

**Universidad Iberoamericana, Ciudad de México**  
**Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto**  
**Presidencial del 3 de abril de 1981**



**UNIVERSIDAD**  
**IBEROAMERICANA**  
CIUDAD DE MÉXICO ®

**Bordados hechos por mujeres**  
**Historia, arte y disputa en México durante el siglo XIX**

TESIS

Que para optar por el grado de  
Doctora en Estudios Críticos de Género

PRESENTA

Alejandra Mayela Flores Enríquez

Directora:

Dra. Angélica Velázquez Guadarrama  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Asesoras:

Dra. Michelle Gama Leyva  
Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana  
Dra. Genevieve Galán Tamés  
Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, abril de 2023

Para María de Jesús Martínez, una niña que vivió en México hace 200 años, porque su dechado me cambió la vida.

## **Agradecimientos**

Esta tesis se hizo gracias a toda la confianza y cariño que recibí por parte de personas muy queridas, quienes me han enseñado que la vida está llena de retos, pero también de emoción, pasión, goce, cuidados y colaboración.

Agradezco infinitamente a mi directora de tesis, a Angélica Velázquez Guadarrama, por creer en mí en todo momento, por su guía generosa, cariñosa y erudita, por señalarme maravillas cuando yo no las veía, y por enseñarme sobre cosas que hacen amar más la vida.

Gracias a mis maestras y asesoras Genevieve Galán y Michelle Gama. Siempre sentí su apoyo y solidaridad. Sus pláticas y clases me apasionaron de temas y lecturas que ni siquiera estaban en mi radar. Ojalá que mis estudiantes reciban de mí lo que yo he recibido de ustedes.

Siempre atesoraré haber formado parte de la comunidad del Doctorado de Estudios Críticos de Género de la Universidad Iberoamericana. Reconozco que esto no habría sido posible sin el apoyo de la Beca Ibero y de la Beca del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT .

Agradezco a mis maestras y maestros, por su entusiasmo y compromiso docente ejemplar. Gracias especiales a Sandra González, maestra, colega y amiga queridísima, a Dina Comisarenco, Gloria Prado, Ángel Méndez, Luz María Moreno, Cristina Gómez, Marisol López, Silvia López, Fidele Vlavo, Edwin Culp, Marilú Rojas, Celia Mancillas, Silvia López, Carolina Armenta y Celia Arteaga. Reconozco de manera especial a Helena Varela, Manuel López y Citalin Ulloa, quienes además encararon el gran reto de coordinar este programa de doctorado y hacerlo todo posible. Agradezco a Erika Castellanos quien desde la asistencia a la coordinación hizo del primer semestre del doctorado una experiencia genial. También presento todo mi cariño a mis compañeros del

doctorado pues fueron mis confidentes y guías. Las risas, lágrimas, abrazos, gritos de felicidad y momentos de duelo que compartimos me acompañarán durante toda la vida. Gracias Andre, Andy, Andrea, Margarita, Paula, Carlos, Edith, Ita, Izchel, Carmen, Miriam, Sylvia y Ana Lilia, siempre estarán en mi corazón. También quiero reconocer a mis colegas de otras generaciones. Me siento afortunada de que la vida y los intereses nos hayan hecho coincidir: gracias a las Gabrielas, a Enrique, Claudia, Jenny Andrea, Iván, Nivardo, Bere, Mario, Laura, Zoha. Mi admiración para todxs.

Sin duda el Departamento de Arte de la Ibero fue el lugar feliz que me mantuvo a flote. Claudia, Eda, Alberto, Sara, Vale, Ana, Ivonne, Paola, Olguita, Luisa, gracias por hacerme sentir parte de un equipo que me impulsa a ser mejor, un equipo al que ya llevo media vida de querer. Mención especial merece mi Sica a quien conocí gracias a un milagro guadalupano, y la muy admirada Karen de quien he aprendido tantas cosas, incluso que los bordados deben ser tema de una tesis doctoral.

Agradezco también a la comunidad de personas que integran mi cofradía novohispana. A mi querido Jaime quien por siempre será mi consentido, porque lo que me ayudó a cultivar en la maestría fue indispensable para realizar esta tesis de doctorado. Gracias a Lenice, Iván y Fer por quererme, comprenderme y hacerme feliz. Gracias a Mónica, Mario y Karina, amigos y maestros. También agradezco a Paula por coincidir en estos temas y por su generosidad.

Mención aparte merecen quienes integran el Seminario de Vida Conventual Femenina pues esa comunidad fue el primer espacio donde pude exponer mis intereses y dudas por el bordado. Gracias a Nuri pues me ha impulsado durante toda mi vida profesional, gracias por sembrar en mí el interés y compromiso por pensar a las mujeres como agentes históricas. Gracias a Conchita por su sabiduría y por enseñarme a ser una investigadora valiente. Gracias a Alicia porque esta vida es mejor porque la conocí, por sus enseñanzas a manos llenas

y por todos los gustos que compartimos. A mis queridas y admiradas Letizia, Doris, Xixian y Adriana.

Gracias a mis amigas y por acompañarme con cariño, conocimientos y comprensión en este proceso. A Daniel, Mariana, Sandra, Lucero, Cristy, Lola, Pamela, Marcela, Ximena, Andrea, Fabiola, Asa, Karina, Dalia, Analía, Estibaliz y Elsarís. Gracias a Ramón, Felipe, Berenice, Gerardo, Janducho y Bárbara.

No puedo dejar de reconocer a mis estudiantes pues sin todo lo que me han enseñado, ni siquiera se me hubiera ocurrido inscribirme a este doctorado. Mi cariño para Silvia, Regina, Alonso, Ekatherina, Sofía, Alexa, Sophia, Mónica, Gaby y muy especialmente para Paulina quien además me ayudó a sistematizar gran parte de los documentos que integran esta tesis.

Agradezco también a los acervos que, cual maravilla, conservan las obras que son las protagonistas de este trabajo. Mi reconocimiento a Lizz, Elena y a su trabajo en el Museo Vizcaínas, también a Héctor por todo lo que aprendí en el Museo Textil de Oaxaca. Gracias a las puertas abiertas del Museo de Historia Mexicana de Monterrey, al Museo de Santa Mónica y al Museo Amparo en Puebla. En la misma línea es necesario decir que este trabajo no se habría logrado sin el apoyo de expertas de los dechados como Carmen Boone, Isabella Rosner, Lynne Anderson, Amy Finkel, Barbara Hutson, Leslie B. Durst y Naomi E. A. Tarrant, y mucho menos sin las colecciones digitales que me mantuvieron a flote durante lo más duro del encierro por la pandemia del COVID-19. Gracias especiales a la Hemeroteca Nacional Digital de México, a la Biblioteca de la Universidad de Nuevo León y a los museos estadounidenses que digitalizaron bordados mexicanos antiguos en la mejor calidad. También estaré por siempre agradecida con el Museo Franz Mayer, porque ahí fue donde me encontré con este tema y con las obras que me cambiaron la vida en el 2012.

También quiero agradecer a bordadoras, bordadores y bordadorxs, así como especialistas en la investigación, estudio y gestión de los textiles a quienes conocí durante estos cinco años. Sus aportes y enseñanzas, a veces con las redes sociales de por medio, fueron fundamentales para sacar lo mejor de este proyecto. Toda mi admiración, cariño y gratitud para Tania Pérez-Bustos pues leer su trabajo académico es una de las experiencias más reveladoras, conmovedoras y estimulantes que he vivido. Le agradezco trascender la comunicación virtual para pasar al abrazo. También agradezco a Manuela Cortés porque con ella también aprendí y reí muchísimo.

Mi familia es todo para mí y sin ella no habría logrado nada. Gracias a mi mamá y papá, me lo han dado todo. Ustedes fueron las primeras personas que me enseñaron a apasionarme por el conocimiento, a amar mi profesión y a trabajar por hacer realidad mis deseos. Gracias a mi hermana quien también es mi mejor amiga y quien ya es experta en el bordado del siglo XIX, al igual que Daniel. Ustedes dos son los mejores y más importantes compañeros de vida, siempre los adoraré por quererme tal cual soy y por hacer todo para que yo pueda ser una persona mejor y feliz. Gracias a mis tías y tíos, a Claudia, Carlos y Chayo, a Gus, Mine, Rebe y Daro, a Chelina, Lupita y Mario, a mis primas y primos, a Tati, Rogelio y Adrián, a Mariana y Beto, a Rodrigo, Carlitos y Fer, Ximena y Ernesto. Me siento orgullosa de compartir con ustedes una misma genealogía de la que también forman parte abuelos y abuelas. A ellas les dedico esta tesis pues sus enseñanzas y vidas la inspiraron en gran medida. Gracias también a Maru, Carlos, Pam, Charly y Matt.

Cierro estos agradecimientos con un cariñito para Davidson pues fue compañero y cuasi-coautor de esta investigación.

## Tabla de contenido

1. Introducción.....	11
1.1. Presentación. ¿Cómo nombrar a mis objetos de estudio?.....	11
1.2. Objeto de estudio .....	18
1.3. Hipótesis .....	18
1.4. Pregunta de investigación .....	18
1.5. Preguntas secundarias.....	18
1.6. Objetivo de investigación .....	19
1.7. Corpus de investigación.....	19
1.8. Estado del arte.....	20
Antecedentes y tendencias.....	23
Propuestas desde la Historia del Arte.....	31
Historia del arte y feminismo.....	34
Consideraciones preliminares .....	36
Otros diálogos.....	38
1.9. Lugar de la investigación: marco epistémico y teórico.....	41
Marco epistémico.....	43
Marco teórico.....	46
a) Intervenciones suaves .....	51
b) Artefactos corpo-afectivos.....	52
1.10. Enfoque metodológico .....	57
Estrategia metodológica .....	61
□ Intervenciones feministas en las historias del arte:.....	61
Diseño de investigación y métodos .....	63

Método y técnicas para cada etapa .....	64
□ Etapa 1: historiografía .....	64
□ Etapa 2: fenomenología.....	66
□ Etapa 3: hermenéutica.....	67
□ Etapa 4: genealogía .....	69
Instrumentos a utilizar.....	71
□ Instrumento 1: fichas de trabajo.....	71
□ Instrumento 2: lista de obra .....	71
Procedimientos de análisis de información / datos .....	72
Consideraciones de la investigación.....	73
2. Esto (también) es arte.....	76
2.1. Genealogías y problemáticas del bordado y su relación con los estudios de arte .....	80
3. Modalidades de la enseñanza y práctica del bordado durante el siglo XIX.....	111
3.1. "Sinforosa" o de los bordados realizados en México durante el siglo XIX .....	111
3.2. Mujeres católicas, mujeres bordadoras .....	128
Instrucción religiosa.....	130
Bordados como "labores de manos": contextos, prácticas y valores .....	137
Bordados religiosos: imaginarios y dádivas.....	148
3.3. Mujeres bien educadas, mujeres bordadoras .....	158
Pautas y proyectos para la educación de las mujeres .....	160
Lo que se enseñó a través del bordado .....	165
Hombres bordadores como casos de excepción.....	190
El caso de los dechados.....	193
Métodos para la enseñanza de bordado .....	227

Relación de las prácticas, materiales, mobiliario y capacidad máxima con las que contaba cada nivel de enseñanza en las escuelas públicas de Vizcaínas, de acuerdo con el plan de 1844 .....	233
Principales géneros de bordado .....	239
Variantes técnicas en el orden que deberían aprenderse considerando así mismo las observaciones anotadas en el Manual de las Señoritas .....	240
Variedades de agujas.....	243
Telas y maneras de trazar muestras de bordado .....	243
3. 4. Mujeres trabajadoras, mujeres bordadoras .....	249
Antecedentes.....	251
Costureras y modistas.....	257
Detalle y relación de los puntos de costura .....	263
Bordadoras profesionales: primera fase, 1800 - 1830 .....	273
Bordadoras profesionales: segunda fase, 1830-1870 .....	276
Bordadoras profesionales: tercera fase, 1870-1900 .....	293
Participación y representación política .....	306
Bordados en eventos sociales .....	311
4. Bordados y bordadoras y su presencia en exposiciones.....	319
Londres, 1851 .....	324
París, 1855 .....	327
Filadelfia, 1876 .....	328
Nueva Orleans, 1884.....	331
París, 1889 .....	334
Chicago, 1893 .....	338
París, 1900 .....	351
Recuento.....	352
5. Conclusión: Los bordados como monumentos.....	357
6. Documentalia .....	373
7. Glosario .....	455
8. Bibliografía.....	468

*Guardo cosas que hacen las veces de puetas que permiten el acceso a los rincones de la memoria donde archivo algunos recuerdos. No puedo distinguir qué es lo preciado, si el recuerdo o el objeto; son uno mismo. Las servilletas pintadas de la tía Julieta, el cubrelecho en croché que me hizo de regalo de quince la tía Susana, el dechado en punto de cruz de mi mamá cuando estaba en el colegio, las muñecas de trapo que me trajo mi papá de África, las carpetas bordadas de la tía Mary, las pijamas de mis hijas, sus peluches favoritos... Todos objetos textiles repositórios de mi memoria*

Geografía Doméstica, Margarita Cuéllar<sup>1</sup>

*No sé si las nuevas generaciones de artistas saben esta historia, yo diría que no, que para ellas los temas de identidad y sexualidad están ya dentro de un repertorio y lo dan por hecho. Me imagino que tienen nuevos problemas y conflictos que no alcanzo a formular, pero creo que es importante saber qué poquitos años hace que las mujeres necesitamos unas de otras para poder encontrar estéticas distintas para poder expresarnos. Creo en el poder de la memoria.*

"La memoria es como una piedra pulida", Magali Lara<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Margarita Cuéllar Barona, *Geografía doméstica*, Biblioteca Breve (Colombia: Tusquets; Planeta Colombiana, 2021), 6–7.

<sup>2</sup> Magali Lara, "La memoria es como una piedra pulida", en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero y Inés Sáenz (México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007), 420.

# 1. Introducción

## 1.1. Presentación. ¿Cómo nombrar a mis objetos de estudio?

La librería de Ch. Bouret, que también llevaría el nombre de Vda. De Ch. Bouret, fue una de las principales tiendas y editoriales en México durante el siglo XIX. Entre sus publicaciones se cuentan varias dedicadas a las mujeres y que circularon a manera de manuales morales, técnicos, así como relatos novelados que difundieron las pautas de la educación de las mujeres.<sup>3</sup> Esta casa publicó el *Manual para señoritas*, traducido del francés por Doña Ana María Póveda. El libro fue motivo de bastante éxito, tanto que figuró entre los libros de texto anunciados en calendarios lo que se tradujo en que para 1883 ya contaba con cinco ediciones dedicadas a lectoras mexicanas, impresas por la misma librería.<sup>4</sup>

En él se detallan instrucciones para “aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres...”<sup>5</sup> entre las que figura la materia de esta investigación: el bordado, mismo que se enuncia en tanto verbo y arte, “el arte de bordar”<sup>6</sup> es decir, dando cuenta de su ámbito semántico a la luz de los pormenores y complejidades que lo enmarcaron en el contexto del siglo XIX. El índice de las materias que comprende el libro permite conocer que dicho ámbito fue conocido bajo el nombre de “géneros de trabajos femeniles”, “labores de manos” o “manuales”.

---

<sup>3</sup> Laura Suárez de la Torre, “Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia comercial e injerencia cultural en México”, en *Impressions du Mexique et de France*, ed. Lise Andries y Laura Suárez de la Torre, Horizons américains (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018), 87–114, <http://books.openedition.org/editionsmsmh/9599>.

<sup>4</sup> Desconozco cuándo fue la fecha de la primera edición de la traducción al español de este título. La edición publicada en Madrid en 1827 es la versión más antigua que he localizado y que, por lo tanto, sugiere que se trata de un título vigente durante gran parte de la centuria. Véase: María Ana Poveda, *Manual de las señoritas; ó, Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres: con sus láminas correspondientes* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1827).

<sup>5</sup> Poveda, Portada.

<sup>6</sup> María Ana Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres*, 5a ed. (París, México: Librería de Ch. Bouret, 1883), 357.

El índice de materias del libro permite saber sobre los diversos componentes de tal ámbito, así como del orden en que debían estudiarse. La idea que esto sugiere, el campo de las labores como uno en construcción, de procesos ordenados según anota el prólogo, enfatiza a éstas como un medio para la construcción de cuerpos femeninos, de cuerpos moralizados y normados a partir de la comprensión y dominio de un hacer sinecdótico, centrado en la mano

Más dicha encierra en su seno una pajiza cabaña, que un suntuoso palacio; y una pequeña aguja dirigida por la mano tierna de una paciente niña puede proporcionar a una familia virtuosa goces más verdaderos e interesantes que todo el oro y piedras preciosas del universo.<sup>7</sup>

Los capítulos que desmenuzan lo anterior son los siguientes:

I. Arte de la costura y modista

II. Arte de bordar

III. Arte de hacer el punto de aguja para faja, calceta, media, etc.

IV. Arte de hacer encajes

V. Arte de hacer tapetes y de trabajar en cañamazo

VI. Arte de hacer bolsillos o redículos

VII. Toda clase de obras de punto de red

VIII. Arte de hacer cordones de trenza, presillas, trencillas, sombrerillos de ídem, etc.

IX. Labores de felpilla

---

<sup>7</sup> María Ana Póveda, trad., *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1827), 3, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=449671>.

X. Labores de abalorio

XI. Cordones, sortijas, cifras de pelo y otras obritas de este género

XII. Arte de hacer zurcidos, tanto sencillos como los de punto por cima, de pieza, a punto de encaje, enluzados y a punto perdido <sup>8</sup>

Adicionalmente se detallan las siguientes ejercicios: modos de hacer la falda de un vestido, de forrar los vestidos, de hacer guarniciones y trencilla de ceja; arte de hacer canastillos y cestitos de todas clases, canastillos de felpilla, canastillos de cintitas entrelazadas, guarnecido de pliegues huecos, canastillos de paja y cintas, canastillos y cestitos de papel arrollado cubierto con seda lasa, cestitos de estrellas, canastillos de mimbre en tapicería, de flores artificiales de lana, de cartón de Bristol bordados con sedas matizadas y de retales simplificados; arte de hacer corsés y de coser los guantes.<sup>9</sup>

La revisión de estos apartados deja en claro que varios de ellos comparten aspectos técnicos y materiales. Permiten adivinar que existe una base de c, en primer lugar, propiciar familiaridad con técnicas y materiales básicos que implicaban el conocimiento de la costura como pauta general de estos trabajos. A ello seguía el aprendizaje del bordado, del tejido de punto, de la labor de encajes y de que la costura y confección de prendas (Capítulo I) suponen los conocimientos fundamentales, seguidos del bordado, el cual también la diferencia entre unos y otros parece radicar en que el primer grupo –el arte de la costura y modista– tiene un fin práctico y su dominio incluso servía para emplearse en los oficios del mismo nombre, mientras que el segundo caso – el arte de bordar – pareciera ser menos relevante para el ámbito laboral y más recreativo, sin restarle eso su relevancia en segundo lugar dentro del libro.

---

<sup>8</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero merito de las mujeres*, 357–60.

<sup>9</sup> Poveda, 357–60.

El orden que figura en el *Manual para señoritas* parece replicarse con el de otros títulos; por ejemplo, en *Nociones de sistemas y métodos de enseñanza*, al pormenorizar las materias que deberán estudiar las niñas se mencionan las “labores”, mismas que en los grados más básicos se traducen en distintos trabajos y puntos de costura y, hasta el 7º grado suponen el ejercicio del bordado<sup>10</sup>. Es interesante que al explicar la “enseñanza de labores” se menciona que estas son “propias del sexo” y que “ocupan un lugar muy importante en la instrucción de las niñas”; en la misma sección se ordenan por orden de importancia y aprendizaje de la siguiente manera: 1º labores útiles (punto de media, costura y remiendos)<sup>11</sup>, 2º labores útiles y agradables (bordados, tapicería, encajes, blondas y malla)<sup>12</sup> y 3º labores de recreo y adorno (bordados en sedas de colores, pelo, oro y plata; trabajos de felpilla, abalorio, perlas y cabello, y las flores y frutas artificiales)<sup>13</sup>. Acerca de las labores de recreo y adorno el autor advierte a las educadoras que:

Estas labores son generalmente propias de las jóvenes de familias acomodadas, y los recursos que en todo caso pueden proporcionar algunas de ellas, son precarios y sujetos al capricho de la moda [...] Para dedicarse con éxito a esta especie de labores se requiere cierto gusto y conocimiento más o menos profundos de dibujo; por cuyo motivo sólo pueden ser objeto de Escuelas superiores y de los Colegios particulares.<sup>14</sup>

Ante dicha advertencia, el autor abandona una mayor pormenorización del tema, aclarando muchas de las consideraciones que hay que tener en mente en relación con el tema de esta investigación. De ello se desprende que es posible afirmar que los bordados que me interesa estudiar están plenamente

---

<sup>10</sup> Odón. Fonoll, *Nociones de sistemas y métodos de enseñanza: con unos ligeros principios de educación, para el régimen y dirección de las escuelas de niñas : dedicadas a las maestras de primera enseñanza* (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881), 30.

<sup>11</sup> Fonoll, 167–77.

<sup>12</sup> Fonoll, 177–82.

<sup>13</sup> Fonoll, 183.

<sup>14</sup> Fonoll, 183.

inscritos en el ámbito de las prácticas conocidas como labores, las cuales fueron consideradas como propias del sexo femenino, que formaron parte de una educación práctica elemental, aunque, en relación con sus pormenores materiales, también implicaban un ejercicio al que aparentemente no podían dedicarse todas las mujeres ya que su práctica pareció resultar de un privilegio de clase. Esta última afirmación se corresponde con la anotación que Angélica Velázquez ha realizado acerca de las distinciones sociales en relación a las labores de agujas<sup>15</sup> y se confirma con uno de los diálogos que figuran en la novela *La Quijotita y su prima*, y que se refiere a cuando una de las protagonistas se pavonea de la educación que ha recibido su hija: “[...] está aprendiendo a bordar y a hacer trencitas de chaquira; a coser no, porque gracias a Dios, tiene su padre y no ha de ser costurera; estas cositas se le enseñan porque no esté ociosa, y algún día sepa qué está bueno y lo que está malo”<sup>16</sup>. Mis objetos de estudio se relacionan con los trabajos de costura pero se distancian de los mismos en atención a su función. La costura llegó a estar signada por la idea de la utilidad que suponía su dominio y ejercicio en caso de que su practicante requiriera procurar su propio sustento que la alejaría de la prostitución.<sup>17</sup> Por otro lado, el bordado se relacionó con las ideas de lo agradable, el recreo y el adorno, símbolos y privilegios relacionados con la clase social de quienes lo practicaron, aunque también con su identidad racial.<sup>18</sup>

En cuanto a la definición del concepto, el *Mapa de diccionarios académicos de la Real Academia Española* señala dos definiciones relativas al término

---

<sup>15</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, Primera edición (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), 107.

<sup>16</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 4a ed. (México: Librería del Recio y Altamirano, 1842), 121–22.

<sup>17</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 103.

<sup>18</sup> Fonoll, *Nociones de sistemas y métodos de enseñanza: con unos ligeros principios de educación, para el régimen y dirección de las escuelas de niñas: dedicadas a las maestras de primera enseñanza*, 177–83.

“bordar” y correspondientes al siglo XIX, la primera de ellas tiene como fecha 1817 y la segunda se refiere al año de 1884.<sup>19</sup>

1817	1884
v. a. Labrar sobre cualquiera tela con hilo, seda, lana, plata, oro &c. formando varias labores dibujadas en ella. <i>Acu pingere.</i>	a. Enriquecer una tela ó piel con hilo, seda, lana, plata, oro, etc. formando en ella con la aguja figuras ó labores.
Ejecutar alguna cosa con arte, y asi se dice: baila que lo BORDA &c. <i>Elegantiùs agere.</i>	fig. Ejecutar alguna cosa con arte y primor.

Por otro lado, para el término “bordado”, además de apuntar una serie de variantes técnicas, la misma fuente señala lo siguiente:<sup>20</sup>

1817	1884
p. p. de BORDAR.	m. Bordadura, 1.a y 2.a aceps.
s. m. Lo mismo que BORDADURA.	

<sup>19</sup> Las transcripciones respetan la ortografía original. Cabe mencionar que además de las dos definiciones anotadas, la versión de 1817 también presenta una entrada en la que se define el “boradar á tambor” y que, por tratarse de una variante técnica, no se transcribe en este análisis. Véase Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, *Mapa de diccionarios*, 2013, <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>

<sup>20</sup> Las transcripciones respetan la ortografía original. Véase Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, *Mapa de diccionarios*, 2013, <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>

Con base en las definiciones puede verificarse que existe un énfasis sobre el carácter técnico del concepto, el cual se refiere a “labrar” o “enriquecer” telas o pieles a partir del uso de hilo y aguja. Llama la atención que la versión de 1884 retoma términos que en general enfatizan el carácter especial ypreciado del término: enriquecer, arte y primor.

En suma, mi objeto de estudio se refiere al ámbito que integraron los bordados realizados por niñas y mujeres que vivieron en condiciones de privilegio y con alto poder adquisitivo en el contexto del México del “largo siglo XIX”<sup>21</sup> (1789-1914). Esta delimitación, tal y como lo sugieren los pormenores revisados, implica analizar casos que formaron parte de la educación básica de algunas mujeres y de sus prácticas cotidianas, las cuales se constituyeron como signos de su capital social y cultural, en el marco de los paradigmas de las familias nucleares y burguesas, así como sus diversas relaciones con el ámbito artístico. Estudiaré a los bordados en relación con el marco, tejido o sistema en el que se inscribieron con el objetivo de conocer los pormenores que sustentaron e impulsaron su ejercicio, de cara al análisis de las causas, circunstancias, normas y efectos que abrazaron su hacer, tenido por femenino, y los efectos que dicho hacer tuvo en la construcción de corporalidades diversas y de su feminización.

Estas notas se refieren al problema de que el bordado fue y sigue siendo un ámbito que ha sido objeto de una invisibilización sistemática en tanto parte de un sistema de dominación que lo ha relegado a la esfera de la vida privada y doméstica, relativa a los cuidados asignados como característicos de las mujeres y consustanciales a la feminización de sus cuerpos e identidades, aspecto que resuena en la crítica que Patricia Mayayo ha realizado acerca de la consideración de los cuerpos tenidos como femeninos en tanto cuerpos de y

---

<sup>21</sup> Rogelio Altez y Manuel Chust, “Nuestro largo siglo XIX”, en *Las revoluciones en el largo siglo XIX latinoamericano* (Madrid: Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos; Iberoamericana; Vervuert, 2015), 11, <https://doi.org/10.31819/9783954878260-001>.

para la (re)producción.<sup>22</sup> Dentro de este problema habita el hecho de que el bordado haya existido en constante tensión dentro del sistema artístico y sus narrativas, ya que los mecanismos estructurales tradicionales de dicho sistema son contrarios a los valores y características que han construido al bordado en tanto práctica y artefacto. Esto se decanta en que la historia del bordado en México se haya articulado como un compendio de las convenciones morales sobre el tema y de los supuestos que sostienen su feminización.

## **1.2. Objeto de estudio**

El ámbito del bordado realizado por mujeres en el contexto de México durante el siglo XIX, su articulación, práctica, efectos y feminización.

## **1.3. Hipótesis**

En el contexto del México del siglo XIX, el bordado resultó relevante en la construcción de una identidad sexo-genérica, considerada como femenina. Esto supuso que el bordado incidió en la formulación discursiva y performática de la materialización de cuerpos diversos, tenidos por femeninos, como efecto de dinámicas de poder y normas reguladoras que enmarcaron su identificación y exclusión.

## **1.4. Pregunta de investigación**

¿Cómo se consolidó en México, durante el siglo XIX, la idea de que el bordado era una actividad femenina y cómo es que eso contribuyó a la construcción de la identidad sexo-genérica de las personas que lo practicaron?

## **1.5. Preguntas secundarias**

1. ¿Cuáles son los antecedentes de esta práctica en México?

---

<sup>22</sup> Patricia Mayayo, *Cuerpos Sexuados, Cuerpos de (Re) Producción, Textos del cuerpo* (Barcelona: UOC, Rambla del Poblenou, 2011), 27.

2. ¿Qué tipo de bordados realizaron las mujeres durante el siglo XIX en México?
3. ¿Cuáles son los paradigmas y relatos que se refieren a estas obras?
4. ¿Qué mujeres se dedicaron a bordar, bajo qué circunstancias y por qué motivos?
5. ¿Qué lecturas adicionales se le otorgaron al ejercicio de bordado, en paralelo a su consideración como una práctica femenina?
6. ¿Cómo es que esta práctica llegó a considerarse un arte?
7. ¿Qué lugar ocupan los bordados realizados en México durante el siglo XIX dentro de las lógicas del sistema artístico actual?

## **1.6. Objetivo de investigación**

Perfilar el ámbito del bordado realizado por mujeres en México durante el siglo XIX a la luz de sus circunstancias, valores y problemáticas, con el fin de articular una revisión que fundamente la consideración del bordado como una “tecnología de género”<sup>23</sup> que participa de la representación y construcción de identidades y de la feminización corporalidades diversas, humanas y “más que humanas”<sup>24</sup>.

## **1.7. Corpus de investigación**

1. Bordados realizados por mujeres en México durante el siglo XIX.
2. Fuentes de información primarias: cartas, diarios y cualquier otro manuscrito que presente información relevante y directamente relacionada con mis objetos de investigación.
2. Fuentes de información secundarias: publicaciones contemporáneas al contexto de creación de mis objetos de estudio y que se refieren a ellos en términos generales, o bien, a las intenciones y objetivos que explican su existencia misma o su dimensión simbólica.

---

<sup>23</sup> Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction* (Londres: Macmillan Press, 1989).

<sup>24</sup> Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance* (Durham: Duke University Press, 2013).

3. Fuentes de información terciarias: publicaciones no contemporáneas a mis objetos de estudio y que más bien dan noticia de la manera en que han sido estudiados y narrados.

## 1.8. Estado del arte

Como Karen Cordero e Inda Sáenz reclamaron desde el 2007 en el prólogo del libro, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, el feminismo no ha contado con una tradición afianzada ni expresa en los marcos teórico-críticos del ámbito académico de la Historia del Arte en México.<sup>25</sup> Ambas acusaron que el caso mexicano se ha distinguido del de Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental por la falta de una genealogía crítica feminista expresa y consolidada. En dichas latitudes puede comprobarse la presencia de la teoría feminista como parte del perfil crítico de sus academias de historia del arte al menos desde la década de 1970. Ante ello, en relación con el contexto mexicano las autoras señalaron que, “[...] tanto en el ámbito de la historia y la crítica como en el de la creación artística, se recibe con cierta sospecha cualquier alusión al feminismo, y se desconoce o se conoce muy parcialmente la nutrida producción académica y artística desatada por el feminismo y los estudios de género en otros países”<sup>26</sup> esto lo comprendieron como resultado de la preponderancia del vínculo “[...] de los discursos historiográficos con los usos simbólicos del arte como elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos”<sup>27</sup>. Por ello diagnostican que

[...] la falta de desarrollo de un movimiento feminista contundente en México, con una presencia y repercusión social equivalentes a las que esta corriente

---

<sup>25</sup> Karen Cordero y Inda Sáenz, eds., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007), 5.

<sup>26</sup> Cordero y Sáenz, 5.

<sup>27</sup> Cordero y Sáenz, 5–6.

ha tenido en muchos países desde los años setenta, ha desprovisto al campo de las artes visuales del diálogo que nutrió a esta línea de pensamiento en Estados Unidos y Europa, convirtiéndola en parte integral de un proceso de cuestionamiento que tocaba no sólo a los intelectuales, sino a la sociedad en general.<sup>28</sup>

Aunado a ello, anotaron que las escasas iniciativas que para ese entonces se enunciaban desde posiciones feministas conscientes, consistes y persistentes, tanto desde el ámbito de la creación como desde la crítica y los estudios de arte, se habían enfrentado a una lectura y recepción “[...] hostil y/o ignorante del discurso feminista, que debido a su marginalidad en el ámbito social mexicano es objeto de mitos distorsionados que han logrado convertir la palabra ‘feminista’ en un estigma”<sup>29</sup>.

En el 2020, trece años después de la publicación del libro referido y en el contexto de una conferencia dictada por Karen Cordero para la Sociedad de Estudiantes de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, la investigadora se congratulaba por el creciente interés por el feminismo y los estudios de género entre estudiantes, así como su posicionamiento dentro las prácticas docentes.<sup>30</sup> También aprovechó la ocasión para anotar que, sorprendentemente, el término “feminismo” seguía resultando intimidante dentro de la reflexión sobre el arte en el contexto mexicano y latinoamericano lo que revelaba la prevalencia de una agenda conservadora dentro de los estudios de arte y del sistema artístico en general. Dentro de ello destacó que el ámbito de la creación, con posicionamientos expresamente feministas desde la década de 1970, demanda este tipo de reflexiones además de que les brinda pertinencia,

---

<sup>28</sup> Cordero y Sáenz, 6.

<sup>29</sup> Cordero y Sáenz, 9.

<sup>30</sup> Karen Cordero, “Herencia, vivencias y retos en la Historia del Arte feminista” (Ponencia organizada por la Sociedad de Alumnxs de Historia del Arte (Saltimbanqui), Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, el 9 de diciembre de 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=xCANCFbQQJE>.

lo cual se exalta en el contexto de la crítica, creación, demanda y protesta feministas contemporáneos.

En ambas ocasiones se deja saber sobre la relevancia que han tenido las escuelas estadounidenses y europeas a través de sus “intervenciones feministas a la historia del arte”<sup>31</sup> en la reflexión y en el debate que han tomado lugar en México. También se enfatizan los aportes de artistas feministas quienes adicionalmente se han ocupado de la reflexión crítica sobre la materia, a través de sus obras, mediante publicaciones y eventos, lo cual, entre otros efectos, ha resultado en una propuesta de definición del arte feminista:

¿A qué nos referimos con el arte feminista? Es un arte que cuestiona —desde sus temáticas, procesos, materiales y modo de involucrar a las personas— las dinámicas de exclusión, invisibilización y violencia producidas por construcciones desiguales de género, y que configura propuestas alternativas en este sentido.<sup>32</sup>

Cabría sumar que aun cuando en otras latitudes existen genealogías más largas que abrazan los nombres de varias autoras y proyectos que se reconocen como parte de una historia del arte feminista con inicio en la década de 1970, en el caso mexicano dicha genealogía comienza justamente con los aportes de Cordero, como parte de la academia de historia del arte, y con Eli Batra, desde la filosofía del arte.<sup>33</sup> Si bien las propuestas de ambas están fuertemente influidas por los debates que caracterizaron el estudio y crítica de la historia del arte en Europa y Estados Unidos durante la década de 1970, desde la década siguiente ambas desarrollaron reflexiones situadas desde las lógicas y problemáticas del

---

<sup>31</sup> Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero y Ina Sáenz (México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007), 19–50.

<sup>32</sup> Mónica Mayer, “Feminismo y formación”, *Si tiene dudas... pregunte* (blog), el 29 de enero de 2016, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion>.

<sup>33</sup> “Eli Bartra”, en *Wikipedia, la enciclopedia libre*, el 26 de septiembre de 2022, [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eli\\_Bartra&oldid=146206328#Metodolog%C3%ADa\\_Feminista](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eli_Bartra&oldid=146206328#Metodolog%C3%ADa_Feminista).

contexto mexicano que continúan pautando la reflexión sobre la materia hasta la actualidad. Habría que decir que aunque los proyectos feministas sobre el arte mexicano que integran las carreras de cada una de estas investigadoras se remontan hasta la década de 1980, no fue sino a partir de 2007 cuando, con la compilación realizada por Karen Cordero e Inda Sáenz se decantó una escuela teórico-crítica avocada específicamente al desarrollo de investigaciones feministas sobre la historia del arte, que se valieran de marcos específicos de la materia.<sup>34</sup> De ello han resultado proyectos curatoriales, artísticos, docentes, de investigación y editoriales que, cada vez en mayor número y presencia, integran lo que hoy puede afirmarse como una escuela mexicana de historia el arte feminista, crítica y retadora del modelo artista-obra y su foco en la figura de artista-genio, en su biografía y producción.

A esta reflexión habría que sumar la crítica sobre las dicotomías entre lo público y lo privado, temática que tomó lugar dentro de las reflexiones feministas desde la década de 1960. Esto, como ya ha señalado Patricia Mayayo, es uno de los ejes de la dominación del liberalismo y del sistema artístico-moderno/patriarcal, cuya base se refiere a la domesticación de cuerpos feminizados, a la invisibilización y menosprecio de los trabajos y obras que realizan por considerarlas como propias de la esfera de la vida privada, de las tareas del cuidado y mantenimiento de la vida y que incluyen al bordado.<sup>35</sup>

Ante estas consideraciones este estado del arte parte de una genealogía breve en relación con los análisis de la materia desde la historia del arte, ante lo cual también abraza una conciencia sobre la variedad de perspectivas disciplinares y lugares de enunciación de quienes han dedicado sus estudios a la materia, ya sea de forma expedita o circunstancial.

## **Antecedentes y tendencias**

---

<sup>34</sup> Cordero y Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

<sup>35</sup> Mayayo, *Cuerpos Sexuados, Cuerpos de (Re) Producción*, 10.

El punto de partida de esta revisión se sitúa en el segundo tercio del siglo XX e inicia con la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ocurrida en 1936, y que fuera antecedida por el establecimiento del Laboratorio de Arte Mexicano en 1935, por iniciativa de Manuel Toussaint, especialista en lo que él mismo denominaría como “arte colonial”.<sup>36</sup> Este momento es relevante pues supone el establecimiento de la academia mexicana de estudios en Historia del Arte, origen institucional del tipo de análisis que me interesa. En dicho contexto, en 1944 Manuel Romero de Terreros fue nombrado investigador del instituto. Romero de Terreros fue descendiente de una familia perteneciente a la nobleza virreinal, entre cuyos temas de interés se contaban lo que él definió como “artes menores en México y España”, con énfasis en el caso del Virreinato de la Nueva España (1521-1821) y del México del siglo XIX. El nombramiento concedió un marco y reconocimiento académico a su trabajo, así como a su interés por las “artes menores” dentro de la academia mexicana de Historia del Arte, lo que resultó en la consolidación de su proyecto titulado *Las artes industriales de la Nueva España* como uno de los referentes de la materia y cuyas primeras versiones se publicaron a manera de fascículos y por entregas, desde las primeras décadas de la centuria pasada.<sup>37</sup>

En *Las artes industriales de la Nueva España* encuentro una de las primeras referencias sobre mi tema, quizá la primera escrita desde el ámbito académico, y que fue continuamente republicada desde 1923 y hasta la década de 1980. Ésta se resume en el apartado titulado *Tejidos y bordados*, que en general presenta una revisión de noticias sobre ejemplares de dicho género, distinguidos por su materialidad o por sus pormenores técnicos, por conocerse el nombre de sus autores, o por existir noticias de los personajes que los encargaron en el

---

<sup>36</sup> Consúltense la página web del Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperada el 25 de noviembre de 2019: <http://www.esteticas.unam.mx/instituto>

<sup>37</sup> Elisa Vargaslugo, “Las artes industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 38 (1969): 83–90, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1969.38>.

sentido de patrocinio y mecenazgo. En esta línea se destacan los personajes señalados como fundadores de esta tradición para el caso del territorio virreinal y que se refieren a hombres inmigrantes de origen europeo, así como a sus primeras tareas y encargos; también se destaca el caso de la enseñanza temprana de estas técnicas a hombres indígenas en el contexto de escuelas de artes y oficios y que eran escuelas conventuales, de tradición franciscana y que tenían el afán de dar una instrucción práctica y manual a los “naturales” con el fin de aleccionarlos en la producción de objetos y la representación o recreación de temáticas propias del panorama cultural de la monarquía hispánica. Adicionalmente se mencionan los textiles de importación realizados en Asia y las tendencias que pautaron su comercio y consumo. Por otro lado, también revisa el caso del trabajo en el contexto de los gremios que, en tanto sistema de producción, atienden a una tradición normativa de la producción y creación textil, de antecedente europeo y medieval, destacando el caso de indumentaria civil y de ornamentos litúrgicos.<sup>38</sup>

Es así que el texto de Romero de Terreros construye una idea sobre la historia de los textiles y el bordado en México durante el periodo virreinal destacando el protagonismo de instituciones conformadas por hombres y principalmente a través de ejemplos referidos a los ámbitos del gobierno político y religioso. Se extrañan en todo este desarrollo las menciones a sus fuentes de información, mientras que abundan los adjetivos calificativos que permiten verificar su admiración por ciertos personajes y ejemplares. Dentro de todo ello el trabajo de la mujer parece casi inexistente salvo por la siguiente mención:

El siglo XVII fue la época en que las innumerables casullas, dalmáticas, capas pluviales [...] de las catedrales y monasterios de México, Puebla y Valladolid de Michoacán alcanzaron merecida fama. Fueron bordados en su mayor parte por las monjas de los numerosos conventos de la Nueva España, bajo

---

<sup>38</sup> Manuel Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1982), 205–21.

cuyas hábiles manos brotaban por encanto millares de flores y signos piadosos en sedas de colores, hilos de oro y plata y aún en piedras preciosas [...].<sup>39</sup>

Considero que estas palabras y estilo resultaron fundacionales de la estrategias y formas de abordar el tema. En primera instancia sugiero que consolidaron el caso del trabajo en conventos como referencial, ejemplar y genérico, así como “famoso”, de las obras de tejido y bordado realizadas por mujeres, aunque no con base en ejemplos concretos. Por otro lado, validaron la tradición de dar por sentado la habilidad, destreza, pericia y laboriosidad de este tipo de prácticas en caso de que fuesen realizadas por mujeres, aspecto que sugiere una idea acerca de la aplicación de sus autoras, refiriendo mediante ello un estereotipo sobre las mujeres y no forzosamente sobre las obras que pudieron haber realizado. Cabe mencionar que este tipo de argumentos y calificaciones se reservaron para hablar del trabajo de mujeres, aspecto que da cuenta de cierto cariño que también puede entenderse como orgullo paternalista y condescendiente, presente al referirse hacia este tipo de sujetos.

Un ejemplo de la tendencia que marcó el caso anterior fue el caso de Josefina Muriel, especializada en el estudio de la vida conventual femenina quien en 1982 se refirió a la “artesanía del bordado” como parte fundamental del programa cultural femenino novohispano; en su argumentación incluso llegó a mencionar ejemplos de obras puntuales que calificó de “hermosas” sin aclarar los motivos que la llevaban a calificarlas en tanto tales y sin mencionar cómo es que concluye que dichas obras fueron realizadas en el contexto de una comunidad conventual.<sup>40</sup> En su análisis, Muriel se refiere a una casulla y dalmática en las que se mira la presencia de ángeles músicos, la cual forma parte de la colección del *Museo Nacional del Virreinato* y que, siguiendo a dicha autora, se han señalado

---

<sup>39</sup> Romero de Terreros y Vinent, 218.

<sup>40</sup> Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 491.

como ejemplo de esas “hermosas” obras, sin dar cuenta de las fuentes de información que sustentan la atribución a la autoría que sugiere. Cabe mencionar que, aparentemente en atención a la afirmación formulada por esta autora, el propio museo reitera que las piezas fueron bordadas por las monjas del Convento de Santa Rosa de Puebla, aunque son desconocidos los motivos que se han tenido para realizar dicha adjudicación, más allá de la repetición de esta noticia y de la presencia del escudo del convento, que también podría ser entendido como respuesta a la historia de la propiedad y/o del patrocinio de la obra. En esta misma línea, el catálogo de la exposición *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, celebrada entre 2006 y 2007 también repite el dato mencionado por Muriel; con ello se muestra un ejemplo de los alcances e influencia de las publicaciones tradicionales para el estudio de la historia y el arte de los conventos femeninos, así como de sus formulaciones discursivas, que parecen haberse tomado por verdad.<sup>41</sup>

En cuanto a las publicaciones académicas que poseen un afán de difusión, llama la atención el caso de la revista *Artes de México* en cuyo número 198, dedicado a la vida conventual femenina novohispana puede leerse acerca del “entusiasmo” que las monjas pusieron en “[...] bordar miles de puntadas en ornamentos de iglesia [al igual] que en los trapos de cocina”<sup>42</sup>, destacando su “[...] habilidad y fantasía, ¡destreza y creatividad!”<sup>43</sup>. En la publicación se sugiere que los bordados de monjas pasaron al imaginario colectivo como símbolo de perfección, lo que resultó en la consolidación de expresiones como “tiene manos de monja” o “parece trabajo de monjas”.<sup>44</sup> Se afirma que es por este tipo de ideas que los trabajos de aguja realizados por mujeres profesas (refiriéndose al caso virreinal) son sinónimo de “lo maravillosamente bien hecho”, valores que

---

<sup>41</sup> Joseph J. Jishel y Suzanne Stratton-Pruitt, eds., *The Arts in Latin America. 1492-1820* (México; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art; Antiguo Colegio de San Ildefonso; Los Angeles County Museum of Art, 2006), 152-73.

<sup>42</sup> Graciela Romandía De Cantú, “Vida Conventual”, *Artes de México*, núm. 198 (1979): 78.

<sup>43</sup> De Cantú, 78.

<sup>44</sup> De Cantú, 77-78.

adjudican a los trabajos pensados como característicos de “lo femenino”.<sup>45</sup> De esta manera e independiente del contexto y espacio en el que este tipo de obras fueron realizadas, tendieron a considerarse de manera generalizada como “preciosas” (entre otros adjetivos), de antecedente virreinal (aunque los ejemplos referidos realmente correspondan a obras realizadas después de la Independencia de México [1821]), y fuertemente relacionadas con los espacios conventuales. Hasta aquí cabe anotar que este grupo de antecedentes abonó a la escritura de una historia sobre mujeres bordadoras, si bien no desde una perspectiva crítica de género, ni articulada desde teorías feministas.

Es necesario apuntar que también existen aproximaciones más críticas y que consideran a los trabajos de agujas, particularmente a los bordados, como un tema perfilado por coordenadas concretas y limitadas espacial y temporalmente, determinado por intersecciones de dimensión política, religiosa, racial y de clase. En este sentido destaco el trabajo de Asunción Lavrin, quien si bien no busca realizar un análisis dentro de la tradición disciplinar de la historia y los estudios de arte, sí realiza una serie de reflexiones sobre la historia cultural y en diálogo directo con la disciplina que me interesa revisar. En el caso de su obra es notorio que su intención es presentar y analizar cómo es que las labores fueron entendidas en el contexto de los conventos femeninos novohispanos, dando cuenta de los impulsores de su ejercicio y de los matices rituales y espirituales que marcaron los sentidos que identifican estas prácticas, a diferencia de su ejercicio fuera del contexto conventual. Si bien no se refiere a piezas en concreto, sino a las noticias sobre estas y a las prácticas a las que corresponden, al abordar la dimensión política en la que se insertan las labores la propuesta de Lavrin sirve para repensar las aproximaciones que existen sobre el tema y que parecen pasar

---

<sup>45</sup> De Cantú, 77-78.

por alto muchos debates que aún deben de abordarse para realizar un estudio más comprometido y crítico desde el ámbito de la Historia del Arte.<sup>46</sup>

Si las labores se han enunciado como “primorosas”, al menos en relación con el caso del trabajo de las mujeres profesas, eso implica que la misma consideración ha sido brindada a sus autoras; si bien este hecho resulta en sugerir un tema de investigación atractivo en ciertos sentidos, desacredita los motivos de su estudio en comparación con las dimensiones políticas, religiosas, técnicas y materiales, entre otras, que ya son comunes a los análisis de otros objetos de estudio consolidados dentro de los estudios del arte. Esto me resuena con la crítica que ha hecho Cristina Garaizabal, al apuntar que gran parte de los estudios de las mujeres se han caracterizado por una visión “[...] excesivamente monolítica, [y que entendía] la identidad de género como algo que nos homogeneizaba a todas [...] pensando que el hecho de ser mujer era el que prevalecía siempre y para todas las mujeres en la manera de insertarse en el mundo”<sup>47</sup>.

Hasta aquí se destacan revisiones que en general se han referido al caso del contexto virreinal (mismo que duró 300 años) y al ámbito conventual como punto de partida fundamental para pensar en el origen y pasado de la práctica de trabajos de aguja realizados por mujeres. En dicho afán son claras las omisiones que se hacen al generalizar su análisis y no considerar casos de análisis en concreto, o bien, al pensar al contexto conventual como el único posible para estas obras, omitiendo por ello la revisión a fondo de las prácticas realizadas por distintos grupos de mujeres en términos de raza y clase, en espacios diversos como podrían ser escuelas o el propio ámbito doméstico. Las publicaciones referentes al caso del siglo XIX suelen repetir dichos aspectos, según buscaré subrayar.

---

<sup>46</sup> Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 209–11.

<sup>47</sup> Cristina Garaizabal, “Transexualidades, identidades y feminismos”, en *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad* (Barcelona: Egales S.L., 2010), 135.

En el libro *Bordados y bordadores*, se elaboró una revisión histórica del tema, con enfoque en el contexto mexicano virreinal y del siglo XIX.<sup>48</sup> Destaca el hecho de que sus autores formaron parte de la élite cultural de su momento, aunque no contaron con un desarrollo profesional formal enmarcado por centros o institutos educativos o de investigación, y que son miembros de familias partícipes del ámbito político nacional; ambos fueron considerados como “conocedores”, particularmente de lo tocante a lo denominado como “artes decorativas”, así como de la cultura virreinal y del siglo XIX.

Resulta revelador el hecho de que en la presentación del libro *Bordados y bordadores*, Tovar de Teresa realizó un reconocimiento a las aportaciones de su coautora ya que junto con ellas le brindó la “mirada femenina” al análisis de la materia.<sup>49</sup> Llama la atención que, aún y cuando se trata de un proyecto más reciente, repite las fórmulas que caracterizaron el trabajo de Romero de Terreros mencionado anteriormente;<sup>50</sup> entre otros detalles, repite las licencias que le llevan a construir un historia del trabajo realizado por las mujeres sin revisar ejemplos en concreto y sin mencionar las fuentes de información que respalden sus argumentos. El libro le dedica un apartado completo al tema, sin hacer una distinción temporal de los pormenores que caracterizaron su ejercicio antes y después de la Independencia, y considerando su propuesta como genérica del trabajo femenino, del trabajo de “la mujer” (en singular).<sup>51</sup> Esta obra hace un llamado de atención importante al mencionar la relación entre el trabajo de bordado y la educación de la mujer lo que resultó en que le brindó mayor protagonismo al tema de la educación que a los mismos trabajos realizados por mujeres.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Virginia Armella de Aspe y Guillermo Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores* (México: Grupo Gutsa, 1992).

<sup>49</sup> Armella de Aspe y Tovar de Teresa, 12.

<sup>50</sup> Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España*, 1982.

<sup>51</sup> Armella de Aspe y Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*, 87-96.

<sup>52</sup> Armella de Aspe y Tovar de Teresa, 97.

El libro *Bordados y bordadores* parece haber impactado la edición titulada *Colección de dechados de Museo Nacional de Historia*.<sup>53</sup> Este último repite noticias resumidas en el primero y priorizó la revisión de la historia de la educación de la mujer, aún por encima de las obras que realizaron y a pesar de que se trató de un catálogo enfocado en uno de los géneros de los trabajos de aguja: los dechados. En el afán de hacer un análisis sobre un grupo de piezas datadas del siglo XIX, sus autoras se remontan hasta el siglo XVI para mencionar cuáles fueron los paradigmas esenciales de la educación de la mujer y para esbozar una historia del bordado dentro de conventos de monjas y colegios religiosos, aún y cuando su *corpus* no forzosamente parece corresponder a dichos contextos.

Otro caso relevante para los estudios de arte, escrito desde una tradición académica antropológica, sería el artículo *Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros* de la autoría de Marta Turok.<sup>54</sup> En dicha ocasión la autora apuntó las características formales de piezas datadas de los siglos XVIII y XIX. A diferencia de los casos anteriores y probablemente a raíz de su experiencia en el análisis de textiles definidos como "populares", la autora hace una valoración de las técnicas y materiales en relación con el contexto sociocultural en el que se insertaron sus objetos de estudio, sugiriendo con ello la influencia de ciertas instituciones, políticas sobre la educación de la mujer y de los valores que pautaron la vida doméstica.

### **Propuestas desde la Historia del Arte**

Montserrat Galí Boadella dedicó su tesis de doctorado en Historia del Arte al análisis de la relación de las mujeres con la introducción y consolidación del Romanticismo en México durante el siglo XIX, a este proyecto siguió la

---

<sup>53</sup> María Hernández Ramírez, María Teresa Pavia Miller, y Laura García González, *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*, Colección de Catálogos (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995).

<sup>54</sup> Marta Turok, "Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros", en *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994), 121–41.

publicación del libro en 2002.<sup>55</sup> Al hablar del “trabajo de aguja”, subrayó el caso de la costura y el bordado y dio noticias del papel que ambas prácticas tuvieron en relación con la educación de las mujeres. Para ello la autora retomó fuentes de información impresas tales como libros y revistas, considerando también la circulación de patrones. Es así que, aunque la autora no se refirió a obras en concreto realizadas por mujeres, sino que mencionó noticias sobre tales prácticas, mismas que calificó como “artes aplicadas”.<sup>56</sup> Cabe mencionar que el proyecto se sitúa en el campo de investigación en Historia del Arte, con enfoque en la historia del gusto y las mentalidades; desde el prólogo advierte que no busca ser una investigación feminista ni de estudios de género lo que parece corresponder con que no forzosamente se consideran de manera crítica los datos que rescata acerca de las temáticas de mi interés.<sup>57</sup>

El otro caso corresponde al trabajo realizado por Angélica Velázquez quien también escribe desde la academia mexicana de Historia del Arte, en tanto investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Al menos desde el 2000, su trabajo ha revisado el caso de mujeres artistas cuyas vidas y obras estuvieron relacionadas con el ámbito del quehacer artístico academicista del siglo XIX.<sup>58</sup> La investigadora ha construido una narrativa sobre la presencia, papel y circunstancias que distinguieron la historia de las mujeres que figuraron en el ámbito artístico de época, ahondando en la reconstrucción de la vida y obra de mujeres artistas, destacando el caso de las hermanas

---

<sup>55</sup> Montserrat Galí Boadella, “Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), <http://132.248.9.195/pmig2016/0228022/Index.html>; Montserrat Galí Boadella, *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002).

<sup>56</sup> Galí Boadella, “Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México”, 99.

<sup>57</sup> Galí Boadella, 2.

<sup>58</sup> Entre los primeros trabajos de la autora que versan en este sentido, considérese: Angélica Velázquez Guadarrama, “Las primeras discípulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes: el caso de Mercedes Zamora”, en *Señorina Merced Zamora: el arte de pintar* (Colima: Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura; Universidad de Colima, 2000).

Sanromán.<sup>59</sup> En sus publicaciones, particularmente en su tesis de doctorado y en el libro que resultó de la misma, subrayó el concepto de la “domesticidad” como uno de los paradigmas que moldearon la educación y vida de muchas mujeres durante el siglo XIX.<sup>60</sup> Apuntó a la domesticidad como resultado de la articulación de un modelo de vida hegemónico y burgués que privilegió el estereotipo de familia nuclear en el que el papel de la mujer fue el de “pilar moral del hogar” de lo que resultó la idea de su dominio correspondía al ámbito doméstico.<sup>61</sup> Al respecto advierte que: “...tanto el espacio como el trabajo estaban sexuados, pero también determinados por la posición social y el origen étnico”<sup>62</sup>.

Específicamente en relación con mi tema de estudio, Angélica Velázquez ha señalado las “labores de aguja” en el contexto del siglo XIX, “... como signo de la domesticidad femenina asociado a la virtud, como trabajo (mal) remunerado para ganarse la vida o como actividad mundana en el engranaje de las apariencias”<sup>63</sup>. Por otro lado, y con base en el análisis de publicaciones dedicadas a las “señoritas mejicanas”, acerca del bordado ha señalado que en dicho contexto: “...a diferencia de la confección delegada a las ‘criadas’, era considerado como una labor de más ‘tono’ para las mujeres de clase alta.” Su análisis subraya el alcance de estas distinciones y estereotipos al advertir que:

Las distinciones sociales con relación a las labores de aguja perduraron por lo menos hasta la primera mitad del siglo XX en novelas, cuentos, revistas

---

<sup>59</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”, en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, vol. 1 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes; CURARE A.C., 2001), 122–45.

<sup>60</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “La pintura costumbrista en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1849-1899: representaciones femeninas” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016); Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*.

<sup>61</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 23–34.

<sup>62</sup> Velázquez Guadarrama, 34.

<sup>63</sup> Velázquez Guadarrama, 94.

ilustradas, pinturas, grabados y litografías, tanto de carácter 'culto' como 'popular' [...] e incluso se extendieron hasta los filmes de la época de oro del cine mexicano.<sup>64</sup>

## Historia del arte y feminismo

Roszika Parker fue pionera en realizar una propuesta de análisis que considerase a los trabajos de aguja, particularmente al bordado, como medios que servirían para difundir y reafirmar la identidad material de las mujeres. Su propuesta se resumió en el libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, cuya primera edición vio la luz en 1984.<sup>65</sup> Su propuesta fundante dentro de la materia, se nutre de ideas como las planteadas por Teresa de Lauretis sobre las "tecnologías de género".<sup>66</sup> Es así que señaló a los textiles en tanto objetos pautados social y culturalmente y en el marco de violencias estructurales que hicieron de las mujeres y el bordado dos categorías sinónimas y sujetas de opresiones simbólicas que tuvieron una traducción en prácticas, cuerpos, espacios y objetos puntuales. La obra de Parker ha influido la lectura de muchos más que han pensado los trabajos de aguja y textiles en relación con dichas condicionantes. Me interesa este caso en particular ya que, además de que su enfoque es relevante para mi investigación, influye en otras publicaciones con las que también dialogaré y que han pensado en los trabajos de aguja de manera crítica.

Del trabajo temprano realizado por Parker se desprende otro más que me interesa agotar en este apartado ya que desarrolla una reflexión sobre los trabajos de aguja, pero también de la tradición disciplinar y característica de los estudios en Historia del Arte que han moldeado las tendencias de investigación del tema. Este trabajo, que si bien no se refiere al contexto mexicano, sí aborda

---

<sup>64</sup> Velázquez Guadarrama, 107.

<sup>65</sup> Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (I.B.Tauris, 2012).

<sup>66</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*.

el caso inglés durante el siglo XIX; se trata del libro *Old Mistresses*, escrito en coautoría en 1981 por Griselda Pollock y Rozsika Parker.<sup>67</sup> En este título se presenta una aproximación crítica a la historia e historiografía del arte, explorando el lugar que han ocupado las mujeres y sus obras dentro de dichos ámbitos y que las se ha caracterizado por señalarlas como ajenas a la “grandeza” que se le atribuye a la creación artística. Las autoras destacaron cómo es que las obras creadas por mujeres han sido tachadas como “femeninas” y cómo es que esto ha propiciado el que se considere al arte realizado por mujeres como una creación biológicamente determinada, o bien, en tanto una extensión de un rol social pensado como doméstico y refinado, además de delicado, lleno de gracia y decorativo.<sup>68</sup>

En el libro mencionado, Parker y Pollock llamaron la atención sobre el caso del trabajo de bordado, una de las prácticas que más se han encasillado bajo la idea de “trabajo de mujeres”; señalaron que, en el contexto inglés, desde el siglo XVIII y durante el siglo XIX, este tipo de obras se perfilaron simbólicamente en relación con criterios de género y clase, por lo que llegaron a ser pensadas como trabajos característicos de las mujeres, símbolo de sus virtudes domésticas femeninas y propias de las clases sociales más altas.

Las autoras subrayaron que los objetos que entonces fueron realizados por mujeres y resultados de técnicas como el bordado (afín al ámbito de la costura), a pesar de que fueron considerados como arte (arte de mujeres) ocuparon un lugar distinto a aquel que ocuparon las obras artísticas realizadas por hombres; mientras que el primer caso fue situado en el ámbito de las manualidades, artes decorativas, artes aplicadas o artes útiles (*crafts*), el segundo se correspondió con el ámbito de las obras de Arte (con mayúscula).<sup>69</sup> Sugirieron que las obras

---

<sup>67</sup> Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres; Nueva York: I.B. Tauris, 2013).

<sup>68</sup> Parker y Pollock, 9.

<sup>69</sup> Parker y Pollock, 70.

realizadas por mujeres han ocupado los escalones más bajos de la estructura jerárquica del sistema artístico ya que éste considera una división sexual del trabajo que otorga a las Bellas Artes y a los artistas hombres un papel público y protagónico; por el otro lado, las llamadas manualidades, correspondientes a un ámbito tradicionalmente considerado como característico de la creación femenina, se distanció de la esfera pública de la creación artística para situarse en el ámbito del hogar, lo que las definió como “arte doméstico”. Por ello propusieron que la consideración jerárquica y las narrativas a través de las cuales se ha escrito la historia de las obras que se han ordenado dentro de uno y otro ámbito, como correspondería al caso de mis objetos de estudio, están más relacionadas con dicha división jerárquica y sexual del trabajo, así como con el género de sus autores, más que con las cualidades inherentes a las propias obras.<sup>70</sup>

Como ya mencioné, aunque Parker y Pollock se centraron en el caso inglés, considero que su propuesta también permite pensar críticamente en los pormenores estructurales que perfilaron el sentido de prácticas similares desarrolladas en otras latitudes, como sería el caso de las que analizaré. En este sentido, creo que el caso de los trabajos de aguja que estudiaré también podrían ser revisados desde esta perspectiva ya que pienso que se encuentran enmarcados por valores que los construyeron simbólicamente y discursivamente en relación con la idea de “domesticidad” que ya ha sido trabajada en relación con el caso mexicano y que se relaciona con la crítica que hicieron las autoras.<sup>71</sup>

### **Consideraciones preliminares**

Con base en lo anterior, encuentro que mi tema de investigación ha formado parte de publicaciones dedicadas a estudios de arte desde las primeras

---

<sup>70</sup> Parker y Pollock, 70.

<sup>71</sup> Velázquez Guadarrama, “La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán”; Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*.

décadas del siglo XX y que ha tendido a revisarse en el contexto de publicaciones temáticamente relacionadas con las ideas que encierran los conceptos de artes decorativas, industriales, aplicadas, manuales e incluso populares. Por otro lado, también ha sido revisado en relación con la historia de la educación de la mujer, privilegiando el caso de la vida conventual como contexto referencial; recientemente y desde el ámbito disciplinar de la Historia del arte, aunque también desde la mirada de los estudios culturales, de la vida cotidiana y de las mentalidades, se han privilegiado enfoques más críticos, fundamentados y reflexivos, dando con ello paso a consideraciones más puntuales sobre los pormenores estructurales y no sólo monográficos que supone este tema. Pienso que los casos revisados conforman los siguientes grupos o tendencias:

1. Estudios que presentan una perspectiva crítica, a veces de carácter feminista, aunque no forzosamente abordan de manera principal mi tema de investigación.<sup>72</sup> Estos estudios se caracterizan por considerar el contexto social e intersecciones que operan en relación con sus objetos de estudio entre los que consideran los trabajos de aguja.<sup>73</sup> Por otro lado, estos proyectos analizan las maneras en que los trabajos de aguja se han formulado en tanto constructos discursivos de corte identitario que, entre otras cosas, encierran estereotipos de género y mandatos en el sentido planteado por Rita Laura Segato.<sup>74</sup> Cabe mencionar que sus metodologías y enfoques se resumen de la siguiente manera y que más de uno es compartido por distintas autoras.

- Estudios monográficos y de documentación: historia del arte.

---

<sup>72</sup> Galí Boadella, *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*; Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*; Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*.

<sup>73</sup> Turok, "Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros".

<sup>74</sup> Lavrin, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*; Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018).

- Estudios sobre la educación, género e identidades: pedagogía y antropología.
- Investigaciones sobre la historia de las mujeres, así como del arte realizado por mujeres, con y sin perspectiva de género.
- Investigaciones realizadas en desde la perspectiva de los estudios de cultura material.

2. Trabajos que expresamente abordan el caso mexicano con el afán de hacer una historia cultural y del arte o de las artes decorativas mexicanas.<sup>75</sup> Estos estudios parecen tener la propuesta inaugurada por Manuel Romero de Terreros como hilo conductor y suelen repetir algunas de las consideraciones y calificaciones que forman parte de la obra de dicho autor.<sup>76</sup> En términos generales, atienden los siguientes enfoques:

- Estudios monográficos y de documentación dedicados al estudio de textiles que retoman los conceptos de artes decorativas, industriales, aplicadas, útiles y artesanías.
- Estudios realizados acerca de la historia de la educación de la mujer con base en investigación de archivos y dedicados al análisis de la vida conventual femenina.
- Proyectos de catalogación que realizan revisiones técnicas y materiales y que también podrían considerarse como investigaciones formuladas en relación con los estudios de cultura material.

## Otros diálogos

Adicional a este mapeo hay que señalar que existen otros proyectos que reflexionan en torno a obras de materialidad similar a la que caracteriza las

---

<sup>75</sup> Muriel, *Cultura femenina novohispana*; Armella de Aspe y Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*.

<sup>76</sup> Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España*, 1982; Muriel, *Cultura femenina novohispana*; Hernández Ramírez, Pavia Miller, y Laura, *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*.

piezas que estudiaré y que se caracterizan por miradas metodológica o teóricamente críticas y renovadoras de lo que se ha referido. A pesar de que se trata de publicaciones referentes a piezas textiles, a trabajos de aguja y en ocasiones a trabajos de bordado, anclados en el ámbito del arte contemporáneo, o bien, en prácticas de protesta social actual, considero que debo aprender de ellos para nutrir el conocimiento de mi caso de análisis.

Acerca del arte textil en México cabría mencionar el proyecto titulado *El mensaje está en el tejido*.<sup>77</sup> Se trata de un libro de la autoría de artistas que utilizan los textiles a manera de propuesta haciendo instalaciones en la ciudad definidas como *yarn bombing* y que pueden entenderse como grafitis textiles. Las autoras señalan sus obras en tanto histórica y culturalmente determinadas por estereotipos de género debido a su materialidad, lo que, a su parecer destaca su potencia. También invitan a considerar la construcción de los roles de género y de los valores que tradicionalmente se le han adjudicado a las “artes femeninas” a través de su práctica y exhibición en el espacio público donde, según plantean, no pertenecen.

Dicha investigación además hace forzosa la mención de *Critical Craft Studies*, característicos de una tendencia teórico-metodológica reciente dentro de las líneas de investigación de la academia anglosajona de estudios de arte y cultura material. Estas investigaciones han buscado revisar las “manualidades” en tanto sus historias, dimensiones materiales y también en atención de las intersecciones que las han posicionado dentro del ámbito de la creación artística y como contrarias a la idea y valores que se les han otorgado a las bellas artes.<sup>78</sup> En esta misma línea pero con enfoque en los casos textiles destacaría el libro de la autoría de Julia Bryan-Wilson quien revisa los pormenores políticos, estructurales y

---

<sup>77</sup> Annuska Angulo y Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido* (México: Futura, 2016).

<sup>78</sup> Glenn Adamson, *Thinking through Craft* (Londres: Bloomsbury, 2007).

de género que implica el ámbito artístico contemporáneo, haciendo un repaso de sus genealogías.<sup>79</sup>

Volviendo al ámbito latinoamericano y en el marco de los estudios sobre el activismo cultural, contruidos desde el programa de posgrado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el trabajo de Katia Olalde me parece referencial.<sup>80</sup> Con una mirada crítica, la autora analiza lo que ella ha definido como “arte textil” en relación con estrategias de resistencia creativa y en tanto medios para sobrellevar conflictos; su trabajo se caracteriza por aterrizar la dimensión política de la materialidad de las piezas estudiadas, así como su agencia. Se centra en el caso *Bordando por la paz y la memoria* (2011-2012), proyecto civil inscrito en el contexto de la llamada “guerra contra el narcotráfico en México”; en su investigación, el bordado de pañuelos es revisado en tanto una acción “estéticamente convocante” en contra de dicho conflicto.

Finalmente subrayo el trabajo que Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá han realizado desde la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia.<sup>81</sup> Ella se ha centrado en considerar los trabajos de agujas (y no únicamente al bordado) no sólo como estudios de caso, sino como categorías críticas e incluso en tanto metodología de investigación, construyendo así una propuesta diferente de todo lo que hasta el momento he revisado y de la que me gustaría aprender. Del trabajo de Pérez-Bustos además destaco el libro *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos* en el que reflexiona en torno a los oficios textiles y los gestos que los

---

<sup>79</sup> Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art + Textile Politics* (Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017).

<sup>80</sup> Katia Olalde Rico, *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México* (México: Red Mexicana de Movimientos Sociales, 2019).

<sup>81</sup> Tania Pérez-Bustos, “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”, *Revista Colombiana de Sociología*, julio de 2016, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/58970/56659>; Tania Pérez-Bustos, “Thinking with Care. Unraveling and mending in an ethnography of craft embroidery and technology”, *Revue d'anthropologie des connaissances* 11, núm. 1 (enero de 2017): a-u, <https://doi.org/DOI:10.3917/rac.034.a.>; Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá Piraquive, “Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica”, *Debate Feminista* 56 (2018): 2–25, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>.

construyen. La investigadora trabaja sobre las tecnologías y diálogos de saberes relacionados con el cuidado como forma de conocimiento, interpela a sus lectores invitándoles a pensar en común en torno a ello, considerando a los textiles y su hacer como tecnologías vitales de conocimiento y cuidado.<sup>82</sup> Con base en las múltiples experiencias textiles que refiere y compartiendo sus principales recursos teóricos, propone abordar el tema desde un pensamiento colectivo que, de tan diverso, resulte en uno de gran profundidad y complejidad epistémica.<sup>83</sup>

En suma, la revisión anterior señala la posibilidad de realizar una reescritura de la historia de los bordados realizados por mujeres en México durante el siglo XIX con el afán de considerar su articulación como resultado de un sistema complejo, político, de disputa de sentido y enmarcado por relaciones de poder diversas. Esto integrará una relectura desde el marco disciplinar de la historia del arte feminista pero que abrace el antecedente interdisciplinar que ha abonado a la construcción del tema y su comprensión.

### **1.9. Lugar de la investigación: marco epistémico y teórico.**

Con base en lo anterior, considero que los bordados realizados por mujeres en México durante el siglo XIX, pueden ser sujetos de una revisión crítica que analice las tendencias narrativas que los han construido simbólicamente, así como al sistema de relaciones que los enmarcan. Ante ello me interesa hacer una reescritura de la historia de mis objetos de estudio en relación con las mujeres que los crearon y que han sobrevivido a través de sus obras (las piezas que estudiaré). Será fundamental revisar el sentido que estas prácticas tuvieron durante la época que analizaré, de qué formas han sido interpretadas a través del tiempo y si es posible señalar a mis objetos de estudio en tanto parte de una genealogía de creación artística y textil que ha sido considerada como característica del

---

<sup>82</sup> "Semblanza", Tania Pérez Bustos, consultado el 31 de marzo de 2022, <https://www.taniaperezbustos.co/>.

<sup>83</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 217.

quehacer de las mujeres en México. Buscaré señalar relaciones entre el caso del siglo XIX y otros más bien propios de la escena artística, política y feminista contemporánea, los cuales evidencien la trascendencia de los debates y disputas decimonónicos.

Otra de mis intenciones será considerar las tradiciones de investigación documental, de catalogación, monográfica y crítica que han caracterizado los estudios realizados en distintas latitudes y que no forzosamente han distinguido el estudio del caso puntual que me interesa revisar. En este sentido cabe mencionar que los estudios realizados me hacen notar que es necesario nutrir la revisión de fuentes de primera mano que permitan identificar las coordenadas que delimitan mi tema en relación con el contexto del siglo XIX. Así mismo será relevante verificar las obras que pudieran ser sujetas de un análisis puntual y distinguirlas de casos periféricos con la intención de reconstruir historias específicas, que puedan articularse mediante la consideración de estudios de casos. Finalmente, la revisión crítica se corresponderá con una valoración del tema en términos del supuesto de que los objetos (la materialidad de una obra) también resumen discursos sobre las sociedades que los crearon, usaron ypreciaron, así como de la materialización de identidades sexo-genéricas que, aunque se han naturalizado, resultaron de una articulación deliberada. Ante ello es que me resulta fundamental realizar una historiografía de mi tema y de los proyectos que han construido (y desde dónde se ha construido) su historia.

Cabe mencionar que, además realizar un estudio con enfoque de género, también se valorarán las intersecciones de raza, clase y religión que están implicadas en el tema y que no forzosamente se han reconocido en otros estudios antecedentes. Esta ausencia ha llevado a la consideración de este tipo de obras como parte de una práctica homogénea y generalizada, realizada por todas las mujeres durante el siglo XIX, aunque en realidad se corresponden con el ejercicio y creación de un grupo muy reducido.

## Marco epistémico

De acuerdo con Sandra Harding, considero que la epistemología se refiere al estudio o consideración de cómo se llega a conocer.<sup>84</sup> Su propuesta también señala que la epistemología supone un posicionamiento en relación con las siguientes interrogantes: ¿quién se considera que puede conocer?, ¿cuáles son los criterios para considerar un conocimiento como válido? y ¿qué es lo que se puede conocer? Ante ello, sostengo que las mujeres, sus prácticas, haceres y sentires, así como el ámbito material con el que se han relacionado, pueden pensarse como respuestas ante tales interrogantes.

Pienso esta investigación como un proyecto feminista pues le interesa ceñirse a los criterios de una investigación interseccional, privilegia la teoría feminista, la realiza una mujer que se considera feminista y porque se interesa por las mujeres, así como por cuerpos no humanos y por prácticas artísticas que han sido pensadas como “femeninas” y que en ciertos momentos, circunstancias y contextos han formado parte de una relación de mutua determinación e interdependiente con las mujeres que los crearon y poseyeron.<sup>85</sup> Considero a las mujeres como personas diversas, con una situación histórica, social, cultural, racial y de clase específica, que históricamente han sido sujetas de múltiples marginaciones y que deben ser consideradas como agentes con múltiples potencias y con saberes diversos.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Sandra G. Harding, ed., *Feminism and methodology: social science issues* (Bloomington : Milton Keynes [Buckinghamshire]: Indiana University Press ; Open University Press, 1987), 3.

<sup>85</sup> Esta articulación está en deuda con los siguientes trabajos: Tania Pérez-Bustos, Victoria Tobar-Roa, y Sara Márquez-Gutiérrez, “Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento”, *Antípoda* 25 (el 1 de septiembre de 2016): 58, <https://doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>; Alejandra Restrepo, “Claves metodológicas para el estudio del movimiento feminista de América Latina y El Caribe”, en *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (Ciudad de México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología, 2012), 259.

<sup>86</sup> En cuanto a este aspecto, retomo las intersecciones que han apuntado las siguientes autoras: Marjorie L. DeVault y Glenda Gross, “Feminist Qualitative Interviewing: Experience, Talk and Knowledge”, en *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*, ed. Sharlene Nagy Hesse-Biber (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2014), 4, <https://dx.doi.org/10.4135/9781483384740>.

El posicionamiento epistémico de este proyecto de investigación resume la forma en que pienso a mis objetos de estudio: a los bordados. Entre otras características, estas piezas han sido señaladas por haber sido creadas por mujeres en México y porque han sido considerados como “obras de arte”, tanto que forman parte de las colecciones de varios museos.<sup>87</sup> Rozsika Parker ha enfatizado la relevancia de su estudio dentro del marco de la historia del arte y desde una posición feminista al señalar que conocer la historia del bordado realizado por mujeres corresponde a conocer la historia de las mismas y de algunos aspectos de su articulación discursiva, material, técnica, así como de sus identidades.<sup>88</sup>

En consonancia con lo anterior, es preciso anotar que este trabajo está realizado por una mujer investigadora mexicana, que ha gozado de múltiples privilegios dentro del marco de un país latinoamericano, inserto en dinámicas capitalistas y en una lógica occidental, de antecedente colonial y en contexto de mestizaje. Estos aspectos (aunque no sólo éstos) me han determinado en tanto una historiadora del arte feminista. Cabe señalar que me interesa estudiar objetos, artefactos e imágenes y documentos que encuentran relacionados con el concepto “arte”, sin embargo, no me interesa refrendar dicho concepto, sino analizarlo y problematizarlo, así como pensar en torno a su relación de indeterminación con diversos sujetos y objetos.<sup>89</sup>

Considero que este trabajo resume un afán de perspectiva feminista que se interesa por la articulación discursiva y reproducción de la diferencia sexual, así como por las formas mediante las que ha repercutido en diversos tipos de

---

<sup>87</sup> Al respecto cabe mencionar que el Instituto Nacional de Antropología e Historia resguarda varios ejemplos que se reparten en diversos museos. Por otro lado y por mencionar casos puntuales, destacan las colecciones del Museo de Historia Mexicana de Monterrey, del Museo Amparo y del Museo Franz Mayer.

<sup>88</sup> Parker, *The Subversive Stitch*, 1–16.

<sup>89</sup> En este sentido, considero que esta investigación bebe de dos propuestas políticas y epistémicas principales y que se corresponden con los trabajos de los siguientes autores: Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Ciudad de Buenos Aires: Fiordo, 2013); Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

relaciones de poder. Me interesan las maneras a través de las que estos pormenores han permeado en distintas sociedades, así como los sistemas de relaciones que han articulado e impulsado. Es por ello que considero relevante pensar en los vínculos existentes entre raza, clase y género, así como en su relación con este tema de investigación pues revelaran múltiples explicaciones a las problemáticas que se revisarán.<sup>90</sup> Cabe anotar que, por lo tanto, en este trabajo se piensa al género como sujeto de colonialismos y disputas y, por lo tanto, consecuencia de dinámicas históricamente complejas lo cual resuena en el caso del contexto mexicano por tratarse de un espacio social, geográfico y político, efecto de un proceso de mestizaje que resume múltiples tensiones y hegemonías diversas. En ese marco, me parece fundamental la idea de que no existe una situación colonial del género, ni una única definición completa y suficiente de la categoría mujer, lo que ha repercutido en las posiciones que las mujeres han ocupado dentro del ámbito artístico y de su estudio.<sup>91</sup> Así, el género, como una categoría crítica, será considerado en toda su complejidad, entendiendo como un fenómeno cultural que se configura históricamente, en atención a contextos y coordenadas específicas, con efectos en el orden simbólico, de la representación y la materialidad.<sup>92</sup> Pensarlo como pauta de este estudio implica cuestionarse acerca de los motivos y formas que apoyaron la legitimización de los constructos sociales que feminizaron al bordado y a los cuerpos que se dedicaron y relacionaron con él, lo cual supone una consideración de los diversos marcos contextuales que entonces sustentaron el

---

<sup>90</sup> Acerca de la interseccionalidad, consideraré las propuestas de las siguientes autora: Mónica G. Moreno Figueroa, "Interseccionalidad y anti-racismo en América Latina" (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, el 11 de marzo de 2020); Pollock, *Visión y diferencia*, 19–50; Kimberlé Williams Crenshaw, "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color", en *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada: temas contemporáneos* (Barcelona: Bellaterra, 2012), 87–122.

<sup>91</sup> María Lugones, "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial", en *Género y descolonialidad*, ed. Walter D Mignolo (Buenos Aires: Del Signo, 2014), 13–42; Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 4a. edición, Ensayos arte Cátedra (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 52.

<sup>92</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, 1a ed. (Buenos Aires: Paidós, 2002), 19.

ámbito político que construyó al género, así como los términos en que el género influyó de regreso en la configuración de la dimensión política y simbólica.<sup>93</sup>

## **Marco teórico**

En esta investigación la idea de género considerará su traducción material en cuerpos y objetos diversos, humanos y “más que humanos”.<sup>94</sup> Ante ello también se considerarán los pormenores performativos y sus efectos en los cuerpos las normas que los controlan y los supuestos que algunos sujetos abrazaron como parte de la conformación de sus identidades a través de la identificación, o bien, que resultaron en un motivo para la subversión.<sup>95</sup> Lo “más que humano”, de acuerdo con la propuesta de Erin Manning, se pensará como una categoría referida a una ecología que supone que personas y materialidades colaboran con complicidad, posibilitando las condiciones para pensar en mundos en los que ambas partes participen de una expresión común, con lógicas, procesos creativos y de creación que se confiesen compartidas <sup>96</sup>. Así, lo más que humano en este caso será entendido como la colaboración entre lo humano con lo diverso y lo único, lo singular y lo genérico, el espacio y el tiempo. Considerará también las emociones, problemáticas, posibilidades y potencias de una lógica que se refiere a la vida humana en constante colaboración y afectación con otros seres, materialidades, imágenes y objetos más que humanos, con enfoque en el ámbito del bordado.

En cuanto a las mujeres, sostengo que sus diversas formas de hacer y saber no han sido protagonistas de una reflexión epistemológica tradicional. Contrario a ello, en esta investigación se buscará señalar a los bordados realizados por mujeres durante el siglo XIX como formas de creación, prácticas artísticas y de

---

<sup>93</sup> Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History*, Gender and Culture (Nueva York: Columbia University Press, 1998), 46.

<sup>94</sup> Manning, *Always more than one*, 87.

<sup>95</sup> Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 19.

<sup>96</sup> Manning, *Always more than one*, 233–34.

conocimiento. Serán considerados como artefactos y como obras de arte, lo que, de acuerdo con Rozsika Parker, supone reconocerlos como prácticas culturales complejas que pueden ser analizadas a través de métodos tradicionales del estudio del arte, sin embargo su estudio no debe limitarse a dichas estrategias.<sup>97</sup> Los bordados están constituidos por dimensiones técnicas y materiales, por el tiempo, espacio e instrumentos que demandó su elaboración, por marcos afectivos y experiencias sensoriales, así como por las diversas relaciones que construyeron con sus autoras, aunque no sólo con ellas.<sup>98</sup> Esto me lleva a afirmar a los bordados como un objeto de estudio necesario y suficiente, cuya posibilidad de investigación se enfatiza al considerar el pensar, sentir y hacer incluso como formas de conocimiento.<sup>99</sup>

Esta aproximación está determinada por la intersección entre feminismo, historia del arte y estudios de cultura material, siendo este último aspecto la pauta teórica general del estudio ya que se pretende reflexionar en torno a objetos y prácticas referentes al bordado, los cuales han sido analizados a la luz de una amplia variedad de modelos interpretativos, con la intención de entender dichos modelos, así como lo que podrían significar o han significado para diferentes grupos e individuos en contextos específicos.<sup>100</sup> Este cruce de perspectivas se corresponde con lo que Parker ha apuntado acerca de los bordados y su resistencia a ser considerados únicamente como arte, ante sus implicaciones en tanto una práctica cultural compleja que resume valores que parecieran ser contradictorios.<sup>101</sup> En dicha línea, cabe retomar el punto de vista de Griselda Pollock acerca del materialismo histórico feminista en los estudios de arte, afín a

---

<sup>97</sup> Parker, *The Subversive Stitch*, 5–6.

<sup>98</sup> Tania Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 1a ed., Fuera de Serie (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2021), 28.

<sup>99</sup> Pérez-Bustos, Tobar-Roa, y Márquez-Gutiérrez, "Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento", 49.

<sup>100</sup> Michael Yonan, "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18, núm. 2 (septiembre de 2011): 233, <https://doi.org/10.1086/662520>.

<sup>101</sup> Parker, *The Subversive Stitch*, 11.

estas inquietudes ya que no sólo substituye su interés en la clase por una revisión del género, sino que revisa las relaciones diversas y complejas entre clase, género y raza en las prácticas históricas que también abarcan el arte.<sup>102</sup> Tales categorías construyen la idea del cuerpo como un campo de batalla en donde se encuentran los diversos regímenes de diferencias de los que cada una de ellas forma parte, los cuales abrazan jerarquías, reglas y exigencias que se inscriben en los cuerpos y que abonan a la organización y reproducción de interpretaciones sociales dispares y excluyentes que sirven para negociar el posicionamiento de corporalidades diversas dentro de jerarquías raciales y sociales más amplias.<sup>103</sup>

En cuanto al concepto de arte que guiará este trabajo y en atención a las consideraciones anteriores, cabe señalar que mis objetos de estudio no se enmarcarán en los supuestos en torno al arte paradigma que ha imperado desde el arranque de la modernidad, es decir, desde principios del Renacimiento. A partir de entonces se señalaron como arte las obras que se pensaban como la creación de una persona virtuosa (la historiografía deja ver que estas personas generalmente han sido hombres). También implica la idea de que este tipo de obras nacen de una necesidad de creación personal que al exhibirse ante el mundo (pensado de manera homogénea) serían inevitablemente apreciadas por personas e instituciones con una capacidad intrínseca (considerada innata entre todos los seres humanos) de valorarlas en términos estéticos, lo cual les conmovería. Pollock ha señalado que esto ha nutrido las ideas de grandeza artística y calidad asignadas a las producciones tradicionalmente pensadas como obras de arte, lo que ha perfilado la agenda de los estudios de arte más tradicionales.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 27.

<sup>103</sup> Mónica Gabriela Moreno Figueroa, "Entre confusiones y distracciones: mestizaje y racismo anti-negro en México", *Estudios Sociológicos*, núm. 40 (febrero de 2022): 51–53.

<sup>104</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 22–24.

Me interesa considerar el arte de la manera en que lo ha apuntado la misma autora: a la luz de las “relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados en ese proceso como «arte»”.<sup>105</sup> En esto se cifra una idea materialista sobre el mismo y las condiciones de producción/creación que implica, lo cual supone que “el objeto de arte –de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De este modo, la producción no solamente reproduce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”<sup>106</sup>. Se enfatiza que el ámbito artístico está marcado por dinámicas sociales y materiales de las que deriva que el arte no sólo engloba la “producción” de obras definidas en tanto tal, sino también la “producción” de personas que se relacionan de maneras específicas con dichas obras. Sugiere que el arte sólo puede pensarse en el marco de un sistema de relaciones, como producto y producción (articulado por la idea de “creación”), así como sujeto de un consumo que moldea obras y consumidores.<sup>107</sup> Con base en ello, se vuelve relevante y necesario hacer una revisión crítica del tema, no sólo con enfoque en los objetos que han sido anotados como arte, sino también en consideración de las instituciones, convenciones y narrativas que han nutrido y respaldado dicha consideración.

Aunado a lo anterior, me interesa el señalamiento (o advertencia) que Rozsika Parker y Griselda Pollock hicieron acerca de los matices que cobra el concepto de arte cuando se corresponde con obras realizadas por mujeres.<sup>108</sup> Apuntaron que en dicho caso cobra un carácter homogéneo que califica como femeninas a las obras cuyas características formales, técnicas y discursivas son consideradas como el resultado lógico de la condición biológica y la identidad sexo-genérica de sus autoras. Afirman que el concepto de arte, cuando se

---

<sup>105</sup> Pollock, 24.

<sup>106</sup> Karl Marx, “Introducción”, en *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador)*, 1857-1858 (Buenos Aires: Siglo XXI, 1980), 6.

<sup>107</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 24.

<sup>108</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 20–30.

refiere a la creación de las mujeres, se determina por ideas como la domesticidad, la gracia, la delicadeza y lo decorativo, encarnando valores distintos a aquellos que definen la producción de los hombres y que ha protagonizado los textos tradicionales de la materia.<sup>109</sup> A esto se le suma la pormenorización que Parker realizó en otra publicación al respecto de las implicaciones cualitativas que se le han atribuido a las condiciones técnicas y materiales de las obras; de ello se desprende la consideración del bordado como una creación menos significativa que otros géneros artísticos que han sido calificados como “bellas artes”, como corresponde a la pintura.<sup>110</sup> Estas ideas guían este estudio y me llevan a posicionarme críticamente ante la manera en que se ha narrado la historia de los objetos que analizaré y las condiciones que supone señalarlos como obras de arte.

Pensar de esta manera vuelve fundamental tener en mente la propuesta de Alfred Gell quien habla de los objetos, particularmente e aquellos calificados como artísticos, como agentes que funcionan en el marco de un sistema de relaciones que incluyen humanos y otros objetos no-humanos.<sup>111</sup> Esta idea, a su vez, vincula mi trabajo con los planteamientos teóricos del enfoque conocido por su nombre en inglés: Object-Oriented Ontology (OOO)<sup>112</sup> y, más aún por la adaptación que algunas feministas han hecho de esta teoría a los estudios de arte y que han definido como Object-Oriented Feminism (OOF)<sup>113</sup>. Esta última modalidad se enfoca en la reflexión en torno a los prácticas artística relacionadas con objetos y obras performáticas de énfasis material con base en la consideración de tres aspectos de la agenda feminista-materialista: a) una dimensión política que analiza la cosificación de ciertos seres humanos, b) lo

---

<sup>109</sup> Parker y Pollock, 30.

<sup>110</sup> Parker, *The Subversive Stitch*, 4–5.

<sup>111</sup> Concretamente pienso en concepto de la agencia del arte que guarda similitudes con los textos de Foucault y Bruno Latour. Véase: Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*.

<sup>112</sup> Graham Harman, *Object-oriented ontology: a new theory of everything*, Pelican book 18 (London: Pelican Books, 2018).

<sup>113</sup> Katherine Behar, ed., *Object-Oriented Feminism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).

erótico en torno a las posibles relaciones en las que se inscriben las cosas, y c) el humor que se corresponde a plantear condiciones hipotéticas de posibilidad, escenarios o situaciones en un sentido solipsista y que pudieran derivar en análisis y reflexiones teóricas, creativas, performáticas y activistas.<sup>114</sup> Posar la atención en las “cosas”, “objetos” y “piezas”, de acuerdo con el OOF, permite crear vínculos entre humanos y no-humanos e interespecies, y pensar los objetos y sujetos de estudios en un marco de relaciones interdependientes y de mutua afectación.

