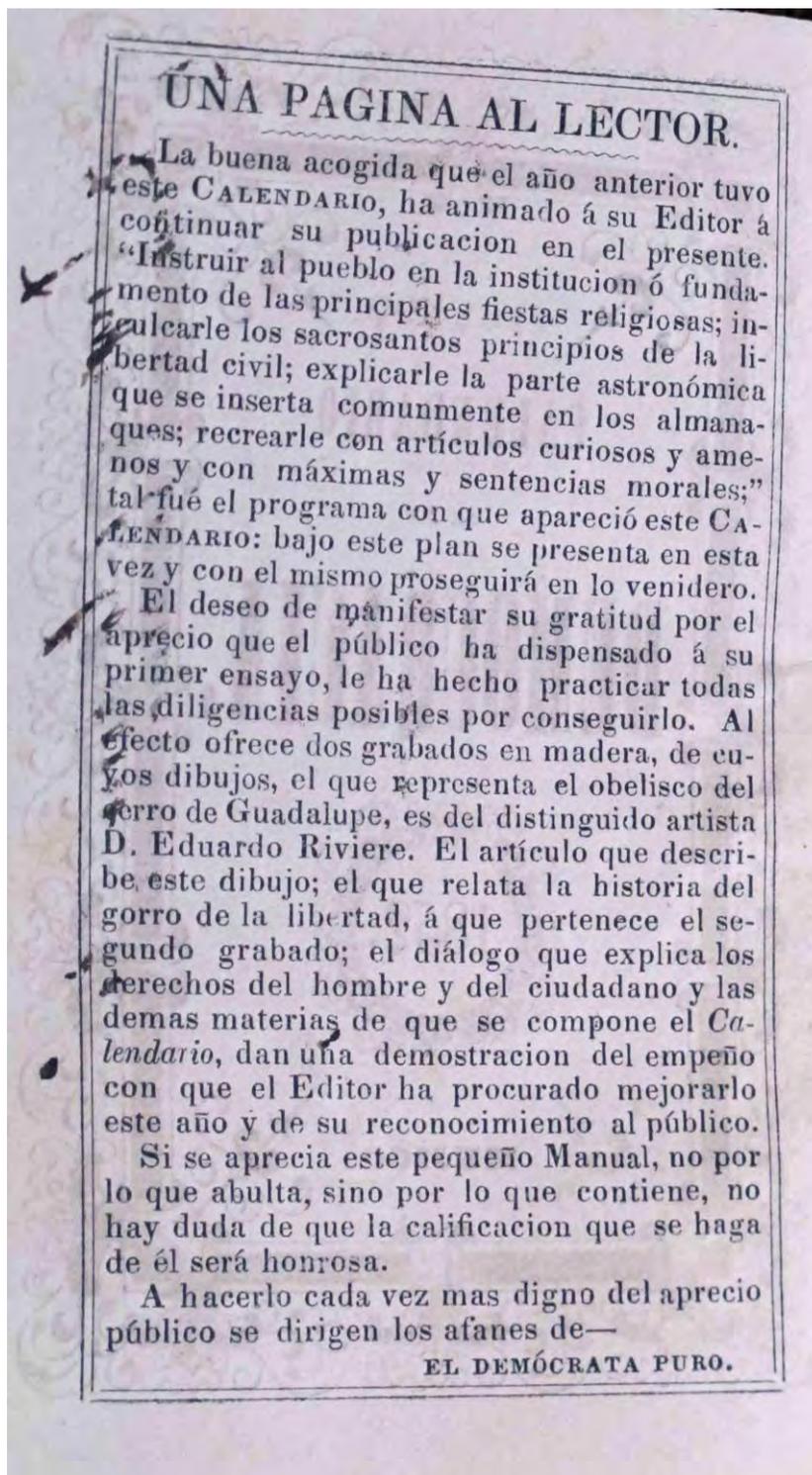


Certificado de nacionalidad francesa. Archivo General de la Nación (AGN), Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea. Administración, Administración Pública Federal S. XIX. Gobernación Siglo XIX. Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad (129), Vol. 96, exp. 257, f. 111.

Anexo 3



Portada del *Calendario de la Democracia* de 1851. Material aportado por María José Esparza Liberal.



Anexo 4. Nota introductoria del *Calendario de la Democracia* de 1851. Material aportado por María José Esparza Liberal.

## Anexo 5

Ya que esta tesis se centra en la relación de la imagen y la narrativa, he propuesto una dinámica de lectura en la cual sea posible trazar un eje conductor por medio de dos planos de la Ciudad de México, situados en el mismo tiempo que la novela fue constituida<sup>237</sup>, y tres planos modernos que nos ayudan a ubicar los puntos trabajados en la actualidad. El objetivo es auxiliar al lector a situarse en la trama y recorrer el mismo espacio que Rivière describió. Mi primera hipótesis propone en la ubicación espacial y enumeración de hitos dentro del Valle de México, uno de los principales ejes conductores de la trama.

El recorrido urbanístico de la novela transcurre de manera circular, iniciando en la zona norte de la ciudad en Tepeyac teniendo como centro la Capilla de nuestra Señora de Guadalupe<sup>238</sup> y se desplaza hacia la zona centro poniente en el Castillo de Chapultepec hasta llegar al Centro de la Ciudad de México y de ahí la trama aborda la zona del Paseo de la Viga hacia el sur.

Rivière fue un autor extranjero quien quiso realizar una novela tradicional sobre una ciudad de la cual no tenía conocimiento, empleó elementos, como tomados de una guía turística, para construir una obra costumbrista. El autor dota a su narración de historia y tradición por medio de los puntos de referencia.

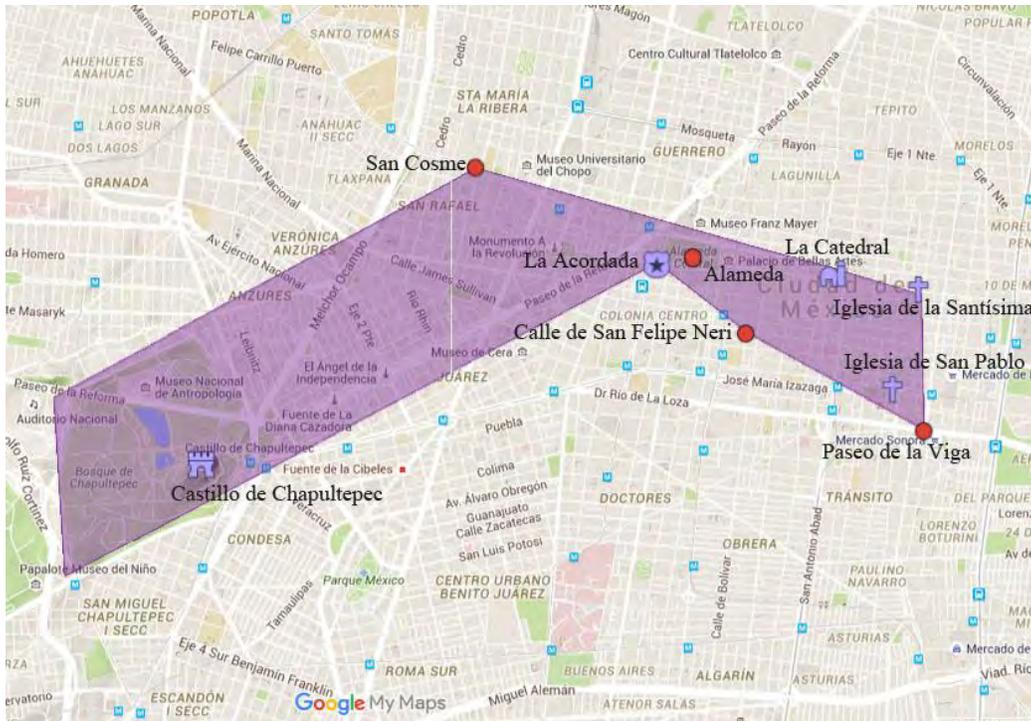
---

<sup>237</sup> Anexo un apartado de planos en formato pdf donde he ubicado la mayoría de las ilustraciones para poder encontrar los espacios así como una aproximación al recorrido que el autor propone en la novela. Los dos planos los he tomado de la Mapoteca digital de Orozco y Berra. El plano 1 se titula: “Plano general de La ciudad de México, formado según los datos mas recientes adquiridos para servir a la Guía de forasteros, publicada por el señor general D. Juan E. Almonte”, realizado en 1853, y es donde he ubicado las calles, edificios y eventos que acontecen dentro del Valle hacia los alrededores y en el plano 2, titulado: “Plano topográfico del Distrito de México”, levantado en 1857 por la Comisión del Valle, he colocado los puntos que acontecen en las afueras.