Lo que hasta aquí he recogido me lleva a pensar en mis objetos de estudio como insertos en un sistema de relaciones que han moldeado prácticas culturales específicas. Esto subraya la importancia de considerar los procesos sociales y de creación de los que humanos y no-humanos formamos parte, y a partir de los que somos producidos de manera subjetiva y política, así como lo que eso supone acerca de los bordados realizados durante el siglo XIX. Estas ideas me demandan considerar mi propio papel dentro de este sistema.

Con base en esta revisión, sugiero que este trabajo abrazará dos líneas de reflexión principal: 1) las “intervenciones suaves”, por suponer una revisión y reescritura de la historia del bordado a mano de mujeres en México y 2) el enfoque en la idea de “artefacto”, lo cual supone considerar al bordado como una práctica y objeto que observa técnicas y procesos específicos a fin de generar efectos concretos, no sin olvidar aquellos que se disputan en el ámbito de la sensibilidad y la subjetividad.

### **a) Intervenciones suaves**

Este término viene de la propuesta de Karen Cordero y dialoga directamente con la propuesta de Griselda Pollock en torno a las “intervenciones feministas en las historias del arte”.<sup>115</sup> Cordero ha denominado así a: “los procesos corporales y

---

<sup>114</sup> Katherine Behar, “An Introduction to OOF”, en *Object-oriented feminism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 3.

<sup>115</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 19–50.

temporales implicados en estos modos de producción [tejido de punto, bordado y el uso de textiles]"<sup>116</sup>. En relación con el ámbito artístico, considera que las intervenciones suaves han sido "fundamentales para establecer vínculos con antecedentes históricos y culturales, y transformaciones afectivas significativas que propician modelos distintos de convivencia e interacción social"<sup>117</sup>.

Me interesa recuperar esta categoría pues invita a pensar a las obras de arte, a este tipo de obras en particular, como productos de procesos corporales, aspecto que, aunque está implícito en su creación, suele olvidarse y omitirse de su reflexión. Pensar a las obras en estos términos implica considerar que las piezas inciden en cuerpos, espacios, discursos e ideas, así como en las mismas narrativas del arte. En un sentido similar funciona su dimensión "suave", relativa a la materialidad que las caracteriza y que abre la puerta a pensarlas como contrarias a la pretendida dureza, no sólo material, sino también disciplinar e institucional, de la cara más tradicional del ámbito artístico.

## **b) Artefactos**

En términos generales, la idea de "artefactos" pretende invitar a extrañarse del concepto "arte" para partir de la consideración de los objetos de estudio en relación con su sentido más general y primero: ser objetos. Esta propuesta retoma el trabajo de Alfred Gell quien se interesa en la agencia de los objetos que se inscriben en el ámbito artístico y de sus estudios.<sup>118</sup>

Los bordados pueden ser artefactos socioculturales en la medida en que se considere su lugar dentro de un sistema de relaciones en cuyo marco propician diversos efectos. Esta idea es cercana a la conocida propuesta de Michael Baxandall en torno a la explicación histórica de "cuadros", misma que articula

---

<sup>116</sup> Karen Cordero Reiman, "Intervenciones suaves: tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico - artístico y social", *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (enero de 2020): 16, <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.02>.

<sup>117</sup> Cordero Reiman, 16.

<sup>118</sup> Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, 1-27.

teniendo en mente los efectos que tales obras tienen ante quienes las observan, y que llevan implícitas las distintas explicaciones que se han hecho de ellas y que articulan su representación a nivel discursivo. Por otro lado, se aleja de ella y de una de las tradiciones del estudio del arte ya que privilegia la consideración de objetos físicos, mientras que el autor busca tratar a las obras como “algo más que un objeto físico”.<sup>119</sup>

Para Susan M. Pearce, pensar a las cosas como artefactos supone pensarlas como parte de sistemas complejos que requieren de la consideración de sus procesos de creación, en la habilidad y entrenamiento específico que demanda su elaboración, así como en las particularidades de los materiales y técnicas que necesita su configuración creativa y material. Requiere de un reconocimiento de su historia, circunstancias y lugares que integraron su creación y uso posterior. También necesita de la consideración de su significación sensible y afectiva para quienes entrar en relación con los propios artefactos. Por lo tanto, Pearce llama a pensar, así mismo, en la agencia, papel social y efectos que propician los artefactos en línea con las reflexiones diversas que detonen las preguntas *cómo, qué, cuándo, dónde, quién y por qué*.<sup>120</sup>

En relación con los efectos que generan y en consideración de la idea de “tecnologías de género” propuesta por Teresa de Lauretis, puede decirse que los bordados incidieron tanto en las mentes, como en los cuerpos, acciones, comportamientos y relaciones de las mujeres que los crearon, usaron y poseyeron.<sup>121</sup> Ante ello me interesa subrayar las posibilidades afectivas y

---

<sup>119</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid: Hermann Blume, 1989), 20–26.

<sup>120</sup> Susan M Pearce, “Thinking about Things”, en *Interpreting Objects and Collections* (London; New York: Routledge, 2003), 125–26.

<sup>121</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 8. Cabe señalar que la idea de “tecnologías de género” retoma el concepto de “tecnologías del sexo” propuesto por Michael Foucault quien las pensó como técnicas para maximizar la vida y asegurar hegemonías de clase, de acuerdo con los intereses de una sociedad burguesa de finales del siglo XVIII. Dichas tecnologías propiciaron que la sociedad vigilara los intereses que las respaldaban, entre los que se contó la sexualización del cuerpo femenino, el control de la procreación y la sanción de ciertos comportamientos sexuales considerados como anómalos. La propuesta de Teresa de Lauretis parte de esta idea, pero se enfoca en el género al

corporales relacionadas con la agencia que pudiese adjudicarse a este tipo de piezas y que se corresponden con el énfasis que ha hecho Georges Didi-Huberman acerca de la dimensión sensible de las obras y de los “acontecimientos sensibles” que detona su experiencia estética.<sup>122</sup>

La idea de artefactos también demanda considerar sus dimensiones corporales y afectivas, ideas cercas al concepto de “reliquias”, particularmente a la manera en que se formula en el texto *Relics of Another Age. Art History, the ‘Decorative Arts’ and the Museum*.<sup>123</sup> En ese sentido, es importante considerar que los objetos, su agencia, afectos y efectos se encuentran vinculados con sus cualidades materiales, al mismo tiempo que las exceden. Esto implica que sus características físicas, temáticas y contextos han sido determinantes para el aprecio y valores que se les han adjudicado y que, en ciertos casos también las ha llevado a ser pensadas como reliquias, ajuares y/o tesoros.

Estos aspectos vinculan los casos a revisar con la idea de “gesto textil”, la cual tiene en su base la reflexión en torno al trabajo con hilos, fibras, tejidos y agujas y que incluyen las suturas. Éstos han sido anotados por la investigadora colombiana Tania Pérez-Bustos como una manera de decir y de hacer, de pensar y de estar en el mundo <sup>124</sup>. Reclaman pensar en aquello que enseña lo textil, lo cual engloba conocimientos íntimos y resulta en obras de sentidos diversos, en trabajos de cuidado y auto-cuidado, en una potencia contenida en el hacer, pero también en lo que aquello puede llegar a ser como resultado

---

que señala como la representación de una relación con un grupo o una categoría y que en este caso se refiere las mujeres. Por lo tanto, las mujeres en tanto género son producto de la manera como se les ha representado y como se han auto-representado. Con base en esto se puede confirmar que las “tecnologías de género” sirven a esos procesos al ser técnicas que construyen el género a través de su representación y porque propician la asimilación de dicha representación.

<sup>122</sup> Georges Didi-Huberman, “Volver sensible/Hacer sensible”, en *¿Qué es un pueblo?* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014), 93–100.

<sup>123</sup> Matthew Martin, “‘Relics of Another Age: Art History, the “Decorative Arts” and the Museum’, ABV49: The Annual Journal of the National Gallery of Victoria, 2010, 7-21.”, *Journal of Art Historiography* 3 (el 1 de diciembre de 2010).

<sup>124</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 28.

incluso del devenir textil de una persona. Ante ello, Pérez-Bustos plantea que los “gestos textiles”, en tanto actos repetitivos, son:

[...] actos comunicativos cargados de sentido que se expresan en los movimientos de nuestros cuerpos en relación con la materialidad textil; movimientos a los que pocas veces prestamos atención por su condición rutinaria (como la pegada de un botón a las seis de la mañana antes de desayunar), pero que sin embargo tienen una potencia importante, la cual emerge de la relación entre los cuerpos humanos y más que humanos que les crean.<sup>125</sup>

Propone pensar en dichos gestos como aquello que resume la potencia de un movimiento, de algo efímero. Los gestos son lenguajes específicos, con un carácter temporal que supone disonancias con las dimensiones grandilocuentes y monumentales que se han tenido por trascendentales. Así, la potencia de los gestos mínimos radica en su posibilidad de ser, en su dimensión de hacer y devenir hacia algo que no se ha concretado o acabado plenamente.

En resumen, el concepto de artefacto busca subrayar las implicaciones que se corresponden con el proceso de creación de los bordados, ya que fueron realizados a través de un trabajo prolongado, gradual y dedicado, en el que se empeñaron los cuerpos, mentes, sentidos y sentires de muchas que trabajaron de forma individual o en colectivo. Las mujeres trabajaron los bordados con sus cuerpos y conocimientos, pero también poniendo en ello sus dimensiones afectivas, gozosas y deseantes, incluyendo también la frustración, el miedo, el dolor e incluso el odio. Las horas, el contacto de los cuerpos con “la labor”, la creación y posesión de prendas íntimas y cercanas, el constante manoseo e incluso los materiales empleados (habría que tener en mente que algunos de mis

---

<sup>125</sup> Pérez-Bustos, 28.

objetos de estudio están bordados con cabellos) se tradujeron en piezas textiles cargadas de afectos distintos e intensos.

En suma, estas ideas demandan considerar a los diversos objetos de estudio mediante una mirada atenta a fin de notar los elementos que los constituyen materialmente y que detonan una reflexión empática y fenomenológica, construida a través de las experiencias de hacer, sentir y poseer.<sup>126</sup> Así, para aproximarse a los bordados antiguos, deberá tenerse en cuenta que su materialidad es la consecuencia de un trabajo manual que requirió del empeño de tela, hilo, aguja (con variantes excepcionales) y que es este mismo aspecto (el material) el que mediará y propiciará relaciones a través del tiempo, retándolo y posibilitando la existencia de una experiencia transtemporal compartida entre sus creadoras, las personas que los han atesorado, y quienes busquen conocerlos y aprender de ellos.

Esto es cercano a la propuesta que Georges Didi-Huberman formula en *Ante el tiempo*.<sup>127</sup> Con base en una lectura del trabajo de Walter Benjamin, el autor rescata la idea de que el pasado no debe entenderse como cosas inertes, sino dialécticas y en movimiento, presentes a manera de huellas materiales ya que, citando a Benjamin, reafirma que “[...] *el tiempo es incluso la materia de las cosas*”<sup>128</sup>. Esto atañe a los bordados, a sus características físicas y materiales, a su experiencia enmarcada en la “fenomenología de sus texturas” aunque también a sus procesos creativos y de coleccionismo, pues revelan tiempo, recuerdos y memoria.<sup>129</sup> Estas consideraciones los reafirman como objetos de estudio suficientes, de contenido denso, sujetos a consideraciones estéticas e históricas; así mismo los señalan como fuentes de información de muy primera mano que,

---

<sup>126</sup> Esta propuesta está influida por la idea de «hacer» pensada como categoría crítica, según lo ha planteado John Holloway. Véase: Tischler Visquerra, Sergio, y Alonso Galileo García Vela. 2017. “Teoría crítica y nuevas interpretaciones sobre la emancipación”. *Nueva Época* 11 (42), 190-191.

<sup>127</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 4a edición aumentada (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015).

<sup>128</sup> Didi-Huberman, 160.

<sup>129</sup> Didi-Huberman, 160.

al ser consideradas de esta manera, incluso compensan la escasez de noticias documentales e impresas, así como de estudios sobre el tema.<sup>130</sup>

### **1.10. Enfoque metodológico**

Sandra Harding, cuyo trabajo referí anteriormente, ha apuntado que la metodología implica una teorización acerca de las prácticas inscritas en una investigación, así como de sus implicaciones para ciertas personas y comunidades que se refieren a los temas y ámbitos que me interesa analizar.<sup>131</sup> En este sentido, buscaré incluir, de manera principal aunque no restrictiva, el enfoque de investigadoras y escritoras feministas, lo cual, de acuerdo con Alejandra Restrepo, me parece parte de un posicionamiento metodológico. En el mismo sentido, debo anotar que dentro de mi proceder seguramente permearán contradicciones de las que no estoy exenta pues formo parte de procesos contradictorios, disciplinares y subjetivos. Considero que dar lugar a dichas contradicciones también es una herramienta metodológica y de análisis, además de necesario si es que se afronta el reto de contar nuevas historias, tal y como pretendo hacer.<sup>132</sup>

El marco más general de este enfoque se refiere a lo que Griselda Pollock ha nombrado como “intervenciones feministas en las historias del arte”.<sup>133</sup> Se interesa por el ámbito artístico y por revisar los principales paradigmas que han sustentado la articulación de una única historia cultural hegemónica. También busca analizar su traducción disciplinar (me refiero a la historia del arte en tanto disciplina, con la cual me identifiqué profesionalmente), partiendo de su

---

<sup>130</sup> Recordemos que no se trata del único caso que se enfrenta a estas condiciones. Para una revisión más reciente sobre el caso de artistas mujeres y su relación con las bellas artes, revítese: Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 25–44.

<sup>131</sup> Sandra G. Harding, ed., “Introduction. Is There a Feminist Method?”, en *Feminism and Methodology: Social Science Issues* (Bloomington: Milton Keynes [Buckinghamshire]: Indiana University Press; Open University Press, 1987), 2.

<sup>132</sup> Restrepo, “Claves metodológicas para el estudio del movimiento feminista de América Latina y El Caribe”, 301–2.

<sup>133</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 19–50.

consideración como “una práctica histórica condicionada por las instituciones en la que se produce [así como por] la posición de clase, raza y género de sus productores”<sup>134</sup>. Tal enfoque supone aproximaciones diversas y heterogéneas que abrazan algunos de los presupuestos ya anotados y que me llevan a realizar una crítica acerca de mi propio trabajo académico. Este aspecto coincide con la reflexión que Carla Macchiavello ha desarrollado y que la ha llevado a sugerir que la historia del arte bien podría ser un textil que une lo dispar.<sup>135</sup> Esta perspectiva alerta que, de acuerdo con Stuart Hall, en este trabajo se considerarán las identidades analizadas como construcciones discursivas, “[...] producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas”<sup>136</sup>.

Hay que advertir que realizar una reflexión metodológica implica de entrada un posicionamiento crítico e incluso político ante las formas de investigación tradicionales de la historia del arte. Autoras como Joan Scott han señalado los retos que existen en ese sentido, teniendo en mente las hegemonías que en este sentido han guiado las investigaciones históricas, ante lo cual ha llamado a realizar estudios críticos que confronten las políticas de discursos existentes, que inciten a (re)escrituras con centro en la experiencia femenina y de mujeres, todo lo cual supone una intervención radical en la memoria, en sus referentes y en las políticas de su articulación.<sup>137</sup>

Por su parte, Griselda Pollock ha indicado que la tradición metodológica de la historia del arte, en buena medida, ha atendido influencias puntuales, correspondientes a autorías fundacionales: Johann Joachim Winkelmann y la

---

<sup>134</sup> Pollock, 46.

<sup>135</sup> Carla Macchiavello, “Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (enero de 2020): 112–13, <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.07>.

<sup>136</sup> Stuart Hall, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 18.

<sup>137</sup> Scott, *Gender and the Politics of History*, 27.

influencia del clasicismo, Erwin Panofsky y su método iconográfico, Heinrich Wölfflin y los estudios en torno al formalismo de las obras de arte, y Ernst Gombrich y la revisión de los estilos.<sup>138</sup> De acuerdo con Pollock, estas aproximaciones han servido para articular una genealogía que ha fusionado las ideas de masculinidad y creatividad, lo que reforzó la jerarquía sexual en relación con los objetos que se estudian y la manera como son analizados. Ante ello, afirma que cualquier giro metodológico es sintomático de un conflicto político y disciplinar que se disputa en los discursos culturales y, por lo tanto, en coincidencia con Hall, en relación con la representación y la construcción de identidades.<sup>139</sup> En ese sentido, destaca el lugar paradigmático que la autora le ha otorgado a la irrupción del feminismo:

Methodology only becomes apparent, that is different from the normalized procedures of the discipline, when a different set of questions is posed and demands new ways of being answered. Thus, until feminism emerged, along with social and materialist histories of art, methodology was not really a major issue for Art History.<sup>140</sup>

Acerca de la academia mexicana, en 2007 Karen Cordero e Inda Sáenz anotaron que el feminismo, y cualquier giro metodológico, era recibido con sospecha.<sup>141</sup> Coincidieron con la opinión de Pollock al afirmar que entonces la

---

<sup>138</sup> Un recorrido por estos autores y sus propuestas, aunque no con enfoque único en dichos casos, puede encontrarse en: Preziosi, Donald, ed. 2009. *The art of art history: a critical anthology*. New ed. Oxford ; New York: Oxford University Press.

<sup>139</sup> Griselda Pollock, "The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories", en *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. (Florence: Taylor and Francis, 2005), 15, <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=241891>; Hall, "¿Quién necesita 'identidad'?"

<sup>140</sup> Pollock, "The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories", 15. "La metodología sólo se vuelve evidente, es decir, diferente de los procesos normalizados dentro de la disciplina, cuando se plantan preguntas distintas que demandan nuevas maneras de responderles. Así, la metodología no supuso un problema para la historia del arte sino hasta que el feminismo, junto con los estudios sociales y materialistas, irrumpieron en su estudio". La traducción del inglés es de mi autoría.

<sup>141</sup> Karen Cordero e Inda Sáenz, eds., "Introducción", en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; FONCA; CURARE, 2007), 5.

discusión de perspectiva feminista se encontraba “relegada o reprimida, en parte debido a la vinculación preponderante de los discursos historiográficos con los usos simbólicos del arte como elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos”<sup>142</sup>. Afirmaron que en el ámbito disciplinar de la historia del arte, aunque también en otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, el feminismo ha dado pie a un cuestionamiento sobre el conocimiento y su objetividad, lo que ha propiciado que metodológicamente exista una introducción y puesta en juego de “la propia experiencia, la subjetividad y el deseo en la formulación de interpretaciones analíticas de la escritura canónica sobre el arte y su historia”<sup>143</sup>.

Finalmente, retomo el llamado que Andrea Giunta hace a las personas inscritas en los campos cultural y artístico. Las invita a colocarse en un lugar incómodo desde el que sea evidente lo complicado que es “conocer el amplio porcentaje de obras que por razones de género resultan invisibles y las razones por las que el sistema del arte no permite ver, exponer, vender o coleccionar obras que mantiene fuera de su órbita”<sup>144</sup>. Quienes trabajen desde el ámbito disciplinar de la historia del arte podrán contribuir a dicha situación mediante una respuesta metodológica: “investigar, analizar e interpretar el repertorio de obras que nos han sido vedadas sin dejar de interrogar, a la vez, las circunstancias que llevaron a ese estado de cosas. Ante la naturalización y el lugar común, las opciones son la problematización y la investigación”<sup>145</sup>.

Con base en lo anterior, mi metodología estará enfocada en el estudio de bordados realizados por mujeres en México durante el siglo XIX, así como en las maneras como han sido estudiados y narrados dentro del contexto de la historia del arte ya que sostengo que han coadyuvado a que dichas obras formen parte

---

<sup>142</sup> Cordero y Sáenz, 5–6.

<sup>143</sup> Cordero y Sáenz, 7.

<sup>144</sup> Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Segunda edición, Arte y pensamiento (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018), 29–30.

<sup>145</sup> Giunta, 30.

de un discurso que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Buscaré identificar las hegemonías que han determinado la articulación de la historia de las piezas que investigaré, buscando proponer otras maneras de pensarlas, narrar sus historias y las de sus autoras. Este afán sueña y se inspira con las palabras de Joan Scott quien sostiene que contar historias es central a disciplinas como la mía, la historia del arte, no sólo porque las narrativas son la manera de hacer significativa la experiencia humana, sino porque, siguiendo a Hannah Arendt, crear historias es una habilidad que nos permite ser históricas.<sup>146</sup>

### **Estrategia metodológica**

La estrategia metodológica de este proyecto tiene como pauta la idea de intervenciones feministas en las historias del arte, propuesta por Griselda Pollock. Las intervenciones en su dimensión metodológica fueron explicadas por Pollock en su libro *Visión y diferencia*, como parte de su posicionamiento como historiadora feminista del arte feminista.<sup>147</sup> Considero que esta propuesta es afín a los objetivos de mi investigación al resumir un posicionamiento crítico y político ante el concepto de "arte", así como acerca del sistema de las artes, las prácticas artísticas y sus narrativas.

- **Intervenciones feministas en las historias del arte:**

1. Demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros y hacen visibles los mecanismos de prácticas patriarcales o de las lógicas que han privilegiado la dominación masculina, así como la construcción social de la diferencia sexual. En dicho marco, revisan el papel que desempeñan las representaciones culturales.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Joan Wallach Scott, "Storytelling", *History and Theory*, núm. 50 (mayo de 2011): 203–4.

<sup>147</sup> Pollock, *Visión y diferencia*.

<sup>148</sup> Pollock, 34.

2. Entre sus responsabilidades principales se cuenta el estudio de las mujeres como productoras/creadoras. Suponen una consideración crítica de la categoría “mujer” y reniegan de la existencia de una esencia femenina-biológica, sin embargo, aceptan la construcción histórica y sociocultural del concepto de “lo femenino”, mismo que ha perfilado las identidades (impuestas o no) de personas, cuerpos y objetos.<sup>149</sup>

3. Privilegian una reflexión histórica de carácter interseccional que también incluya al género.<sup>150</sup>

4. Analizan los discursos y conceptos relativos al arte, así como aquellos inscritos en la tradición disciplinar de la historia del arte. Sostienen una postura crítica ante los mismos pues consideran que generalmente han colaborado en la construcción social de la diferencia sexual.<sup>151</sup>

5. La articulación de nuevos discursos sobre el arte deberán realizarse desde una perspectiva feminista que reflexione en torno al género y su papel en la articulación de la producción y significación cultural.<sup>152</sup>

6. Consideran los pormenores estructurales comunes y latentes en distintos regímenes de representación, así como en los códigos visuales que resultan de ellos. Revisan la manera mediante la que éstos han administrado y controlado el placer.<sup>153</sup>

7. El sentido político de estas intervenciones deberá enfocarse en incidir en el presente a través de la reflexión y análisis de las diversas maneras que han servido para representar el pasado. Esto invita a vincular las investigaciones con

---

<sup>149</sup> Pollock, 36.

<sup>150</sup> Pollock, 37.

<sup>151</sup> Pollock, 38.

<sup>152</sup> Pollock, 40.

<sup>153</sup> Pollock, 44.

creadoras actuales, así como contribuir con las luchas que encaran a través de sus obras, procesos y acciones.<sup>154</sup>

8. Deberán revisarse y cuestionarse los paradigmas de la historia y crítica del arte, así como las prácticas artísticas que privilegian lo siguiente: una experiencia estética específica e invariable, el protagonismo y autosuficiencia de lo visual, la idea de evolución del arte sin consideración de los contextos, sistemas y dinámicas sociales en las que se inscribe y a las que responde.<sup>155</sup>

9. Pretenden articular un análisis crítico y político de larga duración referente a sistemas de representación del pasado, recientes y contemporáneos que dan vigencia a las hegemonías teóricas, narrativas y de prácticas artísticas que refuerzan la construcción social de la diferencia sexual y de la jerarquía entre los géneros.<sup>156</sup>

### **Diseño de investigación y métodos**

En atención a las exigencias de esta metodología y de las preguntas que apuntalan los objetivos de mi investigación, el proceso a seguir se refiere a una estrategia basada en métodos mixtos que se ordena por cuatro momentos o etapas puntuales: 1) historiografía, 2) fenomenología, 3) hermenéutica y 4) genealogía. Cada uno de estos momentos me permitirá realizar un análisis que informe las siguientes etapas de la investigación. La genealogía será la etapa de carácter más conclusivo que resumirá mi propuesta de rearticulación narrativa acerca de mis objetos de investigación. Aunado a ello, cabe mencionar que la investigación también recurrirá a análisis iconográficos, considerando en ello las

---

<sup>154</sup> Pollock, 44–45.

<sup>155</sup> Pollock, 45.

<sup>156</sup> Pollock, 45–46.

dimensiones simbólica y discursiva de las imágenes y formas que se encuentren presentes en los bordados.<sup>157</sup>

## **Método y técnicas para cada etapa**

- **Etapa 1: historiografía**

Si bien el concepto de historiografía, en su sentido más tradicional, se refiere a los textos o grafías de perfil histórico que abordan un tema en específico, también existen otras variantes que son de mayor interés y utilidad en relación con los objetivos de esta investigación. De acuerdo con Carmen Ramos, la historiografía, en su forma más moderna, corresponde a una revisión de:

las perspectivas anteriores sobre un determinado tema y señala las diferencias entre esa producción y sus antecedentes, tomando una perspectiva crítica que lejos de excluir determinadas temáticas, reconoce de hecho la variedad de enfoques y de perspectivas, incluso contradictorias, como una de las características de la producción historiográfica más contemporánea.<sup>158</sup>

El enfoque de mi investigación se interesa por este tipo de reflexión en relación con textos de carácter histórico y principalmente por aquellos que han nacido de una reflexión inscrita en los estudios de arte. Como lo señala mi marco metodológico, hacer una consideración de estas narrativas es fundamental para revisar los códigos que han servido para articular la identidad de mis objetos de estudio y de las personas que los crearon, en relación el género. Las historiadoras del arte feministas han hecho un llamado de atención acerca de la relevancia de emprender este tipo de ejercicios pues ayudan a identificar las tradiciones académicas que han respaldado que el arte y su estudio sirvan para

---

<sup>157</sup> Donald Preziosi, ed., *The art of art history: a critical anthology*, New ed, Oxford history of art (Oxford; New York: Oxford University Press, 2009), 576. De acuerdo con el autor, este enfoque se refiere a la identificación de los temas de las obras, así como de sus significados y que corresponden a sus dimensión discursiva.

<sup>158</sup> Carmen Ramos Escandón, "Historiografía, apuntes para una definición en femenino", *Debate feminista* 20, núm. 10 (octubre de 1999): 132.

sustentar un sistema patriarcal que margina el papel de las mujeres dentro de la historia del arte, cuando no las excluye.<sup>159</sup>

Carmen Ramos es una investigadora que ha encauzado la reflexión en torno a la historiografía hacia los estudios feministas. En su afán ha señalado que, gracias al trabajo de Joan Scott, inserto dentro de una tradición marxista, el concepto de género ha sido considerado como una categoría relevante para los análisis históricos, lo que ha influido en la articulación de una historiografía feminista (o de perspectiva feminista), como la que orientará mi análisis.<sup>160</sup>

La historiografía feminista, se plantea la necesidad de explorar cómo se moldean las experiencias de las mujeres en relación con los hombres y cómo se han establecido las jerarquías sexuales, las relaciones desiguales de poder entre individuos de sexo masculino y femenino. Se pregunta pues por el proceso histórico a través del cual se construyen las diferencias genéricas.<sup>161</sup>

Esta idea se termina de perfilar si sumamos la propuesta de Scott con la que instó al “rescate de la historia de la mujer y que también incluye una crítica conceptual a lo que ha sido la historia tradicional, señalando así los aportes de la historiografía feminista no sólo a la historia de la mujer, sino al conocimiento histórico en un sentido más amplio”<sup>162</sup>.

La metodología propuesta por Griselda Pollock que mencioné anteriormente se corresponde con este método ya que señala como urgente pensar que la práctica de la historia del arte es política y sujeta a agendas institucionales que

---

<sup>159</sup> Esta reflexión figura en algunos de los textos que se han mencionado en los apartados anteriores y se encuentra presente en lectura tan fundantes como lo es el ensayo de Nochlin: Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero Reiman y Inés Sáenz (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007), 14–43.

<sup>160</sup> Ramos Escandón, “Historiografía, apuntes para una definición en femenino”, 155.

<sup>161</sup> Ramos Escandón, 155.

<sup>162</sup> Ramos Escandón, 134.

han abonado a la construcción de las ideas de clase, raza y género a través de sus narrativas.<sup>163</sup>

- **Etapa 2: fenomenología**

La perspectiva fenomenológica privilegia el papel de la percepción en la construcción de un conocimiento significativo. Al respecto, Merleau-Ponty ha subrayado la relevancia de los sentidos, los cuales siempre son sujetos de una mediación cultural.<sup>164</sup> Esto respalda la asociación de pensamiento y cuerpo y, por ende, el protagonismo del cuerpo en la formación de ideas significantes, y viceversa. Uno y otro, a su vez, están implícitos en conformación gestos, hábitos y prácticas como aquellas que acompañaron la creación de las obras que analizaré.

Concretamente, este método se interesa por “la experiencia subjetiva inmediata de los hechos [aunque también de las cosas] como se perciben, propone volver a las cosas mismas, volver a la experiencia vivida y a las percepciones que interpretan sus significados”<sup>165</sup>. Implica una aproximación cualitativa a lo que se estudia, aspecto que autoriza el empleo de la experiencia sensorial en la investigación, lo que abre la puerta a explorar otras maneras de conocer desde el cuerpo.<sup>166</sup> Esto lleva a entender al cuerpo y a su competencia participativa como un elemento fundamental para la incorporación de una memoria cultural y de su conocimiento.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 46.

<sup>164</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Altaya, 1999), 178.

<sup>165</sup> Maribel Ríos Everardo, “Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género”, en *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (México, D.F.; Cuernavaca, Morelos; México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Facultad de Psicología, 2010), 183.

<sup>166</sup> Pérez-Bustos, Tobar-Roa, y Márquez-Gutiérrez, “Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento”, 49; Pollock, *Visión y diferencia*, 44.

<sup>167</sup> Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 249.

La perspectiva fenomenológica me permitirá considerar toda la dimensión sensorial que implica el trabajo con textiles en tanto una estrategia para la su investigación. Me parece necesario privilegiar estas formas ya que, como he apuntado, mis objetos de estudio devinieron de una creación corporal, guiada por los sentidos y por saberes relegados dentro de las epistemologías convencionales. Los datos recabados a partir de esta revisión y que por sus características cualitativas pienso como directa, cercana y afectiva, me permitirán nutrir una base de datos, así como detectar relaciones entre las piezas y con sus creadoras a quienes, dicho sea de paso, les sobreviven escasas noticias documentales.

Este método autoriza descubrir y replicar la dimensión procesual y creativa de los bordados. Considero que esto me llevará a construir una relación empática con ellos y sus autoras, con base en análisis físicos de las piezas y mediante la reconstrucción experimental e incluso compartida con otras personas, de sus procesos de creación, así como de sus particularidades materiales y técnicas.

- **Etapas 3: hermenéutica**

La hermenéutica se refiere a la interpretación de alguna obra e implica sugerir cuál podría ser su posible significado, mismo que depende de la consideración de múltiples factores como conocer acerca de quién y bajo qué circunstancias fue creada, así como indagar sobre los diversos sistemas de significados de los que ha formado parte.<sup>168</sup> De acuerdo con la pauta establecida por Hans-Georg Gadamer, una aproximación hermenéutica implica pensar que una obra y su significado no se encuentran limitados a las intenciones de sus creadorxs y, más interesante aún, propone que una obra de arte y la historia de sus efectos son una misma cosa.<sup>169</sup> Considera el acto hermenéutico como un dialogo en donde se confrontan dos horizontes o contextos (el de la obra y el de quien la

---

<sup>168</sup> Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 2a ed. (Londres: Laurence King, 2012), 121–22.

<sup>169</sup> D'Alleva, 120.

interpreta), los cuales implican una mutua afectación. En palabras de Peter Krieger: quien lee y analiza es parte del texto y produce sus efectos.<sup>170</sup> Este último autor también ha anotado que el proceso hermenéutico que sugiere Gadamer exige pensar el arte como fiesta y celebración; en ese contexto, la obra a analizar es “‘semejante a un orgasmo vivo’, abierto a percepciones diferentes e interpretaciones cambiantes”<sup>171</sup>. La propuesta de Gadamer destaca la proximidad resultada del acto lector que deviene en la fusión de los horizontes que permiten que la lectura francamente incida en quien la experimenta.<sup>172</sup> Esto se relaciona con el énfasis que hace Paul Ricoeur sobre la necesidad de una relación estrecha con el texto con el fin de lograr, en última instancia, una interpretación que involucre los marcos de referencia de quien lee para hacer sentido de lo que se lee.<sup>173</sup>

Es así que, para analizar los bordados, aunque también para considerar las fuentes de información y su reflexión historiográfica, este método requiere de la revisión de sus intersecciones, coordenadas, contextos, códigos y símbolos, a lo que sumaría la consideración de sus texturas, técnicas y materialidades. Demanda una puesta en juego de la propia subjetividad y exige que se cultive un diálogo entre las cargas de la tradición personales, es decir, prejuicios y límites cognoscitivos, y el potencial epistemológico de las artes. Siempre se deberá estar alerta de no caer afirmaciones que se refieran a una simbología universal pues este método considera las artes a partir de sus expresiones individuales que, por lo tanto, previenen de ello.<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Peter Krieger, “Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23, núm. 78 (el 7 de agosto de 2012): 256, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2001.78.2005>.

<sup>171</sup> Krieger, 257.

<sup>172</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, *Hermeneia* 34 (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2010), 115.

<sup>173</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (Ciudad de México; Buenos Aires: Siglo XXI, 2004), 140.

<sup>174</sup> Krieger, “Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)”, 255–57.

El resultado de este proceso hermenéutico y que se informará de los métodos apuntados, se articulará a manera de comentarios en torno a piezas concretas que servirán de ejes de mi propuesta genealógica.

- **Etapas 4: genealogía**

En tanto método de investigación, la genealogía ha sido definida como “una forma de historia que da cuenta, por un lado, de la constitución de los saberes y de los discursos, y por otro, de la constitución de un cuerpo, de un sujeto en la trama socio-histórica”<sup>175</sup>. En atención a un enfoque feminista, la genealogía se considera como una reconstrucción que permite una desmitificación histórica y que “implica un ejercicio arqueológico de lo sistemáticamente invisibilizado”<sup>176</sup>, de perspectiva crítica, propositiva y decolonial.<sup>177</sup>

Una reflexión genealógica, pautada por Foucault, requiere de señalar singularidades, buscar fisuras y rupturas, considerar una multiplicidad de datos y repasar conceptos.<sup>178</sup> En relación con dichas estrategias es que se abre la puerta a un:

análisis de las condiciones de producción de discursos y las prácticas de la vida social para entender cómo se constituyen los sujetos inmersos en relaciones de poder [esto] exige situar la emergencia de las concepciones e ideas en disputa, en su contexto histórico, social, político y cultural y encontrar

---

<sup>175</sup> Luis Gonçalvez, *La metodología genealógica y arqueológica de Michel Foucault en la investigación en psicología social*. (Montevideo: Centro de Estudiantes Universitarios de Psicología, 2000), 5, <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/06/transitos-de-una-psicologia-social-genealogi%CC%81a-y-arqueologi%CC%81a.pdf>.

<sup>176</sup> Alejandra Restrepo, “Tras los rastros del proyecto sociopolítico feminista: encuentros feministas latinoamericanos y del Caribe 1981-2014” (Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 93.

<sup>177</sup> Alejandra Restrepo, “La genealogía como método de investigación feminista”, en *Lecturas críticas en investigación feminista*, Colección Alternativas (Ciudad de México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, Universidad Nacional Autónoma de México; CONACYT, 2016), 86.

<sup>178</sup> Restrepo, 28.

el sentido de esas construcciones en la relación de poder en que están inmersos los actores concretos.<sup>179</sup>

Por otro lado, y considerando la propuesta decolonial de Rocío Median, la genealogía también “se apoya en el análisis interseccional de diferentes ejes identitarios tales como la raza/etnia/cultura, clase, condición sexual, entre otros y de los distintos sistemas de opresión que se apoyan en ellos”<sup>180</sup>. Es así que la genealogía feminista puede pensarse como

es una revisión crítica del presente mediante la lectura contextual de las condiciones de emergencia y devenir de ideas, concepciones, prácticas, [objetos] y experiencias del sujeto mujeres [...] analiza la producción de discursos y prácticas de la vida social poniendo en el centro a las mujeres y privilegiando sus experiencias.<sup>181</sup>

Teniendo en mente estos aspectos, la genealogía que propongo no sólo será una rearticulación de datos, sino una propuesta para repensar de manera compleja a mis objetos de estudio y a las mujeres que las crearon, así como a lxs diversxs actorxs con lxs que se han relacionado. Por el perfil de este estudio, el ejercicio genealógico que se emprenderá buscará articular una postura personal y política que sugiera a los bordados como resultado de la creación de mujeres, agentes históricas y políticas relevantes que es necesario posicionar dentro de una narrativa histórica y genealógica tradicional, principalmente ante aquella que ha servido para construir una historia e idea acerca del arte en México. En este último afán, y por influencia de la propuesta de Patricia Mayayo, se buscará que el enfoque genealógico de este trabajo lleve a articular una versión acerca de la historia de estas piezas y de las personas que se han relacionado con ellas, así como de los sistemas en los que se han inscrito. Estos esfuerzos pretenderán aportar al análisis de la configuración de la identidad

---

<sup>179</sup> Restrepo, 28.

<sup>180</sup> Restrepo, 32.

<sup>181</sup> Restrepo, 36.

centrada en el género (pero sin descartar otras intersecciones) y en el fenómeno de la diferencia desde el caso de los bordados realizados por mujeres en México durante el siglo XIX.<sup>182</sup>

## **Instrumentos**

Los instrumentos que utilizaré para este análisis son, en términos generales, bases de datos que ordenaran los hallazgos dentro de mi investigación, atendiendo lo anotado anteriormente. Se trata de dos instrumentos que responden al momento historiográfico y fenomenológico de mi estudio y que nutrirán las fases subsecuentes.

- **Instrumento 1: fichas de trabajo**

Esta base de datos recopilará la información de una revisión de documental, hemerográfica y bibliográfica. Se trata de la captura de datos que sirvan para caracterizar y ordenar fuentes de consulta, recopilar citas textuales y transcribir inscripciones, todo ello en relación con observaciones puntuales. Esto aportará a la identificación de tendencias, temáticas y elementos comunes en distintos tipos de fuentes de información lo que servirá para el análisis que requiere la fase historiográfica del estudio.

- **Instrumento 2: lista de obra**

Este recurso servirá para ordenar y controlar los bordados que se analizarán. La lista de obra permitirá ordenar los objetos en relación con los acervos a los que pertenecen, además de que permitirá elaborar y organizar fichas técnicas, las cuales resumen sus datos de identificación, además de anotaciones nacidas de su observación y análisis.

---

<sup>182</sup> Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 87.

El contenido de la ficha técnica es el siguiente: imagen de la obra, autoría, título, tipo de objeto, técnicas, materiales, lugar de elaboración, fechas de elaboración, medidas, inscripciones, intervenciones, estado de conservación, observaciones especiales y colección.

La lista de obra se basará en una revisión física-sensorial de las piezas que se corresponde con la fase fenomenológica del estudio. Cabe anotar que también se creará una lista secundaria con piezas complementarias, distintas a los bordados que sean considerados como casos principales. En ella se incluirán objetos diversos (pinturas, fotografías, litografías, etcétera).

### **Procedimientos de análisis de información / datos**

El análisis de las fuentes de información, así como de los objetos de estudio se ordenará de la siguiente manera:

<b>Fuente de información y objetos de estudio</b>	<b>Aspectos a considerar</b>
Fuentes documentales, historiográficas y bibliográficas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ficha bibliográfica</li> <li>• Catalogación temática</li> <li>• Relación específica con mis objetos de estudio o noticias sobre ellos</li> </ul>
Bordados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ficha técnica</li> <li>• Análisis e interpretación de inscripciones, si es que existen</li> <li>• Definición del tipo de uso o función de la pieza</li> <li>• Análisis hermenéutico de las obras.</li> <li>• Notas sobre la historia o sobre el coleccionismo de la pieza</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noticias directamente relacionadas con la obra en específico</li> </ul>
Obras complementarias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ficha técnica</li> <li>• Información relevante acerca de mis objetos de estudio</li> </ul>

Con base en estas revisiones se detectarán los casos articulares y que serán considerados como protagonistas de la investigación.

### **Consideraciones de la investigación**

Ante todo lo anterior, debido a que el interés de este estudio se enfoca en la reflexión y problematización del concepto de arte, con enfoque en los bordados referidos, uno de sus objetivos más generales es revisar las narrativas que existen sobre el tema y proponer un/otro relato. Este afán reta mi marco epistémico y llama a un posicionamiento ético ya que mi trabajo implica dar cuenta de otros desde una autoridad narrativa y con propósitos de persuasión.<sup>183</sup> En ese dar cuenta buscaré hacerlo de manera cuidadosa y atenta de la responsabilidad de asignar y perfilar historias e identidades. Pienso que el marco metodológico propuesto me permite cuidar de ello.

Ante estas ideas, rescato las palabras de Judith Butler quien ha señalado algunas pautas para guiar los juicios y cuidar los ejercicios de interpretación:

Antes de juzgar al otro debemos tener alguna relación con él. Esta relación fundará y fundamentará los juicios éticos que terminemos por hacer. De alguna manera, tendremos que preguntar «¿Quién eres?». Si olvidamos que estamos relacionados con aquellos a quienes condenamos e incluso con

---

<sup>183</sup> Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*, Colección Mutaciones (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 24.

aquellos a quienes *debemos* condenar, perdemos la oportunidad de ser éticamente educados o «interpelados» por la consideración de quiénes son ellos y qué dice su individualidad acerca de la gama de posibilidades existentes, y aun de predisponernos en favor o en contra de tales posibilidades. También olvidamos que juzgar a otro es un modo de interpelarlo: hasta los castigos se pronuncian y a menudo se ejecutan en la cara del otro, exigen su presencia corporal.<sup>184</sup>

Estas ideas me llaman a propiciar la cercanía con mis objetos de estudio, cuestionarlos, interpelarlos y, de ser posible, propiciar un vínculo sensorial. De acuerdo con ello, pienso que es necesario que conozca a los bordados que estudiaré pues justamente ese conocimiento (que encierra comprensión) me autorizará a emprender sus análisis. Deberé encontrar la cercanía y empatía a las que estas ideas invitan en las lógicas que sustentan la semántica de tales piezas.<sup>185</sup> De cara a ello, mi compromiso por lo tanto es con el conocimiento e interpelación de obras que no articulan discursos de formas convencionales, sino que lo hacen a través de su materialidad, deterioros, pormenores técnicos, olores, texturas y signos que cifran su enunciación y la de sus autoras quienes, pienso, sobreviven en sus bordados. Veo indispensable construir una relación cercana con los casos que estudiaré a través de estrategias de conocimiento que involucren mi cuerpo, así como el contacto y afición con otros cuerpos humanos y no-humanos, aunado a una reflexión personal que me permita dar cuenta de quién analiza, interpreta y juzga.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Butler, 67.

<sup>185</sup> Por "lógica semántica" entiéndase los significados que se inscriben en las maneras como los materiales están dispuestos, combinados o articulados en una pieza u objeto. Véase: Yonan, "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", 244.

<sup>186</sup> Cabe mencionar que estas ideas también están influidas por las pautas que distinguen los marcos teóricos definidos como Object-Oriented Ontology (OOO) y por su apropiación por parte de los feminismos materialistas: Object-Oriented Feminism (OOF). Véase: Harman, G. (2018). Object-oriented ontology: A new theory of everything. Pelican Books; Behar, K. (Ed.). (2016). Object-oriented feminism. University of Minnesota Press.

Aclaro que estas palabras forman parte del entusiasmo y compromiso que acompañan mi trabajo de investigación el cual, en el mejor de los casos, me posibilitará cumplir con lo que, inspirada en Joan Scott, considero como uno de los objetivos más grandes del quehacer de las personas que nos dedicamos a la historia del arte, aunque no sólo de no de dicha disciplina: constar historias sobre el pasado con empatía, respeto y de forma cuidadosa, destacando sus aportes y relevancia para el presente.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Joan Wallach Scott, "Storytelling", *History and Theory*, núm. 50 (mayo de 2011): 206.

## 2. Esto (también) es arte

*Si la historia la hiciesen las mujeres se registraría el descubrimiento de la aguja y del hilo como el inicio de la era moderna. [...] Coser, bordar, cocinar fueron actividades tradicionalmente femeninas. Ahora siguen siéndolo, pero la femineidad salió del gineceo... aquí me detengo y recuerdo a Choderlos de Laclos cuando en vísperas de la revolución francesa invocaba a las mujeres y las incitaba a la libertad. Y claro, las mujeres se dedicaron a tejer mientras veían caer las cabezas de la guillotina. Ahora las mujeres tejen viendo caer a James Bond en el cuarto de la televisión. Pero las mujeres también pueden recuperar su actividad y hacerla una actividad liberadora, no en el intento de sacralización que haría del artista un ser aparte, tan apartado como las mujeres en el gineceo, sino en una revisión cotidiana y lúdica de su propia realidad, empezando por la actividad doméstica que muchas veces las recluyó para siempre en la casa de muñecas, como a Nora antes que decidiera junto con Ibsen irse de la casa. Ahora no queremos irnos de la casa, queremos vivir en ella y salir de ella y ejecutar en ese movimiento de lanzadera una nueva tela en la que se descubren los textiles y sobre todo los textuales. Trabajemos juntos pues, exploremos, juguemos, revisemos, y claro, también intentemos pronunciar otras palabras que quizá inicien otra historia, la de nuestra obscuridad secular, la de nuestro íntimo narcisismo, la de nuestras pequeñas diferencias, para quebrantar los actos solemnes custodiados por el simbolismo milenario que nos condenó a ser perpetuamente un mito a caballo entre la rueca y el fogón.*

“La modernidad empieza con la aguja”, Margo Glantz<sup>188</sup>

A través de su página web, Rafaella Tellaeché (1997) se presenta como una artista emergente, egresada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda". La mano y las manos (en singular, en plural, como sustantivo y verbo [a mano]) son el eje de su producción en tanto tema, técnica y proceso. Esto pudo constatarse en su exposición *De manos a manías. Tautologías y necesidades*, presentada en las galerías del centro de cultura Casa

---

<sup>188</sup> Margo Glantz, *Cuerpo contra cuerpo*, ed. Ana Negri (Ciudad de México: Sexto Piso; Universidad Autónoma Metropolitana, 2020), 187.

Lamm, de mayo a junio de 2022. En la exposición destacó la presencia del trabajo de bordado, grabado y dibujo a lápiz, así como el protagonismo del papel de algodón como soporte y medio. Todo lo anterior caracteriza el ámbito vital de la artista, su cotidianidad y las formas que moldean sus procesos de creación que, entre otros efectos, la llevan a construirse a sí misma y a hacer sentido de las cosas.<sup>189</sup>

Entre las piezas presentadas, llamó mi atención la obra titulada “Esto es arte”, parte de la serie “Tamaño carta”. Se trata de una hoja de algodón en la que puede leerse la frase que la titula, alineada a la izquierda, la cual es resultado de un proceso que consistió en la elaboración de numerosas perforaciones alrededor del contorno de cada letra. Las perforaciones guían y sostienen el camino de un hilo grueso y de algodón que confiere volumen y provoca un juego de contrastes entre la textura resultante que distingue a la frase y aquella superficie tersa, porosa y blanca que caracteriza a la hoja de papel. La pieza encierra un desafío que tiene como base las tradiciones de creación que la construyen: la escritura y el bordado a mano, todo ello en la forma de la tipografía Times New Roman, propia de los procesadores de texto digitales. Esta base se constituye en una provocación de cara al encuentro a manera de montaje de prácticas histórica y simbólicamente descartadas del ámbito semántico más tradicional del arte. El montaje debe entenderse como la pieza misma en su conjunto, que además se autoproclama como una obra de arte (Esto es arte). Esto último se reafirma ante el propio contexto de exhibición (una galería de arte), así como con la cobertura y fortuna crítica que ha tenido en medios de comunicación y redes sociales dedicados a la promoción y revisión del proyecto en su conjunto, considerando también la trayectoria misma de la artista. El estatuto artístico de la obra se reafirma en la estética resumida en la

---

<sup>189</sup> *De manos a manías. Tautologías y necedades. Rafaela Tellaeche*, Catálogo de la exposición (Ciudad de México: Editorial Lamm, 2022).

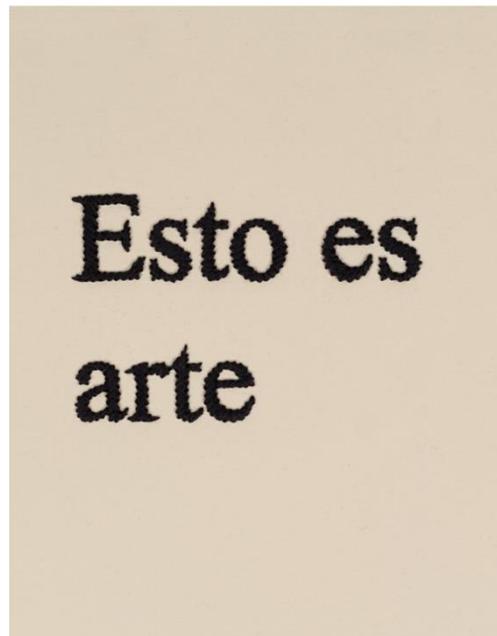
potencia del gesto manual y cotidiano que la construye y desde la ironía que habita en su provocación, sustentada en los antecedentes, problemáticas y genealogías que preceden su existencia y agencia.

La presente investigación no está dedicada a la revisión del arte del bordado contemporáneo, más bien busca explorar algunos de los episodios que conforman la genealogía que sustenta su artisticidad y del reconocimiento de la función social y estética de dichas obras: del bordado como un artefacto artístico y como un sistema complejo que, en resonancia con el título de la pieza de Tellaeche, también es y puede ser arte. Ante ello, esta tesis busca ser una “intervención feminista en la historia del arte”<sup>190</sup> y proponer que no existe una sólo narrativa homogénea sobre la materia, sino que más bien coexisten múltiples historias de las artes, complejas, políticas, situadas y diversas. Revisar algunas de ellas, como pretendo hacer, revelará las distintas relaciones y agentes que las conforman, muchas veces desconocidos para las narrativas oficiales y nacionalistas. También destacará que el concepto de arte es una convención sociocultural de carácter contextual y de dimensión política, lo cual forzosamente incide en la intimidad de la vida misma; a la par, esta idea no contradice en manera alguna la potencia de la experiencia estética que se puede tender ante una obra. A través del estudio de los bordados realizados por mujeres durante el siglo XIX, buscaré revisar algunas de las condiciones y disputas que moldearon este fenómeno, así como su relación con el concepto de arte, hasta constituirlo en uno de los antecedentes más determinantes del papel disruptivo y afectivo que actualmente tiene el trabajo de bordado, como el realizado por Rafaela en el marco del sistema artístico contemporáneo. Procuraré comprender cuáles son los antecedentes históricos, estéticos y políticos que posibilitan que actualmente el bordado integre un ámbito de la creación artística que materializa, potencia, reta y deconstruye la noción de lo

---

<sup>190</sup> Pollock, *Visión y diferencia*, 19–50.

femenino y de las convenciones que construyen la idea de feminidad, desde sus dimensiones materiales, de proceso y simbólicas. Revisar el fenómeno del bordado en el contexto del siglo XIX servirá para comprender de fondo algunos de estos pormenores.<sup>191</sup>



Rafaela Tellaeche, *Esto es arte*, hilo de algodón bordado sobre papel, México, 2022, 28 x 21.5 cm. Colección de la artista

Por lo tanto, se presupone que la revisión de las historias de esta práctica y de los distintos sistemas de relaciones que la han moldeado servirán en última instancia para comprender y problematizar el lugar que el bordado ocupa en el sistema artístico contemporáneo en cuyo marco se ha afirmado como arte. Ante ello y

---

<sup>191</sup> Pollock, 44–45.

en consideración de los criterios que Teresa de Lauretis sobre el estatuto artístico de una obra, puede decirse que el bordado será una obra de arte cuando resuma una práctica sujeta al aprecio público, con valor de cambio dependiente del mercado del arte; en tal caso, dicho valor deberá nutrirse ya no por su dimensión utilitaria, sino por cánones estéticos referentes al bordado, consolidados en un contexto social dado.<sup>192</sup> En esta investigación procuraré señalar dichos cánones y articular sus genealogías.

## **2.1. Genealogías y problemáticas del bordado y su relación con los estudios de arte**

En el libro *Old Mistresses*, Rozsika Parker y Griselda Pollock plantearon que el sexo del artista era uno de los factores más determinantes de la consideración de su producción, así como de las maneras de percibirla y discutirla.<sup>193</sup> Con ello, las autoras no buscaron posicionar una demanda, como la que en su momento hizo Linda Nochlin desde un marco feminista liberal, volcada en su ensayo “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en el que acusó las restricciones, discriminación y descarte sistemático del que han sido motivo las mujeres artistas, resultado de condiciones sociales y culturales desfavorables.<sup>194</sup> Más bien se interesaron por hacer una revisión de las “reglas” que históricamente han ordenado las relaciones entre agentes, grupos y ámbitos dominantes, privilegiados y hegemónicos, y aquellos subordinados y marginados, como ha correspondido al caso de las mujeres, centrales dentro de su análisis. En su revisión encontraron que esta dinámica ha sido esencial para la formulación del concepto mismo del arte y de su artista dentro del marco disciplinar de la historia del arte; es decir, esta tradición académica y sus narrativas están asentadas en

---

<sup>192</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 129.

<sup>193</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 50.

<sup>194</sup> Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”

estas relaciones y en las jerarquías que observan.<sup>195</sup>

Las mujeres, sus obras y el lugar que han ocupado en el sistema artístico resulta por lo tanto en síntoma de una dimensión estructural que abarca elementos diversos de cara a un “contextualismo historizado” del concepto de arte.<sup>196</sup> Esta idea obliga a considerar este último en un sentido antropológico, el cual justamente valida pensarlo en el marco de un sistema de relaciones determinadas por un contexto sociocultural en concreto. Este enfoque se inclina por priorizar la reflexión en torno a la función y efectos de los artefactos considerados como arte, así como de sus artífices en tanto artistas, por encima de su dimensión semiótica, pues ello revelará los matices, enfoques y valores de un sistema cultural específico. Por lo tanto, debe suponerse que las obras realizadas por mujeres quienes han sido consideradas como artistas pueden revelar las reglas de la producción de sentidos, como lo son los valores que sustentan las narrativas de la historia del arte. Esta idea resuena en la propuesta de John Law y Annemarie Mol acerca de que la producción de lo material, incluida la de objetos artísticos, revela la producción de lo social y viceversa.<sup>197</sup>

Así, puede suponerse que los objetos artísticos históricamente considerados como femeninos por haber sido realizados por mujeres, como corresponde al bordado, forman parte de un sistema sustentado en una base ontológica preexistente a la que no sólo soportan en un sentido estructural, sino que también transforman como parte de una comunidad de relaciones, una red que ha servido de sustento para el concepto del arte en su versión más tradicional y

---

<sup>195</sup> Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero y Ina Sáenz (México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007), 52.

<sup>196</sup> Verónica Parselis, “¿Puede el arte ser definido?: controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto”, *Sapientia* 63, núm. 223 (2008): 144–50.

<sup>197</sup> John Law y Annemarie Mol, “Notes on Materiality and Sociality”, *The Sociological Review* 43, núm. 2 (s/f): 274.

hegemónica. Este último concepto, la “hegemonía”, en atención a la propuesta de Antonio Gramsci, implica una relación de poder y también un proceso de legitimación de la misma, del que participan un grupo dominante, así como las estrategias y formas a través de las que los grupos y actores subordinados aceptan e internalizan su posición.<sup>198</sup> Las narrativas y categorías a través de las que la historia del arte (como disciplina) ha coadyuvado a la construcción de un consenso sobre el concepto del arte en un sentido esencial y universal, revelan algunas de las hegemonías, resultado de ello, se han posicionado con un fuerte protagonismo dentro del sistema referido. En dicho contexto es que deben considerarse las implicaciones ideológicas referentes al hecho de que el bordado ha sido calificado históricamente como decorativo, femenino, manual y a veces carente de originalidad, y que en ocasiones se le haya descartado como una práctica moldeada por los valores que construyen la idea del genio artístico. Por lo tanto, el caso que nos ocupa, en tanto parte de un sistema o red, comparte una posición subalterna con otros ámbitos que así mismo moldean su identidad. Así, su carácter colonial, de tradición latinoamericana y su consideración como parte de las llamadas “artes menores” o “decorativas”, entre otros términos, también han moldeado su identidad, además de que acompañan en su posición subalterna ante el ámbito hegemónico de las prácticas artísticas.

Barbara Mundy y Aaron Hyman han diagnosticado la existencia de una tensión en las tradiciones de creación, simbólicas y circunstancias políticas que caracterizan al arte hispanoamericano y aquellas otras muy distintas que han perfilado al llamado “arte universal”, todo lo cual ayuda a dimensionar algunas de las implicaciones del comentario anterior.<sup>199</sup> En su revisión crítica a la

---

<sup>198</sup> Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence&Wishart (Londres, 1971), 12.

<sup>199</sup> Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman, “Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The ‘Artist’ in Colonial Latin America”, *Colonial Latin American Review* 24, núm. 3 (el 3 de julio de 2015): 283–317, <https://doi.org/10.1080/10609164.2015.1086594>.

historiografía del arte hispanoamericano, con atención en los efectos del paradigma de escritura que instituyó el trabajo de Giorgio Vasari, los autores coinciden con otras investigaciones en que las narrativas más tradicionales sobre las “bellas artes” y sus artífices, tradicionalmente denominados como “grandes maestros” privilegian el caso de la producción de Europa occidental.<sup>200</sup> De cara a ello apuntan que esto ha generado sesgos que han llevado a descartar el mérito de la producción hispanoamericana por no ajustarse cabalmente al molde europeo, lo cual a su vez ha entorpecido la discusión sobre sus propias particularidades estéticas y pormenores artísticos e históricos. Lo anterior ha resultado en el énfasis en este ámbito como uno de menor mérito y jerarquía, todo cual ha coadyuvado al impulso de narrativas coloniales sobre su identidad.<sup>201</sup> Estos pormenores también perfilan el lugar simbólico que se le ha otorgado dentro de la historia del arte a los bordados realizados por mujeres en el contexto de México.

Por otro lado, acerca de las llamadas “artes decorativas”, entre otros términos, Michael Yonan ya ha señalado que gozan de una fortuna crítica similar a la anotada dentro de los textos de historia del arte. Sugiere que esta situación responde al papel de privilegio que se le ha concedido a la imagen como principal tema de interés de los estudios de arte. Esto resulta del juego de relaciones entre bellas artes y artes decorativas del cual participa el hacer disciplinar de la historia del arte, pero también el de otros ámbitos pertenecientes al sistema artístico que han refrendado estas consideraciones.<sup>202</sup> Entre estos otros espacios, o “componentes” del mismo sistema se cuentan el mercado del arte,

---

<sup>200</sup> Considérese la revisión historiográfica que en ese sentido ha realizado Luisa Elena Alcalá: Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*, ed. Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá (Madrid: El Viso, 2014), 18–24.

<sup>201</sup> Giorgio Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2013).

<sup>202</sup> El tema del sistema de las artes ha sido desarrollado bajo el concepto de “componente” por José Jiménez: José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Tecnos, 2010), 105–200.

el coleccionismo, las academias de arte y la idea de museo como un lugar de resguardo de acervos “excepcionales”.<sup>203</sup> Cabe señalar que si bien, en términos de narrativas, como ya se ha señalado, los antecedentes nos llevan a mirar al siglo XVI, en términos de prácticas institucionalizadas fue en el contexto del siglo XIX cuando se concretaron estas tendencias, principalmente cuando el lugar social que ocupó el gabinete de maravillas fue tomado por los museos de arte y de tipo enciclopédicos.<sup>204</sup>

Lo anterior explica, no sólo de forma sintomática, sino también estratégica, que el bordado realizado por mujeres se haya perfilado en tanto un ámbito de creación de carácter ornamental, correspondiente al campo de las artes decorativas. Adicionalmente, en relación con el caso que ocupa a este estudio, debe tenerse en mente que el tema de investigación se sitúa en el contexto de la tradición latinoamericana, concretamente mexicana, de antecedente colonial. Todo ello y la misma feminización de la práctica y de los objetos resultantes, explica que se les haya restado prioridad dentro de los estudios de arte, lo cual adicionalmente responde a los retos que supone explicarlo como un ámbito artístico en un sentido tradicional y llama la atención a mirar con atención las formas y circunstancias que acompañan los momentos en que efectivamente se le ha reconocido como tal, pues, como ya lo acusaron Griselda Pollock y Rozsika Parker: “las formas, [...] las herramientas básicas del ámbito disciplinar de la historia del arte, también encarnan valores que privilegian la creatividad individual y ciertos tipos de arte sobre todas otras expresiones de la creatividad. Los métodos y categorías propios del ésta conforman una dimensión ideológica particular de las narrativas sobre la historia del arte”<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Jiménez, 105–57.

<sup>204</sup> Victoria Sancho Lobis, “At home in the encyclopaedic museum? Viceregal Latin American Art and its disruptive potential”, *Journal of Art Historiography*, núm. 21 (diciembre de 2019): 3.

<sup>205</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, XXX.

De cara a lo anterior, a las categorías que han ordenado el trabajo de bordado realizado por mujeres al menos en los catálogos de los museos, resulta interesante y problemático pensar en los estudios de la cultura material y en el lugar que han ocupado dentro de los estudios de arte. Esto invita a revisar la historia de aquellos ámbitos de la creación material que no han sido considerados como bellas artes pues ello revela que sus tránsitos están permeados por largas tradiciones. Estas “otras” producciones han sido denominadas bajo distintos términos, entre los que se cuentan los conceptos de artes “decorativas”, “aplicadas”, “industriales”, “útiles”, “menores”, “suntuarias” e incluso “populares”. Todos ellos enfatizan la calidad de subalternidad con la que han sido distinguidas las manifestaciones que agrupan, de cara a un concepto hegemónico del arte. Adicionalmente, sus nombres también sugieren las dimensiones de uso, creación, producción y contexto que distinguen a las obras que se refieren y revelan las distintas políticas culturales, patrimoniales, identitarias y tradiciones académicas que han delineado sus sentidos.<sup>206</sup>

Tales términos, así como varios más, han sido pormenorizados en distintos momentos con el afán de ordenar y optimizar los procesos de conservación, catalogación, investigación y exhibición artística, así como el trabajo y perfil de las personas e instituciones que participan de ello. El caso del *Tesoro de Arte y Arquitectura del Instituto Getty* sirve de ejemplo; se trata de un recurso en línea, en inglés y español, que pretende mejorar el acceso a la información relacionada con el arte, así como proponer un vocabulario controlado para ser usado en la denominación normalizada de distintos objetos y temas artísticos.<sup>207</sup> En este instrumento, las artes decorativas se consideran como parte del estudio

---

<sup>206</sup> Cfr. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres; Nueva York: I.B. Tauris, 2013) 50.

<sup>207</sup> Getty Research Institute y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, *Tesoro de Arte y Arquitectura*, consultado el 22 de junio de 2022, <https://www.aatespanol.cl/>.

de las artes, distintas a las bellas artes y se señalan como:

[...] obras que son principalmente utilitarias en forma o función, pero que tienen un valor estético proporcionado por el diseño, la decoración o embellecimiento. Se pueden incluir cerámica, muebles, textiles, vidrio, cuero, orfebrería, armas y armaduras, relojes y joyas, y otros de casa o utilitarios.<sup>208</sup>

El Tesouro también enfatiza como distintas a las bellas artes ya que considera que estas solían existir una capacitación más amplia, la cual señala como propia de la tradición correspondiente a la práctica de la pintura, la escultura, el dibujo y la arquitectura.<sup>209</sup> Adicionalmente, establece que, la idea de bellas artes

Se refiere a un arte de alta calidad que requiere destrezas refinadas para su creación, que típicamente emplea las técnicas de pintura, dibujo o escultura. También puede referirse a la arquitectura y el diseño. En un sentido amplio, el término también incluye el arte de la poesía, la música y la realización cinematográfica. Difiere de "artes decorativas" en el sentido que en las bellas artes son más importantes las [que] poseen expresiones estéticas e intelectuales que las de propósito utilitario.

Si bien ambas entradas cuentan con un trabajo de edición que busca matizar y referir al pasado y, por lo tanto, sugerir como superada la distinción entre uno y otro ámbito, fallan en erradicar la dimensión jerárquica que resulta de la distinción. De esta manera, validan dicha hegemonía como un criterio institucional, pues recordemos que éste pretende ser un instrumento que sirva como norma controlada para la denominación de prácticas, ámbitos y objetos artísticos, así como un medio para mejorar el acceso a la información

---

<sup>208</sup> Getty Reasearch Institute y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.

<sup>209</sup> Getty Reasearch Institute y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.

relacionada con el arte.<sup>210</sup> Así, este ejemplo, como representante de las tendencias de pensamiento sobre el tema, termina por confirmar una tradición que considera al arte como una creación esencial, fundamentada por el binarismo útil-bello, heredera de una disputa centenaria por la liberalidad del quehacer artístico, que establece distinciones entre distintas tradiciones de creación y que, contrario a lo que sugiere Antonio Bonet Correa, autor de *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, considero que para nada ha sido superado, sino que sigue moldeando gran parte de las dinámicas, procesos y enfoques del sistema de las artes y sus hegemonías vigentes.<sup>211</sup>

Esta idea contó con un antecedente medieval de influencia platónica que se inclinó por la división entre las “artes liberales” o “del intelecto” de aquellas “vulgares” o “mecánicas” así mismo consideradas como “artes necesarias y útiles”.<sup>212</sup> Durante la Edad Media los escolásticos refirieron el concepto de arte a aquellas agrupadas en el *trivium*, correspondiente a las artes teóricas (dialéctica o retórica, lógica y gramática), y el *quadrivium*, propio de las artes poéticas y prácticas (aritmética, geometría, música y astronomía).<sup>213</sup> De dicha época se heredó la idea de que las artes mecánicas se agrupaban fuera de estos ámbitos, protagonistas del saber y cultivo de la educación, ocupando un posición subordinada debido a su carácter manual, que las caracterizaba como oficios o ciencias mecánicas.<sup>214</sup> Desde entonces existió una distinción jerárquica entre unas y otras artes (bellas artes y artes menores) que resultó de una reflexión que no sólo consideró fundamentos técnicos y estéticos, sino también motivaciones políticas que contaron entre sus productos más acabados la publicación de

---

<sup>210</sup> Getty Research Institute y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.

<sup>211</sup> Antonio Bonet Correa, ed., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales arte Cátedra (Madrid: Cátedra, 1982), 13.

<sup>212</sup> Pedro Navascués Palacio, ed., “Sobre las artes mecánicas”, en *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España* (Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Fomento; Fundación Juanelo Turriano, 2008), 21–22, [https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=353774&orden=0&info=open\\_link\\_libro](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=353774&orden=0&info=open_link_libro).

<sup>213</sup> Raymond Bayer, *Historia de la estética* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 95–96.

<sup>214</sup> Paula Mues Orts, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México, D. F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008), 86.

tratados de arte y el establecimiento de academias.<sup>215</sup>

En el siglo XVI, en Italia se favoreció el reconocimiento de varias prácticas distintas de aquellas que hasta entonces se habían agrupado como parte del *trivium* y del *quadrivium* y se inició una pugna por el reconocimiento de la liberalidad de la pintura, la poesía y la escultura. Se argumentó su nobleza y la de quienes se dedicaban a ellas, apelando a su desarrollo a partir de procesos eruditos, condensados en tratados artísticos. En este marco destacó la propuesta de Leon Battista Alberti quien en el tratado *De pictura*, publicado en 1540, perfiló la figura del pintor como un científico que debía dominar lenguajes geométricos, así como recursos retóricos que llevarían a enseñar y deleitar.<sup>216</sup>

Giorgio Vassari, quien se mencionó páginas arriba, se cuenta entre los herederos de esta tradición. Fue autor del compendio titulado *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, publicado en 1550. Sus “vidas” se consideran entre los textos más influyentes para la historiografía del arte occidental. La estrategia narrativa que siguió en su trabajo, definida como el “modelo vida-obra”<sup>217</sup>, influyó significativamente a los textos artísticos contemporáneos a su publicación y de los siglos posteriores. Adicionalmente marcó una pauta importante para las narrativas académicas sobre el arte escritas durante el siglo XIX y principios del XX, entre las que también se contaron las referentes al caso mexicano. Así, puede decirse que el trabajo de Vassari perfiló la escritura de la historia del arte en su versión institucional y en un sentido moderno.<sup>218</sup> Su modelo biográfico a través del que se detallan las historias de las circunstancias excepcionales que marcaron la vida de los artífices a los que se les atañe el genio artístico, coadyuvó en la consolidación del caso europeo en

---

<sup>215</sup> Mues Orts, 77–169.

<sup>216</sup> Mues Orts, 86–90.

<sup>217</sup> Mundy y Hyman, “Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The ‘Artist’ in Colonial Latin America”, 300.

<sup>218</sup> Mundy y Hyman, 284.

tanto protagonista de los textos de historia del arte; así, este proyecto tuvo entre sus efectos la consolidación de la idea de artista, traducida en la de los “grandes maestros del arte universal”, en su mayoría pintores y escultores.<sup>219</sup>

Cabe señalar que, paralelamente, fue común y latente la idea de arte, distanciada del debate sobre su liberalidad, más no de la noción de una tradición técnica, con énfasis en el trabajo experto de la misma, fruto de una instrucción esmerada en la materia. La idea de la que aquí se habla es cercana al concepto aristotélico del arte como *téchne* en tanto que lo considera como un saber práctico, perfilado por la recta razón de las cosas que pueden producirse.<sup>220</sup> Esto señala que el concepto de arte también se construyó a manera de un saber privativo de un grupo especializado en dicha materia que, de no cultivarse y observarse, resultaría en prácticas o productos perjudiciales para la sociedad. Este ánimo es el que posteriormente caracterizó su consideración en el contexto de la Ilustración. Así, en el proyecto editorial de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alambert, *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o Diccionario razonado de ciencias, artes y oficios), 1751-1772, se señaló a las “artes mecánicas” como consustanciales al conocimiento científico.<sup>221</sup> Esta idea sustentó la presencia pormenorizada de sus descripciones, explicación de sus técnicas, materiales y procesos dentro de la publicación, incluso a través de láminas ilustradas. Entre los efectos de todo ello se cuenta el que se haya exaltado la dimensión industrial y tecnológica de distintos oficios, incluido el bordado, lo que coadyuvó a su consideración como ámbitos de especialidad técnica, no forzosamente perfilados por su artísticidad ni por sus dimensiones estéticas.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 25.

<sup>220</sup> Alberto Cupani, “La peculiaridad del conocimiento tecnológico”, *Scientiae Studia* 4, núm. 3 (2006): 355.

<sup>221</sup> Navascués Palacio, “Sobre las artes mecánicas”, 21–24.

<sup>222</sup> Navascués Palacio, 21–24.

Estos pormenores se relacionan con el caso mexicano ya que, desde el siglo XVI fue común la existencia de ámbitos de especialidad que se tradujeron en el trabajo de distintos oficios. De manera correspondiente, desde muy temprano fue habitual el uso del término “arte” para referirse a los campos de especialidad que demandaban conocimientos especializados y tradicionales, perfeccionables en caso de que dedicarse a su cultivo y estudio. Varios de estos ámbitos se correspondieron con la circulación de manuales, ordenanzas, tratados, alegatos y demás documentos donde se delinearon sus reglas, supuestos técnicos, materiales, e incluso de pertenencia. Así, por ejemplo, desde el periodo virreinal circularon documentos referentes al arte de los metales, del bordado, la cocina, la partería, la curtiduría, la escritura, entre otros casos.<sup>223</sup> Si bien todo ello resuena en la idea de la liberalidad del arte, se distingue de la misma en tanto que no forzosamente se presupone una base teórica como correspondió al caso del hacer de los pintores, sino más bien una de carácter tradicional que intercambió el énfasis en la intelectualidad de la práctica por su profesionalización a través de su ejercicio, atento a un legado de conocimientos y cuidadoso de los recursos materiales necesarios.<sup>224</sup>

Los antecedentes referidos llegarían a influir en las publicaciones mexicanas sobre arte en un sentido amplio por lo que desde el siglo XIX pueden encontrarse

---

<sup>223</sup> Patricia Díaz Cayeros, “Mobiliario novohispano con diseños geométricos: maderas, Carey y hueso”, *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 10, núm. 13 (2021), <https://reunido.uniovi.es/index.php/RM/article/view/16292>; Alvaro Alonso Barba, *Arte de los metales: en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue: el modo de fundirlos todos, y como se han de refinar y apartar unos de otros* (Lima: Imprenta de los Huérfanos, 1817), <https://books.google.com.mx/books?id=gDkwAAAAYAAJ>; Antonio Medina, *Cartilla nueva util y necesaria para instruirse las matronas, que vulgarmente llaman comadres en el oficio de partear* (Madrid: Casa de Antonio Delgado, 1785), <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cartilla-nueva-util-y-necesaria-para-instruirse-las-matronas-que-vulgarmente-llaman-comadres-en-el-oficio-de-partear>; Manuel Del Río, *Arte de relojes de ruedas, para torre, sala, y faltriquera*, vol. 2, 2 vols., *Arte de relojes de ruedas, para torre, sala, y faltriquera* (Madrid: En la oficina de don Antonio Cruzado, 1798), <https://books.google.com.mx/books?id=jdATAAAAQAAJ>; Ligia Alethia Fernández Flores, “La defensa de la ‘liberalidad de las artes’ en el virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII”, *Cuadernos Dieciochistas* 20, núm. 0 (2019): 303–24, <https://doi.org/10.14201/cuadeci201920303324>.

<sup>224</sup> Fernández Flores, “La defensa de la ‘liberalidad de las artes’ en el virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII”, 313–14.

ejemplos apegados al modelo vassariano de vida-obra, pero también a la idea de arte como una técnica o tradición pormenorizada, referente a prácticas diversas. Entre los ejemplos más destacados de esta materia se cuenta el trabajo del académico José Bernardo Couto (1803-1862) quien engrosó los acervos pictóricos de la Academia de San Carlos con pinturas europeas, además de que conformó una galería de obras novohispanas; todo ello atendió la intención de delinear el perfil y genealogías de la pintura en México, así como en establecer un índice de sus principales representantes, a la manera en que lo maquinó en su libro publicado en 1872, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. En dicha edición habita una distinción entre todo “linaje” y “género” de artes (en plural) y oficios que conformaron el ámbito de la creación local y las bellas artes, entre las que por supuesto enfatizó el papel del “arte de la pintura” al ser el tema central de su escrito y el perfil de su profesión.<sup>225</sup> Tiempo después, el trabajo de Manuel G. Revilla (1864-1924), entre cuyas obras destaca *El arte en México, en la Antigüedad y durante el Gobierno Virreinal*,<sup>226</sup> publicada por primera vez en 1893, se sumó a esta propuesta al incorporar el modelo vida-obra.<sup>227</sup> En sus proyectos buscó desarrollar una revisión comprensiva, con énfasis en la biografía de algunos autores señalados como genios, como fue el caso de la investigación que le dedicó al pintor y paisajista José María Velasco, publicada en 1912.<sup>228</sup> Así, estos trabajos, entre otros más, delinearón las pautas que delimitarían las temáticas, criterios y categorías sobre las narrativas del arte mexicano que se encaminarían a la institucionalización de su estudio.

Ya en el siglo XX, se fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1936, con el antecedente del

---

<sup>225</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (México: Imprenta de I. Escalante, 1872), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z5>.

<sup>226</sup> Manuel G. Revilla, *El Arte en México: en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893).

<sup>227</sup> Manuel G. Revilla, *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla. Biografías (artistas)*, vol. I (México: Imprenta de V. Agüeros, 1908).

<sup>228</sup> Manuel G. Revilla, *El paisajista D. José M. Velasco* (México: Escuela Tipográfica Salesiana, 1912).

establecimiento del Laboratorio de Arte Mexicano en 1935.<sup>229</sup> En dicho marco, resultaron paradigmáticas las investigaciones de la autoría de Manuel Toussaint, así como los proyectos que impulsó en calidad de director del Instituto, cargo que ocuparía desde 1939 y hasta 1955; éstas se encaminaron a delinear la idea de una producción artística mexicana, de largo aliento y unidad, pautada por la idea del genio artístico en atención de los paradigmas que moldearon la narrativa del arte europeo, como además se condensó en una revisión de “amplio panorama” que se tradujo en los volúmenes editados por el Instituto, obras de la primera generación.<sup>230</sup> Ante ello, su producción y la de sus colegas en tanto miembros de la primera generación académica de historiadores del arte mexicanos atentos de una agenda nacionalista, pautó la institucionalización de los estudios de arte a manera de una narrativa lineal, atenta de las condiciones del arte en Europa y deseosa de insertar la producción nacional en la historia del llamado “arte universal”.<sup>231</sup> Si bien este autor se dedicó principalmente al estudio de la producción que definió como “arte colonial”, es claro que sus intereses e influencias se relacionaron con la manera en que se perfiló el estudio de la producción que él mismo denominó como “artes menores” dentro de los estudios de arte en México, así como con los estudios sobre el siglo XIX al haber sido el principal mentor de Justino Fernández quien encabezaría el estudio de esta materia en el contexto del mismo instituto desde una perspectiva menos cercana al modelo vassariano del autor-obra y más próxima al estilo del trabajo con enfoque formalista como el de Heinrich Wölfflin, de acuerdo con Angélica Velázquez, y de reflexión estética a la manera de

---

<sup>229</sup> Arturo Pascual Soto, “Preámbulo”, en *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, ed. Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 15.

<sup>230</sup> Clementina Díaz y de Ovando y Elisa García Barragán Martínez, “Origen y genealogía”, en *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, ed. Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 51.

<sup>231</sup> Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, 16.

Johan Joachim Winckelmann, al parecer de Fausto Ramírez.<sup>232</sup>

Manuel Toussaint entabló un diálogo y una relación académica con Manuel Romero de Terreros a quien en su momento reconocería como “maestro” de acuerdo con las noticias que recogió Francisco de la Maza.<sup>233</sup> Romero de Terreros se incorporó al instituto en 1944, de cara a una trayectoria consolidada en el estudio del arte y la cultura del periodo virreinal y del siglo XIX. En atención de su producción académica, puede decirse que encabezó la línea de investigación sobre arte con el enfoque en lo que posteriormente se conocería como historia de las mentalidades e historia de la vida cotidiana. Su trabajo le concedió un fuerte protagonismo a la cultura material bajo el criterio de “artes industriales”. Sobre esta materia comenzó a publicar ensayos desde la segunda década del siglo XX, dedicados al estudio de temáticas como joyería, figuras de marfil, mobiliario, lapidaria, cerámica y textiles de tipo estandarte.<sup>234</sup> Ante ello, al ingresar como académico ya contaba con numerosas publicaciones en dicha línea, además de que había encabezado cursos especializados, impartidos en instituciones como el entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, así como en la Universidad Nacional y en la Escuela Nacional Preparatoria. Entre ellos destacó su cátedra titulada “Artes menores en México y en España”, además de su libro *Las artes industriales en la Nueva España*<sup>235</sup>, impreso por primera vez en 1923.<sup>236</sup>

No es descabellado decir que el trabajo de Romero de Terreros inauguró en

---

<sup>232</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX”, en *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, ed. Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 86.

<sup>233</sup> Francisco De la Maza, “Manuel Toussaint y el arte colonial en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 6, núm. 25 (1957): 26, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1957.25.616>.

<sup>234</sup> José Miguel Quintana, *Manuel Romero de Terreros. Bibliohemerografía*, Boletín Bibliográfico, Secretaría de Hacienda y Crédito Público (México, 1965), 10–17.

<sup>235</sup> Manuel Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España* (México: Librería de Pedro Robledo, 1923).

<sup>236</sup> Vargaslugo, “Las artes industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros”, 83.

México la línea de investigación académica con enfoque en casos de estudio propios del ámbito de la cultura material a los que él calificaría de “artes” (en plural), enfatizando su carácter “industrial” y “menor”. En atención al periodo que enmarcó su trabajo es importante considerar que los términos que ocupó fueron de uso común hacia finales del siglo XIX y principios del XX, tanto que en las famosas exposiciones internacionales o universales se presentaron salas de “artes industriales”.<sup>237</sup> De cara a los estudios que realizó en Inglaterra hacia finales del siglo XIX, es viable pensar que su propuesta se haya visto influida por los efectos del *movimiento Arts & Crafts* y las reflexiones relativas al mismo, fruto de la autoría de John Ruskin y William Morris en las que se incluyó una reflexión en torno a temáticas afines a los intereses de Romero de Terreros, como fue el caso de la encuadernación.

No debe olvidarse que la Bauhaus y las vanguardias artísticas del siglo XX también incentivaron una consideración más favorable, en el marco del ámbito artístico, de objetos fruto de procesos industriales, lo que quizás pudo incidir en la reflexión del autor y en la terminología que empleó. Cabe señalar que su pensamiento fue contemporáneo a publicaciones europeas dedicadas al análisis de obras de distintas latitudes, como por ejemplo aquellas que refirió en su libro: *Artes e industrias del Buen Retiro* por Manuel Pérez Villamil y *The Industrial Arts in Spain*, por Juan F. Riaño. Es decir que parece haber formado parte de un giro epistémico, además de que claramente estuvo familiarizado con un nuevo paradigma historiográfico que puso el énfasis en la reflexión sobre artefactos cuya artísticidad se proponía considerar en atención a su industria, es decir, a sus materiales, procesos y productos.

Su revisión se nutrió del archivo y acervo familiar, pues recordemos que fue descendiente del Pedro Romero de Terreros, el conde de Regla, personaje

---

<sup>237</sup> Bonet Correa, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, 12.

privilegiado y de grandes caudales en el contexto de la sociedad virreinal. Ello resultó en la creación de un catálogo que recogió noticias del archivo familiar, entre las que privilegió inventarios de bienes y otras fuentes de información de primera mano. Así mismo, sus trabajos hacen notar que el catálogo de obras revisado derivó de la consideración de su propia colección y de la de otros acervos privados cercanos a su círculo social. Con ello su narrativa se dedicó a destacar piezas del ámbito de la nobleza novohispana que a su juicio encarnaban mérito y excepción, lo que las tornaba en dignas representantes de las artes, ejemplares destacados de los trabajos de los talleres ordenados por el sistema de producción gremial. La descripción estilística, de las obras, detalles sobre su suntuosidad y relación con ejemplos destacados europeos fue de presencia común en sus escritos.

Como lo declaró Toussaint, el trabajo de Romero de Terreros influyó fuertemente en sus escritos, particularmente en su *Arte Colonial*, publicación que buscó posicionar una historia comprensiva y documentada desde la Conquista y hasta la Independencia.<sup>238</sup> En cada uno de los capítulos que componen su obra y que se ordenan cronológica y estilísticamente, dedicó la última sección a hablar de “las artes menores”, anteceditas por los ámbitos que consideró como las tres grandes ramas del arte: pintura, escultura y arquitectura. Su narrativa sobre la materia replicó la tónica estilística y documental del resto del libro, incluyendo de vez en vez referencias a la obra de Romero de Terreros. En general su trabajo informa sobre objetos cuyas noticias sobrevivieron en fuentes documentales, procurando realizar una nómina de artífices en cada ocasión. Toussaint explica que su uso del término “artes menores” es uno que hace con toda conciencia, para apelar a las convenciones que entonces existían al respecto y a fin de librarse de las problemáticas que a su juicio implicaba el uso del término “industriales” en una clara crítica el proyecto de Romero de Terreros, por

---

<sup>238</sup> De la Maza, “Manuel Toussaint y el arte colonial en México”, 26.

considerar que el término era antitético a la idea de arte:

[...] desde nuestras primeras partes se habrá notado que no llamamos Artes industriales a esta manifestación como se usa ahora, alardeando de espíritu moderno. Preferimos la designación clásica de *Artes menores*, porque no estamos capacitados para resolver los arduos problemas que la nueva forma implica. Porque, en efecto, ¿qué relación puede existir entre los dos conceptos de *arte e industria*? Nos parecen antitéticos y la debilidad se nota desde luego en que no sabemos si decir *Artes industriales* o *Industrias artísticas*. Preferimos, pues, la designación clásica, que fundamos en el concepto ya antes expresado: todo objeto, por humilde que fuese su destino, era elaborado como una obra de arte.<sup>239</sup>

Considero que entre los dos autores perfilaron la metodología y enfoque de los estudios sobre estas temáticas, las cuales también incluyeron la revisión de trabajos de bordado, pero con especial interés en la producción gremial, es decir, aquella realizada por los hombres que integraron la corporación correspondiente. Revisaron principalmente aquellas obras que han sido calificadas como “bordados eruditos” y que se correspondieron, según su juicio, al criterio del resto de la selección que integró sus estudios: piezas “verdaderamente maravillosas, comparables a las de cualquier país europeo”<sup>240</sup>. Dentro de esta narrativa lucen juicios informados por la fortuna crítica que para entonces tuvo el bordado, posterior a su proceso de feminización en el marco de la domesticidad al que se sometió durante el siglo XIX: que era una “industria casera”, además de “manual y humilde”.<sup>241</sup> Estas ideas llaman la atención ya que, contrario a lo que sugieren estas palabras, los casos que se revisaron corresponden al trabajo de bordadores con talleres de bordados, adscritos al

---

<sup>239</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 5a ed (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 185.

<sup>240</sup> Toussaint, 83.

<sup>241</sup> Toussaint, 35, 144.

gremio correspondiente y especializados en la elaboración de piezas en materiales suntuosos como seda y metales preciosos. Adicionalmente, cuando llegaron a mencionarse el trabajo a manos de mujeres, se refirieron al estereotipo del bordado antiguo como algo característico y restrictivo al ámbito conventual.<sup>242</sup>

Para Toussaint, las artes menores no contaban con un estudio serio. El suyo era una mera revisión, mientras que el de Romero de Terreros le parecía el más logrado, pero aún encontraba pendientes de cara a sus criterios de investigación. Consideraba que "... la falta de estudios detallados [en un sentido documental] acerca de estas materias, hace que sea aún muy difícil externar opiniones seguras"<sup>243</sup>. Expresó que faltaba dar noticia y establecer comparaciones con los estudios y casos europeos. Concretamente acerca del bordado, teniendo en mente los ornamentos litúrgicos como los que estudió, lamentó que en su mayoría no hayan sido documentados. Por todo ello anotó que el estudio sobre el bordado estaba por hacerse y en caso de que se hiciera de forma detallada, podrían obtenerse datos de "gran importancia".<sup>244</sup>

Cabe anotar que su libro también comprendió una sección titulada "arte popular", señalado como un ámbito distinto del de las artes menores. Lo consideró como un ámbito en paralelo al que dedicó su investigación, pero de menor jerarquía y antigüedad. Propuso que el arte popular puede distinguirse en los detalles que despliegan ciertas obras de carácter funcional y por la habilidad manual que despliega cada ejemplar. Ante su caracterización, también criticó los estudios que para entonces se le habían dedicado a la materia pues consideró que se articulaban desde la folclorización del tema y no desde la revisión de sus autores, ni desde la noticia histórica y tampoco desde el análisis

---

<sup>242</sup> Romero de Terreros y Vinent, *Las artes industriales en la Nueva España*, 1982, 218.

<sup>243</sup> Toussaint, *Arte colonial en México*, 31.

<sup>244</sup> Toussaint, 90.

estilístico.<sup>245</sup> Refirió el estudio de estas producciones y de otras más, afines a lo que denominó como el ámbito de las curiosidades dentro del que agrupó al “arte negro, el arte indígena [...] el arte de los niños, el arte de los anormales y otros”, sugiriéndolos como producciones abyectas ante aquella que protagonizó su monografía. Por otro lado, el apartado dedicado al arte popular también revela la influencia de un proyecto político desarrollado a lo largo de la primera mitad del siglo XX que buscó perfilar la idea del arte popular como un sinónimo del “arte nacional”, es decir, como una producción tradicional y originaria del territorio mexicano, lo cual la dotó de un carácter transtemporal.<sup>246</sup> Este proyecto tuvo entre sus resultados la conformación de colecciones en la materia, la gestión de exposiciones nacionales e internacionales, así como el establecimiento de instituciones, fondos y museos, además proyectos editoriales avocados al arte popular. Todos ellos sirvieron para nutrir un discurso sobre una identidad mexicana etnizada, delineado por una agenda política y cultural, que fue adoptado (e impuesto) como parte de las prácticas cotidianas de grupos sociales racializados.<sup>247</sup>

A pesar de que la reflexión en torno al arte popular tuvo como principal foco de reflexión la producción contemporánea de bienes a manos de comunidades rurales, perfiladas mayormente por la categoría de “lo indígena”, el elemento de la tradición fue el que lo vinculó con una genealogía de artefactos y tradiciones materiales con origen en las culturas mesoamericanas. De ello resultó que “lo popular” fuera materia de interés para proyectos de investigación relativos a distintos periodos como ocurrió con el estudio de arte colonial realizado por Toussaint, así como con las diversas reflexiones que posteriormente, en 1975, integraron el primer Coloquio Internacional de Historia del Arte, *La dicotomía*

---

<sup>245</sup> Toussaint, 203.

<sup>246</sup> Rick Anthony López, *Crafting Mexico: intellectuals, artisans, and the state after the revolution* (Durham: Duke University Press, 2010), 79.

<sup>247</sup> López, 127–50.

*entre arte culto y arte popular.*<sup>248</sup>

Si bien el concepto de “arte popular” a la manera en que lo refirió Toussaint no agrupó a los bordados que interesan a esta investigación, los detalles que comparte en torno a dicha idea resultan interesantes pues llevan a constatar que, al menos para 1948, fecha de publicación de la primera edición del *Arte colonial*, los bordados realizados por mujeres no cabían en ninguna variante del concepto de arte que entonces pautó el hacer académico del Instituto de Investigaciones Estéticas, heredero de una tradición institucional que tuvo como forma más acabada la reflexión nacida en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.<sup>249</sup> Los bordados a revisar no cumplieron entonces con los criterios necesarios para que fueran considerados como “artes menores” pues éstas más bien se correspondieron principalmente con la tradición de los “antiguos” gremios mexicanos, y tampoco parecieron satisfacer los requisitos del concepto de “arte popular” pues éste tenía un sesgo de clase que no forzosamente identificó, como se verá más adelante, a la producción de bordados que realizaron las mujeres desde finales del siglo XVIII y al menos hasta los primeros años del siglo XX. Así, la ausencia de esta temática en el trabajo de Toussaint, pero también en la escuela que formó, resulta síntoma de una dimensión estructural en la que aún no existían las condiciones para que dicho tipo de bordado se considerara como un ámbito de la creación artística. Políticamente, su casual referencia como parte de un ámbito “menor” y fuera del mapa artístico como por entonces se encontraban muchas de las cosas hechas por mujeres, resulta incluso estratégica ya que respaldó el proyecto político de delinear un canon artístico nacional y de su validación en términos históricos y

---

<sup>248</sup> Fausto Ramírez y Sergio Galindo, eds., *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, Estudios de arte y estética 14 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979).

<sup>249</sup> Eduardo Báez Macías, “El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México”, en *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, ed. Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 29–37.

estéticos que en última instancia pretendió vincular el arte de un pasado “clásico” y prehispánico con el arte moderno mexicano para así hacerles un lugar de cara a las lógicas del canon académico internacional.<sup>250</sup>

Aun cuando las generaciones cercanas a la de Toussaint se propusieron ampliar el campo del estudio institucional de las artes e incluir “a todas las expresiones humanas poseedoras de un sentido estético”<sup>251</sup>, no se previno con ello que el paradigma que instauró su perspectiva influyera en la jerarquía que cada artefacto y su investigación han ocupado dentro del sistema de las artes, incluso hasta la actualidad, al menos en el contexto de la academia mexicana. Entre todo ello, el trabajo de George Kubler, inscrito en el contexto disciplinario estadounidense de los años cuarenta, pero en estrecha relación con la academia mexicana, puede considerarse como una excepción dentro de esta tendencia e incluso crítica de ella, como ya lo ha señalado Karen Cordero.<sup>252</sup> El trabajo de este autor presentó múltiples coincidencias con el perfil posestructuralista del estudio de las artes, con la consideración de la dimensión crítica y conceptual del arte, así como con las perspectivas analítico-transdisciplinarias que han moldeado las posturas metodológicas más recientes.<sup>253</sup> En su trabajo, Kubler privilegió la experiencia estética con un objeto por encima de criterios estilísticos, periodos y categorías.<sup>254</sup> Consideró al arte como un síntoma cultural, revelador de la mente humana.<sup>255</sup> En el libro *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, condensó su intención de trascender las categorías de análisis tradicionales de la disciplina,

---

<sup>250</sup> Francisco Reyes Palma, “Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX”, *Curare*, núm. 9 (octubre de 1996): 8–11.

<sup>251</sup> Díaz y de Ovando y García Barragán Martínez, “Origen y genealogía”, 48.

<sup>252</sup> Karen Cordero Reiman, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, ed. Rita Eder, Biblioteca Mexicana. Serie Arte (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Lotería Nacional para la Asistencia Pública; Fondo de Cultura Económica, 2001), 64–89.

<sup>253</sup> Cordero Reiman.

<sup>254</sup> Cordero Reiman, 71–72.

<sup>255</sup> Cordero Reiman, 76.

de hecho invitó a olvidarlas para ampliar los marcos de posibilidad de reflexión en la materia con enfoque en las señales presentes en las cosas que a su parecer permitirían agruparlas y encontrar relaciones entre ellas a través del tiempo (más allá de su estatuto artístico), partiendo en primer lugar de la consideración de su deseabilidad:

Supongamos que la idea de arte puede ampliarse hasta abarcar toda la gama de cosas hechas por el hombre, incluyendo todas las herramientas y la escritura, agregándolas a las cosas sin utilidad, bellas y poéticas del mundo. Con esta perspectiva, el universo de cosas producidas por el hombre simplemente coincidiría con la historia le arte. Entonces se hace perentorio idear mejores medios para considerar todo lo que ha hecho el hombre. Esto lo podemos lograr más rápidamente si procedemos por el arte más que por el uso, ya que si partimos sólo del uso pasaríamos por alto las cosas sin utilidad; pero si tomamos como punto de partida la deseabilidad, entonces veremos adecuadamente los objetos útiles como cosas que apreciamos más o menos.<sup>256</sup>

Señaló que el estudio de los objetos parece haberse dividido de dos maneras: “[...] la arqueología y la etnología tratan de la cultura material en general. [Y] la historia el arte trata de la producción de la industria humana menos útiles y más expresivos”<sup>257</sup>. Todo ello lo resume en la idea de una “familia de cosas” que pueden ser motivo de la reflexión de la historia del arte si, como ya se anotó, se trascienden dichos criterios y se enfoca su revisión de cara a su deseabilidad y a la exploración de las configuraciones del tiempo que resultan de las relaciones que sustentan el deseo.<sup>258</sup> Dentro de la matriz de pensamiento que propone Kubler pudo haber tenido lugar la posibilidad de desarrollar un estudio sobre los

---

<sup>256</sup> George Kubler, *La Configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas* (Madrid: Nerea, 1988), 57.

<sup>257</sup> Kubler, 58.

<sup>258</sup> Kubler, 69–72.

bordados realizados por mujeres pero, como bien señaló Cordero, aunque su trabajo fue bien recibido en México, paralelamente existió un notorio desinterés por su propuesta teórica ante su disonancia con los paradigmas que entonces pautaron los intereses de la academia mexicana de historia del arte.<sup>259</sup>

De cara a estas posibilidades, fue el enfoque cultivado por Toussaint y fundado por Manuel Romero de Terreros el que se replicó en la gran mayoría de los estudios agrupados bajo los títulos de artes menores y artes industriales, como en su momento propusieron dichos autores y que, a mi parecer, constituyen la pauta principal de la primera época de investigación en la materia. Estas líneas se nutrieron de investigaciones monográficas que engrosaron el catálogo de temáticas que agrupaban. Así, de este periodo cabe destacar catálogos sobre indumentaria, orfebrería, cerámica y mobiliario por autores coetáneos a los ya referidos y que, en conjunto, sentarían las bases de un estilo erudito sobre este tipo de estudios, pero también sus pautas editoriales que en general resultaron en catálogos ilustrados, acompañados de descripciones de piezas en relación con propuestas para su catalogación, así como ejercicios de identificación tipológica y estilística.<sup>260</sup> En ellos se procuró dar cuenta de obras representativas, presentar nóminas de artífices y biografías de autoras y autores destacados, recopilar noticias documentales y perfilar los orígenes de las distintas tradiciones que revisaron.

Así, en México, desde mediados de siglo se emprendieron estudios que

---

<sup>259</sup> Cordero Reiman, "Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México", 68.

<sup>260</sup> Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, 2 vols. (México, 1939); Abelardo Carrillo y Gariel, *El traje en la Nueva España* (Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959); Francisco De la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México* (Departamento de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966); Abelardo Carrillo y Gariel, *Evolución del mueble en México* (México: Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1957). Adicionalmente, cabe considerar el trabajo de Francisco Cervantes de Salazar en torno a la orfebrería del que en su momento dio noticia Elisa Vargaslugo: Vargaslugo, "Las artes industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros", 84.

ampliaron el catálogo existente y que conformarían una segunda generación de escritos. Estas nuevas propuestas también presentaron variantes en sus enfoques pues se interesaron por ejemplos más concretos, así como por las dinámicas de comunidades consideradas como indígenas. Un caso temprano y depurado se correspondió con el proyecto editorial *Artes de México*, cuya primera época data de 1953-1965. Entre los primeros temas de la revista se cuentan varios correspondientes al campo de interés referido, en ocasiones con énfasis en la idea de “artes decorativas” y en otras más con enfoque en el “arte popular”. Este tipo de aportes coincidieron en tiempo y forma con las publicaciones especializadas en artes decorativas que por entonces circularon en el mercado estadounidense y europeo, presentes desde entonces en las bibliotecas de algunos coleccionistas avecindados en México como correspondió al caso de Franz Mayer, todo lo cual revela un sistema que nutrió y perfiló el trabajo en esta materia, así como la circulación y consumo de piezas y productos de investigación.<sup>261</sup>

Dicho enfoque presentó coincidencias con el trabajo de Antonio Bonet Correa, miembro de la academia española de historia del arte quien participó en proyectos de investigación y editoriales en los que figuró el uso de varios de los términos ya referidos. La referencia a este autor resulta pertinente pues su trabajo en este sentido puede considerarse como pionero e impulsor dentro de la academia de historia del arte hispanoamericano.<sup>262</sup> En sus proyectos, si bien los titulares destacaban las ideas de artes “aplicadas”, “industriales” y “útiles”, en sus reflexiones se inclinó por los términos de artes “aplicadas” y “decorativas” por parecerle que estas evadían las ideas que consideró forzadas o contradictorias con respecto de la oposición existente entre la belleza y la utilidad. Para ello

---

<sup>261</sup> En la biblioteca del Museo Franz Mayer aún se resguardan los libros que sirvieron al coleccionista para fundamentar las compras que le llevaron a consolidar su colección.

<sup>262</sup> Ramón Gutiérrez, ed., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Manuales arte Cátedra (Madrid: Cátedra, 1995); Bonet Correa, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*.

destacó que en los procesos industriales los objetos invariablemente resultan embellecidos, además de que los que forman parte de la vida cotidiana y excepcional también atienden a una dimensión estética que complica su consideración como parte de un ámbito contrapuesto a la belleza y únicamente signado por su utilidad.<sup>263</sup> Su trabajo es señal de un cambio de paradigma que resultó en una postura crítica ante los significados de distintas categorías, sus límites y fronteras, todo lo cual, si bien revela tendencias del estudio del arte en el contexto de la academia española a la que perteneció Bonet Correa, sus colaboraciones y aportes, así como los de sus estudiantes a la academia mexicana resultaron influyentes lo cual puede constatarse en su participación en proyectos editoriales como *Pintura escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, pero también en el impulso de una reflexión académica dentro del marco de esta tendencia de la que formarían parte estudios en los que se expresó un franco interés por las llamadas artes “aplicadas” y “decorativas” mexicanas, principalmente del periodo virreinal y del siglo XIX. Paralelo a ello, y como ya se observó anteriormente, la producción del siglo XX más bien se estudió con enfoque en las llamadas “artesanas” o “artes populares”, o bien en atención del concepto de “diseño”.<sup>264</sup>

Dentro de esta segunda generación destacó el trabajo pionero de Teresa Castelló Yturbide quien participó como ilustradora en un estudio del traje indígena en México, publicado en 1965.<sup>265</sup> A partir de entonces colaboró en varios proyectos que engrosaron la idea de artes decorativas con base en la revisión de temáticas como biombos, cerería, chaquiras, arte plumario, sedería, colorantes y gastronomía. Cabe mencionar que su trabajo fue base e impulso de las investigaciones que se desarrollarían durante las décadas siguientes. Este

---

<sup>263</sup> Bonet Correa, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, 11–12.

<sup>264</sup> Dina Comisarenko Mirkin et al., *Vida y Diseño En México. Siglo XX* (México: Fomento Cultural Banamex, 2010).

<sup>265</sup> Carlotta Mapelli Mozzi y Teresa Castelló Yturbide, *El traje indígena en México* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965).

carácter puede constatarse en el proyecto *Historia del arte mexicano*, editado desde 1982 por Salvat, la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes y que resultó en la primera enciclopedia dedicada al arte nacional de la que, de acuerdo con Velázquez Guadarrama, participaron “[...] diversas generaciones de historiadores del arte de diferentes instituciones (la UNAM, el INAH, y el INBA, principalmente), pero lo que resultó en una verdadera novedad en la historiografía fue la diversidad de enfoques teóricos y metodológicos para abordar la producción artística”<sup>266</sup>.

El proyecto dio cuenta de las últimas tendencias disciplinares y en ello incluyó algunos apartados dedicados a las materias que aquí interesan. Así, entre sus distintos volúmenes, acerca de las culturas mesoamericanas se incluyeron entradas referentes a la cerámica de distintas regiones, códices y orfebrería, cabe anotar que estas piezas no fueron calificadas como artes decorativas, más bien fueron revisados como ejemplos de arte en términos más generales, y también fueron considerados desde la perspectiva de estudios de arqueología y cultura material. Sobre el periodo virreinal, de la autoría de María Josefa Martínez del Río de Redo se publicaron dos apartados dedicados a las “artes menores”, uno de ellos con enfoque en su acepción suntuaria que incluyó platería, orfebrería y joyería, plumaria, mobiliario civil y religioso;<sup>267</sup> y el otro centrado en las llamadas artes industriales, las cuales agruparon la cerámica, ferretería, cristal y vidrio, lacas o maque y textiles.<sup>268</sup> También se incluyó otro apartado sobre el México independiente bajo el título “Artesanías y arte folk en el siglo XIX”, escrito por Porfirio Martínez Peñaloza que comprendió las ramas de alfarería y cerámica, textiles e indumentaria, metalistería y metales preciosos, obras de madera, muebles, maques y otros productos de madera, vidrio,

---

<sup>266</sup> Velázquez Guadarrama, “Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX”, 97.

<sup>267</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo, “Artes menores: artes suntuarias”, en *Historia del arte mexicano*, vol. VI (Ciudad de México: Salvat, 1986), 146–63.

<sup>268</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo, “Artes menores: artes industriales”, en *Historia del arte mexicano*, vol. VI (Ciudad de México: Salvat, 1986), 164–81.

talabartería, además de pintura y tipografía populares.<sup>269</sup> Adicionalmente contó con otro capítulo por el mismo autor, relativo al siglo XX, titulado "Artes Populares y artesanías". Dentro de él figuran apartados correspondientes a la cerámica, textiles, metalistería, maques, madera, vidrio y pintura popular.<sup>270</sup>

Los títulos y sus contenidos revelan que las distintas categorías referidas a piezas y tradiciones materiales con aspectos en común han sido denominadas de manera distinta en atención al periodo que pertenecen y, por supuesto, de cara a los debates que han surgido en torno a ellas en relación con el estudio de cada época. Así, en estos textos se hace evidente en los títulos, aunque también a través de sus argumentos, que las ideas de artes menores, industriales, decorativas y suntuarias se han relacionado mayormente con el estudio del caso novohispano; la de artesanía y arte folk (actualmente en desuso en el contexto de la academia mexicana) con las obras del siglo XIX, mientras que la producción del siglo XX ha sido pensada en relación con las ideas de artesanía y arte popular. Si bien esta tendencia no resulta estricta, sí es un resultado de la influencia que ejerció la articulación del concepto de arte popular a inicios del siglo XX, entre cuyos efectos se cuenta la consideración de una idea incluso evolutiva de dichos conceptos y que tuvo a la idea del arte popular como su última y más acabada versión en un sentido temporal, aunque también político y conceptual, como ya lo ha sugerido Rick López.<sup>271</sup>

Quizás el cambio más significativo, es decir, el momento cuando el bordado a manos de mujeres fue enunciado plenamente y por primera vez como arte, fuera de su designación como un "arte mujeril" hacia mediados del siglo XIX, fue en el texto que Graciela Romandía de Cantú preparó para el libro *Los vascos en*

---

<sup>269</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, "Artesanías y arte folk en el siglo XIX", en *Historia del arte mexicano*, vol. IX (Ciudad de México: Salvat, 1986), 158–81.

<sup>270</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, "Artes populares y artesanías", en *Historia del arte mexicano*, vol. XI (Ciudad de México: Salvat, 1986), 164–87.

<sup>271</sup> López, *Crafting Mexico*.

*México y su colegio de las Vizcaínas*, publicado por primera vez en 1987.<sup>272</sup> En aquella ocasión la autora revisó la historia del bordado, señalándolo como arte y posicionándolo dentro una genealogía cuyos primeros antecedentes refirió al contexto de Egipto durante el siglo XV a.e.c. Perfiló al bordado en un sentido moral, pues lo adjudicó a las manos de mujeres “de buenas costumbres y de honesto vivir”<sup>273</sup>. Adicionalmente clasificó las obras dentro de dos grupos distinguidos por su empeño técnico y por la suntuosidad de sus materiales: bordado popular y bordado erudito o culto.<sup>274</sup> Sin duda este texto influyó positivamente en normalizar la pertinencia del estudio del bordado, así como de otras temáticas afines al mismo y consideradas como periféricas a las bellas artes, además de que refirió a sus autoras como artistas, idea hasta entonces sin precedentes.

A este trabajo le seguirían otros más que explorarían la misma línea, ya bajo el supuesto de que el bordado realizado por mujeres también podía considerarse como arte. Entre los ejemplos destacados se cuenta el libro *Bordados y bordadores*,<sup>275</sup> publicado en 1992, bajo una clara influencia del temprano proyecto español titulado *Bordados y bordadores sevillanos*, publicado en 1955.<sup>276</sup> En la edición mexicana se incluyó el apartado “Los bordados de las señoras mexicanas” el cual presenta una revisión con enfoque en la élite novohispana, del trabajo de bordado aplicado a la indumentaria; también menciona el trabajo de dechados, así como el uso de distintos muebles y artefactos para bordar, además de su ejercicio en el contexto de salones.<sup>277</sup> Si

---

<sup>272</sup> Josefina Muriel de la Torre y Graciela Romandía de Cantú, eds., *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1987).

<sup>273</sup> Graciela Romandía de Cantú, “Los bordados”, en *Las Vizcaínas: los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, 2a. (Ciudad de México: Colegio de San Ignacio de Loyola (Colegio de las Vizcaínas) : Integración Editorial, 2006), 256.

<sup>274</sup> Romandía de Cantú, 257–58.

<sup>275</sup> Armella de Aspe y Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*.

<sup>276</sup> Isabel González Turmo, *Bordados y bordadores sevillanos. Siglo XVI a XVIII* (Madrid: Universidad de Sevilla, 1955).

<sup>277</sup> Armella de Aspe y Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*, 142–51.

bien el texto presenta el tema como uno homogéneo y lo revisa con un estilo anecdótico que omite la referencia a cualquier fuente de información, su existencia confirma un cambio de mentalidades pues hasta entonces, al revisar la historia del bordado en México en el contexto de los estudios de arte, el papel de las mujeres se había obviado por lo que su mínima mención había sido pasada por alto. El perfil de los autores, Guillermo Tovar de Teresa y Virginia Armella de Aspe, expertos en arte, cronistas y coleccionistas, revela la influencia que en ello tuvo el coleccionismo de mobiliario y textiles, lo que resonó en el hecho de que ambos prestaron piezas de sus acervos personales para que sirvieran para ilustrar el libro.

*Bordados y bordadores* fue un título que formó parte del proyecto editorial "Colección de Arte" financiado por Grupo Gutsa, el cual incluyó temáticas como el trabajo en cuero,<sup>278</sup> concha<sup>279</sup> y ebanistería<sup>280</sup> novohispanas, además también se publicaron números dedicados a los escudos de monjas<sup>281</sup> y al arte en contextos de evangelización,<sup>282</sup> también con la participación de los autores referidos. Puede decirse que estos libros, como resultado del trabajo de expertos, estudiosos y coleccionistas de diversas temáticas del arte, con énfasis en objetos de mobiliario, dotaron de pertinencia al estudio de estas materias. La influencia de sus propuestas puede adivinarse en la publicación de proyectos como la enciclopedia *México en el mundo de las colecciones de arte* en la que los bordados realizados por mujeres también se incluyeron dentro del índice de materias, revisados por la mirada de la antropóloga Marta Turok.<sup>283</sup>

---

<sup>278</sup> Virginia Armella de Aspe y Teresa Castelló Yturbide, *El arte en el cuero* (México: Grupo Gutsa, 1991).

<sup>279</sup> Virginia Armella de Aspe et al., *La concha nácar en México* (México: Grupo Gutsa, 1990), <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02025a&AN=lib.MX001000571557&lang=es&site=eds-live>.

<sup>280</sup> Virginia Armella de Aspe y Guillermo Tovar de Teresa, *Labores de ebanistería en la Nueva España*. (México: Grupo Gutsa, 1994).

<sup>281</sup> Virginia Armella de Aspe y Guillermo Tovar de Teresa, *Escudos de monjas novohispanas* (México: Grupo Gutsa, 1993).

<sup>282</sup> Virginia Armella de Aspe y Guillermo Tovar de Teresa, *Testimonios artísticos de la evangelización* (México: Grupo Gutsa, 1995).

<sup>283</sup> Turok, "Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros".

Considero que la última fase de esta genealogía es efecto de la pertinencia del estudio o revisión de bordados realizados por mujeres delineada por los proyectos referidos. Dicha fase se refiere a la investigación de colecciones y consecuente publicación de catálogos institucionales entre los que destaca como punta de lanza el catálogo *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*, publicado en 1995.<sup>284</sup> Este libro, si bien breve, resultó en el primer repaso historiográfico sobre el tema del bordado realizado por mujeres. El énfasis de la publicación corresponde a la educación femenina novohispana y al trabajo de bordado que se cultivó en dicho contexto. También incluye un estudio de las distintas puntadas y motivos presentes en los dechados del acervo del museo, cuya elaboración más bien se refiere al contexto del siglo XIX, posterior a la Independencia. Aunque el perfil del proyecto es de reflexión histórica, dialoga con los estudios de arte ya que utiliza estrategias de catalogación y análisis formal propias de dicha materia. Esta iniciativa es la punta de lanza de varios proyectos que continuaron con el afán de presentar catálogos pormenorizados con atención a obras textiles, lo cual no incluyó una consideración crítica de la materia pues ello no formó parte de sus objetivos.

Recientemente, a este recorrido se le han sumado los aportes desde una historia del arte crítica y autocrítica de lo que han surgido reflexiones influidas por lecturas postestructuralistas que han llevado a revisar y cuestionar el mismo concepto de arte y las maneras en que se ha narrado el trabajo a manos de mujeres, incluido el trabajo de bordado.<sup>285</sup> Esta aproximación, fuertemente influida por la teoría crítica de género y por el reciente giro de los estudios del arte hacia los estudios de cultura material, ha demandado la consideración de

---

<sup>284</sup> Hernández Ramírez, Pavia Miller, y Laura, *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*.

<sup>285</sup> Considérense los planteamientos que Karen Cordero ha propuesto al respecto de esta materia, en el marco de un proyecto editorial coordinado por ella misma. Véase: Cordero Reiman, "Intervenciones suaves".

piezas como aquellas del interés de este estudio como parte de investigaciones, proyectos curatoriales y más con foco en un debate artístico y ha disputado su misma consideración como obras de arte, en atención a su historia y particularidades estéticas, con énfasis en su dimensión afectiva, a la genealogía que encierran y a su potencia política.<sup>286</sup> Así, para estas iniciativas no ha sido relevante la consideración del bordado dentro de las categorías ya revisadas: artes decorativas, suntuarias, industriales, menores, populares, etcétera. Más bien han pugnado por posicionar este hacer dentro de un debate artístico estructural, disputando su posición política como arte, lo cual ha impactado fuertemente todas las dimensiones de las estrategias y formas que moldean su creación, consumo, exhibición y estudio en tanto elementos instrumentales de un reclamo de sentido e identidad. A este reclamo es al que abona el sentido político de esta revisión sobre las genealogías y problemáticas del bordado y su relación con los estudios del arte, la cual, si bien no es exhaustiva, permite vislumbrar las formas y orientaciones de las mismas que si bien enfatizan las formas que se han usado para referirse a creaciones textiles, lo cual contribuye a engrosar el sentido de los discursos, procesos y modalidades de las creaciones actuales.<sup>287</sup> También revelan el trato y consideración que, por consiguiente han merecido sus creadoras muchas de las cuales permanecerán por siempre en el anonimato ante la invisibilización sistemática de sus vidas y obras.<sup>288</sup> Así, estos tránsitos se suman a los contextos y sentidos que evoca el trabajo de Rafaela Telleche, al juego irónico y consiente que habita en su reclamo que propicia que se tenga en claro que su obra (también) es arte.

---

<sup>286</sup> Para ello basta considerar la presencia cada vez más protagónica y referencial de distintas piezas textiles en museos, galerías y ferias artísticas.

<sup>287</sup> Pollock, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo", 44-45.

<sup>288</sup> Pollock, 34.

### 3. Modalidades de la enseñanza y práctica del bordado durante el siglo XIX

*Nuestras amables suscriptoras [sic], adquiriendo esta apreciable obrita, hallarían en ella un manantial inagotable de recursos, ya contra el fastidio del ocio, ya para quedar airosas en sus obras de bordado, y ya para lucir con la perfección que deben obtener sus ideas [...].*

"Dibujo". En *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*<sup>289</sup>

*Para Cordelia Rizzo, la técnica del bordado "produce" algo entre las personas: memoria, abstracción, solidaridad. Valorar el bordado es darle vuelta a las jerarquías sexuales, enarbolar una disidencia con el arte comercial, apelar a un lenguaje no verbal y volver/actualizar/resignificar las tradiciones más profundamente arraigadas [...]*

Francesca Gargallo. *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*.<sup>290</sup>

#### 3.1. "Sinforosa" o de los bordados realizados en México durante el siglo XIX

La colección de Carmen Boone se integra por numerosos trabajos de aguja considerados por ella misma como "reliquias familiares". De algunos se conoce el nombre de sus autoras y en ocasiones se llega a mirar la presencia de alguna firma o noticia que informa incluso sobre fechas y lugares de elaboración. Destacan los bordados en seda, algodón, estambre, de "litografía" y de aplicación de chaquiras. A este acervo se le suman instrumentos de costura,

---

<sup>289</sup> "Dibujo", en *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, vol. III (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842), 203, <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=324348>.

<sup>290</sup> Francesca Gargallo, *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*, Primera edición en Editores y Viceversa, Subversivas (Ciudad de México: Editores y Viceversa, 2020), 225.

además de fotografías, recortes de periódico, patrones, prendas confeccionadas, tejidos e incluso trabajos inacabados de encaje que dan cuenta de sus procesos de creación. Sin duda, llama la atención la calidad técnica de cada ejemplar, además de su convergencia en un mismo acervo personal, lo cual la propia Carmen explica como resultado de su historia familiar pues es descendiente de dos mujeres relacionadas con espacios para la educación de las mujeres en Xalapa durante el siglo XIX. Entre sus ancestros, Carmen cuenta a Monserrate Pérez Amador (Jalapa 1815 – Jalapa 1885) fundadora de una escuela "amiga" hacia mediados del siglo XIX, así como a Concepción Quirós Pérez, "Conca" (Veracruz, 1844-1909), quien en 1881 estuvo a cargo de la fundación de la *Escuela Superior para Señoritas de Xalapa* y de la que fungió como su primera directora; en honor a ello, en 1956 el instituto cambió de nombre por el de *Escuela industrial para Señoritas Concepción Quirós Pérez*.<sup>291</sup> Desde 1989 esta misma institución forma parte de la educación de cualquier persona interesada bajo el nombre de *Escuela Industrial Concepción Quirós Pérez*.<sup>292</sup>



Carmen Boone desarrollando algunas piezas de chaquiras de su colección. Fotografía de Mayela Flores Enríquez, enero, 2014.

---

<sup>291</sup> Alicia Bazarte y Carmen Boone, "Dechados de antaño, legado de virtudes" (Conferencia, Actividad Académica de la exposición Dechado de Virtudes, Museo Amparo, Puebla, el 28 de marzo de 2016).

<sup>292</sup> "Escuela Industrial Concepción Quirós Pérez", consultado el 18 de septiembre de 2020, <http://www.escuelaindustrial.com/index.php/template-info/historia>.

Las piezas que ahora pertenecen a la colección de Carmen fueron regaladas a Concepción Quirós, o bien, fueron creadas en la escuela durante su gestión como directora, por lo que en su mayoría fueron realizadas hacia finales del siglo XIX, dato que coincide con las fechas y dedicatorias que algunas lucen. Su custodia ha pasado de generación en generación y Carmen las conserva como parte de su legado familiar, debido a su gusto por las mismas, a su predilección por sus técnicas y materiales, y debido a que resumen el recuerdo de sus familiares.<sup>293</sup>

Algunas de las piezas de esta colección han formado parte de exposiciones temporales celebradas en museos nacionales.<sup>294</sup> Otras tuvieron que ser vendidas, por lo que ciertos catálogos de subastas recuerdan su paso por el mercado del arte.<sup>295</sup> En relación con este último ámbito destaca el caso de un "bordado de cuelga", pieza referencial para esta investigación. Carmen la conocía como "Sinforosa" y fue publicada en el catálogo de subastas de Morton bajo el nombre de "Alegoría de la enseñanza de las artes".<sup>296</sup> Si bien se desconoce el nombre de la autora (o acaso autoras) de la obra, debido a la historia familiar es lógico pensar que probablemente se realizó en la *Escuela Superior para Señoritas de Xalapa* hacia finales del siglo XIX, la fecha también resuena con el tema, técnica y materiales de la obra. Destaca por su formato (77 x 64 cm.), el cual resulta grande si es que se compara con otros trabajos similares que también fueron bordados sobre seda.<sup>297</sup> A esta idea se suma el hecho de que el lienzo base presenta una sutura que corre en sentido vertical, ceca del límite izquierdo de la

---

<sup>293</sup> Carmen Boone, comunicación oral, el 30 de enero de 2014.

<sup>294</sup> Mayela Flores, "Dechados de Virtud" (Exposición temporal, Museo de Historia Mexicana, Monterrey; Museo Amparo, Puebla; Museo Franz Mayer, Ciudad de México, octubre, 2015-julio, 2016).

<sup>295</sup> "Subasta de Antigüedades. Incluye Arte Asiático, Mobiliario Europeo y Paisajismo. Miércoles 13 de Noviembre de 2019", Morton Subastas, septiembre de 2020, [https://issuu.com/mortonsubastas/docs/989\\_antiguedades\\_sept\\_web](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/989_antiguedades_sept_web).

<sup>296</sup> "Subasta de Antigüedades. Incluye Arte Asiático, Mobiliario Europeo y Paisajismo. Miércoles 13 de Noviembre de 2019", 138.

<sup>297</sup> Por ejemplo, los "bordados de cuelga" que forman parte del acervo del museo Vizcaínas, contemporáneos a esta obra, no exceden la medida de 60 cm. en ninguno de sus lados.

obra, lo que podría sugerir que se trató de un caso excepcional que requirió de un soporte de dimensiones mayores a las que caracterizaban el material disponible.

Al mirar la obra se pone en evidencia que el dibujo ocupó un lugar relevante dentro de su proceso de ceración. Esto se puede verificar en el dominio de líneas de contorno que limitan y moldean puntadas y pinceladas de relleno. Incluso, en algunas zonas de la imagen, como ocurre con brazos y rostros, aún puede mirarse un trazo que pone en evidencia el papel del dibujo a lápiz dentro del proceso de creación de la obra y que, cabe anotar, no estuvo exento de errores en la figuración como puede verificarse en la mano izquierda de la mujer que sostiene el brazo de una niña. El bordado se complementa por detalles trabajados en pintura, presentes en el rostro, brazos, piernas, manos y pies de los personajes, así como en la figuración de las nubes en el cielo. Tanto el trabajo en hilo y aguja, como las zonas con pintura lucen distintos matices tonales que remiten a la gama cromática empleada y que puede pensarse en términos de hilos y pigmentos. Adicionalmente, destaca la presencia de plumas y de un bordado de aplicación en el tocado que luce la figura de la mujer que domina la composición de la obra. El tocado está realizado en plumas de color verde, marrón, blanco y rojo, mientras que el bordado de aplicación hace juego con la blusa, ya que se realizó a partir del uso de los mismos hilos y el mismo tipo de puntadas.



Autoría desconocida, *Sinforosa o Alegoría de la Enseñanza de las artes*, seda bordada sobre tafetán de seda, con aplicaciones en plumas y pintura. Xalapa, finales del siglo XIX, 77x 64 cm. Subastada en Morton, Casa de Subastas el 13 de noviembre de 2019. Anteriormente: Colección Carmen Boone

El trabajo revela la presencia de puntadas cortas, de puntos de satín que conforman el relleno de cada imagen, así como de pespuntos que sirven para delinear contornos y que se suman a la presencia de pequeños detalles de aplicación en tinta sobre el hilo como sucede con las imágenes de ojos y rostros que se miran dibujados en unos rollos que aparentan pender de una base. El color de los hilos sugiere que la pieza está trabajada en una gama cromática marrón, con algunas presencias de color azul, sin embargo, esta impresión resulta del deterioro de la obra pues una fotografía tomada durante la reparación del marco reveló que los hilos de la sección posterior lucían una tonalidad distinta, probablemente similar a la original. En esa imagen es notable que la gama cromática no era principalmente marrón, pues contaba con colores brillantes en matices verde, azul, grana, morado, amarillo, así como con presencia de café y gris. Mediante estas combinaciones se figuraron pliegues, movimiento, juegos de luz y sombras, además de la representación de distintos materiales, objetos y prendas.<sup>298</sup>



Autoría desconocida, *Sinforosa o Alegoría de la Enseñanza de las artes*, fotografía de la parte posterior de la obra, seda bordada sobre tafetán de seda, con aplicaciones en plumas y pintura. Xalapa, finales del siglo XIX, 77x 64 cm. Subastada en Morton, Casa de Subastas el 13 de noviembre de 2019. Anteriormente: Colección Carmen Boone. Fotografía tomada por Carmen Boone.

---

<sup>298</sup> Carmen Boone a Mayela Flores, "Correo electrónico con imágenes de la reparación del marco de la 'Sinforosa'", el 7 de noviembre de 2019.

Con motivo de la subasta en la que participó esta pieza, Carmen Boone mencionó que ella misma sugirió que la obra se titulara “Alegoría de la enseñanza o de las artes”.<sup>299</sup> En el catálogo correspondiente, con el afán de explicar la imagen en dichos términos, se anota que en el bordado se miran “tintes nacionalistas”, además de la figuración de una personificación alegórica de la enseñanza. Se anota que la información puede verificarse en el libro *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, publicado en México en 1866.<sup>300</sup> Resulta curiosa esta referencia ya que, por un lado, no es posible verificarla en dicho texto en donde más bien se sugiere que la representación de la enseñanza debe realizarse mediante la imagen de una mujer cuyos pechos derramen leche, a la vez que sostiene una vara de castigo con una mano y con la otra a un árbol reforzado por una estructura de soporte. La alegoría se completa por la presencia de la imagen de un niño que aprende a leer y llega a acompañarse por la figura de la ignorancia que, en el caso de la estampa que ilustra dicha publicación, se mira como una mujer con los ojos vendados y con orejas de asno.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Carmen Boone, comunicación telefónica, el 7 de noviembre de 2019.

<sup>300</sup> Luis G. Pastor, trad., *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, Imprenta económica, vol. 1 (Ciudad de México, 1866), 113, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>; “Subasta de Antigüedades. Incluye Arte Asiático, Mobiliario Europeo y Paisajismo. Miércoles 13 de Noviembre de 2019”, 138.

<sup>301</sup> G. Pastor, *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, 1:113–14.



*La Educación*, grabado por Hubert-François Bourguignon, "Gravelot" y Charles-Nicolas Cochin, el joven, impresión litográfica por Hipólito Salazar, publicado en *Iconología o tratado de alegorías y emblemas* (L. G. Pastor, Trad.; Imprenta económica, Vol. 1), 1866.

La referencia también llama la atención pues, como anotó Fausto Ramírez, se corresponde con el único libro de iconología publicado en México durante el siglo XIX.<sup>302</sup> Dicho proyecto fue resultado del primer tomo de fascículos traducidos y anotados al español por Luis G. Pastor a partir de un almanaque iconológico publicado originalmente en 17 tomos en París, de 1765 a 1781, con grabados realizados por Hubert-François Bourguignon, "Gravelot" (París, 1699-1773) y por Charles-Nicolas Cochin, el joven (París, 1715-1790) con base en la *Iconología* de Cesare Ripa, correspondiente a la edición de 1645.<sup>303</sup> En ambos casos se presentan alegorías sobre las artes, ciencias, elementos, las Musas, las cuatro partes del mundo, las estaciones y los meses del año, vicios y virtudes, así como de seres maravillosos y emblemas morales.

---

<sup>302</sup> Fausto Ramírez, "Una iconología publicada en México en el siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14, núm. 53 (el 6 de agosto de 1983), <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1983.53.1214>.

<sup>303</sup> Hubert François Gravelot y Charles Nicolas Cochin, *Almanach iconologique pour l'année 1765[-1781]*., Title on lid of box: French almanacs 1765-1781, 17 v. (A Paris: Chez Lattré, 1765), [//catalog.hathitrust.org/Record/101842778](http://catalog.hathitrust.org/Record/101842778); Fausto Ramírez, "Una iconología publicada en México en el siglo XIX", 98, 119.

Revisar el trabajo de Pastor y las litografías que lo ilustran, impresas en el taller de Hipólito Salazar, junto con la edición francesa, permite constatar que si bien el bordado no corresponde cabalmente con la alegoría de la enseñanza, sí luce relaciones parciales con la misma, así como con otros casos. Probablemente se podría considerar que se trata de una composición múltiple que resulta de reunir personificaciones diversas en una sola imagen.<sup>304</sup> Siguiendo esta idea, la figura principal dentro de la composición parece corresponder con Atenea o Minerva quien, recordemos, se considera como diosa de la sabiduría y de las artes.<sup>305</sup> Entre sus atributos destaca la égida (rostro de la Medusa) que porta en el pecho y que en esta obra fue trabajada a partir de pinceladas, el tocado realizado con bordado de aplicación y plumas, semejante al casco con el que se le suele representar, no sin dejar de contar las sandalias griegas que también porta la figura de la niña a quien se le señala la imagen de un templo figurado en hilo satinado que se revela entre las nubes, resplandeciente y cual sol.<sup>306</sup> Se trata de una presencia más que elocuente dentro de una obra de bordado que, por su tamaño, materiales y calidad, sugiere haber formado parte de algún certamen o exhibición pública a finales de la centuria. Dicha pertinencia se acentúa al considerar las palabras de Isidro Gondra, quien en un ensayo sobre la historia del “arte del bordado” destacó a Minerva como diosa de las artes, maestra de bordado de Aracne, quien además fue ampliamente conocida en el contexto mexicano finisecular en tanto diosa de las ciencias y las artes.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Cfr. Fausto Ramírez, “Una iconología publicada en México en el siglo XIX”, 112–13.

<sup>305</sup> María Jesús Rey Recio, “La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII” (Tesis de doctorado en Sociedad y Cultura, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2018), [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133109/3/02.MJRR\\_2de3.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133109/3/02.MJRR_2de3.pdf).

<sup>306</sup> Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, vol. IV (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 793–803.

<sup>307</sup> Isidro Gondra, “Bordado”, *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841, 223, Hemeroteca Nacional Digital de México.

El detalle descrito guarda correspondencias con variantes de la representación de Pallas Atenea. La imagen es cercana a diversas estampas de los siglos XVII y XVIII, como la obra flamenco estampada por Simon Fokke en la que Atenea señala el busto de Karel van Mander a un amorcillo; dicha estampa comprende una imagen alegórica de las artes, tanto que el amorcillo parece sostener un pincel con el brazo derecho, además en el resto del espacio se miran motivos relacionados con la pintura, a propósito de la presencia de Van Mander, quien fuera un artista flamenco-neerlandés y biógrafo de pintores.<sup>308</sup> Esta misma estrategia se observa en otras estampas por Simon Fokke, así como en las ilustraciones de las aventuras de Telémaco.



Simon Fokke, impresor, *Atenea guiando las artes hacia el retrato de Karen van Mander*, Calcografía, Ámsterdam, Países Bajos, 1764, 16.2 x 10 cm. Colección Rijkmuseum <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.111316>

<sup>308</sup> Christine Göttler, "Imagination in the Chamber of Sleep: Karel van Mander on Somnus and Morpheus", en *Image, Imagination, and Cognition: Medieval and Early Modern Theory and Practice*, ed. Christoph Lüthy et al. (Leiden; Boston: BRILL, 2018), 147–76, <https://doi.org/10.1163/9789004365742>.



Simon Fokke, *Atenea o Minerva guiando a un joven hacia los mandamientos de Dios*, calcografía, Ámsterdam, Países Bajos, 1750-1790, 23.3 x 17.4 cm., Colección Rijkmuseum  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.111307>

La presencia de otros motivos dentro de la composición de la pieza bordada y la tradición a la que parece corresponder, afirman el protagonismo temático de las artes y las ciencias, con referencia puntual a las artes mecánicas y liberales o del intelecto.<sup>309</sup> Dicho énfasis también está presente en las estampas ya referidas y en otras con la figura de Atenea en tanto personificación de las artes y la sabiduría, entre ellas destacan los casos en los que la imagen de la diosa se ha sumado a la exaltación de las mujeres en relación con el dominio de dichos ámbitos. El grabado realizado por Cornelis van Dalen y estampado por Cornelis Jansz hacia mediados del siglo XVII encabeza este tipo de ejemplos; en ella se mira a Johanna Hobbis, poeta flamenca quien sostiene una pluma y se dispone a escribir. Su pie derecho reposa sobre una tortuga, símbolo del recogimiento de las mujeres en el hogar. A su alrededor se miran libros, partituras, instrumentos

---

<sup>309</sup> Para una revisión historiográfica y conceptual del tema, consúltese: Mues Orts, *La libertad del pincel*, 78-86.

musicales de cuerda y aliento, un bastidor de bordado, además de un globo terráqueo o celeste.<sup>310</sup>

Si bien existe una considerable distancia temporal entre las estampas referidas y el bordado en cuestión, la vigencia de la forma y discursos de las primeras resulta innegable, más aún cuando se consideran las noticias sobre la constante representación de este tipo de escenas en el contexto de desfiles patrióticos.

Como ejemplo de lo anterior, en 1884, en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* se publicó que en Zacatecas, con motivo de la inauguración del Ferrocarril Central Mexicano, se organizó una fiesta y desfile de la que participó un carro alegórico en representación de los estudiantes del Instituto de Ciencias. Iba precedido por un estandarte bordado en oro y plata con la frase "orden y progreso". El carro se integraba por cuatro pabellones que exaltaban países con relaciones diplomáticas con México y de los que no se mencionó mayor detalle. También se hizo referencia a los nombres de personas dedicadas a la innovación a partir de la máquina de vapor. Además, el carro se flanqueaba por escudos, entre los que se exaltó uno referente a Miguel Hidalgo. Finalmente se detalló que al centro del mismo se dispuso un trono ocupado por Constanza Aguilar, joven perteneciente a una de las "distinguidas familias" de la sociedad zacatecana. Ella representó a Minerva, referida como diosa de la ciencia, vestida con caso y una túnica en plata. El trono se rodeaba por instrumentos de ciencias y artes, además que toda la escena se acompañó por coronas de laureles y canastos de flores.<sup>311</sup> En Guanajuato, con motivo de la celebración de la Independencia, en 1885 se celebró una "cabalgata histórica" de la que participaron distintos

---

<sup>310</sup> "Si queremos significar que una mujer debe ser recogida, avemos [sic.] de embiarle [sic.] una tortuga, la cual nunca sale de las conchas" Andrea Alciato, *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato: con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*, ed. Diego López (por Juan de Mongastón, 1615), 4.

<sup>311</sup> Alberto A. Méndez, "Fiestas en Zacatecas", *El Siglo Diez y Nueve*, 03 de 1884, Año XLIII, T. 85, 13773 edición, sec. Oficial, 1, Hemeroteca Nacional Digital de México.

carros alegóricos que por su “lujo y riqueza” fueron comparadas con estuches de bombones. Participaron cuatro carros cuyas temáticas fueron el descubrimiento de América, la Independencia, el trabajo y la ciencia. Minerva presidía el último, sentada sobre un trono y vestida con sus atributos; además de acompañaba por una niña “vestida a la romana” y por un niño que sostenía un poste de telégrafo.<sup>312</sup>



Cornelis van Dalen, grabador; Cornelis Jansz, impresor *Alabanza de las mujeres*, calcografía, Ámsterdam, Países Bajos, 1643, 12.8 x 8.9 cm., Colección Rijkmuseum <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.100739>

El bordado que fue subastado en Morton es una pieza compleja en diversos sentidos. Si bien no se trata de una alegoría de la educación como lo aclaran sus correspondencias formales, sí se refiere a la educación (quizá de las mujeres en particular, considerando que su contexto de creación fue la *Escuela Superior*

<sup>312</sup> "Las festividades cívicas en Guanajuato", *La Voz de México*, el 22 de septiembre de 1985, T. XVI, 212 edición, 2.

para señoritas de Xalapa) o al conocimiento de las ciencias y las artes que conduciría a la sabiduría, revelada a manera del templo de Atenea. Esto se enfatiza a nivel simbólico mediante algunos elementos de la imagen que hacen una referencia puntual a las artes liberales, con especial énfasis en aritmética, geometría, astronomía y música, así como a las artes mecánicas y, en específico, a la pintura y a la escultura. Estos guiños hacen evidente que la idea de educación que engloba esta obra fue conocedora de los matices de la educación artística como la que se cultivó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, según lo sugiere la presencia de ejercicios de dibujo como los que se practicaban en la Sala de Principios, clase básica y obligatoria para cualquier estudiante de la academia, en la que se trabajaba con la copia de estampas y cuadros de cabezas, bocas, ojos, pies, manos, orejas con el objetivo de cultivar la habilidad en la representación de la figura humana.<sup>313</sup>

Así mismo, es inevitable notar su relación con la currícula de materias que caracterizaron la educación de algunas niñas durante la segunda mitad del siglo XIX y que se confirmaron como obligatorias hacia finales del siglo, según se estudiará más adelante.<sup>314</sup> Ante ello no resulta casual la relación que guarda la imagen bordada con la iconografía de las medallas que se otorgaban a las estudiantes más avanzadas desde mediados de siglo, probablemente por influencia del sistema lancasteriano en el método de enseñanza implementado a nivel nacional.<sup>315</sup> En las preseas que aún circulan en subastas en línea se miran laureles y palmas de victoria que acompañan la leyenda "Premio a la aplicación", también se miran imágenes que se corresponden con los

---

<sup>313</sup> Nora Karina Aguilar Rendón, "El dibujo en la Academia de San Carlos" (Tesis de Maestría en Estudios de Arte, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2010), 120–21, <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015260/015260.pdf>.

<sup>314</sup> María Guadalupe González y Lobo, "Educación de las mujeres en el siglo XIX mexicano", *Revista Casa del Tiempo*, junio de 2007, 56.

<sup>315</sup> Considérese la referencia que se hace al empleo del método en noticias sobre planes de educación como este ejemplo: Josefa Arteaga de Prida, "Interesante a los padres de familia", *La Unidad Católica. Periódico religioso y literario de noticias nacionales y extranjeras, de ciencia, variedades y anuncios*, el 15 de agosto de 1861, Año 1, 75 edición, sec. Avisos, Hemeroteca Nacional Digital de México.

instrumentos que figuran en el bordado, incluyendo los de medición y los globos terráqueos; incluso sobreviven medallas con la imagen de Atenea, acompañada de dichos objetos.



Autoría desconocida, medalla de premio a la aplicación, segunda mitad del siglo XIX o principios del siglo XX. Fuente: [todocolección.net](http://todocolección.net)



Autoría desconocida, medalla de premio escolar, segunda mitad del siglo XIX o principios del siglo XX. Fuente: [todocolección.net](http://todocolección.net)

El bordado y las interrogantes que plantea como resultado de su análisis urgen a indagar más acerca de su historia y circunstancias de creación que, sin embargo, resultan difíciles de conocer ante la falta de noticias específicas sobre esta y otras piezas resultado del trabajo de bordado. Es un indicio evidente de un trabajo de bordado muy esmerado y diestro que al analizarlo con atención sugiere una dimensión compleja de conocimientos diversos que parecen

sustentar su existencia misma.<sup>316</sup> En el desarrollo de esta idea, exalta la educación como valor máximo, incluyendo la educación por y para mujeres, tanto científica, como artística, incluyendo al bordado en todo ello. Esto invita a imaginar la identidad, trabajo corporal, saberes e intereses de su autora quien, resultado de una relación íntima con ella, sobrevive y se hace latente en su obra aun cuando desconozcamos su nombre: “[...] quien hace lo textil se va haciendo a sí misma también [...]”<sup>317</sup>

Ante ello, se vuelve imperante aprender de los sistemas diversos en los que se insertó la creación de este tipo de bordados, en cuyo marco incontables mujeres se formaron como bordadoras. La revisión de los mismos buscará dilucidar las interrogantes que plantean, así como comprender sus narrativas específicas y las relaciones diversas que resumen.<sup>318</sup> Es así que en esta sección pormenorizaré la revisión del contexto y circunstancias que enmarcaron la existencia misma de piezas como *Sinforosa* y que permiten verificar el sistema de valores que resultó en la constante y copiosa, aunque diversa creación de obras de bordado por parte de varias mujeres a lo largo del siglo XIX mexicano. Para ello, principalmente se estudiarán tres modalidades de la enseñanza y práctica del bordado: 1) el marco católico de la práctica del bordado 2) su relación con la educación de las mujeres, y 3) como actividad profesional. Aunque, según se verá más adelante, cada uno de estos casos parece haber sido determinante en distintos periodos, también coexistieron de manera simultánea por lo que conocerlos en conjunto puede resultar en una respuesta más panorámica ante las interrogantes de cuáles son los valores e intereses que debemos considerar al pensar en el caso de los bordados realizados por mujeres durante el siglo XIX. Hacerlo de esta manera y en consideración de un panorama amplio de

---

<sup>316</sup> Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, 25–26.

<sup>317</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 45.

<sup>318</sup> Me refiero al índice y Sistema de relaciones como aquellas que Alfred Gell plantea en su propuesta para pensar en una antropología del arte. Véase: Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, 2–3.

posibilidades, permitirá reconstruir parte del paisaje material que enmarcó este tipo de bordados, lo cual, a la luz de los objetivos de los estudios en historia del arte, centrados en la investigación de la cultura material, según la propuesta de Michael Yonan, nos acercará a comprender a los mismos bordados en tanto obras de arte históricamente subalternizadas y como artefactos de gran densidad discursiva, simbólica, estética y política; también nos acercará a comprender lo que éstos pudieron haber significado o han significado para diversos grupos o personas en contextos específicos referentes al siglo XIX, de acuerdo con los casos que se revisarán a continuación.<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> Yonan, "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", 233.

### 3.2. Mujeres católicas, mujeres bordadoras

“[...] pero Paula e Isabel eran unas hormigas arrieras. Tan pronto se ocupaban en lavar ropa, como en bordar, como en coser en blanco, o aplanchar; el caso era, que nunca les faltaba qué comer ni con qué pagar la casa, comprarse su ropa muy decente y a veces lujosa y con qué satisfacer los caprichos de su madre, que consistían en comprar cada día 12 su libra de velas de cer y sus manojos de flores, para ir en persona a ofrecerlas a la Virgen de Guadalupe”

Manuel Payno, *El fistol del diablo*<sup>320</sup>

Nada diremos sobre la importancia de la religión: ella es tal, que no se puede concebir una muger [sic] perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un monstruo. Por fortuna esto en nuestra república es desconocido: el secso [sic] femenino merece perfectamente en ella el título de piadoso”

José Joaquín Pesado, “Consejos a las señoritas”<sup>321</sup>

El siglo XIX arranca, como todos los periodos, sin un corte abrupto de las prácticas y valores que moldearon la vida durante los últimos años (incluso décadas) de la centuria anterior. En cuanto al ámbito de la educación, entonces se mantenía la influencia de las políticas y formas de la educación de las mujeres, principalmente aquellas referidas a la infancia, las cuales privilegiaban paradigmas pautados por el discurso de la religión católica. Estas pautas estuvieron dedicadas en principio a la niñez en general, sin embargo, después de una consideración atenta, resulta evidente que sus destinatarias tuvieron un perfil muy particular en relación con su clase, raza y religión: se destinaron a ser material para la instrucción de niñas católicas mestizas y descendientes de familias europeas aún y cuando fuesen mexicanas, de clase media y alta principalmente, con los recursos económicos y materiales para acceder a una educación privilegiada y criadas en el contexto de familias heteropatriarcales

---

<sup>320</sup> Manuel Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, vol. 2 (México: Porrúa, 1967), 234.

<sup>321</sup> José Joaquín Pesado, “Consejos a las señoritas”, en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, ed. José Ignacio Cumpido (México: Cromolitográfica de José Ignacio Cumpido, 1851), 17–18.

en las que padres, hermanos, tíos y abuelos solían ser los sujetos favoritos de cuidados y atenciones por parte de las mujeres del hogar, quienes además tenían en su mayoría una vida dedicada al mismo, considerada como su ámbito natural y característico, tal como lo sugiere el epígrafe que inaugura esta sección.<sup>322</sup> A ellas se dedicó la instrucción más normativa y que es aquella que se revisa en este estudio. Se trata de la instrucción recogida en manuales, cultivada en el contexto de instituciones, generalmente bajo la supervisión de maestras.

Esta instrucción permite ubicar aquellos conocimientos y prácticas que se consideraron como deseables entre dicho grupo de mujeres quienes en principio deberían dominarlos con la idea de servir a sus familias, pero también para ocuparse del gobierno de sus viviendas, “para dar ejemplo a sus criados”<sup>323</sup>. Entre otros objetivos se buscó educar a mujeres diligentes que cumpliesen con el paradigma referido y que encarnasen los ideales de mujeres-castas y/o mujeres-madres, ideales que se tradujeron en los conceptos de “doncellas” o “señoritas” y de “doñas” o “dueñas”, de manera correspondiente.<sup>324</sup> Estos criterios excluyentes fueron usados para designar a un grupo restringido, entonces tenidas por personas “de calidad”<sup>325</sup>, que teóricamente resultarían en el “[...]orgullo de sus padres y la gloria y la prosperidad de sus familias”<sup>326</sup>.

---

<sup>322</sup> D Joaquín Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 7a ed (Barcelona: Imprenta de J. Rubio, 1856), 89, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=401434>.

<sup>323</sup> Rubió y Ors, 89.

<sup>324</sup> Sobre las dimensiones simbólicas referidas a la formación de la mujer diligente, considérese: Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas. ‘El amor del colibrí y ‘La flor muerta’ de Manuel Ocaranza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20, núm. 73 (el 6 de agosto de 1998): 139, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1998.73.1822>.

<sup>325</sup> Así se sugiere en las definiciones de la palabra “doña”, correspondientes a los siglos XVIII y XIX que se recogen en: Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. < <https://app.rae.es/ntllet> > [Consulta: 17/01/22]

<sup>326</sup> Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 114.

## Instrucción religiosa

En la Ciudad de México, ya desde el periodo virreinal se buscó dotar de una formación escolar a mujeres en condiciones sociales precarias con el afán explícito de brindarles medios de subsistencia que les librasen de la prostitución, bajo la idea de que ese era el destino cuasi infranqueable de quienes no dominasen los “conocimientos propios de su sexo. Así, entre otras iniciativas en este sentido que se tradujeron en la formación de colegios y hospicios religiosos, para finales del siglo XVIII, en 1786 se ordenó que las parroquias y conventos que establecieran escuelas primarias gratuitas.<sup>327</sup> Además, se dispuso que los espacios educativos ya existentes deberían recibir estudiantes de manera gratuita e incluso establecer escuelas adicionales para atender a más personas. De ello resultó que para 1802, en la capital del entonces Virreinato de la Nueva España, existieron 70 escuelas con una matrícula estimada de 3,100 niñas, de asistencia variable. Algunas de estas iniciativas tuvieron como sede los conventos femeninos, algunas más se establecieron en parroquias y otras fueron fundadas en sitios diversos destinados para ello por los municipios. Cabe mencionar que a dicho sistema se le aunaron los servicios de enseñanza que tradicionalmente habían supuesto las escuelas privadas que para entonces existían, las cuales también incluyeron a las instituciones conocidas como “amigas” o “migas”.<sup>328</sup>

Los establecimientos dedicados a la instrucción de mujeres fueron en su mayoría manejados así mismo por mujeres: mujeres enseñando a mujeres desde una diversidad de métodos enfocados a la enseñanza y cultivo de prácticas tenidas como adecuadas, honestas y dedicadas, al parecer de Josefina Muriel, “a la

---

<sup>327</sup> Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857* (Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1988), 32-33.

<sup>328</sup> Arrom, 32-33.

digna gloria de Dios".<sup>329</sup> En ellos, durante las primeras décadas del siglo XIX y con algunas excepciones, se mantuvo un currículo que privilegiaba el aprendizaje y ejercicio de la doctrina católica (catecismo y oraciones), lectura, escritura y aritmética (cuentas), además de la enseñanza de las llamadas labores de manos, entre las que generalmente se incluyó el bordado.<sup>330</sup>

En este contexto, la Virgen María y la lectura que se hizo de su vida, prácticas y virtudes, pautó el estereotipo hacia el que se encausaron los objetivos de la educación y, particularmente, de la educación en el bordado. Este paradigma pautó los objetivos de la educación de las mujeres que se dedicarían a una vida religiosa o a la vida en el matrimonio, únicas vías consideradas como válidas para el género femenino desde inicios del periodo virreinal y que incluso se contaron entre los argumentos que motivaron la fundación de espacios conventuales femeninos, como ya lo ha argumentado Genevieve Galán:

La toma de estado de una mujer en sociedad, fuera esta a casarse favorablemente según su condición o profesar como religiosa, era un asunto de suma importancia. El clérigo Andrés de Borda expresaba en ese sentido lo siguiente: 'Porque, que maior [sic.] mal, para inducir miedo a una mujer, que dexarla sin legitima [opción] para tomar otro estado? Que maior [sic.] daño, que echar un Padre de su casa, a una hija, exponiéndola a mil males del cuerpo, y muchos mas en el alma'. La falta de opciones deseables podían llevar a las mujeres a la vagancia y a un estilo de vida 'deshonesto'".<sup>331</sup>

Aunado a dichas ideas, fueron sumamente difundidas y conocidas diversas lecturas exegéticas y místicas, de corte moral y adoctrinantes, como por ejemplo

---

<sup>329</sup> Josefina Muriel, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), 421.

<sup>330</sup> Anne Staples, "Una educación para el hogar: México en el siglo XIX", en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 90-91; Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 32-36.

<sup>331</sup> Genevieve Galán, *Cadáver, polvo, sombra, nada: una historia de los cuerpos femeninos en los conventos de la Ciudad de México, siglo XVII*, Primera edición (México, D.F: Ediciones Navarra, 2017), 48.

el libro *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda, donde se pormenorizaron las prácticas y ejercicios atribuidos al ámbito cotidiano de la vida de la Virgen y que subrayaron su constante dedicación a la oración, ejercicios espirituales y labores de manos.<sup>332</sup> En el texto anotado se narra la idea que se tuvo acerca de las actividades que María realizó en el templo donde vivió gran parte de su niñez y hasta antes del matrimonio:

Ordenóla también el sacerdote sus ocupaciones y la dijo: Hija mía, a las divinas alabanzas y cánticos del Señor asistiréis con toda reverencia y devoción y haréis siempre oración al Muy Alto por las necesidades de su Templo Santo y de su pueblo y por la venida del Mesías. A las ocho de la noche os recogeréis a dormir y al salir el alba os levantaréis a orar y bendecir al Señor hasta hora de tercia —esta hora era la que ahora las nueve—; desde tercia hasta la tarde ocuparéis en alguna labor de manos para que en todo seáis enseñada; y en la comida, que después del trabajo tomaréis, guardad la templanza que conviene; iréis luego a oír lo que la maestra os enseñare y lo restante del día ocuparéis en la lección de las Escrituras Santas; y en todo seréis humilde, afable y obediente a lo que mandare vuestra maestra.<sup>333</sup>

El libro también enfatizó la figura de María como “restauradora de la culpa de Eva”. La relación simbólica entre María y Eva, y más aún, la lectura binaria que las contraponía moralmente en tanto símbolos de la virtud y el pecado, también pautaron un entendimiento de los vicios y virtudes a los cuales eran proclives las mujeres. Así, si bien todos estos casos se refirieron principalmente a la vida de las mujeres religiosas, no deben pasarse por alto pues aún ya entrado el siglo XIX, dichos paradigmas moldearon el perfil pedagógico de la educación femenina para la que no siempre se consideró más relevante la alfabetización y la

---

<sup>332</sup> Sor María De Jesús, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen madre de Dios, reina y señora nuestra, María santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, vol. 1 (Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1701), <https://books.google.com.mx/books?id=-6ZzgpWfPsMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

<sup>333</sup> De Jesús, 1:494.

escritura, que la formación en lo que se consideraron como “buenas costumbres” que moldearían el perfil de la mujer ideal en el sentido católico.<sup>334</sup> Así, Galán Tamés nos recuerda que en el contexto novohispano el campo semántico de las virtudes femeninas implicaría lo siguiente:

Algunas de las virtudes ideales a las cuales debían aspirar las mujeres, sin especificar demasiado en lo que éstas consistían, eran: fe, esperanza, caridad, pobreza, paciencia, prudencia y humildad. Par el caso de las más piadosas se agregaba también las virtudes de la oración y la penitencia. No obstante había ciertas virtudes que eran esenciales para todos los estados: honestidad, piedad, laboriosidad, obediencia y modestia.<sup>335</sup>

Tales ideas resonaron en los objetivos de la enseñanza de labores que, en teoría, se corresponderían con prácticas que, así como ocurrió en el caso de la Virgen María y su educación, propiciarían la formación de mujeres virtuosas por los efectos que tendrían en el cuerpo y carácter de sus practicantes:

Es la virtud un hábito que adorna y ennoblece la potencia racional de la criatura y la inclina a la buena operación. Llámase hábito, porque es una cualidad permanente que con dificultad se aparta de la potencia, a diferencia del acto que se pasa luego y no permanece. Inclina y facilita la virtud a las operaciones y las hace buenas; lo que no tenía por sí sola la potencia, porque es indiferente para las obras buenas y malas. Fue adornada María Santísima desde el primer instante de su vida con los hábitos de todas las virtudes en grado eminentísimo, y continuamente fueron aumentando con nueva gracia y operaciones perfectas en que ejercitaba con altísimos

---

<sup>334</sup> Galán, *Cadáver, polvo, sombra, nada*, 58.

<sup>335</sup> Galán, 81.

merecimientos de todas las virtudes que la mano del Señor le había infundido.<sup>336</sup>

Lo anterior se corresponde con el estereotipo de “la mujer” promovida por la Iglesia Católica mediante el que la proponía como un ser puro pero proclive al pecado.<sup>337</sup> Puede decirse que, en dicho marco moral, el bordado se sumó a las “tecnologías” que se pensaron como necesarias para el género femenino al tenerse por actividades “honestas” que, a través de su ejercicio, las aleccionaría en las virtudes tenidas como propias y deseables de su sexo, también definido como “el bello sexo”. Es así como en este contexto el aprendizaje del bordado también resultó en una práctica manual moralizada que teóricamente coadyuvaría al cultivo de virtudes católicas, a la formación de mujeres bellas, diligentes y hacendosas.<sup>338</sup>

Por ejemplo, lo anterior resonó en las quejas que circularon en distintos medios, principalmente durante las primeras décadas del siglo, con respecto a la manera de educar a las niñas. En la obra *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, de la autoría de José Joaquín Fernández de Lizardi, escrita en su primera versión entre 1818 y 1819, son constantes los señalamientos acerca de una educación pautada por el marco y las prácticas referidas a la tradición conventual. El texto acusa que, si bien cumplían una función educativa, no aseguraba la formación de “mujeres virtuosas o prostituídas”<sup>339</sup>:

---

<sup>336</sup> De Jesús, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen madre de Dios, reina y señora nuestra, María santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*, 1:500.

<sup>337</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Religiosidad femenina y vida familiar”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 30.

<sup>338</sup> Esta idea esta basada en el concepto de “tecnologías de género”, según con el planteamiento de Teresa de Lauretis. Véase: De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*.

<sup>339</sup> Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 170.

[...] se verifica que el hábito no hace al monje. Ahora se debía advertir por las enemigas de los túnicos y trajes de siglo, que no todas las niñas que entran en los conventos llevan designios de quedarse en ellos, ya por falta de vocación o ya de dote. Muchas entran por aprender las labores, costuras y curiosidades que aprenden las mujeres hacendosas, muchas por necesidad, muchas por antojo y algunas por fuerza<sup>340</sup>

Este tipo de ideas resuenan en la historiografía de estudios sobre la materia en donde se privilegia el caso de los espacios conventuales o de enseñanza, afines a ellos en el estudio de este tipo de obras.<sup>341</sup> Se suman las propuestas curatoriales de museos que, en relación con sus acervos, han enfatizado la relación de piezas textiles con conventos femeninos. El Museo de Santa Mónica, ubicado en Puebla, es un ejemplo de ello ya que su acervo textil es presentado ante la mirada de sus públicos como resultado del trabajo en espacios conventuales.

Así mismo, cabría mencionar que, por otro lado, hay piezas que anuncian esta relación, ya sea a través de referencias a los espacios donde se crearon, o bien, mediante motivos y símbolos propios de la tradición católica, mismos que dejan de ser comunes a partir de la década de 1860 en piezas como los dechados, probablemente como resultado de la supresión de las órdenes religiosas por las leyes de Reforma.<sup>342</sup> Un ejemplo son las referencias que se encuentran en textos ya clásicos sobre el estudio de la educación de las mujeres, como corresponde a la ya referida novela de la autoría de José Joaquín Fernández de Lizardi: *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima*.<sup>343</sup> El autor explica, en voz de

---

<sup>340</sup> Fernández de Lizardi, 171.

<sup>341</sup> Por ejemplo, considérese la relevancia que se le otorga a dicho ámbito en las siguientes publicaciones: De Cantú, "Vida Conventual"; Hernández Ramírez, Pavia Miller, y Laura, *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*; Armella de Aspe y Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*.

<sup>342</sup> Véase anexo ## Me refiero a mi base de datos.

<sup>343</sup> Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*.

sus personajes, los pormenores, formas y expectativas de los espacios para la educación de las mujeres, lo que de paso permite verificar el lugar que en todo ello ocuparon las costuras y, particularmente, el ejercicio del bordado a la par de una temprana educación religiosa.

Entre otras noticias, Concepción Lombardo de Miramón, conyugue del presidente Miguel Miramón, en el libro de sus memorias recogió el siguiente dato referente al año 1847. Su contenido señala la vigencia de escuelas conventuales, o bien, de una instrucción religiosa fuera de dicho marco:

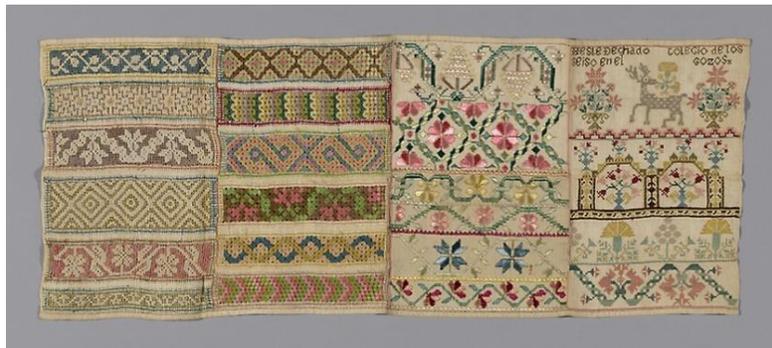
Mi madre, dotada de un gran talento natural, salió de su convento [...]. Como éramos muchos hermanos y como [nuestra madre], por otra parte, [...] nunca hubiera podido educarme en casa y en un país como México, donde se carecía entonces de elementos (mucho menos) para ello. A mis dos hermanas mayores, Ángela y Lupe, las pusieron en un colegio dirigido por un señor Serrano, que hablaba francés y que daba alguna instrucción a sus alumnas. A mí y a mi hermana Mercedes, menor que yo, nos pusieron en una amiga dirigida por unas señoras Peñarrojas; apellido perfectamente adaptado a sus corazones de piedra y por aquello de que 'la letra con sangre entra', pues ese era el método de enseñanza. [...] La instrucción que nos daba se reducía a la lectura, el catecismo del Padre Ripalda y al Fleury, que nos obligaban a aprender de memoria como si fuéramos pericos, y sin hacernos la menor explicación. [...] Pero si la instrucción faltaba allí por completo, las labores de mano que enseñaban aquellas maestras eran de gran mérito y sumamente difíciles.<sup>344</sup>

---

<sup>344</sup> Concepción Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, Biblioteca Porrúa de Historia 74 (México: Porrúa, 2011), 2–3.

## Bordados como “labores de manos”: contextos, prácticas y valores

Las piezas de bordado que sobreviven reafirman el protagonismo de dichos espacios educativos para la educación de las mujeres y el aprendizaje del bordado. Destaca el caso de algunos dechados en los que se confirma su contexto de creación.



Autoría desconocida, seda bordada sobre lino, con trabajo de deshilado y encaje. Puebla, Colegio de los Gozos, ca. 1830, 27.6 x 70.2 cm. Colección Art Institute of Chicago



Autoría desconocida, dechado (detalle) seda bordada sobre lino, con trabajo de deshilado y encaje. Puebla, Colegio de los Gozos, ca. 1830, 27.6 x 70.2 cm. Colección Art Institute of Chicago

Por ejemplo, la pieza datada en torno al año 1830, de la colección del Instituto de Arte de Chicago, corresponde a uno de los ejemplos más tempranos que además luce este tipo de referencias. En ella se mira una inscripción bordada en

hilo negro, trabajada en punto de cruz (entonces referido como lomillo), visible en el límite superior derecho de la obra, que la presenta de la siguiente manera: Heste Dechado/ seiso en el /colegio de los /Gozos. Dicha institución fue aprobada por el rey Fernando VI en 1750 bajo el nombre de Colegio de los Gozos de la Virgen María, de ello resultó que simplemente se le conociera como Colegio de los Gozos.<sup>345</sup> Su antecedente fue un beaterio establecido hacia 1736, anexo a la Capilla de los Gozos de la Virgen María, que llegó a funcionar como ayuda de la parroquia del sagrario de la catedral de Puebla.<sup>346</sup> Ya en el siglo XIX, y, por lo tanto, en el contexto de creación de esta obra, el colegio estuvo bajo el cargo de las monjas sacramentarias y tuvo como principales figuras de gobierno a una priora y a un grupo de monjas quienes fungieron como las maestras de las niñas que ahí se educaron, hasta la disolución del espacio en febrero de 1861 con motivo de la expulsión de las monjas por motivo de las Leyes de Reforma.<sup>347</sup>

La pieza luce diversas tareas que suponen distintos grados de dificultad. De izquierda a derecha, partiendo de la sección en donde se lee la referencia al colegio, se mira una franja trabajada en puntos de cruz, otra realizada en puntos planos rectos, una sección de puntos calados y, finalmente, una de calados con puntos tejidos en lino. El grado de dificultad de cada una de estas técnicas, aumenta de forma directamente proporcional al orden en el que fueron mencionadas. Lo que miramos en este dechado se corresponde con un sistema de enseñanza que tuvo a los trabajos de aguja como parte de sus fundamentos lo que resultó en la creación de este tipo de trabajos aún por niñas de edades muy temprana, como lo revela otra pieza contemporánea a la que analizamos,

---

<sup>345</sup> Muriel, Josefina, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, vol. I, Historia Novohispana 52 (México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 387.

<sup>346</sup> Muriel, Josefina, I:386–87.

<sup>347</sup> Muriel, Josefina, I:387.

pero realizada en el Colegio y Convento de la Enseñanza Nueva. En este último caso se puede leer que la obra fue concluida por una niña de cinco años.



María de Jesús Martínez, dechado, Ciudad de México, 1827-1836, Hilo de seda teñido, bordado en soporte de lino con ligamento de tafetán, 74 x 37 cm. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México

Así mismo vienen a colación dos casos que se conservan el Museo del Condado de Los Ángeles (LACMA) sirven para ejemplificar la idea anterior. Probablemente estas piezas fueron realizadas hacia 1857 y, así como en otros casos, en ellas se miran palabras bordadas que presentan los nombres de sus autoras: Joaquina y

Catarina.<sup>348</sup> Una mirada detallada a ambas obras revela diseños, motivos, temas y ejercicios similares que sugieren que fueron realizadas en el mismo espacio de instrucción o bajo la guía de la misma maestra. La dimensión religiosa que encierran y que hace presente a través de diversas imágenes que lucen y de su contexto de creación, enfatiza su relación con un tipo de educación pautada por ideas como aquellas que caracterizaron a las escuelas conventuales. En ellas se observa a la Virgen María en su advocación de *Tota Pulcra* que, junto como otros elementos comunes, aunque menos protagónicos, relatan el uso de un diseño compartido, ejecutado por manos con distinta habilidad en la figuración de imágenes y en el dominio del bordado.

En ambos casos es notorio que los medallones que circundan las imágenes marianas se presentan como elemento referencial y ordenador del resto de los motivos figurativos, aunque no forzosamente de la orientación general de las piezas ya que ésta presenta variaciones que parecen corresponder al espacio disponible para el trabajo de distintos tipos de ejercicios. Además de las imágenes marianas y sus símbolos, entre los que también se cuentan el sol, la luna y las estrellas, se miran otros motivos religiosos como un pelícano desgarrándose el pecho para alimentar a su cría (símbolo de la eucaristía), el cordero místico, ángeles y una imagen del sagrado corazón; a ello se suma una alabanza a María, la cual también se ubica en la zona central de la composición, un lugar protagónico del bordado de Joaquina: "Vendita y loada sea María. Su Santa Madre. Nuestra Señora"<sup>349</sup>.

---

<sup>348</sup> N.B.: en 2019 escribí dos cédulas comentadas acerca de los dechados que aquí menciono, con el objetivo de que se formaran parte de un catálogo de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles. Cabe mencionar que la edición en la que se incluirán no ha sido publicada hasta este momento y por ello no incluyo su referencia bibliográfica. Entonces, mi experiencia no fue suficiente como para sugerir una datación distinta a la que ya había sido propuesta por el museo: ca. 1785. En consideración de las características técnicas y formales de las obras a las que me refiero, así como ante su cercanía a otras piezas, ahora considero que las piezas deberían datarse de la siguiente manera: ca. 1857

<sup>349</sup> Leyenda ubicada en la zona central de la obra, a los pies de la imagen de la Virgen: Vendi / ta y loa / da sea / maria / SS Ma / Na Sa



Joaquina, dechado, tela de lino con trabajos de bordado en seda e hilo de plata entorchada, deshilado y tejido de gancho, con aplicaciones de lentejuelas metálicas, México, primera mitad del siglo XIX, 103.82 × 51.44 cm., Colección Los Angeles Museum of Art, LACMA



Catarina, dechado, tela de lino con trabajos de bordado en seda e hilo de plata entorchada, deshilado y tejido de gancho, México, primera mitad del siglo XIX, 99.7 × 59.06 cm, Colección Los Angeles Museum of Art, LACMA

Si bien en este momento no se puede conocer más acerca del contexto de creación de las piezas recién referidas, es innegable la relación que guarda con aquellas referencias en las que se menciona que, hacia finales del siglo XVIII y al menos durante la primera mitad del siglo XIX, la educación de las mujeres privilegiaba el dominio de las materias ya mencionadas, destacando entre ellas el papel de las labores. El protagonismo de este tipo de conocimientos fue tan relevante que, por ejemplo, a inicios del siglo XIX, en el Real Colegio de Carmelitas de Valladolid (Morelia), con motivo de la elección trienal de autoridades, principalmente de su rectora y vicaria, se presentaron ante las autoridades políticas y religiosas de la ciudad ejemplos del trabajo y logros de las niñas que estudiaban en sus escuelas públicas y privadas. Las autoridades municipales y del episcopado entraron al colegio y dieron una vuelta por varias salas en las que se verificó el estado de los ornamentos textiles, obra de las niñas educadas en el colegio.<sup>350</sup>

En la "sala de labor" se presenció el trabajo de

[...] más de cien Niñas jóvenes aun de la más tierna edad, todas vestidas con el gracioso uniforme que acostumbra, al frente de sus bastidores, bordando unas al tambor, y otras de texidos o embarsenados (sic.), admirándose la destreza y desenfado con que lo executaban (sic) a la vista de tan respetable como crecida concurrencia, lo que no dexaba (sic) duda que cuanto se veía en los bastidores era obra de sus manos.<sup>351</sup>

En la misma nota también se exaltaron las labores realizadas por las 110 niñas "pobres" que entonces eran educadas en la escuela pública gratuita a cargo

---

<sup>350</sup> "Valladolid Febrero 10", *Gazeta de México*, el 22 de febrero de 1800, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>351</sup> "Valladolid Febrero 10", 81.

del mismo colegio. Acerca de ellas se apunta que aprendían “cuanto corresponde a su sexo y calidad” lo que se particularizó como la instrucción en lectura, escritura, costura y labores, sin mención del caso del bordado que más bien parece haber caracterizado la educación las otras niñas inscritas en el Real Colegio de quienes se puede adivinar que pertenecieron a la élite social.<sup>352</sup>

Noticias similares sobrevivieron hasta la supresión de las órdenes religiosas lo que confirma la relevancia le otorgó a las labores, consideradas además como características del sexo femenino, en el marco de una educación de tipo religioso y conventual.

Destaco el análisis que Margo Glantz realizó acerca de las implicaciones epistémicas y simbólicas que tuvieron las también llamadas “labores de manos” dentro del marco conventual femenino y dentro de espacios domésticos. Al respecto, la misma investigadora advierte que durante el periodo virreinal y particularmente en relación con el contexto de vida de Sor Juana Inés de la Cruz, “la casa y el convento pueden ser una sola cosa. Es más, en ambos sitios, tanto las mujeres decentes como las monjas hacen labores y ‘operaciones de manos’”<sup>353</sup>. Estas últimas las particulariza en palabras de Sor Juana Inés de la Cruz, como: “habilidades de labores y costuras que desprenden las mujeres”<sup>354</sup>. En este marco, Glantz propone que las labores, también referidas como “operaciones de manos”, llegaron a ocupar un lugar equivalente al que tuvo la escritura por lo que existió una “absoluta continuidad” entre las mismas: “la escritura, el

---

<sup>352</sup> “Valladolid Febrero 10”, 82.

<sup>353</sup> Margo Glantz, “Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?”, en *Y diversa de mí misa entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera (Ciudad de México: El Colegio de México, 1991), 25.

<sup>354</sup> Juana Inés de la Cruz, “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t.4 (Ciudad de México: A.G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, 1976), 446. Citado en: Glantz, 25.

ejercicio espiritual [...] y el bordado son, en las mujeres, actividades relacionadas con las 'labores de manos'<sup>355</sup>.

La propuesta de Margo Glantz invita a considerar que en el contexto de elaboración de las piezas que se han analizado y, al menos hasta mediados del siglo XIX, su creación también se inscribió en la idea de "labor de manos", siendo incluso probable que varias de ellas se realizaran en las llamadas "salas de labores". Esto supone que, en dicho marco, el "hacer textil"<sup>356</sup> tuvo una dimensión espiritual e intelectual que lo convirtió, tanto en sinónimo como en complemento de la escritura "de mano" y de los ejercicios espirituales, dotándolo incluso de la misma jerarquía que a éstos dentro del índice de actividades a las que se podían dedicar las mujeres. Al respecto, Genevieve Galán ha enfatizado que "las manos fueron al interior del convento un símbolo de trabajo y de las labores vinculadas a la cotidianidad, objeto de castigos y señales divinas, ejecutoras de milagros y armas contra los demonios"<sup>357</sup>. Los fundamentos de esta interpretación también coinciden con una de las reglas más elementales y tradicionales para la vida monástica, comprendida en la regla de San Benito: *ora et labora*. Ante ello, y retomando a Galán Tamés, "la 'labor de manos' [...] da cuenta del imperativo de evitar la ociosidad, así como mantener el cuerpo ocupado y el alma virtuosa a través de la honesta acción de manos"<sup>358</sup>. Dicha idea instó a las comunidades religiosas a dedicarse tanto al trabajo, como a la oración como si se tratase de una misma cosa, subrayando con ello la dimensión introspectiva, reflexiva y espiritual de ambas.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> Glantz, 29.

<sup>356</sup> Tania Pérez-Bustos et al., "Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles", *Tabula rasa*, núm. 32 (el 1 de octubre de 2019): 252, <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>.

<sup>357</sup> Galán, *Cadáver, polvo, sombra, nada*, 231.

<sup>358</sup> Galán, 231.

<sup>359</sup> Mary F. Hoffman, "Ora et Labora (Prayer and Work): Spirituality, Communication and Organizing in Religious Communities.", *Journal of Communication & Religion* 30, núm. 2 (noviembre de 2007): 187–212.

Estos valores no cesaron con el fin del periodo virreinal ni con la supresión de las órdenes conventuales a raíz de las disposiciones contenidas en las Leyes de Reforma. Por el contrario, tuvieron una continuidad que resultó de la consideración de la religión como uno de los valores que impulsó y caracterizó a la sociedad burguesa. A ello respondió la existencia, ya entrado el siglo XIX, de una educación religiosa moralizante y de enfoque caritativo, entre cuyos ejemplos destacó fuertemente la labor de las Hermanas de la Caridad, congregación filantrópica que también estuvo a cargo de distintos colegios para la educación de niñas, como por ejemplo el Colegio de Bonitas, institución que originalmente atendió la intención de “educar y proteger jóvenes que por su belleza y falta de recursos estuvieran expuestas a la deshonra y, en consecuencia, a la prostitución”<sup>360</sup>. Cabe recordar que este grupo religioso se correspondió con una congregación francesa que, de acuerdo con Angélica Velázquez, se fundó en París en 1640 y se dedicó a la filantropía con enfoque en la atención y cuidados de personas pertenecientes a poblaciones vulnerables y marginales: niñas, niños, mujeres, además de personas consideradas como ancianas, enfermas y dementes.<sup>361</sup> Fue de esta manera que la congregación se hizo cargo de varias fundaciones educativas de alrededor del país, varias de ellas de antecedente virreinal.<sup>362</sup>

El papel de las Hermanas de la Caridad resulta relevante pues tuvo, entre otros efectos, una influencia directa en las formas e ideas sobre la educación de las mujeres en tanto un gesto altruista, al menos hasta 1874 cuando el presidente Sebastián Lerdo de Tejada decretó su expulsión al incorporar las Leyes de Reforma a la constitución de 1857.<sup>363</sup> En todo ello, las lecciones de labores de

---

<sup>360</sup> Mario González García, “El Colegio de Bonitas”, *Boletín de Monumentos Históricos* 2010 (s/f): 48.

<sup>361</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa, la dádiva social y sus imágenes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1, núm. 109 (el 21 de octubre de 2016): 46, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2016.109.2577>.

<sup>362</sup> Velázquez Guadarrama, 62.

<sup>363</sup> Velázquez Guadarrama, 69–71.

costura, bordado y demás trabajos también estuvieron presentes y su enseñanza así mismo puede entenderse como un acto de cuidado y de caridad pues formaron parte de una educación de pauta católica que buscó servir a las niñas educandas y a sus familias:

Las hermanas de la caridad se esmeran en dar a sus discípulas una educación cristiana, civil y doméstica. [...] Las imponen en toda clase de labores de manos como hacer medias, tirantes, dobloneras y elásticos; a marcar, coser, etc., bordar en blanco, sedas, algodón, felpillas y en oro, así como lo que respecta a abalorios, petacas de pita, y algunas otras obras de agrado y utilidad.<sup>364</sup>

Ante estos datos resulta claro que el cuerpo, los cuerpos apuntados como femeninos, bellos, cuerpos de mujeres, resultan en un proyecto que se materializa en el discurso y en el hacer que, entre otras prácticas, incluyeron dentro de su ámbito semántico a los trabajos de manos, a los trabajos de aguja en general y al bordado en específico, los cuales se contaron entre las ocupaciones consideradas como básicas e indispensables para lograr que las niñas se tornaran en mujeres “bellas”, en ejemplo del “bello sexo mexicano”<sup>365</sup>. Al parecer de Joaquín Rubió y Ors, autor de *El libro de las niñas*, un manual de moral y buenas costumbres cuya primera edición se publicó en 1845, la belleza de las mujeres radicaba principalmente en su belleza moral, por encima de su aspecto físico el cual, en todo caso, se alimentaría de la primera, la cual además debiera de tener a la religión como pauta primera. Con ello en mente, en la segunda parte del libro a partir del apartado titulado “De la verdadera belleza de una niña y de las dotes que la constituyen” apunta que ésta estaba principalmente

---

<sup>364</sup> “Aviso”, *El Siglo Diez y Nueve*, el 30 de enero de 1845, Hemeroteca Nacional Digital de México. Citado en Velázquez Guadarrama, “De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa, la dádiva social y sus imágenes”, 58–59.

<sup>365</sup> Isidro Gondra, “Costura”, *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842, 57.

fundamentada en los siguientes valores: aplicación, docilidad, humildad, sensibilidad, aseo y amor al orden, urbanidad. Ante ello, procura prevenir de los vicios que alejarían a cualquier mujer de distinguirse como verdaderamente bella: pereza, mentira, envidia, chismes, mucho hablar y miedo.<sup>366</sup>

El texto de Rubió y Ors sirve de ejemplo a la idea de Judith Butler: “la performatividad se construye como ese poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración”<sup>367</sup>, tomando en cuenta que se refiere a la manera en que se producen los cuerpos y sus materialidades marcadas y formadas por prácticas discursivas.<sup>368</sup> En este caso las mujeres, o más bien las niñas son un proyecto que se materializa en la reiteración de esa performatividad que sugiere Ors y que incluye el trabajo de manos textil. Éste deberá ejercitarse y encausarse a la creación de objetos domésticos (materialidades domésticas) que en su hacer reiterativo (en su materialización), pero también en su constante enunciación en tanto labores femeninas y honestas, abonarán a los procesos de identificación de las niñas con las normas distintivas de la idea del bello sexo y en su propia materialización en tanto sujetos considerados como plenamente femeninos de acuerdo con estereotipos como los que el mismo Rubió y Ors delineó en su libro:

¡El corazón me dice que estáis llamadas a ser el encanto de la sociedad por vuestras gracias y talentos, la gloria de vuestras familias y dignas esposas y madres! El corazón me dice que sabréis desempeñar entonces los altos deberes a que estáis destinadas, cual cumplis ahora vuestras obligaciones de niñas.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 79–158.

<sup>367</sup> Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 45.

<sup>368</sup> Butler, 8, 34.

<sup>369</sup> Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 161.

Esta práctica, pensada en los términos que propone Judith Butler y en su referencia a la teoría del acto del habla, supone que su performatividad también radica en producir aquello que nombra. Ante ello podría considerarse que el hacer textil, el bordado, resultaría en propiciar dicha feminidad de “verdadera belleza”, pautada por un marco moral católico de largo aliento según se anotó.<sup>370</sup>

### **Bordados religiosos: imaginarios y dádivas**

Aunque con el avance del siglo XIX pareció atenuarse la dimensión religiosa de los trabajos de agujas, al menos hasta la década de 1870 no se interrumpió su aprendizaje en paralelo con lecturas de tradición católica. Adicionalmente cabe anotar que fue evidente el talante religioso que se mantuvo presente en muchas obras bordadas, ya fuera porque sirvieron como ornamentos católicos, por su iconografía, por incluir oraciones o frase propias de dicho ámbito o porque su contexto de creación siguió correspondiendo con espacios institucionales religiosos. En vista de lo anterior, resulta evidente que el perfil religioso de la educación de las niñas no terminó de manera abrupta, sino que pervivió en los fundamentos de su educación, aún y cuando se cultivara en contextos laicos. Así, en dicho marco, de manera tácita o explícita, al aprender labores de manos también aprendieron acerca de los paradigmas de talante católico que justificaron su ejercicio, además de que se instruyeron en sus motivos y repertorios iconográficos más tradicionales.

En relación con ello, llama la atención la presencia de imágenes propias de la iconografía católica de las que, de acuerdo con Jaime Cuadriello, podría

---

<sup>370</sup> Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 34.

decirse que “se mueven [...] en los planos de lo expuesto y de lo oculto<sup>371</sup>”. Se trata de imágenes que, a decir del autor, pueden calificarse de espontáneas y estar configuradas por la ocasión, fortuna o por una simple coincidencia, así como por el contexto, circunstancias e imaginarios populares que las hacen asequibles.<sup>372</sup> En los bordados que sobreviven del siglo XIX, dichas ideas resuenan en el caso de diseños de bordados, basados en patrones que pueden considerarse como favoritos del momento. Así con en el trabajo en hilo y aguja de dibujos improvisados, pero de talante católico y que confiesen las preferencias de sus practicantes.

En los dechados referidos anteriormente pueden rastrearse varios ejemplos de lo anterior, incluso ante los distintos contextos de enseñanza del bordado en los que fueron realizados. En ellos, distintas imágenes de tradición católica se hacen presentes en atención a lo que a veces pareciera ser una decisión consciente, mientras que en otras ocasiones parecieran ser una respuesta a la tradición, ocasión y disponibilidad de fuentes formales para la copia.

Un ejemplo es la figura del pelícano que se pica el pecho para alimentar a sus crías con su propia sangre, cuya simbología se ha nutrido de referentes propios del contexto de la historia natural, de textos exegéticos y de tradición emblemática. En el contexto católico dicha imagen fue tomada por una metáfora que simbolizó el sacramento de la Eucaristía, mientras que su sentido emblemático se refirió a la caridad cristiana.<sup>373</sup> Esta imagen, ya sea en relación con una tradición emblemática con énfasis en la caridad, o como símbolo

---

<sup>371</sup> Jaime Cuadriello, “Cifra, signo y artilugio: el ‘ocho’ de Guadalupe”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 39, núm. 110 (2017): 164, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2593>.