<sup>238</sup> Hoy en día Capilla del Cerrito.



Plano actualizado del recorrido propuesto por Eduardo Rivière en *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* donde se resaltan las zonas del centro de la Ciudad de México y sus alrededores. Realizado en Googlemaps.



Plano actualizado del recorrido propuesto por Eduardo Rivière en *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* donde se resaltan puntos mencionados en la novela en la zona centro hacia el Castillo de Chapultepec, el Paseo de la Viga y San Cosme Bas. Realizado en Googlemaps.



Plano actualizado del recorrido propuesto por Eduardo Rivière en *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México* donde se resaltan puntos mencionados en la novela en la Zona del Tepeyac. Realizado en Googlemaps.

Varios de los puntos seleccionados para la ilustración, así como para la obra narrativa, hacen alusión a espacios que formaban parte de la cotidianidad dentro de la Ciudad de México, muchos de éstos hubieran convenido en su ilustración para enriquecer el retrato nacional que buscaba nuestro autor reflejar para un público extranjero. Hay una basta selección de edificios locales que poco le aportó a un lector extranjero sobre las cualidades de la Ciudad a diferencia de los edificios emblemáticos como el extenso recuento de iglesias seleccionadas. Es interesante detenernos a considerar los espacios mencionados y el por qué de su ilustración, puesto que una de las consecuencias acertadas de *Los nuevos misterios de México* es que dejó documentada una serie de espacios que, pasada la guerra de Reforma, dejaron de ocupar un lugar en la ciudad. Rivière menciona zonas locales como La Plaza de Toros de San Pablo o La Colegiata que no son ilustradas a pesar de ser uno de los objetivos que llegaron a formar parte del compendio de litografías de la época, al contrario, ilustró una serie de hitos que obedecen a la conformación de calzadas o ejes viales principales de la ciudad.

La casa de las Arrecogidas, que nos exhibe la colocación de las iglesias en una de las Plazas principales de la Ciudad de México, en la zona de San Pablo, nos deja ver su configuración desde el Recogimiento de Santa María Magdalena o Casa de las Recogidas o Casa de las Arrecogidas como se le llamaba en esta época. Hay que rescatar que Rivière logró documentar espacios que dejaron de existir en la década del cincuenta en la ciudad. El mayor ejemplo lo encontramos en La Casa del Cacahuatal de San Pablo que dejó de existir para 1895, ubicada en la calle del Cacahuatal.

Esta calle corre de Norte á Sur y está formada por el costado oriental del Hospital “Juárez,” y una serie de casas del lado opuesto. Comienza en la Plaza del Colegio de San Pablo y concluye cortando la calle del *Matadero*, que últimamente fue bautizada con el nombre de *Cuautemótzin*... En la acera opuesta á la que formó el General Rangel, hacia el extremo Sur de la calle, hay una casa marcada con el número tres, de fachada churrigüesca, que labró un particular en fines del siglo pasado, y que vino á ser de la obra pía llamada de la Sacristía de la Merced<sup>239</sup>.

Este espacio que ilustró Rivière ha sido trabajado por varios investigadores, encontramos una mención en *Arte Colonial en México* por Manuel Toussaint, quien la toma como ejemplo de la arquitectura Mudéjar y toma la imagen de Rivière para exhibir una representación dibujada<sup>240</sup>. Francisco de la Maza Cuadra realizó un extenso artículo titulado “La destrucción de una joya nacional”<sup>241</sup>. También existe una fotografía del edificio en la compilación de *México a través de los siglos*<sup>242</sup>, misma que se titula con la leyenda “Antigua casa de México que habitó don Tomás Tremiño, quemado vivo por la Inquisición”. Y quedó la leyenda de Tomás Tremiño plasmada en la historia gracias a la leyenda de “La casa del Judío” quien, presume de la Maza Cuadra, tomó para ilustrarla el ejemplo la litografía de Rivière<sup>243</sup>.

A mi parecer, la labor que más sobresale del autor fue el seguimiento de los acueductos que llevaban agua al Valle en su momento, ya que este es uno de los ejes que nos ubican dentro

---

<sup>239</sup> José María Marroquí, *La Ciudad de México*, Vol. 2, México, Jesús Medina Edit., 1968, p. 8.

<sup>240</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, IIE, UNAM, 1948, p. 16. La cita está mal, hace mención de la ilustración de Rivière mas la cita como si formara parte de *Los misterios de México*.

<sup>241</sup> Boletín del INAH, 1968, Vol. 32, p. 20.

<sup>242</sup> Vicente Riva Palacio, *México A Través de los siglos*, Tomo 2, México, Ballezá y Compañía editores, Espasa y Compañía, Barcelona, Versión Digitalizada por la Universidad de California, E. U., 2006, p. 425.

<sup>243</sup> Luis Gonzáles Obregón, *op. cit.*, p. 16.

de la novela y dejan documentados por medio de las imágenes la forma en que en la época se veían y se incorporaban en la Ciudad.

Dos surten de bebida á la ciudad. El que trae el agua llamada delgada comienza mas arriba de Chapultepec, sigue por la calzada de la Verónica, quiebra en el extremo de ésta para tomar de O. A. E. La calle recta de la Ribera de San Cosme, y viene a rematar en la caja repartidora colocada en el extremo oriental del Puente de Alvarado. Remataba antiguamente en el Puente de la Mariscala á la altura de la calle de Santa Isabel; el tramo intermedio fue destruido en 1852<sup>244</sup>.

Las imágenes que siguen este acueducto son “Mas apenas dio unos pasos tropezó con un objeto que se hizo pedazos” (imagen 14), “Mariscala” (imagen 13), “Casa del Padre Ambrosio” (imagen 10) y “Es en vano que vayáis al castillo” puesta en el capítulo VIII, , “Desgracia.- El Castigo de Dios” (imagen 15), y “Chapultepec” (imagen 34), en el capítulo homónimo. Tomando en cuenta que el seguimiento de estos acueductos ocupan 4 de las 35 litografías incluidas en la obra, es de considerar que fue una referencia que enfatizó el autor.

Fuera del seguimiento de los acueductos, podemos ver varias ilustraciones dentro de mismos espacios como es el caso de dos litografías, la primera de ellas que presenta al Padre Ambrosio y la Viuda del Monte (imagen 7) y la segunda que expone el momento de encuentro de Antonino, Martínez y Carlos (imagen 36) en la zona de la Alameda. También encontramos 2 litografías, incluida la Casa de las Arrecogidas y la Casa del Cacahuatal en la zona de San Pablo y finalmente la ilustración de la iglesia de la Villa, La Capilla del Cerrito y la del Pocito en la zona del Tepeyac.

---

<sup>244</sup> Manuel Orozco y Berra, *Historia de La Ciudad México, desde su fundación hasta 1854*, México, SEP Diana, 1980, p. 221.

Rivière ofrece varias imágenes de los espacios en los que la trama se centra así como señas para ubicar a los personajes, sabemos que Carlos vive en la calle de Vergara y no deja de reiterar que Mariquita es prostituta en la calle de San Felipe Neri. Es evidente la obsesión de nuestro autor por el seguimiento de calles y la representación de hitos en los que se confabulaban los acontecimientos cotidianos para así suceder la trama de la novela en éstos mismos. Pareciera que el mismo Rivière tuvo dudas sobre su trama y enfatizó las localidades como otro pacto con el lector que determinase su obra de índole nacional.

## Anexo 6

Fragmento escrito por Niceto Zamacois, tomado de “La casa de juego”, en *Los misterios de México*, Segunda parte, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1851, p. 179.

Presento un ejemplo también sobre la Villa de Guadalupe.

México en aqueste día  
de felicidad y gloria,  
en que nos halla esta historia,  
día de gusto y placer,  
se presentaba risueña,  
llena de agradable encanto,  
como el día de su santo  
se presenta la mujer.