<sup>372</sup> Cuadriello, 164.

<sup>373</sup> Ana Pérez Varela, “El Sacro Pelícano del monasterio de San Paio de Antealtares”, en *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, ed. Rosa Margarita Cacheda Barreiro y Carla Fernández Martínez, vol. 1 (Santiago de Compostela: Alvarellos, 2016), 250–54; D’Onofrio Julia, “En Jeroglíficos Andas... Animales Leídos Pero No Mirados: El Caso Del Pelícano En La España Del Siglo de Oro”, *Romance Notes* 60, núm. 3 (2020): 461–78, <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0045>.

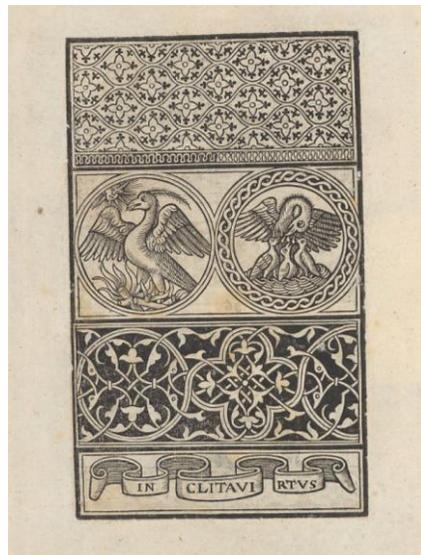
exegético relativo a la redención y quizás también como un motivo ornamental del gusto de distintos momentos, al menos desde el siglo XVI ha estado presente en bordados y patrones impresos para trabajos textiles, creados en el contexto de Europa Occidental y en el Norte de África. En contexto de las obras realizadas en el actual territorio mexicano, el pelícano que alimenta a sus crías con la sangre de su pecho se encuentra presente en dechados realizados por niñas de entre 4 y 12 años, desde finales del siglo XVIII y por lo menos hasta la década de 1850. Su representación resulta diversa ya que a veces se trata de una imagen muy detallada, y en otras ocasiones se figura mediante unas cuantas puntadas de contorno, resultado de la abstracción de sus formas.



María Pierri, dechado, tela de lino con trabajos de bordado en seda y deshilado, México, terminado el 30 de junio, 1857, 79.4 x 38.7 cm. Colección The Metropolitan Museum of Art, MET



María Pierrri, dechado (detalle), tela de lino con trabajos de bordado en seda y deshilado, México, terminado el 30 de junio, 1857, 79.4 x 38.7 cm.  
Colección The Metropolitan Museum of Art, MET



Matteo Pagano (impresor), *Trionfo Di Virtu. Libro Novo* (libro de modelos de bordado), impresión a partir de xilografía, Venecia, 1563. Colección The Metropolitan Museum of Art, MET

A este caso se sumarían otros más de dimensiones simbólicas y usos más explícitos en el sentido religioso. Destaca el caso de dos museos cuyos acervos se refieren a las obras realizadas en el contexto de instituciones femeninas escolares y de clausura. Se trata del Museo de Vizcaínas ubicado en la Ciudad de México y del

Museo de Santa Mónica en Puebla. Ambos casos comprenden obras trabajadas por mujeres en marcos institucionales cuya materialidad sugiere que el trabajo de manos dedicado a la elaboración y figuración de imágenes religiosas implicó lógicas semánticas muy puntuales y que a veces se ciñeron a las condiciones que implicaba la elaboración de objetos de funciones específicas dentro del ejercicio devocional y práctica espiritual. Así, dentro de esos acervos y de acuerdo con el tipo de uso para los que dichos bordados se destinaron, cumplieron la función de relicarios, ornamentos litúrgicos, imágenes devocionales, dádivas y exvotos.

El común denominador de este tipo de trabajos es que todos ellos se dedican a la veneración de lo divino en dos sentidos: desde el proceso del hacer y en tanto objeto dispuesto al uso. Ambas acepciones condensan una práctica religiosa que supone un trabajo manual, correspondiente a una experiencia corporal pautada por el hacer con técnicas y materiales que en el caso del bordado dedicado a lo divino se cuidaba que fueran de gran empeño y preciosos. La genealogía de estos casos tiene entre sus antecedentes la idea ya referida de la Virgen María dedicada a los trabajos textiles, mismos que sirvieron para vestir, proteger, cuidar y aderezar objetos divinos, así como al cuerpo de Cristo. Al respecto, algunos análisis han sugerido que, si bien el hacer textil referido a la Virgen María debe entenderse en relación con la pauta simbólica y moral mencionada anteriormente, también puede comprenderse en relación con la idea de María como mujer predilecta y signada por la sabiduría. Ante ello, Montserrat Galí y Concepción Zayas han indicado que la sabiduría atribuida a la Virgen se caracterizó por una dimensión intuitiva y se formuló en el hacer, incluso en el hacer textil.<sup>374</sup> Las representaciones de María dedicada a los trabajos

---

<sup>374</sup> Concepción Zayas y Montserrat Galí Boadella, "Imágenes marianas en espacios del saber: Puebla, siglos XVII y XVIII", en *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, ed. Mónica Pulido Echeveste, Escardiel González Estévez, y Vanina Scocchera (Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2019), 252.

textiles en el contexto de la Anunciación, principalmente al hilado y al bordado, destacan su sabiduría a través del conocimiento y dominio de las técnicas correspondientes, mediante su ejercicio “prudente” enmarcado por tiempo y espacios tenidos por adecuados para ello, y por su participación en la meditación y oración a la que este tipo de trabajos la disponían y que enfatizaban al bordado como un proceso compatible con una reflexión teológica y que la posicionan dentro de una genealogía de mujeres que en ciertos contextos incluso han sido consideradas como sacerdotisas.<sup>375</sup>

Así, los trabajos de bordado dedicados a lo divino demandan considerar sus materialidades bajo el supuesto de que las formas que definen su existencia misma están moldeadas por una dimensión sociocultural compleja, con historias entrelazadas.<sup>376</sup> En ella opera el supuesto y los efectos del bordado en tanto una disciplina que construye cuerpos e identidades tenidas por católicas y femeninas, pero también involucra un juego en el que dichas obras resultan en un montaje que resume la esfera espiritual de sus autoras y que las torna en agentes con efectos pautados por las circunstancias que enmarcaron su creación.

En suma, estos objetos, si bien fueron tecnologías<sup>377</sup>, medios para la disciplina corporal y del carácter, también fueron artefactos para lucimiento y desarrollo de habilidades y potencias,<sup>378</sup> mecanismos para incidir, intervenir de manera

---

<sup>375</sup> Florentina Badalanova Geller, “The Spinning Mary: Towards the Iconology of the Annunciation”, *Cosmos* 20 (2004): 220; Zayas y Galí Boadella, “Imágenes marianas en espacios del saber: Puebla, siglos XVII y XVIII”, 252–57; Glantz, “Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?”, 28–29; Parker, *The Subversive Stitch*, 53.

<sup>376</sup> Marcella Althaus-Reid, *La teología indecente. Perversiones teológicas en sexo, género y política* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2005), 189; Michael Yonan, “Porcelain as Sculpture: Medium, Materiality, and the Categories of Eighteenth-Century Collecting” (Conferencia, Symposium Sculpture Collecting and Display, 1600–2000, The Frick Collection, Nueva York, mayo de 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=u0rjllTmFFE>.

<sup>377</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*.

<sup>378</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 47.

“suave” e incluso como herramienta política,<sup>379</sup> en el mismo corazón del marco institucional católico, en tanto que el resultado fungió a manera de objetos centrales del culto y la veneración religiosos. Estos les granjearon reconocimiento y presencia, aún cuando el fundamento de su creación se pautó por la discreción y la modestia, teniendo en mente que ya desde el siglo XVI, en el Concilio de Trento se estipuló que, en el contexto litúrgico, objetos entre los que se contaron textiles bordados deberían excitar los ánimos de las personas devotas a la contemplación y veneración de las principales creencias religiosas, exaltando las ideas de religión y piedad.<sup>380</sup>

Así, en estos casos, el trabajo de bordado resumió una asociación momentánea de distintos elementos o entidades que, en conjunto, articularon parte de la experiencia espiritual femenina.<sup>381</sup> Ante ello, los bordados que sobreviven y que lucen imágenes religiosas, o bien, que se corresponden con las formas de diversos instrumentos religiosos, también pueden entenderse como agentes de los que se esperó obraran efectos específicos en lo simbólico y afectivo en tanto que fueron considerados como trabajos de gran aprecio y empeño.<sup>382</sup> Recordemos que la materialidad y técnicas de este tipo de obras se buscó empatar con las ideas de lujo, esplendor y preciosismo, atendiendo al decoro del que se les procuró dotar en relación con su dimensión divina.<sup>383</sup> Por lo tanto, es provechoso considerar este tipo de objetos no sólo por su temática religiosa, lo que dicho sea de paso, se avocaría a destacar, por ejemplo, el sentido de sus imágenes y símbolos; más bien considero necesario pensarlas en toda su

---

<sup>379</sup> Cordero Reiman, “Intervenciones suaves”.

<sup>380</sup> *Concilio de Trento*, sección XXII, Cap. V, 1562

<sup>381</sup> Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Clarendon Lectures in Management Studies (Oxford: Oxford Univ. Press, 2007), 65.

<sup>382</sup> Esta idea considera la propuesta de Bruno Latour acerca de el marco teórico definido por sus siglas en inglés como A.N.T. (Actor-Network-Theory). Véase: Latour, 10, 64–65.

<sup>383</sup> En varias crónicas conventuales y vidas ejemplares de monjas sobreviven evidencias de esta dimensión simbólica. Por ejemplo, véase: Joseph Gómez de la Parra, *Fundación y primero siglo, del muy religioso convento de Sr. S. Joseph de religiosas carmelitas descalzas de la ciudad de Puebla de los Angeles, en la Nueva España, el primero que se fundó en la América septentrional, en 27. de diciembre de 1604* (Puebla de los Ángeles: viuda de Miguel de Ortega, en el Portal de las Flores, 1732).

complejidad, como parte de un sistema, resultados de condiciones y demandas específicas correspondientes a los afanes de quienes los bordaron y al contexto que enmarcó su creación. Sus lógicas estructurales y semánticas específicas, es decir, sus articulaciones materiales y discursivas aún dan cuenta de ello.<sup>384</sup> Así, tales objetos podrán entenderse como agentes que abonaron a la articulación de lo religioso-femenino, al integrar la red entonces definida como “prácticas exteriores de religión” y que supuso la materialización de cuerpos e identidades femeninas desde la performatividades<sup>385</sup> y discursos<sup>386</sup> pautados por fundamentos de talante católico que perfilaron el supuesto doméstico y maternal que entonces se enunció a manera de “la verdadera misión de la mujer”<sup>387</sup>.

En el *Fistol del Diablo*, las prácticas exteriores de religión que perfilaron a Aurora, una de las protagonistas de la novela, se detallaron de la siguiente manera:

[...] oía misa algunos días de trabajo; rezaba rosarios y multitud de oraciones; bordaba paliós y vestidos de imágenes, y tenía íntimas relaciones con las monjas capuchinas, y con las superiores de la Concepción, Santa Clara, Jesús María y Balbanera; era un corazón de cera, que tan pronto recibía las impresiones amorosas y apasionadas en un baile, como lloraba cuando escuchaba un sermón del obispo Madrid, del padre Abolafia o del padre Pinzón.<sup>388</sup>

Ante todo ello, los bordados como los que se conservan en los acervos ya referidos reclaman considerar lo que Caroline Walker Bynum ha llamado como

---

<sup>384</sup> Yonan, “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”, 244.

<sup>385</sup> Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 18.

<sup>386</sup> Hall, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, 18.

<sup>387</sup> Louise Büchner, “El trabajo manual”, trad. J.F. Jens, *La familia*, 08 de 1885, Año III, 4 edición, 38, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>388</sup> Manuel Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, vol. 1 (México: Porrúa, 1967), 672–73.

“el poder de los objetos” y que, entre otros aspectos implican que éstos resumen la presencia, poder o identidad de aquello a lo que se refieren.<sup>389</sup> Esto demanda tener en mente el planteamiento de Regina Pérez Kamel de que las prácticas textiles estructuran el tiempo y espacio que, por lo tanto, engloban experiencias materiales referidas en este caso a las de sujetos femeninos-religiosos, así como a los lugares donde fueron realizados y a los objetos que se utilizaron con dicho afán.<sup>390</sup> Puntada a puntada, las identidades de dichas mujeres se concretaron en sus bordados, lo cual se hizo posible a partir de la intimidad implicada en todas las dimensiones de sus procesos de creación, para finalmente resultar en la materialización de ellas mismas, lo que supone pensar que el bordado no sólo es objeto y proceso, sino también cuerpo e identidad.

Bordado y religión se configuraron en elementos fundamentales, en ocasiones dependientes el uno del otro, que abonaron en la configuración del índice de valores que resultaron en la conformación del campo semántico que, como se mencionó en un principio, tuvo entre sus traducciones más acabadas el ya referido concepto de “señoritas”, sobre el que María José Esparza ha apuntado que se refería “a un determinado tipo de mujer: joven, casadera, de la clase media”<sup>391</sup>, con un comportamiento atenta de los paradigmas sociales burgueses. Dichas mujeres, denominadas como señoritas, serían cercanas a aquellas llamadas “doñas”, distintas de las primeras por su edad, estado civil y jerarquía, identificadas con ese término, tenido como honorífico y que “nombraba a las mujeres de calidad [...] a todas las mujeres de una clase

---

<sup>389</sup> Caroline Walker Bynum, *Dissimilar similitudes: devotional objects in late Medieval Europe* (New York: Zone Books, 2020), 26–28.

<sup>390</sup> Regina Pérez Kamel, “Embroidering Mexico: Feminine Spaces, Dechados and the National Space” (Tesis Mestría en Estudios Interdisciplinarios, Texas, The University of Texas Rio Grande Valley, 2021).

<sup>391</sup> María José Esparza Liberal, “La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX : el despliegue de las imágenes” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 301, <http://132.248.9.195/ptd2017/septiembre/0765618/Index.html>.

decente"<sup>392</sup>. Todo ello así mismo resuena en las ideas de Giorgio Agamben acerca de los "usos de los cuerpos"; el autor menciona que "'usar el cuerpo" significará entonces la afección que se recibe en cuanto se está en relación con un cuerpo o cuerpos.<sup>393</sup> Dicha afección entre agente-usante, entre las niñas, sus cuerpos y los objetos de los que se rodearon y crearon forjaron una fuerte relación de mutua determinación que supuso que unas y otros abonaron en la configuración de una identidad común, sobredeterminada por múltiples causas que resultaron en la idea de un campo semántico tenido por bello y femenino en cuyo marco las mujeres y sus obras formaron parte de un solo ámbito identitario, articulado así como lo imaginó Stuart Hall, por un "punto de sutura".<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup> *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española. Con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas*, vol. 1 (Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1853), 813–14.

<sup>393</sup> Giorgio Agamben, *El uso de los cuerpos. Homo sacer*, IV, 2 (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017), 70–71.

<sup>394</sup> Hall, "¿Quién necesita 'identidad'?"

### 3.3. Mujeres bien educadas, mujeres bordadoras

*Nunca he leído ni leería un manual para escribir novelas, pero se me ocurre que se podría escribir a partir de las instrucciones de los manuales de bordado, tomar esas pautas, como si fueran sabios consejos desinteresados: "Para bordar el cimientado siempre se usa una aguja con punta".*

*"No aprietes mucho la puntada, ya que, si lo haces, la cadena se cierra y pierde el efecto".*

*"Haz exactamente lo mismo pero en espejo, reduciendo una línea a cada paso".*

*"Cuando se deja de bordar, hay que soltar la labor del bastidor para que la tela respire"*

Barrera, Jazmina. *Punto de Cruz*.<sup>395</sup>

*Lo primero que exijo de vosotras es que os adiestreis en todo lo que tiene relación con el arreglo interior de la casa, con el buen orden que debe reynar en las familias, circo privilegiado dentro del cual debéis principalmente brillar. A este fin debéis aplicaros con asiduidad al estudio de los deberes religiosos y de la moral, a las labores propias de vuestros sexo, las cuales al propio tiempo que sirven de distracción son una fuente de economías, y a todas las ocupaciones domésticas desde las más humildes, que lejos de envilecer honra a la que se dedica a ellas [...].*

Rubió y Ors, D Joaquín. *El libro de las niñas*.<sup>396</sup>

Con el avance del siglo XIX se fortaleció una relación de mutua determinación entre los conceptos de "bordado" y "mujer", entre las identidades que se le adjudicaron a uno y otro, ya que ambos se refrendaron como parte innegable del campo semántico de la idea de lo femenino que, así como el lenguaje y todos sus campos semánticos, también resulta en un campo de batalla atravesado por el poder.<sup>397</sup>

---

<sup>395</sup> Jazmina Barrera, *Punto de Cruz* (Ciudad de México: Almadia, 2021), 57, <http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6795809>.

<sup>396</sup> Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 89.

<sup>397</sup> Michelle Gama Leyva, Universitat Autònoma de Barcelona, y Departament de Filologia Espanyola, "En busca del otro. Aproximación a la identidad desde la subversión en la representación literaria" (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 22, 51.

Hay que tener en cuenta que, la identidad, o más bien, la identificación, en los términos revisados en el apartado anterior y bajo la pauta desarrollada por Stuart Hall, deberá entenderse como una sutura, es decir, como un trabajo realizado con sentido y con intención, con hilo y aguja, impuesto sobre un cuerpo, ya sea para cerrarlo e integrarlo en una sola unidad, o bien, para unirlo con otros cuerpos. En estos términos, la identidad es enfatizada como proceso, un proceso de articulación con “[...] condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla [...]”.<sup>398</sup> Los “gestos textiles” que tienen en su base los trabajos con hilos, fibras, tejidos y agujas y que incluyen las suturas, han sido anotados por Tania Pérez-Bustos como una manera de decir y de hacer, de pensar y de estar en el mundo.<sup>399</sup> El análisis de la autora es compatible con la idea de Hall en tanto que éste sugiere que la sutura es un proceso que produce “subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’”<sup>400</sup> pero también resulta complementario pues permite pensar que además de que las suturas pueden pensarse como procesos que nos construyen, también pueden entenderse como algo palpable, como un testigo verificable en las técnicas y en los materiales que se emplean en ello, así como en las transformaciones que acontecen en los cuerpos humanos, textiles y “más que humanos”, resultados de colaboraciones de complicidad entre personas y materialidades diversas implicadas en dicho hacer que al ser identificadas revelan las sutilezas de los procesos que abraza e invitan a una experiencia sensible, afectiva, empática, estética y, sin duda, política.<sup>401</sup>

Así, en este apartado me interesa revisar los procesos referentes a dicha sutura, la cual unió a las mujeres y al bordado en una idea doméstica de lo femenino. De esta sutura, entendida en ese entonces como el ámbito “mujeril”, de las

---

<sup>398</sup> Hall, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, 15.

<sup>399</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 28.

<sup>400</sup> Hall, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, 20.

<sup>401</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 26–28.

“señoritas” o del “bello sexo”, buscaré enfatizar sus dimensiones performáticas, discursivas y materiales que, en suma, integraron un campo semántico que consideró al bordado como uno de los medios indispensables para coadyuvar en la formación de mujeres bellas y virtuosas para el “adorno” de sus hogares,<sup>402</sup> idea que, como se verá más adelante, el mismo trabajo de bordado llevaría a retar y cuestionar.

### **Pautas y proyectos para la educación de las mujeres**

Para 1841, Isidro Gondra, un intelectual y escritor de la época, expresaba su deseo de que el bordado fuese tenido por un conocimiento distintivo y fundamental de las “señoritas”.<sup>403</sup> Estos afanes que, entre otros matices implicaron la domesticación y relativa secularización de la práctica del bordado parece coincidir con la irrupción de lo que Angélica Velázquez Guadarrama ha llamado como “una novedosa noción del papel de la mujer en la sociedad como pilar moral del hogar”<sup>404</sup>. Tal idea cobró fuerza desde las primeras décadas del siglo XIX para posteriormente convertirse en un valor imperante hacia mediados de la centuria, al abonar al proyecto de un estado liberal. Fue así que, en consonancia con cambios en torno a la consideración acerca del papel de las mujeres dentro de la sociedad y de las prácticas que se pensaron como características y exclusivas de ellas, desde las primeras décadas del siglo XIX parece haberse enfatizado la idea del bordado como parte de los conocimientos que se pormenorizaron como femeninos, así como propios de sus corporalidades, también pautadas como femeninas. En esta modalidad, el bordado se nutrió, simbólicamente, por valores referidos al hogar, a la familia y a

---

<sup>402</sup> Rubió y Ors, *El libro de las niñas*, 79.

<sup>403</sup> Isidro Gondra, “Del bordado”, *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841, 179.

<sup>404</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 23.

la maternidad, e incluso se le refirió como un trabajo “honesto”, como “recreación y tarea doméstica [distintiva] del bello sexo”<sup>405</sup>. Al articularse en relación con dichas ideas, el concepto de bordado se alejó de aquellas otras que anteriormente lo apuntalaron como sinónimo de la vida conventual. En palabras de Anne Staples,

[...] no cabe duda de que se había cambiado en algo el enfoque dado a la educación de las mujeres. Durante la Colonia, el ideal era el enclaustramiento, con el fin de perfeccionar la educación cristiana, que en la práctica era más bien la pureza sexual de las jóvenes. A partir de la independencia, poco a poco se le asignaba a las mujeres un papel de mayor utilidad social [...] <sup>406</sup>

La misma autora indica que ésta puede considerarse como una educación sentimental pues tuvo entre sus objetivos “formar el corazón de sus discípulas, haciéndolas conocer y amar los principios de la religión, la práctica de todas las virtudes, que son la base de una buena educación, y que prometen la felicidad [en el hogar] para el resto de la vida”<sup>407</sup>. Para algunos hombres y mujeres, este tipo de educación supuso el estudio de la doctrina cristiana, lectura, escritura y, generalmente, el aprendizaje de cuentas. Adicionalmente, algunas tuvieron una instrucción escolar y escolarizada en costura, bordado y diversos tipos de habilidades domésticas; su instrucción se asemejó a la pauta religiosa revisada anteriormente, con la salvedad de que en este caso el centro de atención se puso en el hogar: “el sentir de la sociedad es que sus mujeres tenían que dedicarse al hogar, y que era una pérdida de tiempo estudiar materias que no mejoraran la calidad su desempeño dentro de la casa”<sup>408</sup>. Estas ideas resuenan con los detalles que configuran la obra conocida como *Retrato del capitán*

---

<sup>405</sup> Gondra, “Del bordado”, 179.

<sup>406</sup> Staples, “Una educación para el hogar: México en el siglo XIX”, 95.

<sup>407</sup> Staples, 96.

<sup>408</sup> Staples, 96.

*Pedro Marcos Gutiérrez, su esposa Rafaela Belaunzarán y sus hijos María Ventura y José Miguel.* Se trata de una obra que retrata a los integrantes de una familia, pero también a sus saberes y virtudes. A la derecha de la imagen se ubican los hombres dedicados al estudio de un libro de construcción: el capitán Pedro Marcos, con compás en mano, educa a su hijo en la materia. De espaldas al capitán se ubica Rafaela Belaunzarán quien, así como su cónyuge, participa de la formación de su hija, cultivando su habilidad en labores de manos, en lo “propio de su sexo”.

La obra delinea el perfil, tareas y obligaciones de cada miembro de la familia, de cara a un lucimiento de la dignidad de su jerarquía, latente en su indumentaria, gestualidad, fisionomía y en la calidad de la marquetería de los muebles que utilizan y que los acogen, entre los que también se cuenta la presencia de un costurero con almohadilla. Esta familia, de alta jerarquía, y buena educación, de acuerdo con los criterios de la época, destaca ese último aspecto como parte de su identidad y capitales enfatizando no sólo el esmero que los padres ponen en la misma, sino también en su cultivo en el contexto del hogar y la familia, enfatizando así los ideales domésticos que la moldean. Todo ello resultó en el cultivo de personas con identidades, corporalidades y habilidades diversas que enfatizarían su ámbito de especialidad: mientras que los hombres, erguidos y altivos se dedicarían a la perfección de una dimensión intelectual, las mujeres, cuyos cuerpos se reclinarían y se implicarían en la ejecución de su trabajo, cultivarían un ámbito manual, moralizado en el que el saber textil, las signaría como conocedoras de sus deberes, de los trabajos de mano para su entretenimiento y el cuidado del hogar.



Autor desconocido, *Retrato del capitán Pedro Marcos Gutiérrez, su esposa Rafaela Belaunzarán y sus hijos María Ventura y José Miguel*, óleo sobre lienzo, México, 1814, 132.3 x 190.4 cm. Colección Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim

Los valores anteriormente anotados resonaron con el contenido de las publicaciones impresas de tipo diverso, lo que resultó en el hecho de que a partir de la década de 1820 fueron más numerosas las noticias sobre el bordado en relación con la educación de mujeres, cobrando aún más presencia a partir de la década de 1840. Fue entonces cuando la dedicación al bordado también se enfatizó como parte del estereotipo de una mujer bien educada, definida como señorita, acorde con los ideales burgueses de la época y pensada en tanto triunfo y síntoma de una nación libre, soberana, moderna y de pensamiento ilustrado.<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 28–30; Esparza Liberal, "La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX : el despliegue de las imágenes", 301.

De acuerdo con Velázquez Guadarrama, la vida de este grupo social, de las señoritas, y las actividades de las que llenaban las horas de sus días entre las que se contó el bordado, consideradas como productivas y de provecho para las mismas, para sus familias y para la sociedad, fueron instrumentales para la articulación de un discurso político que criticó fuertemente las ideas sobre la vida hacia finales del periodo virreinal.<sup>410</sup> Este nuevo enfoque puede entenderse como “una apología tanto del ámbito doméstico como de la cultura del consumo, ambos componentes esenciales del capitalismo, la cultura burguesa, los límites del ámbito público y privado y la división sexual del trabajo”<sup>411</sup>.

Hubo un tiempo, gracias a nuestros dominadores, en que se tenía en México por sumamente feliz a la muger (sic.) que nada hacía en su casa, y que entregada al ocio pasaba los días y los años en la inacción y en el tedio en que decía, *nada hago ni nada sé, porque soy una Señora*: desde nuestra independencia, la educación y las costumbres van cambiando notablemente, y el bello seco (sic.), cuya dignidad e importancia se estima en lo que vale desde entonces, se ocupa de lo que es útil o agradable; se dedica a las tareas domésticas; dirige el orden y ocupaciones de la familia con acierto; se entretiene con la música, con el bordado y con el cultivo de las flores; aprende algunos idiomas; se consagra a lecturas provechosas y amenas y llena de delicias a la sociedad con su trato y su conversación.<sup>412</sup>

Entre otros ejemplos se cuentan ensayos que revisaron los aportes del bordado a la educación del género femenino, a ellos se sumaron anuncios de escuelas donde se impartieron clases de estas prácticas; también se cuentan manuales de bordado, además de novelas, ensayos y poemas que presentan al bordado

---

<sup>410</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 28–33.

<sup>411</sup> Velázquez Guadarrama, 33. Esta idea también coincide con el análisis de Silvia Federici acerca del trabajo reproductivo, no remunerado y doméstico al que se dedican millones de mujeres. Véase: Silvia Federici, *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, trad. Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz, *Traficantes de Sueños* (Madrid, 2018).

<sup>412</sup> Pesado, “Consejos a las señoritas”, 22.

como símbolo y síntoma de una buena educación. La década de 1840 también coincide con el periodo en el que María José Esparza y Montserrat Galí han ubicado el surgimiento de publicaciones dedicadas a las mujeres y la proliferación de la oferta educativa para las mujeres, lo que Galí refirió como “una verdadera efervescencia en la pedagogía femenina”.<sup>413</sup>

### **Lo que se enseñó a través del bordado**

Existe un bordado que se relaciona con los pormenores mencionados.<sup>414</sup> En él se mira un intenso trabajo en hilo seda, en punto plano y punto de matiz sobre tafetán así mismo de seda. Se trata de un ejercicio cuyas implicaciones técnicas y materiales revelan conocimiento y dominio por parte de su bordadora cuyo nombre se puede leer inscrito en dos marcos floridos: María Felicia Coronado.

---

<sup>413</sup> Galí Boadella, “Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México”, 162; Esparza Liberal, “La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX : el despliegue de las imágenes”, 301.

<sup>414</sup> La pieza formó parte de la exposición titulada *Barroco Femenino: Memoria de la mujer mexicana en los albores de la nacionalidad, siglos XVII y XVIII*, presentada en Monterrey y Texas, entre abril y noviembre de 1994. En los folletos de la exposición se publicó un detalle de la misma y sin especificar la colección a la que pertenece, por no pueden conocerse el resto de los elementos que conforman esta pieza. Véase: Marita. Martínez del Río de Redo, *Mujeres de México: Nueva España. Barroco Femenino: Memoria de La Mujer Mexicana En Los Albores de La Nacionalidad, Siglos XVII y XVIII* (San Antonio, Tex.; Monterrey: Instituto Cultural Mexicano y Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 1994).



María Felicia Coronado, dechado, seda bordada sobre tafetán de seda, México, ca. 1835, Medidas desconocidas, Paradero desconocido

De María Felicia podemos imaginar su conocimiento cuasi experto en la materia que, además de evidenciarse a través de los pormenores ya anotados, también se constata en la suntuosidad de la materialidad de la obra pues la seda y las lentejuelas en plata y el hilo dorado presentes en distintas secciones, se refieren a una persona que detentaba la experiencia que le concedía su uso sin desperdicio.<sup>415</sup> El rededor de la obra luce motivos vegetales y animales, destacan las imágenes de aves y flores y que recuerdan al bordado crewel, una técnica cuyo origen se refiere al trabajo con hilo de lana y cuyas noticias más antiguas se remontan a la Edad Media. Esta variante cobró popularidad a partir de su práctica en Inglaterra durante el siglo XVII y desde entonces fue conocida en diversos territorios del mundo occidental de lo que derivó el desarrolló de motivos vegetales y animales característicos, trabajados en lana y también en otros

---

<sup>415</sup> Por ejemplo, en el *Manual de las señoritas* se hace referencia al costo de este tipo de materiales y a la reserva de su uso. Véase: Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 103.

materiales, incluida la seda.<sup>416</sup> Estos pormenores recuerdan a los anuncios de maestras de bordado en los que enfatizaban su conocimiento en distintas clases de bordado, relativos a su nacionalidad extranjera o a su formación en variantes estilísticas francesas, inglesas o de tendencia en Estados Unidos.

Las imágenes y diseños que luce la obra colaboran en su datación y comprensión. En la sección central y debajo del nombre de la bordadora, se miran tres personas: a la izquierda encontramos la imagen de un soldado vestido de uniforme al estilo napoleónico que, al menos en el caso de México, fue común a partir de 1821, desde la Independencia, a la manera en que lo lució el ejército Trigarante de Agustín de Iturbide, primer emperador mexicano, y hasta la caída del gobierno del General Antonio López de Santa Ana en 1855.<sup>417</sup> A la derecha, un personaje que sostiene una rama de flores con una mano y un ave con la otra. Se trata de un hombre cuya vestimenta recuerda figuras estereotípicas, presentes en novelas, calendarios y álbumes y que tiene sus antecedentes en el periodo virreinal. Como se anota en el libro *Ángeles del hogar y musas callejeras*, en 1855 se publicó el *Calendario del currutaco por alambique*, editado por Manuel Muñoz y Orta, basada en el poema satírico burlesco publicado en México, en 1799, por el teólogo Dr. Don Manuel Gómez.<sup>418</sup> En la introducción al calendario de 1855, a manera de carta al público se hace saber que para entonces el “currutaco” era un personaje arraigado en el imaginario social.<sup>419</sup> También se le conocía por otros nombres, como petimetres, pisaverdes, majos, abates, catrines, chatres, paquetes, elegantes, románticos, artistas, polkos, pollos y niques. Acerca de dichos términos, los editores escriben

---

<sup>416</sup> Ada Wentworth Fitzwilliam y A. F. Morris Hands, *Jacobean Embroidery. Its Forms and Fillings Including Late Tudor* (Londres; Nueva York: Kegan Paul, Rrench, Trübner and Co.; E.P. Dutton and Co., 1913), 9–20, <https://archive.org/details/jacobeanembroide00fitzrich/page/n7/mode/2up>.

<sup>417</sup> René Chartrand, *Santa Ann's Mexican Army, 1821-48* (Oxford: Osprey, 2004).

<sup>418</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 248–49.

<sup>419</sup> Manuel Muñoz y Orta, *Calendario del currutaco por alambique: para el año de 1855 arreglado al mediano de México* (Ciudad de México: Imprenta de Tomás S. Gardida, 1855), 2–3.

que “todos, todos ellos no significan otras cosa que *el muy afectado en el uso de las modas* [...]”<sup>420</sup>. En el poema, se explica que nació de la concocción orquestada por un diablo en el infierno. Los ingredientes fueron numerosos vicios guisados en, una base de cerveza, dentro de un alambique al calor del fuego infernal.

Tomó un inmundo vaso,  
Que era el más oportuno para el caso,  
Y en él fue introduciendo  
Cuanto a su gran cabeza iba ocurriendo:  
Blasfemias, maldiciones,  
Perjurios, ignominias y traiciones,  
Quintales de ignorancia,  
De vanidad, de orgullo y de arrogancia:  
Mentiras, embriagueces,  
Sátiras, bufonadas y sandeces;  
Embustes, falsedades,  
Sofismas, chismes, infidelidades,  
Desvergüenzas, dicterios,  
Bestialidades, raptos, adulterios,  
Con otras mil porciones  
Que agregaron de balde los mirones,  
Como bravatas, riñas,  
Incestos, sacrilegios y rapiñas.  
[...]  
Decretó el boticario  
Que por un privilegio extraordinario,  
No obstante el talle fino,  
Pertenesiese al sexo masculino.<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> Muñoz y Orta, 3.

<sup>421</sup> Muñoz y Orta, 41 y 46.

Así nació el currutaco, como el que miramos presente en el bordado: hijo del mal y de lo infernal, cuya nocividad se tradujo en su feminización, sustentada en la descripción de su corporalidad y gestualidad, indumentaria estilizada, inclinación por los chismes e intrigas, así como en su gusto por la moda. Según las palabras de poema, el currutaco luce zarcillos o aretes, va de “mujeril peinado” y además viste una corbata de muselina muy fina, chaleco, calzón fajado hasta la chorrera, frac hasta los tobillos, chaleco abotonado al pecho, sombrero y varilla o bastón.<sup>422</sup> Sirviéndose de dicho montaje y de sus “monadas, se dedicó enmonar a todo mundo y particularmente a las mujeres a quienes abordó gracias a su modo de peinarse, de vestirse a la moda y de menearse.<sup>423</sup>

La presencia de la feminidad en una persona que debiera corresponderse con una identidad masculinidad hegemónica fue tomada por síntoma de abyección, de la degradación moral e incluso de lo demoniaco.<sup>424</sup> La validez que entonces tuvo este discurso se sustenta en la acusación del editor del calendario en la presencia y latencia de estas maneras entre la sociedad contemporánea, a través de uno de los artículos incluidos en la edición, titulado “Bellezas currutacas de Méjico” en el que incluso se detallan cuatro variantes de este perfil: currutacos platicones, currutacos visitantes, currutacos petarditas (ladrones) y currutacos correos.<sup>425</sup> De cada uno se describe su manera de hacer sus “currutaquerías” que implican “seguir al galope la moda de no hacer nada, de quitar el tiempo y vivir a espensas [sic.] del prójimo”<sup>426</sup> valiéndose para ello de sus “bellezas encantadoras”. A todo ello cabe añadir que, a través del poema

---

<sup>422</sup> Muñoz y Orta, 46–47.

<sup>423</sup> Muñoz y Orta, 46–49.

<sup>424</sup> Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, 18.

<sup>425</sup> Muñoz y Orta, *Calendario del currutaco por alambique: para el año de 1855 arreglado al medidiano de México*, 61–65.

<sup>426</sup> Muñoz y Orta, 65.

“Doña Urraca”, también presente en la misma edición, se acusó que las mujeres también podrían habitar esta identidad:

Gran descaro en el modo de vestir,  
El pelo bien cortado y con su flor,  
Mucha desenvoltura en el decir,  
Ninguna continencia en el favor:  
Con todos chacotear, llevarse, reír,  
Cata aquí á mi Señora Doña Urraca,  
Queriendo presumir de currutaca.  
El bufete con novelas  
La almohadilla sin labor,  
El estrado con tertulia,  
La madre sin precaución:  
Cada visita con riesgo,  
Cada riesgo sin temor:  
Vean ustedes una niña  
Digna de toda atención.<sup>427</sup>

En suma, el personaje presente en los bordados se corresponde con el estereotipo del petimetre o currutaco, es decir, aquel hombre caracterizado por afanarse en su propia imagen, que gusta de bailes y del arreglo de su persona, inclinado por la moda, los afeites y el galanteo. Hace perder el tiempo y es acusado por distanciarse de identidades masculinas hegemónicas y del agrado de mujeres. Ante ello, incluso se les alertaba de que “busca esclava y no esposa”.<sup>428</sup> La presencia de éste y el resto de los personajes, así como el trabajo

---

<sup>427</sup> Muñoz y Orta, 49.

<sup>428</sup> Álvaro Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*, 1a. edición, Ensayos arte Cátedra (Madrid: Cátedra Ediciones, 2013), 372–75. Así mismo, véase: Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 247–50.

en sedas más brillantes y en tonalidades más variadas que aquellas que se miran en las obras de principios de la centuria, sugieren que este tipo de obras pueden datarse de alrededor de 1855, próximas al contexto de la Guerra de Reforma.



Autoría desconocida, *El joven del día o el lechuguino sin máscara*, calcografía, 1828, 25 x 15 cm. Colección Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fuente: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11285>  
"El Joven del día ó el Lechuguino sin máscara / Que es el hombre? Un Camaleón, / Que variando vestidura, / Manifiesta en su figura / Su voluble corazón, / Aunque ocultarlo procura, / Vivid, hermosas, alerta, / Pues contra esta raza loca / Toda precaución es poca, / Y toda palabra muerta; / Para él toda honra es incierta; / Es

Ardilla, es Mariposa, / Es veleta siempre ayrosa, / Es pabo en su vanidad, / Y es zorro  
en sagacidad / Pues busca esclava y no esposa"

Una mujer parece ser la protagonista del bordado, ella está flanqueada por dichos personajes, ocupando el centro de la composición. Se corona por un medallón de hojas, frutos y flores, ordenado a manera de manzana. Este arreglo está auspiciado por una paloma en vuelo que guía la mirada a los nombres bordados en los dos marcos. La protagonista luce serena, sentada en una silla de madera, reclinada sobre un bastidor de mesa en el que está montado un bordado del que sólo se detalla la zona de su contorno. Viste de color azul con cuello de encaje, también porta aretes y lleva el cabello peinado con rizos. Con un gesto sereno, dirige su mirada al centro del lienzo en donde parece estar dando una puntada con la mano derecha mientras que la mano izquierda probablemente aguarda bajo el lienzo para recibir y regresar la aguja. A su izquierda y dispuesta sobre el piso trabajado en franjas de colores, se mira una canasta con instrumentos para bordar entre los que se distingue una bobina para hilo.

La imagen de la mujer bordando se suma a otras más que se corresponden con un estereotipo que no se limita al contexto de esta obra, sino que atiende una tradición de representación mucho más amplia. Entre algunos de los ejemplos de dicha tradición se cuentan las imágenes que ilustraron la novela *La Quijotita y su prima* por José Joaquín Fernández de Lizardi. En algunas de sus versiones puede verificarse la presencia de una imagen peculiar que se refiere al encuentro del narrador de la novela con las dos protagonistas del relato: Pomposita y Pudenciana. Esta escena detalla el momento en que Fernández de Lizardi es introducido a las habitaciones personales de la última donde también se encuentra Pomposa, arreglándose el peinado ante un tocador. Pudenciana se encuentra concentrada en el trabajo de bordado sobre un bastidor de

grandes dimensiones, igual al que se figura en la pieza analizada anteriormente. Lizardi apunta lo siguiente sobre esta escena:

Entramos a su cuarto [a la habitación de Pudenciana], y la hallamos muy divertida bordando un pañuelo. Luego que me vio, se levantó y me hizo aquel recibimiento que yo debía esperar de su cariño y bien dirigida educación. Muy diferente fue el tratamiento que recibí de Pomposa que estaba allí de visita, pue embelesada en componerse un rizo, se miraba al espejo con tal atención, que no la tuvo para saludarme, hasta que Doña Matilde la llamó de su éxtasis diciéndole: mira, niña, quien está aquí. ¿Qué ya no lo conoces? Háblale. Entonces Pomposita volvió la cara, me reconoció un breve rato, y con un aire de protección solo me dijo: *Beso a ud. La mano.*<sup>429</sup>



Autoría no identificada, *Beso a V. la mano*, Litografía, en *La Quijotita*, Tomo I, Lámina 8, página 181. Colección Universidad Autónoma de Nuevo León.

---

<sup>429</sup> Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 180.

En este caso de la referencia a la obra de Lizardi, es claro el contraste entre dos estereotipos: el de la mujer virtuosa y el de la mujer vana.<sup>430</sup> Cada una dedica su tiempo a actividades propias de cada modelo, y que además se corresponden con los valores que distinguieron las ideas de Eva y María en tanto símbolos binarios acerca de los caminos de la moral de las mujeres.<sup>431</sup> En línea con la exaltación del concepto ilustrado y burgués de la familia revisado por Angélica Velázquez, la imagen de la mujer bordadora se corresponde con la idea de un ser virtuoso, del que se esperaba que cumpliera satisfactoriamente el papel de pilar moral de su hogar.<sup>432</sup>

Pudenciana figura como bordadora y, por lo tanto, como una mujer prudente, bien educada, recogida en sus habitaciones, en esos “misteriosos retretes” considerados como su espacio vital por excelencia, en donde se dedica a tareas igualmente impecables, correspondientes a su clase social y “buena educación”.<sup>433</sup> En la obra de Lizardi, las labores de aguja y, particularmente el bordado, son evidencia y ejemplo de los entretenimientos que se esperaba que las mujeres cultivaran, principalmente aquellas con una educación “bien dirigida”. Mediante esta novela y los detalles en torno a estos personajes, Lizardi promovió el ideal de la domesticidad ilustrada que tendría a la dicha familiar como presea y a la presencia de este tipo de prácticas, como signos de una personalidad humilde, modesta y dedicada al hogar.<sup>434</sup> La identidad de las mujeres laboriosas y bordadoras se perfila de la misma manera en que ocurre con otros constructos identitarios, desde la diferencia y acusando la abyección

---

<sup>430</sup> Acerca de la relación y tradición entre estas dos ideas binarias en relación con las mujeres, véase: Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Colección Argumentos 86 (Barcelona: Anagrama, 1987), 260–63.

<sup>431</sup> Gonzalbo Aizpuru, “Religiosidad femenina y vida familiar”, 30.

<sup>432</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 23.

<sup>433</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos, 1810-1858*, vol. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 242.

<sup>434</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 -1857*, 34.

a la manera en que anteriormente Lizardi señaló la actitud de Pomposita. Michelle Gama Leyva ha puesto esta idea en los siguientes términos:

[...] identidad se construye a partir de la diferencia dentro de una serie de marcos normativos. Si el sujeto se constituye como tal a partir de categorías que reafirman los marcos, esto provoca que aquellos que no coinciden con lo que se espera dentro del discurso, se representen desde esta diferencia, subordinándolos y relegándolos a un *afuera* simbólico, cargado de narrativas punitivas. Esta es una categoría sancionadora, que se posa entre distintos adjetivos: patológico, indecente, inmoral, ilícito, desaprensivo, impúdico, indecoroso [...] El campo semántico, para bien y para mal, puede extenderse sin demasiados obstáculos: 'Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe'<sup>435</sup>

La representación de mujeres tuvo como común denominador el énfasis sobre la feminización de la labor y la construcción de la persona que borda en tanto femenina, todo ello aunado a la figuración de detalles que sugieren su condición social. Estas imágenes forman parte de un campo semántico amplio dentro del que coexisten otras más como la de la Virgen María acompañada por los instrumentos de la labor, así como otros casos referidos al trabajo y a la vida cotidiana, como corresponde a la ilustración grabada por José Guadalupe Posadas para la portada de las muestras de bordado que circularon en México a principios del siglo XX, como parte de las publicaciones de la imprenta de Antonio Venegas Arroyo. Todas ellas comparten cierto sentido del discurso que se figura en la imagen bordada por María Felicia Coronado y que exalta a las mujeres bordadoras como mujeres bien educadas, pulcras y dedicadas, que, además, podían invertir su tiempo, recursos y capacidad creativa en ello, no sin

---

<sup>435</sup> Michelle Gama Leyva, Universitat Autònoma de Barcelona, y Departament de Filologia Espanyola, "En busca del otro. Aproximación a la identidad desde la subversión en la representación literaria" (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 208-9.

dejar de mencionar que además contaban con los recursos materiales necesarios para su ejecución. Estas mujeres se construyen simbólicamente como contrapunto de las mujeres acusadas de currutacas y prostitutas, cuyos delitos son el cultivo del arreglo personal, del goce, del placer, del amor, además de la renuncia a la vida regida por el valor de la domesticidad.



Hieronymus Wierix, grabador, *El sueño del niño Jesús*, de la serie: *La vida del infante*, calcografía, Países Bajos, hacia 1619, 10 x 6.4 cm. Colección: The British Museum. Fuente: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1859-0709-2996](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-2996)



José Guadalupe Posada, grabador; Antonio Venegas Arroyo, impresor. *Muestras para bordado* (portada), Impresión a partir de placa de zinc y tipos móviles sobre papel, Ciudad de México, ca. 1910, 14.8 x 20 cm., Colección The Metropolitan Museum of Art, MET.

Ante los pormenores revisados y de vuelta a la pieza, es notoria la manera en que estas prácticas se hicieron características de la educación de las mujeres en tanto que se consideraron e incluso se desearon como necesarias y particulares para las mismas.<sup>436</sup> Existieron críticos que, como el propio José Joaquín Lizardi, acusaban las limitaciones que encontraban en estos aprendizajes pues resultaban en un medio que no brindaba ganancias suficientes como para procurarse un sustento adecuado, además de que las consideró homogéneas y sin mérito:

Pero si a proporción del premio hemos de juzgar del mérito de las obras, ninguno tienen las de las mujeres, porque ningunas hay más mal pagadas. ¿Y esto de qué proviene, sino de que la aguja, el dedal y las tijeras son los únicos

<sup>436</sup> Gondra, "Del bordado", 179.

instrumentos que manejan todas? esto es, todas las que son mujeres. Para una camisa hay doscientas costureras, y para una cosita de primor y curiosidad, hay comunidades y congregaciones de curiosas. Por esta razón, las que trabajan por necesidad, abaten el precio de sus costuras hasta el extremo, para encontrar algo que hacer. Esto consiste en que todas las mujeres que quieren serlo, no saben sino una misma cosa. Si todos los hombres fueran pintores, la miniatura más preciosa valdría dos reales.

De que sea tan mal pagado el trabajo de las mujeres, resulta que aún las más laboriosas no pueden sostenerse con la aguja; y si alguna lo consigue, es a costa de su salud, y siempre a las orillas de la miseria.<sup>437</sup>

La cita, además de acusar la competencia que entonces existió entre costureras, que si bien no de bordadoras en específico, subraya un pormenor de índole cualitativo sobre el ámbito de los trabajos de agujas y que incluyen al bordado: se les refiere como “cositas preciosas y curiosas”, realizadas por comunidades y congregaciones de personas así mismo “curiosas” apuntándolas como “labores de adorno más bien que de utilidad verdadera”<sup>438</sup>. Junto a ello, llama la atención la comparación que se hace del trabajo de pintores en términos de oferta y demanda que, por otro lado, subraya el régimen de valor que define el lugar social que se le brindó a cada caso.

Que se comparen la pintura y el bordado confirma que ambas prácticas han formado parte de un mismo sistema de valores, pero que, dentro del mismo, han ocupado lugares distintos. La cita enfatiza la manera como en este contexto, los trabajos de aguja eran vistos sin posibilidad de ningún tipo de mérito específico, como decorativos y propios de las mujeres, contrarios a la pintura que se sugiere como particular del ámbito de creación de los hombres, además de que en

---

<sup>437</sup> Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 181–82.

<sup>438</sup> Recreo literario, “Educación del bello sexo”, *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, III edición, sec. Recreo literario, 108, Hemeroteca Nacional Digital de México.

torno a ella se enfatiza su excepcionalidad. La referencia a la pintura también lleva implícita la sugerencia de la posibilidad de un ámbito profesional amplio y diverso, además de restringido al género masculino. Ante estas acusaciones y las críticas en torno al aprendizaje de los trabajos de aguja, prevaleció su consideración como un conocimiento indispensable entre las mujeres, además de instrumental de la estrategia política de los gobiernos ilustrados:

Gracias sean dadas asimismo a los gobiernos ilustrados a cuyos esfuerzos se debe que las señoritas sean instruidas de modo que no hayan de abochornarse de su ignorancia, ni guarden un estúpido silencio cuando se promueven conversaciones más sustanciales que las de modas y cortejos. El magisterio de las labores femeninas va mezclado con el estudio de las letras, con los elementos de las ciencias, habiéndose fijado de este modo una educación muy racional y laudable, que ha dado a la sociedad jóvenes muy cultas, excelentes madres de familia, y muchas ciudadanas útiles, amantísimas de su patria.<sup>439</sup>

La mujer que se consideró como esencial para dicho proyecto de nación debió ser una buena ciudadana, madre y esposa, también se esperaba que fuera bien educada y conocedora como mínimo de las "labores femeninas", como por ejemplo del bordado, ya que su dominio se consideraba fundamental para el bien de la sociedad ante la idea de que las mujeres estaban destinadas a engendrar, criar y educar a los ciudadanos que dicho proyecto demandaba.<sup>440</sup> Fue así que la educación de las mujeres en los trabajos de agujas resultó indispensable y estratégico, una "tecnología de género" que también las formaría en el servicio y amor por su patria.

---

<sup>439</sup> 108.

<sup>440</sup> 110.

El ya referido texto, *Educación del bello sexo* (1842), confirma que entonces se recomendaba que las mujeres recibieran la “primera enseñanza” en colegios. Adicionalmente se apunta que la edad de las estudiantes debía oscilar entre los seis y los doce años. El mismo texto enfatiza la necesidad de que a dicha instrucción siguiera la formación en el hogar, en estrecha relación con las madres quienes debieran instruir a sus hijas con “el buen ejemplo” que resultaría en que adquirieran las habilidades que demandaba una “sociedad doméstica”, a fin de que posteriormente pudieran “desempeñar [...] dignamente los deberes a que son llamadas por su sexo”.<sup>441</sup> El mismo artículo concluye con la sugerencia de los ramos de “instrucción científica” a los que deberían dedicarse las “señoritas”:

- I. La lectura, escritura y aritmética.
- II. Gramática castellana y alguna otra lengua extranjera
- III. La historia universal, y especialmente la de su propio país.
- IV. La geografía y algunos principios de literatura nacional.
- V. Algunos principios de física e historia natural.<sup>442</sup>

El libro también apuntó que tales estudios deberían alternarse “con el dibujo, música y baile, con las labores propias de su sexo, y sobre todo, con la educación moral y religiosa, que es la primera que debe imprimirse en sus tiernos corazones, y que debe cultivarse con preferencia a todo”.<sup>443</sup>

Dentro de este tipo de propuestas, la práctica del bordado, como parte de las “labores” y dentro de esta lógica de educación, se correspondió con los conocimientos que eran “objeto de pública oposición”, es decir, de exhibición y aprecio público, que permitían lucir públicamente la dimensión sensible que

---

<sup>441</sup> 109.

<sup>442</sup> 110.

<sup>443</sup> 110.

englobaban y que en este caso fue señalada como “los más hermosos atractivos del bello sexo, a saber, la bondad, la dulzura, la modestia y el recato” que debieran traducirse en “deberes de hija, esposa y madre [...] limitados al círculo estrecho, pero dichoso, de una familia”.<sup>444</sup>

En vista de estas ideas y que han sido recurrentes a lo largo de este apartado, cabe recordar que, como lo ha señalado Anne Staples, la diferencia en la educación de las mujeres durante este periodo, no forzosamente radicaba en lo que aprendían, sino en lo que posteriormente harían con esos aprendizajes.<sup>445</sup> Se puede pensar en el bordado como un privilegio de ciertos grupos sociales, el cual resultó en una práctica que fue leída como el modelo más acabado de las virtudes domésticas que podrían adquirir las mujeres. Es decir que, aunque muchas aprendieron costura e incluso bordado, fueron pocas las que contaron las condiciones necesarias, materiales e inmateriales, para perfeccionar su práctica o para contarla entre sus ocupaciones domésticas. Ante ello considero que no fue la costura, sino el bordado, el máximo símbolo de la domesticidad en relación con las labores de aguja. La costura, distintiva de las mujeres costures, resumió una función utilitaria, además de que fue tenida por oficio y como un medio de subsistencia.<sup>446</sup> Esto coincide con la observación de Angélica Velázquez acerca de que en este marco y de acuerdo con la prensa femenina, “el bordado, a diferencia de la confección delegada a las ‘criadas’, era considerado como una labor de más ‘tono’ para las mujeres de la clase alta”<sup>447</sup>; al respecto, la misma investigadora ha señalado que “las distinciones sociales con relación a las labores de aguja perduraron por lo menos hasta la primera mitad del siglo XX [...]”<sup>448</sup>.

---

<sup>444</sup> 108.

<sup>445</sup> Staples, “Una educación para el hogar: México en el siglo XIX”, 96.

<sup>446</sup> Al respecto, considérese la revisión de Angélica Velázquez acerca del tipo de la costurera. Véase: Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 103–7.

<sup>447</sup> Velázquez Guadarrama, 106–7.

<sup>448</sup> Velázquez Guadarrama, 107.

A la luz de las noticias revisadas, resulta posible afirmar que el bordado de María Felicia del que me ocupé anteriormente presenta la imagen de una bordadora quien, al mostrarse en tanto tal, puede ser tenida por una mujer perteneciente a la burguesía mexicana. Su imagen es un argumento de su dominio de las enseñanzas que caracterizaron la educación básica del género femenino y que, al dedicarse a esta actividad aún ante el asecho de otras distracciones, luce su calidad moral y buena educación. Recordemos que Doña Urraca, la mujer currutaca, tiene la “almohadilla sin labor” como síntoma del lugar abyecto que la identifica socialmente. Así, el bordado es proclamado como un hacer redentor, cuyo cultivo alejaría a las señoritas de cualquier distracción considerada como camino hacia la prostitución. Esta última fue entendida como un símbolo de decadencia moral que la literatura de la época refirió en tanto una amenaza latente para mujeres caídas en desgracia y de poco poder adquisitivo. El dominio de las labores y del bordado, junto con el cultivo de los valores morales entonces esperados entre las mujeres fueron prometidos como los remedios más eficaces.<sup>449</sup>

Así, los hombres que acechan a la bordadora probablemente representan los peligros que enfrenta y ante los cuales es indiferente pues no eran acordes a la idea de pareja que caracterizaría a una “mujer legítima”, entendida en la novela *Las jamonas*, publicada en 1871, en tanto una madre de familia.<sup>450</sup> El círculo virtuoso que supone su imagen como bordadora y que tiene como evidencia el trabajo experto del bordado configurado a manera de dechado realizado en seda, traducen la agencia y perfil moral del María Felicia, victoriosa ante cualquier

---

<sup>449</sup> William E. French, “Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and the Family in Porfirian Mexico”, *The Hispanic American Historical Review* 72, núm. 4 (1992): 529–30, <https://doi.org/10.2307/2516659>; Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas. ‘El amor del colibrí y ‘La flor muerta’ de Manuel Ocaranza”, 139.

<sup>450</sup> José Tomás De Cuellar, *Las jamonas* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998), 167.

acecho, indiferente y por encima de cualquier peligro. Discursivamente vence las adversidades mediante su formación, ejercicio y pericia en las labores de aguja. Así, propongo que, la imagen de la mujer bordadora que protagoniza el dechado es un autorretrato físico y moral de la propia María Felicia Coronado mediante el que se presenta y enuncia a sí misma como miembro de un grupo social signado por los conocimientos y prácticas que exaltan su identidad femenina pero que a su vez en principio las restringieron de dedicarse a un ámbito de creación tenido como de “verdadero” mérito, “verdaderamente” artístico, por lo que a veces fueron sugeridas como frivolidades. Así parece delinearse su concepto cuando se describen las obras en las que se entretenía la señora doña Encarnación N., llamada Chona o Chonita en una de las novelas de José Tomás de Cuellar, quien además es anotada como una “jamona” al tener fortuna económica, ser considerada como parte de los círculos sociales más privilegiados, dada al disfrute de su posición, educada en el refinamiento y lujo, con notable hermosura, casada, sin hijos y con un amante:

[...] Chona se fastidiaba soberanamente entre sus colgaduras, entre los tapices y los primores de sus habitaciones, y buscaba un entretenimiento en las labores de mano, en esas curiosidades en las que la mujer que las concluye no tiene siquiera el mérito de la invención; bordaba con cuentas de vidrio sobre terciopelo una cartera; pero todos los trabajos preliminares eran obra del bordador a quien le pagaba porque restirara el lienzo y pusiera la cartulina, de manera que Chona reducía su afán a ensartar cuentas para cubrir la labor.<sup>451</sup>

Aún ante tales críticas, en México, durante el segundo tercio del siglo XIX, el bordado y su consideración como un conocimiento distintivo y fundamental de las mujeres, se tradujo en un modelo educativo que sistematizó y oficializó su

---

<sup>451</sup> De Cuellar, 47.

enseñanza, tanto en espacios de instrucción pública, como privada. De ello resultó el cultivo de los trabajos de agujas por mujeres con circunstancias de vida diversas, mismas que impactaron los resultados técnicos, formales y materiales de sus prácticas, o bien, su dedicación a ellas en tanto distracción o como oficio, siendo este último caso el que correspondió a las personas que tuvieron la necesidad de procurarse su propio sustento económico.<sup>452</sup> Los bordados que realizaron algunas de ellas y que les sobreviven, permiten conocer algunos de estos matices e incluso identificar estilos, escuelas y familias de bordadores, a la par de que dan cuenta de la habilidad, creatividad, capacidad y posibilidades para el trabajo de bordado de cada autora.

Aquellos realizados por María de la Torre y Guadalupe de la Torre guardan semejanza con el trabajo de María Feliciano. En los tres casos, podemos observar que una porción de la pieza está dedicada al bordado en seda de colores en la técnica de punto de matiz o matizado. En dicha zona, en los tres casos se mira una composición centralizada, de distribución simétrica en cuyo rededor se ordenan motivos florales, varios de ellos trabajado a manera de cenefa y en algunos casos limitados por marcos cuadrangulares y que además coinciden con los diseños del bordado *crewel*.<sup>453</sup>

En los tres casos es posible leer los nombres de su autoras en marcos dispuestos al centro de la composición, a la derecha e izquierda del eje vertical de las piezas; en el mismo eje, también se ordenan las imágenes con más protagonismo de cada pieza: una mujer bordadora, en el caso de la pieza firmada por María Felicia Coronado; una canasta con aves y flores en el bordado con el nombre de Guadalupe de la Torre, y otra canasta con una ave posada encima (quizás una gallina de ornato), en el caso de la pieza de María Jacoba de la Torre. El

---

<sup>452</sup> Mencionar nota de maestras bordadoras.

<sup>453</sup> Lewis F. Day y Mary Buckle, *Art in Needlework. A Book About Embroidery* (Londres: Bradbury, Agnew & Co., 1900), 26–37, <https://digital.clarkart.edu/digital/collection/p16245coll1/id/68263>.

juego de correspondencias también se hace evidente en los motivos que comparten, así como en los diseños de cenefas y marcos. Tanto el bordado de María Jacoba, como el de Guadalupe, lucen una porción trabajada en la técnica de bordado “blanco sobre blanco”, además de que se rematan por un dobladillo de ojo, seguido por una tira de encaje. Estos últimos aspectos no se pueden verificar en el trabajo de María Felicia pues sólo se conoce por una porción de este.<sup>454</sup>



María Jacoba de la Torre, dechado, seda sobre tafetán de seda, remate trabajado en vainica y aplicación de encaje, México, ca. 1835, 64 x 85 cm. Colección: Museum of Fine Arts, Boston.

---

<sup>454</sup> Como se mencionó, así fue publicado en el siguiente folleto: Martínez del Río de Redo, *Mujeres de México: Nueva España. Barroco Femenino: Memoria de La Mujer Mexicana En Los Albores de La Nacionalidad, Siglos XVII y XVIII*.



Guadalupe de la Torre, dechado, seda sobre tafetán de seda, México, ca. 1835, 63 x 87 cm.

Colección Museo de Historia Mexicana

En las piezas de María Felicia y María Jacoba se mira la imagen del currutaco. Adicionalmente, en la obra de la última, este personaje se acompaña de la imagen de “la china”, personaje acerca del que María José Rojas ha señalado que fue tenida por símbolo de las mujeres señaladas como de doble moral, calificadas de virtuosas y coquetas, según se perfiló su personalidad en obras literarias, así como en imágenes pictóricas y litográficas del siglo XIX, destacando el caso de las obras de Agustín Arrieta y las publicaciones de Manuel Payno y Guillermo Prieto.<sup>455</sup> La imagen bordada cumple con las descripciones de dichos escritores, por lo que la china luce el “traje nacional”, mismo que María Jacoba detalló en hilos de seda y metálicos que conformaron la característica “enagua de castor” en color encarnado y aderezada con diversos detalles entre los que se distingue la presencia de flores, blusa blanca, aretes, collares, además de un

---

<sup>455</sup> María José Patricia Rojas Rendón, “Imagen política y social en Puebla : tertulia de pulquería de José Agustín Arrieta, 1851” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 58–59, <http://132.248.9.195/ptd2017/mayo/0759046/Index.html>.

chal de seda o rebozo.<sup>456</sup> Adicionalmente, se miran sus tobillos y zapatos, que recuerdan el énfasis que Manuel Payno hizo sobre los pies pequeños de “las chinas”.<sup>457</sup> Su imagen se complementa por un ramo de flores que sostiene y levanta con la mano derecha, así como por un pañuelo que sujeta con la izquierda.



Autoría desconocida, *Calendario del Currutaco por Alambique para 1855* (portada), impresión de grabado en placa metálica, México, 1855. Colección Biblioteca Rafael García Granados

---

<sup>456</sup> Rojas Rendón, 60.

<sup>457</sup> Manuel Payno, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, en *Tardes nubladas; colección de novelas* (México: Imprenta de F. Díaz de León y S White, 1871), 344.

Las afinidades que guardan las piezas, sus motivos y diseños comunes, pueden entenderse como resultado de los estilos, tendencias y preferencias de la época, y muy posiblemente como efecto de una relación cercana entre las autoras, dos de las cuales incluso parecen compartir el mismo apellido: De la Torre. Quizás las autoras de estas obras se dedicaron a su hacer en el contexto de la misma escuela, o bien, atendiendo las instrucciones de una misma maestra dejando evidencia de que el bordado también fue el resultado de una labor en comunidad y en acompañamiento que en ocasiones incluso revela escuelas y estilos que permiten agrupar piezas que actualmente se ubican en países distintos.

El trabajo común como el que sugieren las obras anteriores fue una de las características del modelo de enseñanza que entonces estuvo vigente y que impactó los procesos de creación de bordado, así como los resultados en términos de objetos acabados y aprendizajes. Los espacios de enseñanza, la escuela, el colegio o cualquier otro que congregara una comunidad dedicada al trabajo de agujas, fueron el *locus* para la creación de piezas bajo el supuesto de que su quehacer era fundamental dentro de la crianza y educación del género femenino. Su enseñanza, por lo tanto, resultó en una prioridad dentro de la agenda educativa de la época y en una obligación moral. Así lo recuerda Antonio García Cubas quien, si bien criticaba algunas dimensiones de su práctica y menospreció su ejercicio, dio cuenta de su instrucción en tanto característica de las escuelas llamadas “amigas” y en las “escuelas de señoritas”. Adicionalmente, arroja luz acerca del destino que por entonces encararon algunas obras, lejos de su contexto de creación y de las familias de sus autoras:

[Entre] las prácticas que en dichas escuelas se observaban[...] sólo nos referiremos a las labores manuales, que consistían en costura en blanco, bordados y tejidos, motivos por el cual en toda escuela la sala de clases hallábase ocupada, además de las mesas y papeleras para los ejercicios de

escritura y de dibujo, con sillas bajas y bastidores, unos armados sobre el suelo y otros desarmados pendientes de las paredes, sin perjuicio de los cuadros de muestras que en ellas se ostentaban. Las labores manuales no dejaban de ser costosas a las familias, en razón de los pedidos, casi diarios, que las maestras hacían las niñas un uso inmoderado, principalmente cuando se trataba de ejecutar alguna obra para obsequiar, en sus días onomásticos, al padre, a la madre, a la tía o a cualesquiera personas de sus familias o amistades. Consistían las tales labores ya en un gatazo, de alto relieve, relleno de algodón, bordado con estambre y sedas blanca y negra [...] Todas estas labores poníanse en cuadros de marcos dorados y cristales de cenefa negra o azul con dibujos igualmente de oro [...] No hay para qué advertir que la tal cuelga había hecho desembolsar al obsequiado papá más de un centenar de pesos, y todo ¿para qué? para que, andando el tiempo, los relucientes cuadros fuesen a hacer compañía a las calzoneras de gamuza, a los mantones de lana, y a tantos dijes como ostentaban las numerosas casas de empeño de la capital, que hoy tienen muchos el pomposo título de Bazares.<sup>458</sup>

Esta tendencia también incluyó a las escuelas establecidas en varias poblaciones de alrededor del país y no sólo las fundadas en la capital. Dichos espacios resumieron una diversidad de perfiles institucionales que respondieron a los matices en sus prácticas administrativas, a los intereses políticos y/o religiosos que imperaron en cada región y a el perfil que tuvo cada espacio en tanto escuelas de carácter público o privado. En general y sin importar dichos pormenores, la instrucción de las mujeres en trabajos de agujas y concretamente en el bordado siempre estuvo a cargo de otras mujeres. Este tipo de enseñanza se sujetó a estrategias diversas que oscilaron entre el cuidado cariñoso, así como desde la guía cercana y amorosa, hasta llegar al cultivo de prácticas violentas

---

<sup>458</sup> Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social* (Ciudad de México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos sucesores, 1904), 411, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6w4>.

que incluso acusan golpes y laceraciones hacia las educandas de parte de sus maestras. En todo caso, implicó un supuesto pedagógico que asumía que las mujeres deberían educarse en el bordado, idea que no parece haberse desdibujado del todo en la actualidad.<sup>459</sup>

## **Hombres bordadores como casos de excepción**

Cabe mencionar que existieron excepciones en la enseñanza del bordado como algo exclusivo de las mujeres. A ello respondió el que el gremio de bordadores, aún en funciones a principios del siglo XIX, promoviera la consideración del trabajo en puntos de matiz en seda e hilos metálicos en tanto una labor del dominio de hombres, aspecto que incluso motivó un llamado de atención que legalmente promovió que las mujeres se dedicaran a “labores accesorias”, lo cual incluyó el bordado en hilo sobre tela y para el adorno de prendas.<sup>460</sup> Por otro lado, y probablemente como resultado de dicho antecedente, durante el siglo XIX de vez en vez circularon noticias de hombres bordadores, algunos de ellos referidos como cabezas de talleres dedicados al bordado de indumentaria militar y a la elaboración de muestras y guías de bordado. Ejemplo de ello fue el taller encabezado por Félix Montañez en cuyo negocio se podía encontrar “[...] un surtido de presillas y demás bordados para jefes del ejército, y también [...] corta cartulina para toca clase de bordados”<sup>461</sup>. En la novela *Las jamonas* también se mencionó el trabajo de un bordador que

---

<sup>459</sup> Julia Mörner, *Memorias de una colegiala*, 2a. (Ciudad de México: Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), 2001); Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*; Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*; García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, 403; Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*.

<sup>460</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 41–45.

<sup>461</sup> Félix Montañez, “Taller de bordados dirigido por Félix Montañez”, *El Siglo Diez y Nueve*, el 16 de enero de 1844, Año II, 783 edición, sec. Avisos, Hemeroteca Nacional Digital de México.

se contrataba para restirar lienzos sobre bastidores y para acomodar en ellos las muestras que servirían de guía en el bordado a algunas mujeres.<sup>462</sup>



Autorías desconocidas. Bastidor de madera para bordar, con bordado "blanco sobre blanco" tipo *Richelieu*, Madera labrada y torneada, lienzos de algodón sujetos con clavos metálicos y tensados con hilo de algodón. Trabajo de bordado y calado realizado en tela de algodón e hilo de la misma materia, México (?), primera mitad del siglo XX. Colección Museo del Objeto del Objeto.

Los anuncios que difundieron el trabajo de los hombres enfatizaron su enfoque en la confección de prendas bordadas y en el aderezo de otras ya existentes, mientras que los anuncios del trabajo de mujeres bordadoras generalmente promovían sus habilidades como maestras a lo que en segundo término se sumaba que podrían trabajar "bordados de todo tipo".<sup>463</sup> Estas ideas enfatizan la tradición de considerar a las mujeres como encargadas de la educación, lo cual también incluyó la educación en el bordado.

---

<sup>462</sup> De Cuellar, *Las jamonas*, 47.

<sup>463</sup> "Lic. Adrian Yarza", *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, el 29 de octubre de 1884, Año IV, 64 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México; Marina Bustillos, "Íntimamente", *El Siglo Diez y Nueve*, el 13 de enero de 1844, Año 2, Trim. IV, 780 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

De cara a lo anterior, la participación de Isidro Barajas en la Exposición Internacional de París, celebrada en 1900 resulta en un caso excepcional. Barajas fue un bordador cuernavacense, único hombre que entonces concursó como parte del Grupo XIII, correspondiente a hilados, tejidos y vestidos, y dentro de la clase 84, la cual agrupó encajes, bordados y pasamanerías de tipo artístico. Recibió una medalla de bronce por su trabajo del que se desconocen otros detalles. Fuera de ello, en relación con la presencia de hombres dedicados a los oficios textiles en el contexto de este tipo de eventos, sobreviven noticias que destacan su trabajo de tejido y bordado en “plantas textiles” y fibras animales, todo ello como parte de una industria más bien relacionada con el ámbito agrícola. Estos casos enfatizan la manufactura de fibras de henequén, tejidos de algodón, así como tejidos y bordados en ixtle, lechuguilla y lino, además de “[...] la fibra <<tronadora>>, el <<pochote>> o lana vegetal, el <<jolocín>>, la lana, la crin, etc.”<sup>464</sup>

En suma, las noticias referidas sugieren que el bordado fue una práctica más común entre hombres durante el siglo XVIII que durante el siglo XIX y que en dichos casos fue mencionado como un oficio que podía contratarse. Pocas veces se menciona el trabajo de hombres como maestros en la materia, sin embargo, no se puede descartar que en efecto se dedicaran a tareas de enseñanzas pues los talleres suponen dichas dinámicas como parte de la relación maestro-aprendiz. El bordado realizado por hombres tampoco se enunció como un trabajo doméstico, artístico, como una afición, ni como una distracción, quizás con excepción del trabajo de Isidro Barajas de quien además falta información adicional para conocer su obra y circunstancias.

---

<sup>464</sup> Sebastián B. De Mier, *México en la exposición universal internacional de París 1900* (París: Imprenta de J. Dumolin, 1901), 51.

Cabe preguntarse por las circunstancias del caso de Isidro Rafael Gondra, religioso, militar, político y literato cuyo nombre figura en diversas secciones de esta investigación. Gondra fue autor, entre otros títulos, de una serie de artículos dedicados a hablar principalmente del bordado, de su historia, técnicas, particularidades y como un arte característico de las mujeres. Sus textos se caracterizan por su estilo aleccionador en la materia y por lucir un conocimiento especializado sobre pormenores técnicos y materiales. ¿En qué fundamentó su capital intelectual sobre el tema? ¿Acaso sus textos se realizaron desde el conocimiento del ejercicio del bordado? ¿Acaso sus textos los escribió, al menos en parte, alguien más que sabía bordar? En todo caso, si bien Gondra no se identificó como bordador, sus palabras estuvieron destinadas a la lectura de mujeres bordadoras, a quienes se refirió como experto en la materia.<sup>465</sup>

### **El caso de los dechados**

En el ámbito de la educación en el bordado, los dechados fueron las obras estelares. Estas piezas, de las que ya se ha hablado en este estudio, sugieren que la educación en las labores de mano fue un proceso colectivo, corporal, de repetición, parte de una genealogía larga que sirvió para justificar su pertenencia y función. Ésta (la educación en labores) se apuntaló en métodos específicos y tendencias técnicas, estilísticas y materiales que cambiaron con el paso del tiempo. De cara a ello, hacia principios del siglo XIX, los dechados justamente fueron definidos en el diccionario como un instrumento relacionado con la educación de niñas, con la idea de virtudes morales, y como un artefacto presto para la copia, para servir de muestra y ejemplo. Es decir que se delineó como una tecnología pedagógica. Así, para 1817, en el diccionario de la Real Academia Española, los dechados fueron definidos en los siguientes términos:

---

<sup>465</sup> Gondra, "Costura"; Gondra, "Del bordado"; Gondra, "Bordado", 1841.

- Ejemplar, muestra que se tiene presente para imitarla.
- La labor que las niñas ejecutan en el lienzo para aprender, imitando la muestra que les pone la que las enseña.
- El ejemplo y modelo de virtudes y perfecciones, y también de vicios y maldades.<sup>466</sup>

La idea del dechado como una obra que además enseña desde la práctica y el ejemplo es una constante que en primera instancia lo enfatiza en tanto instrumento pedagógico, pero también como parte de un método destinado a que una persona (una niña) aprenda “labores” con base en un ejemplo y desde un ejercicio corporal, moral e intelectual. Podemos asumir que, si bien el dechado tenía como primer objetivo la educación en el trabajo de hilo y aguja, también enseñaba sobre el campo semántico del que formaba parte y que incluía una educación textil como fundamento de la educación en las virtudes femeninas. Así, en territorios de habla hispana, el término “dechado” ha estado fuertemente determinado por valores morales que pueden pensarse afines a la tradición católica. Esto se hace más evidente cuando se considera que en el mundo anglosajón, los dechados fueron definidos como *samplers*, palabra que además tiene su raíz en el francés *essamplaire*, y que puede entenderse como ejemplo o muestrario. A diferencia del término en español, estas palabras no aluden a una dimensión moral relacionada con el hacer y condensada en objetos.<sup>467</sup> El concepto que se corresponde con el término “dechado” significa algo ejemplar referido al trabajo, así como a la formación moral y femenina de una persona, por lo que el término no sólo obliga a pensar en el trabajo de bordado, sino también en quien borda. De cara a las definiciones que existen, propongo que la palabra “dechado” significa: muestrario, hacer ejemplar,

---

<sup>466</sup> Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. < <https://app.rae.es/ntilet> > [Consulta: 06/03/22]

<sup>467</sup> Tomado de: *Oxford living dictionaries* [en línea] <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sampler> 30.05.19

objeto resultado del virtuosismo en el trabajo con hilos y aguja, y persona cuyas cualidades se encarnaron en lo que obró, que le sobrevive y que debe considerarse como su legado.

No sobra recordar que, en relación con la idea de dechado como ejemplo y modelo de virtudes, la palabra fue de presencia común en publicaciones impresas que circularon en el Virreinato de la Nueva España desde el siglo XVII.<sup>468</sup> En tales casos, este concepto enfatiza valores religiosos y sirve para destacar prácticas y vidas ejemplares, lo cual resuena en la definición propuesta, como ocurre con el siguiente ejemplo:

Y aunque toda la vida de Cristo fue un perfectísimo ejemplo, y dechado de virtud: pero en su Pasión parece su vida por palabra, y ejemplo nos había enseñado, haciendo que resplandeciesen en ella en sumo grado todas las virtudes.<sup>469</sup>

En la misma tónica, pero con mayor protagonismo, en el siglo XVIII el término incluso figuró en los títulos de algunas ediciones de impresión local como fue el caso del sermón dedicado al convento de religiosas de la Virgen del Pilar: *María Santísima, dechado de religiosas de su compañía, llamadas comúnmente De La Enseñanza, sermón que en la erección de su primer convento y templo dedicado a Nra. Sra. del Pilar en la Ciudad de México.*<sup>470</sup> Hacia finales de este periodo, así

---

<sup>468</sup> Por ejemplo, considérense los siguientes títulos: Miguel Batista De Lanuza, *La virgen M. Catalina de Christo, carmelita descalza, companera de la santa maddre Teresa de Jesus* (Zaragoza: Lanaja y Lamarca, 1657); Santa Teresa De Jesús, *Cartas de Santa Teresa de Jesus, madre y fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva Observancia.*, ed. Juan De Palafox y Mendoza, vol. II (Bruselas: Francisco Foppens, impresor y mercader de libros, 1676). Para más ejemplos ubicados en fondos conventuales mexicanos, consúltese el catálogo de libros antiguos de Adabi: *Buscador de Fondos bibliográficos antiguos*, ADABI: <http://www.adabi.org.mx/index.php/libro-antiguo/buscador-de-fondos-bibliograficos-antiguos>

<sup>469</sup> Alonso Rodríguez, *Ejercicio de Perfección y Virtudes Christianas* (Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí, Viuda, 1767), 350.

<sup>470</sup> Bernardo Pazuengos, *María Santísima. Dechado de religiosas de su compañía, llamadas comúnmente De La Enseñanza. Sermón que en la erección de su primer convento y templo dedicado a Nra. Sra. del Pilar en la Ciudad de México, predicó el R. Padre Bernardo Pazuengos...* (México: Imprenta de la biblioteca, 1755).

mismo el ejercicio de dechados textiles comenzó a ser presente, según lo atestiguan las piezas que sobreviven, entre las que no se conoce ninguna anterior a 1783. Ya en el siglo XIX, el término figuró en muchas y diversas publicaciones, documentos y manuscritos, tanto en un sentido metafórico, como refiriéndose a la práctica textil, además de que se correspondió con numerosas piezas que sobreviven hasta la actualidad en colecciones públicas y privadas, ubicadas en varios países.

Los dechados también son montajes, ejercicios de composición que reúnen materiales, colores, puntadas y diseños que confiesan procesos reglamentarios pero que también dan espacio a conocer acerca de las preferencias y decisiones personales, gusto y habilidades de sus autoras. Es decir que, si bien los dechados enseñan de un proceso que fue guiado y vigilado por maestras, también dan cuenta de un momento de creación textil de niñas entre 4 y 12 años aproximadamente, quienes dejaron en sus obras parte de su subjetividad, de los discursos que las construyeron, así como del tiempo que le dedicaron, todo ello transformado en una potencia que apela a quien dedica una mirada atenta a estas obras. En estos casos, la potencia de la obra puede entenderse en el montaje que implica, uno que Tania Pérez-Bustos refiere a la “composición textil”, definida como aquella correspondiente a la belleza de las obras, la cual habita “[...] en la materialidad con la que se compone lo textil, en hilos o telas que se atesoran por su textura y color, y que evocan la potencia de lo que pueden llegar a ser o de lo que podemos llegar a ser con ellos”<sup>471</sup>. Esta belleza, traducida en potencia, “[...] está íntimamente entrelazada con la construcción subjetiva de lo femenino en su diversidad [...]”<sup>472</sup>, así puede decirse que “la composición textil compone la belleza, aquella que está contenida en lo hecho, pero también aquella que contiene a quien hace”<sup>473</sup>.

---

<sup>471</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 206.

<sup>472</sup> Pérez-Bustos, 207.

<sup>473</sup> Pérez-Bustos, 209.

Los dechados destacan un encuentro entre materialidad y subjetividad que convoca la sensibilidad de sus espectadores y a la empatía con sus creadoras aún y cuando no se conozcan sus nombres, pues en tanto legados explícitos de sus conocimientos, invitan al reconocimiento de las experiencias personales, estéticas, creativas y creadoras que envuelven y a la identificación con ellas. En los dechados, por tanto, se mira un recorrido personal por el proceso de aprender a bordar, deshilar, calar y tejer. En ellos perviven las incontables horas que les dedicaron las manos de sus muy jóvenes autoras. Al pensar en estas piezas y en otras realizadas con hilo y aguja, es imposible dejar de pensar en sus bordadoras, quienes al crearlas se construyeron a sí mismas por lo que al final resultaron en una unidad con sus obras, misma que se refrendó con su uso y posesión.<sup>474</sup> Así, teniendo en mente el planteamiento fenomenológico de Sara Ahmed, podemos afirmar que los bordados son unos con sus autoras, son sus autoras. Pensar en ellos, por lo tanto, es un homenaje a sus creadoras:

Un objeto [...] conserva una vida incluso después de que aparentemente una vida haya terminado. [...] Aferrarse a las cosas es un proyecto de memoria, una forma de preservar no sólo una cosa sino las intimidades que hacen que las cosas sean lo que son; no es simplemente aferrarse a lo que contiene nuestros recuerdos sino también a sus recuerdos.<sup>475</sup>

Sobreviven registros en archivos documentales, aunque también a manera de bordados, que subrayan a los dechados como elementopreciado y central dentro del proceso de enseñanza en el trabajo de bordado. Un ejemplo de lo anterior forma parte de la colección de *Historic New England*. En él se puede leer la siguiente frase gracias a las palabras bordadas que luce en punto de cruz trabajado en hilo negro, perdidas en parte debido al deterioro de la obra pero

---

<sup>474</sup> Pérez-Bustos, 45.

<sup>475</sup> Sara Ahmed, *¿Para Qué Sirve? Sobre Los Usos Del Uso* (Barcelona: Bellaterra, 2013), 62.

a las que le sobreviven las marcas del paso del hilo a través de la tela: “Este dechado es para uso de las niñas no lo saquen”. La leyenda confirma que este tipo de piezas (los dechados) estuvieron relacionados con los espacios de educación de las mujeres, que fueron conocidos por dicho nombre (dechado) y que también fungieron como un instrumento de instrucción, ya que sirvieron como muestra y ejemplo al ser modelos del aprendizaje mediante su uso, estudio y copia. De ello se puede inferir que, no sólo en tanto producto de la enseñanza del bordado, sino también como instrumento de conocimiento realizado por mujeres y copiado por otras, el bordado propició la conformación de comunidades de enseñanza, transmisión y preservación de conocimientos, incluso entre distintas generaciones, a lo que abonaron las enseñanzas presentes en objetos que se preservaron y compartieron.



Autoría desconocida, dechado, seda bordada en lino y trabajo de deshilado, México, ca. 1840, 45 x 77. 15 cm. Colección Historic New England

Existen otros ejemplos que informan el proceso de trabajo ordenado que siguieron sus autoras y que invita a hacer un recorrido por sus superficies en busca

de puntadas y técnicas con distinto grado de complejidad. No todos los dechados pueden abordarse de esta manera, pero sí la gran mayoría de aquellos que fueron realizados hasta 1850 y varios más de los que se crearon desde entonces y hasta el final de la centuria. Aquellos que pueden entenderse como parte de este proceso ordenado suelen lucir alguna leyenda bordada en punto de cruz en donde en ocasiones se informa sobre el nombre de su autora, fecha de conclusión de la obra, edad de la bordadora, lugar de elaboración, nombre de la maestra que supervisó el trabajo e incluso suelen figurar dedicatorias a algún familiar o amistad. Adicionalmente se caracterizan por la presencia de distintos ejercicios de bordado, deshilado y calado ordenados en franjas horizontales que, a su vez, suelen estar contenidas en bloques que dividen la mayor parte de la superficie de los lienzos en sentido vertical. Estas secciones comprenden diversos diseños trabajados en punto de cruz, lomillo, punto atrás, punto plano o de satín, deshilado y calado, los cuales suponen un nivel de complejidad que, en teoría, incrementa en el orden mencionado. Así lo sugieren piezas como el dechado realizado por María Trinidad Barajas, propiedad de Lynne Anderson, investigadora y coleccionista especializada en dechados, con especial interés en obras mexicanas.<sup>476</sup>

Acorde con lo anotado líneas arriba, María Trinidad resolvió su dechado mediante el trabajo ordenado en franjas horizontales que, a su vez, se reparten en dos grandes bloques divididos por un eje vertical que corre cerca de la mitad del lienzo. Todo ello tuvo como soporte una tela de lino bordado y calado en seda de colores, con una sección trabajada en hilos de lino crudo; es decir que la pieza comprende materiales costosos que reclamaban un trabajo sin desperdicio. A primera vista, su trabajo pareciera repartir distintos diseños dispuestos de manera aleatoria sobre dichas franjas, pero, después de dedicarle

---

<sup>476</sup> Lynne Anderson, "Schoolgirl Embroideries: Integrating Indigenous Motifs, Materials, and Text", *Textile Society of America Symposium Proceedings*, el 24 de julio de 2019, <https://doi.org/10.32873/unl.dc.tsasp.0020>.

una mirada atenta al conjunto, se podrá verificar que los diversos ejercicios se agrupan en atención a varias de las técnicas mencionadas anteriormente. El trabajo en punto de cruz, considerado como la más básica de las puntadas se reparte en las franjas ubicadas en la sección superior izquierda del dechado. En las bandas inferiores hay bordados en lomillo. Continúa una sección en donde se mira una leyenda bordada en punto de cruz y luego otra sección con diseños realizados en punto atrás. Arriba y a la derecha del dechado hay bordados en punto de satín que se caracterizan por su brillo; les siguen franjas con calados y otras más trabajadas en hilván. La zona derecha concluye hacia abajo con calados de filigrana, randas y vainicas.



María Trinidad Barajas, dechado, seda sobre lino, con trabajos de deshilado y encaje de aguja, México, 11 de mayo al 31 de julio de 1841, 47.93 x 72.39 pulgadas. Colección de Lynne Anderson

En el orden progresivo que parecen atender las distintas secciones debe considerarse una irrupción, un espacio que desde un principio se destinó a “marcar” el trabajo y que se completó una vez que todo lo demás estuvo listo. En dicho espacio, María Trinidad dio cuenta de sí misma y de los procesos y tiempos de su creación: “N EL MES DE MALLO EL DIA ONSE DEL AÑO DE / MIL OCHOSIENTOS CUARENTA I UNO CO / MENSIO MARIA TRINIDAD BARAJAS EN LOMILLO ACABO DE ACERLO EL DIA ULTIMO / DE JULIO [...]” Es decir que la autora dedicó dos meses y medio a la elaboración de esta obra y que la concluyó con el bordado de la leyenda en punto de cruz, entonces referido como lomillo; puntada considerada como la más adecuada para marcar prendas (bordar nombres, iniciales y símbolos de identificación) y que por lo tanto también conocida como “punto de marcar”.<sup>477</sup> El análisis del dechado y la consideración de la frase bordada sugieren que estas obras resumían un proceso que iniciaba con el trabajo en punto de cruz y que, de concluir todo el proceso que implicaba su hacer, en parte determinado por la extensión del lienzo que debía llenarse de distintas labores, el final se correspondería con la elaboración de una inscripción en la misma técnica que dio inicio a todo: lomillo o “punto de marcar”. Quiero subrayar que esta idea implica la existencia de una jerarquía entre los procesos que supuso la creación de dechados, entre los que el bordado de palabras o bien, la escritura en hilo y aguja parece haber gozado de la más alta consideración pues supuso un recurso de comunicación particular de mujeres entrenadas tanto en las lógicas del bordado, como de la palabra.<sup>478</sup> Cabe mencionar que la idea de este sentido progresivo resuena en las lecciones de bordado que se publicaron en libros y revistas, en las que el punto de cruz, de

---

<sup>477</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 234.

<sup>478</sup> Heather Pristash, Inez Schaechterle, y Sue Carter Wood, “The Needle as the Pen: Intentionality, Needlework, and the Production of Alternate Discourses of Power”, en *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, ed. Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin (Nueva York: Routledge, 2009), 14.

lomillo o marcador debía ser tenido como uno de los puntos de costura más avanzados y, al mismo tiempo, como el más básico de los puntos de bordado. De ello puede pensarse que el punto de cruz o de lomillo es una técnica que transita entre la costura y el bordado, en atención al destino que se le diera al trabajo en esta técnica, ya fuera que sirviera para distinguir prendas, o bien, para configurar imágenes no forzosamente relacionadas con el afán de marcar la ropa.<sup>479</sup>

El hacer ordenado que engloban los dechados similares al de María Trinidad cobra sentido al leer noticias como la que recogió Concepción Lombardo de Miramón en el libro de sus memorias. En las primeras páginas de su texto puede encontrarse la siguiente nota sobre su experiencia en el trabajo de dechados, la cual estuvo acompañada de una enseñanza que se adivina violenta. Esas formas parecen haberse cultivado en la escuela “amiga” a la que asistió, dispuesta en una casa ubicada al interior del Hospital de Terceros, un nosocomio dedicado a la atención de personas en situación de pobreza. Allí, las niñas tomaban clase en una casa que fungía como sede de la “amiga”, cuya entrada encaraba el cuarto de depósito de cuerpos del hospital.<sup>480</sup> Allí fue donde Concepción Lombardo creó su dechado:

Cada una de las niñas tenía que hacer un dechado. Éste se hacía en un género blanco de tela de un tamaño poco más o menos de 80 centímetros o media vara. Se comenzaba por hacer el dobladillo de aquel género que había de ser dobladillo de ojo, y allí comenzaban las primeras lágrimas y los primeros castigos; luego seguía el lomillo que debía rodear todo aquel género, luego se comenzaban a copiar diferentes dibujos de lomillo, más o menos difíciles, seguían los calados, con hilo, con seda, las randas de diversas maneras y luego los bordados en blanco, en fin aquello era un verdadero

---

<sup>479</sup> Gondra, “Costura”, 64.

<sup>480</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 3.

mosaico, pero de grandísimo mérito, pues esos trabajos valen hoy fuertes sumas, y sé de algunas señoras que han vendido sus dechados por 100 y hasta 200 pesos.

Yo conservo aún el mío, que no tengo memoria de la edad que yo tenía cuando lo comencé, y aunque me causa cierta satisfacción el ver mi obra, también recuerdo con horror los castigos y lágrimas que me costó.

Se terminaba este trabajo con esta inscripción: *Lo laabró Conchita Lombardo*. Por el apellido Lombardo verán mis lectores la ortografía de mis maestras del Hospital de terceros.<sup>481</sup>

Al revisar la cita con atención puede concluirse que la tela debía prepararse antes de emprender las tareas de bordado. Ella menciona que en primer lugar debía hacerse un “dobladillo de ojo”, conocido como un “dobladillo a vainica” como aquellos que efectivamente son de presencia común en muchas de estas obras y que sirve para que la tela no se deshilache y sea más manipulable.<sup>482</sup> A ello seguía la labor del contorno de la pieza en lomillo o punto de cruz, después se trabajaba sobre patrones propios de la misma puntada, continuaba con calado en blanco o “en hilo” y calados en seda, después trabajaba en randas y concluía en trabajo de bordado de “blanco sobre blanco”.

La consideración de los dechados como montajes, como ejercicios de composición, según anoté anteriormente, coincide con la interpretación del dechado por Concepción Lombardo a manera de un “verdadero mosaico, pero de grandísimo mérito” tanpreciado por ella por la “satisfacción” que le causaba “verlo”, por asumirlo como “su obra”, pero también por todo lo que le “costó”.<sup>483</sup> Su testimonio, único en su tipo para el caso mexicano, revela parte de la dimensión afectiva que construye a los dechados y que estuvo presente en los

---

<sup>481</sup> Lombardo de Miramón, 4.

<sup>482</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 234–35.

<sup>483</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 4.

procesos de enseñanza en el bordado. El valor de estas referencias destaca también por dar un testimonio desde la experiencia del hacer, la cual se integra a las narrativas articuladas desde una vivencia encarnada, contrario a lo que se rescata a partir del juicio de Antonio García Cubas, testigo de estas prácticas, pero ajeno a su ejercicio:

Aparte de los estudios comunes a niños y niñas, la maestra enseñaba a ésta a hacer dobladillo y a respuntar: más las niñas, generalmente poco diestras, se adelantaban a clases superiores, haciendo de tales labores ojales y fruncidos. Las más adelantadas hacían sus dechados en pedazos pequeños de cañamazo, restirados en bastidor, consistiendo la labor en bordar, con estambre o seda, los caracteres del abecedario y algunas figurillas, entre las que no faltaban palomitas acariciándose, o un corazón traspasado por un dardo, quedando los trapillos aquellos con tanto manoseo, de un color entre blanco y humo de ocote.<sup>484</sup>

Así, mientras Concepción Lombardo pensó en su dechado como “un verdadero mosaico, pero de grandísimo mérito”, García Cubas calificó a estas obras como “trapillos aquellos” que quedaban sucios de tanto “manoseo”. Esas afirmaciones, que incluso parecen contrarias, enfatizan que la experiencia corporal, subjetiva, de género y vivencias de quienes las enunciaron les llevó a percibir caras distintas de la identidad espectral de los dechados y de su creación.<sup>485</sup> Esto hace evidente la potencia y particularidades de la relación personal y emocional entre las bordadoras y las piezas que resultaban de su propia mano, lo cual en muchas ocasiones buscaba hacerse notar en las leyendas que aclaraban los pormenores que enmarcaron la creación de cada obra, su lugar de elaboración, el tiempo que demandó su trabajo, los nombres de las maestras que guiaron su elaboración, así como los nombres y edades de

---

<sup>484</sup> García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, 403.

<sup>485</sup> Sara Ahmed, *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros* (Barcelona: Bellaterra, 2019), 57.

sus autoras, todo lo cual suma a comprender la identidad de dichos artefactos y el ámbito afectivo del que participan. Así, resulta sintomático que en las piezas realizadas a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX suelen leerse frases que enfatizan su proceso creador y manual que unió para siempre al dechado con su autora: “lo labró”, “de mano”, “de la mano de”, “lo hizo”, “se hizo en”, “me hizo”. Más adelante, a partir de la década de 1830, a las frases ya referidas, se sumaron otras en la misma tónica, como por ejemplo “por mano de..” “por...” y “hecho por...”.

Hay que destacar que algunos dechados también lucen frases que los sugieren como obras apreciadas y que probablemente engloban aquella satisfacción que Concepción Lombardo sentía al ver su obra terminada después de muchas décadas de haberla bordado, tantas que ya no recordaba la edad que tenía cuando la comenzó a bordar.<sup>486</sup> Estas frases enfatizan la posesión y resumen un vínculo casi familiar entre lo humano y lo material, lo que fundamenta relaciones y lógicas de identidad “más que humanas”<sup>487</sup>: “ni me presto ni me doy, sólo de ... soy”, “este dechado es de...”, “dechado de...” “soy de...” “mi dueña es...”, “sirvo a mi dueña, a...” “es propiedad de...” “... sólo de mi dueña soy”. Paralelamente, estas frases enfatizan la función deseada, ejemplar y aleccionadora que implicaba el uso de estas piezas a partir de la copia de sus puntadas y diseños: “este dechado es para uso de....”. Dichas frases y otras más también las reafirman como objetos preciosos y de “grandísimo mérito” que incluso se dedicaban o regalaban a manera de un presente excepcional: “para ...”, “a sus... dedica”, “lo dedico a...”, “dedicada a ...”. Estas frases generalmente suelen acompañarse del nombre de compañeras de clase, amistades, familiares o maestras.

---

<sup>486</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 4.

<sup>487</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 218–21; Erin Manning, *The minor gesture, Thought in the act* (Durham: Duke University Press, 2016), 233–34.

En suma, los dechados fueron una presea y constancia de la educación doméstica, femenina, especializada y privilegiada de sus autoras, en consideración de las circunstancias, panoramas educativos y tendencias de la época. Recordemos que, incluso hasta la actualidad, hacer un dechado supone un privilegio ante el derroche de recursos diversos que implica, lo cual explica en parte el que muchos de ellos hayan quedado incompletos.<sup>488</sup> Cabe recordar el que su misma existencia y creación compleja implicó una proeza correspondiente al hecho de que sus autoras fueron mujeres muy jóvenes pues el dechado fue instrumento de la enseñanza primera y más básica en las labores de aguja. Así se enfatiza incluso a través de algunas piezas que aclaran la edad de sus autoras. En dichos casos, que no son la mayoría, se anotaron las edades de cuatro, cinco, seis y diez años.

En los dechados vemos un reclamo de autoría por parte de quienes los crearon, lo que se traduce en una intención deliberada por dar cuenta de su identidad, estilo y habilidades. A través de la palabra bordada y de un trabajo evidentemente minucioso reclaman una mirada atenta que repare en sus procesos de creación y creativos, todo lo cual toma forma en distintos tipos de obras cuyas características informan sobre los recursos materiales con los que contaron sus autoras y ordenan las piezas en atención a sus contextos espacio-temporales de creación.

Las características de las piezas trabajadas desde finales del siglo XVIII y hasta la década de 1830 lucen la presencia de las técnicas consideradas como fundamentales de la educación textil, referidas anteriormente. En ellas puede distinguirse la presencia de las técnicas de bordado en punto de cruz, lomillo, punto atrás, punto plano o de satín, además de calados y vainicas. Si bien estas piezas se ordenan por franjas que agrupan distintos tipos de ejercicios y diseños,

---

<sup>488</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 51.

éstas no forzosamente atienden un orden progresivo en cuanto a la dificultad técnica de cada tarea. Es decir que no es claro si estas obras comenzaron a trabajarse desde alguno de sus extremos, en dirección ascendente o descendente, o bien, de izquierda a derecha o al revés. Lo que es claro es que en se trata de dechados realizados por mujeres de alta jerarquía social, lo que se enfatiza a través de la presencia común de la palabra “doña” en compañía de sus nombres cuando éstos se bordaron, aún y cuando se trata de niñas menores de 12 años. Esto también se destaca por la inclusión de escudos de armas correspondientes a las familias y señoríos de sus autoras. Lo anterior se confirma con las identidades que pudieron verificarse y que confirman a sus autoras como miembros de las familias más prominentes de la época, cuyos integrantes formarían parte de la clase política a lo largo de todo el siglo XIX.

El dechado de Guadalupe Hero Igaray es un ejemplo de lo anterior. Se trata de una pieza de formato relativamente pequeño en comparación con otras que superan los 100 cm. de longitud. Fue concluida en 1817, según lo anota una leyenda bordada en punto de cruz la cual parece haberse dispuesto en un espacio sobrante del lienzo LO Iso. D GVADALV/PE. HERO. IGARAI. A.Ñ./1817. El que la leyenda se ajustara a este espacio se sugiere a través de su notable disputa por el él con algunos de los ejercicios de bordado que se extienden hacia esta sección, así como porque parece no haberse planeado la distribución de todas las palabras y números que la conforman en tanto que la fecha de conclusión de la obra se mira atrapada en una zona estrecha entre una de las franjas de ejercicios de bordado y las letras “A.Ñ.”

Con base en los datos contenidos en la leyenda en punto de cruz y los registros documentales que le sobreviven es posible saber que Guadalupe fue hija del matrimonio conformado por la mexicana Doña Josefa Igaray y del riojano Don Celodonio Herro. De sus ancestros, particularmente de su abuelo materno, José

Garay, se sabe que ocuparon cargos en el gobierno y la milicia, como anota su acta de bautismo, celebrado el 16 de noviembre de 1809, un día después del nacimiento de Guadalupe y que además nos deja saber que concluyó su dechado a los siete u ocho años de edad.<sup>489</sup>



Guadalupe Hero Igaray, dechado, lino bordado en seda, México, terminado en 1817, 38 x 32 cm. Colección Museo de Historia Mexicana, Tres Museos

Se casó con Tiburcio Cañas y Sodupe, con quien se sabe que procreó dos hijos y cuatro hijas. Entre sus descendientes destaca el caso de su hijo, Eduardo Cañas

---

<sup>489</sup> "México bautismos, 1560-1950", database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:N5H1-SYD> : 10 April 2020), María Guadalupe Josefa Eugenia Herro Garay, 1809.

Herro, casado con Emilia Buch González, padres de María Cañas Buch, casada con José Yves Limantour Marquet, secretario de hacienda del gobierno de Porfirio Díaz. Gracias a la información que sobrevive de María Cañas, un miembro activo del ámbito político y cultural de su época, se sabe que los conocimientos de su abuela también estuvieron presentes en su educación, en tanto condición para figurar como miembro destacado de la Junta de Señoras.<sup>490</sup> Dicha sociedad se encargó de organizar eventos culturales y altruistas, así como en su difusión, entre cuyas áreas de interés también se contaban el bordado y las labores de aguja en general.<sup>491</sup>

Ante la información referida, el dechado de Guadalupe Hero también puede considerarse como un legado que resuena en los conocimientos que distinguieron a sus descendientes. Es claro que este caso es fruto de una educación predilecta de la que se brindó a una mujer en circunstancias de privilegio como lo enfatiza el perfil de su familia, de cara al contexto de principios del siglo XIX, y como lo reafirma la identidad de sus descendientes. A ello abonan las particularidades materiales de la obra: lino bordado en seda, considerados entre los materiales suntuosos de su tiempo. Si bien no es posible conocer con este nivel de detalle sobre las circunstancias de todas las bordadoras de dechados contemporáneas a Guadalupe, las señas que éstos presentan y que enfatizaron su posición social, según se anotaron anteriormente, nos permiten imaginar contextos familiares y condiciones similares a las de la autora referida, en consonancia con las dinámicas y jerarquías observadas al menos hasta la consumación de la Independencia. Todo ello coincide con que en estas obras generalmente no se mencione su elaboración en el contexto de colegios de niñas, ni en “amigas”, lo que resuena con las formas que se observaron en la educación de las mujeres de los grupos sociales más aventajados durante esta

---

<sup>490</sup> María Cañas de Limantour, “Círculo de amigos del Sr. Genral Porfirio Díaz. Anexo 2”, *La Patria Diario de México*, el 24 de agosto de 1899, sec. Año XXIII, 6836.

<sup>491</sup> “Asociación Artística”, *El Tiempo. Diario católico*, el 9 de agosto de 1892, sec. Gacetilla.

época, las cuales se inclinaron por la educación en el hogar, con excepción de algunos centros de enseñanza como los establecidos en conventos de monjas.

El dechado realizado por María Dolores Guazo es un ejemplo de lo anterior. Ella misma detalló que éste fue “labrado” en las clases impartidas en “la enseñanza de México”, correspondiente al Colegio y Convento de la Virgen del Pilar, mejor conocido como “La Enseñanza”: “LOLABRO MARIA DOLORES/ GVAZO EN LAS CLACES DE LA / ENZEÑANZA DE MEXICO / ANO DE 1794”. Esta pieza, además de ser muy temprana entre el grupo de dechados al que pertenece, es decir, entre aquellos realizados antes de 1821, informa sobre el trabajo realizado en el colegio y convento referidos donde, de acuerdo con las noticias de Concepción Lombardo de Miramón, se educaron mujeres pertenecientes a estratos sociales acomodados, por lo que la referencia reafirma el ámbito privilegiado de su creación.<sup>492</sup> La pieza condensa las técnicas más características de los dechados mexicanos más tradicionales, además de que informa que la educación conventual también se pautó por valores de domesticidad condensados en el bordado. A este respecto recordemos que, en este convento en específico, los objetivos de la educación de sus colegialas no fue su preparación para la vida conventual, sino la formación de mujeres católicas.

---

<sup>492</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 3.



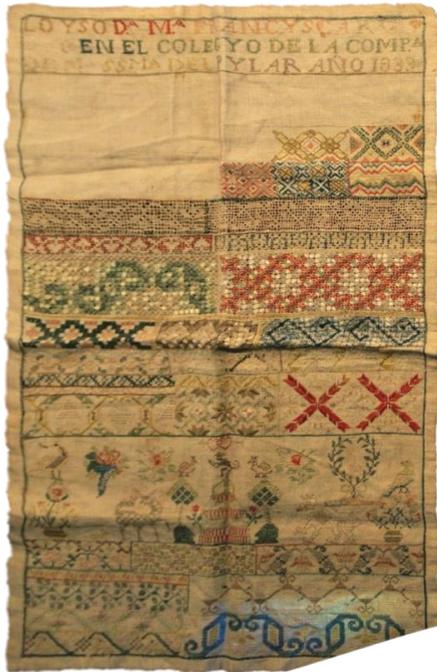
María Dolores Guazo, dechado, lino bordado en seda y deshilado, Colegio de la Enseñanza Antigua, Ciudad de México. Terminado en 1794, 73.7 x 45.7 cm. No. de catálogo: 1969-288-55. Colección y fotografía: Philadelphia Museum of Art

A partir de 1821 y en continuidad con el dechado de María Dolores Guazo, abundaron aquellos realizados en el contexto de colegios y “enseñanzas”. De este grupo, en los más tempranos son más frecuentes las noticias que indican a los colegios religiosos como su contexto de creación, mientras que a partir de 1840 despuntan las noticias de escuelas seculares, municipales, públicas e incluso academias de educación particular. Por ejemplo, de este periodo sobreviven obras como la realizada por María Francysca Rubyo en el mismo Colegio de El Pilar. De esta etapa también se conoce dechados realizados en “La Nueva Enseñanza”, una fundación también pautada por los valores educativos de la Compañía de María. A diferencia del periodo anterior, los

dechados de esta época suponen otros actores sociales como justamente correspondió a las colegialas de la Nueva Enseñanza, quienes entonces fueron referidas como "inditas", lo que también llevó a nombrar a la institución como "Colegio de Inditas". Dicha comunidad se caracterizó por constituirse por niñas huérfanas, descendientes de poblaciones indígenas, presumiblemente nahuas y otomíes, establecidas en las cercanías de la Ciudad de México. Si bien a partir de 1821 el bordado realizado en seda sobre lino, como corresponde a estos dechados, continuó implicando un trabajo suntuoso y por ende costoso, estas noticias enfatizan que su enseñanza y difusión se refirió a un grupo social más amplio, acorde con la intención de promover la educación entre más personas, de acuerdo con la agenda educativa de la época según se señaló anteriormente.

Las piezas datadas posterior a 1821 lucen tareas ordenadas y sistematizadas. Al mirarlas impera la impresión de que muchas de ellas se hicieron en orden de dificultad, comenzando por labores en punto de cruz y lomillo, y terminando por trabajos de calados o con técnicas de igual o mayor complejidad. Adicionalmente, en la gran mayoría de estos trabajos puede notarse la presencia de imágenes de un grupo de personajes que parecieran ser del gusto de la época, tan constantes en diversos dechados que sugieren su copia desde patrones u otros muestrarios. Estos personajes, humanos, motivos animales y vegetales, además de la figuración de distintos símbolos y motivos, parecieran haber sido del gusto de las bordadoras y, en muchas ocasiones sugieren haber servido como materia para la libre composición de escenas fantásticas en las que es común encontrar casas, jardines llenos de flores, fuentes coronadas por primates y aves, además de imágenes de corazones, leones, ciervos y más. Dentro de estas escenas y al menos hasta 1860 de vez en vez se observa la presencia de las imágenes que se corresponden con estereotipos de la época referidos a personas afrodescendientes. Estos últimos suelen representarse

vestidos con una camisa, corbata o playera listada, faja, paliacate o corbata y zapatos negros en el caso de los hombres, mientras que las mujeres portan faldas coloridas, además de que suelen cargar frutas, flores o canastas de flores.



Doña María Francysca Rubyo. Dechado, seda bordada sobre lino, con trabajo de deshilado y encaje, Ciudad de México, Colegio de la Compañía de María, Nuestra Señora del Pilar, 1833. Paradero desconocido



María de Jesús Martínez, 5 años, Dechado, seda sobre lino, Convento y colegio de la Enseñanza Nueva (Antiguo hospital de San Juan de Dios), Ciudad de México, 1827 – 1836, 74 x 37 cm. Colección Museo Franz Mayer

A partir de la década de 1840, con el avance de los años, las piezas dan cuenta de una transformación en las formas y estructura anotada. Aunque varios dechados conservan trabajos realizados en seda sobre lino, con recorridos a través del punto de cruz, lomillo, punto atrás, punto de safín, calados y vainicas, en ese orden, muchos otros lucen cambios en sus formas y materialidad que no pasan indiferentes a los sentidos. Por ejemplo, a partir de dicha fecha algunos dechados comprenden hilos con colores y texturas más brillantes

probablemente como resultados de procesos industriales que incluían su mercerización. También se observa la presencia de una gama cromática más diversa y con colores más brillantes que responde al uso de teñidos con anilinas, con un despunte hacia finales de la década de 1850.

A partir de la fecha anotada también se suman diversas imágenes de motivos animales, vegetales, arquitectónicos y humanos, copiadas de patrones de importación entre los que destacan aquellos actualmente conocidos como *Berlin woolwork patterns* por su nombre en inglés. Los diseños correspondientes a estas fuentes se distinguen dentro de los dechados por su trabajo en las técnicas de *petit point*, punto de cruz y bordado de aplicación en chaquira. Las imágenes resultantes se caracterizan por la presencia de matices tonales que les otorgan dimensión y profundidad, así como por la traducción de diseños complejos a una estrategia de bordado por conteo de puntos, correspondiente a la actual técnica de bordado en punto de cruz con patrón. Así mismo son notorios los bordados basados en diseños provenientes de patrones de bordado tipo *crewel*, referido anteriormente, junto con otros más que revelan la copia de dibujos, algunos de ellos en acuarela, adaptados para su copia al bordado. Estos últimos se destinaban al bordado en punto de matiz lo que hacía de ellos un reto técnico, aunque también material por la gran cantidad y diversidad tonal de hilos de seda que requerían. Ante ello, no abundan estos tipo de ejemplos por lo que su presencia debe considerarse como indicio de una educación excepcional en el bordado, de un alto nivel de especialidad e incluso profesional en la materia. Los dechados que lucen estos ejemplos no son piezas resultadas de los primeros momentos de aprendizaje de las puntadas básicas del bordado como aquellos característicos del periodo anterior. Más bien son obras de mujeres que quizás elaboraron esos otros dechados en fases tempranas de su formación, pero cuyo trabajo en punto de matiz las afirma como bordadoras experimentadas y seguramente mayores a las niñas de 4 a 12 años que solían

firmar los otros casos. Esta idea resuena en la fundación de escuelas secundarias, normales y de artes y oficios para mujeres, las cuales buscaron la preparación de mujeres expertas en distintas aunque limitadas materias, que entonces fueron pensadas como propias para la profesionalización de este grupo social, muchas veces con el afán de formarlas como maestras.

Finalmente cabría destacar el caso de dechados con materialidades diversas ya que es a partir de la década de 1840 cuando aparecen trabajos realizados en hilo de algodón y lana, bordados sobre lienzos de algodón. En algunos de ellos se incluyen bordados en hilván hasta ahora ausentes. Paralelamente también se hacen notar dechados trabajados en lienzos que reniegan el trabajo a máquina. Probablemente sus tejidos fueron realizados en telar de cintura en atención a los recorridos de sus tramas y urdimbres, que invitan a pensar en la presencia de una mano y quizás de un malacate que hilaron la materia prima que en sus irregularidades susurra sus orígenes y legado. En estos dechados además se miran hilos, generalmente también de algodón, entre cuyos colores destaca el añil y sus matices que así mismo sugiere un proceso de creación que demanda considerar todo un largo recorrido de preparación que antecede al momento de bordado y que nos habla de las tradiciones textiles que han distinguido el hacer de algunas poblaciones definidas como “indígenas”. Algunos de los dechados definidos por estas “lógicas materiales”<sup>493</sup>, como el “de mano” de Dolores López, apuntan a territorios no ciudadanos como enclaves de creación lo que sugiere que al menos desde 1840 la dimensión doméstica de tipo ciudadano al que en un principio parecieron atender estas obras parece haberse modificado en los términos dictados por comunidades como Zacapoaxtla, población de origen náhuatl ubicada en la sierra nororiental del actual estado

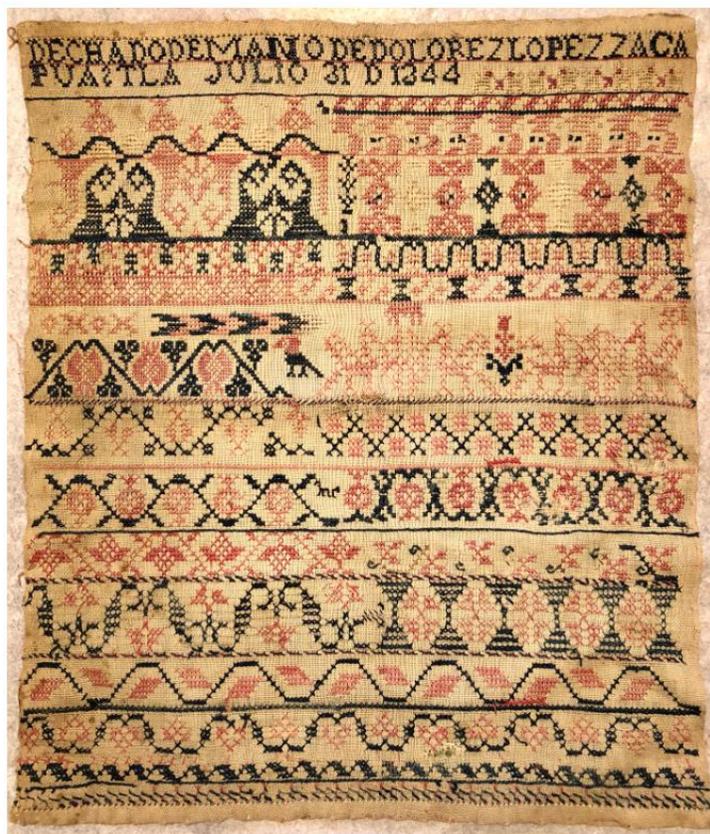
---

<sup>493</sup> Yonan, “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”.

de Puebla.<sup>494</sup> Ella bordó con algodón sobre un lienzo así mismo de algodón. El color azul profundo de su obra y algunas de sus variantes tonales acusan el uso del añil, mientras que el rojo sugiere hilos teñidos con grana cochinilla que. Ambos casos presentan variantes en el teñido del hilo que revelan irregularidades que invitan a preguntarse si detrás de este dechado, además de un proceso de aprendizaje del bordado, también prevalece uno correspondiente a la preparación de sus materiales de elaboración. Sin duda estos casos resultan en intersecciones diversas y complejas, que obligan a pensar en las lógicas coloniales que en estos casos sustentaron la creación de estas piezas, aunque también en la multiplicidad de sentidos, intenciones y recorridos que se derivaron a ello y que nos previenen de considerarlas como parte de una idea lineal acerca de educación de las mujeres en el bordado, y más bien como evidencia de la existencia recorridos paralelos e incluso perpendiculares y transversales.

---

<sup>494</sup> Eustorgio González Torres, "El rezago de la educación indígena pública y obligatoria en el municipio de Zacapoaxtla Puebla." (Tesis de Maestría en Derecho, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018)



Dolores Lopez, dechado, algodón bordado sobre algodón, con trabajo de deshilado, Zacapoaxtla, Puebla. Terminado el 31 de julio de 1844. Colección de Lynne Anderson

En relación con las ideas revisadas y de cara a la difusión e intento de estandarización de la educación de las mujeres, en este periodo es notoria la presencia constante de diversos formatos para la elaboración de dechados que, a su vez, cuentan con varios ejemplos que los señalan como estilos de enseñanza o de las distintas escuelas en las que fueron creados y en correspondencia con distintos niveles educativos. Ante ello y a diferencia de la etapa anterior, en esta fase coexistió la elaboración de dechados que respondieron a objetivos diversos. Varios de ellos tuvieron como fin el aprendizaje en las habilidades más básicas del bordado, otros más buscaron la experiencia con patrones y técnicas más complejas, otros más buscaron el perfeccionamiento en habilidades puntuales y

otros se inclinaron por resultar en piezas llamadas “de cuelga” cuya finalidad era lucir la maestría de sus autoras, además de fungir como adorno y remembranza. Ante todo ello, cabría cuestionar la función de estos objetos como tecnologías de género, pero también como instrumento de la relación práctico-estética del modelo colonial de la domesticidad que buscaron promover a través de su relativa obediencia cifrada en la dimensión manual, creadora y de repetición que suponía la elaboración de estas piezas.<sup>495</sup> ¿Acaso los dechados de este periodo únicamente fueron un instrumento de la construcción del género? ¿Acaso su hacer supuso la construcción (o desconstrucción) de cosas distintas al género? Creo que sin duda, la respuesta a ambas preguntas es que efectivamente, el hacer de estos dechados involucró la construcción del género y de un marco epistémico y afectivo que quizás llevó a sus autoras a aprehender el mundo desde una matriz de conocimiento pautada por su experiencia textil y todo lo que esta enseña, como ya lo ha explorado Pérez-Bustos.<sup>496</sup>



María Dominica Sabaleta, dechado, seda bordada sobre lino y trabajo de deshilado. México, terminado el 14 de septiembre, 1855, 64.8 x 41.9 cm. Colección Metropolitan Museum of Art



Refugio Gavino, dechado, seda bordada sobre lino. Puebla, agosto, 1852, 44.5 x 73 cm. Colección Cooper Hewitt



Alta Gracia Barroso, dechado, seda bordada sobre lino y trabajo de deshilado. México, terminado en 1858, 60 x 56 cm. Colección Museo Textil de Oaxaca

<sup>495</sup> Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction* (Londres: Macmillan Press, 1989).

<sup>496</sup> Pérez-Bustos et al., “Hacer-se textil”.

Entre 1860 y 1870 se realizaron los dechados que el coleccionismo estadounidense ha contado entre sus favoritos por motivos que se han traducido en su colorido, en el brillo de los hilos empleados en su creación y en la “perfección” de sus puntadas. Quienes poseen dechados de este periodo ejemplifican este último aspecto a través de la revisión de la cara posterior de las obras la cual también presenta un trabajo cuidadoso donde no se adivinan hilos sueltos ni nudos, tan perfecta que incluso puede llegar a confundirse con el frente de la obra. Si bien todos estos aspectos son criterios que, en teoría, le aseguran piezas “de calidad” a aquellas personas que se dedican a su colección, en este estudio más bien resultan sintomáticos de los criterios, métodos y condiciones materiales de este periodo influido por valores políticos opuestos que en suma sentaron las bases para la creación de la idea de una “nación moderna”, también a través del trabajo de bordado a la manera en que se presentó en los dechados. Así, estos dechados deben considerarse en diálogo con los valores que abonaron a la idea de México en tanto una nación moderna, moldeada por los aportes diversos de movimientos tan contrarios como la Guerra de Reforma, la Intervención Francesa, el Segundo Imperio Mexicano y el gobierno de Benito Juárez, así como los efectos de las Leyes de Reforma. La expedición de éstas últimas en 1859 lleva a asumir que, en términos generales, sus contextos de creación no correspondieron con colegios conventuales ni religiosos, sino con modelos de instrucción laica.

Así como en el periodo anterior, los dechados que se realizaron en esta etapa revelan objetivos múltiples como los señalados líneas arriba, a los que cabría sumar un evidente afán de experimentación con colores y formas. En el caso de los dechados realizados en seda, es notorio el afán por incluir imágenes provenientes de nuevos patrones y por la composición de paisajes de fantasía. A todo ello abonó el uso de hilos teñidos con anilinas que obsequiaron a estas

obras gamas cromáticas configuradas por colores luminosos entre los que destacaron los matices de colores rosa, azul, verde y amarillo. Por otro lado, el punto de cruz y el punto de lomillo fueron protagonistas de trabajos realizados en hilo de algodón, con evidente afán de formación y experimentación en dichas puntadas, consideradas como las más básicas del trabajo de bordado según se anotó anteriormente. Estas mismas técnicas también se prestaron a la configuración de muestrarios de distintos motivos que sugieren la intención de configurar modelos para la copia de diseños.

Al protagonismo del punto de cruz, junto con trabajos en punto de satín, punto de matiz y calados realizados en seda, también cabe sumar el trabajo de piezas bajo la técnica de “blanco sobre blanco” que incluyó bordados y deshilados. Entre las piezas sobrevivientes, se consideran también unas de eminente carácter pedagógico en las que se repiten abecedarios, los cuales, además de servir de modelo tipográfico, también deben considerarse en relación con su dimensión pedagógica pues también apoyaron la lecto-escritura, como lo ha destacado el enfoque curatorial de la colección textil de la Universidad Complutense de Madrid.<sup>497</sup>

De este periodo destaco el trabajo de los calados realizados en seda o en hilos de algodón, realizados sobre cuadrículas de deshilado delimitadas en franjas o bloques rectangulares. En términos generales, esta técnica fue conocida en los territorios hispanoamericanos, y en diversas latitudes de Europa occidental, con variantes en su figuración final. Se trata de una actividad compleja y, por lo tanto, se contó entre las tareas más avanzadas que pueden lucir los dechados ya que combinan ejercicios de deshilado, costura, bordado y tejido. En palabras de Pérez-Bustos “el calado decora los textiles modificando inicialmente su

---

<sup>497</sup> María Ángeles González Mena, *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid: estudio e inventario* (Madrid: Editorial Complutense, 1994).

superficie y es en este sentido que se concibe como una forma de tejido. La destrucción de la tela original toma cuidado, tiempo y conocimiento, un proceso que se aprende corporalmente, pero que [para muchas miradas] suele ser invisible [...]"<sup>498</sup>.

Ante ello, el proceso de creación de calados supuso, en primera instancia, la elaboración de un remate de contorno de la zona a trabajar, referido en los manuales de la época como "cordoncillo" y que en las piezas sobrevivientes asemeja una franja compuesta por una sucesión de cadenas conformadas por eslabones cuadrangulares. Una vez asegurado el contorno se procedía a deshilar la superficie interior, con el afán de crear una cuadrícula cuyas medidas y número de hebras a retirar dependerían de las características de la tela, del diseño que se trabajaría y de sus demandas espaciales específicas. Esta tarea daba como resultado un conocimiento profundo de las estructuras de los textiles con base en el trabajo de deshilar o destruir el tejido de manera cuidadosa.<sup>499</sup> A ello seguiría la disposición de hilos en distintos colores, cuya selección debería hacerse acorde a las características del diseño a trabajar, o bien, de cara al efecto cromático que se buscaría lograr, aunque es posible que muchos casos simplemente se acoplaran a los materiales disponibles.

A través de esta técnica se crearon formas geométricas, lineales, vegetales y animales correspondientes con la "agradable variedad" de la que el *Manual de las Señoritas* calificó a los trabajos realizados de esta manera. En ese libro de texto, así como en cartas manuales y planes de estudio se aclara que este trabajo fue definido en México como "calados" e incluso también se caracterizó como "calado inglés".<sup>500</sup> Su práctica se basó en el trabajo sobre cada una de

---

<sup>498</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 96.

<sup>499</sup> Pérez-Bustos, 100.

<sup>500</sup> Póveda, *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*; Isidro Gondra, "Bordado", *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841; José Joaquín Morales, "Plan general de instrucción primaria,

las unidades que conformaban la cuadrícula de soporte. En cada ocasión una hebra o hebras tenían que atravesar cada unidad en sentido diagonal y éstas cobraban tensión a través del enrollar las hebras en los deshilados de tramas y urdimbres que rodeaban cada cuadro. La tensión resultante propiciaba que el hilo que cruzaba en diagonal luciera su brillo y color, casi a manera de un punto de satín. Así, este trabajo tuvo como elementos constitutivos las pasadas de hilo que principalmente conformaban líneas resplandecientes, así como formas triangulares y cuadrangulares así mismo brillantes, enmarcadas por el espacio conformado por la combinación entre el trabajo de deshilado y enrollado de hebras.

Si bien este tipo de calados están presentes en los dechados mexicanos desde finales del siglo XVIII, los casos correspondientes al periodo en cuestión son los que lucen los ejemplos más coloridos, brillantes y de diseños más complejos. Ello puede pensarse como resultado de las lógicas industriales que influyeron en cambios en la producción y distribución de la materia prima, en su adquisición apoyada por más puntos de venta y mercerías especializadas, así como de su trabajo bajo la guía de maestras especializadas, de mano de mujeres que así mismo buscaban educarse como bordadoras y/o maestras de bordado especializadas en la materia, aspecto cuya capitalización en dicho contexto debe entenderse ante la enorme oferta de mujeres conocedoras de estas técnicas.

En atención a todo lo anterior, los trabajos de este periodo se han contado como los favoritos del coleccionismo estadounidense. Desde dicho marco, los dechados mexicanos, aunque con un enfoque no forzosamente consciente en

---

que se sigue en las Escuelas públicas fundadas en el Colegio Nacional de niñas del Sr. San Ignacio de Loyola", 04 de 1844, 4-V-2., NC, 16829, Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega del Colegio de S.I. de Loyola Vizcaínas; Mörner, *Memorias de una colegiala*; Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*.

los casos de este periodo y en algunos más del anterior, se han caracterizado como “llenos de vitalidad, exuberancia y colores brillantes, además de que el trabajo de agujas es generalmente de gran calidad”<sup>501</sup>. En la misma línea, también en Estados Unidos, durante la década de 1980 los calados se definieron como una técnica exclusiva del bordado mexicano y se les nombró como *aztec stitch* (puntada azteca), término que continúa usándose en el contexto de publicaciones diversas, incluso en catálogos de museos y artículos académicos.<sup>502, 503</sup> Por otro lado, se ha enfatizado su funcionalidad pues su referencia constante ha terminado por condensar en el término las particularidades técnicas y de apariencia que distinguen esta variedad de calado. Si bien considero que el concepto es exotizante y que encierra una hegemonía epistémica sobre la materia, también creo importante reconocer que revela un afán por comprender y explicar las variantes de esta técnica en el contexto de obras mexicanas, de cara a la sintomática presencia y particularidades que traducen en dicho marco según Paulina Castañeda lo observó en el contexto de un taller de exploración sobre la técnica derivado de

---

<sup>501</sup> Cooper-Hewitt Museum, *Embroidered Samplers in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum*. (New York, N.Y.: The Museum, 1984), 20, <http://books.google.com/books?id=gIBQAAAAMAAJ>. “Mexican samplers are filled with vitality, exuberance and bright color, and the needlework is often of very high quality”

<sup>502</sup> Agradezco a la Dra. Lynne Anderson por la información que me ha proporcionado en este sentido. Ella ha rastreado el término hasta la propuesta que Gillian Moss quien fue curadora asociada del área de textiles para el Museo Cooper Hewitt durante la década de 1980, autora del catálogo: Cooper-Hewitt Museum, *Embroidered Samplers in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum*. Cabe mencionar que en conjunto y gracias a la colaboración de Barabara Hutson, pudimos verificar que en 1931, en una de las publicaciones más tempranas de la materia la técnica se anotó como “calado mexicano en colores” (*Mexican drawn work in colours*). Posteriormente se sabe que si bien durante la década de 1980 el término “aztec stitch” ya era bastante conocido, también había un desacuerdo al respecto entre las personas más informadas del tema. Por ejemplo, Kay Montclare, famosa por publicar patrones para reproducir dechados antiguos dio noticia sobre el desacuerdo que por entonces existía al respecto pues se argumentaba que la técnica no era herencia de los “indios aztecas”, sino que había llegado a México desde España. Véase: Mrs. J.D. Rolleston, ed., *The Embroideress. A periodical treating of the practice and history of all kinds of decorative needlework*, vol. V (Londres: James Pearsall & Co.; The Old Bleach Linen Co., 1931), Kay Montclare, *Mexican Fiesta*, 1993.

<sup>503</sup> “Sampler (México)”, Catálogo digital, *Cooper Hewitt* (blog), 20, consultado el 18 de abril de 2022, <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18616929/>; Isabella Rosner, “Stitching History: LACMA's Guatemalan and Mexican Samplers”, *Unframed* (blog), el 21 de agosto de 2017, <https://unframed.lacma.org/2017/08/21/stitching-history-lacma%E2%80%99s-guatemalan-and-mexican-samplers>.

esta investigación.<sup>504</sup> Así mismo considero importante señalar que no forzosamente todas las personas política y simbólicamente identificadas como mexicanas piensan que el término sea inadecuado. Estas opiniones toman en cuenta que, de cara a la historia de los oficios textiles en el contexto de México y a las narrativas que han tendido a exaltar su articulación a partir de la influencia de Europa, particularmente de España, el término *aztec stitch*, o más bien, la idea de este trabajo como uno que pudiera tener alguna relación con los pueblos originarios de México, también reta la tradición y lógicas que han tendido a exaltar el protagonismo de las dinámicas coloniales en la configuración de una práctica textil mexicana.<sup>505</sup>

Como ya se anotó, los trabajos que lucen esta técnica cifraron un conocimiento experto de los textiles, incluido el bordado; también supuso un dominio de su estructura entramado, técnicas de costura y tejido con aguja. Su presencia en una obra y, más aún, en un dechado acabado y firmado materializa todo un recorrido por el aprendizaje del bordado y trabajos de agujas afines al mismo. Es decir que el calado debe tenerse por síntoma de los dechados de aprendizaje más complejos, más aún cuando éstos se hacían en seda pues tal material tiende a enredarse más que otros debido a su liviandad, así como de cara a su costo ya que la técnica demandaba el uso de muchos metros de hilo. Por ello, la técnica forma parte de aquellas llamadas “comelonas”. Así, puede pensarse que este trabajo sólo implicó a las alumnas más competentes y experimentadas, como también lo sugieren los planes y manuales de estudio en donde el calado

---

<sup>504</sup> El *Taller de Co-Investigación y Experimentación* se celebró de forma virtual, durante los meses de junio y julio de 2020. Las personas que en principio integraron este ejercicio fueron Arantxa Ekatherina Sicardo Reyes, Allegra Nigaloo, José Vázquez Duráb, Anna Ferrer Anechina, Daniela Barraza González, Tais da Costa Barbosa, Leticia del Carmen Rodríguez Villarreal, Mariana Rubalcaba, Raquel Gutiérrez, Alexa Matta Abbud, Paulina Fenareta Castañeda Ortiz, María Teresa Jiménez Flores, Roxana Sofía Hernández Amezcua, Paula Mues Orts, Alonso Mauricio Ortega Moctezuma, Tatiana Castillo, Juan Sandoval Pallares y Dora de la Luz Jiménez del Río.

<sup>505</sup> Agradezco a Allegra Nigaloo por destacar la relevancia de estos pormenores en el marco del *Taller de Co-Investigación y Experimentación*, 3 de agosto de 2020

se indicó entre las clases más avanzadas.<sup>506</sup> En suma, el calado presenta a sus autoras como eruditas de la materia y, por lo tanto, de los trabajos que entonces fueron tenidos como protagónicos del campo semántico definido como “artes mujeriles”.

Si bien las repeticiones que los calados encierran se desdibujan en el atractivo efecto visual y de texturas que generan, éstas se revelan ante la mirada atenta que se pregunta por sus procesos de creación que no sólo tiene efectos en lo textil, sino también en la persona que crea. Esto resuena con lo que Pérez-Bustos ha sugerido en torno al hacer repetitivo y sus dimensiones del saber, con base en su propio proceso de aprendizaje de calados:

La repetición en esta relación que se construye en el hacer es doble, repite el cuerpo que aprende al repetir lo que el cuerpo que enseña indica. Hay en esa repetición un proceso de documentación del aprendizaje, tanto como un proceso de aprendizaje corporal que implica formas de disciplinamiento del cuerpo.<sup>507</sup>

---

<sup>506</sup> Morales, “Plan general de instrucción primaria, que se sigue en las Escuelas públicas fundadas en el Colegio Nacional de niñas del Sr. San Ignacio de Loyola”.

<sup>507</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 43.



D. M. F. B., dechado, hilo de seda y algodón bordado sobre lino, con bordado de aplicación en chaquira y trabajo de deshilado y encaje, México, ca. 1870. Colección Art Institute of Chicago

Con el avance de la década de 1870 y hasta final de siglo, los dechados que sobreviven lucen fuertes transformaciones en comparación con aquellos trabajos reticulares, llenos de puntadas homogéneas, así como de procesos y materialidades complejas. En ellos se mira complejidades correspondientes a lógicas distintas de acuerdo con las condiciones que les impuso su contexto de creación y en el marco de la agenda cultural en la que el Porfiriato reservó un lugar para estos trabajos, según se revisa en otro apartado de esta investigación.

En estas piezas es innegable un cambio en las formas, objetivos y recursos de creación que, por un lado, enfatiza las posibilidades cromáticas y de texturas que resultaban del uso de nuevos materiales creados a partir de procesos industriales, hilos teñidos con anilinas, soportes textiles de entramados cada vez más evidentes entre los que destacó la presencia del cuadrillé y el cañamazo.

Hacia los últimos años del siglo incluso se miran piezas realizadas con materiales de celulosa, los cuales cobraron mayor presencia durante las primeras décadas del siglo XX. Así, de 1870 en adelante prácticamente no sobreviven dechados trabajados en seda sobre lino, sino más bien piezas que, ante el calibre de sus tramas y del grosor de los hilos empleados revelan un trabajo que, en comparación con los ejemplos de periodos anteriores, resumen una economía del tiempo dedicado a su elaboración. De forma paralela a lo anterior, según se verá en otro apartado, es durante este mismo periodo cuando despunta el trabajo de “bordados de cuelga” y demás piezas de gran complejidad técnica, fruto de las obras de bordadoras expertas que incluso participaron en certámenes internacionales.

### **Métodos para la enseñanza de bordado**

De cara a la información revisada puede enfatizarse que el bordado se contó entre las lecciones más avanzadas dentro de los trabajos de agujas. Su base de conocimientos lo conformó el conocimiento de distintas técnicas y puntadas de costura como el punto adelante o bastilla, punto por cima, sujete o punto de sábana; repulgo o punto de dobladillo; punto atrás, punto de ojal y punto de cadeneta.<sup>508</sup> También implicaba el entrenamiento en el adecuado manejo de agujas, dedales, dediles, hilos y lienzo que les prepararían para el trabajo con materiales suntuosos como seda, lino, algodón de batista, además de hilos y/o cordones metálicos de plata y oro, entre otros.

Desde finales del siglo XVIII y durante principios del siglo XIX, en el marco de una concepción ilustrada acerca de las mujeres y su función social, se configuró una idea sobre los trabajos adecuados para las mismas y que podrían servirles de

---

<sup>508</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 13.

sustento. Por supuesto, la existencia del consenso al respecto no fue novedad de esta época, cuando sí el énfasis moral e incluso político del que se embebió la idea sobre el bordado como una práctica provechosa para el destino de las mujeres y en relación con sus familias, a quienes debían educar, cuidar y sustentar. Así lo confirma, por ejemplo, la noticia de 1799, correspondiente al Colegio de San Miguel de Belem, acerca del establecimiento de “labores, manufacturas de encajes, blondas, bordados, listones, puntas de oro, plata e hilados, para fomentar la industria y para que las colegialas que se dedicasen a ellos ayuden a su manutención y a las de sus familias, las que eligiesen el estado de matrimonio”<sup>509</sup>

Las noticias que sobreviven acerca de la instrucción sistematizada de estas prácticas son más numerosas a partir de la década de 1820, y copiosas a partir de 1840. Esto habla de la influencia de las escuelas lancasterianas, fundadas alrededor del país como resultado del establecimiento de una asociación filantrópica que tuvo por objetivo la promoción de la educación básica, principalmente entre comunidades en situación de pobreza, sin restringirse a ellas, como se sugiere en el anuncio publicado en 1861 por Josefa Arteaga de Prida, quien dirigió una escuela privada para niñas, la cual seguía el método lancasteriano por ser “el más eficaz” y porque era “el que se enseña universalmente en las escuelas de Europa”.<sup>510</sup>

El nombre de la Compañía Lancasteriana hizo referencia al método pormenorizado por Joseph Lancaster, el cual tuvo como eje el método de enseñanza mutua. Este sistema suponía que sus estudiantes más avanzados

---

<sup>509</sup> “Escritura de Fundación del Ilustrísimo Alonso Núñez de Haro y Peralta”, 1799, f. 225 v, 24-V-1799, Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega del Colegio de S.I. de Loyola Vizcaínas.

<sup>510</sup> Arteaga de Prida, “Interesante a los padres de familia”, 4.

participarían de la enseñanza de quienes contarán con menor ventaja.<sup>511</sup> Como en su momento señaló Dorothy Trank Estrada, este tipo de prácticas no eran ajenas a los métodos educativos que desde el periodo virreinal fueron comunes en el actual territorio mexicano. Así, la difusión del método lancasteriano supuso la sistematización e incluso oficialización de esta estrategia, planes de estudio pormenorizados con distintas clases o niveles, el establecimiento de premios y castigos, además del diseño de útiles e instrumentos que atendieran los objetivos de este tipo de dinámica de enseñanza.<sup>512</sup> Para 1842, la dirección de instrucción primaria nacional fue puesta en manos de la Compañía Lancasteriana, nombramiento que concluyó en 1845 dejando una fuerte impronta en las formas y contenidos de la educación básica de niños y niñas, entre cuyos efectos se contaron las formas y estrategias de aprendizaje de costura y bordado.<sup>513</sup>

Sobreviven varias noticias que dan cuenta de esta labor. Por ejemplo, para 1827, se instalaron escuelas lancasterianas para niños y niñas en San Agustín de las Cuevas lo que supuso que se atendió una numerosa población de estudiantes, que en el caso de las niñas se correspondió con 137 personas registradas. El acta publicada en el periódico *Águila Mexicana* detalla que las clases consistían en lectura, escritura, costura, bordado, tejido, gobierno doméstico, aritmética, dibujo, además de doctrina religiosa y civil. Sus estudiantes tuvieron escasos recursos económicos, así como con identidades raciales diversas.<sup>514</sup> Esto último cobra sentido a la luz de la noticia publicada en 1843 acerca el examen anual de las alumnas de la escuela gratuita de Santa Rosa de Lima, una escuela lancasteriana, ubicada en el lugar antiguamente conocido como Cacahuatl de

---

<sup>511</sup> Dorothy Tank Estrada, "Las escuelas lancasterianas en la Ciudad de México: 1822 - 1842", *Historia Mexicana* 22, núm. 4 (88) (junio de 1973): 494-95, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2929/2436>.

<sup>512</sup> Tank Estrada, 495.

<sup>513</sup> Tank Estrada, 497.

<sup>514</sup> "Acta", *Águila Mexicana*, 10 de 1827, 292 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

San Pablo.<sup>515</sup> Se menciona la “indigencia” de sus estudiantes y se detalla que su clase era “miserable” y “menesterosa”, ante lo cual exaltan la idea de que la formación escolar les permitiría ser madres y esposas excelentes. La nota menciona que las alumnas sorprendieron a sus examinadores; destacaron los trabajos propios de los ramos de costura, por los que fueron premiadas las niñas Candelaria Núñez y a Dominga Alfaro. Como ejemplo de su trabajo se presentaron “dechados, muestras de costura y de bordado, flores y otros artefactos propios de su secso [sic]”.<sup>516</sup>

Si bien los colegios lancasterianos estuvieron principalmente enfocados en la atención de clases sociales en condiciones de pobreza, su metodología, formas e insistencia en la educación de la niñez, incidió en otros espacios como los institutos y casas de educación privada. De ello puede adivinarse la sistematización de las prácticas de costura como materia fundamental que abonaría al objetivo de servir para que las madres educaran a sus hijas e hijos en el carácter nacional, en buenas costumbres y sólidas lecciones de moral, debido a que se asumía que las madres influían en la formación del corazón de su descendencia.<sup>517</sup> Este marco confirma que la práctica del bordado resultó en una distracción, así como en una actividad de entrenamiento, disciplina y socialización para mujeres de alto poder adquisitivo que, por lo tanto, pudieron hacerse de materiales suntuosos con mayor facilidad. Ante ello, es importante aclarar que su aprendizaje no fue restrictivo de dicho grupo social, pues se consideró instrumental para que las mujeres ingresaran al ámbito laboral en caso de que les fuese necesario; también fue tenido como un recurso que prevendría que sus practicantes se prestaran a la prostitución. Fue así que el bordado, precedido por el aprendizaje de la costura, se contó dentro de las materias de

---

<sup>515</sup> Esta zona actualmente se corresponde con la calle Escuela Médico militar de la colonia La Merced del Centro de la Ciudad de México. “Noticia”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 11 de 1843, T. XXVII, 3072 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>516</sup> “Noticia”, 4.

<sup>517</sup> Cfr. “Noticia”, 3.

enseñanza fundamental en los distintos espacios de instrucción femenina y para diversos grupos sociales, aunque principalmente entre las niñas y mujeres de las clases sociales más altas.

En el archivo del Colegio Vizcaínas sobreviven ejemplos de las implicaciones de tal panorama y enfoque. Las noticias permiten analizar y comparar su instrucción en las escuelas públicas y privadas que estuvieron a cargo de dicha institución. El manuscrito *Plan general de instrucción primaria, que se sigue en las escuelas públicas en el Colegio Nacional de Niñas del Sr San Ignacio de Loyola*, da cuenta de ello. Se trata de un documento fechado en mayo de 1844 que, según indica su portada, atiende las disposiciones disciplinarias dispuestas en 1803 en el reglamento del colegio.<sup>518</sup> El documento de 38 fojas, manuscrito por José Joaquín Morales, quien entonces fuera profesor de primeras letras, aclara las consideraciones que se buscó tener para las clases de costura, en cuyo marco se inscribió la enseñanza del bordado.

En el capítulo seis del plan se detallaron los procesos de aprendizaje o etapas de la formación en trabajos de costura. Estos consistían en seis momentos que englobaban prácticas, mobiliarios y materiales específicos.<sup>519</sup> Al hablar del sistema de enseñanza, el documento apunta que a las 10:35 am, concluía la clase de escritura para dar paso a la de costura que comenzaba diez minutos después, una vez distribuidos los materiales entre las niñas. El grupo era supervisado en general por la profesora principal y era revisado a detalle por instructoras: estudiantes avanzadas que ayudaban en la tarea de enseñanza mutua. En cada ocasión y de acuerdo con el sistema lancasteriano de educación, las instructoras informaban a las profesoras acerca de las niñas que

---

<sup>518</sup> Morales, "Plan general de instrucción primaria, que se sigue en las Escuelas públicas fundadas en el Colegio Nacional de niñas del Sr. San Ignacio de Loyola".

<sup>519</sup> Morales, ff. 16846 v.-16848.

más se habían destacado en cada actividad para que fueran reconocidas públicamente.<sup>520</sup>

Por la tarde y después del descanso de medio día, además de aritmética, doctrina, lectura, escritura y la práctica de oraciones, también se repetía media hora de clase de costura. Esta última clase tenía lugar en el mismo salón que se ocupaba para la escritura y solía requerir del uso de materiales básicos como lienzo, aguja, hilo, dedal y tijeras, aunque existieron variantes en relación con los distintos niveles de aprendizaje.

En la escuela pública y con el objeto de economizar los materiales provistos por la propia institución, el lienzo se cosía y descosía en cada jornada a fin de que durara tres o cuatro años.<sup>521</sup> En el primer curso aprendían a hacer dobladillo, en el segundo hilván, en el tercero a plegar, en el cuarto a hacer ojitos, ojales y botones, así como a descocerlos. En el quinto curso se aprendía a zurcir, remendar y arreglar la ropa vieja. En el último nivel, las estudiantes que lograran llegar hasta él podrían ejercitarse en trabajos de bordado, tejidos diversos, elaboración de flores, además de trabajos de costura y confección de prendas.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> Morales, ff. 16836-16836 v.

<sup>521</sup> Morales, ff. 16846 v.-16848.

<sup>522</sup> Morales, ff. 16846 v.-16848.

**Relación de las prácticas, materiales, mobiliario y capacidad máxima con las que contaba cada nivel de enseñanza en las escuelas públicas de Vizcaínas, de acuerdo con el plan de 1844**

<b>Nivel</b>	<b>Prácticas y aprendizajes</b>	<b>Materiales</b>	<b>Mobiliario y población estudiantil máxima recomendada</b>
Primera clase	Elaboración de dobladillos anchos y angostos, "...tan bueno y perfecto como la profesora quiera" <sup>523</sup> .	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hilo de pita (hilo torcido para zurcir)</li> <li>- Manta</li> <li>- Agujas gordas</li> <li>- Hilillo azul</li> <li>- Dedales</li> <li>- Almohadilla para apoyar el trabajo de costura, misma que a su vez se podrá apoyar sobre las piernas cruzadas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dieciséis bancas de madera, cada una deberá ser media pulgada más alta que la anterior. No deberán subirse ni cruzarse las piernas sobre ellas. Deberán sentarse seis niñas en cada banca.</li> <li>- Tarimas dispuestas sobre el piso, o bien, petates o alfombras para sentarse sobre de ellos y evitar el frío del suelo.</li> </ul> <p>Cupo máximo recomendado: 112 niñas</p>
Segunda clase	Hilván, respunte y sobre costura	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lienzo</li> <li>- Agujas</li> <li>- Hilillo blanco</li> <li>- Dedales</li> <li>- Tijeras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Veinticuatro bancas de madera de mayor tamaño que en la sala anterior. Deberán sentarse siete niñas en cada banca.</li> </ul>

<sup>523</sup> Morales, f. 16846 v.

			Cupo máximo recomendado: 144 niñas
Tercera clase	Pliegues, pegar pliegues de agujas y tablas, así como olanes, escarolas y demás <sup>524</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lienzo fino</li> <li>- Agujas delgadas</li> <li>- Hilo de bolita o carrete</li> <li>- Tijeras</li> </ul>	- No se especifica el número de bancas que tendrá la sala, pero se indica que el cupo máximo es de 132 niñas.
Cuarta clase	Coser y descoser ojitos, ojales y botones vestido. - Pegar o coser botones de "calavera" <sup>525</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lienzo fino (madapollan)</li> <li>- Hilo de bolita</li> <li>- Agujas delgadas</li> <li>- Hornillas sencillas y de cinco agujeros</li> <li>- Botones y telas para vestirlos</li> <li>- Tijeras</li> <li>- Dedales</li> </ul>	- Tampoco se indica el número de niñas, pero también se apunta que el cupo máximo será de 132 niñas.
Quinta clase	- Arreglo de ropa, zurcidos o "zurgete", remiendos, sobrecosidos y enrejado. <sup>526</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lienzo viejo</li> <li>- Agujas</li> <li>- Dedales</li> <li>- Bolitas o carretes de hilo</li> <li>- Tijeras</li> </ul>	<p>- Dieciocho bancas más grandes que las de las salas anteriores. En cada una podrán sentarse hasta seis niñas.</p> <p>Cupo máximo de la sala: 108 niñas.</p>
Sexta clase	Durante esta clase debe de procurarse que todas las niñas	- Para costura: piezas de ropa blanca y de color, así como medias de seda para	- Debido a que en esta sala se trabaja la escritura y el bordado,

<sup>524</sup> Morales, f. 16847.

<sup>525</sup> Morales, ff. 16847-16847 v.

<sup>526</sup> Morales, f. 16847 v.

	<p>cosas, borden, tejan, hagan flores, hagan corte de costura, cosan túnicos, enaguas y camisas.<sup>527</sup></p>	<p>coser, canastitos, devanadores, agujas, hilo, sedas, canuteros, tijerecas, manta o crea para dechados y trabajo en seda.</p> <p>- Para bordado: bastidores para lienzo, seda torcida y floja, hilo estambre gusanillo, canevás, agujas de chaquira, chaquira de distintos tipos y colores, cerda, pelo, telarcitos para el tejido de seda, moldes para cigarreras y pureras, lienzo y materiales para hacer flores (hilo de alambre, seda, agujas, canutillo, espiguilla); agujetas, lana y algodón para hacer medias, bordar zapatos, gorras, redecillas para la cabeza, ridículos y mascadas y bastidorcitos.</p>	<p>no cuenta con bancas, sino con mesas.</p> <p>- La sala cuenta con seis bastidores grandes para bordar, cada uno con "sillita".</p> <p>Cupo máximo de la sala: 36 niñas.</p>
--	--	--	--

Fuente: Morales, José Joaquín. "Plan general de instrucción primaria, que se sigue en las Escuelas públicas fundadas en el Colegio Nacional de niñas del Sr. San Ignacio de Loyola", 04 de 1844. 4-V-2., NC, 16829. Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega del Colegio de S.I. de Loyola Vizcaínas.

Las especificaciones del plan de instrucción no distaron de las anotaciones sobre la enseñanza privada para las internas del Colegio Vizcaínas. Este último caso

<sup>527</sup> Morales, f. 16847v.-16848.

presenta semejanzas con las disposiciones del plan de las escuelas públicas del mismo instituto en tanto que coincide con el tipo de aprendizajes que se buscaron cultivar con respecto al ramo de los trabajos de aguja. A pesar de ello, no existe una coincidencia en las formas de enseñanza, ni en los tiempos que pautarían su desarrollo pues, ante una población más pequeña, la atención resultaba ser más personalizada y cercana. En este caso, la enseñanza de la costura y el bordado estaba a cargo de tres maestras que trabajaban bajo la supervisión de la vicerrectora del colegio.

De acuerdo con el *Reglamento para la sala de labor que deberá observarse en el Colegio de Niñas de Nuestro Padre San Ignacio de Loyola*, se instruyó a las internas en tres tipos de conocimientos y de manera simultánea: costura, bordado en colores y bordado en blanco. A ello se sumó, sin la misma relevancia ni dedicación, la instrucción en los llamados “ramos del adorno”, como se le definió a la elaboración de petacas, cigarreras en fibras y con chaquira, tranzas, cordones de seda, tirantes, trabajos en canevá y distintos tipos de tejidos. Durante los días de trabajo, el espacio de la sala de labor se encontraba abierto la mayor parte de la mañana, y a partir de las tres y hasta las cinco o cinco y media de la tarde. Antes del cierre, ese mismo espacio estaba destinado al repaso de la doctrina cristiana y a la lectura de textos religiosos. Se castigaba la falta de asistencia a las clases en la sala, la falta de aplicación, así como la distracción del trabajo que ahí se realizaba.<sup>528</sup>

Llama la atención que el reglamento también considera la visita a la sala por parte de personas ajenas al colegio. En dicho caso, se instruía que su visita siempre debería acompañarse por la vigilancia de alguna maestra a fin de que se mostraran los trabajos que ahí se realizaban, nombres de sus autoras y para

---

<sup>528</sup> Donato Manterola, Lorenzo Otazu, y Francisco Guati, “Reglamento para la sala de labor, que deberá observarse en el Colegio de Niñas de Nuestro Padre San Ignacio de Loyola”, 03 de 1848, Museo Vizcaínas.

que “traten todo lo que se encuentra en la expresada sala con la delicadeza debida”.<sup>529</sup>

Con base en lo anterior se puede inferir que las niñas internas en el colegio, al contrario de las alumnas de la escuela pública, no debían esperar seis cursos para acceder al aprendizaje del trabajo de bordado, sino que aparentemente comenzaban a practicarlo desde los primeros momentos y de manera alternada con el trabajo de costura. También puede inferirse que todas las estudiantes que asistían a la sala de labor accedían al estudio del bordado, mientras que parecen haber sido escasas aquellas que lograban practicarlo dentro del sexto grado de la escuela primaria, a juzgar por el número de asientos disponibles para su estudio y en contraste con los numerosos asientos destinados a los primeros cursos de costura.

Aún y cuando el Colegio Vizcaínas fue una institución relevante para la educación de las mujeres durante la época referida, no se corresponde con el único caso del que sobreviven este tipo de datos. Por ejemplo, en la prensa nacional es posible verificar noticias referentes a espacios para la instrucción de las mujeres, algunos de ellos figuran a manera de anuncios y otros más como informes de operaciones de las corporaciones que los auspiciaron y administraron. Tales noticias se vuelven numerosas a partir de la década de 1820 y para la década de 1840 ya resultan en una abundante oferta. En general, en los anuncios se nombran a estos espacios como “establecimientos”, “amigas”, “institutos”, “casas de educación”, “establecimientos para niñas”, o bien, simplemente como colegios o escuelas para la educación de niñas. Sus programas son diversos y algunos más nutridos que otros.

---

<sup>529</sup> Manterola, Otazu, y Guati.

En 1843, el *Liceo Mexicano. Colegio científico y de bellas artes* anunciaba su oferta educativa para niños y niñas. A través del periódico informaba que en el establecimiento de la calle de San Francisco de la Ciudad de México podían seleccionarse las clases a gusto de cada estudiante y de sus tutores, también se apunta que se cobraría por las lecciones elegidas. Para ambos sexos se ofertaban clases de conocimientos primarios correspondientes a lecciones de lectura, escritura española e inglesa, gramática española, aritmética comercial, doctrina cristiana y urbanidad; en cuanto a las clases de bellas artes, se les instruía en dibujo al natural, de paisaje, en "delineación", levantado de planos, pintura al óleo y de miniaturas, escultura, elementos de arquitectura y música. En relación con el área señalada como "ciencias", se brindaban cursos de matemáticas, geografía, elementos de historia sagrada y profana, además de mitología. La oferta se completaba con clases de francés e italiano. El anuncio también apunta que, adicional a las materias mencionadas, las niñas podrían cursar clases de "...costura, bordado en blanco, en canevá, raso y terciopelo, con sedas e hilo de metales y otras curiosidades propias de su sexo [sic.], como hacer de pelo trenzas, cintas, aretes etc."<sup>530</sup>

En otros anuncios de espacios dedicados exprofeso a la educación de las niñas, como por ejemplo la escuela que estuvo a cargo de doña Petra Nicole, el énfasis estaba puesto en la "educación moral, diligencia y esmero para que [las niñas] tengan modales y buen porte"<sup>531</sup>. En ese caso se instruía a niñas mexicanas y extranjeras en materias que en cierta medida coincidían con la oferta anterior: doctrina cristiana, lectura, escritura inglesa, aritmética, historia antigua y moderna, así como geografía, además de idiomas, dibujo, piano, canto y baile. Se enfatiza que se impartirían clases de costura y bordado, además de "toda

---

<sup>530</sup> "El Liceo Mexicano. Colegio Científico y de Bellas Artes para ambos sexos", *El Siglo Diez y Nueve*, 07 de 1843, Segunda época, año II, 588 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>531</sup> "Casa de educación para niñas", *El Siglo Diez y Nueve*, 03 de 1843, Segunda Época, año II, 488 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

clase de trabajos de aguja que son indispensables al adorno de la educación de una joven"<sup>532</sup>. Incluso en recintos que se adivinan más pequeños como en las "amigas" resulta notoria esta réplica, siempre sujeta a un pago por las materias elegidas entre una oferta de diversas opciones, y siempre con la presencia de lecciones de costura y bordado de todas clases, o bien, con énfasis en algunos estilos o variedades materiales como la "costura inglesa", el "bordado de París", el "bordado de metales", o el ya referido bordado en blanco y en seda de colores.<sup>533</sup>

De acuerdo con las noticias revisadas, pueden enumerarse las variantes técnicas empleadas en el trabajo de bordado. La edición de 1841 del *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, bajo el título "Del bordado"<sup>534</sup> y su análisis de la materia, resulta en una guía útil para ordenarlas según se revisará en el cuadro siguiente.

### Principales géneros de bordado

Bordado en hilo de algodón blanco	Trabajo de "blanco sobre blanco", es decir: hilo blanco bordado sobre un lienzo del mismo color. Se utilizan soportes como la musolina, linón, cambray, olán o cualquier tela blanca que sirva para este efecto.
Bordado en hilo seda y lana	Se utilizan telas que contrasten con los hilos. Se trabaja en cañamazo o canevá, manta y seda. En el caso de los trabajos con lana, esta técnica fue conocida en países angloparlantes como la técnica de bordado <i>crewel</i> . En general, se refiere al "bordado en color".
Bordado de metales	Bordado con hilos entorchados de plata u oro, canutillo y hojuela. También pueden utilizarse cordones e hilos metálicos sin entorchar.

<sup>532</sup> "Casa de educación para niñas".

<sup>533</sup> "Anuncio", *La lima de Vulcano*, 08 de 1835, T. III, 94 edición, sec. Anuncios, Hemeroteca Nacional Digital de México; "Casa de educación de niñas", *El Cosmopolita*, 03 de 1841, Tomo V, 26 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>534</sup> Gondra, "Del bordado".

**Variantes técnicas en el orden que deberían aprenderse considerando así mismo las observaciones anotadas en el Manual de las Señoritas <sup>535</sup>**

Bordado al zurcido o punto adelante	Trazo que se forma con la aguja, en línea recta, al pasar el hilo por delante y por detrás de la tela, avanzando siempre en una sola dirección. Esto supone que el resultado son líneas discontinuas de las que una porción se mira por el frente de la tela y la otra por la parte posterior.
Bordado al trapo	Con esta puntada generalmente la imagen bordada será del mismo aspecto, tanto por delante como por detrás de la tela. Se utilizan agujas comunes y, debido al brillo resultante, también se le conoce como punto aperlado. Generalmente se sirve de líneas de contorno que pueden realizarse a través de punto de festón, o bien, de un trazo previo que sirve para sujetar los puntos de relleno, a través de contornos trazados con punto adelante. Las líneas de contorno marcan la dirección de las puntadas que entrarán en uno de los extremos del trazado y saldrán en el extremo más próximo al cuerpo de la bordadora. Generalmente esta puntada sirve para rellenar las formas en sentido horizontal por lo que suele seguir la dirección de la trama de la tela.
Bordado al cordoncillo	Se realizan puntadas "de sujete" o puntadas sencillas lo más juntas posibles, que resulten en el efecto de un cordón. Es un punto que sirve para trabajar los contornos de formas o para rematarlas e incluso para soportar el corte o calado de tela.
Bordado de cadeneta	También se le llama "al tambor", ya que se utiliza la aguja que lleva ese nombre y suele trabajarse con un bastidor de tambor o bastidor redondo que, a su vez, le otorga el nombre a la técnica y a la aguja. Su trabajo se acompaña por un dedal en el índice de la mano izquierda que es la que recibe la puntada del otro lado del bastidor. La técnica se considera como un tipo de bordado rápido que, por lo tanto, resultaba en bordados menos

<sup>535</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 47–109.

	costosos. Se crean puntadas que asemejan cadenas. El resultado sólo puede apreciarse en el derecho del lienzo.
Bordado al pasado	Necesita que se empleen bastidor e hilos de algodón, seda y lana, así como hilos metálicos, siempre que sean "lisos". En general, el resultado será un trabajo que luzca la misma apariencia por el derecho y el revés de la tela. Esta técnica resulta en puntadas largas que corren a lo largo del lienzo. También es posible evitar que el trabajo tenga doble vista y que se economice el material. En ese caso, la puntada se llamará "pasado al hueco".
Bordado de matiz, de matices o de degradación	Requiere del uso de las llamadas "sedas de colores" o "seda floja". Consiste en puntadas al pasado que sirven para trabajar el relleno que resulta en un bordado con matices tonales cuyos colores asemejan fundirse unos con otros. Se trata de uno de los trabajos más costosos, ya que requiere contar con seda de todos los colores que demande la imagen a trabajar.
Bordado en lana o de estambres	Utiliza el punto al pasado, matizado o en un solo color. Cabe mencionar que en las fuentes revisadas se consideró "ridículo" el trabajo monocromático, sin embargo, existen ejemplares que informan del gusto que existió por este estilo. Sirve para adorno de indumentaria o de mueble y se utiliza tela de cañamazo, gasa o beatilla a manera de soporte.
Bordado de aplicación	Se trata del bordado de imágenes que se realzan o redondean con vitela o algodón y se cosen para adosarlas sobre alguna tela o prenda. Cada figura puede bordarse en lana, seda o en metales, con puntadas de realce o al pasado.
Bordado de realce de broca	Se emplea para el trabajo con hilos metálicos. Estos se tienden sobre el lienzo a través de una broca, y se sujetan al mismo a través de pequeñas puntadas de seda. Los hilos metálicos también pueden fijarse con goma, en lugar de coserse. A esta

	<p>última variante se le llama "encepar". Generalmente el contorno se guarnece con un cordoncillo.</p>
Bordado al pasado en oro	<p>Intercala el trabajo de "tirado" de hilo de oro con algunas puntadas al pasado, mismas que deberán ser prolongadas y apretadas.</p>
Bordado con lentejuelas y canutillo	<p>Ambos elementos deben bordarse sobre una tela con una aguja fina, procurando que cada pieza quede lo más cercana la una de la otra, a fin de que parezcan "como pegadas"</p> <p>En el caso de trabajos de lentejuelas, se empleaban hojuelas realizadas en oro y plata con perforaciones. Estas se obtenían con sacabocados.</p> <p>A los canutillos también se les llamaba "adorno de oro", aunque también podían hacerse de plata e incluso existieron en color negro para ropa de luto. Tenían distintos nombres en relación con sus formas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Canelón: pedazo ancho de oro redondo.</li> <li>• Rizado: pedazo de oro enrollado a manera de tirabuzón o espiral.</li> <li>• Bricho: es un "pedacito" grueso de oro que se pasa varias veces por un cilindro y al que se le dan diversas formas.</li> <li>• Hojuela de oro: se cose "de plano" y es una variante del bricho. Generalmente se emplea sobre tul. También existen hojuelas de seda en forma de flor.</li> </ul> <p>Para guardar o doblar las prendas que tienen este tipo de trabajo, se deberá procurar envolver en algodón cada pliegue, o bien, con papel pues es factible que las lentejuelas y canutillos se enreden y arruinen el bordado y la prenda.</p>
Bordado trapeado	<p>Es el bordado de aplicación de otra tela, adicional a la que sirve de soporte.</p>
Bordado de realce	<p>La superficie bordada se realza debido a la aplicación de un alma de algodón, papel, otros materiales, o bien, puntadas gruesas.</p>

A las variantes mencionadas habría que agregar el bordado “de nudos” que en el *Manual de las señoritas* se le consideró como una técnica secundaria y complementaria a las mencionadas anteriormente.<sup>536</sup> El bordado de nudos coincide con las puntadas que actualmente son conocidas por los nombres de nudo francés y punto rococó.

Las variantes señaladas se mantuvieron en práctica a lo largo del siglo, por lo que es común encontrar que incluso hacia finales de la centuria existieron exámenes públicos en los que se premiaron a las estudiantes en estos ramos, junto con los de trabajo de chaquira, papel picado, elaboración de flores “de género”, seda, cera, trabajo de encaje, así como tejido en red, gancho y aguja.<sup>537</sup>

### Variedades de agujas

Agujas comunes	Son agujas de distintos calibres. Para el trabajo de bordado y de aplicación de abalorios se recomienda el uso de “agujas finas”.
Aguja de tambor	Es una aguja de gancho que se acopla en un “manguito” o “palillero” que en los manuales se indica que debería ser de marfil u oro, aunque seguramente los había de otros materiales. Su trabajo se acompañaba del bastidor de tambor y que se corresponde con el bastidor de aro.
Broca	Se anota como una “rodajuela” en forma de uso que sirve para “coger” los hilos, es decir que se trata de un instrumento en el que se enrollan los hilos para después disponerlos sobre el lienzo, a fin de fijarlos en él.

### Telas y maneras de trazar muestras de bordado

<sup>536</sup> Poveda, 90–91.

<sup>537</sup> Norié, “Carta de Oaxaca”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 01 de 1885, Año IV, 102 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

Musolina y otras telas transparentes	Deben bordarse a mano, cuidando que el dibujo esté firme debajo del soporte a bordar. El dibujo se puede fijar a la tela con algunas puntadas o mediante alfileres que permitan disponer la guía que se copia con lápiz. En este y en el resto de los casos era fundamental preparar el dibujo con antelación.
Bordado en telas de trama cerrada	El dibujo o diseño deberá trasladarse a la tela antes de iniciar con el bordado. Para ello puede usarse lápiz o carboncillo y realizar el dibujo a mano alzada. También puede usarse la técnica del estarcido y picar los dibujos guía con alfileres o punzones, en esta variante las perforaciones deberán hacerse lo más próximas una de las otra y siguiendo la línea del dibujo base. Para pasar el diseño se deberá restregar sobre el papel perforado alguna "muñequilla" o "cisquero" lleno de polvo de carboncillo, añil o nuez moscada. Una vez pasado el dibujo, deberán detallarse los trazos para no perder la forma ya que el polvo puede desvanecerse, para esto deberá usarse un lápiz o pluma. Así mismo puede usarse polvo de resina para después planchar o calentar la tela a fin de que se derrita. La técnica del estarcido se recomienda para bordados en seda floja y con hilos de oro y plata. Para transferir una imagen también puede hacerse utilizando un vidrio que esté dispuesto contra una fuente de luz, en ese caso, la figura se copia aprovechando el contraste lumínico.

Finalmente es de llamar la atención el énfasis que se le dio a la educación de niñas a manos de maestras extranjeras, particularmente francesas, inglesas y estadounidenses. Ejemplo de ello es el anuncio de las señoras Desmortiers en el que se presenta un ensayo sobre la pertinencia de educar a las mujeres y, lo que es más, bajo la tutela de métodos de enseñanza extranjeros. Enfatiza la relevancia del conocimiento de idiomas por parte de las mujeres, así como del aprendizaje de la costura en blanco, junto con el bordado de todos los géneros, "cosa tan útil para la madre de familia". Menciona que los primeros

establecimientos para la educación de las mujeres a manos de extranjeros se establecieron en la ciudad hacia 1831. El anuncio sugiere que mediante la educación recibida por las señoras Desmortiers, cuyo establecimiento estaba situado en la calle de Coliseo número 10, se subsanaría “la necesidad que una señora, debiendo ser el adorno de la sociedad, juntase a los encantos naturales a su sexo los recursos de la instrucción, y pudiese hermostear su vida interior por el atractivo siempre nuevo de algún estudio interesante, o de un entretenimiento útil”.<sup>538</sup>

En suma, desde la década de 1820 y hasta la década de 1870, el paradigma de la domesticidad fue determinante en la educación y ejercicio en el bordado, así como en el de otras materias cuyo aprendizaje corrió en paralelo como aquellas que ya se anotaron. Desde la última década mencionada, las noticias sobre el tema, principalmente las que se publicaron en la prensa nacional, sugieren un cambio en los valores y objetivos del bordado, así como en el papel social de sus ejecutantes y que, como se revisará, enfatizaron sus dimensiones artísticas e intelectuales, de la mano de la profesionalización de su práctica. Lejos de desdibujarse de la agenda educativa de finales del siglo XIX, el bordado se afianzó en la currícula de diversos espacios educativos junto con materias que, como la gimnasia, integraron una educación de excelencia que buscó perfilar el cuerpo y carácter de las estudiantes en tanto representantes de los frutos de la vanguardia, la modernidad y el progreso docente, tema que queda pendiente de revisarse a detalle y en colaboración.<sup>539</sup>

Entre otros aspectos, este recorrido permitió notar cómo, a pesar de los diversos intereses y actores que incidieron en los objetivos de la educación de las mujeres,

---

<sup>538</sup> “Establecimiento para niñas de las señoras Desmortiers, situado en la calle del Coliseo núm. 10”, *El mosquito mexicano*, 03 de 1836, T. II, 99 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>539</sup> Genevieve Galán Tamés, “Ejercitar al cuerpo: la gimnasia femenina en el Colegio de la Paz (Vizcaínas), 1875-1915”, *Secuencia*, núm. 109 (abril de 2021): 1–32, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i109.1763>.

la enseñanza de labores se mantuvo como una constante. El bordado se incluyó entre los aprendizajes necesarios de las mujeres, más éste parece haber sido considerado como parte de una formación especializada que requería de cierta base de preparación, por lo que su presencia o ausencia en distintos contextos y/o momentos debe tenerse por un síntoma de cambios en el tejido social, o bien, de la intención de propiciar cambios en el mismo desde la difusión de dicha práctica. Estas ideas pueden entenderse de mejor manera si se considera la propuesta de Sara Ahmed en torno a la orientación que las personas tienen hacia las cosas. Acerca de ello y con base en la lectura de Hussler, plantea que las personas tenemos orientaciones diversas, que incluyen nuestra orientación hacia los objetos; la orientación es una dirección hacia algo que hace que eso sea considerado por nuestra percepción y que forme parte de una relación de intercambio y mutua afectación.

Las personas estamos orientadas hacia unas cosas y no hacia otras, además de que estamos orientadas hacia algunas cosas con mayor énfasis que hacia otras. Adicionalmente la orientación será distinta o distintiva de cada persona, según sus experiencias, historias y circunstancias de vida específicas, así como las de aquello que se percibe y del contexto o fondo en el que la experiencia de percepción se inscribe. Teniendo eso en mente, la educación de mujeres en el bordado, según se revisó, no puede pensarse como una situación inmutable e invariable, más aún ante la diversidad de experiencias de mujeres que tomaron parte de ella a través de distintos roles. Así, el recorrido que aquí se presentó también corresponde a la manera en que se buscó orientar a las mujeres hacia la práctica del bordado, hacia objetos y prácticas textiles, a las técnicas y materiales que los integraron, así como a los espacios y formas en cuyo marco se instruyeron que en conjunto resultaron en la construcción de una experiencia sensible, pautada por las lógicas que encierra la experiencia del bordado, la cual, dicho sea de paso y como se seguirá detallando, también buscó alejar o

prevenir a sus practicantes de otras experiencias textiles cercanas pero simbólicamente distintas.

Ante ello queda claro que la materia cuenta con varios pendientes de cara a dar cuenta de todo lo que supuso la formación de mujeres en el bordado, más aún si se piensa que supuso una experiencia corporal y textil de innumerables efectos. Las palabras de Paulina Castañeda, con base en su experiencia de recreación del calado presente en dechados decimonónicos, permite dimensionar algunos de los aspectos más difíciles de aprehender, ante el panorama que se dibuja a partir de la información que sobrevive en fondos documentales y bibliográficos, así como de las piezas consideradas:

En mi caso, creo que el conocimiento que se me reveló fue el experiencial y corporal, por llamarlo de alguna forma. Más allá de la precisa técnica [del calado] y el resultado de ésta, las reflexiones que más abundaron mi cabeza durante el proceso tuvieron que ver con la experiencia de las niñas a la hora de llevar a cabo estas labores. Y me refiero a experiencia no en cuanto amplitud de habilidades, sino en cuanto a sentires corporales y emocionales mientras lo hacían. De esta forma, estos experimentos me revelaron la necesidad de ciertas disposiciones del cuerpo y la mente para hacer estas prácticas, lo cual a su vez me lleva a pensar en cada una de estas piezas como contenedoras de pensamientos, malestares, frustraciones y también intenciones (quizás) no pronunciadas.<sup>540</sup>

Así puede afirmarse que la identidad de las mujeres que fueron educadas en el bordado se construyó de manera individual pero a través de su sociabilización, en el discurso, en las pautas discursivas que la moldearon y que además

---

<sup>540</sup> Paulina Castañeda, *Taller de Co-Investigación y Experimentación*, 2 de agosto de 2020.

tendieron a desbordarse ante la experiencia corporal y subjetiva que supuso su práctica materia, sus circunstancias y efectos.

### 3. 4. Mujeres trabajadoras, mujeres bordadoras

Tira pa'riba niña, que aún estái joven, la encaraba la Rana, obligándola a bañarse, prestándole ropa limpia, mientras quemaba con asco los trapos que hervían de piojos achicharrados por el fuego. Después la Rana le dio trabajo. Porque no va a estar de princesa la linda aquí pué. Así que toma esta sábana, esta aguja, y saca hilo de color para que aprendas a bordar. Pero yo apenas sé escribir pos niña, no creo que aprenda. Es parecido, fíjate bien, la puntada debe ser bien fina y seguir la línea del dibujo. Todo se aprende en la vida mirando chiquilla, igual que la cochiná, que la aprendiste solita. ¿No es cierto? Así, la vieja Rana le había dado las armas para ganarse la vida bordando servilletas, manteles y sábanas con punto cruz, con bolillo, con deshilado y naveta que aprendió a manejar como una experta en poco tiempo. Y la vida le fue cambiando al recibir partidas de trabajos caros para tiendas pitucas y familias aristócratas que aún conservan la costumbre de la lencería hecha a mano. Y por eso se tuvo que ir de esa casa, porque superó a la Rana en sus diseños más novedosos, en su puntada pioja, meticulosa y delicada que coloreaba de oros los capullos de su sedoso bordar.

Pedro Lembel. *Tengo miedo torero*.<sup>541</sup>

El bordado también ha fungido como un trabajo al que se han dedicado mujeres incontables y diversas. Ha sido un trabajo tenido por profesión que, acorde con ello, ha motivado una retribución remunerada, correspondiente a la definición convencional del trabajo.<sup>542</sup> Paralelamente, también ha sido considerado como una distracción o pasatiempo “natural” o intrínseco de algunas mujeres. Se ha pensado como una tarea que se ha dado por descontada entre los cuidados al que se han dedicado muchas de ellas, lo que ha resultado en su participación dentro de un ámbito semántico conformado por el conjunto de trabajos invisibilizados y menospreciados, correspondientes a las tareas destinadas a mantener y cuidar la vida en su cotidianidad, de gran relevancia en la

---

<sup>541</sup> Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (Santiago, Chile: Planeta, 2010), 77–78.

<sup>542</sup> Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea].

< <http://web.frl.es/ntllet> > [Consulta: 30/03/2021]

procuración de la economía doméstica y social, sin embargo, muchas veces privadas de cualquier remuneración y de su reconocimiento en tanto trabajos.<sup>543</sup>

El bordado, en el contexto revisado (y no sólo entonces) también fungió como una “tecnología”, una que abonó a la construcción de la subjetividad femenina, incluso desde la performatividad, considerando dentro de ello los procesos, prácticas, objetos, cuerpos que implicó la práctica de bordado a manera de oficio por parte de algunas mujeres, así como su traducción subjetiva.<sup>544</sup> Así, el bordado puede considerarse como una de las tecnologías sociales, como un aparato que entonces sirvió a la representación simbólica de la idea de “la mujer” o de “lo mujeril” y “femenino”, y que paralelamente fue deliberadamente elegida y performada por varias mujeres con el objetivo de servirse de cualquier ganancia (económica, social y simbólica) que pudiese resultar de su uso dispuesto para su autorrepresentación en los términos referidos.<sup>545</sup> Es decir al dedicar su trabajo al ejercicio del bordado, las mujeres también se dedicaron a habitar una práctica, una “tecnología”, cuya idea y representación, como se ha visto y se seguirá revisando, se construyó en clave de un ideal femenino pautado por valores referidos a los ámbitos de la educación moral, la vida doméstica y las prácticas artísticas. Siguiendo a Teresa de Lauretis es necesario recordar que, ante ello, mujeres de diversas circunstancias absorbieron de manera distinta, distintiva, individual y subjetiva aquello que dicha tecnología tuvo para ofrecerles en un sentido diverso aún y cuando la idea de bordado entonces se pensó como distintiva de una idea homogénea y homogeneizante de lo femenino a pesar de que las noticias dejan saber de su fuerte determinación social.<sup>546</sup>

---

<sup>543</sup> María Puig de la Bellacasa, *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*, *Posthumanities* 41 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 206.

<sup>544</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 9–11.

<sup>545</sup> De Lauretis, 16.

<sup>546</sup> De Lauretis, 24.

## Antecedentes

Del siglo XVIII sobreviven algunos casos que dan noticia o indicios del papel del bordado como un oficio ejercido por algunas mujeres y que incluso llegó a ser remunerado. Entre ellos se cuenta el caso de Bárbara Quijano, una bordadora anotada como “india”, activa hacia 1750, quien encabezó un taller de mujeres bordadoras en Puebla.<sup>547</sup>

Por otro lado, Ana Paulina Gámez ha sugerido que los rebozos bordados realizados en el periodo virreinal fueron trabajados por mujeres de la Ciudad de México y de Sultepec.<sup>548</sup> Destaca que en ellos impera el trabajo de puntadas de hilván, safín de una cara y cadeneta, distintas a los bordados característicos del gremio de bordadores de quienes destaca la referencia de sus bordados denominados como eruditos.<sup>549</sup> La misma autora hace referencia a una colcha de la colección del *Metropolitan Museum of Art*, confeccionada y bordada en 1786 en Mérida, Yucatán, en la fábrica de doña Rosa Solís y Méndez. La pieza conserva una inscripción que da noticia de ello: “Fábrica de doña Rosa Solís y Méndez en Mérida Yucatán en cuatro de enero del año de mil seiscientos ochenta y 6”.<sup>550</sup>

También existen noticias de talleres de costura donde se trabajaron encargos de bordado para lo que contrataron mujeres que dominaran la materia. Entre los casos más conocidos de este tipo se cuenta el taller de la madame Luisa Dufresi, modista parisina avecindada en la Ciudad de México, dueña de una casa de

---

<sup>547</sup> Elsarís Núñez Méndez, “*Todo bordado aquí por unas indias*”: una mirada descolonial a la historia del arte virreinal desde la Catedral de Puebla, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas (Ciudad de México, investigación inédita). Jesús Pérez Morera, “Bordadores españoles y bordadoras indias: el terno rico de la Catedral de Puebla de los Ángeles, una obra cumbre del bordado novohispano”, *Dieciocho*, núm. Anejo 7 (Primavera de 2021): 175–98.

<sup>548</sup> Ana Paulina Gamez Martínez, “El rebozo: funciones prácticas y simbólicas, centros productores, técnicas de manufactura, evolución formal e iconografía (siglos XVI-XXI)” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 239.

<sup>549</sup> Gamez Martínez, 235–37.

<sup>550</sup> Gamez Martínez, 249; “Embroidered coverlet (Colcha)”, *The Met*, accesado el 29 de abril de 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/13604>

modas ubicada en la calle de Plateros desde 1779.<sup>551</sup> Otra conocida modista contemporánea a Dufresi fue Paulina Josefa de Luz Librán, española, vecina de la Ciudad de México, con fama de tener una habilidad innata en trabajos “mujeriles”, entre los que se contaron la costura, el tejido y el bordado.<sup>552</sup> Martha Sandoval, quien ha estudiado el caso de ambas modistas, sugirió que las costureras solían dedicarse mayormente a trabajo de remiendos y hechuras menores, ante el dominio de la confección de indumentaria en mano de los sastres quienes además contaron con el respaldo de un gremio que llegó a agrupar hasta 30 maestros examinados.<sup>553</sup> El caso de las modistas debe considerarse aparte en vista de que muchas de ellas fueron mujeres extranjeras que lograron hacerse de una clientela debido a que se les prefirió por encima de la oferta de costureras “naturales” de México, incluso a pesar de que su trabajo fue criticado por falta de buen gusto.<sup>554</sup>

Otro ejemplo relevante y revelador se corresponde con el conocido caso de Josefa de Celis, una mujer avecindada en la ciudad de México, que se declaró a sí misma como “viuda y cargada de hijos”.<sup>555</sup> Ante ello se dedicó a la venta en el mercado del Parián de cortes de zapatos bordados por ella misma. Su caso es conocido pues sentó un precedente importante en la consideración del trabajo de bordado como un oficio propio de las mujeres, así como en su feminización, aspectos determinantes para que entonces se asentaran las bases discursivas y políticas para que posteriormente fuera afirmado como un oficio distintivo de las mujeres, como “mujeril”.<sup>556</sup> Esta noticia se acerca a la idea del trabajo como una

---

<sup>551</sup> Martha Sandoval Villegas, “Luisa Dufresi, modista parisina en casa en el México del siglo XVIII. Moda, gusto comopolita y halo de prestigio en una sociedad centro-periferia”, en *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, ed. Isabel Campi y Sílvia Ventosa (Barcelona: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona, 2019), 39.

<sup>552</sup> Sandoval Villegas, 40.

<sup>553</sup> Sandoval Villegas, 41.

<sup>554</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 209.