¡Oh! si: el día de la Virgen  
todo es gloria, todo es vida,  
y el mas infeliz olvida  
cuanto sufre, en día tal.  
Y no hay uno cuya mente  
en otra cosa se ocupe,  
mas que en ir á Guadalupe,  
remedio de todo mal.

así es que á pié y á caballo:  
en coche, en burros y en carros,  
indios, elegantes, charros,  
todos van á la función:  
siendo la legua que ecsiste  
desde México á la Villa (Muchos dan este solo nombre á la Villa de Guadalupe)  
cuya vista maravilla.  
de personas un cordon.

Y en todo el camino vense  
naranjeras y pulqueros  
espantosos gritos fieros  
dando allí para vender.  
"Pasen, amos, pasen, amos,  
a tomar dulce Tlampa,  
este es de (la pura mapa),  
pasen, pasen, á beber.

Y siempre encuentran devotos  
de aquellos que á pié caminan,  
que acuden y el codo empinan,  
cual dicen, por refrescar.  
Pero que sin embriagarse  
beben y sin meter bulla,

porque atenta una patrulla,  
del orden suele cuidar.

mas el camino acabemos,  
y á Guadalupe al instante  
entremos, que en el semblante  
tu inquietud noto, lector.

Porque es notoria injusticia  
tenerte con impaciencia  
caminando en diligencia,  
cuando mi coche es mejor.

¡Oh! que animación! contempla  
el gentío numeroso  
que contento y venturoso  
se pasea por do quier.  
Contempla esa hermosa plaza  
de ricas frutas cubierta,  
si tu vista á de ver acierta  
cuantas le quedan por ver.

Mira esas limpias mujeres  
bajo el toldo de (petate)  
moliendo sobre el (metate)  
el maíz con fuerte afán,  
con cuya masa preparan  
(tortillas) que la gente  
a comprar marcha impaciente,  
pues sin ellas no se van

"A doscientas doy por medio:  
(aprouebelas, señorita)"  
Cada tortillera grita  
a cuantos mira pasar.  
Y, "al nevero y al nevero,  
lmon y leche)" a otro lado  
se escucha al nevero honrado  
a cada instante gritar.

Mas andemos otro poco  
y al (pocito) penetremos,  
donde á los indios veremos  
beber agua sin cesar.  
agua de color de cobre,  
nada, por cierto, sabrosa;  
mas que la creen milagrosa  
y la quisieran llevar.

## Archivos

Archivo General de la Nación (AGN), *Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea. Administración, Administración Pública Federal S. XIX. Gobernación Siglo XIX. Movimiento Marítimo, Pasaportes y Cartas de Seguridad (129)*.

Mapoteca digital de Manuel Orozco y Berra, “Plano general de la Ciudad de México formado según los datos mas recientes adquiridos para servir a la Guía de forasteros, publicada por el señor general D. Juan E. Almonte”, México, 1853.

Mapoteca digital de Manuel Orozco y Berra, “Plano topográfico del Distrito de México”, levantado en 1857 por la Comisión del Valle, México, 1857.

## Hemerografía:

De la Maza Cuadra, Francisco, “Las primeras litografías de Hesiquio Iriarte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, Núm. 61, 1990, pp. 107 – 108.

\_\_\_\_\_, *Revista de Bellas Artes*, Septiembre - Octubre, No. 23, México, 1968, pp. 67 – 93.

\_\_\_\_\_, “La destrucción de una joya nacional”, *El Boletín del INAH*, Vol. 32, 1968, pp. 12 – 43.

Galí Boadela, Montserrat, “Artistas y artesanos franceses en el México independiente”, *Amérique Latine Histoire et Memoire, Les Cahiers ALHIM* [en línea], 17, 2009, Paris, URL : <http://alhim.revues.org/3180>.

García Arciniega, Hugo, “Los palacios de Themis”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, Núm. 76, 2000, México, pp. 143 – 178.

García Barragán, Elisa, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, núm. 80, 2002, México, pp. 101 – 128.

Losada Goya, José Manuel, “Costumbrismos y costumbrismo romántico”, *Bulletin of Spanic Studies*, Vol. 75, Liverpool University Press, UK, 2010, pp. 453 – 467.

Pérez Salas Cantú, María Esther, “Primeros intentos por definir los tipos mexicanos en la primera mitad del siglo XIX” *Histoire(s) de l’Amérique latine* [en línea], vol. 1, 2005, París, URL: <http://www.hisal.org/index.php?journal=revue&page=index>

\_\_\_\_\_, “Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos”, *Historia Mexicana*, Vol. 48, Núm. 2, El Colegio de México, México, 1998.

\_\_\_\_\_, “Las imágenes de *Los misterios de París* en las ediciones mexicanas”, *Médias*, Publications, Marie-ve Thérénty (Dir.), Les mystères urbains au prisme de l’identité nationale, núm. 19, París, 2013, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=15578>.

*El Álbum Mexicano*, Tomo I, Taller de Ignacio Cumplido, México, 1849.

*El Daguerreotipo*, Juan R. Navarro, México, 1851 - 1852.

*El Monitor Republicano*, México, 1850 - 1851.

*El Mosaico mexicano, o Colección de Amenidades Curiosas é Instructivas*, 7 Vols., Ignacio Cumplido, México, 1837 - 1842.

*El Museo mexicano, o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas é Instructivas, 2a. Época, Ignacio Cumplido, México, 1845.*

*El Siglo Diez y Nueve, Ignacio Cumplido, México, 1850 - 1854.*

*El Universal, Rafael de Rafael, México, México, 1851 - 1854.*

*La Sinceridad, Periódico de política, literatura y comercio, México, 1851.*

*Segundo Calendario de la Democracia Dedicado al Pueblo Mexicano, México, 1851.*

## Bibliografía:

Aguilar Ochoa, Arturo, *La Litografía en México*, UNAM, 2001. Tesis

Barbiere, Frédéric, *Historia del libro*, México, Alianza Editorial, 2005.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, México, Ed. Ítaca, 2003.

Bolsoni, Lina, *La estancia de la memoria, Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, México, Cátedra, 2007.

Bourdieu, Pierre, *Génesis y Estructura del Campo Literario*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Burke, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona, Barcelona Crítica, 2001.

Carballo, Emmanuel, *Historia de las Letras Mexicanas en el Siglo XIX*, México, Universidad de Guadalajara, 1991.

Carrete, Jean, Vela, Jesusa y Bozal, Valeriano, *Summa Artis, Historia del Arte*, T. 32, Madrid, Calpe, 1988.

Collier, Peter Fenelon, *Collected dramas of Victor Hugo*, New York, P. F. Collier and Son Company, 1902.

De Hidalgo, Lorenzo, *Comparación de las diferentes combinaciones arquitectónicas ejecutadas y proyectadas hasta hoy y, proyecto de penitenciaría aprobado por la junta Directiva de Cárcenes arreglado al sistema conocido con el nombre de Pensilvania por Lorenzo de Hidalgo*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido y litografiada en el taller de José Decaen, 1850.

De Olivarría y Ferrari, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Ed. Porrúa, 1961.

Eco, Umberto, *Socialismo y Consolación. Reflexiones en torno a "Los Misterios de París" de Eugenio Sué*, Barcelona, Tusquets, 1970.

Esparza Liberal, María José, *La cera en México, Arte e Historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

\_\_\_\_\_, *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México. 1821-1850*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2010. Tesis

Fernández Ledesma, Enrique, *Historia Crítica de la Tipografía en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934-1935.

Galí Boadela, Monserrat, *Historias del Bello Sexo: La introducción del Romanticismo en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2002.

González Obregón, Luis, *México Viejo*, México, Librería de la UVDA. De C. Bouret, 1900.

Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Argentina, Lautaro, 1961.

Gualdi, Pedro, *El Escenario Urbano de Pedro Gualdi: 1808 - 1857*, México, CNCA/SEP, 1997.

\_\_\_\_\_, *Monumentos de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989, facsimilar.

Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, Vol. 2, México, Jesús Medina Edit., 1968.

Michaud y Thomas, Julio, *Álbum pintoresco de la República Mexicana, 1849-1852*, México, CONDUMEX, 2000, facsimilar.

Monsiváis, Carlos, Jiménez Codinach, Guadalupe, Pérez Escamilla, Ricardo *et al.*, *Casimiro Castro y su Taller*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

Nebel, Carl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, México, Manuel Porrúa, 1963.

Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la Ciudad de México, desde su fundación hasta 1854*, México, SEP - Diana, 1980.

Pérez Salas Cantú, María Esther, *Costumbrismo y Litografía en México: Un nuevo modo de ver*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005.

Pérez Siller, Javier y Skerrit, David, *México - Francia: Memoria de una Sensibilidad Común: Siglos XIX - XX*, México, Editorial Eón, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Contemporáneos, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Véllez Pliego, 2010.

Quirarte, Vicente, *Elogio a la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México*, México, Cal y Arena, 2001.

Riva Palacios, Vicente (Coordinador), *México a través de los Siglos*, T. 2, España-México, Espasa y Cía. y J. Ballezá y Cía., 1884.

Rivière, Eduardo, *Antonino y Anita o Los Nuevos Misterios de México*, Navarro y Decaen (Editores), México, Imprenta de Juan R. Navarro, Calle de Chiquis n. 6, 1851.

\_\_\_\_\_ *San Felipe de Jesús, Patrón de México: Novela Histórica y Religiosa... de este Santo, Proto - Mártir del Japón/Tr. al castellano por L.G.*, México, Delanoé Hnos. (Editores), 1853.

Romero de Terreros, Manuel, *Academia de San Carlos. Catálogo de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos, 1850 - 1898*, México, Imprenta Universitaria, 1963.

Ruedas de la Serna, Jorge A., *Los orígenes de la Visión Paradisiaca de la Naturaleza Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Suárez de la Torre, Laura (Coordinadora), *Empresa y Cultura en Tinta y Papel (1800 - 1860)*, México, UNAM, 2001.

\_\_\_\_\_, *Constructores de un Cambio Cultural: Impresores - Editores y Libreros en la Ciudad de México, 1830 - 1855*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2003.

\_\_\_\_\_, *Impressions du Mexique et de France / Impresiones de México y de Francia*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, París - México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

Sue, Eugenio, *Los Misterios de París*, Barcelona, Establecimiento tipográfico editorial de Juan Pons, Calle del Olmo, Núm. 13, 1878.

Toussaint, Manuel, *La litografía en México. Con un estudio de Manuel Toussaint*, México, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1934.

\_\_\_\_\_, *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1970.

Tovar, Pantaleón, *Ironías de la vida*, México, Imprenta de J.M. Lara, Calle de La Palma Núm. 4, 1851.

Víctor Hugo, *Teatro Completo*, España, Edición Novísima, , s/f.

Zamacois, Niceto, *Los misterios de México*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1851.

*Nación de imágenes. La Litografía Mexicana del Siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.

PLANO GENERAL  
DE LA CIUDAD  
**DE MÉXICO,**  
FORMADO  
SEGUN LOS DATOS MAS RECIENTEMENTE ADQUIRIDOS,  
PARA SERVIR A LA  
**GUIA DE FORASTEROS,**  
PUBLICADA POR EL SEÑO GENERAL  
D. Juan D. Monte.  
Año de 1853.

PARROQUIAS	
A	San Miguel de Bites.
B	San Hipólito.
C	Santa Catalina mártir.
D	Santa Veracruz.
E	San José.
F	Santa Ana.
G	Santa Cruz y Soledad.
H	San Sebastián.
I	Santa María.
J	San Pablo.
K	Santa Cruz Ancha.
L	San Juan de los Rios.
M	San Juan de los Rios.
N	Santa Teresa la Paloma.

CONVENTOS DE RELIGIOSOS.	
a	Santo Domingo.
b	San Francisco.
c	San Diego.
d	San Agustín.
e	El Carmen.
f	La Merced.
g	San Fernando.
h	San Cosme.

CONVENTOS DE RELIGIOSAS.	
a	La Concepción.
b	Regina.
c	Del Carmen.
d	Jesus María.
e	San Gerónimo.
f	La Encarnación.
g	Santa Inés.
h	San Lorenzo.
i	Santa Justa de Gracia.
j	San Bernardo.
k	Santa Teresa la antigua.
l	Santa Teresa la nueva.
m	Capuchinas.
n	Santa Efigenia.
o	Encarnación antigua.
p	Encarnación nueva.
q	Santa Catalina de Sena.
r	Santa Clara.
s	San Juan de la Penitencia.
t	Santa Inés.
u	Corpus Cristi.

SITES INGENIEROS Y COLEGIOS.	
A	La Profesa.
B	La Soledad.
C	San Carlos.
D	Nuestra Señora de Loreto.
E	Reynolds Santa.
F	Monasterio.
G	Colégio de Niños.
H	Ursula de las Vírgenes.

HOSPITALES Y OTROS ESTABLECIMIENTOS DE UTILIDAD PUBLICA.	
I	Hospital de Jesús.
II	De San Andrés.
III	De San Juan de Dios.
IV	De San Pablo.
V	De San Lucas.
VI	De Trinitas de San Francisco.
VII	De San Hipólito para locales de enfermos.
VIII	Del Divino Salvador para mujeres id.
IX	El Hospital de pobres.
X	La Cruz.
XI	Provisorato.
XII	Escuela pta.
XIII	Esperanza ó casa de niños.
XIV	Plaza ambulante.
XV	Casa de correos.
XVI	Asociación de Indios artes.
XVII	Biblioteca pública de cabildo.
XVIII	Ursula de los Colegios de San Gregorio.
XIX	Ahorro y casa de socorro.
XX	Ahorro y oficina de contribuciones.



1.2 DE 923  
00

923

10

14

13

18

20

22

16

30

25

11

29

33



Litog. de Decaen.

Pero en su semblante resplandecía la satisfacción de todo el que obra bien.....

## Imagen 7

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Pero en su semblante resplandecía la satisfacción de todo el que obra bien”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 22 - 23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Casa del Padre Ambrosio.

Litog. de Decaen.