<sup>555</sup> Miguel José de Azanza, “Copia de real cédula sobre trabajo femenino” (Unidad Documental Simple, el 16 de febrero de 1800), *DIVERSOS*, 49, N.13, Archivo General de Indias.

<sup>556</sup> Álvaro Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España: el gremio de la Ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche* (Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejo Superior de

tecnología de género, fuertemente moldeada por valores burgueses y presto a la representación de lo femenino y a su aprovechamiento para la autorrepresentación de algunos sujetos en tanto femenino.<sup>557</sup>

Con el afán de contextualizar el caso de Josefa, es importante mencionar que el gremio de bordadores, la institución a la que se enfrentó, fue una de las asociaciones de mayor trayectoria y tradición en la Ciudad de México. Es sabido que tiene sus orígenes en el siglo XVI y que tuvo al gremio de bordadores o “brosladores” de Sevilla y a sus ordenanzas como antecedentes y modelos inmediatos, tanto que las ordenanzas o pautas que debían atender los miembros de uno y otro órgano eran prácticamente idénticas.<sup>558</sup> En la Ciudad de México, las ordenanzas de bordadores datan de 1546 y se cuentan entre las primeras que existieron para normar el quehacer de los oficios realizados por hombres. El gremio de bordadores acogió a españoles, mestizos e indios y se distinguió por el trabajo con hilos metálicos que requerían de ser “tirados” para fijarse a los lienzos. También se dedicaron al trabajo con hilos de sedas para lo que debía dominarse el punto de matiz, fundamental para el trabajo de “imágenes de seda” o de “imaginería”, correspondiente a la técnica conocida como “pintura de aguja”<sup>559</sup> que sirvió para la representación figurativa de distintos personajes, generalmente propios de la tradición católica, presentes en el bordado de ornamentos litúrgicos.<sup>560</sup>

De regreso al caso de Josefa, los bordadores consiguieron que un juez de la ciudad le prohibiera bordar y vender sus mercancías. El argumento era que, en vista de que las mujeres no se encontraban examinadas, su trabajo podría ser

---

Investigaciones Científicas; Diputación de Sevilla, 2018), 190; Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 42-48.

<sup>557</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 18.

<sup>558</sup> Dalia Vallejo Cortés, “Bordadores en la Ciudad de México. Siglo XVI” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 9.

<sup>559</sup> Vallejo Cortés, 10.

<sup>560</sup> Vallejo Cortés, 45-48.

perjudicial para el público. Ante ello, Josefa de Celis demandó al gremio de bordadores ante el rey. El caso desató una disputa, además de una reflexión en torno a las labores que deberían ser consideradas como propias del trabajo y del empleo de las manos de las mujeres. Los argumentos a favor de que las mujeres trabajasen como bordadoras se sustentaron, entre otros antecedentes, en una real cédula promulgada en España el 2 de septiembre de 1784 en la que se le otorgaba a las mujeres la facultad para trabajar en las artes compatibles con su decoro y sexo, aún y cuando existieran ordenanzas gremiales que contravinieron dichos trabajos.<sup>561</sup>

Finalmente, Josefa de Celis recibió un permiso, al igual que cualquier mujer que quisiera “ocuparse en toda clase de oficios y dedicarse a un industrioso y honesto laboreo”, con las limitantes de que solicitasen autorización para ello y que únicamente vendiesen aquello realizado con sus manos y en sus casas.<sup>562</sup> Adicionalmente se publicó un bando en el que se exhortaba a que se reformulasen las ordenanzas a fin de que no se interpusieran en el “fomento de las industrias y de las artes en todos los ramos en que puedan emplearse las mujeres, así por vivir ociosas muchas en ese reyno”<sup>563</sup>. Acerca de este caso, Sylvia Arrom ha sugerido que este caso supuso la primera acción legal concreta ocurrida en el contexto mexicano, particularmente en la Ciudad de México, para el desarrollo laboral de las mujeres en trabajos considerados como “propios y conformes a su sexo”, tenidos como contrarios a los que exigían de la “robustez” de los hombres.<sup>564</sup> El caso de bordado como un trabajo remunerado en el que se emplearían algunas mujeres durante el siglo XIX tienen dichos casos como antecedentes. Éstos pormenorizaron los supuestos que pautaron los valores que se consideraron como distintivos de esta práctica y que incluso en

---

<sup>561</sup> Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 191; Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 42.

<sup>562</sup> Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 192.

<sup>563</sup> Recio Mir, 192.

<sup>564</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 44.

cierta medida se mantienen vigentes; enfatizaron la idea de que el bordado, en tanto un trabajo, debería ser considerado como estrechamente ligado a la posibilidad de realizarlo en el hogar o en un espacio donde imperaran valores domésticos; también resaltaron que su ejercicio debería hacerse en compañía y comunidad con otras mujeres.<sup>565</sup>

Salvo los casos referidos, hasta las primeras décadas del siglo XIX resulta complejo rastrear bordadoras definidas como tales debido a que este quehacer formó parte del campo semántico de la costura y de trabajos manuales realizados por el género femenino, por lo que no es común que sea referido de manera específica. Coincidiendo con la opinión de Silvia Arrom, esto significa que si bien hubo quienes trabajaron como bordadoras, muchas de las noticias que las sobreviven no permiten afirmarlo pues generalmente las refieren como “costureras” o como “dedicadas a labores”, entre otros ejemplos.<sup>566</sup> Con base en la publicación de la misma investigadora, también puede asumirse que cuando el trabajo de bordado fue realizado por personas de clases media y alta, no fue considerado o enunciado como un trabajo debido al estigma social que tenía el empleo femenino remunerado.<sup>567</sup>

Las noticias también permiten conocer los valores que se le adjudicaron a las labores de manos y que se corresponden con su consideración como un tipo de trabajo honesto y útil, adecuado a la fuerza y capacidades de las mujeres a quienes además les evitaría vivir ociosas.<sup>568</sup> Estas ideas resuenan con las formas y valores que moldearon lo que Rozsika Parker ha definido como la “domesticación del bordado”<sup>569</sup> y que subraya que la relación simbólica entre

---

<sup>565</sup> Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 92.

<sup>566</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 232–33.

<sup>567</sup> Arrom, 209–10.

<sup>568</sup> Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 192.

<sup>569</sup> El término forma parte de la propuesta crítica formulada por Rozsika Parker en torno a las relaciones entre el bordado y la construcción de la feminidad. Véase: Parker, *The Subversive Stitch*, 60–81.

mujeres-bordado-vida doméstica es un constructo de la modernidad que se sustenta en argumentos políticos, científicos y religiosos que en suma justificaron la exclusión de la presencia de las mujeres de espacios públicos pues debían ser protegidas y resguardadas ante su argumentada inestabilidad emocional, debilidad y fragilidad, por lo que se le destinó al hogar y a los trabajos reproductivos y de cuidados, entre los que se contó el bordado.<sup>570</sup> Es así que la “domesticación del bordado” puede verificarse en el contexto urbano de la ciudad de México durante el siglo XIX cuando su existencia empezó a ser característica de las actividades que las mujeres realizaron en sus hogares, en las escuelas y en los conventos, todos ellos tenidos como lugares de resguardo e incluso de enclaustramiento femenino.<sup>571</sup>

En suma, el trabajo doméstico tuvo entre sus fundamentos reflexiones históricas características de un sistema social tradicionalmente patriarcal y paternalista. En México, durante el siglo XIX, dichos pormenores formarían parte de los fundamentos de un proyecto nacional de feminidad, ya señalado por Silvia Arrom, referido a la configuración de la subjetividad de mujeres de identidades raciales y de clase diversas, aunque con énfasis en el caso de miembros de las clases media y alta, entonces denominadas como “señoritas”.<sup>572</sup> En dicho marco, el bordado se propuso como una manera adecuada y “decente” para que algunas mujeres pudiesen vivir de su trabajo e incluso enriquecerse. Les permitiría valerse de su educación, habilidad y buen gusto, sin romper del todo los valores de la domesticidad:

Hay talleres destinados únicamente a los bordados de aplicación: este género de adorno ofrece recursos sin límites a las personas de buen gusto: se piden, haciéndolos antes, adornos aplicados sobre el vestido, o bien sobre

---

<sup>570</sup> Parker, 62.

<sup>571</sup> Staples, “Una educación para el hogar: México en el siglo XIX”, 85–86.

<sup>572</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 247–51.

bandas destinadas a guarnecer el traje. [...] La señora o señorita que sepa ejecutar por sí misma estos costosos adornos, habrá hallado medio seguro y económico, lo que solo podría obtener a costa de un gasto muy crecido, y por lo mismo poco acorde con la mayor parte de las fortunas.<sup>573</sup>

A pesar de ello, cuando el bordado resultó en oficio y como fuente de ingreso, fue motivo de prejuicios y constricciones sociales hacia su ejecutante.<sup>574</sup> Ante ello resulta importante distinguirlo de aquel realizado para el uso personal, para el adorno del hogar, como un ejercicio artístico o a manera de regalo pues estos pormenores revelarán la consideración social que se le otorgó a los bordados, así como a quienes se dedicaron a ellos en el marco de circunstancias diversas, según se revisará en los siguientes apartados. Todo ello recuerda que, así como en otros ámbitos de la creación, en el bordado también operaron mecanismos que reforzaron la legitimación de un orden hegemónico.<sup>575</sup>

### **Costureras y modistas**

La costura formó parte de los trabajos de agujas. Costura y bordado fueron ámbitos cercanos cuya definición y delimitación práctica y simbólica se encuentra relacionada, así como sus devenires. La novela *El fístol del diablo* (1845-1846) de la autoría de Manuel Payno, originalmente publicada por entregas, ejemplifica los matices que unen y distinguen ambos ámbitos. Para efectos de esta revisión, en este caso me enfocaré en los personajes de Celeste y Aurora, dos mujeres que ocupan posiciones fundamentales dentro de la trama del relato.<sup>576</sup> Ambas son objeto del deseo de Arturo, uno de los protagonistas de la novela y son referidas como jóvenes de buena educación, hermosas, virtuosas

---

<sup>573</sup> Marina Del Pilar Sinués, "Ecos de la moda (Diario de la Marina)", *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 05 de 1882, Tomo I, 17 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>574</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 48.

<sup>575</sup> Pierre Bourdieu, *La eficacia simbólica. Religión y política* (Buenos Aires: Biblos, 2009), 46.

<sup>576</sup> José Ricardo Chaves, "Payno criptofantástico. Intermittencias mágicas en *El fístol del diablo*", *Literatura Mexicana*, 2011, 65.

y castas, aunque con posiciones antagónicas en tanto a la clase social a la que pertenecen. Celeste sobrevive en la miseria, mientras que Aurora, vive en el extremo de los privilegios, el lujo y la riqueza. En parte, la estructura interna de la novela también se ve pautada por la tensión que parece derivar de sus posiciones antagónicas, en el marco de sus relaciones románticas con Arturo.

La educación doméstica de ambas incluyó el aprendizaje de trabajos de aguja, fundamental dentro de su caracterización en tanto señoritas casaderas. Por ejemplo, acerca de Celeste se dice lo siguiente:

¡Divina, divina! – exclamó Arturo con entusiasmo - ¡Qué cuerpo!, ¡Qué fisonomía tan apreciable! Es una virgen de Rafael... y luego, está educada como una inglesa: cose, borda, toca el piano y posee ya una suma de conocimientos que hacen su conversación muy agradable [...].<sup>577</sup>

También se explica que su padre cayó en la ruina y ella tuvo que trabajar, en primera instancia para soportar a su familia en su enfermedad y en segunda instancia para sobrevivir “honestamente” ante la orfandad y pobreza.<sup>578</sup> Conoce a Aurora pues acude a su casa para pedir trabajo como costurera de ropa blanca y ésta se lo concede aún contra la resistencia de su madre y aún ante la falta de referencias o “fianzas” que dieran cuenta de la calidad moral de Celeste, clave para lograr emplearse en la costura de la ropa de una casa.<sup>579</sup>

Hacia mediados del siglo, el trabajo de las mujeres, y particularmente el trabajo con el hilo y como costurera, en la novela es señalado como un estigma social, como una sentencia:

---

<sup>577</sup> Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:520–21.

<sup>578</sup> Payno, 1:108–20.

<sup>579</sup> Payno, 1:116.

Aurora instó a su mamá para que trajese las costuras, y ésta aunque con alguna repugnancia, condescendió con su hija, y entró a las piezas interiores. - Vamos, Celeste, cuénteme usted, - le dijo Aurora, teniendo siempre la mano de la muchacha entre las suyas, - ¿es usted tan desgraciada, que necesite trabajar para vivir?<sup>580</sup>

La costura era un motivo de marginación si es que no se hacía en y para el hogar, la familia o como obsequio. Paralelamente se contó entre los empleos tenidos por honestos y adecuados para las mujeres quienes se dedicaron a él en vista de sus habilidades, conocimientos, condiciones de vida, usos y costumbres, aún ante las demandas físicas que supuso, la enorme oferta de costureras que existió y la mala paga de este tipo de trabajo y la explotación laboral en general, síntomas de la precariedad que históricamente ha caracterizado este tipo de oficios textiles.<sup>581</sup> A ello responde la sentencia que el narrador interno y omnisciente de la novela anota acerca de Celeste:

Celeste pensó toda la noche; y cuando los primeros rayos de la luz penetraron por las hendeduras de la puerta de su cuarto, no tenía más idea que la de coser ajeno; grande y único recurso con que creen las mujeres de la clase pobre de México haber hallado la piedra filosofal. ¡Pobre recurso en realidad! Pues que para ganar un miserable jornal, tiene que renunciar a su salud; el ejercicio de la costura les acarrea enfermedades de pecho, muchas veces incurables.<sup>582</sup>

Aurora es perfilada de manera similar a Celeste en cuanto a su educación y valores, pero distinta en cuanto a su condición de clase y estilo de vida. Se

---

<sup>580</sup> Sobre las noticias de las condiciones de trabajo, revítese: Payno, 1:115–16. Acerca de la precarización de este oficio: María Eugenia Albornoz Vásquez, "La historia del trabajo, los trabajadores y las trabajadoras en Iberoamérica, siglos XVIII y XIX":, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Comptes rendus et essais historiographique*, el 15 de febrero de 2018, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72005>.

<sup>581</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 210.

<sup>582</sup> Payno, *El pistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:113.

menciona que “era una muchacha linda, rica y que podía llamarse de gran tono”<sup>583</sup>. En repetidas ocasiones son referidos los trabajos de costura a los que se dedicaba y que iban en línea con ello; por ejemplo, se le refiere bordando pañuelos, palios y vestidos para imágenes religiosas y “demás costuras”.<sup>584</sup> Después del almuerzo cosía o bordaba por diversión y distracción, empleando en ello su propio costurero, almohadilla, hilos, agujas, carretes y devanadores.<sup>585</sup> Sus conocimientos y recursos en estas tareas también los dedicó a la educación caritativa de Carmelita, una niña a la que acogió bajo su tutela.<sup>586</sup>

Al contrario de Celeste, Aurora no se dedica a la costura ni compostura de prendas propias ni ajenas. Sus vestidos eran confeccionados por otras mujeres que justamente vivían de ello: la “famosa modista” Virginia Gouges, la vestía con “las más ricas y caprichosas telas”.<sup>587</sup> Adicionalmente, una costurera habitaba en su casa y recordamos que Celeste trabajó para ella arreglándole ropa blanca.<sup>588</sup> Estos pormenores, referentes a las historias de Celeste y Aurora, definen y distinguen el ámbito de trabajo de la costurera, quien vivía de “coser ajeno”, de aquél al que se dedicaban las mujeres de las clases sociales medias y altas y que no tuvo el afán de una compensación monetaria. Este último se enunció en tanto una diversión o distracción, y como síntoma y resultado de la clase social y de la buena educación de las mujeres que se dedicaron a él; se caracterizó por estar abocado al cuidado del hogar, de la familia y del círculo social más cercano: “[...] no podrán negarnos que ninguna calificará de bien educada a una señorita que no posea al menos los conocimientos vulgares de la costura, si

---

<sup>583</sup> Payno, 1:672.

<sup>584</sup> Payno, 1:672; Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 2:142.

<sup>585</sup> Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:673, 679; Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 2:142.

<sup>586</sup> Payno, *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:650.

<sup>587</sup> Payno, 1:672.

<sup>588</sup> Payno, 1:116, 644.

no ya para ejecutarla, al menos para calificar la perfección de las obras que encargue a sus criadas[...]."<sup>589</sup>

Como lo señaló Angélica Velázquez, el trabajo de las mujeres costureras en el contexto del siglo XIX reforzó la asociación simbólica que históricamente ha existido entre mujeres y costura, lo cual se hace evidente en casos como los que se refirieron en la novela *El fistol del diablo*, así como en la representación del "tipo" de "la costurera" en publicaciones ilustradas de la época como *Los mexicanos pintados por sí mismos* por mencionar algunos ejemplos.<sup>590</sup> Ante ello, en esta época se enfatizó y sistematizó la educación de las mujeres en trabajos de costura pues fueron entendidos como una habilidad básica y esencial del sexo femenino, además de que se instrucción se entendió como una forma de caridad ante su dimensión doméstica y la posibilidad de vivir de su trabajo pues fue tendida como "[...] un oficio que permitiría a esa multitud de niñas contar con un medio de subsistencia, humilde pero digno, que en principio las protegería de caer en la prostitución".<sup>591</sup>

En el *Manual de las señoritas*, parte de la colección de libros de la *Enciclopedia popular* de la Librería de Ch. Bouret, se anotó que la costura formó parte de la formación de las mujeres en el "arte de la costurera y modista".<sup>592</sup> El mismo libro la define como el trabajo de "coser bien, cortar los vestidos y guarnecerlos", en este marco la palabra "vestido" es entendida en su sentido más amplio, es decir, como cualquier prenda.<sup>593</sup> Probablemente cabe anotar que en este periodo las

---

<sup>589</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, vol. III (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842), 57,

<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=324348>.

<sup>590</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 94, 104; *Los mexicanos pintados por sí mismos* (Ciudad de México: H. Murgía, 1855), 48–56, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>.

<sup>591</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 103.

<sup>592</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 1.

<sup>593</sup> Poveda, 1.

prendas más usadas por la clase media y alta se correspondió por un panorama bien delimitado que incluso se enlistó en calendarios. Por ejemplo, en el *Calendario de las señoritas* de la imprenta de M. Murguía se detalló el siguiente panorama:

- Ropa de hombre: calzoncillos, camisas blancas, de color y de abrigo; camisolas, calcetines, chalecos, chaquetas, corbatas, mascadas, medias y pantalones.
- Ropa de mujer: caracoles, camisas, camiones, calzones, corsés, delantales, enaguas, fallas (gorro de tela fina), medias, pañuelos, rebozos, vestidos.
- Ropa de niño: camisas, calzoncillos, caracolitos, fallas, fundas de almohada, medias, roponcitos, sábanas, sobrecamas.
- Ropa de uso común: frazadas, fundas de almohada, sábanas, sobrecamas, toallas, manteles, servilletas.<sup>594</sup>

El trabajo de costura supuso el conocimiento de los distintos puntos empleados en unir bordes, hacer bastillas, realizar dobladillos, preparar jaretas, respuntar o hacer dobleces en las porciones interior de las prendas, realizar ojales, y aplicar guardas o bordes a las orillas de las mangas o puños.<sup>595</sup> En suma, se refiere a un trabajo de hechura y compostura de piezas que ya habían sido diseñadas, trazadas, cortadas e incluso confeccionadas y que requerían del armado o arreglo. En el artículo “Costura”, Isidro Gondra traduce estas tareas a las siguientes puntos, los cuales coinciden con la currícula de los primeros cursos de las escuelas primarias para niñas, según se vio en el capítulo anterior: bastilla, sujete, dobladillo, medio respunte, respunte sencillo, sobrecostura, repulgo, rejas,

---

<sup>594</sup> *Calendario de las señoritas para 1863 arreglado al meridiano de México* (Ciudad de México: Imprenta de M. Murguía, 1863), <https://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios/212-calendario-423>.

<sup>595</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 1–21.

punto de ojal y de ojete, pliegues y guarniciones, punto de lomillo y labrado de randas.<sup>596</sup> Cabe mencionar que el autor anota que los dos últimos casos, el punto de lomillo y las randas, se corresponden con los principios del trabajo de bordado y del trabajo de labrado o tejido, ramos cercanos aunque distintos al de la costura.<sup>597</sup>

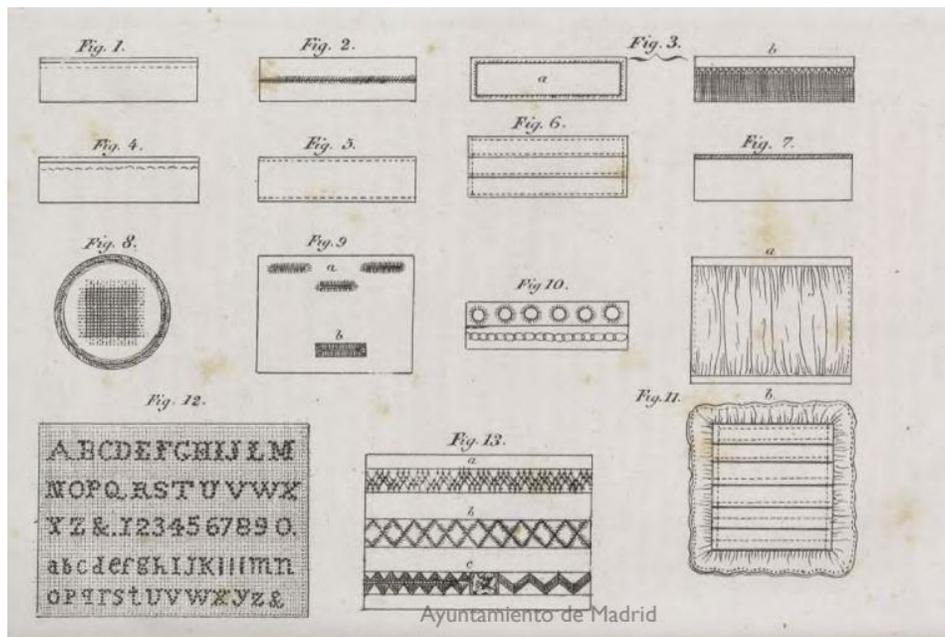
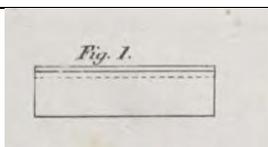
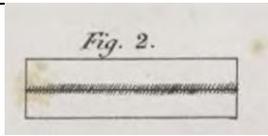


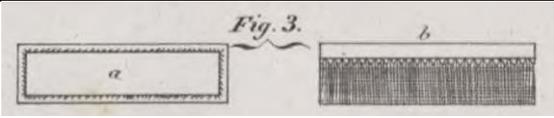
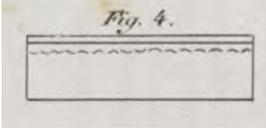
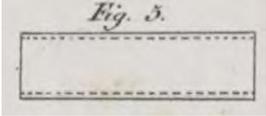
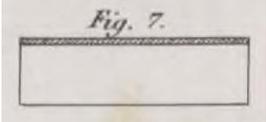
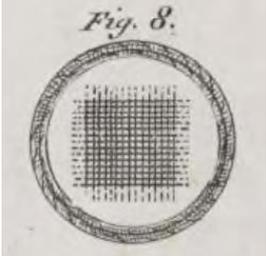
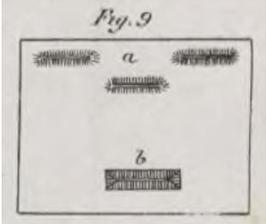
Ilustración del artículo "Costura", *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842.

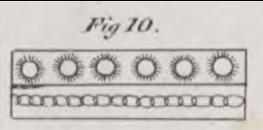
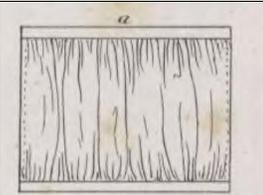
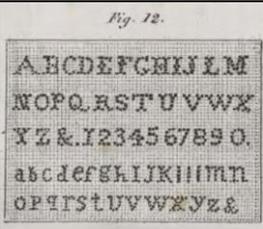
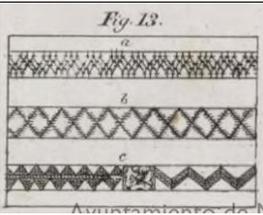
### Detalle y relación de los puntos de costura

		Bastilla
		Sujete

<sup>596</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842, III:58-64.

<sup>597</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, III:64.

	<p>Dobladillo</p>
	<p>Medio pespunte</p>
	<p>Pespunte</p>
	<p>Sobrecostura</p>
	<p>Repulgo</p>
	<p>Rejas</p>
	<p>Ojal</p>

	<p>Ojete</p>
	<p>Pliegue</p>
	<p>Guarnición</p>
	<p>Lomillo</p>
	<p>Randas</p>

El tipo de trabajo referido se distinguió del de la modista, cuya labor estuvo pautada por actividades de diseño, trazo y corte, adicional a la realización de cualquier trabajo de costura que la prenda requiriese. La labor de la modista debía caracterizarse por el conocimiento del trabajo de fruncido, así como por

el dominio de la elaboración de forros, ribetes y acolchados, además del adorno de las prendas con telas, cordones y listones, entre otras guarniciones.<sup>598</sup>

Los oficios de costurera y modista se consideraron de manera distinta ya que el último resultó en un trabajo de una mayor jerarquía y que, como ya se anotó, requería de más conocimientos y experiencia, no sin mencionar el capital necesario para establecer una casa de modas, prohibitivo para la gran mayoría. Por ejemplo, para finales del siglo XVIII, la modista Luisa Dufresi requirió de préstamos y créditos para su taller.<sup>599</sup> La jerarquía entre el trabajo de costura y el de modista se vio reflejada en el título que se les concedió a las últimas, quienes fueron referidas como “señoras” o “madamas”<sup>600, 601</sup>

La labor a la que se dedicaron Celeste y el resto de las mujeres empleadas por Aurora, de quienes se habló anteriormente, fueron características del trabajo de costureras y modistas. En caso de que sus tareas incluyeran el bordado, como se señaló antes, éste no debe tenerse como el común denominador de dichos oficios, sino como una actividad ocasional y complementaria, más bien relacionado con la elaboración de prendas excepcionales y suntuosas que en general fueron encaradas por los talleres de las modistas, salvo algunas excepciones referidos a encargos ocasionales de ropa de cama, interiores o pañuelos.<sup>602</sup>

---

<sup>598</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 21–36.

<sup>599</sup> Sandoval Villegas, “Luisa Dufresi, modista parisina en casa en el México del siglo XVIII. Moda, gusto comopolita y halo de prestigio en una sociedad centro-periferia”, 40.

<sup>600</sup> Madama: voz francesa y título de honor equivalente a señora, también enfatizó extranjería. Real Academia Española (2013); Instituto de Investigación Rafael Lapasa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. < <http://web.frl.es/ntllet> > [Consulta: 27/04/2021]

<sup>601</sup> Cristina Sánchez Parra, “Alta costura en los pasillos de El Palacio de Hierro: Marguerite Rostand y su influencia en la moda mexicana”, en *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, ed. Isabel Campi y Silvia Ventosa (Barcelona: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona, 2019), 55; Sandoval Villegas, “Luisa Dufresi, modista parisina en casa en el México del siglo XVIII. Moda, gusto comopolita y halo de prestigio en una sociedad centro-periferia”, 40; *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 53.

<sup>602</sup> Payno, *El pistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:23; Payno, *El pistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 2:234.

Cabe mencionar que en la novela se detalla que las costureras también se dedicaron al bordado de prendas personales, lo que vuelve a enfatizar la dimensión doméstica de esta labor, ante el ámbito laboral con el que la costura estuvo fuertemente relacionada. Un ejemplo es la referencia que en la novela se hace de algunas pertenencias de Marina, una mujer caracterizada como lavandera y costurera de “hombres solos”.<sup>603</sup> Se particulariza el caso de su camisa, bordada “con chaquiras negras formando labores, de las cuales se desprendían unos botoncitos o adornos que llaman piñitas”<sup>604</sup>. Acera de su cama, se detalla que tenía:

[...] almohadas, de seda encarnada, [con] unas fundas llenas de primorosos calados imitando los encajes más exquisitos; la sobercama era blanca, de un algodón finísimo, y recamada con bordados de seda de vivos colores, imitando campiñas, montañas, animales feroces de toda especie, y figuras de hombres y mujeres las más caprichosas y fantásticas: era un mosaico curioso, que merecía estar detrás de la vidriera de un museo. Sobre salían un poco las sábanas de lino, bordadas con curiosas orlas y tejidos de algodón, y todo esto era obra de la lavandera, que había dedicado sus ratos de ocio a ordenar su lecho, si no con la ostentación de un rico, sí con la cómoda voluptuosidad de que es capaz una gente de la clase pobre y trabajadora de México.<sup>605</sup>

Este tipo de noticias insinúan que existieron mujeres de distintos estratos sociales que se dedicaron tanto a la costura como al bordado, sin embargo, y principalmente durante las primeras décadas del siglo XIX, la costura fue la única que figuró como medio de sustento. En línea con lo anterior, en la novela *La quijotita y su prima*, de la autoría de José Joaquín Fernández de Lizardi, incluso

---

<sup>603</sup> Payno, *El pistolero del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:70.

<sup>604</sup> Payno, 1:72.

<sup>605</sup> Payno, 1:71–72.

se narra que Pomposa, su protagonista, sólo fue educada en el bordado y no en la costura pues su condición de clase no le demandaba el conocimiento de un medio de subsistencia:

Yo no sé qué le dejo pasar a mi hija [a Pomposa], decía Eufrosina: porque la que crie bien a sus hijos ha de ser como yo, aunque me tome la mano. Ya ve usted que en esa edad se sabe leer y escribir, se sabe todo el catecismo: está aprendiendo a bordar y a hacer transitas de chaquira; a coser no, porque gracias a Dios, tiene su padre y no ha de ser costurera; estas cositas se le enseñan porque no esté ociosa, y algún día sepa que está bueno y lo que está malo.<sup>606</sup>

Con excepción de la nota anterior, diversas noticias permiten constatar que la costura no dejó de tener un carácter fundamental dentro de la formación doméstica y escolar de las mujeres pues se tuvo por una “enseñanza de rutina”.<sup>607</sup> Dentro del ámbito de los trabajos de hilo, los manuales como aquellos revisados prepararían a sus conocedoras para aventurarse en el bordado, actividad que en suma y de manera constante se pensó como de “gran tono”.<sup>608</sup> Estas ideas resuena en las palabras de Isidro Gondra quien, en el artículo “Costura”, afirmó que ésta es “la puerta por donde es preciso entrar a los salones de bordado”<sup>609</sup>. Si bien la costura se contó como un conocimiento básico y antecedente del bordado, no todas las mujeres fueron instruidas en ambos.

Ante todo lo anterior, se vuelven evidentes las razones por las que en *El fístol del diablo* se sugiera que quien, así como como Celeste, dominara ambas habilidades, incluso podría aspirar a un mejor salario al contratarse como

---

<sup>606</sup> Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 121–22.

<sup>607</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842, III:57.

<sup>608</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*, 106.

<sup>609</sup> Gondra, “Costura”, 57.

costurera. Así nos los hace saber el diálogo entre Celeste y Olivia Jardín, “modista de París” – quien, dicho sea de paso, no tenía experiencia como modista, ni conocía París:

- ¿No tienes amante?
- Ninguno.
- ¿Sabes coser?
- Sí.
- ¿Camisas y ropas?
- Todo.
- ¿Y bordar?
- También.
- Entonces te daré franco y medio diario.<sup>610</sup>

El empleo en la costura fue estigmatizado y considerado a partir de estereotipos que fijaron en valores negativos en la imagen de las mujeres que vivieron de él. De ello da cuenta la conocida publicación *Los mexicanos pintados por sí mismos* a través de su entrada referente la costura. La publicación informa que en México, por influencia francesa, las mujeres dedicadas a este oficio también fueron llamadas “grisetas”<sup>611</sup> y que en Madrid se les conoció como “doncellas de labor”.<sup>612</sup> Anota que el tipo de la costurera corresponde con “[...] una infinidad de chicas salidas de todas las clases sociales que condenadas a la miseria, buscan con el trabajo de sus manos un triste alimento y hallan a fuerza de sudores [del trabajo de costura] un miserable refugio contra el hambre y la infamia”<sup>613</sup>. Se anota que las mujeres de este oficio, “sustento de la moda”, suelen tener un origen “oscuro” y con modos que “no son de buen vivir”, con una educación

---

<sup>610</sup> Payno, *El fístol del diablo: novela de costumbres mexicanas*, 1967, 1:260.

<sup>611</sup> El término “griseta” también se refiere a una seda labrada con flores u “otro género de labor menuda”. Véase: Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea].

< <http://web.frl.es/ntllet> > [Consulta: 01/05/2021]

<sup>612</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 49–50.

<sup>613</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 50.

suficiente, aprendida en la “amiga” en donde se llenaron de “hiel o rejalgar”, de “celos y de chismes”.<sup>614</sup>

De cara a la imposibilidad de costear el precio de los materiales y bienes suntuosos de los que las costureras se rodea en su trabajo, son perfiladas como envidiosas de “galas y perfumes”.<sup>615</sup> Sin embargo se anota que una vez perdido “el odio primero” y centrándose en el caso de Margarita, la protagonista de esta estampa de costumbres, generalmente las costureras se dan a conocer por ser mujeres lindas y humildes, con “belleza de corazón, ... filantropía de afectos y exaltación de cariño que distingue a las hijas de México”, aún y cuando vivan en “zozobra y miseria”.<sup>616</sup>

Margarita, presentada como el estereotipo de todas las mujeres dedicadas a este trabajo, es señalada por coquetear con dandies y estudiantes de medicina, así como con sus distintos pretendientes, con quienes camina tomada del brazo por los distintos paseos de la ciudad y los alrededores.<sup>617</sup> Es identificada como una mujer que viste con esmero a pesar de sus privaciones económicas y gracias a sus habilidades, fruto de su oficio; así lo confirma el vestido que porta la imagen de la mujer que ilustra esta entrada y del que se puede adivinar la sencillez de la tela. La costurera viste de tartán, de un tejido de tafetán, probablemente trabajado en un algodón grueso y duradero que, si bien no resume el lujo de la seda ni de una tela con aplicaciones y bordados, tampoco revela las características de las enaguas, refajos ni “faldas de castor”<sup>618</sup> todo lo cual lo otorga modestia y recato a su vestir.

---

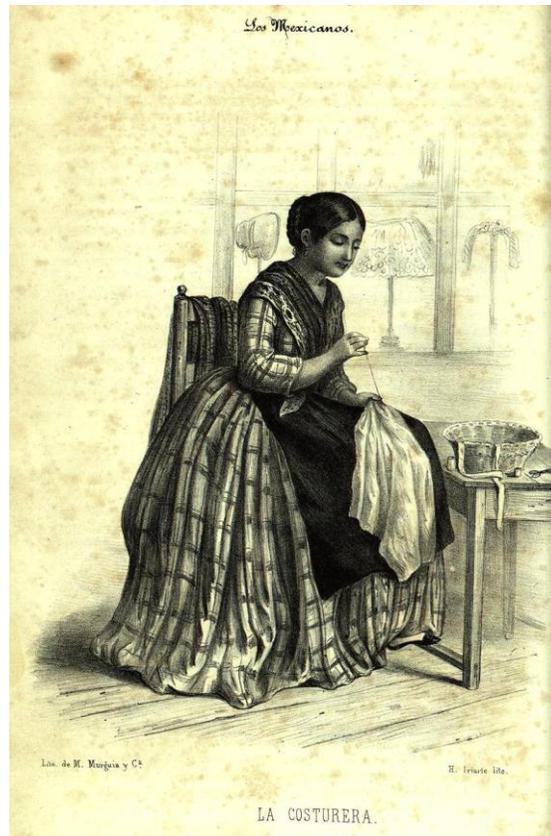
<sup>614</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 50–51.

<sup>615</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 51.

<sup>616</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 52–54.

<sup>617</sup> Gondra, “Costura”, 53–54.

<sup>618</sup> Rojas Rendón, “Imagen política y social en Puebla : tertulia de pulquería de José Agustín Arrieta, 1851”, 58–59.



Hesiquio Iriarte, *La costurera*, 1855, litografía. Aparece en: *Los mexicanos pintados por sí mismos* (México: M.Mungía, 1855). Colección digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>

Se dice que la costurera dedica sus noches al arreglo de “[...] su ropa del diario o previene y dispone la que le servirá para el próximo paseo que será en canoa a Santa Anita, al teatro de Oriente o de Nuevo -México el domingo en la tarde, o a una *rifa de compadre*, o al desposorio de alguna compañera, que también las costureras se casan”<sup>619</sup>. Entre sus lujos se cuenta el uso de zapatos de paño verde, anillos de ágata y el uso de detal de plata en el dedo medio, “distintivo de su profesión”<sup>620</sup>.

---

<sup>619</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 54.

<sup>620</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 55.

En cuanto a las variantes de este empleo, el mismo álbum informa que las costureras podrían trabajar en obradores de modas públicos, en una casa de modas o como costureras de “de cajón”, en referencia al tipo de asiento que ocupaban en algún taller de costura.<sup>621</sup> También se menciona el caso de las costureras conocidas como “domésticas, privadas o ambulantes” quienes trabajan para casas particulares de las que se acusan las “licencias que a veces se toman [con las costureras] algunos amos, y los niños de la casa”<sup>622</sup>.

El mismo texto le impone a la costurera una dura sentencia a su destino que la relega a la miseria y a un trabajo de fuertes demandas corporales, o le señala una posible redención de llegar a vivir del cuidado de un hombre: “coserá toda su vida, si no sabe explorar el amor, si no encuentra hermano compasivo que le quite de penas ...”<sup>623</sup>

En suma, la costura es un ámbito laboral que en el contexto revisado se correspondió con el ejercicio de una profesión basada en una la instrucción en habilidades que se consideraron como básicas para las mujeres. Este trabajo, en su acepción remunerada, se resumió en la frase de “coser ajeno”, lo que significa que se correspondió con el empleo en hechuras y composturas de prendas de personas que pagaron por ello. Ante estos pormenores, cabe enfatizar que se refiere a un oficio, con una práctica pormenorizada, generalmente propio de mujeres que formaron parte de las clases sociales bajas y medias, aunque cabría apuntar que sin duda no se trató del empleo de las personas que se encontraron en las circunstancias más marginales.

En vista de esta revisión, cabe anotar que existieron similitudes entre los oficios de las costureras y las bordadoras e incluso, como se mencionó anteriormente,

---

<sup>621</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 51.

<sup>622</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 54.

<sup>623</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 56.

llegaron a coincidir en los mismos espacios laborales. Sin embargo, la totalidad de las posibilidades laborales y profesionales de unas y de otras no se correspondieron, según se revisará en este apartado. Con el transcurso del siglo XIX, las distinciones de uno y otro quehacer se enfatizaría, de la mano de la idea del bordado como una práctica artística pautaada en última instancia por valores referidos al arte academicista.

### **Bordadoras profesionales: primera fase, 1800 - 1830**

Existen estudios como los mencionados anteriormente, que han dado noticia acerca de casos tempranos en los que el bordado fue el medio de subsistencia de algunas mujeres. A dichas noticias habría que sumar las que se refieren al trabajo de bordado al interior de espacios conventuales femeninos y que se tradujo en el bordado de prendas y ornamentos litúrgicos principalmente, así como en la enseñanza de niñas en el bordado.<sup>624</sup> Estos casos integran la base del desarrollo del ámbito laboral del bordado durante el siglo XIX.

A principios de la centuria, la idea del trabajo femenino se sujetó a un marco moral que lo restringió y estigmatizó, así como a las mujeres que se dedicaron a él. Ante ello, las excepciones se pautaaron por los valores que definieron el papel de las mujeres en la sociedad, principalmente por aquellos que destacaron su papel en tanto madres y como educadoras: “[¿] no ha sido criada la mujer para educar e instruir a sus hijos?”<sup>625</sup> Estas ideas, a su vez, se correspondieron la del “ángel del hogar”, estereotipo referido a las mujeres que implicó que la

---

<sup>624</sup> Alejandra Mayela Flores Enríquez, “Así lo hizo la Virgen: modelos visuales acerca de la educación de las niñas en las ciudades de México y Puebla”, en *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, ed. Mónica Pulido Echeveste, Escardiel González Estévez, y Vanina Scocchera (Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia; Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 225–43.

<sup>625</sup> “Oración que para abrir la Exámenes públicos de las niñas que se educan en la Casa de la Misericordia de la Ciudad de Cádiz, a presencia del Illmo. Señor Obispo, de la Junta de Gobierno, y del pueblo que asistió, dixo en 24 de marzo de este año María Dolores López, una de las educandas de dicha casa”, *Suplemento a la Gazeta de México*, s/f, Tomo XI, 44 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

felicidad de la mujer estaba en su casa, con su familia y cada miembro de la misma basó su armonía en la atención que ella les brindara.<sup>626</sup> Se trató de una idea que destacó a las mujeres en tanto responsables del bienestar de sus hijos, padres y maridos, principalmente, lo que le confirió el papel del “perfecto instrumento de la felicidad masculina”<sup>627</sup>.

Durante el siglo XIX la idea de la mujer-educadora sustituyó en influencia a la de la mujer-virgen, la cual sustentó el paradigma de vida en clausura, referencial de la mentalidad del periodo virreinal. Por lo tanto, este cambio tendría entre otros efectos un descenso en el número de mujeres que habitaron en espacios conventuales y recogimientos femeninos.<sup>628</sup> Cabe apuntar que los colegios conventuales y aquellos establecidos en beaterios contaron con el trabajo de mujeres, quienes incluso fueron reconocidas y miradas con “[...] admiración y respeto porque educaban ‘cristiana y civilmente a las niñas’”<sup>629</sup>, actitud que en una primera instancia acompañó el naciente interés por la docencia a partir de la fundación del Convento de la Enseñanza Nueva en 1753, abocado a la educación de las niñas.<sup>630</sup>

Las líneas anteriores llenan de sentido el hecho de que durante este periodo no abundan las referencias a mujeres bordadoras. Más bien existen noticias que se refieren a mujeres, costureras y educadoras entre cuyas diversas actividades se contó el trabajo de bordado. De entre ellas, sobreviven más noticias sobre el trabajo de las maestras que dejan saber el papel central que a veces ocupó el bordado dentro de sus ejercicios docentes. Muestra de ello son las críticas en la

---

<sup>626</sup> Valentina Torres Septién, “La educación informal de la mujer católica en el siglo XIX”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 119–21.

<sup>627</sup> Staples, “Una educación para el hogar: México en el siglo XIX”, 95.

<sup>628</sup> Staples, 95.

<sup>629</sup> Carmen Castañeda y Myrna Cortés, “Educación y protección de mujeres en Guadalajara en la primera mitad del siglo XIX”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 66.

<sup>630</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 211.

que a algunas se les acusó de no saber leer ni escribir y, lo que fue peor a la mirada de una sociedad profundamente católica, tampoco tuvieron nociones claras de doctrina católica. Se enfatizó su competencia ante su destreza y experiencia en los trabajos de aguja en general, así como por su capacidad de imponer orden y disciplina entre las niñas.<sup>631</sup>

Así, durante las primeras décadas del siglo y hasta alrededor de 1830, el trabajo de bordado generalmente puede considerarse implícito en noticias referentes al empleo de mujeres en "labores propias de su sexo" y en trabajos de costura, los cuales, como ya se refirió, a veces implicaron el bordado. Las noticias que sobreviven suelen carecer del detalle que se hará presente con el transcurrir del siglo, aspecto que corresponde a una tendencia semántica propia de esta etapa, la cual Silvia Arrom apuntó explicando que entonces se usó con "... bastante liberalidad el término 'costura' para referirse tanto al trabajo textil y diversas artesanías fines, así como a la fabricación de vestidos y los remiendo y zurcidos...", sin distinguir el trabajo de costureras, hilandera, tejedoras ni bordadoras, entre otros ámbitos de especialidad.<sup>632</sup>

Finalmente cabría mencionar que, ante la escasez de noticias y la indefinición del trabajo de bordado durante este periodo, sobreviven ejemplares que sugieren que en la práctica existió un ejercicio especializado y conocedor de la materia. Me refiero a algunos ejemplos de bordados trabajados a manera de dechados, los cuales lucen fechas que los refieren a esta época. Si bien dichas piezas fueron realizadas por niñas de hasta 12 años aproximadamente, fueron trabajadas bajo la guía y tutela de una bordadora conocedora que, si bien no fue enunciada como maestra de bordado, sino de labores, en la práctica

---

<sup>631</sup> María Adelina Arredondo, "Un atisbo a la escuela de niñas al comienzo del siglo XIX", en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 103.

<sup>632</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 235.

funcionó como tal. El análisis de estas piezas revela que para esta época los materiales más utilizados fueron la seda y el lino, y que las puntadas más utilizadas fueron el punto de cruz o lomillo, punto de satín, punto de asís, punto atrás, festón, así como el trabajo de deshilado, calados, vainicas y encaje de aguja. Los diseños en los que se aplicaron estas técnicas también señalan el uso de patrones o “muestras” para tejidos y bordados, por lo que algunos diseños guardan afinidad con los diseños de tejidos tipo damasco, mientras que en otras puede verificarse la influencia de variantes del bordado, como corresponde al bordado de tipo inglés, también conocido como *crewel*.

### **Bordadoras profesionales: segunda fase, 1830-1870**

Desde la década de 1830 y hasta 1870 es notorio un cambio en el tenor anteriormente anotado que, entre otros efectos, influyó en la consolidación del perfil de la mujer bordadora y de su quehacer. Durante esta época, el ámbito de la educación de las mujeres y la prensa arrojan más noticias dedicadas al tema del trabajo de bordado, con enfoque en su enseñanza y ejercicio según se refirió anteriormente, así como en sus técnicas y materiales. Así mismo, es notorio que el bordado se volvió en un elemento esencial de las tramas de distintos tipos de narraciones en las que también se encuentra presente a manera de figura retórica.

Entre los referentes de este cambio, se tienen las políticas y acciones concretas que se enfocaron en promover la educación de las mujeres de las que existen noticias en publicaciones periódicas que entonces fueron de circulación nacional. Éstas atendieron el interés cada vez más apremiante por que las niñas contaran con una educación escolarizada que les ayudara a cumplir mejor con el papel de madres y cuidadoras al que se consideró que estaban destinadas. En línea con lo anterior existió una mayor demanda de escuelas públicas y

academias privadas así como de maestras que se dedicaran a la educación de la infancia en general, así como en la solicitud de maestras particulares o institutrices para la educación de algunas niñas en sus hogares, todo lo cual repercutió en el establecimiento de distintos tipos de recintos educativos.<sup>633</sup> Esto derivó en la necesidad de preparar a más mujeres que pudiesen hacerse cargo de tales exigencias, a lo que corresponde la intención de establecer escuelas normales durante la década de 1830. A ello respondieron las reformas de 1833 impulsadas por el presidente Agustín Gómez Farías mediante las que se promovió la fundación de una normal para hombres y otra para mujeres, si bien tales políticas no resultaron en su establecimiento de facto.<sup>634</sup>

Por su parte, la Compañía Lancasteriana, referida anteriormente, echó a andar una escuela normal en la que sus socias y socios se encargaron de examinar y, en su caso, aprobar a profesoras y profesores de primeras letras. Llama la atención que de las socias se esperó un conocimiento experto de costura y bordado con el afán de calificar el trabajo de las estudiantes del instituto.<sup>635</sup> En noviembre de 1842, en un artículo del *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, se describieron las obras de bordado y costura y “otros objetos curiosos” realizados por las maestras recién aprobadas en la Normal Lancasteriana y que se lucieron como ejemplo de su formación y competencia profesional.<sup>636</sup> Ante ello, la noticia no sólo elaboró una lista de obras, sino que detalló los nombres de sus autoras, a quienes además se les definió como “señoritas”. Estos matices pueden tenerse como un reconocimiento a los trabajos presentados, pero también deberán considerarse como muestras de la

---

<sup>633</sup> Arrom, 29–41.

<sup>634</sup> Anne Staples, “Ciudadanos respetuosos y obedientes”, en *Historia de la educación en la Ciudad de México*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples (Ciudad de México: Secretaría de Educación del Distrito Federal; El Colegio de México, 2012), 200.

<sup>635</sup>

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33a07d1ed64f169867b9?resultado=68&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

<sup>636</sup> “Educación primaria”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, el 14 de noviembre de 1842, Tom. XXIV, 2701 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

competencia profesional, en materia de bordados, costuras y demás labores, así como en el dominio de distintas técnicas y materiales de parte de las mujeres referidas, educadas en la escuela normal:

...la señorita Cervantin presentó dos cuadros de flores de seda de colores, bordadas a dos vistas: dos ramos bordados en papel de cartas con sedas de colores id. Un cuadro con un pájaro bordado en cañamazo (vulgo canevá), un par de tirantes idem, tres cuadros paisajes y una cigarrera de chaquira, un cinturón bordado de felpilla, y un ridículo de terciopelo recamado de oro. La señorita Estrada un amito bordado de realce, unos tirantes de cañamazo [...] La señorita Vargas algunos ramos y paisajes, bordados de felpilla en cañamazo, de metales en filigrana con chaquira y de seda peinada, cintas de pelo y de seda perfilada y canastillos de malacahuite. La señorita Jiménez un ramo al natural de flores de gasa, una tarjeta de listón picado, y varios bordados en papel, cañamazo y chaquira, una cigarrera de lo mismo y otra de cerda.<sup>637</sup>

En la Ciudad de México, según Silvia Arrom, “la carrera más importante que se fue abriendo cada vez más a las mexicanas de la clase media fue la enseñanza, el ‘recurso de una mujer pobre [obligada a] mantenerse con honra’<sup>638</sup>. Las mujeres dedicadas a la enseñanza del bordado en general pertenecieron a la clase media. En cuanto a su nacionalidad, las que se desempeñaron en los institutos más exclusivos tenían apellidos extranjeros como Peinbert, Chivilini, Poulet, San Vital, Nicole, Santangelo, Desmortiers, así como puede verificarse en los anuncios publicados en la prensa.<sup>639</sup> Muchas maestras recibieron remuneraciones paupérrimas, mucho menores a los salarios que recibieron los

---

<sup>637</sup> “Educación primaria”.

<sup>638</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 211.

<sup>639</sup> Arrom, 211–12; Gregoria Peinbert y María Manuela López, “Educación”, *El Gladiador*, el 11 de junio de 1830, Tom. 1, 78 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México; “Casa de educación para niñas”; “Establecimiento para niñas de las señoras Desmortiers, situado en la calle del Coliseo núm. 10”; “Instituto de la Sra. Santangelo. Autorizado por el Escmo. Ayuntamiento de esta capital”, *El Fénix de la Libertad*, s/f, Tom. III, 61 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

hombres que se dedicaron a la docencia de infantes.<sup>640</sup> En compensación, por ejemplo, en las escuelas para niñas en Chihuahua, se les autorizó a “recibir encargos de trabajos de costuras que [realizaban] con ayuda de las alumnas, debiendo repartir entre ellas una parte de lo que se les pagase”<sup>641</sup>. Las mujeres que se emplearon en estos lugares fueron referidas como “señoras”, de las que Silvia Arrom señaló que en su mayoría eran viudas y solteras.<sup>642</sup> También se emplearon mujeres casadas que, en caso de contar con un empleo en alguna escuela, debían presentar permisos escritos de parte de sus esposos.<sup>643</sup> Fue común que las maestras trabajaran con ayuda de sus hijas, aspecto que resultaba conveniente en un sentido económico y para la distribución de las actividades.<sup>644</sup>

También sobreviven piezas que dan cuenta del papel y consideración social de la que gozaron algunas maestras de bordado. Un caso destacado es la pieza bordada por María de Jesús Gambazo en seda y algodón sobre lino. En el límite inferior de la obra se observa una franja horizontal donde se bordaron motivos vegetales y animales con algodón en la técnica de “blanco sobre blanco”. El resto de la pieza está trabajada en hilo de seda mediante punto de matiz, como puede verificarse en la figuración de motivos florales, en la representación de aves y las cuatro vistas con escenas campiranas en las que se detalla la presencia de hombres, mujeres, niños y animales.

---

<sup>640</sup> Arredondo, “Un atisbo a la escuela de niñas al comienzo del siglo XIX”, 103.

<sup>641</sup> Arredondo, 102.

<sup>642</sup> Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*, 217.

<sup>643</sup> Arredondo, “Un atisbo a la escuela de niñas al comienzo del siglo XIX”, 104.

<sup>644</sup> Arredondo, 104; Peinbert y López, “Educación”.



María de Jesús Gambazo, dirigida por Nicolasa Rivera y Guadalupe del Corral.  
Bordado en seda y algodón sobre lino con inscripción manuscrita en tinta, Puebla  
(?), 1831, 63 x 78.5 cm. Colección Museum of Fine Arts Boston

En la parte superior de la obra puede distinguirse una inscripción manuscrita en tinta negra en la que se lee la siguiente información: *Ma. De Jesús Gambazo hizo est dirigida primeramente por Da Nicolaza Rivera que en paz goce y concluido por Da Guadalupe del Corral en el año / de 1831*. El bordado revela una fuerte demanda que confiesa una guía cercana y que puede pensarse en la preparación del lienzo, su montaje en el bastidor, en la elección y transferencia de los modelos de bordado, en el tratamiento que recibieron las distintas líneas de contornos que se observan alrededor de la obra, en la solución de los errores que ocurren al bordar, en la selección de agujas adecuadas, hilos y de las gamas cromáticas necesarias, así como en el tratamiento de los matices tonales que luce la obra; también es necesario pensar en la supervisión de la tensión que se

le imprimió al lienzo en cada puntada, así como en el sentido que atendieron las mismas. Cada uno de estos pormenores requirió de una supervisión más o menos constante y cercana de parte de las maestras, de cara a la edad y habilidad de la bordadora, no sin dejar de considerar la complejidad de esta pieza. De ello resulta que, en este caso, si bien la obra es de la autoría de María de Jesús, el proceso debe entenderse como un trabajo en conjunto, dentro del que la participación de otras bordadoras experimentadas resultó determinante.

Si se asume que María de Jesús Gambazo fue quien escribió la inscripción, la mención que hizo acerca de sus maestras resulta notoria y conmovedora pues sus palabras reflejan conocimiento y afectos, por lo que sus palabras incluso podrían tenerse como dedicatoria, reconocimiento u homenaje. En el texto se detalla que, en una primera instancia, doña Nicolaza Rivera fungió como maestra y directora, y que al fallecer fue sustituida por Guadalupe del Corral. Es de llamar la atención el tema de la sucesión docente y que lleva a pensar en un sistema de relaciones entre algunas mujeres dedicadas a la enseñanza de estas materias y que sugiere la existencia de escuelas, más allá del espacio físico, conformadas por los vínculos de amistad y/o laborales que pudiesen tener las instructoras y que serviría, como en este ejemplo, ante una situación de muerte, pero también para la solución de cualquier imprevisto cotidiano. A ese sistema de relaciones se sumarían las niñas educandas que, como pareció ocurrir con María de Jesús, quedarían signadas por la consideración que se les brindasen a las mujeres encargadas de su instrucción y que se haría extensiva a ellas en tanto sus pupilas.

La noticia del bordado de María de Jesús también permite conocer acerca de otras formas de referirse a las maestras de bordado a quienes, como se mencionó anteriormente, fue común denominar como "señoras". En la inscripción de la pieza de María se les enuncia como "doñas", palabra de la que

puede pensarse que se une en sentido e intención a la de “señoras”, ya que entonces el término “doña” fue un título que se usó para señalar y reconocer a las “mujeres de calidad”.<sup>645</sup> Ambos casos invitan a pensar en las maestras como mujeres de experiencia, con edad suficiente para guiar a otras más jóvenes que así lo requirieran. Tales pormenores enfatizan que aun cuando el bordado también fue enseñado por maestras formadas en escuelas normales, no dejó de ser relevante el ejercicio de docencia del que formaron parte mujeres conocedoras de la materia, muchas de ellas formadas en el ámbito doméstico y/o en fundaciones conventuales.<sup>646</sup>

En todo caso, durante esta etapa, las mujeres que se emplearon en este oficio también vivieron de sus conocimientos como bordadoras, los cuales se sumaron a una lista de diversas habilidades que fueron y han sido fuertemente señaladas por restringir sus recursos intelectuales y capitales en comparación con las materias que estaban a la disposición de la educación de los hombres.<sup>647</sup> Ante estas críticas, la demanda de las plazas de maestras y en con el afán de ofrecer los mejores servicios, varias mujeres buscaron probarse y examinarse en cuanto maestras, lo que incluyó la verificación de sus habilidades en el bordado e incluso resultó en la publicación de su aprobación en la prensa local.<sup>648</sup> Las constancias correspondientes acompañarían el anuncio de sus servicios, como ocurrió con la promoción del trabajo de Dolores Torres y Trinidad Herrera, “maestras examinadas y aprobadas por el Exmo. Ayuntamiento”, quienes abrieron su

---

<sup>645</sup> Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea].

< <http://web.frl.es/ntllet> > [Consulta: 24/04/2021]

<sup>646</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 3.

<sup>647</sup> María Teresa Yurén Camarena, “¿Para qué educar a las mujeres? Una reflexión sobre las políticas educativas del siglo XIX”, en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 135–50; Fernández de Lizardi, *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*, 181–83.

<sup>648</sup> “Nueva profesora”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 02 de 1882, Tom. I, 121 edición, sec. Gacetilla.

establecimiento en la segunda calle de San Ramón.<sup>649</sup> Adicionalmente, las escuelas promovieron y difundieron que sus maestras fueran especialistas en alguna variante técnica o estilística del bordado, lo que seguramente resultaría en una oferta educativa más atractiva a la vista de los padres. Así, los periódicos aseguraron la preparación de maestras en bordados de “todos géneros” o de “toda clase”, así como de aquellos “en tendencia” o relacionados con otras latitudes, como el bordado “al estilo Paris” y que se refirió al trabajo sobre bastidor con la aguja de gancho, entonces conocida como de *tambour* o “de tambor”.<sup>650</sup> Estas variantes pueden entenderse como resultado de los aportes realizados por mujeres originarias de otras latitudes, quienes vivieron en México de la enseñanza del bordado. También cabría considerar los efectos que en este sentido significaron libros y publicaciones periódicas en los que se incluyeron manuales, patrones e instructivos de bordados.

En publicaciones como la *Revista mensual de la Sociedad promovedora de mejoras materiales*<sup>651</sup> o en el *Semanario de las señoritas mexicanas*<sup>652</sup>, por mencionar algunos casos, fue común la presencia de consejos sobre procesos técnicos, patrones o manuales e instrucciones para la elaboración de distintos objetos de los que puede asumirse que este tipo de recursos resultaron de gran utilidad para quienes buscaron profundizar en alguno de los aspectos del trabajo de bordado. Por ejemplo, en 1841 Isidro Gondra quien fue autor de varios textos de esta materia, publicó un artículo acerca de la técnica de punto de lomillo

---

<sup>649</sup> “Dolores Torres y Trinidad Herrera”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, el 27 de septiembre de 1842, Tom. XXIV, 2653 edición.

<sup>650</sup> Acerca del bordado de tambor, véase: Mick Fouriscot y Roland Gravelier, *La broderie de Lunéville* (Paris: Carpentier, 2003). Acerca de anuncios con distintas especialidades de bordado, considérese: “Anuncio”; “Casa de educación de niñas”; “María Dolores Domínguez”, *El Fénix de la Libertad*, el 22 de abril de 1834, sec. Tom. IV, 112, Hemeroteca Nacional Digital de México; “Instituto de la Sra. Santangelo. Autorizado por el Escmo. Ayuntamiento de esta capital”; “Establecimiento para niñas de las señoras Desmortiers, situado en la calle del Coliseo núm. 10”.

<sup>651</sup> *Revista Mensual de la Sociedad Promovedora de Mejoras Materiales* (Ciudad de México: Imprenta de José Ignacio Cumplido, 1852).

<sup>652</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo* (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1840).

(correspondiente en este caso al bordado en punto de cruz, pero no siempre deberá de considerarse como un equivalente exacto) con instrucciones para la elaboración de tapetes, alfombras, carpetas, bordados de flores y de paisajes para enmarcar, así como para el trabajo sobre tela de raso o satín; además, la nota incluye un patrón o modelo.<sup>653</sup> El punto de lomillo fue una técnica conocida por muchas mujeres pues se contó entre las puntadas básicas del estudio del bordado e incluso de los cursos de costura, comúnmente utilizada para marcar prendas.<sup>654</sup>

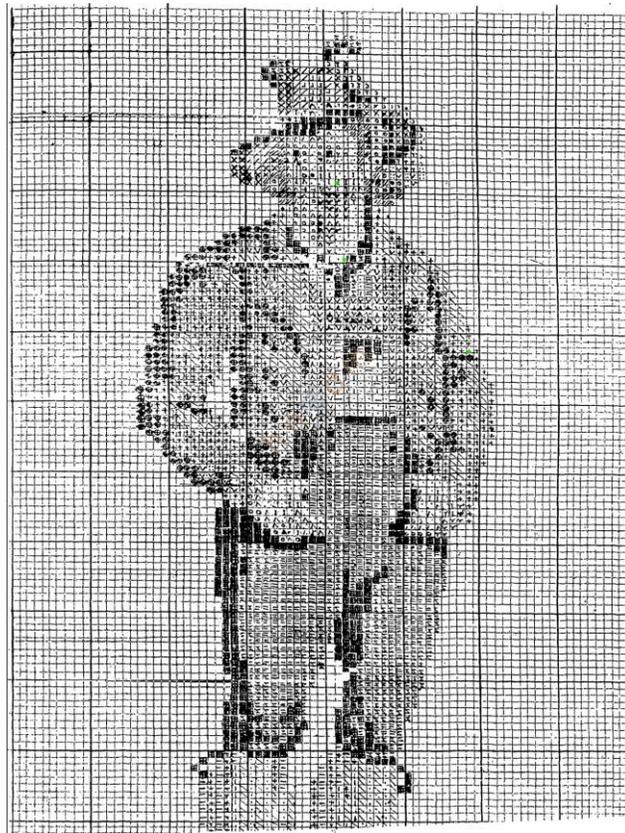


Ilustración para Gondra, Isidro. "Bordado". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841.  
Hemeroteca Nacional Digital de México.

El artículo es un ejemplo de las recomendaciones sobre distintas técnicas de bordado que circularon en prensa, junto con recomendaciones para su

---

<sup>653</sup> Gondra, "Bordado", 1841.

<sup>654</sup> Gondra, "Costura", 64.

aplicación en la elaboración y decoración de distintos tipos de objetos. En esta línea también destacó la publicación de instrucciones para el bordado en cabello<sup>655</sup>, así como la difusión de patrones para el bordado de motivos florales, considerados como de “buen gusto”, con la novedad de que también se editaron modelos para el bordado de ejemplares propios de la fauna nacional:

He aquí por qué al tratar de *la flor de las Manitas* hemos creído que convenía reservar para otra vez y para una pluma diestra en la materia la descripción científica de esta hermosa flor y de la planta a que ella pertenece. [...] El diseño iluminado con que adornamos este artículo es una preciosa imitación de la naturaleza, y será también un modelo hermoso para cuantos quieran imitar esta planta en cera, y para las señoritas mexicanas que quieran copiarla en seda, en camelote o en bordado de canevá; pues de cualquier modo será un hermoso adorno para los gabinetes de las personas de buen gusto.<sup>656</sup>

---

<sup>655</sup> Este tema se revisará con mayor detalle en el capítulo ###

<sup>656</sup> L.R., “La flor de las manitas”, *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*, 1844, T, III edición, 280, Hemeroteca Nacional Digital de México.



El Arbol de las Manilas.

HEMEROTECA NACIONAL  
MEXICO

Ilustración para L.R. "La flor de las manitas". *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*. 1844, T, III edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.

Otro de los paradigmas que encausaron la formación profesional se refirió al enfoque en la "educación para el corazón". Ante ello, algunas instructoras buscaron demostrar que estaban suficiente y adecuadamente preparadas para educar a "[...] buenas hijas, y a su tiempo buenas esposas, tiernas madres, fieles amigas, y en cuanto puedan ser útiles a la sociedad [...]"<sup>657</sup>, presentándose ellas mismas como ejemplo de los conocimientos y habilidades que traerían estos

---

<sup>657</sup> Bustillos, "Íntimamente".

resultados, dentro de las que el bordado ocupaba un lugar obligado. A estas ideas corresponde el anuncio publicado por Mariana Bustillos en 1844, quien ofreció sus servicios como una maestra que enseñaría “con el más asiduo esmero” diversos ramos, incluido “todo género de bordado”, atendiendo la pauta de “los autores de mejor nota” en la materia. Asegura que el resultado sería una “buena educación”, de la cual se confesaba como “íntimamente persuadida de que la felicidad y bienestar de la sociedad” la tenían como principio universal. Aclaró que se había dedicado a estudiar “con prolijo empeño, en cuanto [le] fue posible el corazón de las niñas, modo con que pueden y deben tratarse, y todos los ramos no sólo de la escuela primaria, sino aún algunos de la secundaria...”, habiendo sido aprobada para ella por la Dirección General de Instrucción Primaria.<sup>658</sup> Con base en esta y otras noticias se puede afirmar que otra de las características que distinguieron el trabajo de mujeres que vivieron de la enseñanza del bordado, aunque no exclusivamente de ello, llegó a tener como fundamentos su conocimiento y dominio práctico, aunque también teórico. Esto nos remite al uso de manuales que ya circulaban por esta época y que sirvieron para la preparación de clases en la materia como fue el caso del *Manual de las señoritas*, publicación cuya primera edición data de 1827.<sup>659</sup>

Lo anterior se corresponde con la descripción que Concepción Lombardo hizo acerca de su paso por una “casa de educación” establecida en 1848 en la Ciudad de México por Ana Joaquina Bezares y Caballero, viuda del presidente Melchor Múzquiz, caída en la “miseria” a la muerte de éste. Esta casa fue concurrida por algunas mujeres de la clase alta ante la fama de la calidad de la educación que respaldó la enseñanza de Ana Joaquina y por haber sido una primera dama. Ahí, Concepción Lombardo aprendió bordado con “Pepita”,

---

<sup>658</sup> Bustillos.

<sup>659</sup> Poveda, *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*.

quizás Josefa Múzquiz y Bezares, una de las hijas del segundo matrimonio de la señora Bezares de quien refirió que trabajaba de manera notable los bordados en blanco y en seda de colores; explica que con ella aprendió todo tipo de bordado, con tanto mérito que después llegaría dominar la técnica del bordado de litografía, trabajo que le concedería el primer premio de bordado en una exposición nacional organizada por el gobierno de Antonio López de Santa Anna en 1850.<sup>660</sup>

Desde inicios del siglo XIX se celebraron exhibiciones públicas en las que algunas mujeres resultaron premiadas en reconocimiento a sus bordados. Ejemplo de ello es el caso de Luz Aragón, una niña de doce años que en 1805 recibió un premio de diez pesos por su trabajo “sobresaliente en el bordado en bastidor”.<sup>661</sup> Con el avance del siglo, la celebración de este tipo de eventos se hizo más común, probablemente como resultado de la influencia del método lancasteriano de enseñanza que fue determinante dentro del ámbito de la educación de la niñez, según se mencionó anteriormente.<sup>662</sup> Dicho método propició el reconocimiento público de los avances de los y las estudiantes más sobresalientes, lo que se tradujo en noticias relacionadas con el quehacer de niñas que se distinguieron como hábiles bordadoras, así como en la consolidación de la práctica de dar noticias sobre este tipo de ejercicios en la prensa, lo que también influiría en la publicación de noticias de trabajos de bordados sobresalientes, aún y cuando no guardarán relación con el contexto escolar, sino más bien con su ejercicio profesional.

---

<sup>660</sup> Lombardo de Miramón, *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, 30, 36–37.

<sup>661</sup> “Durango 12 de Agosto”, *Gazeta de México*, s/f, Tomo XI, 43 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>662</sup> Tank Estrada, “Las escuelas lancasterianas en la Ciudad de México: 1822 - 1842”.

En cuanto a la prensa femenina, es en este periodo en el que aconteció el surgimiento de publicaciones dedicadas a las mujeres.<sup>663</sup> A partir de la década de 1840 fueron diversos los títulos dedicados a ello y fueron varios los que incluyeron artículos que nutrieron la definición de la idea y práctica de bordado, así como del concepto de la mujer bordadora.<sup>664</sup> Por ejemplo, en el tomo I del *Semanario de las señoritas mejicanas*, correspondiente al año 1841, Isidro Gondra, autor que constantemente publicó sobre esta materia, detalló distintas técnicas de bordado y enfatizó las particularidades de este ejercicio en términos generales y en contraste de actividades como la costura: “el bordado es el dibujo trazado con la aguja y con el hilo, seda o lana sobre toda clase de géneros”<sup>665</sup>. En otra ocasión el mismo autor anotó al bordado como un “arte”, del que se deseaba “fuese exclusivo de las señoritas”.<sup>666</sup> En este tipo de textos incluso se refirió la demanda de parte de las suscriptoras de estas revistas “de hablar algo del bordado”<sup>667</sup>, lo que resulta relevante pues confirma el interés por la existencia de contenidos dedicados a la materia de parte algunas mujeres-lectoras mexicanas, referidas como “señoritas” que, podrían pensarse como pertenecientes a grupos sociales privilegiados, letrados y con la capacidad económica de contratar una suscripción, lo que además puede constatarse a través de la lista de nombres que aparece al final de algunos títulos.<sup>668</sup> El caso mencionado coexistió con otros que, aún ante sus estilos diversos, compartieron un mismo tenor y afán de definición. Por ejemplo, el mismo año, de la autoría de Gefe de Villa, y Eyalieta, se publicó una “Noticia histórica de varias invenciones, descubrimientos, etc.” en la que se dio cuenta de las particularidades del

---

<sup>663</sup> “Exámenes públicos de la escuela de niñas de Santa María la Redonda”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, el 3 de enero de 1843, Tom. XXV, 2752 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>664</sup> Galí Boadella, “Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México”, 162; Esparza Liberal, “La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX : el despliegue de las imágenes”, 301.

<sup>665</sup> Gondra, “Del bordado”, 177.

<sup>666</sup> Gondra, “Bordado”, 1841, 184.

<sup>667</sup> Gondra, “Del bordado”, 179.

<sup>668</sup> *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1840, 473–84.

bordado, además de su supuesto origen: “el arte de bordar o recamar es antiquísimo, y su invención se atribuye a los Frigios”<sup>669</sup>.

Aunado a todo lo anterior, es importante subrayar la circulación de relatos centrados en las figuras de mujeres bordadoras, o bien, que enfatizaron la feminización de esta práctica. Se trata de narraciones que pormenorizaron el tipo de la mujer bordadora y de la idea del bordado como actividad distintiva del género femenino, ausente en épocas anteriores en las que, como ya se ha mencionado, más bien abundaban las referencias a la mujer costurera, a la mujer dedicada a las labores y al trabajo del bordado pautado por el gremio de bordadores. Entre otros ejemplos, destaco el caso de la historia titulada “Rossea, anécdota histórica del siglo XVII”, publicada en 1842 en el *Semanario de las señoritas mejicanas*.<sup>670</sup> Este caso llama la atención por ser la historia de una mujer “cuyo genio por las artes se había manifestado en el bordado”<sup>671</sup>; ella es descrita de acuerdo con los valores del siglo XIX, ajustados a la historia de la hija ilegítima de una princesa de la casa de Orange y de un pintor. Se narra que fue abandonada en un hospicio de monjas en Leyden, dispuesta en una “[...] cuna de cedro trabajada con el mayor primor, cubierta de pinturas exquisitas y adornada de embutidos de nácar y de plata”<sup>672</sup>. Rossea es descrita como una mujer religiosa, virtuosa y virginal, dedicada a la confección de ornamentos litúrgicos y especializada en trabajos de bordados:

Muy pronto se advirtió que las [obras] encargadas a Rossea sobrepujaban en perfección a las de las más hábiles bordadoras de la comunidad, aventajando en arte y en inteligencia aún a los mismos modelos que se le presentaban; inventaba nuevas materias para matizar los colores de las

---

<sup>669</sup> Gefe De Villa y Eyalieta, “Noticia histórica de varias invenciones, descubrimientos, etc.”, *Repertorio de literatura y variedades*, 1841.

<sup>670</sup> Luisa Colet, “Rossea, anécdota histórica del siglo XVII”, *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842.

<sup>671</sup> Colet, 30.

<sup>672</sup> Colet, 26.

sedas y para imitar completamente con sus colores desvanecidos, los de la naturaleza. A más de los ornamentos de iglesia que bordaba con sus otras hermanas, se encargaba también a su habilidad la construcción de ricas telas de oro que el hospicio enviaba a sus fundadores los príncipes y princesas de la casa de Orange.<sup>673</sup>

Su historia está pautada por el paradigma del genio artístico, el cual fue heredado de su padre pintor y sale a relucir aún ante la adversidad.<sup>674</sup> Su don es cultivado a través del estudio y ejercicio de las artes que en este caso enfatizan el conocimiento del dibujo como fundamento de su trabajo de bordado, en el que se distinguió por el dominio de diversas técnicas y materiales, especializándose en la representación de paisajes que recuerdan el trabajo de María de Jesús Gambazo, revisado anteriormente. En su historia, también se acusa la vanidad que la guó en su afán por destacar en las artes como un medio para recuperar a su familia.

Si bien la historia de Rossea resulta significativa, no se trata de un caso aislado ya que durante el mismo periodo se publicaron cuentos, poemas, fábulas, dichos y demás textos protagonizados por mujeres bordadoras –no costureras, ni dedicadas a las “labores” en términos generales.<sup>675</sup> Se trató de presencias constantes y sintomáticas que irrumpieron en las narrativas difundidas durante este periodo y que, a diferencia de la etapa anterior, perfilaron en el imaginario social la figura de la mujer bordadora, de las mujeres que trabajaron como bordadoras, e incluso de las artistas del bordado. Con base en ello se puede decir que fue hasta esta época cuando se presentaron las condiciones necesarias para que algunas mujeres pudieran identificarse como bordadoras,

---

<sup>673</sup> Colet, 27.

<sup>674</sup> Acerca del paradigma del genio artístico, revítese: Pollock, *Visión y diferencia*, 22–24.

<sup>675</sup> Considérense los siguientes ejemplos protagonizados por bordadoras: J.J. De Mora, “La bordadora de Granada”, *Repertorio de Literatura y Variedades*, s/f, Hemeroteca Nacional Digital de México; El Curioso Parlante, “Las niñas del día”, *Almacén Universal. Artículos de historia, geografía, viajes, literatura y variedades*, 1840, Hemeroteca Nacional Digital de México.

antecedente de la profesionalización que será característica de la siguiente etapa.<sup>676</sup>



Litografía. Ilustración del cuento de Luisa Colet, "Rossea, anécdota histórica del siglo XVII", *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842. Colección Biblioteca Francisco Xavier Clavigero

---

<sup>676</sup> Hall, "¿Quién necesita 'identidad'?", 15–18.

## Bordadoras profesionales: tercera fase, 1870-1900

En 1888, Luis G. Rubín publicó un cuento titulado *La duquesa de la hamaca*. La historia tiene como protagonistas a dos mujeres. Por un lado, a la misma duquesa, una mujer...

[...] renombrada por su hermosura y de gran fama por sus riquezas, boato y esplendor [que fue] criada desde la cuna entre la riqueza, las galas y los mimos y complacida en todos sus caprichos de niña, fue creciendo sin aprender ni saber nada, si no es colocarse bien el tontillo y la gorguera, hacerse los caireles, y darse uno que otro pincelazo de cosmético o pintura, dizque para hacer más interesante y atractiva su belleza. [...] Con falta de cierta ecuación se hizo casquivana y orgullosa; y con la ausencia de todo trabajo, que es el que da vigor al cuerpo y alegría al ánimo, crióse delicada enfermiza y en extremo perezosa.<sup>677</sup>

Su antagonista es Ninete, camarera de la duquesa,

[...] activa, laboriosa, infatigable, todo lo ejecutaba bien y en orden; apta en labores mujeriles, hacía primores; y con una regular instrucción, servía para muchas cosas. Ceceña, muy morenita, de toscas facciones y algo corcovada, lo que la naturaleza le había negado en belleza física, se lo prodigó en cualidades morales, porque era buena, servicial y complaciente, ejercitando con exceso estas dotes en el fatigoso servicio de su ama.<sup>678</sup>

El cuento refiere que la duquesa era conocida por su “proverbial pereza”, en vista de lo que la reina decidió retarla y aleccionarla, mandándole bordar una imagen del rey en su paso por el arco triunfal a su regreso victorioso de la guerra.

---

<sup>677</sup> Luis G. Rubín, “La duquesa de la hamaca”, *La familia*, 07 de 1888, Año V., 47 edición, sec. Cuentos de mi tía, 557–58, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>678</sup> G. Rubín, 558.

Esta orden se enmarcó por la caracterización de la monarca como “[...] muy mujerota, es decir que sabía hacer y mandar todo lo que es necesario para la buena administración de una casa, lo cual constituye el mérito de las mujeres hacendosas”<sup>679</sup>. La duquesa encargó el trabajo a Ninete y lo presentó como propio en la corte en donde fue motivo de la sorpresa y admiración de todas las personas presentes, hasta que un bufón reveló a la verdadera autora. La plagiadora fue expulsada de la corte, mientras que Ninete fue nombrada primera camarera de la reina. El cuento concluye con la siguiente moraleja: “que el laborioso, por muy modesto y por muy humilde que sea de condición, alcanza alguna vez el premio que merecen la paciencia y el trabajo”<sup>680</sup>.

La historia de la obra en seda y estambre realizada por Ninete, es el epílogo de los criterios y promesas que pautarán el trabajo de bordado durante esta etapa y que hicieron de él una actividad considerada como esencial de las mujeres quienes incluso fueron públicamente reconocidas por su dominio de la materia. Del cuento también destaca el uso de la frase “muy mujerota” para referirse a la reina, y que cifra una identidad plena, aunque superlativa del género femenino. La idea de “muy mujerota” implica que dicha suficiencia se traduciría a saber hacer y mandar lo necesario para asegurar la felicidad el hogar, incluyendo el dominio de las “labores mujeriles” de entre las que el cuento exalta el caso del bordado, mismo que vincula con los ámbitos doméstico y político. En caso de que un trabajo de bordado resultara del dominio de la técnica, de un trabajo manual, prolongado, dedicado y discreto, realizado en el marco de valores y espacios domésticos, sujetos del reconocimiento y aprecio público, todo lo cual, según se sugiere en el cuento, podría llegar a resultar en galardones, fama y fortuna, así como en la superación social. El cuento exalta la excelencia de la consideración de la práctica de bordado en tanto un quehacer decoroso, noble

---

<sup>679</sup> G. Rubín, 558.

<sup>680</sup> G. Rubín, 560.

y artístico, de interés social y de injerencia política, que permitiría crear imágenes resultado de una gran demanda técnica, verosímiles con sus referentes de representación, lo que también sumó a su aprecio su relación con el dibujo y copia de imágenes, así como por el conocimiento y aplicación de distintos colores y matices tonales.

Las artes fueron consideradas como el “verdadero termómetro de la cultura de los pueblos”<sup>681</sup>. Con ello coincidieron las ideas de algunas feministas de la época, como lo dejaron ver los textos de Concepción Gimeno de Flaquer, autora española que vivió en México, de presencia en la prensa nacional y quien encabezó la primera ola del movimiento feminista en el país hacia finales del siglo XIX. Ella argumentó que las artes revelaban “la civilización, el carácter físico, los hábitos morales, las creencias religiosas y hasta las riquezas de las naciones”<sup>682</sup>. Una postura similar caracterizó la agenda nacional de este periodo, principalmente durante el Porfiriato, la cual tuvo como resultado el desarrollo de las artes y las letras, con la voluntad de presentar un proyecto cultural y un imaginario mexicanos a la comunidad internacional, lo que así mismo se tradujo en los géneros, estilos y temáticas de las obras creadas en el contexto de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* y en la presencia de éstas en exposiciones internacionales, según se revisará posteriormente.<sup>683</sup>

Destaco el ensayo “La mujer en la antigüedad y en nuestros días”, publicado en dos entregas por la misma Concepción Gimeno de Flaquer en el *Álbum de la*

---

<sup>681</sup> Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales* (Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guizarro, 1877), 61, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-espanola-estudios-acerca-de-su-educacion-y-sus-facultades-intelectuales--0/html/016033d2-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>.

<sup>682</sup> Gimeno de Flaquer, 61.

<sup>683</sup> Fausto Ramírez, “México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado. 1864-1910*, Los pinceles de la historia (Ciudad de México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C.; Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003), 111–14; El Universal, “Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas”, *La Voz de México*, 11 de 1893, Tomo XXIV, 252 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

mujer, periódico del que fue dueña y directora.<sup>684</sup> Se trata de un artículo en el que revisa la participación de la misma en los ámbitos laboral, social, político y familiar; critica a los dandies a quienes calificó como “varones-hembras”<sup>685</sup>. Anotó que “[...] mientras el hombre pierde cualidades la mujer las adquiere, y como sus horizontes intelectuales se van ensanchando, el hombre teme que en el porvenir sea la mujer superior a él”<sup>686</sup>. Subrayó que el desarrollo intelectual y artístico de las “mujeres ilustradas” ha buscado ser impedido por los “hombres oscurantistas” a través de distintas estrategias, un ejemplo de ello se condensa en la frase “la mujer a hacer calceta”, según se puede revisar en el siguiente extracto:

Por este motivo los rezagados del progreso universal, los hombres oscurantistas quieren relegar [a] la mujer a hacer calceta, para que al ocuparse de lo menos desatienda lo más.

¡Hacer calceta! Esta frase debiera ser un arcaísmo en el diccionario de la lengua.

La calceta debía considerarse como voz anticuada, porque la calceta en estos tiempos es un anacronismo.

[...]

La calceta exalta las imaginaciones vivas y adormece las imaginaciones paradas; la calceta es una ocupación que no ocupa. Mientras una mujer de entendimiento limitado dormita con la calceta en mano, el pensamiento de una mujer inteligente hiende espacios ideales, penetra en dédalos de difícil salida.

La mujer debe hacer obras en las que pueda tomar parte su inteligencia, para que ésta no permanezca ociosa. El bordado, el encaje y otras labores entretendrán sus horas agradablemente; trazando dibujos y combinando

---

<sup>684</sup> Concepción Gimeno de Flaquer, “La mujer en la antigüedad y en nuestros días”, *El Álbum de la Mujer*, 08 de 1886, Año IV, Tomo. VII, 9 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México; Concepción Gimeno de Flaquer, “La mujer en la antigüedad y en nuestros días”, *El Álbum de la Mujer*, 09 de 1886, Año IV, Tomo. VII, 9 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>685</sup> Gimeno de Flaquer, “La mujer en la antigüedad y en nuestros días”, 09 de 1886, 102.

<sup>686</sup> Gimeno de Flaquer, 102.

colores, encontrará una mujer de buen gusto, alimento a sus aficiones artísticas. ¿Qué utilidad reporta la calceta? Las máquinas nos ofrecen medias hechas con más perfección y celeridad.

[...]

La rueca cayó, como caerá pronto la calceta; es una crueldad imponerle a una mujer de talento la obligación de hacer calceta, es coartar sus facultades intelectuales, es apagar la luz del entendimiento.

[...]

En un diccionario enciclopédico encontramos la siguiente definición metafórica: <<Calceta, grillete que se pone al forzado.>> Tal vez quieren poner ese grillete a la inteligencia de la mujer sus retrógrados adversarios, para que ésta no se remonte, para que se sostenga siempre a flor de tierra; mas no olviden que mientras la mujer tiene en la mano la aguja de media o la aguja de crochet, puede revolver el mundo manejando la aguja de marear. La mujer es hábil siempre para tejer y tender redes, en las cuales enreda al incauto y al discreto, al sabio y al necio, sin comprometerse; pues la mujer menos lista sabe pasar siempre con gran éxito por el ojo de una aguja.

La mujer inteligente no debe malograr su existencia consagrándola a la calceta; debe emplear su vida en ocupaciones más dignas de ella.<sup>687</sup>

El texto luce el tenor del discurso de una influyente feminista del mundo hispanoparlante. Vuelve evidente la reflexión que existió en dicho marco acerca de los trabajos de agujas y labores de manos. También permite ver que, en tales círculos, el bordado gozó una jerarquía mayor a la del trabajo de tejido, usado para la elaboración de calcetas. Se sugirió que el bordado implica un reto a la inteligencia de sus ejecutantes, adicionalmente, lo señala como una actividad artística y de buen gusto que demanda el ejercicio del dibujo y el trabajo con colores. Finalmente redime el tejido al anotar que, a pesar de que no lo

---

<sup>687</sup> Gimeno de Flaquer, "La mujer en la antigüedad y en nuestros días", 09 de 1886.

recomienda, traduce la habilidad del género femenino en el manejo de las relaciones sociales.

Una vez más se apunta al bordado como un trabajo artístico,preciado y digno del empeño de mujeres consideradas como de mayor presencia y agencia social. Sin embargo, cabe mencionar que siguió siendo regla que no todas lo hicieron a cambio de una remuneración económica, sino únicamente quienes tuvieron la necesidad de hacerlo a fin de procurarse un ingreso. A ello respondió en parte el interés sistematizado y cada vez más depurado por la educación de las mujeres en diversas técnicas de bordado pues éste se siguió pensando como uno de los pocos trabajos “honestos” y “adecuados” para el género femenino, particularmente en sus modalidades de bordadora profesional o de maestra de bordado. Resulta lógico pensar que claramente la oferta laboral no logró satisfacer la demanda de empleos pues no existieron suficientes trabajos, ni bien remunerados, además de que muchas veces estuvieron sujetos a condiciones precarias que incluso propiciaron el deterioro de la salud.<sup>688</sup> La siguiente nota, tomada del artículo “El trabajo de las mujeres”, publicado en 1881 en el *Diario del hogar*, es un ejemplo perfecto de lo anterior:

Conocemos todos a esas familias de la burguesía pobre, en las que las exigencias de la vanidad, el respeto humano y aún tan solo la necesidad de un traje decente perpetúan el drama doloroso y ridículo de la miseria de levita. [...] El amor propio y el maravilloso ingenio de la mujer, disimulan a los ojos de los extraños, sobre todo, de las amigas queridas, la pobreza y las escaseces de la casa. Entonces se sueña en trabajar: un trabajo elegante,

---

<sup>688</sup> En relación con el deterioro de la salud, durante esta época se alertó acerca del peligro que podían suponer algunos de los procesos de teñido pues podían llegar a incluir plomo. A través del periódico, en 1877 circuló una alerta al respecto, la cual recomendaba evitar la compra del hilo de seda vendido por peso, pues el teñido con plomo se aprovechaba para incrementar el peso y el precio del material. También se instó a no chupar los hilos para pasarlos por el ojal de la aguja pues esto resultaba en la ingesta de dicho elemento. Véase: “Seda venenosa”, *La Voz de México*, 07 de 1877, Tom. VIII, 136 edición, sec. Gacetilla.

distinguido, que no tenga el aspecto de un trabajo y que produzca sin embargo, provecho. Tapices, bordados, pintura en porcelana o sobre abanicos, aún lecciones de piano en la propia casa, que tendrían el aire de un *five ó clock*.

[...]

No hay trabajo posible en el hogar. La mujer casada que quiera contribuir al sostenimiento de su casa, está obligada antes que todo a abandonarla.

[...]

Pero una parte de los trabajos que le pertenecen de derecho, son usurpados por el sexo fuerte. Además, la tarea sobrepasa verdaderamente las fuerzas humanas y degenera en suplicio. Días de doce o catorce horas interrumpidos tan solo por dos medias horas de reposo, en cambio de un salario insuficiente en la mayor parte de los casos, permanencia indefinida en una atmósfera irrespirable, la tortura espantosa de la *station debout* impuesta desde la hora de llegada hasta la de partida; la anemia, la consunción, la tuberculosis, las enfermedades de estómago, los dolores de riñones, la hinchazón de las piernas, he ahí el lote de miles y miles de valerosas criaturas, que encuentran todavía el medio de permanecer "mujeres" a los ojos de la multitud indiferente a su suerte.<sup>689</sup>

Paralelamente, sobreviven noticias de mujeres que incluso encabezaron talleres de bordado (no de costura), como lo informa el anuncio del taller de Carmen C. Villalobos, establecido en la ciudad de Toluca. En su publicidad prometía el trabajo de "[...] bordados de todas clases y en cualquier género que sea. Exactitud en el trabajo. Precios sin competencia."<sup>690</sup> Adicionalmente, fueron muchas las que atendieron encargos de bordados, aún y cuando no tuvieran un taller establecido como lo deja ver el caso de María Joaquina Tello, "profesora

---

<sup>689</sup> "El trabajo de las mujeres. Los derechos de las mujeres en la sociedad humana. Traducido de Le Courier du Mexique", *Diario del Hogar*, 09 de 1898, Año XVII, 300 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>690</sup> Carmen C. Villalobos, "Taller de bordados", *El Xinantecatl*, 05 de 1897, I, 20 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

de dibujo, bordado y tejido de toda clase" que publicó varios anuncios en la prensa entre 1883 y 1887, primero bajo el título de "señorita" y posteriormente simplemente indicando su nombre, ofreciendo clases particulares a domicilio y avisando que aceptaba encargos de toda clase de bordados a "precios convencionales y módicos".<sup>691</sup>

También aquellas que se emplearon como maestras se sujetaron a sueldos insuficientes y trabajo excesivo, incluso condicionados a que no estuvieran casadas.<sup>692</sup> A pesar de ello, este tipo de empleos se contaron entre los más afanados por las mujeres pues socialmente fueron considerados como "adecuados" e incluso celebrado pues se les consideró instrumentales para que la niñez y el género femenino lograsen "mejorar su condición" de manera moralmente aceptable.<sup>693</sup> Algunas buscaron perfeccionar sus habilidades docentes, incluidos sus conocimientos como bordadoras, a fin de poder conseguir empleos de maestras. Un relato epistolar publicado en *El Diario del Hogar* informa al respecto a través del ejemplo de la historia de dos hermanas, una de las cuales se inscribió en el Colegio la Paz con el fin de hacerse del título de normalista para poder trabajar hasta "encontrar un esposo digno".<sup>694</sup> Las cartas presentan una fuerte crítica a la administración, currículo, métodos de enseñanza del colegio, sin embargo, confirman que entre los motivos que tuvieron algunas mujeres para matricularse como colegialas, se contó la idea de perfeccionar su educación para dedicarse al magisterio. La misma correspondencia aclara que, entre las clases ofertadas, las de "labores

---

<sup>691</sup> María Joaquina Tello, "La Srta. María Joaquina Tello", *El Tiempo. Diario católico*, 12 de 1886, [http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a347a7d1ed64f16a64cb9?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=joaquina\\_tello](http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a347a7d1ed64f16a64cb9?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=joaquina_tello) edición, sec. Gacetilla, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>692</sup> Milada Bazant, "La educación moderna, 1867-1911", en *Historia de la educación en la ciudad de México*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Secretaría de Educación del Distrito Federal, 2012), 290.