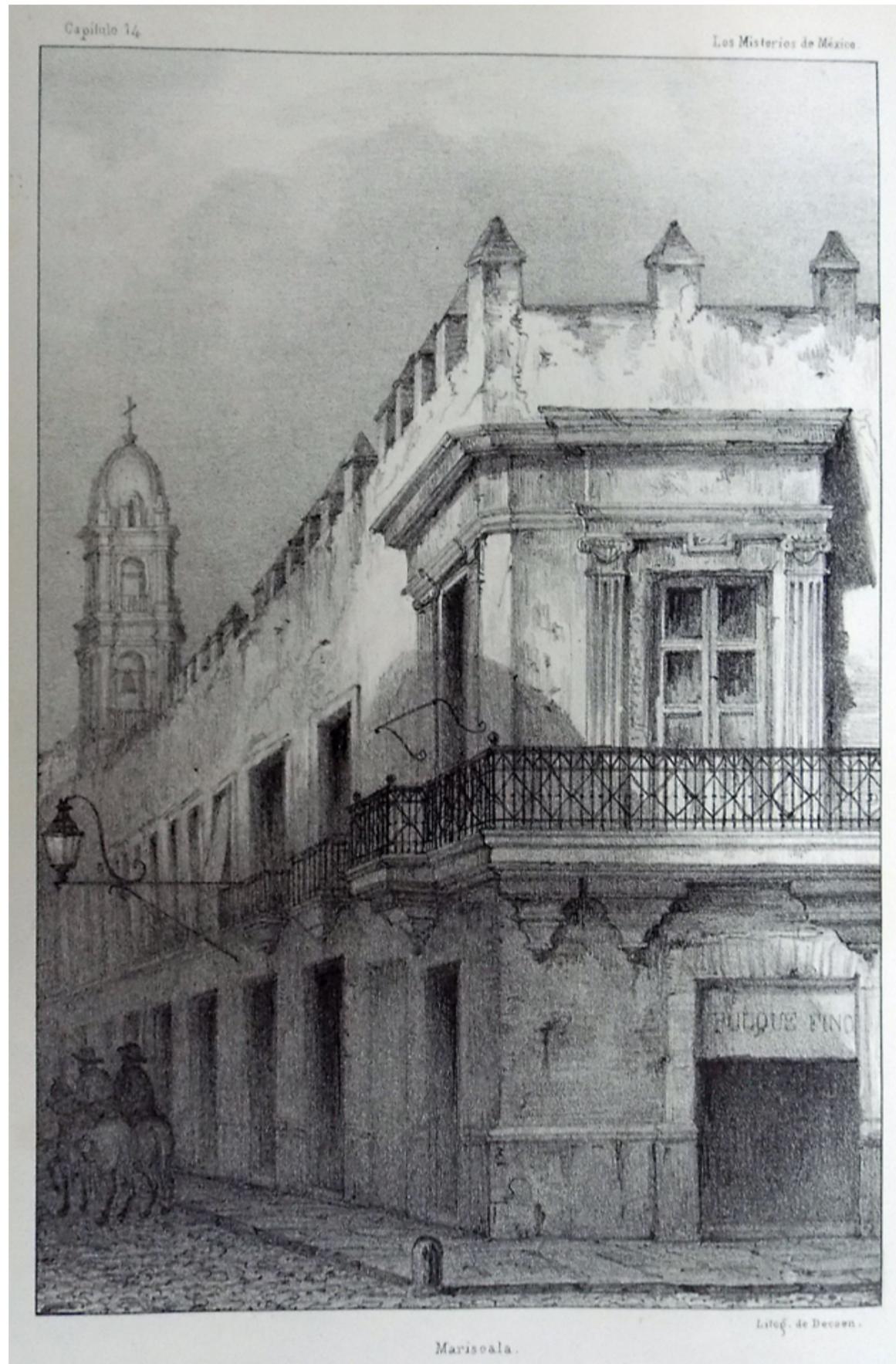
# Imagen 10

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Casa del Padre Ambrosio", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 22 - 23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



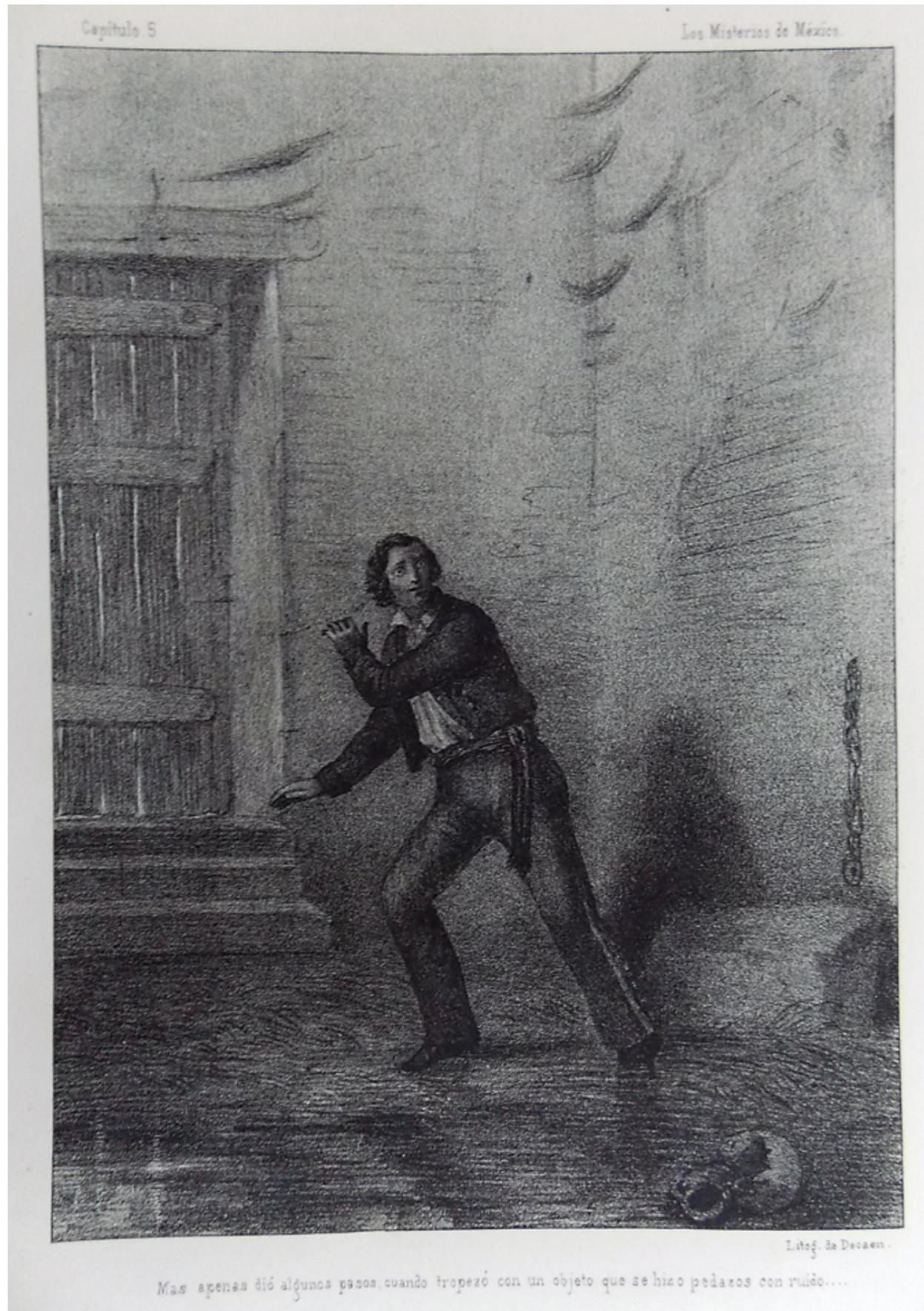
# *Imagen 11*

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Casa de las Arrecogidas", Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México, Tomo 2, México, 1851, entre páginas 54 - 55. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



## *Imagen 13*

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Mariscala", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 2, México, 1851, entre páginas 92 - 93. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



## Imagen 14

Eduardo Rivière dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Mas apenas dio unos pasos tropezó con un objeto que se hizo pedazos”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 2, 1851, entre páginas 30 - 31,. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