<sup>693</sup> Bazant, 289; "Instrucción pública", *La Mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios Para Mujeres*, 11 de 1880, T. I, 17 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>694</sup> Zafir, "La colegiala", *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 07 de 1882, Tomo I, 236 edición, sec. En torno del hogar, Hemeroteca Nacional Digital de México.

manuales" fueron las más concurridas "[...] porque la que llega a bordar bien logra ganar bastante, por lo alto que se pagan estas obras de lujo"<sup>695</sup>, ya fuera por su venta, enseñanza o por los premios a los que podían aspirar en algunos concursos, contrario a lo que parece haber sido la expectativa de ingresos de la mayoría de las bordadoras. Estas críticas resuenan en la obra del pincel de Agustín Ylizaliturri, fechada en 1874. En ella se miran mujeres conviviendo al interior del colegio. Lucen distintos atuendos que hacen pensar en la diversidad de sus orígenes: algunas de ellas eran colegialas de Vizcaínas, otras provenían del colegio de San Miguel de Belén y otras del Colegio de la Caridad. Todas se entretienen, juega y platican en el patio ante la ruina del inmueble, el descuido de sus jardines y la preferencia del ocio y los juegos por encima de actividades como los trabajos de agujas, parte esencial de la educación manual y moral de las estudiantes. Esto último se traduce en telas que aguardan sobre una silla, mientras una canasta de costura se mira arrumbada en el piso. La obra acusa tanto el deterioro material, como de los valores del colegio ante la adversidad del contexto político que entonces encaró.<sup>696</sup>

---

<sup>695</sup> Zafir, 2.

<sup>696</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, ed. Angélica Velázquez Guadarrama, vol. 2 (México: Fomento Cultural Banamex, 2004), 558–59.



Agustín Ylizaliturri, *El patio del Colegio de Vizcaínas*, óleo sobre lienzo, 1874.

Colección Banco Nacional de México

En otra edición de *El Diario del Hogar* se exhibieron “los abusos que comenten ciertas directoras de las Amigas”, con enfoque en algunas escuelas de la ciudad de Oaxaca. Al respecto, se acusó la participación de algunas maestras, subdirectoras y directoras en la realización de bordados que fueron presentados a concurso como de la autoría de las alumnas.<sup>697</sup> La nota explica que el afán de dichas intervenciones fue obtener las preseas de oro que se otorgaban como premio a este tipo de trabajos y que acarreaban el reconocimiento público de las estudiantes premiadas, de los orgullosos padres y de las maestras a cargo de su dirección. La misma nota explica que este tipo de trabajos demandaban horas de dedicación, tanto de alumnas como de las maestras, independientemente de quién estuviera a cargo de su conclusión, además de

---

<sup>697</sup> Severo Azote, “Carta de Oaxaca”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 09 de 1884, Año IV, 2 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

que acusan que su aprecio generalmente se cultivaba en el ámbito familiar y no forzosamente en el valor de venta de las piezas:

[...] aún al costo de \$20, 30 y 40 hacen las niñas bordados sombreados con sedas u oro, en cuadros de lujo, preciosos para el adorno de un salón, pero ¿podrán emprender en otros, que realizados les proporcionen la subsistencia? ¿Verdad que no? Y lo prueba que ni los que han hecho venden; pues se ha visto que sus padres en caso de necesidad muy urgente, no encontrando comprador, sólo les ha quedado el recurso de llevarlos a los empeños donde se les ha prestado a lo sumo \$3, valor que los agiotistas consideran por marco y vidriera, porque el bordado para ellos nada vale.<sup>698</sup>

Los trabajos descritos en la cita anterior se corresponden con algunos que aún se conservan en colecciones particulares, así como en las de algunos museos donde suelen funcionar como parte de ambientaciones de salones de época. Tales obras efectivamente dieron constancia de la maestría en el dominio de una o varias técnicas de bordado, a fin de presentarse como trabajo de fin de cursos, en un concurso, para obsequiarse e incluso para señalarse como un ejemplo probatorio en la solicitud de un empleo.

Oresta López ha recogido la noticia de que, además de presentar un certificado que las acreditara como normalistas, o bien, como competentes en costura y bordado, las aspirantes a maestras también debían presentar ejemplos de su trabajo.<sup>699</sup> Esta idea se corresponde con la participación de profesoras de bordado en concursos estatales, nacionales e internacionales de los que se beneficiaron en caso de resultar premiadas y en los que además adquirieron un reconocimiento y aval a de su trabajo que sin duda les benefició al conseguir

---

<sup>698</sup> Severo Azote.

<sup>699</sup> Oresta López, "La educación de mujeres en Morelia durante el Porfiriato", en *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, ed. María Adelina Arredondo (Ciudad de México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003), 195.

empleo y clientela. Tal fue el caso de Dolores Frías, quien dirigió un establecimiento de instrucción y participó en un concurso organizado por el estado de Querétaro con un bordado realizado en relieve representando a México y a Estados Unidos, reunidos por la industria y el trabajo.<sup>700</sup>

Correspondiente con estas noticias puede entenderse gran parte de las piezas que se conservan en la colección del Museo Vizcaínas, entre las que destacan “cuadros bordados” o “bordados de cuelga”, fueron realizadas con el objetivo de ser trabajos de exposición de fin de cursos e incluso fueron presentados a concurso, parte de una estrategia que buscó infundir en las mujeres el gusto por las bellas artes.<sup>701</sup> Es importante considerar que, en general, dichas piezas fueron realizadas por mujeres que estudiaron para normalistas, por lo que es factible pensar que coadyuvaron a que sus autoras fueran contratadas como maestras del mismo colegio o de otros más. Puede pensarse que tal fue el caso de Isabel Contreras cuya participación en concursos como colegiala representante del Colegio La Paz, así como los reconocimientos que obtuvo, pudieron contarse entre los motivos que la confirmaron como titular de la clase de “labores femeniles”.<sup>702</sup> Lo mismo puede decirse de su alumna Julia Mörner quien la sucedería en la cátedra de bordado y quien además fue premiada por dirigir los trabajos presentados en la Exposición Universal de Chicago de 1893.<sup>703</sup>

Hacia finales del siglo, el recorrido revisado desembocó en prácticas de bordado que se incluyeron dentro de lo que podría clasificarse como un quehacer excepcional y protagónico del ámbito social y político de la época, también en términos simbólicos. En el contexto del Porfiriato esto correspondió con la

---

<sup>700</sup> La Hoja Suelta de Querétaro, “Más objetos”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 06 de 1882, 21 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>701</sup> “Exposición de Orizaba”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, el 23 de diciembre de 1881, Núm. 70, 1 edición, sec. Crónica del día, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>702</sup> Mörner, *Memorias de una colegiala*, 24–32; “Exposición de Orizaba”.

<sup>703</sup> Mörner, *Memorias de una colegiala*, 7.

participación de bordados realizados por mujeres en la representación oficial de símbolos nacionales en el contexto de fiestas cívicas y eventos políticos, en su presencia dentro de certámenes nacionales e internacionales y en su papel a manera de regalos de distinción que incluso merecieron la atención de la prensa local. Estos ejemplos pueden tenerse como efecto de una agenda política que buscó difundir y exaltar dicha práctica como característica de las actividades “domésticas” y “femeninas” de sus practicantes quienes eran tenidas por sostén de la ciudad de cara a los estereotipos de madres, cuidadoras y educadoras de sus maridos, hijos, padres y de la sociedad en general, ideas que comenzaron a problematizarse al menos desde mediados de la centuria.<sup>704</sup> También fueron resultado de la participación y voluntad (inmediata o eventual) de sus autoras quienes colaboraron con ello, en principio como resultado de sus circunstancias, habilidades y experiencia en el bordado y, en segunda instancia como un giro en su actitud que les hizo desplazarse desde la discreción y privacidad del ámbito doméstico hacia un relativo protagonismo en la esfera pública. Todo ello dio paso a una transformación sin duda disruptiva que coadyuvó a que las mujeres jugasen un papel en tanto agentes cada vez más presentes y reconocidos de la agenda pública, tanto a nivel nacional como internacional, lo que sin duda incidió no sólo en la percepción simbólica y en los juicios de valor acerca de los bordados, sino también en la idea misma sobre las mujeres y el estereotipo de feminidad.<sup>705</sup> Justamente los casos que se revisaran en esta sección y en la siguiente son los que nos previenen de caer en la “visión simplista” de la que alerta Patricia Mayayo, referida a la consideración “[...] de las mujeres artistas como víctimas pasivas o audaces luchadoras contra la opresión patriarcal”<sup>706</sup>, lo cual encarna la complejidad y diversidad de la historia de las mujeres, de sus prácticas consideradas como artísticas, incluido el bordado ante

---

<sup>704</sup> Carlos Sainte-Foix, *Horas serias de una joven* (Paris: Librería de Rosa y Bouret, 1868), 5–6.

<sup>705</sup> Parker, *The Subversive Stitch*, 197.

<sup>706</sup> Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 56.

lo cual algunas de ellas compartieron una experiencia histórica común y disruptiva.<sup>707</sup>

Desde distintas trincheras, algunas de ellas consideradas como “naturales” de las actividades femeninas como entonces correspondió al bordado, y otras, como la pintura, contadas entre las nuevas conquistas de la profesionalización de la instrucción femenina, particularmente en el ámbito de las bellas artes, diversas mujeres empeñaron su trabajo y nuevas oportunidades para participar de la configuración e un imaginario nacionalista con lo que coadyuvaron a la traducción material y visual de los valores e ideales nacionales. Sus obras fueron exhibidas y celebradas dentro y fuera del país, sin embargo, en todo caso, su presencia finalmente pareció omitirse de las principales narrativas sobre el arte y la historia mexicanas.<sup>708</sup>

### **Participación y representación política**

Hacia finales de la centuria, circunstancias concretas del momento desembocaron en la presencia protagónica de mujeres en ámbito político nacional. La Junta de Señoras, grupo social integrado por integrantes de familias de grandes privilegios políticos y económicos, es evidencia de ello. Este grupo, encabezado por Carmen Romero Rubio de Díaz, se alineó en forma y función con otros organismos equiparables, como los que entonces estuvieron activos en Estados Unidos, dedicados a impulsar y financiar la representación de mujeres en certámenes internacionales según se detallará más adelante. El carácter representativo que tuvo la junta, como resultado de su origen y justificación en el seno de la vida política del país, contó entre sus efectos la convocatoria e

---

<sup>707</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 134.

<sup>708</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Eulalia Lucio y Carlota Camacho, tradición artística femenina en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886-1899”, en *De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista: homenaje a Fausto Ramírez*, ed. Jaime Cuadriello, María José Esparza Liberal, y Angélica Velázquez Guadarrama (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021), 369.

impulso de otras mujeres y de su trabajo, cuando estos se alinearan con los valores que buscaban promover. Así, este organismo convocó, apadrinó y difundió el trabajo de mujeres y de agrupaciones de mujeres, o bien, dedicadas a la educación y capacitación de las mismas, siempre y cuando se correspondieran con ejemplos destacados de un arte tenido por femenino.<sup>709</sup> El interés por la difusión de estos trabajos coadyuvaría a señalar al país como uno donde las mujeres eran ejemplo de buena educación, agentes del orden y del progreso nacional, así como en otras latitudes tenidas por ejemplares por el gobierno en turno.

Tales pormenores parecieron hacer posible la participación de algunas mujeres, y particularmente, de mujeres bordadoras en la agenda cultural, lo que resultó en la difusión y exhibición de sus obras a nivel nacional e internacional. En principio, esto convivió con el esquema de domesticidad que se buscó preservar y difundir, el cual pretendió refrendarse a través del reconocimiento de estas labores como fundamento de la vida doméstica y en cumplimiento con labores patrióticas. En línea con ello deben considerarse los casos de mujeres que realizaron bordados a manera de obsequios, comisionados o no, y de los que sobreviven noticias diversas lo que nos habla de la intención de destacar este tipo de prácticas. Ejemplo de ello fue el encargo que hizo Carmen Romero Rubio de Díaz a las profesoras y alumnas de la clase de bordado del Hospicio de Guadalajara (Hospicio Cabañas). En dicha ocasión se comisionó la elaboración de una sobrecama que serviría de obsequio para Margarita de Saboya, quien entonces fuera reina de Italia.<sup>710</sup> De manera similar, en 1899 la Junta Central del Estado de Sinaloa obsequió una cubierta de cojín bordada por Isabel Verdugo y Flaquez a Marie-Louise Picard, conyugue del entonces presidente de Francia Émile Loubet. La noticia apunta que la “primorosa” cubierta era una “verdadera

---

<sup>709</sup> “Asociación Artística”.

<sup>710</sup> “Bordado del Hospicio de Guadalajara”, *Diario del Hogar*, 11 de 1897, Año XVII, 48 edición, sec. Por los estados, Hemeroteca Nacional Digital de México.

obra de arte" en la que se representaba una alegoría a través de la imagen de un libro en el que se leían la nota y letra del himno de Francia usado por la III República, acompañado de un lazo con la frase "Vive la France".<sup>711</sup>

Adicionalmente, habría que considerar las numerosas noticias que existen de estandartes institucionales, municipales, estatales y de la milicia, que incluso fueron considerados como "reliquias" e incorporados a acervos como el del Museo Nacional de Artillería debido a que, entre otros aspectos, se dio por hecho que sus procesos y existencia misma dieron cuenta de la "patriótica labor del bello sexo"; tal fue el caso de un estandarte realizado en Coahuila por Mariana Rodríguez, Refugio Carbajal, Luisa López del Bosque y Dolores García Carrillo, el cual justamente se sumó al acervo de dicho museo.<sup>712</sup>

Para el año 1900, el pintor Atanasio Vargas realizó un grupo de pinturas de formato oval con los retratos de Miguel Hidalgo, Josefa Ortiz de Domínguez, Ignacio Allende, José María Morelos, Vicente Guerrero, Mariano Matamoros y Nicolás Bravo. En su instalación también trabajaron otras autoras y autores, quienes se dedicaron a la preparación de una superficie de terciopelo rojo, bordada en metales con hilo de canutillo dorado, así como a la elaboración de distintos marcos para delimitar el formato de cada pintura y de la superficie oval en terciopelo que las agrupó a todas. La obra se remató por un águila en vuelo agarrando unas ramas de laureles, por un título en letras de latón con la leyenda *Glorias de 1810*, aunque institucionalmente se denomina como *Medallón de la Independencia*,<sup>713</sup> y se completó con una frase que explicó su motivo: "2ª Peregrinación patriótica de Pinos (Zac.)/ Septiembre 16 de 1900". Así, si bien son protagónicos los retratos de la autoría de Vargas, la obra debe entenderse no

---

<sup>711</sup> "Obsequio a Mme. Loubet", *El Chisme*, 10 de 1899, 173 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>712</sup> Redacción del Sol de Saltillo, "El pabellón coahuilense", *Diario del Hogar*, 08 de 1898, Año XVII, 296 edición, sec. Histórica, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>713</sup> *Grandeza Mexicana*, Exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de Antropología, 2021).

sólo como dichos ejemplos, sino como un sistema que articuló la labor de varias manos y tradiciones materiales que debieron funcionar en conjunto para lograr esta pieza, instalación y artefacto de peregrinación, de tipo memorial y celebratorio.



Atanasio Vargas, y otras autoras y autores desconocidos. *Medallón de la Independencia o Glorias de 1810*, óleo sobre lienzo, madera labrada y dorada, terciopelo cosido y bordado metálico en canutillo dorado con relleno en hilo de algodón y recortes de cartón, México, 1900, Museo Casa de Hidalgo, Dolores, Guanajuato – Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Si bien se desconocen mayores detalles sobre este ejemplo, sus características nos llevan a pensarla en los términos que proponen las noticias anteriores: a

manera de una “patriótica labor”<sup>714</sup>, una en la que se las lógicas materiales de cada tradición artística tuvieron que considerar las que caracterizaron al resto con el objetivo de conseguir el resultado final deseado. En todo ello, el bordado se sugiere como un trabajo estratégico que, resonando con el título, provee a la pieza de un lujo excepcional, en atención a las condiciones que es necesario considerar de cara a su presencia como parte relevante de la misma: condiciones materiales (bordado en oro sobre terciopelo), de proceso (bordado a mano) y simbólicas (bordado por mujeres mexicanas). El que actualmente la catalogación oficial de esta obra sólo la considere como un óleo sobre tela y como fruto exclusivo de la autoría de Atanasio Vargas reafirma la vigencia de una añeja jerarquía en las artes y la hegemonía del quehacer pictórico dentro de la historia de la construcción de valores, historias y acervos artísticos nacionales e ignora la participación que en ello tuvieron otras tradiciones, como por ejemplo el bordado hecho por mujeres.<sup>715</sup>

El trabajo de bordado y su presencia en el ámbito público y político, así como su aporte a la construcción de un imaginario nacionalista y de carácter patriótico, relativamente coincidió en tiempos con la participación de algunas mujeres como Eulalia Lucio y Carlota Camacho en la creación pictórica de imágenes con afanes semejantes. Estas pintoras desafiaron el lugar de “neutralidad” al que se había relegado la producción realizada por mujeres en consideración de las temáticas de representación que hasta entonces se tenían por adecuadas para el ejercicio del género femenino, como por ejemplo las naturalezas muertas ya que, como ya lo ha señalado Velázquez Guadarrama, se pensaba que “[...] su ejecución no requería de la formación profesional que exigía el estudio del desnudo, la pericia en el dibujo y el conocimiento de la perspectiva, habilidades

---

<sup>714</sup> Redacción del Sol de Saltillo, “El pabellón coahuilense”.

<sup>715</sup> “Medallón”, consultado el 2 de junio de 2022,

[https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura%3A4297](https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4297).

fundamentales para el ejercicio del género histórico"<sup>716</sup>. También fue contemporáneo a la incorporación de mujeres como estudiantes oficiales de dicha institución, entre quienes se contaron Carlota Camacho, Dolores Soto, Señorina Merced Zamora, Carmen López y Josefina Ruiz, alumnas matriculadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1888.<sup>717</sup> Tanto los bordados, como las obras pictóricas realizadas por estas mujeres han ocupado lugares marginales dentro de las narrativas sobre el arte, la identidad y la historia nacionales en tanto síntoma de los valores hegemónicos que tradicionalmente han moldeado sus enfoques.

### **Bordados en eventos sociales**

El bordado también llegó a fungir como un obsequio en el contexto de eventos en los que participaron las personalidades del momento y actores sociales relevantes. De cara a dicha circunstancia, estos casos recibieron la atención de la prensa, lo cual resultó en información sobre las obras, sus autoras y las circunstancias que enmarcaron su intercambio. Considero que estos actos, al igual que los casos revisados anteriormente, deben considerarse como "estrategias materiales" que algunas mujeres implementaron valiéndose para ello de los recursos que tenían a la mano, resultados de su educación textil y femenina, de cara a la nueva consideración que se le otorgó al bordado y al reconocimiento de su valor cultural y artístico, de relevancia política y social, pero siempre en referencia a su feminización. Es decir que durante el siglo XIX, el bordado no dejó de considerarse como un "arte mujeril".

---

<sup>716</sup> Velázquez Guadarrama, "Eulalia Lucio y Carlota Camacho, tradición artística femenina en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886-1899", 351.

<sup>717</sup> Velázquez Guadarrama, 349.

De cara al contexto de la creación textil emprendida por mujeres, de acuerdo con Maureen Daly Goggin, las “estrategias materiales” deben pensarse como aquello que les permitió producir y reproducir objetos culturales y, junto con ello, comunicar y transformar valores culturales.<sup>718</sup> Así, comprender estos regalos como simples presentes es limitar la posibilidad de considerar que fueron recursos y oportunidades que sus autoras aprovecharon para habitar nuevos espacios (físicos y simbólicos), así como para incidir en ellos, en los actores que los conformaron y en sus dinámicas particulares, desde las posibilidades que les brindaban los bordados en tanto un medio de potencia retórica, articulada por su mismo proceso de creación y sustentada en la pieza resultante. Todo ello se desarrolló en observación de las normas de las dinámicas entre los géneros como lo informa cada noticia, de cara a la idea de que estas prácticas y estas modalidades de bordado, si bien incidieron en la esfera social, también articularon la feminización de sus autoras a un nivel subjetivo y político, aunque aprovechando de las fisuras que resultaron de todo ello como espacio de negociación que coadyuvó a su reconocimiento en tanto creadoras.<sup>719</sup>

Por ejemplo, en 1887, en la sección “Ecos de la Semana” del periódico *Diario del Hogar*, se publicó la nota del matrimonio entre Lauro Obregón y María Santacilia y Juárez, nieta mayor de Benito Juárez, pues “llamó grandemente la atención de nuestra sociedad”<sup>720</sup> y reunió a “las familias más notables [...]: los personajes políticos y los que más se distinguen en las artes y las bellas letras”<sup>721</sup>. Entre los obsequios se contaron un bolso sachet bordado, por Olimpia Morquecho; una caja de pañuelos bordados, por la Señora Felicitas Juárez de Sánchez; cojines

---

<sup>718</sup> Maureen Daly Goggin, “Introduction: Threading Women”, en *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, ed. Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin (Nueva York: Routledge, 2009), 3.

<sup>719</sup> Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, 56–57; De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 145.

<sup>720</sup> Titania, “Matrimonio del Sr. Lauro Obregón y la Srita. María Santacilia”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, 11 de 1887, Año VII, 41 edición, sec. Ecos de la semana, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>721</sup> Titania.

bordados, de parte de la Señora de Valle; un cojín de raso y felpa bordado, por la Srita. Osio y otro de felpa bordada, por la Srita. Mercedes Dublán.<sup>722</sup> Otro caso corresponde a los obsequios que recibieron Fernando Camacho y Dolores Corona, hija del militar y político Ramón Corona, así mismo con motivo de su matrimonio; entre ellos se detalla el caso de “un precioso edredón bordado de seda de colores sobre un fondo de raso de color de fresa machucada y cuyo trabajo es muy delicado”<sup>723</sup> de parte de María de Schiafino y de su hija. También recibieron una caja para guantes con bordado, de Olimpa Moquecho.<sup>724</sup>

Las presentaciones de cantantes, actores y actrices también fueron reconocidas con regalos que se consideraron como un testimonio de simpatía o de fraternidad y que en el caso de personalidades extranjeras tendieron a ser más numerosos, costosos y elaborados. Así, Soledad Goyzueta de D'Alessio, intérprete mexicana, recibió un porta-pañuelo bordado en seda sobre raso, de parte de Virginia Ramírez.<sup>725</sup> A Luisa Martínez Casado, actriz cubana, le obsequiaron varios bolsos tipo sachet con pañuelos bordados.<sup>726</sup> El tenor Aurelio Morales fue regalado con un chapetín, una prenda de vestir trabajada en raso azul y bordada en plata, de parte de Soledad Gamboa.<sup>727</sup> La Sra. Musiani, artista que se presentó en el Gran Teatro Nacional, fue obsequiada con un pañuelo bordado, de parte de la Srita. Breier<sup>728</sup>.

También existen notas acerca de bordados que fueron donados con el afán de que se incorporaran a los premios de rifas de beneficencia. Entre los ejemplos se

---

<sup>722</sup> Titania.

<sup>723</sup> “Obsequios”, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de 1887, XLVII edición, sec. Gacetilla.

<sup>724</sup> “Obsequios”.

<sup>725</sup> Gil Blas, “Regalos a la Sra. Goyzueta de d'Alessio”, *Diario del Hogar*, 08 de 1890, Año IX, 297 edición, sec. Crónicas Dominicales, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>726</sup> “El beneficio de la señorita Martínez Casado”, *El Nacional*, 10 de 1889, T XII, Año XII, 33 edición, sec. Notas teatrales, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>727</sup> “Obsequios de el Sr. Aurelio Morales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 09 de 1890, Año 49, T 98, 15785 edición, sec. Noticias diversas, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>728</sup> “Beneficio de la Sra. Musiani”, *El Tiempo. Diario católico*, 12 de 1890, Año VIII, 2178 edición.

cuenta el caso del limpia plumas con un “bordado primoroso” obsequiado por Laura Llamas y Dodge<sup>729</sup>, un pañuelo bordado, por Carolina G. de Belina<sup>730</sup>, y de un sombrero bordado por la Sra. H. Proal<sup>731</sup>. Estos casos en concreto no sólo enfatizan el aprecio que se le brindó a este tipo de obras, sino que también confirmaron al bordado como un capital simbólico relevante que colocó a sus autoras/donatarias en la posición de patrocinadoras de los proyectos que se apoyaron a través de este tipo de rifas.

En el Museo Vizcaínas se resguarda un “bordado de cuelga” de la autoría de Guadalupe Velázquez. La pieza consiste en un bordado trabajado con hilos de seda en punto de satín sobre una tela así mismo de seda. El análisis cuidadoso de esta pieza sugiere varias consideraciones sobre el proceso que sustentó su existencia misma y que entre otros aspectos involucró la obtención de los materiales suntuosos con los que fue elaborada, así como agujas adecuadas o “finas” que contuvieran los delgados, resbaladizos y enredadizos hilos de seda. También demandó el trabajo con un bastidor que supuso el montaje cuidadoso de la tela ya que, como los manuales de bordado lo recuerdan, este tipo de trabajos demandaba que el lienzo contara con la tensión necesaria como para lograr puntadas de satín homogéneas, ordenadas y con la tensión necesaria para lograr el brillo deseado. En la obra se observa el trabajo de motivos vegetales, en ellos destaca la presencia de hojas y flores; se ordenan en tres secciones principales, dispuestas a partir de la presencia protagónica del bordado de una letra “g” estilizada y acompañada por una forma que sugiere un corazón conformado por perfiles de estilizaciones de rocallas. Las formas florales y su aparente geometría sugieren un dibujo que probablemente

---

<sup>729</sup> “Junta Patriótica Privada de la 1º Demarcación”, *El Siglo Diez y Nueve*, 09 de 1888, T. 94, 15175 edición, sec. Gacetilla, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>730</sup> “La rifa de la 1º Demarcación”, *El Municipio Libre*, 09 de 1890, Tom. XVI, 216 edición, sec. Noticias, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>731</sup> “Objetos para la rifa del 14 de julio”, *El Popular. Diario independiente de la mañana*, 06 de 1901, Año V, 1609 edición, sec. Noticias de Puebla, Hemeroteca Nacional Digital de México.

combinó el uso de patrones y de un dibujo a mano alzada. El marco del bordado está trabajado en madera labrada, con aplicaciones en yeso y dorada; es un trabajo suntuoso, cuyo estilo está presente en varios ejemplares de la época, que se complementa por los detalles de la vidriera que lo compone, ésta incluye una marialuisa en color blanco con detalles trabajados en hoja de oro, aprovechados para presentar la inscripción que aclara las cuestiones de autoría y dedicatoria de la obra en su conjunto: "GUADALUPE VELASQUEZ A SU QUERIDA PRIMA GERTRUDIS V. DE GALLARDO".

Se trata de una obra cuyos procesos y resultados revelan un gran esmero e incluso una muy significativa inversión de tiempo y dinero que abonaron a la obtención de tal resultado. De cara a lo anterior es indudable que la pieza fungió como un obsequio especial y destacado que además podría pensarse que pudo haber sido recibido con mucho aprecio por Gertrudis V. De Gallardo ante su muy probable familiaridad con las condiciones de un trabajo de bordado de esta calidad y por la relación familiar y de cariño que lo motivó. Finalmente, al respecto de esta pieza y de cara al franco desconocimiento de su historia más allá de lo que aquí se ha revisado, me gustaría sugerir que quizás tuvo como motivo la celebración de la boda de Gertrudis, lo cual, probablemente haya influido en la elección cromática, de materiales y en el gran trabajo dedicado a esta pieza. Si bien no me es posible confirmar esta idea, en cualquier caso la obra nos ayuda a conocer acerca del esmero dedicado a trabajos que tuvieron como objetivo el fungir como regalos distintivos, en el marco de distintas celebraciones, lo cual permite entender las consideraciones que sustentaron su referencia en la prensa.



Guadalupe Velásquez, bordado de cuelga, tafetán de seda bordada al punto de satín con hilos de seda, México, finales del siglo XIX. Colección Museo Vizcaínas

Sin duda, no debe descartarse la posibilidad de que, si bien los regalos se dieron a nombre de las mujeres que han sido referidas, también pudieron haber sido realizados en colectivo, así como por otras manos a las que en principio no se les dio crédito, como se acusó en el cuento de *La duquesa de la hamaca*.<sup>732</sup> Tal situación parece haber sido común, tanto que se retomó dentro de un breve cuento titulado "Mentiras blancas", publicado en el periódico *El tiempo*. En él, la protagonista, de nombre Julieta, obsequia a su tía un mantel bordado por su doncella, lo cual nos habla acerca de las dinámicas de dominación y poder que

---

<sup>732</sup> G. Rubín, "La duquesa de la hamaca".

también operaron dentro del mismo ámbito del bordado y que podría decirse que se mantienen vigentes en muchas prácticas textiles.<sup>733</sup>

- He aquí un tapete para mesa que mamá te envía.
- Es bonito, pero lo que más me halaga es que mi cuñada habría pensado en mí mientras lo ha bordado.
- ¡No tía, no, si fue la doncella quien lo bordó!
- Observé que esto la contrariaba y entonces le ofrecí un saco de chocolate.<sup>734</sup>

De cara a lo anterior, el bordado se reconoció como una habilidad femenina, como un capital simbólico, político y afectivo particular del ámbito social de las mujeres y que en el contexto revisado les llevó a tomar parte de la esfera social y de la vida pública. En dicho marco, el bordado puede considerarse como un “gesto textil”, pautado por un trabajo corporal y afectivo esmerados, considerado como “primoroso” en atención a sus procesos de creación, ante la demanda de trabajo manual y tiempo que involucra, como resultado del empleo de materiales suntuosos y atractivos a los sentidos, y ante las características tangibles, visibles y simbólicas del resultado final.<sup>735</sup> Estas ideas coinciden con la idea de que el tejido y el tejer, según se analiza en el libro *El mensaje está en el tejido*, propicia efectos en quienes se dedican a ello y en su hacer, además de que ha sido vehículo para vincular personas ante su gusto y dedicación a la misma práctica y para que, a través de ello, de su reconocimiento y lucimiento en espacios públicos, a llevado e impulsado a varias mujeres a salir a éste, a tomar parte activa y de éste, a veces mediante su

---

<sup>733</sup> Octavio Maza y Omar Pasillas, “Las comunidades de producción textil en el centro de México”, *Revista de Ciências Sociais*, núm. 41 (octubre de 2014): 227–48; Brenda Ojinaga Zapata, “Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (2020): 42–61, <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>.

<sup>734</sup> Carlos Foley, “Mentiras blancas”, *El Tiempo. Diario católico*, 07 de 2021, Año XIX, 5330 edición, sec. Sección literaria de los domingos, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>735</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 206.

deliberada presencia y a veces mediante su porte en prendas que si bien se gestaron en el hogar, se crearon para lucirse en el ámbito social.<sup>736</sup> Pareciera que todo esto sugiere que la particularidad de este tipo de hacer, de cara a su feminización y a las mujeres que ha convocado, ha derivado en el desarrollo y constante reafirmación de una creación textil que también puede entenderse como una forma de comunicación que requiere de su experiencia encarnada y sentida para dar pie a una comprensión (no forzosamente plena) de su dimensión retórica específica.<sup>737</sup> En el periodo revisado, esta última empezó a ser motivo de atención y reconocimiento social y político como nunca antes había ocurrido, al menos en el caso mexicano, todo lo cual posicionó al bordado mismo como un agente relevante del ámbito de la política nacional y de las relaciones internacionales.

---

<sup>736</sup> Annuska Angulo y Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido*, Primera edición, Serie WMW (Ciudad de México: Futura Textos, 2016), 82–109.

<sup>737</sup> Pristash, Schaechterle, y Carter Wood, "The Needle as the Pen: Intentionality, Needlework, and the Production of Alternate Discourses of Power", 13–14.

#### 4. Bordados y bordadoras y su presencia en exposiciones

*Cómo pensar sobre el fetichismo sin pensar en el impacto de la ciudad, en la creación de ciertos parques y calles, en los "barrios chinos" y sus entretenimientos "baratos", o la seducción de las vitrinas de los grandes almacenes que apilan bienes deseables y llenos de glamour. Para mí, el fetichismo suscita toda una serie de cuestiones relacionadas con cambios en los modos de producción de objetos, con la historia y la especificidad social de control, de la destreza y de las "buenas maneras", o con la experiencia ambigua de las invasiones del cuerpo y de la graduación minuciosa de la jerarquía.*

Gayle Rubin, en entrevista con Judith Butler, "Tráfico sexual".<sup>738</sup>

El sistema del arte tiene reservado un lugar privilegiado para las exposiciones. Lo que se muestre en ellas puede tenerse como un reflejo de los intereses e intenciones de ese sistema, y así mismo como ejemplo de sus fetiches pues lo que se exhibe corresponde con lo que Jean Baudrillard ha referido a aquello que simboliza "[...] una trascendencia interior, el fantasma de un meollo de realidad en el que vive toda conciencia mitológica, toda conciencia individual, fantasma de la proyección de un detalle que sea el equivalente del yo alrededor del cual se organiza el resto del mundo"<sup>739</sup>.

Tradicionalmente, éstas han dado lugar a la presentación de aquello que se ha considerado como un ejemplo destacado del progreso de la humanidad y de su historia, todo lo cual lleva a pensarlas como montajes en los que se disputan relaciones de poder, así como narrativas sobre la hegemonía, memoria y legitimación cultural.<sup>740</sup> Así, cada exposición debiera considerarse a la luz de los momentos, espacios, formas, valores e intereses que le sirven de contexto, y en

---

<sup>738</sup> Gayle Rubin y Judith Butler, "Tráfico sexual: entrevista", *Cadernos Pagu*, núm. 21 (2003): 179, <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000200008>.

<sup>739</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969), 90.

<sup>740</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, Culture: policies and politics* (London; New York: Routledge, 1995), 177; Elise Weinstein Dintzman, "Tattered Cloth Tells More: Women's Work and Museum Representation." (Tesis de Doctorado en Filosofía, Toronto, Library and Archives Canada; Bibliothèque et Archives Canada, 2012), 11–13.

relación con los discursos, personalidades y obras que destacan en cada ocasión. Tales pormenores, las intenciones que revelan, el aprecio que se le concede a cada temática de exposición y los afanes de una muestra en específico, han estado tradicionalmente vinculados a las agendas de diversos foros culturales, así como a los presupuestos y recursos humanos que se les dedican. La exhibición pública durante el siglo XIX de trabajos de bordados realizados por mujeres también se sujetó a dichas condiciones.

En vista de lo anterior y en el marco del periodo que interesa a este estudio, las exposiciones, la selección de las piezas que formaron parte de éstas junto con sus énfasis discursivos, aunado todo a ello a la edificación de inmuebles que resonaron en la agenda política que respaldó a cada proyecto, pueden tenerse por ejercicios de montaje.<sup>741</sup> Éstos tuvieron entre sus objetivos la articulación de una narrativa sobre el país como una nación moderna. Puede decirse que, en tanto ejercicios de articulación de sentidos, estos montajes también buscaron hacer evidentes los valores que entonces se deseaban proyectar acerca de la identidad nacional, con fundamento en hitos históricos específicos y en algunos paradigmas morales referidos al papel que cada persona debería desempeñar dentro del tejido social, determinado por criterios de distinción pautados por diversas intersecciones, entre ellas la raza, la clase y el género. Así, en atención a la propuesta teórico-crítica de Didi-Huberman, fuertemente influida por Walter Benjamin, las exposiciones pueden considerarse como puestas en escena de montajes ficcionales que sugieren una imagen determinada del tiempo, de la historia y del espacio mexicanos, traducida a actores y objetos diversos.<sup>742</sup> La idea de montaje también puede entenderse como una trama, como un tejido compuesto por una selección de relatos que construyen sentido y realidad (a

---

<sup>741</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 42.

<sup>742</sup> Didi-Huberman, 123.

pesar de su posible dimensión ficticia), y que es susceptible de rasgarse, deshilarse, pero también de llenarse de adornos, bordados y brocados.<sup>743</sup>

Utilizo estas metáforas textiles de forma deliberada y apelando a la larga tradición que respalda su uso para describir y comprender fenómenos socioculturales, ya que, como lo ha dicho Silvia Rivera Cusicanqui, los “[...] conceptos-metáfora [...] describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades”<sup>744</sup>. Así, si bien la idea de montaje enfatiza espacio y tiempo, pensarlo mediante una metáfora textil, a manera de un tejido deliberado, obliga a considerar los procesos de creación y del hacer, así como su dimensión colectiva, a la par que sus marcos espaciales y temporales. Pensar en dichos procesos, los de creación y del hacer, siguiendo la propuesta de Tania Pérez-Bustos, Eliana Sánchez- Aldana y Alexandra Chocontá, invita a tener en mente los errores, la presencia de algunas fibras más frágiles que otras, de hilos sueltos, a mirar el desarrollo y no sólo el resultado, mismo que además puede destejarse y no sólo desgarrarse, contrario a lo que propone Huberman.<sup>745</sup>

Esta sección revisará el caso de algunas exposiciones ocurridas durante el siglo XIX bajo el supuesto de que pueden considerarse como montaje y tejido de una narrativa identitaria a la manera en que Rivera Cusicanqui ha pensada la identidad:

[...] no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. Pienso que son

---

<sup>743</sup> Didi-Huberman, 61, 293.

<sup>744</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*, Colección Nocións comunes (Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2018), 17.

<sup>745</sup> Tania Pérez-Bustos, Eliana Sánchez-Aldana, y Alexandra Chocontá-Piraquive, “Textile Material Metaphors to Describe Feminist Textile Activisms: From Threading Yarn, to Knitting, to Weaving Politics”, *TEXTILE* 17, núm. 4 (2019): 368–77, <https://doi.org/10.1080/14759756.2019.1639417>; Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 293.

las tácticas de inclusión y reflexión sobre el "otro" –básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno a través de la labor textil— las que nos pueden servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz. Pero tenemos, por otro lado, la persistencia de la versión masculina de la identidad, que está anclada en el mapa. El mapa sería entonces la forma moderna, multicultural, de la identidad como cuestión de minorías; el territorio étnico, el espacio circunscrito y cercado por fronteras, emblematizado en símbolos y signos corporales.<sup>746</sup>

En este caso, la idea del tejido es la metáfora que sirve para comprender las exposiciones como un proceso complejo y heterogéneo. Este tejido entramó un proyecto nacional bien delineado que fue difundido en México y en otras latitudes. A la par de ello también incluyó variantes del mismo, no del todo prescritas, que abrazaron intercambios y reflexiones espontáneas como correspondió a la presencia del bordado en dicho marco y a su adopción de un papel a manera de medio de creación artística, representación política y agenciamiento. Cabe mencionar que esto no fue gratuito sino, como se revisará, también puede pensarse como resultado de una negociación paulatina de las diferencias y estereotipos referidos al hacer femenino. Así, la participación de varias mujeres a través de sus obras puede pensarse como parte una negociación que cedió lugar a la exaltación de los recursos naturales e industriales del país y a la labor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y de las obras creadas por sus académicos y estudiantes.<sup>747</sup>

Este apartado se enfoca en las exposiciones internacionales o universales ya que éstas fueron las protagonistas de la agenda de exhibiciones y en donde se buscó lucir los casos más relevantes del ciclo que conformaron las muestras escolares,

---

<sup>746</sup> Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible*, 126.

<sup>747</sup> Ramírez, "México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato", 111-14.

y nacionales o industriales. En las muestras escolares se presentaron trabajos realizados por alumnas y maestras con el afán de hacer evidentes los adelantos en materia de enseñanza y aprendizaje. Cabe recordar que estos eventos fueron característicos del sistema de instrucción de la Compañía Lancasteriana, por lo que se tornaron en una práctica común durante la década de 1840 y repuntaron a partir de 1842 cuando la Compañía fue nombrada cabeza de la Dirección de Instrucción Primaria a nivel nacional.<sup>748</sup> A finales de la misma década, en 1849, se celebró la primera exposición nacional de carácter industrial que resultó en la primera de varias ediciones similares montadas alrededor del país, destacando la participación y promoción de los gobiernos de los distintos estados.<sup>749</sup> En estos eventos se incluyeron trabajos escolares destacados, algunos de los cuales posteriormente se sumarían a la selección de obras que finalmente representarían al país en distintos certámenes internacionales. No fue sino a partir de 1876, con la edición celebrada en Filadelfia con motivo del festejo del centenario de la Independencia de Estados Unidos, cuando la participación de México sería constante en las llamadas ferias universales.<sup>750</sup> Los bordados realizados por mujeres formaron parte de todos estos eventos y en todos ellos figuraron entre las piezas premiadas.

En este apartado se considerarán principalmente las primeras ediciones de las exposiciones internacionales o universales en las que participó el país, así como otras subsecuentes en las que, al parecer de Herrera Fera, el gobierno nacional

[...] desplegó los mayores esfuerzos organizativos [al privilegiar eventos] que le permitieron, conforme al dicho de los responsables de las muestras, presentar a la vista del mundo entero el cuadro de los adelantos artísticos e

---

<sup>748</sup> Tank Estrada, "Las escuelas lancasterianas en la Ciudad de México: 1822 - 1842", 497.

<sup>749</sup> María de Lourdes Herrera Fera, "Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales.", *Nuevo mundo mundos nuevos*, el 27 de marzo de 2009, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.55555>.

<sup>750</sup> Ramírez, "México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato", 121; Herrera Fera, "Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX".

industriales y de las riquezas naturales de México [a fin de lograr] ser percibido como uno de los países más importantes y mejor representados en las exposiciones internacionales, imagen que se afirmaría, sobre todo en el último cuarto del siglo XIX.<sup>751</sup>

Es así que se revisarán de manera especial los casos de las exposiciones celebradas en Londres 1851; París, 1855; Filadelfia, 1876; Nueva Orleans, 1884; París, 1889; Chicago, 1893 y París, 1900.

### **Londres, 1851**

Si bien el país estuvo representado en las ediciones de 1851 y 1855, no contó con una presencia sólida y constante sino hasta la versión celebrada en Filadelfia en 1876. Ante ello, en las noticias que sobreviven sobre tales eventos, llama la atención que las obras realizadas por mujeres mexicanas fueron partícipes de estos desde las primeras ediciones. Lo mismo ocurrió en los eventos nacionales como lo hizo notar Francisco Zarco, quien escribió una reseña sobre la Exposición Nacional Mexicana de 1850, donde se mostraron algunas de las piezas que participarían en la edición de Londres de 1851.

Zarco destacó la presencia de bordados a los que calificó como un “arte difícil y estimable”.<sup>752</sup> Evidenció que la exhibición de tales obras fue fundamental para promocionar el trabajo de sus autoras y propiciar la contratación de sus servicios como maestras, o bien, la compra y comisión de piezas.<sup>753</sup> El mismo autor llamó

---

<sup>751</sup> María de Lourdes Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX: la inserción de una región en el contexto global*, Primera edición, Ciencia, tecnología y humanidades colección 2 (Puebla, Pue. : México, D.F: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial : Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego” ; Ediciones EyC, 2015), 149–50, [https://www.researchgate.net/publication/294873699\\_Puebla\\_en\\_las\\_exposiciones\\_universales\\_del\\_siglo\\_XI\\_X\\_La\\_insercion\\_de\\_una\\_region\\_en\\_el\\_contexto\\_global\\_version\\_preliminar](https://www.researchgate.net/publication/294873699_Puebla_en_las_exposiciones_universales_del_siglo_XI_X_La_insercion_de_una_region_en_el_contexto_global_version_preliminar).

<sup>752</sup> Francisco (Fortún) Zarco, “Crónica de la Exposición”, en *La Ilustración Mexicana*, ed. José Ignacio Cumplido, vol. 2 (Ciudad de México, 1851), 65, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b57d1ed64f16899591?intPagina=701&ti po=pagina&anio=1851&mes=01&dia=01>.

<sup>753</sup> Zarco, 65.

a no incluir obras realizadas por mujeres en el grupo de piezas de joyería, carpintería y platería, contrario a lo que ocurrió en dicha edición, pues resultaba en una desventaja para los bordados, “[...] siendo estos lo únicos ramos en que toma parte el bello sexo, debieran ser vistos con más aprecio y procurarles mayor estímulo”<sup>754</sup>. Añadió: “reflexiónese que una joven con el producto de sus bordados suele ser el único sostén de una familia numerosa y miserable, de un padre anciano, de una madre enferma, de niños inocentes y desvalidos”<sup>755</sup>.

De la en la Gran Exposición Universal de Londres de 1851 se conocen pocas noticias que sin embargo confirman la presencia de trabajos manuales realizados por mujeres, como un cuadro de camelote o de figuras trabajadas en lana, técnica muy popular hacia mediados de la centuria. Acerca de dicha edición sobrevive una crítica, probablemente de la autoría de Manuel Payno, en la que se presenta una breve noticia de las piezas exhibidas en representación del país: “México envió un cuadro de camelote, flores de cera, un frasco de aceite de coquillo, un poco de chitle, una escasa colección de maderas, unos cuantos muñecos de cera, y nada más”<sup>756</sup>.

Posterior al evento londinense, se celebró otra edición nacional en la que los trabajos realizados por el “bello sexo” se agruparon en la categoría de “industria artística”.<sup>757</sup> En una reseña se elogió que las “amables paisanas” vistieran de “objetos curiosos” el salón del edificio de gobierno, los cuales dotaron de “brillo” a la exposición.<sup>758</sup> Las obras consistieron en flores artificiales y un bordado en

---

<sup>754</sup> Zarco, 65.

<sup>755</sup> Zarco, 65.

<sup>756</sup> José Ignacio Cumplido, ed., “Exposición Universal de Londres en 1851. Artículo primero”, en *La Ilustración Mexicana*, vol. 2 (Ciudad de México, 1851), 132, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b57d1ed64f168995d3?intPagina=767&tipopagina=1851&mes=01&dia=01>.

<sup>757</sup> “Cuarta exposición de Agricultura e Industria de México”, en *El Espectador de México*, 14a ed., vol. 3 (Ciudad de México, 1851), 335–36, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33897d1ed64f169705e3?intPagina=22&tipopagina=1851&palabras=camelote&anio=1851&mes=11&dia=15>.

<sup>758</sup> “Cuarta exposición de Agricultura e Industria de México”, 335.

seda. Concuraron en la misma categoría que los trabajos de joyería y carpintería, y los premios se distribuyeron de la siguiente manera:<sup>759</sup>

1º lugar: Don Florencio Ortiz por unas piezas de joyería.

2º lugar: Don Modesto Díaz, armario de madera, trabajado en marquetería.

3º lugar: Sra. Doña Josefa Lara de Guzman, ramo de flores de camelote.

4º lugar: Srta. Doña Cayetana Ortiz, bordado en seda sobre seda de un ramo flores, con doble vista.

Adicionalmente, las menciones honoríficas se concedieron a las siguientes personas:

- Srta. Doña Soledad Muñoz Cano, dos cuadros con canastillas de flores realizadas en camelote.
- Srta. Hermosilla, un paisaje con animales bordados en seda de pelo sobre un lienzo de seda.
- Srta. Doña. Colores Roa, un cuadro con canastillo y flores de gusanillo.
- Srta. Doña Aurora Bonilla, un cuadro con una ave lira, bordada en oro.
- Srta. Doña Manuela Gody, un paisaje bordado en hilachilla.
- Srta. Gerónima Chivilini, bordado con los retratos de la familia real de Inglaterra.<sup>760</sup>

La noticia concluye enfatizando, en palabras de la junta organizadora, la importancia de las exposiciones a las que reconoce como una "institución provechosa" que servirán para "[...] que la industria nacional llegue a ser una de

---

<sup>759</sup> "Cuarta exposición de Agricultura e Industria de México", 335-36.

<sup>760</sup> "Distribución de premios de la exposición", *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de 1851, V, 1080 edición, sec. Distrito Federal, 1, Hemeroteca Nacional Digital de México.

las fuentes de la prosperidad pública”<sup>761</sup>. Esto confirma a las piezas realizadas por mujeres como medio, instrumento y gesto de la modernidad. Además, señala a sus autoras como agentes de la misma, siempre y únicamente desde la creación de aquello se consideró propio del “bello sexo”, ámbito subalterno a otros pensados como artísticos, lo cual le mereció juicios condescendientes como que implicaron obras “[...] dign[as] por cierto, en su género, de premio más significativo”<sup>762</sup>.

### **París, 1855**

México participó nuevamente en la Exposición Universal de productos de la Agricultura, de la Industria y las Bellas Artes celebrada en París en 1855, bajo la coordinación de Pedro Escandón y, en principio, ante la iniciativa del gobierno de Antonio López de Santa Anna.<sup>763</sup> En dicho marco se incluyó por primera vez un pabellón específicamente dedicado a la exhibición de bellas artes.<sup>764</sup> El resultado de ello influyó no sólo en el título de esta edición, sino también en el tipo de obras que cada país envió, incluyendo las realizadas por mujeres, agrupadas en la clase de objetos de “bonetería, pasamanería, tapicería, bordados y encajes”, parte del grupo de “manufactura de tejidos”, correspondiente a la división de “productos de la industria”.<sup>765</sup> La intención de México fue presentar “[...] cuantos objetos puedan dar a conocer la importancia y civilización de México, lo que indudablemente [influiría] de una manera positiva en su prosperidad y grandeza futura”<sup>766</sup>.

Este proyecto también estuvo precedido por una muestra nacional, celebrada en noviembre de 1853 que no tuvo la convocatoria ni los resultados esperados

---

<sup>761</sup> “Distribución de premios de la exposición”, 2.

<sup>762</sup> “Distribución de premios de la exposición”, 1.

<sup>763</sup> Velázquez de León, “Ministerio de Fomento”, *El Siglo Diez y Nueve*, el 19 de enero de 1854, año 14, 1821 edición, 2.

<sup>764</sup> Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 84.

<sup>765</sup> Herrera Feria, 87.

<sup>766</sup> Velázquez de León, “Ministerio de Fomento”, 2.

debido a los conflictos políticos por los que entonces atravesaba el país. Sin embargo, y sin conocer mayor detalle, se sabe que el evento preparatorio también incluyó trabajos de aguja realizados por mujeres que posteriormente se presentarían en la edición de París.<sup>767</sup>

## **Filadelfia, 1876**

Los eventos anteriores sentaron las bases para la edición de Filadelfia de 1876, convocada por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada, en la que se estructuraría un programa de gestión especialmente enfocado a lucir la presencia del país.<sup>768</sup> Esto correspondió a un “interés capital” por presentar una muestra significativa, representante de un México moderno que encarara las acusaciones de retraso y barbarie que se le hicieron posterior a la ejecución de Maximiliano.<sup>769</sup> El evento se celebró con motivo de la conmemoración del centenario de la firma del acta de independencia de Estados Unidos e incluyó en su agenda al paradigmático Pabellón de las Mujeres, construido ante la imposibilidad de disponer de un lugar dentro del salón principal en donde se incluyera una muestra únicamente integrada por los trabajos de las mismas, incluso obras realizadas en otras latitudes del mundo. No se hicieron esperar las críticas a este proyecto, organizado, solventado, controlado e institucionalizado por mujeres, a través del comité ejecutivo de los festejos del centenario (*Women’s Centennial Executive Comitee*). Sobreviven noticias que hacen saber que el pabellón incluso fue calificado de “baúl mundo” en alusión a sus formas y en tanto que guardaba “labores y baratijas”.<sup>770</sup>

---

<sup>767</sup> Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 232–42.

<sup>768</sup> María Concepción Ana De la Fuente Salceda, “La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876” (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1984), 88, Acervo histórico (-DO- X2A846).

<sup>769</sup> Ramírez, “México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato”, 64; María de Lourdes Herrera Feria, “Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX”, en *Seguir las huellas. Hacia el centenario del Primer Congreso Feminista, 1916-2016*, ed. Tirado Villegas Gloria A. y Elva Rivera Gómez (Ciudad de México: Fomento Editorial BUAP; Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015), 120.

<sup>770</sup> Herrera Feria, “Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX”, 120; Mary Frances Cordato, “Toward a New Century: Women and the Philadelphia Centennial Exhibition, 1876”, *The*

Ante estas consideraciones, los bordados y trabajos textiles realizados por mujeres fueron clasificados dentro del grupo de productos que incluyó sales de sodio, esencias de lináloe y toronjil, velas de estearina, porcelana, muebles y pigmento índigo.<sup>771</sup> En dicho marco, las siguientes participantes resultaron premiadas con diplomas y medallas:

- Srta. Antonia Alcocer, Ciudad de México: flores y frutas de cera.
- Srta. Doña Margarita Matute, Guadalajara: bordados.
- Srta. Doña Josefina Mata y Ocampo, Ciudad de México: trabajos de aguja presentados a manera de bordados y flores de fantasía.
- Sras. Pinsado, Jalapa: flores artificiales.
- Colegio La Paz, Ciudad de México: bordados.<sup>772</sup>

Adicionalmente se conoce de las siguientes concursantes, quienes no obtuvieron ningún reconocimiento: Gertrudis Fernández, Rita Robles, Concepción Pérez, Mercedes Castorena, Loreto Fuentes, Bernarda Montes de Oca, Luz Velázquez, Sra. Loreta, Josefa Ocampo de Mata, Florentina Parrodi, Soledad Ramírez, Trinidad Salgado, Esther Tapia de Castellanos, Luz Acosta, Herlinda Rocha, Josefa Soria, Carmen Gallardo y Ángela Acosta.<sup>773</sup>

Si bien para cuando se seleccionaron las obras que viajarían a la exposición de Filadelfia ya existía en el país una práctica de bordado intensa, perfilada y profesional, puede asumirse que la convocatoria correspondiente le dio un fuerte impulso que resultó en el tipo de aprecio del que gozó en los círculos

---

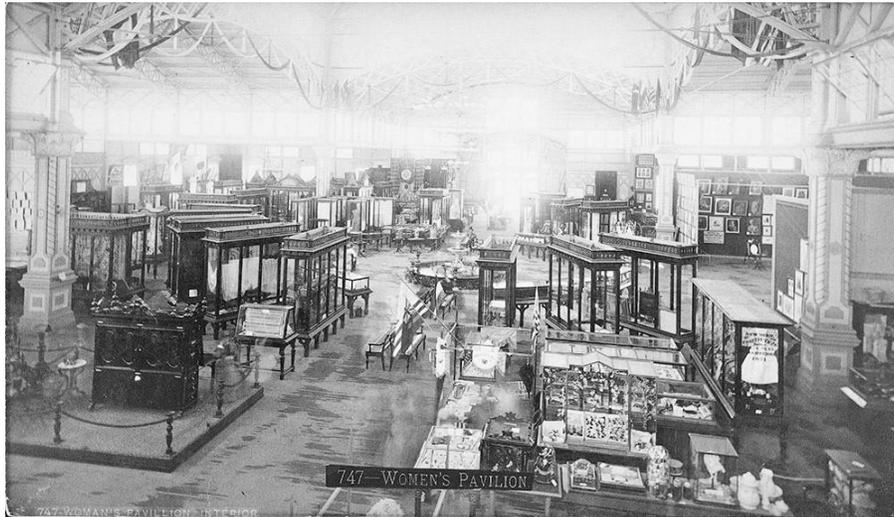
*Pennsylvania Magazine of History and Biography* 107, núm. 1 (1983): 113–35; De la Fuente Salceda, "La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876", 145.

<sup>771</sup> El Universal, "Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas", 2; Herrera Fera, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 248.

<sup>772</sup> El Universal, "Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas", 2; Herrera Fera, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 248.

<sup>773</sup> De la Fuente Salceda, "La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876", 142.

sociales más altos durante los últimos años de la centuria. Esto coincidió con la constante presencia que desde entonces tuvo en las exposiciones internacionales que siguieron a la de Filadelfia, adicional a su participación en eventos nacionales.<sup>774</sup> Todo ello abonó a la confirmación del bordado como un ámbito privilegiado para la creación artística de las mujeres pues podría resultar en obras que fueran motivo del aprecio y coleccionismo internacional. El bordado también fue enfatizado como un bien cultural que incluso podría ser sujeto del mecenazgo de la clase política al devenir en un paradigmático representante del hacer nacional en el contexto de relaciones internacionales estratégicas, según se anotará más adelante.



Autoría desconocida. Interior del Pabellón de las Mujeres durante el Exposición del Centenario, plata sobre gelatina, Filadelfia, 1876. Acervo de la Exposición del Centenario, Colección digital de la Biblioteca de Filadelfia.  
<https://collaborativehistory.gse.upenn.edu/media/women%E2%80%99s-pavilion-interior-photo>

---

<sup>774</sup> Ramírez, "México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato", 64; Herrera Feria, "Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX", 121.

## Nueva Orleans, 1884

En diciembre de 1884 se inauguró otra edición internacional en la ciudad de Nueva Orleans con duración de casi tres años. Fue conocida como la *Exposición Centenaria del Algodón* y también buscó presentar una visión universal del panorama industrial del momento. A final de cuentas no resultó un evento tan influyente como otras ediciones internacionales, en cambio fue de mucho provecho al parecer de la comisión mexicana que entonces estuvo presidida por Porfirio Díaz debido a que funcionó como un ejercicio que consolidó la estrategia para asegurar una copiosa participación de productos en representación del país.<sup>775</sup> Las expectativas puestas en este evento, así como el entusiasmo que despertó alrededor del país se hicieron notar en las noticias de los preparativos, entre las que destacan algunas referencias a la participación de piezas bordadas.

Por ejemplo, la Academia de niñas de Oaxaca protagonizó una nota de *El Diario del Hogar*, con detalles acerca de su propuesta:

La Srita. Juana Figueroa – Directora de la Academia de niñas de Oaxaca, remitirá a la Exposición de Nueva Orleans las obras siguientes:

Una caja tapizada de raso azul y acolchada, conteniendo 3 pañuelos de cambray batista, bordados en blanco; obras desempeñadas, la primera, por la Srita. Juana Figueroa; y los pañuelos, por las Sritas. Rafaela Mimiaga, Soledad Contreras y Dorotea Toledo.

Un cuadro conteniendo un bordado imitación de litografía, que representa *La primavera en México*, ejecutado en gros blanco por la Srita. Isabel Ramírez.

---

<sup>775</sup> Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 120, 166–67.

Un cuadro representando una aldeana contemplando el campo, ejecutado en raso blanco con seda de colores, imitación de un cromo, por la Srita. Soledad González.

Un cuadro que representa una joven arreglando un ramo en un pequeño gabinete, ejecutadas lo mismo que el anterior, por la Srita. Natalia Pizarro.

Un cuadro pequeño con un ramo bordado con seda de colores sobre papel, ejecutado por la Srita. Rosario Maza.

Un cuadro con un junco y un ramo bordados con hilo de oro sobre raso blanco, ejecutado por la Srita. Guadalupe López Urrizar, y una caja contiendo dos ramos de flores trabajados de corazón de higuera, por las Sritas. Gabriela Zavaleta y Senorina Barroso.<sup>776</sup>

También llama la atención la mención de una obra, una “notabilidad”, que, según informa la nota, formaría parte de la exposición, aunque no figuró en las listas de concursantes premiadas. En tales publicaciones destacan los ánimos de la población por participar en el evento, así como su compromiso en la preparación de las obras que serían presentadas a concurso. Este interés, competencia y difusión pareció impulsar el esmero dedicado a la elaboración de algunos bordados:

Ayer hemos podido admirar en los almacenes de la fábrica de muebles de Kuhn y compañía una obra de tal manera artística que pudiera llamarse única en su género y que parece imposible al mismo tiempo que las aristocráticas manos de dos señoras mexicanas hayan podido llevarla a cabo.

La obra en cuestión es un bordado de estambres, sedas y chaquiras de colores, al relieve, representando una de esas luchas palpitantes, entre un hombre y una fiera, tan comunes en el África, que es el lugar en que parece verificarse la escena del cuadro. Un moro, caballero en fogoso corcel

---

<sup>776</sup> “La Srita. Juana Figueroa”, *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, el 16 de noviembre de 1884, Año IV, 53 edición, 6, Hemeroteca Nacional Digital de México.

ricamente enjaezado, defiéndose con su lanza de curiosos ataques de un león herido por su mano, quien al sentir penetrar el hierro en sus carnes y que la sangre tiñe su piel parece lanzar doloroso rugido y querer despedazar con sus abiertas fauces el desgarrador instrumento. El caballo encabritado apenas si puede refrenarlo la diestra mano del jinete [sic.]. El traje de éste, su actitud, su difícil postura y la expresión de valeroso arrojo pintada en su fisionomía vienen a completar la belleza notable que el cuadro encierra.

Hay tal verdad, tal vida en el conjunto, que a no conocer a sus autoras lo creeríamos producto de un Julio Gerard si éste hubiera tenido la habilidad de los bordados; pues parece imposible que la idea sea original de las que en el hogar por sus cualidades femeniles, características de la mujer mexicana, han sabido labrar la felicidad de sus familias.

La casa Kuhn ha hecho un rico marco con delicadas y preciosas incrustaciones, que corre parejas con el cuadro.

La señora María Galicia de Chavero, hija y hermana de las autoras, es la que envía esta notabilidad a la próxima exposición de Nueva Orleans donde, a no dudarlo, obtendrá el primer premio entre los de su clase.<sup>777</sup>

La nota no tiene desperdicio pues, además de ejemplificar los alcances del programa de Porfirio Díaz por estimular la participación de la población en el evento, también deja saber de las diversas relaciones que esto detonó, de cara a la preparación de la participación de las piezas que llegarían a ser exhibidas. También da muestra de un cambio que parece haberse impulsado a raíz de la posibilidad que los bordados resultasen en obras imprescindibles dentro de este tipo de eventos, lo que correspondió al interés en crear piezas no utilitarias, distantes de las lógicas que distinguieron a las piezas de uso doméstico, como piezas de indumentaria y blancos. Estos casos resultaron en ejercicios de figuración de imágenes de temática diversa y de escenas de gran complejidad

---

<sup>777</sup> "A Nueva Orleans", *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, el 8 de noviembre de 1884, sec. Noticias locales, 3, Hemeroteca Nacional Digital de México.

técnica que demostraron la pericia de sus autoras, además de que enfatizaron al dibujo como su fundamento.

Las noticias sobre los premios que se concedieron en Nueva Orleans sugieren que la obra mencionada anteriormente no se hizo acreedora a ningún tipo de reconocimiento por lo que no se conoce más sobre su destino, aunque también es probable que nunca haya llegado a figurar entre la lista de obras participantes, contrario a lo que ocurrió con las piezas presentadas por la Academia de niñas de Oaxaca, las cuales recibieron una mención honorífica. En total los trabajos de agujas obtuvieron cinco menciones honoríficas, individuales y de grupo, como parte de las obras del Departamento de Señoras. Los siguientes casos fueron los que resultaron premiados:

- Academia de niñas de Oaxaca: trabajos de aguja industriales y de adorno.
- Escuela de niñas de Oaxaca: bordado y pañuelo.
- Josefa Ruiz Lozano de Guaymas (mención honorífica de primera clase): bordado con cabello.
- Francisca García Ariza, de Hermosillo: pañuelo bordado.
- Dolores García Ariza, de Hermosillo: cojín.<sup>778</sup>

## **París, 1889**

La edición que se presentó en París en 1889 en el contexto del Porfiriato fue una de las muestras de arte más relevantes de toda la centuria, quizás la principal de ellas. En dicha ocasión, México participó y atendió las pautas del programa general del evento, el cual pretendió destacar la exhibición de obras artísticas creadas desde el siglo XVIII y hasta la década de 1880, presentadas dentro del primero de los nueve grupos que organizaban el tipo de obras que podían

---

<sup>778</sup> Secretaría de Fomento, "Premios a los Expositores Mexicanos en las Exposiciones de Buenos Aires y Nueva Orleans", *La Patria Diario de México*, el 7 de diciembre de 1886, Año X, 2912 edición, 2-3.

exhibirse. Este proyecto recibió gran atención del parte del gobierno mexicano, por lo que se organizaron comités o comisiones por estados, encargados de seleccionar los objetos participantes y ponerlos en manos de la Secretaría de Fomento a fin de que se presentaran en la Exposición Universal de París.<sup>779</sup>

Dentro de los grupos en los que se ordenó la selección de objetos, el segundo, correspondiente al ramo de *Educación y enseñanza. Materiales y procedimientos de las artes liberales*, así como el cuarto, denominado como *Tejidos, vestimentas y accesorios*, agruparon los trabajos de agujas con los que concursaron instituciones femeninas, así como a las participantes que enviaron sus obras en representación de los estados de la República donde habitaban.<sup>780</sup> En esta edición, no tuvo precedentes la nutrida presencia de mujeres que concursaron a través de trabajos realizados en distintas técnicas, principalmente de tipo textil y en cerería. Esto puede constatarse si se considera el número de postulantes de las ediciones anteriores. Adicionalmente, en esta edición las mujeres integraron uno de los grupos más numerosos del evento en general, según puede constatarse en el catálogo publicado en francés por el gobierno mexicano.<sup>781</sup> En dicha ocasión, dentro de la categoría de *Educación y enseñanza*, 21 instituciones de alrededor del país enviaron los trabajos de sus estudiantes, colegialas e internas. Por otro lado, dentro del grupo de *Tejidos, vestimentas y accesorios*, más de 100 concursantes representaron a 17 estados de la república, mediante una muestra integrada por alrededor de 200 obras.<sup>782</sup>

Estos grupos obtuvieron numerosos reconocimientos, lo cual subrayó su destacada presencia que, por ejemplo, en el caso de las obras integrantes del

---

<sup>779</sup> "Comité del Distrito Federal. México", *El Municipio Libre*, el 24 de marzo de 1889, T. XV, 70 edición, 2, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>780</sup> *Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine* (París: Imprimerie Générale Lahure, 1889), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k738021.r=Catalogue%20Officiel%20de%20l%27Exposition%20de%20la%20R%C3%A9publique%20Mexicaine?rk=21459;2>.

<sup>781</sup> *Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine*.

<sup>782</sup> *Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine*, 8–24, 76–85.

grupo de tejidos, vestimentas y accesorios, subagrupadas a su vez en la sección 34, correspondiente a encajes, tules, bordados y pasamanería, se hicieron acreedoras a 2 medallas de oro, 5 medallas de plata, 16 medallas de bronce y 35 menciones honoríficas, 58 reconocimientos en total.<sup>783</sup> Este fue un resultado muy destacado, sobre todo si se considera que, por ejemplo, todas las piezas mexicanas participantes de las diversas categorías del grupo uno, correspondiente a las obras de arte, sumaron 2 medallas de plata, 2 medallas de bronce y 4 menciones honoríficas, 8 reconocimientos en total.<sup>784</sup> Sin duda, según señala la nota, estas noticias dan “[...] una idea del lugar que le tocó ocupar a México en ese magnífico concurso”<sup>785</sup> y lo que es más, de lo crucial que resultó el aporte de obras de autoría femenina.

Ireneo Paz escribió sobre el evento y dio cuenta de algunos de los casos más relevantes a su parecer, que además se correspondieron con aquellos que obtuvieron los primeros premios de su categoría.

Entre tantos lienzos bordados, entre tanto y tan preciosas obras de mano que han presentado las Señoritas mexicanas de toda la República, que algunos consideran superiores a los finísimos encajes de Chantillez y de Bruselas, llaman la atención dos retratos de Sadi Carnot y de Porfirio Díaz, bordados con pelo sobre ricos pañuelos, cuyos excelentes bordados según recuerdo lleva el nombre de fotografías. Un Carnot está bordado en el Colegio de la Paz de México, por Paz Villareal y un Porfirio Díaz, por Martina Valdez de Guadalajara. Elena Velasco de esta misma ciudad hizo un magnífico retrato de Sadi Carnot, que ha sido admirado por ese mismo Presidente.

[...]

---

<sup>783</sup> “Premios obtenidos por México en la Exposición de París”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, el 22 de octubre de 1889, Año IX, 30 edición, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>784</sup> “Premios obtenidos por México en la Exposición de París”, 2.

<sup>785</sup> “Premios obtenidos por México en la Exposición de París”, 2.

El liceo de niñas de Guadalajara mandó también bonitos cojines bordados, pañuelos y otras varias obras de mano notables.<sup>786</sup>

A partir de este evento, los trabajos de bordado tendieron a plasmar símbolos patrios, retratos de actores políticos relevantes y demás imágenes de carácter nacionalista. Esto hizo evidente la manera en que este tipo de trabajos textiles se contó como parte de aquellas obras que eran propicias para representar al país, en tanto ejemplos destacados del dominio técnico y profesionalización de sus autoras en la materia, así como parte de los medios que sumaron a la representación, difusión y consolidación de un imaginario nacional. Así, el cuidado que se le puso a la correcta representación de estas temáticas puede verificarse en el nombramiento de maestras, coordinadoras y comisiones que guiaron la creación y selección de este tipo de piezas, en vista de que serían motivo de exhibición internacional, además de que actuarían como representantes de los valores e ideales del país. En ese marco cobra sentido la crítica de la que fue motivo una toalla bordada por Concepción Pineda en la que plasmó el himno nacional mexicano. La obra fue denunciada por ser inadecuada pues se consideró que vulneraba el decoro que debiera guardársele a los símbolos patrios, lo que pondría en ridículo al país.<sup>787</sup> La toalla efectivamente formó parte de la muestra de 1889.<sup>788</sup>

En correlación con estas noticias puede entenderse el origen y motivo de ser de varias de las piezas que se conservan en la colección del Museo Vizcaínas, entre las que destacan “cuadros bordados” o “de cuelga”, realizados con el objetivo de ser trabajos de exposición de fin de cursos que llegarían a ser presentados en

---

<sup>786</sup> Ireneo Paz, “Carta de París”, *Diario del Hogar*, el 22 de octubre de 1889, Núm. 30, IX edición, 2, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>787</sup> “En ridículo”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, 05 de 1889, Año VIII, 197 edición, sec. Gacetilla, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>788</sup> *Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine*, 80.

el marco de dicho concurso.<sup>789</sup> Es importante considerar que en general dichas obras fueron realizadas por mujeres que estudiaron para normalistas, por lo que es factible pensar que su participación y los premios que obtuvieron abonaron a la empleabilidad de sus autoras. Tal parece haber sido el caso de Isabel Contreras cuya participación en concursos como colegiala representante del Colegio La Paz, así como los reconocimientos que obtuvo, pudieron contarse entre los motivos que eventualmente la confirmaron como titular de la clase de “labores femeniles” en la misma institución.<sup>790</sup>

### **Chicago, 1893**

Ante la experiencia acumulada en las ediciones anteriores, la Exposición Colombina, celebrada en Chicago en 1893 quizás haya sido el evento decimonónico internacional donde México tuvo el papel más estratégico, cuidadoso, numeroso y exitoso. La convocatoria a este evento se circuló desde principios del año 1891 y pronto se empezó a trabajar sobre los preparativos para que el país participara del evento.<sup>791</sup>

Así como en la edición de Filadelfia, en esta ocasión también se impulsó la presencia de un proyecto dedicado a las mujeres, condensado en el Edificio de las Mujeres, con la idea de que se pudieran juzgar mejor sus adelantos.<sup>792</sup> Cabe anotar que el título oficial del proyecto fue *Woman's Building*, el cual entonces no fue traducido al español como Edificio de las Mujeres, sino como Edificio de Señoras.

---

<sup>789</sup> “Exposición de Orizaba”.

<sup>790</sup> Mömer, *Memorias de una colegiala*, 24–32; “Exposición de Orizaba”.

<sup>791</sup> Herrera Feria, “Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX”, 122.

<sup>792</sup> Gonzalo De Quezada, “En la exposición de Chicago. La mujer de México”, en *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, de José María Vigil, Nueva Biblioteca Mexicana 43 (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), LXII.

En palabras de Tania Úrsula Estrada, el proyecto fue concebido para presentar al público las evidencias de los aportes de las mujeres a la humanidad. Buscó impulsar la reconsideración del pasado y de la historia posicionando en ellos el papel y logros de las mujeres.<sup>793</sup> A diferencia de el caso de Filadelfia, esta vez los comités de mujeres, encabezados por el del país sede intervinieron de manera directa, activa, franca y coordinada en los distintos momentos de organización del evento en general, con énfasis en el trabajo que requeriría el proyecto del palacio donde se planeó exhibir obras diversas que se consideraron representativas del trabajo de mujeres de distintas razas y países, entre las que se incluyeron los trabajos seleccionados por la Junta de Señoras de México que sin embargo, por una falla de juicio del comisionado del evento, se mostraron al público siete semanas después de la inauguración del recinto, en perjuicio de sus expositoras y de la propia delegación mexicana.<sup>794</sup>

El trabajo de la junta de coordinadoras de la sede, encabezado por Bertha Honoré Palmer en calidad de presidenta, atendió una agenda feminista que delineó el proyecto del Edificio de Mujeres, así como la participación de los países invitados.<sup>795</sup> Como ya lo ha señalado Estrada, en este marco es necesario destacar la labor de Sara Tyson Hallowell, secretaria del Comité de Arte de la exposición y cabeza del diseño conceptual o curatorial de obras propias de los ramos de pintura y escultura; así como de Candance Wheeler, encargada del diseño interior del edificio y directora del Departamento de Artes Aplicadas de la junta.<sup>796</sup> Ambas revisaron y reposicionaron el trabajo femenino dentro de las narrativas de la historia del arte, lo cual correspondió con el principal criterio curatorial en materia de arte del proyecto general: el papel de mujeres en dicho

---

<sup>793</sup> Tania Ursula Estrada, "Unpretentious Paintings. Mexico's National School of fine Arts' Women Students at the 1893 Chicago Columbian Exposition", en *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*, ed. Myriam Boussahba-Bravard y Rebecca Rogers, Routledge research in gender and history 28 (New York: Routledge, 2018), 48.

<sup>794</sup> Estrada, 52.

<sup>795</sup> Estrada, 48.

<sup>796</sup> Estrada, 48.

ámbito y sus ejemplos destacados.<sup>797</sup> Sus ideas sobreviven en el catálogo publicado con motivo de la exposición, *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*<sup>798</sup> en donde Hallowell dejó en claro su opinión acerca de que el trabajo textil lleva a pensar en las mujeres como las primeras artistas de la humanidad, idea en la que sin duda jugó su consideración de la necesidad del mismo en términos de los cuidados a los que sirve, así como a su feminización histórica.<sup>799</sup> En la misma publicación, Wheeler enfatizó al bordado realizado por mujeres como una forma de expresión artística con una larga pero interrumpida historia que, a su parecer, en ese momento experimentaba una época de esplendor, un “nuevo nacimiento” pero adaptado a las circunstancias históricas del momento entre las que consideró la agencia de aquellas personas que participaron del evento.<sup>800</sup>

El proyecto buscó “[...] reunir y seleccionar para la ocasión una muestra representativa que revelara al mundo las habilidades que la mujer mexicana poseía en las diversas arte y manualidades”<sup>801</sup>. La organización fue calificada como “asociación artística”, lo cual no sólo enfatizó la consideración que se le brindó a la misma, sino también al tipo de obras que calificó y que, por tanto, fueron tenidas por trabajos artísticos. Dicha idea contrasta con el énfasis que se le dio a las dimensiones técnicas y utilitarias de las piezas exhibidas en las ediciones anteriores. En este caso, más bien se exaltó su faceta estética en relación con la idea de “el arte de las mujeres” o las “artes mujeriles”, correspondiente en este caso con la participación de bordados en el grupo 106

---

<sup>797</sup> Estrada, 48.

<sup>798</sup> Elliot Maud Howe, ed., *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893* (Chicago y Nueva York: Rand, Mc Nally & Company, 1894), <https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.

<sup>799</sup> Sara Tyson Hallowell, “Woman in Art”, en *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, ed. Elliot Maud Howe (Chicago y Nueva York: Rand, Mc Nally & Company, 1894), 67, <https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.

<sup>800</sup> Candace Wheeler, “Applied Arts in the Woman's Building”, en *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, ed. Elliot Maud Howe (Chicago y Nueva York: Rand, Mc Nally & Company, 1894), 79–81, <https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.

<sup>801</sup> Herrera Feria, “Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX”, 123.

de la exposición, el cual agrupó encajes, bordados, trabajos de pasamanería, flores artificiales y abanicos, entre otros casos, y que además incluyó la presencia de la categoría 669, correspondiente a bordados y trabajos de aguja artísticos.<sup>802</sup>

Ya que este proyecto se desarrolló en el contexto del Porfiriato, la junta la encabezó la primera dama, Carmen Romero Rubio de Díaz. La secretaria fue Laura S. de Mariscal y la tesorera Luz A. de González Cosío. Adicionalmente se establecieron cinco comités dedicados a la revisión específica de los objetos que concursarían en el "Departamento de Señoras" de la exposición. Cada uno se integró de la siguiente manera:

- Pintura: Gertrudis García Teruel de Schmidtlein y Concepción L. de Lascurain
- Literatura: Joaquina Inclán de Zamacona y María Lozano de Landa
- Bordado, labores a la aguja, etc.: Alejandra V. de Redo, Concepción del Valle y Dolores Cervantes de Riba
- Música: María Cañas de Limantour y Javiera Buch de Landa
- Cerámica: Ester Guzmán de Diez Gutiérrez y Elena Mariscal de Limantour<sup>803</sup>

En la prensa nacional, las mujeres participantes de los distintos comités fueron referidas como "señoras" y "doñas", títulos distinguidos que reconocían la jerarquía social y política de cada una, ya que en general formaron parte de la familia extendida que resultó del grupo político del gabinete del presidente Porfirio Díaz. Adicional a tales capitales, su participación las confirmó como conecedoras de las materias que les fueron asignadas seleccionar, administrar y promover. Este pormenor resuena en la idea de Georgina Gluzman quien sugiere que el reconocimiento del dominio de alguna de las disciplinas referidas,

---

<sup>802</sup> Potter Palmer, ed., *Official Catalogue of Exhibits. World's Columbian Exposition. Woman's Building* (Chicago: W.B. Conkey Co., 1893), 14, <http://archive.org/details/worldscolumbiane14worl>.

<sup>803</sup> "Asociación Artística".

particularmente del bordado, entonces fue utilizado por las mujeres como “[...] vía de participación política y como modo de hacer tangibles sus compromisos. Lejos de actuar como simples demostraciones de una educación esmerada, las artes femeninas [...] se imbricaron en el poder y el discurso de la civilización”<sup>804</sup>. El caso de estas mujeres recuerda la ya referida historia de *La duquesa de la hamaca*, pues en dicho contexto, la reina, uno de los personajes secundarios, es tenida por “muy mujerota”, en tanto que era una mujer conocedora de las tareas del hogar, incluyendo al bordado, tanto que era capaz de calificarlas y mandarlas a hacer, además de que gozaba del criterio y autoridad para enfatizar casos ejemplares que debiesen tenerse por obras de arte.<sup>805</sup>

Las piezas seleccionadas por la junta fueron presentadas en el Pabellón de la Mujer. De ello sobreviven descripciones de su montaje y de la impresión que causaron en las personas que asistieron al recinto. Al respecto, Irene Paz preparó una crónica en la que informó del campo semántico en el que se inscribieron los bordados, de ello puede asumirse que la Junta de Señoras tuvo un papel determinante en la curaduría de la muestra, así como sobre las pautas generales de la museografía para la exhibición de este tipo de piezas y que, dicho sea de paso, sigue resonando en los montajes que sobreviven en diversos museos. Ante ello, vale la pena recoger la mayor parte de su artículo:

Nuestro pequeño departamento no está cercado en el edificio de Señoras, con el cancel de madera que tanto ha sido criticado en nuestras otras exhibiciones: en su lugar tiene unas graciosas columnitas de metal, ligadas con cordones y su correspondiente puerta de hierro igual a las otras.

---

<sup>804</sup> Georgina G. Gluzman, “Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo (1810-1852)”, *ARENAL* 24: 1 (junio de 2017): 163.

<sup>805</sup> G. Rubín, “La duquesa de la hamaca”, 558.

El primer aparador contiene unas elegantes colchas sobrecamas, fundas y tohallas [sic.], hechas por señoras de Puebla, Querétaro, Toluca, Guadalajara, Morelia, Culiacán y ciudad de México. [...]

En el mismo aparador se encuentra una colección de camisas, variadísima que exhibe la casa de Coblenz de México, y otra de pañuelos con marcas especiales. Lucen mucho unas hamacas de Mérida sumamente finas, blancas y con los colores nacionales, lo mismo que las obras de camelote de Oaxaca y Chiapas. Entre todos esos primorosos objetos está descollando el cuadro intitulado: "Una página azteca", lleno de jeroglíficos y bordado por señoritas de Querétaro. Atraen allí mismo las miradas de los visitantes dos vistosos cojines presentados por la Sra. Romero Rubio de Díaz y hechos con grande esmero en la Escuela Normal de México. Son espléndidos, verdaderamente notables, unos rebozos de seda procedentes, a lo que entiendo, de Guadalajara y el Distrito Federal.

El segundo aparador contiene unos muy buenos retratos hechos en Guadalajara, de una pasta que nombran aquí barro blanco, unas flores de cera y de pluma hechas en Puebla que han llamado muchísimo la atención, lo mismo que otros varios trabajos también de pluma, muy artísticos; una canasta primorosa de filigrana; un servicio de té finamente decorado por la Sra. Smithlein de México, y unos mueblen en miniatura admirables. Aquí se ven ocupando un lugar de honor en el escaparate mencionado, algunos ejemplares de las famosísimas fotografía bordadas o bordados en fotografía, novedad que ha venido a causar una revolución entre las señoras americanas, quienes se manifiestan deseosas de encontrar quien pueda enseñarlas a hacerlos, al grado de que han estado viniendo profesoras de establecimientos lejanos atraídas por los elogios de los periódicos y no han podido menos que mostrarse sorprendidas viendo obras tan exquisitas hechas por las damas de México y Guadalajara.

Hay dos faldones para niño, que se consideran de mucho mérito: el uno bordado por la Sra. Trinidad Figueroa de Esperón y el otro deshilado en el Hospicio de pobres de México, así como una canasta de filigrana de la Escuela de Artes de niñas de Toluca. En la misma línea se encuentra un cojín

con el edificio de Maquinaria, d en fotografía por la Srita. Regina Galindo, de Durango.

Allí mismo se ven unos riquísimos pañuelos con el encaje hecho de la propia batista, imitación del antiguo, por la Sra. Josefa Valdés de Cuevas, y una cubierta calada que presenta la Junta de Señoras y hecha en el Hospicio de México. Al lado de estos lindos objetos, se ven 32 muestras de punto de deshilado en pequeñas piezas de tela y un cojín caldo y bordado de mucha estimación, que exhibe el gobierno de Oaxaca. Siguen una chambrá por la Sra. Concepción Guerrero y Sainz, de Durango, un retrato de M. Carnot por la Srita. Esther Terán y el del General Porfirio Díaz, bordado por Doña Guadalupe Márquez de México, obras perfectamente acabadas. El tercer aparador no es recto como los anteriores sino de forma de pupitre y tiene encima la reproducción de la "Santa María", una de las carabelas de Colón, hecha en la escuela de Artes de Toluca con flores artificiales, trabajo de paciencia y de ingenio. Una jardinera de flores de lienzo imitando las naturales por las asiladas del Hospicio y otros objetos de que me ocuparé después.

En el interior, dentro del primer piso de cristales, hay una colección de frutas de cera que corresponden a varias poblaciones y frutas de mármol de Puebla, así como varios camelotes de la Sra. Figueroa de Esperón. Otros de esos interesantes trabajos fueron enviados por las alumnas de la Escuela Normal de Oaxaca.

En el otro extremo de este muestrario están los magníficos pájaros de cera con plumas, ejecutados por los indígenas de Michoacán y un par de cangrejos de chicle por una señorita de Campeche. Se exhiben además tres magníficos pañuelos de encaje de punto brasileño hechos por la Sra. Figueroa de Esperón; un pañuelo del mismo estilo y de igual mérito por las señoritas Oronoz de Jalapa; otro elegantísimo por la Sra. Núñez de Dehesa, otro pañuelo precioso de encaje inglés, por la Junta de Señoras de México y otro también muy bueno por las alumnas de la escuela de Jalapa. Hay además un pañuelo de nipsis bordado del colegio de niñas de Hermosillo, un idem de hilván bordado de colores que presenta la Junta de Señoras de

Tepic, otros pañuelos bordados de litografía de varias partes, otro con un retrato de Juárez; bordado por la Srita. Mancera realmente admirable en todos sus pormenores; uno con diez y seis muestras de deshilado y otro cortado a tijera por la Srita. Corral de Veracruz y finalmente hay otros muchos pañuelos, exquisitos todos, los unos bordados, los otros deshilados y varios bordados en litografía por señoritas de Guadalajara, Querétaro, Puebla, Morelia, Culiacán, C. Victoria, Mérida y Zacatecas, así como uno de nipis bordado a la duquesa en el colegio de niñas de Hermosillo.<sup>806</sup>

Si bien la nota es detallada, varias piezas escapan a ella como por ejemplo la referencia a algunas que parecen haber tenido una función de representación simbólica estratégica, como correspondió a artefactos de claro énfasis religioso y político, como un atril pintado al óleo, presentado por Úrsula García Granado del estado de Oaxaca, además de una silla presidencial bordada, presentada por el gobierno del país y que corresponde con la famosa silla realizada en origen para Benito Juárez, usada también por Porfirio Díaz y Francisco Villa, a la cual Gonzalo de Quezada le dedicó la siguiente descripción al encontrarla exhibida en una de las galerías principales del recinto:

¡Nada tiene la América de San Martín, Bolívar é Hidalgo! ¡Será posible que nuestras mujeres permitan que, con razón, nos menosprecien, al no vernos en ninguna parte? No: la América nuestra está allí, en México; la mujer mexicana nos ha salvado. [...] En la silla presidencial, ella nos enseña la historia de la patria: la corona dorada del imperio de Anáhuac, y la Mexicana, y el carcax del indígena; la servidumbre en la Alabarda del conquistador, en las rojas colgaduras recamadas con los escudos de las ciudades cuando los virreyes, el águila negra de Austria, el lirio de los Borbones; y la redención, la independencia, en el águila de Cuahtemoc [sic.] extrangulando [sic.] la serpiente de la discordia, en los plumeros verdes de

---

<sup>806</sup> Ireneo Paz, *Correspondencias. La exposición internacional de Chicago* (Ciudad de México: Imprenta de La Patria de I. Paz, 1894), 2.

Guatimotzin que con la libertad vuelven a la vida, en el gorro frigio de Morelos, en las rosas el laurel de la victoria; la nación próspera de hoy en el sitial de terciopelo rojo con el monograma de la República, maravilla de arte, formado por la columna de la solidez, las alas del águila caudal, la encina de la fuerza y el olivo.<sup>807</sup>



Trabajo de bordado realizado para Porfirio Días por varias mujeres no identificadas, con motivo de la Exposición Colombina de Chicago, 1893. Carpintería y dorado realizada en la Escuela Nacional de Artes y Oficios para hombres, dedicada a Benito Juárez, 1867. *Silla presidencial*, madera labrada y dorada, con aplicaciones de yesería, con tapicería

---

<sup>807</sup> Gonzalo De Quezada, "La mujer de México en la exposición de Chicago", *El Municipio Libre*, el 16 de septiembre de 1893, Tom. XIX, 219 edición, 2, Hemeroteca Nacional Digital de México.

en terciopelo rojo bordado en hilos metálicos. 1867-1893. Colección  
Museo Nacional de Historia, INAH

Resultaron premiadas al menos 208 mujeres además de 18 instituciones femeninas y 18 expositores que representaron a diversas autoras como correspondió a los gobiernos de distintos estados.<sup>808</sup> En el caso de la publicación realizada en el periódico *La voz de México*, sólo se anotaron los datos de las obras premiadas, así como el nombre de las autoras en referencia a la delegación de la Ciudad de México, para el resto de las concursantes de otros estados del país sólo se anotaron sus nombres, sin el detalle de sus obras en línea con el perfil centralista del gobierno y de los comités encargados de la organización de la exposición.<sup>809</sup> El periódico también enfatizó que fueron premiados los trabajos de dos mujeres “indígenas”, Cecilia González del estado de Zacatecas y Guadalupe Ibarra de Tepic, ante esta referencia cabe anotar que es imposible empatarla con el catálogo oficial de la exposición ya que en él simplemente se anotó la participación de “mujeres indígenas” y no se incluyó la referencia a sus nombres a diferencia de los del resto de las participantes.<sup>810</sup> El énfasis sobre el perfil “indígena” de algunas y algunos participantes mexicanos en el evento de Chicago revela que el proyecto de difusión cultural que pretendió presentar el gobierno mexicano hacia el público internacional, se interesó por enfatizar y difundir identidades y obras representantes de la idea de lo indígena mexicano, lo cual se inserta en la genealogía de las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios y en la correspondiente construcción de una identidad nacional de raigambre prehispánica, con expresión en lo que entonces se exhibió bajo la idea de lo indígena y que

---

<sup>808</sup> El Universal, “Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas”, 2.