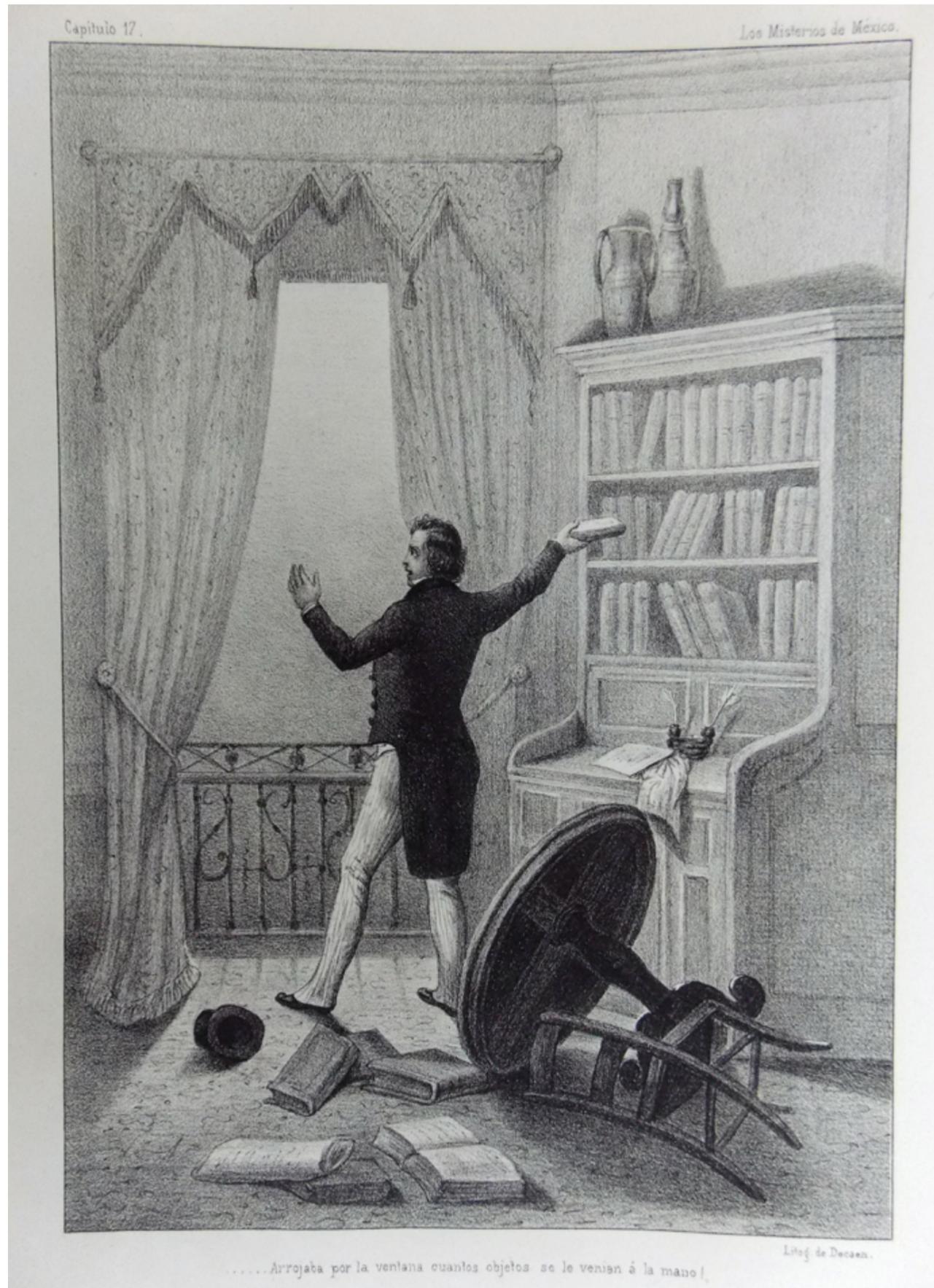


¿Me negará usted la dicha de besarle la mano?...

Litog. de Decaen.

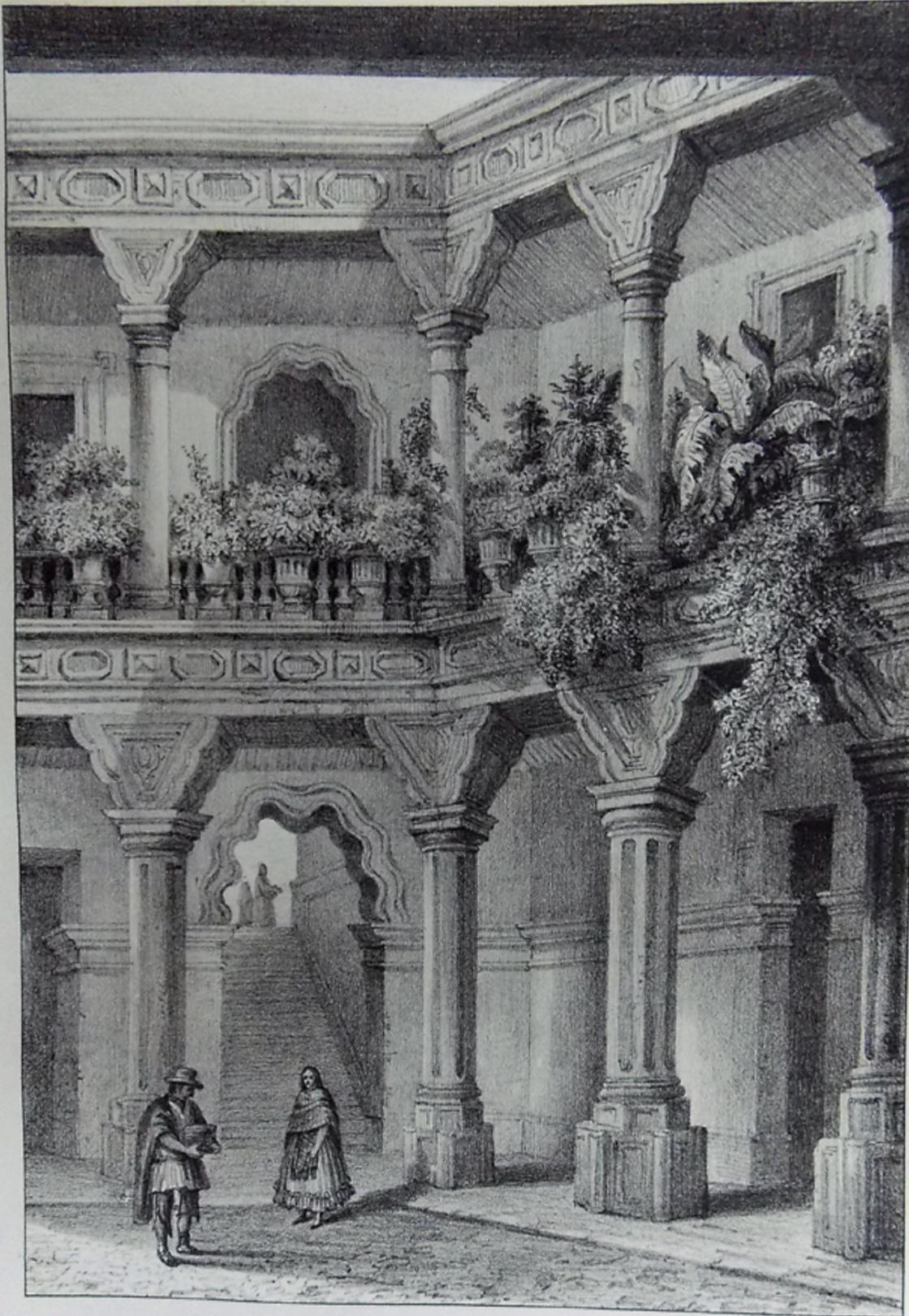
## Imagen 16

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “¿Me negará usted la dicha de besarle la mano?”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 102 - 103. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



## Imagen 18

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Arrojaba por la ventana cuantos objetos se le venían á la mano!”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, 1851, entre páginas 132 - 133. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

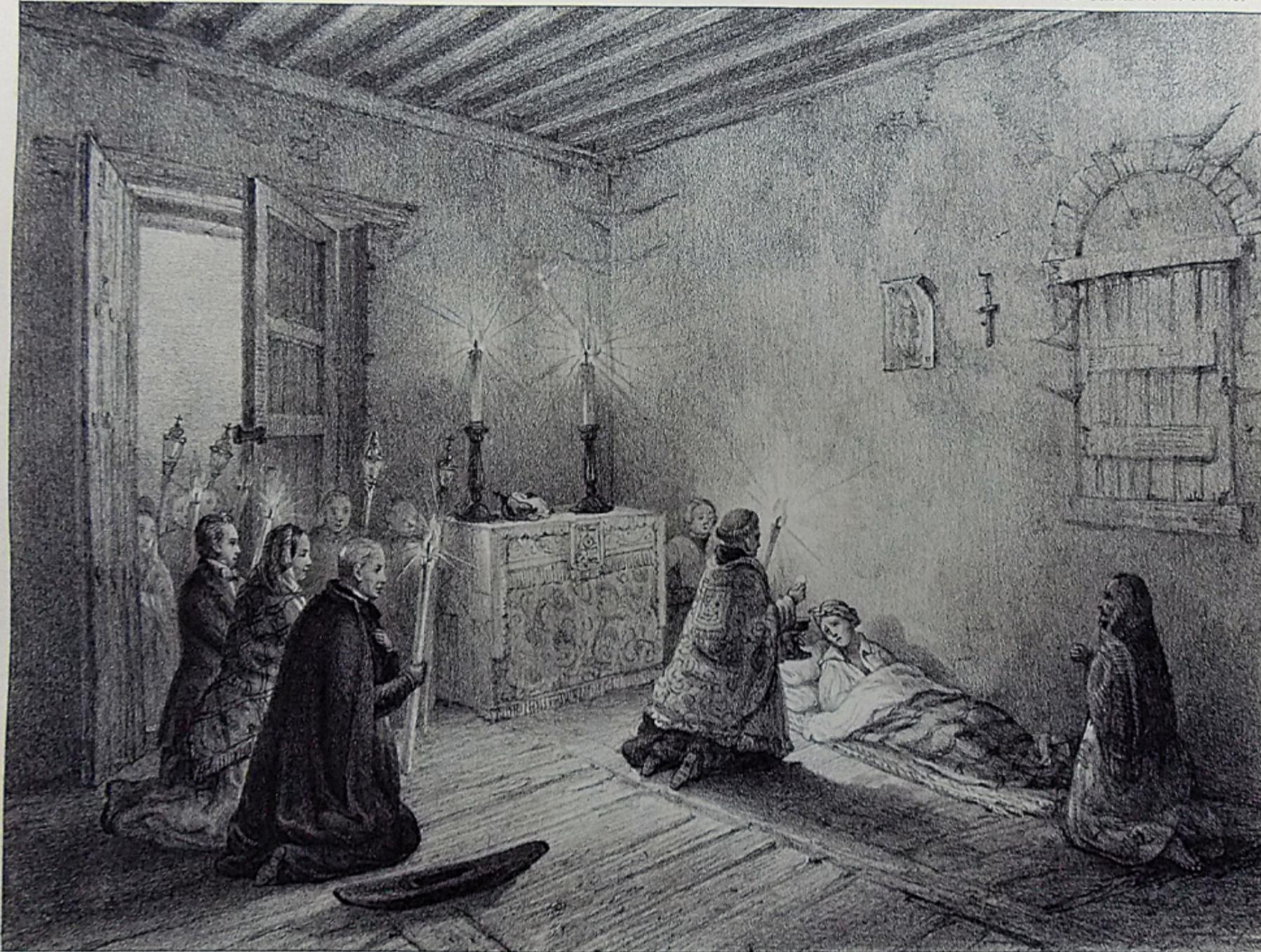


Litog. de Decaen.

Diga usted á su ama que deseo hablar con ella .....

## Imagen 20

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Diga usted a su ama que deseo hablar con ella..." *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 39 - 40. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

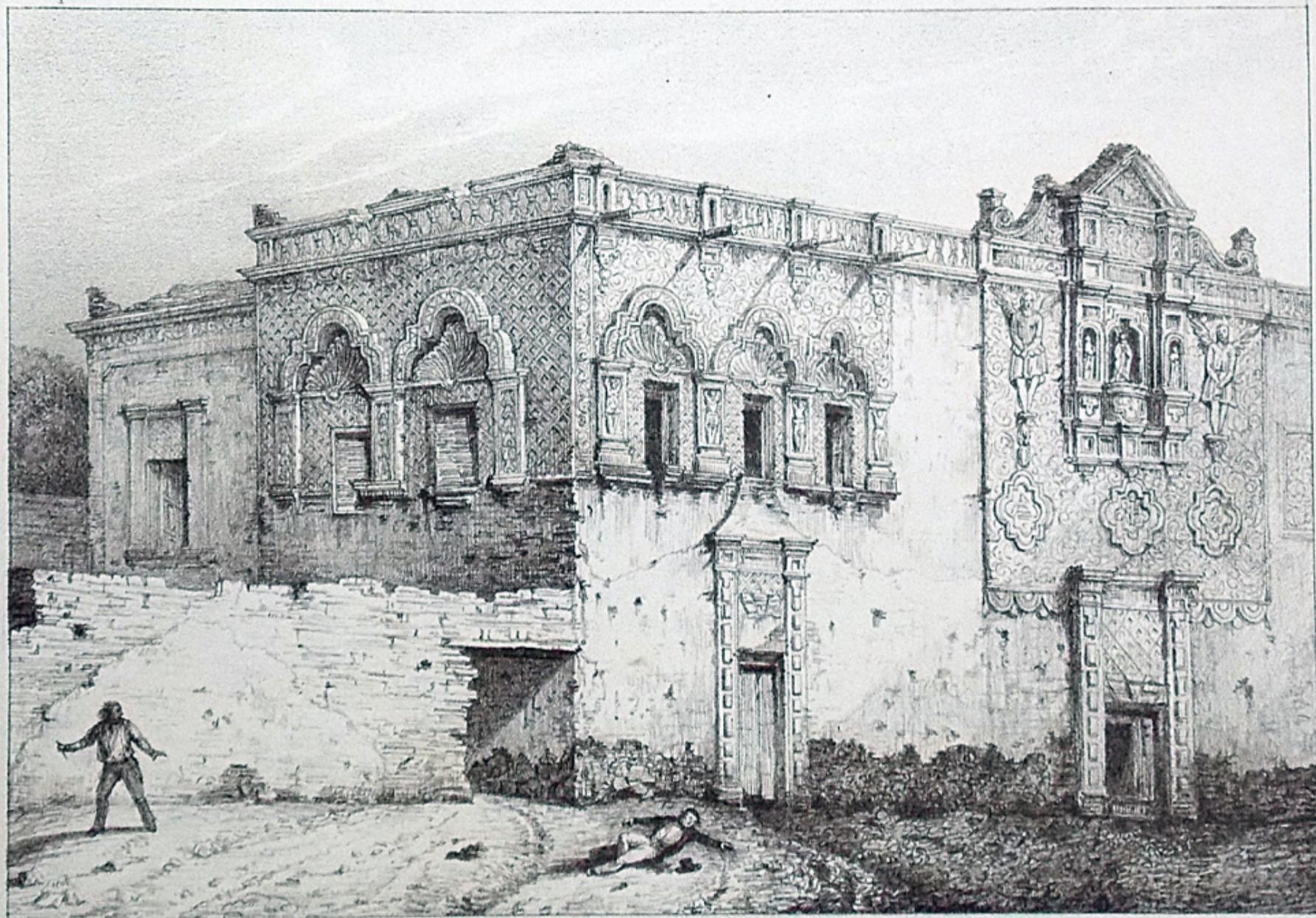


El Viático.

Lito. de Decaen.

## Imagen 22

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "El Viático", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 112 - 113. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Casa del Cacahuatal de San Pablo.

Litog. de Decaen.

## Imagen 25

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Cacahuatal de San Pablo", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

Capítulo 6°

Los Misterios de México.



Paseo de la Viga

Litog. de Decaen.

## Imagen 29

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Paseo de la Viga", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 35 – 36. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

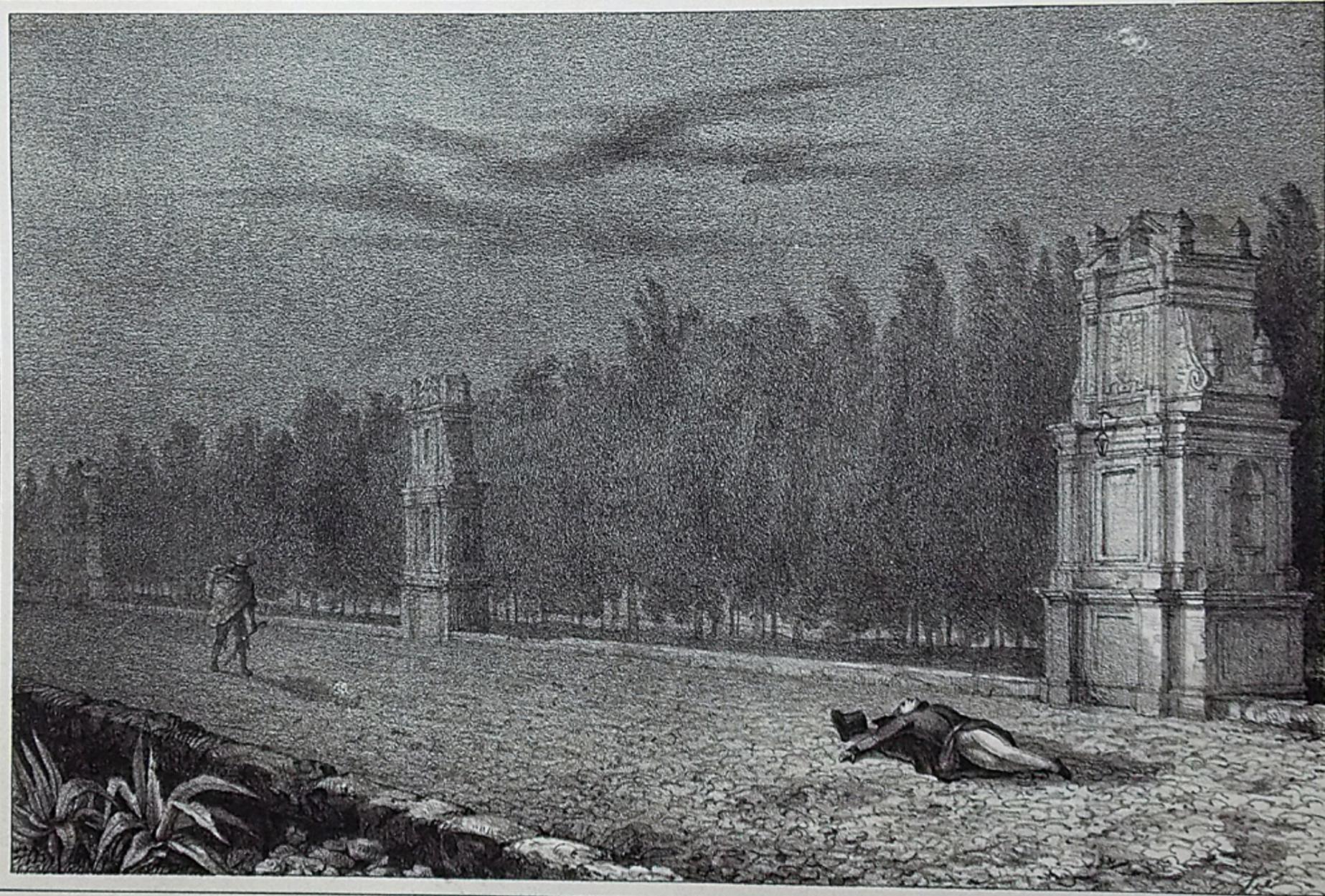


Litog. de Decaen.

Aniversario del día 16 de Setiembre.

# Imagen 30

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Aniversario del día 16 de septiembre", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 2, México, 1851, entre páginas 24- 25. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Cayo en tierra sin sentido.

Litog. de Decaen.

## Imagen 33

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Cayó en tierra sin sentido", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 9 – 10. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

---

Almonte, Juan B., Plano General de la Ciudad  
de México, Colección Orozco y Berra, México,  
Distrito Federal, 1853.

**Diseño del interactivo**  
Violeta Enriquez Sustaita



31  
9

34

2c

POSICIONES GEOGRAFICAS

	Latitud N. (D)	Longitud O. (Grados)
Plaza Obisporiana de Mexico	19° 26' 25.4"	99° 05' 28.6"
Plaza Central	26' 5" 2"	27.9"
Conde de Aguilar	27' 8" 2"	36.1"
Guadalupe Hidalgo, Alameda	29' 10" 1"	32.1"
Atzacapotzalco, Tlacuahuaya	28' 33" 0"	39.4"
Atzacapotzalco, Tlacuahuaya	25' 17" 7"	38.6"
Plaza Central de Tlacuahuaya	26' 12" 3"	40.0"
Plaza Central de Tlacuahuaya	22' 22" 6"	28.9"
San Angel, Cerro de San Mateo	20' 47" 4"	40.3"
San Angel, Cerro de San Mateo	20' 57" 9"	34.1"
San Angel, Cerro de San Mateo	21' 43" 9"	18.1"

**PLANO**  
**TOPOGRAFICO**  
**DEL**  
**DISTRITO DE MEXICO**

LEVANTADO EN 1857,  
POR LA COMISION DEL VALLE

Personal de la Comision

Director encargado de la parte Geodesica y Astronomica Sr. Don J. F. Diaz  
Jefe de la Seccion Topografica Sr. D. R. Fernandez

INGENIEROS TOPOGRAFOS

- 11 Sr. Manuel Alvarez
- 11 Sr. Manuel Flores
- 11 Sr. Angel Alvarez
- 11 Sr. Ramon Alvarez
- 11 Sr. Antonio de la Cruz
- 11 Sr. Antonio Santos Flores

ESCALA

Equidistancia de las curvas de nivel

Publicado en el Departamento de Ingenieros, por el Director de Ingenieros de la Comision del Valle, Sr. D. R. Fernandez, en el mes de Agosto de 1888, segun el Decreto del Sr. D. R. Fernandez, del 10 de Agosto de 1888.



E. Rivière del.

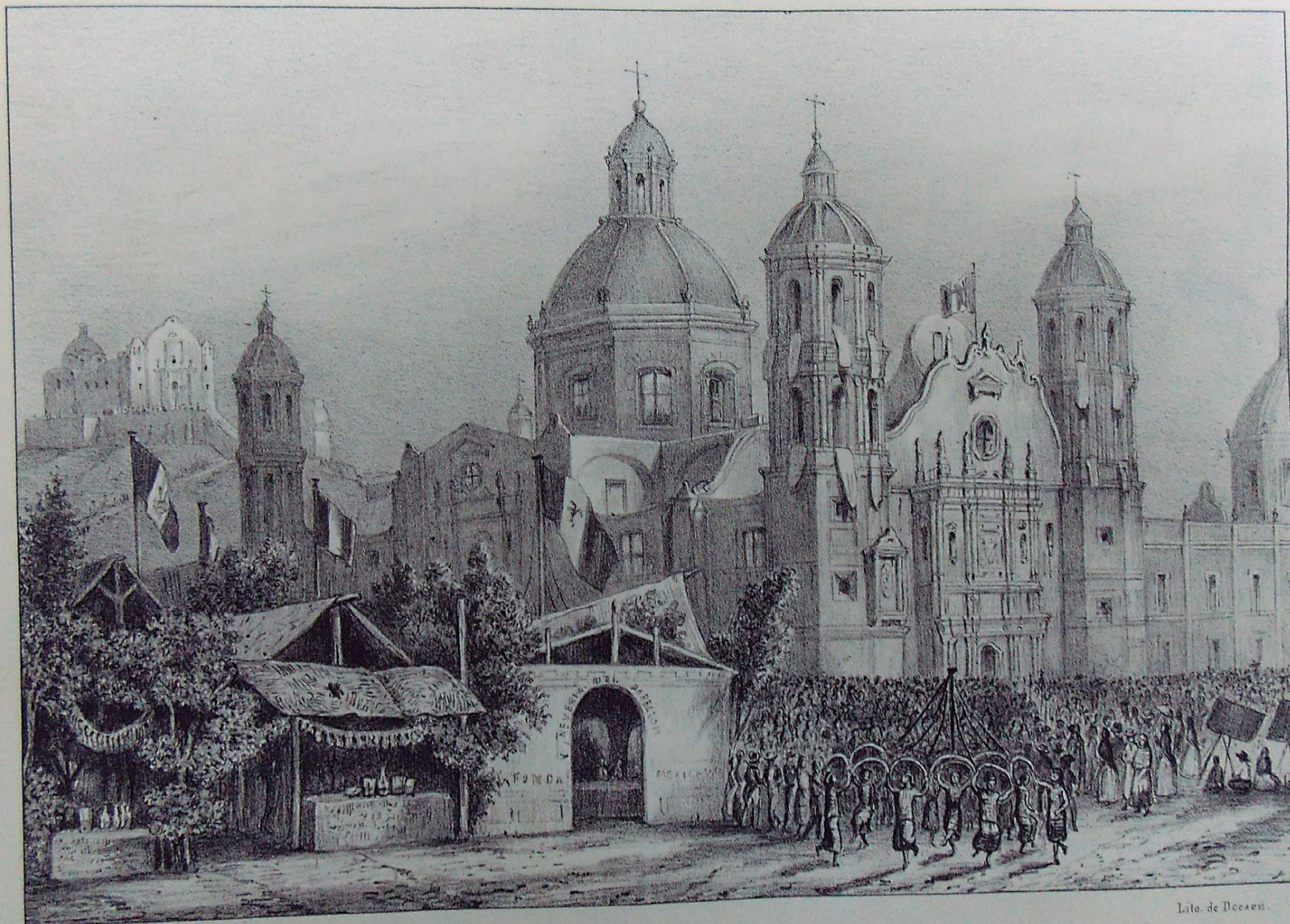
Litog. de Desien.

C. Castro, litog.

Capilla de Ntra. S.ª de Guadalupe.

## Imagen 9

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 22 - 23. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Lito. de Deesen.

Ntra. S<sup>ra</sup>. de Guadalupe el día 12 de Diciembre.

## Imagen 31

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, "Nuestra Señora de Guadalupe el día 12 de diciembre", *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, tomo II, México, Tomo 1, 1851, entre páginas 60 – 61, Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.



Chapultepec .

Litog. de Deaen.

## Imagen 34

Eduardo Rivière, dibujo, Casimiro Castro, litografía, “Chapultepec”, *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, Tomo 1, México, 1851, entre páginas 16 – 17. Litografía. foto: © D. R. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 2013. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.

---

Iglesias, Miguel, et al., Plano Topográfico del  
Distrito de México, Colección Orozco y Berra,  
México, Distrito Federal, 1857.

**Diseño del interactivo**  
Violeta Enriquez Sustaita