<sup>809</sup> El Universal, 2.

<sup>810</sup> El Universal, “Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas”; Palmer, *World's Columbian Exposition, 1893*, 113–27.

posteriormente se concretaría en el proyecto nacional de “arte popular mexicano”.<sup>811</sup>

Los reconocimientos públicos a la participación de las mujeres no se hicieron esperar, por ejemplo, el mismo Ireneo Paz, quien en varias ocasiones reseñó ésta y otras muestras, anotó que las obras exhibidas hicieron que los muros resultaran “artísticamente decorados”, que “[...] todos los trabajos de la mujer [...] honran, mucho a México”.<sup>812</sup> Los describió mediante adjetivos como: “bueno”, “elegante”, “delicado”, “hermoso”, “precioso”, “finísimo”, “exquisito”, “incomparable”, “magnífico” y “distinguido”. En su narración del salón de bellas artes y de las obras exhibidas en el mismo, coincidió en el uso de los adjetivos “elegante”, “delicado” y “bueno”, adicionalmente se refirió a dichos casos como “grandiosos”, “magníficos”, “de primer orden”, “notabilísimos”, “soberbios”, “grandes”, “dignos”, “de gran mérito”, “inimitables”, “joyas artísticas”, “espléndidos”, “variados”, “ricos”, “lindos”, “lindísimos”, “bellos”, “brillantes”, “bonitos” y “admirables”.<sup>813</sup> Estos términos sugieren la consideración distinta y distintiva que se le brindó a uno y otro caso, aún y cuando se reconoció la artísticidad de las obras presentadas en el Edificio de Mujeres. Todo ello resuena en el análisis de Griselda Pollock y Rozsika Parker en torno a las jerarquías que encierran los términos que calificaron a las distintas manifestaciones artísticas y que tendieron a engrandecer el estatus de aquellas consideradas como bellas artes, mientras que al resto se le refirió al ámbito de lo decorativo (muros “artísticamente decorados”<sup>814</sup>), históricamente considerado como de menor relevancia cultural y de menor mérito intelectual.<sup>815</sup>

---

<sup>811</sup> López, *Crafting Mexico*, 65–94.

<sup>812</sup> Ireneo Paz, “La Exposición de Chicago. El Edificio de las Señoras. Trabajos de las Mexicanas”, *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*, el 8 de septiembre de 1893, Tom. LIII, 3 edición, 35, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>813</sup> Ireneo Paz, “La Exposición de Chicago. El Edificio de Bellas Artes”, *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*, el 6 de octubre de 1893, Tom. LIII, 12 edición, 1–2, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>814</sup> Paz, “La Exposición de Chicago. El Edificio de las Señoras. Trabajos de las Mexicanas”, 1.

<sup>815</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 50.

También destacó el enfoque del artículo publicado en el periódico *Correo de Chicago*, reproducido en *El Partido Liberal*. En él se enfatizó que, para ese entonces, los “trabajos manuales hechos por señoras mexicanas” tenían una fama bien sentada por su destreza y maestría.<sup>816</sup> El mismo texto destacó la presencia de “preciosas muestras de toda clase de bordados, valiosas, la mayor parte, que dan a conocer el difícil y exquisito trabajo que caracteriza a las mexicanas”<sup>817</sup>. La nota concluye con los siguientes elogios que, entre otros pormenores, hacen notar que la muestra también fue llamativa debido a que en parte era considerada como exótica por lo minucioso de los trabajos que mostraba, así como porque resultaba “artística” y “bella”:

Aún para el visitante despreocupado que sólo busca lo muy notable, tiene el departamento de señoras mexicana un atractivo peculiar, no sólo por los ejemplares de exótico trabajo que allí se admiran, sino también porque el conjunto en sí, es artístico y bello.

Basta permanecer en el departamento breves instantes, para escuchar las exclamaciones con que las señoras van expresando la admiración que les causan los bordados, cuadros, juguetes, etc.

Calurosos elogios merecen todas las señoras de México, que ya del Distrito federal, ya de los Estados de la República han logrado presentar con el lucimiento debido en la actual Exposición, el trabajo de la mujer mexicana. Las felicitaciones más respetuosas y sinceras por el éxito brillante que coronarán sus afanes, enviamos desde ahora, a las Sras. Romero Rubio de Díaz, Lizardi del valle, de Redo, en México; de Martínez y de Béistegui, en Puebla, de Bárcena, en Guadalajara; de Reyes, en Nuevo León; de Dehesa y de Gómez Vélez, en Veracruz; y a todas las demás señoras de la capital y

---

<sup>816</sup> “En Chicago. La mujer mexicana”, *El Partido Liberal*, el 11 de agosto de 1893, Tom. XVI, 2525 edición, 2, Hemeroteca Nacional Digital de México.

<sup>817</sup> “En Chicago. La mujer mexicana”, 2.

de los Estados que han prestado su valiosa ayuda para realzar el buen nombre de la nación mexicana en el certamen colombino.

Lejos de los patrios lares vemos con positiva satisfacción los adelantos de nuestras estimables compatriotas. – Adelante!<sup>818</sup>

A estos comentarios se suma el de Gonzalo de Quezada, mencionado líneas arriba, quien celebró que la junta de mujeres accionó una red de ayuda que incluyó a “[...] las esposas de los Gobernadores, aliadas activas e influyentes”<sup>819</sup>. El autor consideró que el efecto de la exhibición presentada en representación de México “[...] se sintetiza en el patriotismo que resalta en cada objeto, en la virtud e inteligencia que los anima”<sup>820</sup>. Confiesa que las obras de las mexicanas le “[...] han conquistado más que respeto, admiración. ¡Merecen las palmas de la victoria!”<sup>821</sup> En todo caso, a pesar de que en el proyecto de Chicago se reclamaron el arte y la historia de la humanidad como un patrimonio común a hombres y mujeres, la iniciativa también terminó por separar y distinguir las obras realizadas por unas y otros (consideradas dentro de las narrativas “universales” del evento) al posicionarlas física y discursivamente como distintas y distintivas. Si bien este aspecto fue en detrimento de la visibilidad y reconocimiento de los que pudieron gozar sus participantes como la propia Estrada ha anotado en relación con el caso de las pintoras, también resultó en que, al menos para el caso de los trabajos de aguja, según ocurrió con las obras de bordado, no cabe duda de que dicha circunstancia impulsó su participación y destacó su presencia dentro de la escena internacional. Entre los efectos concretos se cuenta la consideración del bordado como una expresión artística, además de que durante los últimos años de la centuria pareció robustecerse su sistema de enseñanza y profesionalización, lo que concedió un papel relevante a sus practicantes dentro de los ámbitos político, social y artístico nacionales, todo lo

---

<sup>818</sup> “En Chicago. La mujer mexicana”, 2.

<sup>819</sup> De Quezada, “La mujer de México en la exposición de Chicago”, 2.

<sup>820</sup> De Quezada, 2.

<sup>821</sup> De Quezada, 3.

cual se sumaría al reclamo generalizado de una mayor oferta educativa para las mujeres, incluidos los niveles superiores, así como de más empleos remunerados, aunque también precarizados.<sup>822</sup>

## **París, 1900**

La esmerada atención que recibieron las obras de las participantes nacionales en el marco del evento de Chicago no se volvió a repetir. Los efectos que resultaron de la celebración de pabellones exclusivos de mujeres, por lo tanto, fueron determinantes en la exaltación de dichas piezas, más no fueron duraderos. Por ejemplo, la Exposición Internacional de París, celebrada en 1900, “[...] paradigma de las grandes exposiciones universales – ha sido considerada la más ostentosa, ambiciosa y memorable, [la cual] se organizó con el único pretexto de despedir el siglo, conmemorar el presente y celebrar la modernidad”<sup>823</sup>, también contó con la presencia de piezas textiles realizadas por mujeres mexicanas de las que no se conocen mayores detalles. En dicha ocasión, su presencia y logros prácticamente pasaron desapercibidos, al menos para la prensa nacional, a pesar de que, según anotó Sebastián B. de Mier, comisario general del proyecto mexicano, “multitud de señoras enviaron los trabajos de su sexo”<sup>824</sup>, las enviaron a concursar en el evento. También se sabe que varias participantes se hicieron acreedoras a numerosos premios pero sin el detalle con el que se describió el caso de la edición anteriormente referida.<sup>825</sup>

En la memoria de exposición mexicana se anotó que la muestra de bordados y “trabajos femeninos” fue muy notable y que adicionalmente se acompañó de una “[...] exposición retrospectiva que [contenía] ejemplares de una riqueza,

---

<sup>822</sup> Acerca de estos objetivos, revítese: Estrada, “Unpretentious Paintings. Mexico's National School of fine Arts' Women Students at the 1893 Chicago Columbian Exposition”, 50–51.

<sup>823</sup> Herrera Feria, *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX*, 190.

<sup>824</sup> De Mier, *México en la exposición universal internacional de París 1900*, 61.

<sup>825</sup> De Mier, 285.

una autenticidad y un mérito indiscutibles, y ante la cual se detienen todos los visitantes”<sup>826</sup>. También informó que las piezas que formaron parte de dicho grupo fueron exhibidas en grandes vitrinas.<sup>827</sup> Adicionalmente, se conoce la lista de las piezas que recibieron alguna condecoración y que participaron en el Grupo XIII, correspondiente a hilados, tejidos y vestidos, y dentro de la clase 84, la cual agrupó encajes, bordados y pasamanerías de tipo artístico y en su mayoría realizadas por mujeres.<sup>828</sup> La Comisión de Señoras de Morelos, con sede en Cuernavaca, se hizo acreedora al gran premio de su clase, mientras que las medallas de oro se repartieron entre la Escuela Normal de Profesores de Oaxaca y la Escuela Normal de Profesores de México; también se le otorgó una medalla de oro a Eugenia León del estado de Aguascalientes.<sup>829</sup> Adicionalmente, las mexicanas obtuvieron 10 medallas de plata, 38 de bronce y 48 menciones honoríficas, lo que resultó en un total de un centenar de premios, número significativo aunque menor en comparación con la cantidad de reconocimientos obtenidos en las ediciones anteriores.<sup>830</sup>

## Recuento

Con base en lo revisado se puede confirmar en parte que, así como lo propuso Mauricio Tenorio, las exposiciones mundiales o universales como las que aquí se revisaron y el sistema que las enmarcó pretendieron ser representaciones universales y conscientes de lo que se creía que era el progreso y la modernidad del momento.<sup>831</sup> Si de éstas puede decirse que buscaron reafirmar la posibilidad de concebir una imagen general del mundo, acerca de los eventos nacionales

---

<sup>826</sup> De Mier, 243.

<sup>827</sup> De Mier, 222.

<sup>828</sup> De Mier, 285–88.

<sup>829</sup> De Mier, 285.

<sup>830</sup> De Mier, 285–88; “Premios obtenidos por México en la Exposición de París”; El Universal, “Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas”; F. Díaz C., “Premios concedidos a México en la Exposición del Centenario”, *La Voz de México*, el 7 de noviembre de 1876, VII, 256 edición, sec. Variedades.

<sup>831</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, 1. ed (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 14.

puede sugerirse que buscaron replicar una función similar en relación con la idea de México, con el fin último de integrar un discurso que sirviera de fundamento para incluir al país en el concierto internacional. Con dicho afán se presentaron las virtudes y aportes industriales, artísticos, científicos y comerciales nacionales, además de que se señaló al país como un territorio con una identidad distintiva y moderna. Así, la idea de México resultó en un montaje presentado en los certámenes revisados a manera de lo que podría juzgarse como una cartografía nacional que, en principio, sería la imagen de una nación moderna: un “[...] territorio bien definido e integrado, [con] una cultura cosmopolita, salubridad y homogeneidad racial que cuadraban con las nociones occidentales de supremacía de la raza blanca.”<sup>832</sup>

Esta puesta en escena finalmente incluyó el papel de las mujeres a quienes se les dedicaron pabellones desde la edición del *Pavillon der Frauenarbeiten* o Pabellón del trabajo de las mujeres, celebrado en Viena en 1873. Entre dichos pabellones, la versión de Chicago de 1893 se considera como la más exitosa en términos de su inserción en la dimensión estructural de las exposiciones universales, aunque también en esa ocasión las mujeres tuvieron que reclamar su espacio y participar en su financiamiento. Así, si bien en discurso el género femenino se incluyó como parte integral de la idea de un mundo moderno, en la práctica dicha inclusión fue resultado de una larga y constante disputa.<sup>833</sup>

María de Lourdes Herrera ha anotado que en los eventos internacionales se materializaron “[...] los grandes inventarios de logros y conquistas nacionales de los estados, reflejando el entusiasmo y el optimismo con los que el mundo

---

<sup>832</sup> Tenorio Trillo, 16.

<sup>833</sup> Myriam Boussahba-Bravard y Rebecca Rogers, “Positioning Women in the World's Fairs, 1876-1937”, en *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*, ed. Myriam Boussahba-Bravard y Rebecca Rogers, Routledge research in gender and history 28 (New York: Routledge, 2018), 5–6.

occidental perseguía la quimera del progreso de la civilización”<sup>834</sup>. Es decir que no se pueden perder de vista los afanes que sustentaron estos proyectos, los cuales sin duda fueron del interés de los estados capitalistas más influyentes del momento, protagonistas de la economía y política occidentales. Los países que como México fueron invitados de dichos estados, pusieron en práctica un ejercicio discursivo destinado, principalmente, a un público extranjero, justamente a manera de un montaje calculado pero que también resultó en un complejo tejido de identidades, motivo de orgullo nacional que abonó a la idea de una identidad común. Esto resuena en el carácter nacionalista que distinguió a varias de las obras exhibidas bajo la coordinación de la Junta de Señoras; éstas se pusieron a la disposición de una narrativa sobre la historia, valores y héroes nacionales, y que, por lo tanto, coadyuvaron a la legitimación de un discurso patrio histórico y sintomático de la unidad, orden y progreso.

Pero todo se sintetiza en el patriotismo que resalta en cada objeto, en la virtud e inteligencia que los anima. Símbolo verdadero e inmejorable, no lo hay quizás tan elocuente como los colores de la patria que flotan sobre todo y lo amparan y lo envuelven.<sup>835</sup>

Si bien estos proyectos también fueron un foro para la cultura y las artes, su principal enfoque estuvo puesto en objetos entendidos como productos industriales. Este pormenor coadyuvó a que no sólo se justificara, sino que se impulsara la presencia de piezas textiles realizadas por mujeres pues se consideraron como parte del panorama de la creación y producción material mundial. Su presencia también fue resultado de las pugnas de grupos de mujeres por contar con una representación constante, específica y destacada en las exposiciones universales, lo cual tendrían entre sus efectos más acabados la

---

<sup>834</sup> María de Lourdes Herrera Feria, “La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX”, *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 5 (junio de 2005): 25–33.

<sup>835</sup> De Quezada, “En la exposición de Chicago. La mujer de México”, LXVII.

organización de pabellones y comités de mujeres, dedicados a cuidar, asegurar y particularizar la participación de estas. Al respecto, Herrera Feria sugiere que estos eventos resultaron en una oportunidad para las que las mismas se insertaran en el ámbito de la vida pública en México, sin embargo, considero que esta oportunidad más bien debe entenderse como parte de un entramado de circunstancias fortuitas y reclamadas que retaron la dependencia de varias dimensiones del hacer femenino al ámbito doméstico y que resultaron en que las mujeres interpretaron, a través de sus obras, un papel activo dentro del ejercicio de montaje de la identidad nacional.<sup>836</sup>

Adicionalmente, no debe pensarse que la presencia de mujeres en dichos marcos se integró por una diversidad de sujetos, sino sólo por aquellas personas que negociaron su participación y pudieron ejercer su agencia sujetándose a una agenda conservadora del ideal femenino, lo cual incluyó el lucimiento de prácticas textiles. Esto, dicho sea de paso, puede pensarse como resultado de los efectos de los movimientos feministas de la época, correspondientes a la primera ola del movimiento y que entonces contó con representantes en las ciudades sedes de los eventos universales, así como en varios de los países expositores, incluido México. Al respecto podría juzgarse que, como lo hace notar la presencia o ausencia de mujeres en proyectos internacionales, resultó más exitoso el trabajo de negociación estratégica que las demandas por la igualdad y la representación. En todo caso, ya fuera de forma expresa o no, la presencia de mujeres en estos contextos siempre supuso distintos tipos de luchas y resistencias.<sup>837</sup> Considero que todo ello hacia finales del siglo XIX resultó en una fisura en la fuerte relación que hasta entonces había existido entre la práctica

---

<sup>836</sup> Herrera Feria, "Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX", 112.

<sup>837</sup> Cordato, "Toward a New Century: Women and the Philadelphia Centennial Exhibition, 1876"; Herrera Feria, "Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX"; Melissa Fernández Chagoya, "Olas Del Feminismo: La Perenne Búsqueda de La Igualdad", *Agnosia. Revista de Filosofía Del Colegio de Filosofía y Letras*, 2017, <https://www.elclaustru.edu.mx/agnosia/index.php/component/k2/item/414-olas-del-feminismo-la-perenne-busqueda-de-la-igualdad>.

del bordado y el ámbito de lo doméstico, así como en su relación con los trabajos de cuidado ya que si bien su exhibición pública aludió a valores y convenciones tradicionales sobre los roles de género, también se prestó para complejizar y retar la reflexión en su carácter artístico y su papel en tanto artefactos y medios de representación política, así como para impulsar su participación en el mercado artístico y su presencia en acervos museísticos. En suma, a raíz de dichos pormenores, de la presencia y del éxito en las exposiciones universales de los trabajos de bordado realizados por mujeres, se nutrió la consideración del bordado, entre otros casos, como obras artísticas, creadas, por lo tanto, por mujeres artistas y profesionales de la materia, quienes sin duda encontraron un medio de agenciamiento en su práctica de bordado, así como espacios de representación y autorrepresentación no forzosamente consolidados ni fijos.<sup>838</sup> Así, sugiero que acerca de los proyectos expositivos no sólo debe señalarse, como lo hizo Mauricio Tenorio, que fueron representaciones universales y consientes, sino que también fueron eventos sensibles a las demandas políticas de su momento que, en relación con la exhibición de la historia, aportes, obras y labor de las mujeres, terminaron por construir narrativas problemáticas y contra culturales ante las narrativas hegemónicas que entonces delinearon la idea de cultura universal.<sup>839</sup>

---

<sup>838</sup> Paz, *Correspondencias. La exposición internacional de Chicago*, 87.

<sup>839</sup> Weinstein Dintzman, "Tattered Cloth Tells More", 30.

## 5. Conclusiones: Los bordados como monumentos

La protagonista de *Ancho mar de los Sargazos* dice que el ruido que hace su aguja al entrar y salir del bastidor -está bordando en punto de cruz- suena como si estuviera diciendo insultos. Borda su nombre con el color del fuego, del incendio de furia que acabará con su vida.

*Punto de Cruz*, Jazmina Barrera<sup>840</sup>

En el Museo Vizcaínas se conservan dos bordados realizados mediante una técnica conocida como bordado de litografía la cual es sumamente compleja y quizás puede considerarse extinta a la manera en que se practicó hacia finales del siglo XIX. Uno de ellos presenta una vista de la actual calle de Tacuba, con enfoque en el Palacio de Minería, mientras que el otro luce una vista de la Glorieta de Bucareli cuando ahí se encontraba la Escultura Ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá. Ambos son piezas destacadas del acervo porque, entre otros motivos y como pocas veces ocurre con bordados que carecen de firma, se sabe que fueron elaborados alrededor de 1881 por Concepción Pérez y Rita Robles, dos estudiantes del colegio de Vizcaínas, lo que supone que ambas obras se conservan en el acervo de la misma institución que las vio nacer.

Las dos obras junto con otras más, representaron al colegio alrededor del país como ejemplo de una formación de excelencia en la materia. También viajaron por el mundo como muestra del talento y de la preparación de las mujeres mexicanas y de sus valores por lo que hacia finales del siglo XIX fueron presentados como ejemplos de la cumbre del dominio del bordado a manos de mujeres mexicanas. En consideración de ello, actualmente estas obras recogen parte de la memoria del sistema estético, cultural y político del que formaron parte.

---

<sup>840</sup> Barrera, *Punto de Cruz*, 69–70.

Quizás lo más llamativo sobre dichos bordados es que si bien durante su contexto de creación fueron referidos como obras realizadas en seda, actualmente sus fichas de catalogación en el Museo Vizcaínas las anota como obras bordadas en cabello, lo que, aunado a sus temáticas, al detallado dibujo que lucen y a sus medidas, ha resultado en que inevitablemente convocan la sensibilidad, curiosidad, empatía y asombro de quien les dedique su atención, todo lo cual revela su perfil y potencia afectiva. Esto no es casual, pues, como ya señaló Jacques Gélis en relación con la idea del cuerpo-reliquia, los vestigios corporales, incluido el cabello, son la encarnación de la permanencia, son un tesoro y cuerpo de referencia que convoca a quienes tienen motivos para identificarse con ellos, ya sea por tradición, filiación, cariño, legado, o bien, por mera empatía.<sup>841</sup> A ello habría que sumar que el cabello, en opinión de Jean Baudrillard, ha sido considerado como motivo de fetiche, entendiendo al fetiche como el deseo hacia una persona desde lo discontinuo, a través de la cristalización objetual de la misma en alguna de sus partes.<sup>842</sup> Adicionalmente cabe considerar la historia social de la que el cabello ha sido motivo y que lo ha señalado como evidencia del cuidado e higiene íntima y personal pues, de acuerdo con Georges Vigarello, en él se evidenciaba la suciedad del cuerpo la cual, en el contexto del siglo XIX (y no únicamente en ese entonces), también resumió la calidad moral de la persona a la que pertenecía por lo que fue práctica común que los manuales de bordado con cabello previnieran a las ejecutantes de vigilar el origen de sus materiales, no fuera a ser que haya pertenecido a una identidad marginada como la de un presidiario o de una prostituta.<sup>843</sup>

---

<sup>841</sup> Jacques Gélis, "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado", en *Historia del cuerpo*, ed. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, y Georges Vigarello, vol. 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces (Madrid: Taurus, 2005), 84.

<sup>842</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 114.

<sup>843</sup> Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*, trad. Rosendo Ferrán (Madrid: Alianza, 1991), 89, 217; Póveda, *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 332.

Las ideas anteriores recalcan que el cabello encierra la perfecta presencia del otro, de la otra, aún ante su ausencia. Bajo ese supuesto, al mirar las obras de Concepción y Rita y pensar en que están bordadas con sus cabellos, independientemente de que sea cierto o no, se participa de la sensación de estar ante ambas mujeres, cuyos cuerpos se encarnaron en sus obras. Esta atracción y las varias interrogantes que existen sobre la materialidad de las obras se contraponen a la escasa información que existe sobre los detalles de los momentos cotidianos, de creación y trabajo minuciosos en el taller de bordado que las respaldan. Así, ante la sensación de intimidad que engloba la idea de que fueron bordadas con cabello, resulta muy difícil tener claridad sobre las demandas a las que se sometieron los cuerpos que las crearon en términos del empeño manual y de la proximidad física al bastidor que exigió cada una de sus puntadas, así como todas las horas que se necesitaron para su configuración. Paralelamente, por falta de documentación sobre la materia, también se desconocen las dimensiones políticas y afectivas que involucraron, referentes a las razones que motivaron la elección temática de cada obra de cara a su participación en los certámenes de bordado más importantes de su tiempo.<sup>844</sup>

Como ya se estableció en esta investigación, el desconocimiento de dichos pormenores fue un síntoma de las circunstancias que han pautado la historia y devenir del trabajo de bordado a manos de mujeres. Probablemente este mismo desconocimiento propicia que estas y otras piezas resulten aún más intrigantes e interesantes para sus diversos públicos.

---

<sup>844</sup> De la Fuente Salceda, "La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876"; "Exposición de Orizaba"; Mörner, *Memorias de una colegiala*.

Sostengo que, en de la colección que las acoge y dentro de la tradición a la que pertenecen, los bordados de Rita y Concepción ocupan el lugar simbólico de un monumento en tanto bienes de valor estético relevante. Analizar estas piezas a la luz de dicha idea y de cara a las problemáticas que engloba permite identificar y recoger las principales reflexiones del recorrido que ha integrado esta investigación, así como conocer sobre el devenir que tuvo el sistema del bordado realizado por mujeres en México durante el siglo XIX.

En relación con la idea de monumento, es pertinente recordar que en 1964, con la *Carta de Venecia*, se estableció que los monumentos constituyen el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico, lo cual no es restrictivo de obras arquitectónicas grandilocuentes sino que también se refiere a cualquier caso que posea un significado cultural relevante, que marque un momento de la historia, además de que condense la memoria y afectos de una colectividad. La carta también sugiere que los monumentos están cargados de un mensaje espiritual del pasado.<sup>845</sup>

En el caso mexicano, los monumentos se han clasificado como arqueológicos, históricos y artísticos, dentro de estos últimos incluso se ha incluido la producción de artistas considerados representativos del arte nacional y que por tanto han sido reconocidos como "artistas monumento": José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo "Dr. Atl", David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Saturnino Herrán, Remedios Varo, María Izquierdo y Octavio Paz. La declaratoria referida a estos personajes detalla que reconoce la relevancia de sus trayectorias, la gran representatividad de sus obras, su pertenencia a alguna

---

<sup>845</sup> *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios* (II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, 1964).

corriente estilística, su innovación y sus particularidades técnicas y materiales.<sup>846</sup> Así, en el caso mexicano, la idea de monumento corresponde a una categoría de criterio amplio, que, a la par, ha abrazado una producción limitada dentro del ámbito de la creación, correspondiente a obras representativas de la visión oficial y tradicional sobre el arte, la cultura y la historia nacional, lo cual tiene entre sus explicaciones algunas de las razones que se revisaron a detalle en el capítulo segundo, particularmente en el apartado “Genealogías y problemáticas del bordado y su relación con los estudios de arte”.

Teniendo en mente lo anterior, es un tanto ilusorio que los bordados realizados por Rita y Concepción lleguen a ser confirmados como un monumentos oficiales, principalmente porque son lejanos a las condiciones técnicas, materiales, históricas y políticas que han tendido a caracterizar a los que así se consideran, entre los que se cuentan las obras que fueron su motivo de representación. Cabe recordar que el Palacio de Minería y la Escultura Ecuestre de Carlos IV, ambas obras de Manuel Tolsá, sí forman parte del catálogo de monumentos de manera oficial. Por lo tanto, insistir en ello enfatiza la ironía y afrenta que encierra considerarlos como tales. También subraya las restricciones estructurales e históricas que abrazaron las convenciones sociales que perfilaron al bordado como el medio artístico de las mujeres por excelencia: un medio de sustento económico y superación social, síntoma de buena educación y recurso adecuado para destacar el genio femenino en el ámbito social nacional e internacional durante el periodo finisecular del siglo XIX.

A pesar de que el bordado se exaltó como un arte, según se revisó en esta tesis, el aprecio que se le brindó nunca se olvidó de su feminización y, ante ello, del carácter subalterno que se le impuso a todo lo que se tendió a feminizar en el

---

<sup>846</sup> “Obras con declaratoria de monumento artístico”, Página oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el 29 de junio de 2022, <https://inba.gob.mx/transparencia/obras>.

marco de un sistema jerárquico. El bordado jamás dejó de pensarse como parte de las habilidades naturales características de las mujeres de buena educación y no como un trabajo intelectual, con una dimensión estética particular, con lógicas materiales y de creación específicas, de gran complejidad técnica que además demandaron el empeño de múltiples recursos por parte de sus practicantes, lo que justamente restringió la posibilidad de que varias mujeres se dedicaran al mismo ante la carencia de recurso materiales. Estas consideraciones aún tardarían más de un siglo en perfilarse dentro de la manera de pensar las prácticas de bordado y al trabajo de sus ejecutantes. Ante todo ello, puede decirse que para el final del siglo XIX el bordado fue sintomático de una instrucción feminizada dentro de los oficios textiles, con énfasis en sus dimensiones domésticas y de cuidado, pero que, además, tendió a señalar el paso por un proceso formativo de privilegio, aún y cuando la fortuna de su practicante cambiara con el tiempo.

Como se observó en el capítulo segundo, hacer una revisión historiográfica permite detectar que siguen latentes los efectos de dichas lógicas incluso en el contexto académico. Según se revisó, ello devino en estudios que consideraron al bordado realizado por mujeres desde supuestos que obraron en menoscabo de su inclusión como parte de una historia más comprensiva y contextualizada, perfilada en un sentido teórico y metodológico. En cambio, el bordado más bien fue estudiado y narrado replicando algunos de los valores que pautaron el discurso moral que lo moldeó durante el siglo XIX, haciendo uso de los estereotipos nutridos por el mismo, los cuales se condensaron en las ideas de la mujer madre, la mujer católica, la mujer bien educada y la mujer trabajadora y que otorgan sus títulos a los subapartados del mismo capítulo segundo. Estas identidades, condensadas en estereotipos sobre bordadoras, se replicaron en los supuestos que apuntalaron los paradigmas de la escritura de su historia, la cual tomó la forma de una narrativa sobre usos, costumbres e imaginarios. Cabe

recordar que existieron excepciones nacidas en posturas eruditas que retaron esta visión, ejemplo de ello fue la obra de Eulalia Lucio, revisada anteriormente, en la que a través de la meticulosa representación de objetos para bordar, pareció establecer un parangón entre el bordado y la pintura a manera de artes paralelas, además de cuestionar los mandatos de género relativos al bordado.<sup>847</sup> Las obras de Rita y Concepción también son muestra de ello pues la tradición confirmó y validó su lugar como obras ejemplares de dichos valores, de una historia homogénea y lineal ante lo cual no forzosamente se reconocieron sus particularidades técnicas y materiales, más allá del dato de que se consideran como obras bordadas en cabello. Su estudio no fue uno reflexivo de las demandas que pudo haber implicado esta técnica, ni tampoco buscó verificar que efectivamente se tratara de obras bordadas en cabello.

Si bien es complejo conocer a detalle la historia de cada bordado y de cada bordadora, sobreviven diversas fuentes de información que permiten vislumbrar algunos de sus pormenores. Los manuales de bordado y programas escolares, además de las noticias publicadas por la prensa de la época son una fuente de información privilegiada para aprender sobre otros de los matices del tema. A través de dichos recursos incluso fue posible conocer el nombre Rita Robles y Concepción Pérez, autoras de las obras que aquí se refieren.<sup>848</sup> Ambas se inclinaron por representar hitos de la Ciudad de México que actualmente se consideran monumentos históricos, lo cual les permitió apropiarse de su historia y significados e incidir en ellos, uniendo sus propias obras e historias personales con la de estos emblemas que, al menos en proyecto, las excluyeron de su campo semántico. Mediante el bordado de "El Caballito" y del Palacio de Minería, Concepción Pérez y Rita Robles pusieron en sus términos, en clave de hilo y aguja, a dos referentes de la ciudad que, aún ante su cualidad monumental y

---

<sup>847</sup> Velázquez Guadarrama, "Eulalia Lucio y Carlota Camacho, tradición artística femenina en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886-1899", 352

<sup>848</sup> "Exposición de Orizaba".

representativa, fallaban en incluirlas y a otras personas como ellas como parte de la memoria a la que aludían. Los bordados de ambas autoras pueden pensarse como intervenciones en hilo y aguja sobre las imágenes, historias y valores referentes a dichos monumentos y que tuvieron entre otros efectos la unión perdurable y obligada del nombre y trabajo de ambas con la historia de estos referentes tradicionales del patrimonio cultural mexicano lo que, por tanto, puede considerarse como una intervención suave, aunque sin duda radical, a la historia del arte y sus narrativas. Es así que cualquier estudio comprensivo que busque realizar una revisión completa sobre la historia y representación de tales monumentos deberá mencionar los trabajos de Concepción y Rita.<sup>849</sup>

<p>y otras cosas, abundan en este departamento de la exhibición, y no podemos menos que enumerar algunos de entre ellos, como un cuadro <b>bordado</b> en oro, que figura una corona de flores, y que es trabajo de varias niñas; otro cuadro <b>bordado</b>, imitación de acuarela, de la Srta. Concepcion Perez, y el que por el mismo estilo envió la Srta. Guadalupe Velazquez. Los bordados de la Srta. Isabel Contreras, que son dos sábanas bordadas en blanco, un retrato <b>bordado</b> en litografía y un cuadro <b>bordado</b> en blanco al céfiro, merecen una mención muy especial. A la misma señorita pertenece una colecha de raso, <b>bordado</b> chino. Un pañuelo de encaje inglés, trabajo primoroso de la Srta. Dolores Montiel.</p> <p>Los siguientes bordados de litografía, que fueron remitidos por las Sritas. Trinidad Salgado, Gertrudis Fernandez, Rita Robles, Concepcion Perez, Isabel Contreras y Manuela Villegas, han sido hechos con el filamento del terciopelo, todos ellos están tan bien trabajados que han sido confundidos con verdaderas litografías. Dichos trabajos son por el orden en que hemos puesto los nombres de estas señoritas los que siguen: Fachada del Palacio Nacional, Colegiata de Guadalupe, Colegio de Minería, Estatua de Carlos IV, Retrato del general Riva Palacio y el último que figura un caballo.</p> <p>Hay otros muchos trabajos interesantes en este ramo, que no consignamos en esta rápida revista por falta de tiempo y porque no nos fué posible tomar todas las notas que deseábamos. Hemos dicho ya, y lo repetimos al presente, que las bellas hijas de Jalapa y Córdoba, especialmente las educandas del Colegio Superior de niñas de la primera de estas ciudades, contribuyeron al certámen con una multitud de labores de mano, que han sido objeto de los más entusiastas elogi-</p>	<p>lescent tro ex No ha do de Montie más ar No j gar un parece El c vento, claustr sosteni del pa ménos que ili distribi nera ha conjunt soberbi mérito la aten La p nos ha varios c á nuest rán de con tod</p> <p>Vi Y U</p>
---	---

Noticias en la prensa acerca de una exposición que incluyó bordados de litografía realizados por alumnas del Colegio Vizcaínas. A propósito de la Exposición de Orizaba, celebrada en 1881, que tuvo lugar en el entonces llamado Palacio de la Industria. En: "Exposición de Orizaba". El Diario del Hogar. Periódico de las familias. el 23 de diciembre de 1881. Colección Hemeroteca Nacional de México

<sup>849</sup> Stephanie Bailey y Mark Woytiuk, "Remembering What Is Not Gone: Towards a Feminist Counter Monument", THE SITE MAGAZINE, consultado el 15 de septiembre de 2022, <https://www.thesitemagazine.com/read/remembering-what-is-not-gone>.

Acerca de la técnica a través de la que Rita Robres y Concepción Pérez crearon sus respectivas obras, se cuenta con noticias en las que se detalló que la técnica en la que fueron realizadas se conoció como bordado de litografía. De acuerdo con los manuales de la época, ésta fue reconocida como una de las variantes más demandantes para la creación de imágenes bordadas y supuso las siguientes consideraciones y pasos:

1. Contar con una formación avanzada en bordado.
2. Dominio de la técnica de dibujo a mano alzada.
3. Realizar la selección temática de la obra y elegir una imagen-modelo para bordar de tal manera que se tenga en mente las necesidades materiales del proyecto.
4. Conseguir los materiales e instrumentos necesarios para trabajar en esta técnica: lienzo de tafetán de seda, cabello preparado, o bien seda tipo lausín o pita (de un solo filamento), agujas finas y cortas, bastidor de pies.
5. En caso de que se decida trabajar con cabello, éste deberá prepararse con antelación, lo cual consiste en conseguir el cabello deseado, peinarlo y sujetarlo para después hervirlo por dos horas, secarlo, alisarlo y disponerlo para el proceso de bordado. Si el cabello es muy corto deberán prepararse filamentos de mayor longitud mediante el uso de cola de pescado.
6. Reproducir la imagen-modelo seleccionada y pasarla al lienzo a través de la técnica más adecuada en atención a las características del lienzo a trabajar. Cabe anotar que el estarcido era lo más usado para este propósito.
7. Fijar el lienzo de bordar a los bordes del bastidor, cosiendo para ello sus orillas a un marco de madera. Si la tela es delicada y corre riesgo de rasgarse, como es el caso del tafetán de seda, primero debe fijarse a

bandas de algodón que sirvan de refuerzo, las cuales posteriormente se fijarán al marco de madera.

8. Trabajar en el bordado con puntadas flojas de manera que no se rompan los hilos o los cabellos, evitando así mismo que se frunza el lienzo.
9. Preferente, el bordado se debía realizar aprovechando la luz de la mañana, evitando la luz más brillante y cenital de medio día. Esto limitaba el tiempo que se le podía dedicar a este trabajo.
10. Una vez concluida la obra, debía separarse del bastidor y prepararse para el enmarcado, por lo que podía cosérsele una tela que le sirviera de fondo y que le brindara soporte adicional. Adicionalmente, también podía fijarse a una tabla de madera, aunque este paso también podía hacerlo quien se dedicase a enmarcar la obra.<sup>850</sup>

Sin duda, se trató de un proceso por demás complejo que revela que los bordados son parte de un sistema "más que humano".<sup>851</sup> Según se anotó en el tercer capítulo, las lógicas de esta técnica demandaban un aprendizaje y ejercicio guiados, a través de una enseñanza cuerpo a cuerpo que permitiera encarnar una experiencia textil estructurada, con el objetivo de propiciar familiaridad con ella. Esto explica en parte porque no han sobrevivido más piezas trabajadas en esta técnica, similares a las de Concepción Pérez y por Rita Robles. Si bien puede asumirse que quizás algunas se perdieron o deshicieron con el paso del tiempo, también es seguro suponer que, de cara a las particularidades que exige su elaboración, no abundaron los ejemplares de estas características, realizadas con tanta maestría como la que resultó del trabajo de dos mujeres profesionales y artistas especializadas en la materia.

---

<sup>850</sup> Joaquina García Balmaseda, *La mujer laboriosa, novísimo manual de labores que comprende desde los primeros rudimentos de costura hasta las más frívolas labores de adorno. Obra utilísima para las señoras profesoras y la mujer en general* (Madrid: Imprenta de la correspondencia de España, 1876), 161–63; Póveda, *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*, 331–32.

<sup>851</sup> Pérez-Bustos, *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, 218–21.

Así, pensar en el bordado, en sus demandas, circunstancias y particularidades, deja en claro que su historia y la de las mujeres que se dedicaron a él son diversas, distintas de la simplificación del acto de sentarse a bordar sin considerarlo como parte de una disputa de sentido, agencia, creación y/o sometimiento. Vislumbrar esos pormenores exige realizar una revisión que parta del supuesto de que quienes se dedicaron a ello, es decir, las mujeres que bordaron en los contextos revisados, tuvieron, a través de los trabajos a los que dedicaron sus cuerpos y mentes, una orientación enfocada en el trabajo textil, concretamente en el bordado. Entre ellas fueron pocas las que adicionalmente fueron reconocidas como artistas bordadoras, distintas en jerarquía que aquellas personas que se dedicaron a las bellas artes.<sup>852</sup> Así, el que se estimulara el que las mujeres cultivaran el bordado en tanto un arte propio de su género, siempre tuvo como límite la imposibilidad estructural de satisfacer los requisitos como para efectivamente vivir y ser reconocidas como artistas al igual que quienes se dedicaron a las bellas artes, lo cual nutre la potencia que habita en la ironía de pensar sus obras como monumentos.

Es justo decir que ante lo anterior y según se comprobó en el cuarto capítulo, la presencia de algunos bordados en el contexto de exposiciones internacionales y de cara a los éxitos y reconocimientos que cultivaron sus autoras, promovió su agenciamiento en el ámbito social, fuera de la esfera de la vida privada y doméstica. Es evidente que las bordadoras tuvieron una presencia protagónica y constante en dichos ámbitos, lo que les valió notas de prensa que narraron sus éxitos, los cuales fueron abrazados por la agenda feminista de la época. Si bien en un principio los bordados participaron en las exposiciones universales para mostrar la calidad del trabajo de agujas de las mujeres mexicanas, tenido como síntoma de una nación culta con una población femenina bien educada, con

---

<sup>852</sup> Ahmed, *Fenomenología Queer*, 86.

el paso de los certámenes varias concursantes aprovecharon para exceder el marco de referencia que se les impuso. Así, sus bordados terminarían por revelarse en el concierto internacional no sólo como muestra de buena educación, sino también de un talento excepcional que impulsó la difusión y proyección del trabajo de sus autoras hacia finales de la centuria. Estas circunstancias propiciaron que las bordadoras finiseculares recibieran la educación más esmerada, sistemática y avanzada en la materia, lo que explica el hecho de que las piezas más complejas que se conocen justamente se correspondan con esta época, como es el caso de las realizadas por Concepción Pérez y Rita Robles. Las obras de ambas condensan la historia y el tiempo, así como las decisiones políticas y estéticas de sus autoras, además de que aseguran la pervivencia de las identidades que ellas negociaron para sí mismas, como parte de una comunidad de saberes y en el marco de una sensibilidad moldeada por su formación textil. Estas obras son, por lo tanto, la materialización de un capítulo sin precedente sobre la historia del bordado como una expresión artística decimonónica, de presencia destacada en el ámbito nacional e internacional, aunque limitado por el marco de valores ya señalado que comprende parte de la memoria nacional. En esos bordados sobrevive, cual reliquia ese capítulo excepcional junto con la memoria de la vida, cuerpo y obras de sus autoras.<sup>853</sup> Resultado de ello, de la cualidad mnemotécnica de los dos bordados de litografía, resulta válida su consideración teórica como monumentos, aunque distantes de las formas que suelen caracterizar a los mismos. Estos monumentos exaltan conquistas de sentidos, afectos, trabajos minuciosos y cuidadosos, comunidades de mujeres, historias y lógicas textiles, además de saberes de dimensión intelectual y corporal. Considero que estos monumentos, los de Concepción y Rita, forman parte de base de la genealogía de aquellos monumentos que en el siglo XXI se han

---

<sup>853</sup> Michael Rowlands y Christopher Tilley, "Monuments and Memorials", en *Handbook of Material Culture*, ed. Christopher Y. Tilley et al. (Los Angeles: SAGE, 2006), 500.

reclamado para que también representen las historias y luchas de mujeres, también a través del bordado.



Paula Mues. *México feminicida*, transferencia fotográfica con medio polimérico sobre manta e hilos, 2020. Fotografía de la autora. Colección particular

En resumen, en esta tesis se estudió al bordado en el contexto del siglo XIX, un periodo en el que esta actividad se perfiló como femenina, lo que tuvo múltiples efectos en las vidas de sus practicantes, así como en el ámbito político y sociocultural de su época.

En el primer capítulo de la tesis, la introducción a la investigación presentó las pautas teórico-metodológicas y los antecedentes necesarios para abordar el bordado realizado por mujeres en México durante el siglo XIX. Desde el primer apartado se enfatizaron las implicaciones de nombrar al bordado como objeto

de estudio principal, en atención a un imperativo metodológico, lo que permitió una aproximación desde los estudios de arte y cultura material, y desde los feminismos materialistas centrados en los objetos. Esta aproximación permitió revisar las múltiples relaciones que los objetos construyen y refuerzan, y cómo afectan a cuerpos y subjetividades que se relacionan con ellos. Al privilegiar el bordado como objeto de estudio, se logró aproximarse a las historias de sus autoras desde sus propias obras y en sus propios términos, lo cual fue útil ante la escasez de documentos y publicaciones relativas a la materia.

En el segundo capítulo titulado "Esto (también) es arte", se realizó un recorrido historiográfico sobre el tema con énfasis en los estudios de arte, en consideración de sus genealogías, tendencias y problemáticas. En esta exploración se enfatizó la manera en que las llamadas "bellas artes" han pautado prácticas y criterios clasificatorios en el ámbito de la investigación y creación, resultando en que los bordados hayan sido relegados dentro de la bibliografía de la Historia del Arte. Este apartado señala los giros historiográficos que han hecho del bordado un tema cada vez más presente en las agendas de distintos ámbitos disciplinarios, que ha contribuido a su consideración como una práctica artística y a su problematización crítica.

En el tercer capítulo se exploraron las dimensiones religiosas, pedagógicas y profesionales que dieron forma a la práctica del bordado realizado por mujeres, quienes incluso hicieron de ella un medio de agenciamiento social. Se pudo constatar que el bordado fue una de las estrategias predilectas de la agenda política de la época para moldear el cuerpo, carácter y habilidades de las mujeres cuyas identidades se esperó destacar como ejemplo de los logros de una nación moderna. Se identificó que esto tuvo como resultado la posibilidad de que algunas bordadoras fueran reconocidas como profesionistas y artistas de la materia. También se señaló que estos pormenores surgieron en el marco de un

sistema integrado por prácticas, artefactos, espacios y personas cuyo papel y función se recogió en textos prescriptivos de la época, de índole técnico y moral. Además, se analizaron las personalidades de personajes cuyo perfil identitario contribuyó a delimitar y definir el que se adjudicó a las bordadoras, incluyendo bordadores varones, costureras y currutacos.

Finalmente, en el cuarto capítulo se revisó la participación del bordados realizados por mujeres mexicanas en exposiciones nacionales e internacionales. Estos eventos jugaron un papel fundamental en la consolidación de esta práctica como medio de agenciamiento para sus ejecutantes por lo que en ciertos casos supuso un reto al paradigma de domesticidad que prevaleció hacia finales del periodo estudiado.

En consideración de lo anterior, reafirmo que la investigación del bordado en México realizado por mujeres en el contexto del siglo XIX, sigue teniendo numerosos pendientes ante lo que sin duda no son suficientes las reflexiones y análisis aquí presentados. Si bien acerca de estos “otros monumentos” no se conocen todos los detalles de sus historias, es claro que esto no representa una limitación sino un reto que invita a conocer y reivindicar la existencia misma de muchas generaciones de mujeres que dedicaron sus vidas al bordado pues ellas sobreviven a través de sus obras y en la medida que así lo reconozcamos. Siguiendo a Clare Hunter, este supuesto metodológico implica que, aunque parezca que no se sabe nada de muchos bordados y de sus bordadoras, sabemos que ellas existieron porque se encargaron de dejar constancia de sus vidas y legados a través de sus obras y, por lo tanto, efectivamente podemos conocerlas si es que empeñamos en ello nuestra empatía.<sup>854</sup>

---

<sup>854</sup> Clare Hunter, *Threads of Life: A History of the World through the Eye of a Needle* (London: Sceptre, 2019), 16–17.

Los bordados requieren seguir siendo estudiados para seguir con el mapeo de los sistemas de los que formaron parte, con el afán de conocer más en torno a sus efectos y pervivencias hasta la actualidad. Continuar con su estudio permitirá desmontar el supuesto cultural de una naturaleza femenina esencializante que es necesario acotar a fin de reconocer a las mujeres como agentes que producen y reproducen productos culturales, a la par que transmiten y transforman espacios, valores, ideales, imaginarios e incluso a la sociedad misma, tal y como ocurre cada día.<sup>855</sup> Así, me parece necesario continuar con el armado de genealogías bordadoras, redondear los contextos, circunstancias y características que han enmarcado la creación de distintas obras, para revelar sus historias e intenciones, además de los sistemas a los que pertenecieron y que incidieron en su desarrollo y devenir. Seguir ahondando en este conocimiento permitirá tener en claro las disputas de sentido de las que participaron las prácticas de bordado en el pasado, así como conocer las estrategias diversas de las que se valieron para hacer de este ámbito uno que no sólo fuera de represión, sino también de agencia. Creo que esto permitirá perfilar al bordado en tanto un potente gesto textil que construye subjetividades, que transforma vidas y cuerpos, y que reclama sentidos.

---

<sup>855</sup> De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*, 92–93.

## 6. Documentalia

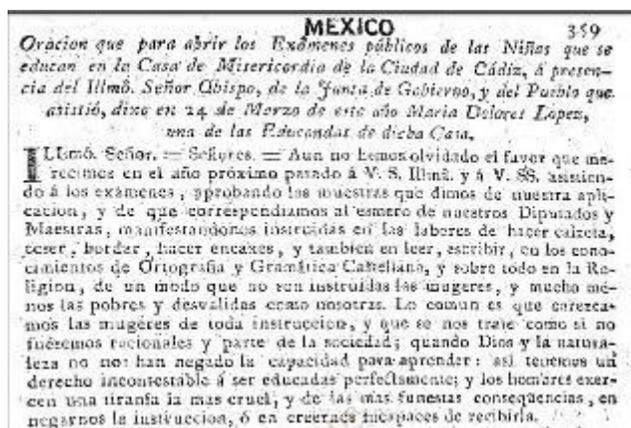
1803

a)

“Oración que para abrir los Exámenes Públicos de las Niñas que se educan en la Casa de Misericordia de la Ciudad de Cádiz, á presecia del Illmo. Señor Obispo de la Junta de Gobierno, y del Pueblo que asistió, dixo en 24 de Marzo de este año Maria Dolores Lopez, una de las Educandas de dicha Casa”. *Suplemento a la Gazeta de México*, 13 de septiembre de 1803. Tomo 11, número 44, HNDM, pp. 359-364.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a334b7d1ed64f16934c2a?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=11&palabras=Bordado>

El texto es una defensa de las mujeres como seres capaces de aprender y aplicar sus conocimientos en las ciencias y las artes. Recurre a un recuento de mujeres en la historia cristiana para demostrar esto y apelar a su instrucción. El bordado se menciona como uno de los conocimientos en la enseñanza de las alumnas de la Casa de Misericordia de la Ciudad de Cádiz.



1805

a)

San Severo Martyr. Sin título. *Diario de México*, 8 de noviembre de 1805. Tomo 1, número 39, HNDM, pp. 153 y 154.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33ab7d1ed64f16992f2f?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1805&mes=11&dia=08>

En el texto se le pregunta a los lectores su opinión sobre varios aspectos como el matrimonio, la riqueza, el honor de un hombre y la visión hacia las mujeres. El bordado figura en una de las preguntas con la que se cuestiona si la labor de una mujer podría alcanzarle para comprar prendas varias, entre ellas, calzado de raso bordado.

Núm. 39. Tom. I. 153.  
**DIARIO DE MEXICO**  
*Del Viernes 8. de Noviembre de 1805.*  
*San Severo Martyr. Q. H. en San Felipe Neri.*

Señor Diarista: Viendo la aceptación de vuestros discursos, y que respondeis á las cartas que os remiten: determino molestaros para salir de algunas dudas sobre varias materias: á cuyo favor quedará reconocido.

Se pretende saber, ¿si para la elección de muger propia se debe echar mano de una aunque pobre, virtuosa, ó de otra aunque rica, coqueta?

*Respuesta — Está en opiniones.*

¿Si deben reputarse por hombres los que se dejan dominar tanto de sus mugeres, que en el gobierno de su casa no tienen voz activa ni pasiva, dirigiendose en todo por el capricho de un dominante genio?

154.  
¿Si hay quien se persuade á que una muchacha de quanto de vecindad, ó accesoria haya solicitado con la labor de sus manos el costo de túnico de paño de seda, mantilla correspondiente, crespon, cachirulo, y chato, calzado de raso bordado &c?

*Está en opiniones.*

Item ¿si cree el público que todos los que ruedan cocha lo mantienen?

*Está en opiniones.*

Item ¿Si quien gasta mucho mas de lo que dá su empleo, ó mayorazgo, puede ser reputado por hombre de bien en el concepto de los gentes?

*Está en opiniones.*

Item ¿Si la nueva invencion de bragueros alcanza á todo genero de quebraduras?

*Está en opiniones.*

¿Si en un matrimonio de dos finos amantes (pero pobres) será permanente aquella paz, y concordia de los primeros dias?

*Está en opiniones.*

b)

Gazeta de México, 17 de septiembre de 1805. Tomo 12, número 40, HNDM, pp.

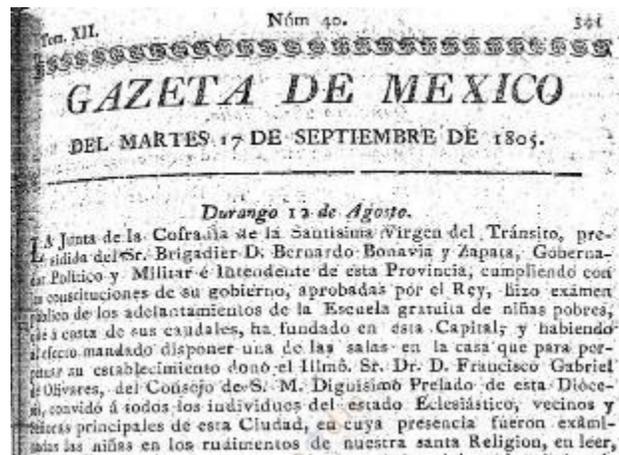
341

y

342.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a334e7d1ed64f169382b5?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Se informa sobre el examen que se les hizo a las alumnas de un colegio para evaluar sus avances y conocimientos adquiridos en materia de lectura, escritura y labores de manos. Por su mérito, la Cofradía de la Virgen de Tránsito obsequió a las alumnas con varios premios. Entre las labores de manos, se mencionan el hilado, el tejido de medias, guantes y gorros, costura en blanco y el bordado en bastidor. Además, se hace mención de una clase de “dechado”.



**1809**

**a)**

*Diario de México*, 14 de octubre de 1809. Tomo 11, número 1, sec. Pérdidas,  
HNDM, p. 434.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33cc7d1ed64f169b63a2?resultado=18&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

Se reporta la pérdida de un pañuelo blanco envuelto en una mascada negra.  
Se pide la devolución en caso de se encontrado.

**Aviso.** La sumptuosa lamina que luego que llegaron á esta ciudad las primeras noticias favorables dedicó á nuestro deseado Rey el Sr. D. Fernando VII el ilustre y real colegio de abogados, la ha puesto en manos del Excmo. é Illmo. Sr. Virrey con el plausible motivo de éste dia, para darla á la luz del público. Sus geroglíficos explican la magestad del trono, la gloriosa unidad de sus dominios, la confusion del engaño, y la lealtad con que éste ilustre cuerpo transmite á la posteridad tan gloriosa historia.

**Pérdidas.** El día o del corriente de la hacienda de los Agüegüetes una mula colorada, plateada, frontina, de buen tamaño, con dos fierros en la tabla del pescuezo. Entreguese en dicha hacienda.

Desde el Peñol viejo al meson del Parque, un trabuco con cañon ingles de bronce, la llave recién empabonada, y un letrero en el cañon, que dice *London*. Quien lo hubiere encontrado; entréguelo en el café de Venus, calle del Refugio.

Un pañuelo blanco, **bordado** de filigranas y una puntilla en las cuatro esquinas, envuelto en una mascarada negra. Ocurrase á la oello de la pulquería de Palacio núm. 3, arriba en la vivienda de la derecha.

1824

a)

*El Sol*, 1 de octubre de 1824. Número 475, sec. Noticias extranjeras (Londres 22 de mayo de 1824), HNDM, pp. 434 y 435.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a346d7d1ed64f16a5759e?resultado=11&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Bordado>

En esta noticia se asocia al bordado con la figura del rey de España, Fernando VII. Primero se le refiere con el epíteto "el bordador de vestidos, el amado Fernando" y más adelante aparecen unos versos en los que se menciona que mientras Fernando el piadoso borda y cose, la reina de Portugal es la que se encarga de organizar las acciones de política. Además de estas referencias, en una nota a pie de página se aclara que este epíteto le fue conferido, ya que se decía que este rey se dedicó a bordar una túnica para Nuestra Señora de Atocha.

## NOTICIAS ESTRANGERAS.

*Trieste 4 de mayo.*

Después que tuvimos noticia, (hace unos cuantos días,) de que en el Cairo estaban tomando las más activas providencias para alistar una expedición que debía ir á la Morea, hemos sabido ayer por cartas recibidas de Alejandria del 8 de abril que han estado en camino solo 24 días, que habia sido destruida más de la mitad de la ciudad del Cairo á fines del último marzo, con motivo de una terrible esplosion del almacén de polvora en el arsenal. Varios millares de habitantes, y una porcion de oficiales estrangeros que dirijan los trabajos del arsenal, junto con el célebre *Mi Bey* que era el gobernador ó director

mas completa remision.

En la misma gaceta hay un epigrama en verso aludiendo á que mientras Fernando se ocupa en bordar tunicos, la reina de Portugal trama revoluciones; que traducido literalmente dice:

«Cuando Fernando el piadoso  
celoso se ha dedicado  
á la costura y **bordado**  
en vez de darse al reposo,  
no debe llevarse á mal,  
pues para ello hay mil razones,  
que se ponga sus calzones  
la reina de Portugal.»

(*The Morning Chronicle*).

Filadelfia 6 de agosto.

El presidente recibió ayer á las cuatro de la tarde al ministro de la república de Goatemala.

El ministro de Francia Baron de Mareuil acompañado por el conde de Menou fue presentado ayer al presidente.

Quando Luis XVIII. en 1815 concedió una amnistia á los sujetos complicados en los asuntos de la revolucion francesa, á escepcion de algunos, se compusieron las siguientes lineas y fueron despues publicadas en el *Nain Jaune*. Ahora las volvemos á publicar por ser muy aplicables al decreto de amnistia dado por el *benevolo Monarca* de España.

(a) *Epíteto con que se conoce al rey Fernando, quien segun se dice, á su vuelta de Francia se ocupó en bordar con sus mismas reales manos un tunico para nuestra señora de Atocha.*

1827

a)

Águila Mejicana, 19 de octubre de 1824. Número 292, sec. Variedades, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33337d1ed64f1691b973?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1827&mes=10&dia=19>

Informe sobre el estado de los gastos y presupuesto del colegio del instituto literario del estado libre y soberano de Mejico. En el apartado sobre la escuela para niñas, se menciona la asistencia de 135 alumnas, las cuales son instruidas

en materias como la lectura, escritura, aritmética, dibujo doctrina religiosa, bordado y tejido.

NUMERO 3.	
ESCUELAS DE NIÑOS.	
Tiene esta escuela ciento sesenta y siete alumnos, los que segun su edad y estado de conocimientos, cursan las clases de lectura, escritura, aritmética, doctrina religiosa y civil, y la de dibujo.....	167.
ESCUELAS DE NIÑAS.	
Asisten a esta escuela ciento treinta y siete niñas, las que segun su edad y aptitud, cursan las clases de lectura, escritura, costura, <b>bordado</b> , tejido, doctrina religiosa y civil, gobierno doméstico, y van ya a cursar la de escritura, aritmética y dibujo.....	137.
Suma.....	340.
Aveiende el número de cursantes del colegio y escuelas del estado de Méjico en San Agustín de las Cuevas, á trescientos cuarenta individuos. Setiembre 12 de 1827.— <i>Alcantára.</i>	
NUMERO 4.	
<i>Apuntamientos de las cátedras que pueden ponerse en el colegio y son las siguientes.</i>	
1. De aritmética, álgebra y geometría, por Lacroix.	
2. De física, cosmografía y geografía.	
3. De ideología, gramática general y lógica.	
4. De teología natural, pneumatología y moral universal.	
5. Lengua francesa é inglesa, y primer curso de latina.—Análoga.	
6. Segundo curso de latin: sintaxis; tercer curso prosodia y ortografía. En las noches de estos dos años bellas letras.	
7. Política constitucional, economía pública, derecho canónico. De noche historia sagrada, historia eclesiástica.	
8. Derecho pátrio. De noche, historia antigua.	
9. Derecho pátrio. De noche, historia moderna.	
Cada una de estas cátedras debe cursarse por el espacio de un año solar.	

1830

a)

*El Gladiador*, 12 de junio de 1830. Tomo 1, número 78, sec. Educación (11 de junio de 1830), HNDM, pp. 310 y 311.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a332e7d1ed64f1691711e?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1830&mes=06&dia=12>

En la sección de "Educación", se informa sobre la próxima apertura de un nuevo colegio para niñas y niños, en la calle Palma, número 4. Las materias impartidas a las y los estudiantes serían: lectura, escritura, doctrina cristiana, geografía, dibujo, aritmética, inglés y gramática. En el caso de las alumnas, además de estas materias, se añade la enseñanza de costura, bordado y música.

México junio 11 de 1830.  
EDUCACION—Las sras. d.<sup>a</sup> Gregoria Peinbert, y su hija d.<sup>a</sup> Maria Manuela Lopez se proponen abrir el día 15 del presente una escuela para la enseñanza de niños y niñas en la calle de la Palma número 4.  
Se recibirán los educandos desde los tres años para arriba; pero los varones no pueden continuar en la escuela después de cumplir ocho años.  
Los niños se instruirán en las materias siguientes, á saber: La doctrina Cristiana, la lectura, escritura, aritmética, gramática, geografía, dibujo y la lengua inglesa. Las niñas serán instruidas también en la costura, **bordado** y música.  
La lengua inglesa no solo se enseñará en este establecimiento, sino que se hablará también generalmente en la escuela, en las horas que el preceptor encargado de este y otros ramos dedique, para que de este modo se familiarizen con un idioma que se hace ya tan preciso á los mexicanos.  
El honorario mensual que pagará cada educando, será cinco pesos, y se pagará adelantado. El dibujo y la música se pagarán aparte, y la cantidad será según el convenio que se pueda hacer con los profesores respectivos.

**b)**

*El Sol*, 25 de junio de 1830. Número 360, sec. Avisos, HNDM, p. 1440.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34a57d1ed64f16a92d52?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1830&mes=06&dia=25>

La modista Adela Joubert, de la calle Plateros 8, puso un aviso para informar a los lectores que ha puesto a la venta varios artículos, entre ellos, túnicos de gros bordado, negros y de colores; fayas; gorros chicos y medianos; encajes y plumas, todo “del mejor gusto y a precios muy equitativos”.

#### AVISOS.

Para que la comision permanente de la junta civil del glorioso grito de Dolores que se ha de reunir en los primeros dias del mes entrante, pueda dar principio á sus tareas segun lo que se le prescribe en la acta de sus atribuciones, se convoca á los ciudadanos del distrito federal amantes de las glorias de la nacion, para que los que gustan pertenecer á la junta de este año se sirvan presentarse ó mandar dejar sus nombres en la secretaria del gobierno de dicho distrito ó en la casa del infrascripto secretario que es en la calle de S. Felipe Neri número 9; en el concepto de que si no se completare el número que se requiere para el día último del corriente, se procederá desde luego á nombrar á los que faltan por la indicada comision permanente. Lo que se avisa á este respetable público para inteligencia de los individuos que quieran tomar una parte activa en las solemnidades patrióticas del próximo día 16 de setiembre. México junio 23 de 1830. José Sotero de Castañeda, secretario.

La señora Adele Joubert, modista de la calle de Plateros número 8, participa al público, que tratándose de realizar sus existencias, expende los efectos siguientes:—Un surtido de tónicos de gros **bordado** negro de última moda: tambien se hallará de gros **bordado** de todos colores: fuyas: esclavinas: gorros chicos y grandes: medias para niñas: flores: plumas: encajes: camisas de cambrey hechas para hombres. En fin, un surtido completo de efectos del mejor gusto, y todo á precios muy equitativos.

1833

a)

*El Fénix de la Libertad*, 7 de febrero de 1833. Tomo 2, número 41, sec. Avisos, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37da7d1ed64f16df368f?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1833&mes=02&dia=07>

En la sección de "Avisos", se hace mención de dos cajones de modas en los que se puede adquirir una variedad de telas y ornamentos para vestir. En el cajón ubicado en la esquina de las calles Plateros y Palma se pueden encontrar: tafetán negro, delantales de seda estampados, cinturones labrados o bordados, entre otros. En el cajón de moda francesa de Madama Robert, ubicada en la calle de Plateros número 11, se informa sobre la llegada de nueva mercancía como: muselinas estampadas, tápalos bordados, medias, chales bordados y sedas de colores.

## AVISOS.

**E**N el cajon de la Pastora, esquina de las calles de la Palma y 2<sup>a</sup> de Plateros, se encontrarán entre muchos efectos de gusto que se omiten, los siguientes que se acaban de recibir: gros liso azul y negro de vara y terciada de ancho; tafetán negro del mismo ancho superior; tálalos de burato de marca, estampados y bordados; mascadas de burato estampadas, de vara y sesma; delantares de seda estampados; golillas de blonda legitima; idem de punto; cinturones labrados y bordados; peinetas de carey y de alcoyun de todas formas, &c. &c.

**E**N el cajon de modas francesas, casa de madama Robert, 2.<sup>a</sup> calle de Plateros n.º 11, se acaba de recibir el surtido siguiente: tunicos de muselina de seda bordados de colores; idem de gros liso con un **bordado** muy rico; muselinas arrasadas superiores con dibujos muy es-traños; id. estampadas de última moda; peinetas de nueva invencion, con barilla de oro y pinturas esquisitas, las hay de carey y á imitacion de carey; chales para trajes de señora, lisos y labrados de muy superior clase; tálalos de seda arrasados, id. de burato estampados y bordados de nuevo gusto; géneros de seda negra y de colores para vestidos de señora; chales estampados y bordados; mantillas de todas clases, legitimas, contra-hechas y á imitacion de legitimas; medias de cambray, de seda, de algodón, caladas y lisas muy especiales; golas de todas clases; paños de segunda clase y muy superiores &c. &c.

b)

*El Fénix de la Libertad*, 30 de septiembre de 1833. Tomo 3, número 61, sec. Avisos,

HNDM,

p.

4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37df7d1ed64f16df923d?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1833&mes=09&dia=30&butlr=lr>

b.1)

En la sección de "Avisos" se publicó información sobre el Instituto de la Señora Santangelo, para señoritas de todas edades (mayores de tres años). Entre las materias impartidas a las alumnas se mencionan: la lectura, la escritura, dibujo, idiomas, filosofía racional, moral y religiosa. Además de estas, se les instruye en bordado al estilo París, costura inglesa y modales de urbanidad "proprios del bello secso".

b.2)

En el cajón del Buen Trato, ubicado en la calle Plateros número 1, existe una variedad de telas bordadas a la venta. Se pueden adquirir mantillas, túnicos de gros bordado, túnicos de linon bordados de estambre, tápalos bordados, además de mascadas, muselinas, medias, indianas, botones, entre otros efectos.

INSTITUTO DE LA SRA. SANTANGELO,  
Autorizado por el Escmo. Ayuntamiento  
de esta capital.



Enseñanza.—La lectura, la escritura, la aritmética, las definiciones y primeros elementos geométricos, la geografía, la historia, la filosofía racional, moral y religiosa, los idiomas inglés, francés é italiano, el castellano segun sus principios gramaticales académicos, la música vocal é instrumental sobre el forte-piano y la guitarra, el dibujo, la costura inglesa, el **bordado** al estilo de Paris, los modales de urbanidad, propios del bello secso &c.

EN el cajon del Buen Trato, segun da calle de Plateros núm. 1, se halla un surtido de efectos á precios muy cómodos, á saber: mantillas de todas clases, túnicos de sarga con cenefa de terciopelo, de gros negro bordado, de gros bordados de colores, de gaza, de crespon **bordado**, túnicos de linon bordados de estambre de colores, id. bordados al pasado, id. al tambor, alepin negro, sargas lisas y labradas, gros ancho para túnico, rasos de colores, gazas lisas y labradas, tápalos de burato bordados de blanco y de colores, id. estampados, un gran surtido de mascadas de burato estampado, de hernani, de crespon, de gaza, de la India, &c. muselinas estampadas, indianas, barraganés, carranclanes muy esquisitos y corrientes, terciopelos lisos y labrados, paños de todos colores, medias de seda negra y blanca de todas clases, pañuelos de cambray muy superior, abanicos, camisas de todas clases, holandas muy superfinas, estopillas, corbatines, aretes, evillas, botones para camisa, embutidos de cambray y de muselina, guantes de todas clases, golas muy superiores, peinetas de picos y de otra hechura.

c)

“Educación del bello secso” en *El Fénix de*

*Libertad*, 4 de diciembre de 1833. Tomo 3, número 126, sec. Estado de México (29 de noviembre de 1833), HNDM, p. 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37e17d1ed64f16dfa695?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1833&mes=12&dia=04>

En el texto se critica a los colegios de niñas, como el de las Vizcaínas o el de Belem, argumentando que no las preparan lo suficiente para el mundo exterior y sus obligaciones como madres de familia. A pesar de las múltiples materias en las que se les intruye, entre ellas el bordado, el/los autor/es opinan que estos colegios forman a mujeres de carácter reservado e hipócrita, lo cual las hará las peores madres de familia, contrario a las que reciben esta educación en sus mismos hogares, junto a sus familiares.

## ESTADO DE MÉXICO.

TOLUCA, NOVIEMBRE 29 DE 1833.

### *Educacion del bello sexo.*

Seria de desear que en el distrito federal se refundiesen en el colegio denominado de las Vizcainas, los de las Niñas y el de Belen, vulgarmente llamado el de las Mochas, en donde ademas de las primeras letras, se les diera el aprendizaje de la cocina, del lavado, costura, menaje de casa en comun, y el de algunos oficios que parece debian ser exclusivos de las mugeres, como el **bordado**, tejeduria, cordoneria, zapateria y sastreria en fino, dulceria y la instruccion de la caligrafia, aritmética, gramática castellana, dibujo, música, geografía y rudimentos de la historia, particularmente de la patria, con los sólidos principios de la religion y de la moral pura, y los deberes y obligaciones de una muger considerada como madre de familia, permitiéndoles recibir visitas de sus parientes

**1834**

**a)**

*El Mosquito Mexicano*, 28 de marzo de 1834. Número 5, sec. Avisos, HNDM, sin página.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a364a7d1ed64f16c5cae6?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1834&mes=01&dia=28&butlr=lr>

Aviso sobre la próxima apertura de una escuela amiga en la calle Chaverría, número 11. En ella se les enseñará a las alumnas a leer, escribir y contar, además de gramática, doctrina religiosa, costura y bordado en blanco y en colores, con el fin de lograr trabajos "suave(s) y fructuoso(s)". Se menciona que la cuota será moderada para que incluso las personas con pocos recursos puedan pagarla.

## AVISOS.

En la calle de Chavarría número 11, se abrirá desde el día 3 de abril una AMIGA, en que se enseñará á leer, escribir y contar correctamente con la gramática de nuestro idioma, y cuanto pueda contribuir para el aprovechamiento en este ramo importantísimo de educación. La costura y bordado en blanco y de colores, que debe ser tan principal objeto de aplicación, agotará el esmero para que el trabajo sea suave y fructuoso. Las máximas de la religion santa irán inculcándose con tal arte, que en vez de hacerse ingratas á los tiernos años, ganen su corazon, cautiven su alma y se esculpan de un modo indeleble, que rijan las operaciones de por vida, con tendencia á la eterna, sea cual fuere el destino que la Providencia depa- rarse en este mundo, en que cada cual debe ser útil á la sociedad á que pertenece. La asignacion que se pague será moderada y llevadera aun para los infelices, á quienes suele retraer de cultivar sus luces, el costo de la enseñanza á que no sufraga la escasez de fortuna.

### b)

*El Fénix de la Libertad*, 22 de abril de 1834. Tomo 4, número 112, sec. Avisos, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37e57d1ed64f16dfd9a1?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1834&mes=04&dia=22&butlr=lr>

### b.1)

María Dolores Dominguez publicó el anuncio de la próxima apertura de su colegio para niñas en la calle Coliseo, número 5. En él les enseñará: lectura, escritura, castellano, lengua inglesa, catecismo, aritmética, costura y "toda clase de bordado".

### b.2)

Se anuncia la apertura de un cajón de mercería en la calle de Plateros, número 1. Allí podrán encontrarse un surtido de mercancías de distintos precios, entre ellas, lanas de colores y caneva para bordar.

**M**ARIA DOLORES DOMINGUEZ tiene el honor de participar al público, que continúa por sí en su establecimiento de niñas, siguiendo el método de enseñar á leer, escribir letra española: é inglesa, elementos de aritmética, catecismo cristiano, costura, y toda clase de **bordado**; ofreciéndose á la disposición de las personas que tengan la bondad de honrarla con su confianza en la calle del Coliseo núm. 5.

1835

a)

*La Lima de Vulcano*, 6 de agosto de 1835. Tomo 3, número 94, HNDM, p. 372.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37167d1ed64f16d2e727?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1835&mes=08&dia=06&butlr=lr>

Se informa sobre la reciente apertura de un colegio para niñas, en el que se les instruye en lectura, escritura, doctrina cristiana, aritmética, francés y dibujo. Además se les enseña costura en blanco y bordado de blanco, colores y metal.

**E**N la primera calle de Plateros núm. 1, en frente del portal de los Mercaderes, acaba de abrirse un cajon de mercaderia con un surtido florido de efectos finos y corrientes, los que se venden por mayor y menor á precios muy económicos: se encuentran tambien lanas de todos colores y caneva para bordar. 3

**E**N la primera calle de Mesones núm. 1, se ha abierto una casa de educacion para niñas, dirigida por una señora, que pondrá el mayor esmero en el pronto adelanto de las jóvenes que se lo confien. Las niñas serán instruidas en la lectura, escritura, doctrina cristiana, aritmética, gramática castellana, dibujo, idioma francés, geografía, costura en blanco, **bordado**; de blanco, de colores y de metal.

1836

a)

*El mosquito Mexicano*, 4 de marzo de 1836. Tomo 2, número 99, sec. Avisos, HNDM, sin página.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36517d1ed64f16c651d9?resultado=53&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

En la sección de “Avisos”, se da información sobre el colegio para niñas de las señoras Desmortiers, ubicado en la calle del Coliseo, número 10. Se expone la importancia que se le ha dado desde principios de siglo (XIX) a la educación de las mujeres, reconociéndose la necesidad de que una señora, “debiendo ser el adorno de la sociedad”, tenga algún estudio o entretenimiento útil. Las señoras Desmortiers prometen una enseñanza fructífera con la impartición de materias como: aritmética, gramática, castellano, inglés, historia sagrada, doctrina cristiana, dibujo, geografía, música, bordado de todos géneros y costura en blanco, a la cual se refieren como “cosa tan útil para una madre de familia”.

#### PROGRAMA.

Idiomas frances é ingles.—Letra inglesa.—Aritmética.—Doctrina cristiana.—Gramática general y análisis.—Ortografía castellana.—Historia sagrada y la de los pueblos antiguos.—Geografía.—Música instrumental sobre forte piano.—Dibujo.—Costura en blanco.—**Bordado** de todos generos.

Se reciben pupilas y medias pupilas.

1840

a)

“Viage a la isla de los placeres” en *Diario de los niños*, 1840. Tomo 2, HNDM, pp. 236-239.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32a57d1ed64f1688655e?intPagina=251&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1840&mes=01&dia=01>

En este capítulo el narrador cuenta su viaje por algunas islas de delicias y placeres. En una de ellas, las mujeres eran las que gobernaban, trabajaban, enseñaban e iban a la guerra. Los hombres se encargaban de componer, hilar y bordar todo el día. En el texto nos cuentan que anteriormente estos roles eran

al revés, pero los hombres se volvieron tan holgazanes y se entregaron tanto a los deseos y la ignorancia, que las mujeres "se avergonzaron de dejarse gobernar por ellos" y tomaron el mando de la ciudad, reformándola y reorganizándola.

VIAGE A LA ISLA DE LOS PLACENIS.

Después de haber bogado en el mar Pacífico por mucho tiempo, descubrimos de lejos una isla de azúcar con montañas de canela, púñes de azúcar piedra y caramelo, y rios de arroz que corrían en la campiña. Los habitantes, que eran muy gelesos, lamian todos los caminos, y se chupaban los dedos después de haberlos ampegado en los rios. Habia tambien adena de regadlan, y grandes árboles de que caian laquinilas, que al viento traían á la boca de los caminantes, por poco sabiam que élla estaviern. Como tantas dulzuras nos parecioron cosas, quízimos pasar á algun otro país en que pudieran hallarse manjares de un sabor más

piracanta. Nos excusaban como se excusán las minas de oro en el Perú. Se hallaban allí tambien ensas de perugil. Las paredes de las casas eran cortezas de pastel. Luego allí vino espeso cuando el tiempo está cerrado; y en las rnas hermosas dias, el recto de la mañana es vino blanco, parecido al griego ó al de San Lorenzo. Para pasar á aquella isla, hicimos poner en el puerto de la de que queríamos partir, á doce hombres de una portentosa corpulencia, y que se habían dormidu; soplaban tanto al remear, que llenaron de un viento favorable nuestras velas. Apenas hubimos llegado á la otra isla, cuando fuimos en la playa mercado-

ves ya agudos. En aquel país, las mugeres gobiernan á los hombres, juzgan los pleitos, enseñan las ciencias, y van á la guerra. Los hombres allí se acicalan y componen de la mañana á la noche, hilan, cosen, trabajan en el **bordado**, y temen ser zurrados por sus mugeres cuando no les han obedecido. Dicen que las cosas pasaban de otro modo hace un cierto número de años. Pero los hombres, servidos por los deseos, se volvieron tan flojos, holgazanes ó ignorantes, que se avergonzaron las mugeres de dejarse gobernar por ellos. Se juntaron ellas para reparar los males de la república. Formaron escuelas públicas, en que las personas de su sexo que tenían mas

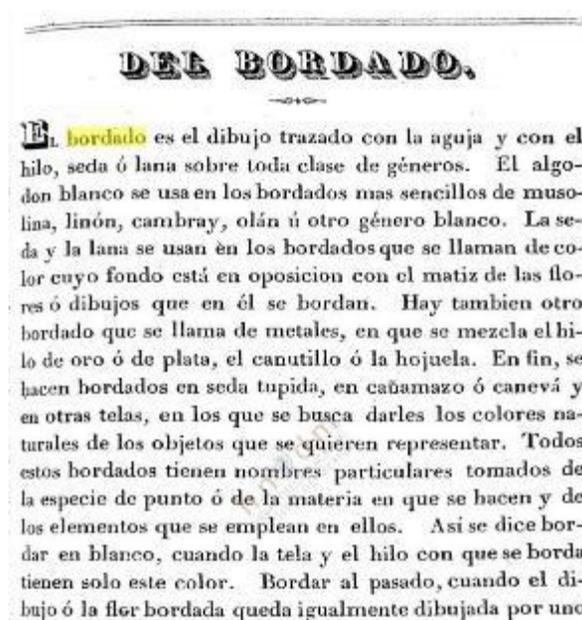
b)

"Del bordado". *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria*, 1840. Tomo 1-3, HNDM, pp. 177-179.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32a47d1ed64f>

168843d4?intPagina=208&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1840&mes=01  
&dia=01

Texto en el que se describe lo que es el bordado, así como sus variantes como el bordado en blanco, al pasado o bordado al tambor. Se hace referencia a los distintos materiales que se utilizan para bordar y a la variedad de puntadas que existen. Se enfatiza la importancia del dibujo para lograr un bordado perfecto y se dan sugerencias sobre cómo pasarlo a la tela. Se incluye la imagen de la mitad de un alfabeto, instando a las suscriptoras a bordarlo en un pañuelo, en espera del siguiente número.



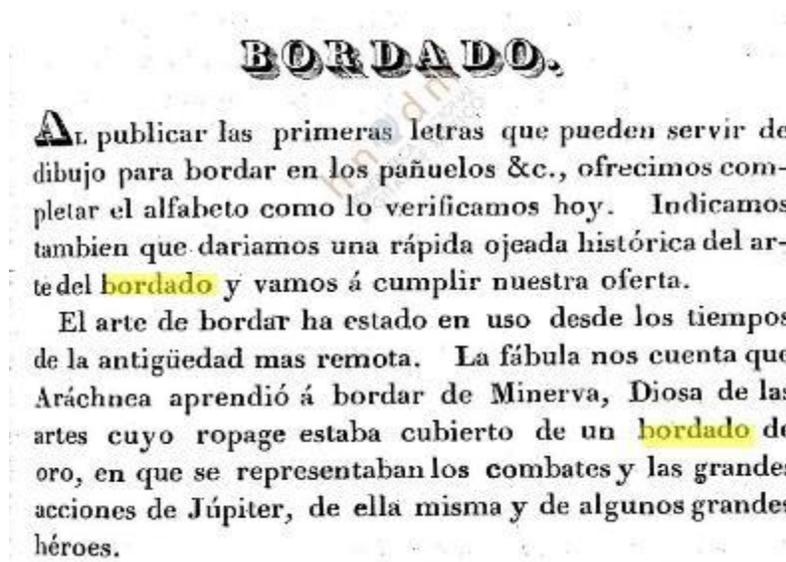
c)

“Bordado”. *Semanario de las Señoritas Mejicanas. Educación científica, moral y literaria.*, 1840. Tomo 1-3, HNDM, pp. 223-225.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32a47d1ed64f16884403?intPagina=255&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1840&mes=01&dia=01>

En el texto se hace un recuento de algunos datos históricos sobre el bordado. Comienza con el mito en el que Minerva “Diosa de las artes” es quien enseña el arte del bordado a Arachné. También se hace referencia al Tapiz de Bayeux

como un “curioso monumento de bordado”, en el que se plasmó la conquista de Inglaterra, además de mencionar los bordados de mujeres aztecas que fueron llevados a Europa, causando gran admiración. Para el caso mexicano, el/la autora nos explica que los conventos y colegios son los lugares donde se puede apreciar el nivel que el bordado ha adquirido en México, se dice que el mismo ministro de Bélgica se llevó una camisa bordada proveniente de este país. Se anuncia también que en el Museo Nacional se están reuniendo algunas muestras de bordado realizadas por señoritas mexicanas.



d)

“Las niñas del día”. *Almacén universal. Artículos de historia, geografía, viajes, literatura y variedades*, 1840. Tomo 2, HNDM, pp. 29-34.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b87d1ed64f1689dd73?intPagina=28&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1840&mes=01&dia=01>

El autor, bajo el seudónimo de “El curioso parlante”, se propone a describir algunos rasgos que considera característicos en las mujeres. Para ello se sirve de presentar estereotipos bajo nombres propios como el de Flora, la mujer risueña que logra seducir a todos los hombres. En este texto, el bordado se menciona

como una de las pocas ocupaciones que les eran permitidas a las mujeres durante el siglo XVIII. De acuerdo con el autor, la educación para las mujeres era tan severa, que los padres celosos las encerraban para protegerlas; sin embargo, ellas encontraban los medios para dejar entrar a los amores por la ventana.



e)

"La rosa amarilla". *Almacén Universal. Artículos de historia, geografía, viajes, literatura y variedades*, 1840. Tomo 2, HNDM, pp. 241-267.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32b87d1ed64f1689de48?resultado=83&tipo=pagina&intPagina=241&palabras=Bordado>

En este texto, dos personajes femeninos con los nombres de Celestina y Madama Regnauld se sientan a bordar juntas, mientras un joven les lee en voz alta *Indiana* de George Sand. A pesar de los errores de lectura del joven, Celestina no levanta la mirada de su labor, aun cuando sospecha que ella es el

motivo de la distracción de su acompañante. Después de un tiempo, las dos damas se levantan para ir a tocar el piano y el joven sale a dar un paseo.

—Muy bien, dijo para sí D. mond cerrando el tomo: ha adivinado mi pensamiento; esta noche informaré á Celestina, y mañana se burlarán las dos de mí.

—Ya va llegando la noche, y preciso retirarnos, dijo la joven blandiendo su bordado, como si hubiese querido evitar la mofa, de la cual ya veía brillar algunas chispas en los ojos de la linda rubia.

—Tienes razón, replicó esta; vamos á tocar el piano, puede ser que este caballero tenga mas miramiento

BIBLIOTECA NACIONAL  
MEXICO.

UNIVERSAL.

241

LA ROSA AMARILLA.

[Conclusion].

Aristides permanecía inmóvil, y miraba á todos los rincones de la habitacion en vez de responder. Tan asustado por este sintoma, cuanto interiormente regocijado por el terror pánico del ex-manguitero, tomó Francisco á su amigo por el brazo, y dirigiéndose á su huésped,

—Pronto volveremos, le dijo, pues yo me considero siempre como convidado.

M. Simart se puso pensativo.

—Hágalo V. de otro modo, dijo con aire franco y abierto; nada reclama la presencia de V. en Paris; para probarme que esta marcha tan improvisada no oculta algun proyec-

¿Ya ves que bien arreglado está este terrible negocio? dijo Francisco cuando estuvo solo con su amigo.

—Sin embargo, respondió este, me haces marchar, y tú te quedas. No habiamos convenido en eso.

—Si esto te disgusta, me iré contigo, replicó el confidente; si he aceptado la proposicion de M. Simart, ha sido únicamente por servirte. Yo creo que no te enojarás por dejar aquí un apoderado que te ahorre la incomodidad de terminar este rompimiento.

—En efecto, tienes razón, contestó Aristides, que se asustaba con la idea de un debate personal; quédate, y arrégalo del mejor modo po-

f)

“Bordado”. *Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria.*, 1840. Tomo 1-3, HNDM, pp. 198- 207.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32a57d1ed64f1688623f?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=198&palabras=Bordado>

En el texto se habla sobre la técnica de canevá o cañamazo, la cual se menciona que se ha popularizado entre las señoritas mexicanas. Se describen las instrucciones para poner en práctica esta técnica que puede dividirse en

cuatro clases, dependiendo de los objetos en los que se utilice: tapete o alfombra, carpeta para muebles, bordado de paisaje para cuadros o la aplicación de canevá en bordado en raso. Para cada uno de estos casos se presentan apartados en los que se explican los aspectos a considerar para que se logre la técnica de la mejor manera. Además, se adjunta una lámina con un diseño y se explican las indicaciones que deben de seguirse para utilizar los colores adecuados en cada zona.

### BORDADO.

DISPUESTOS á tratar de este arte, que como hemos dicho otra vez, desearíamos fuese esclusivo del bello sexo, con toda la estension que se merece, sin embargo, vamos á anticipar algunas nociones sobre el **bordado** en canevá ó cañamazo, tanto por la generalidad con que se ha estendido entre las señoritas mexicanas de algunos años á esta parte, quanto por presentarles un modelo de un **bordado** de colores, que sin embargo, no tiene en la lámina adjunta color ninguno; pero las diversas lineas contenidas en cada cuadrete del canevá, indican los colores que deben colocarse en cada punto. Así por ejemplo, una X indica el color verde subido: una linea oblicua de derecha á izquierda, verde mirto: un ángulo formado por uno

1841

a)

“Noticia histórica de varias invenciones, descubrimientos & c.”. *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1841. Tomo 1, HNDM, p. 88.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32c07d1ed64f168a512f?resultado=10&tipo=pagina&intPagina=105&palabras=Bordado>

Se trata de una lista de palabras iniciadas con la letra “b” y sus definiciones u orígenes históricos. Del bordado se menciona: “el arte de bordar o recamar es antiquísimo, y su invención se le atribuye a los Frigios”.

NOTICIA HISTORICA  
DE  
VARIAS INVENCIONES,  
DESCUBRIMIENTOS, &c.

*Bomba.* Se dice que Segismundo Malatesta, célebre capitán del siglo XV, inventó los morteros y las bombas; pero esta invención quizás se abandonaría en un principio por su imperfección: así es que Strada dice que un habitante de Venlo, en los Países Bajos, que se ocupaba en hacer juegos artificiales, fué quien inventó las bombas. Los habitantes de aquella ciudad, al pasar por ella el duque de Cléves, quisieron darle un nuevo espectáculo arrojando algunas bombas; pero una de ellas, que penetró en una casa, fué causa de un incendio que quemó las dos terceras partes de la población. El duque se sirvió poco después de esta funesta invención en el sitio de Wachtendonch en 1588. En Francia se hizo el primer uso de las bombas en el sitio de la Motta en 1634.

*Bomba.* Máquina hidráulica que sirve para e-

**b)**

*El cosmopolita*, 31 de marzo de 1841. Tomo 5, Número 26, sec. Avisos, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a38a27d1ed64f16e83cf1?resultado=22&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

En la sección de "Avisos" se informa sobre una casa de enseñanza para niñas, ubicada en la calle de Mesones, número 24. Este lugar está dirigido por la familia de un coronel y en ella se imparten lecciones de gramática, lectura, escritura, costura, castellano, bordado, entre otras.

**CASA DE EDUCACION DE NINAS.**  
**E**N la que se halla establecida en una de las viviendas principales de la casa número 24 en la calle 1ª de Mesones, y que está dirigida con el mayor esmero y eficacia, por la honrada aunque infortunada familia de un coronel de antiguos patriotas, sacrificado sin piedad por los defensores de los pretendidos derechos de España; se dan lecciones de lectura, escritura, gramática castellana, ortología, primeros rudimentos de cuentas, dibujo, piano, costura y **bordado**. Los padres de familia que gusten encomendar la enseñanza de sus niñas á aquel establecimiento, no tendrán seguramente de que arrepentirse, á la vez que impartirán un beneficio á las encargadas de dirigirlo.

1842

a)

"Diario de un médico" en *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, Tomo 2, HNDM, pp. 81-90.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32c87d1ed64f168aa04b?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=467&palabras=Bordado>

Se trata del extracto de una historia protagonizada y narrada por un médico que acude a una enferma a quien después reconce como la madona de Bath, que años atrás destacaba por su belleza y su historial de pretendientes. Después de la consulta, el médico vuelve a su casa para contarle lo ocurrido a su esposa y esta, atenta y desconcertada por las condiciones en las que vive ahora su conocida, se queda perdida mirando dos portarelojes de terciopelo bordados que una mujer llamada 'miss Bentley' les había bordado y regalado.

## DIARIO DE UN MEDICO.

### Desliz y arrepentimiento.

LA infima criatura, una jóven desvalida va á ser, no la heroína, sino el objeto de esta relacion. Lector, no te empeñes en que yo realzo y matizo para tu regalo aquellos soñados y exánimes rasgos que los novelistas apellidan ya un héroe, ya una heroína: yo no hago mas que ir desprendiendo tal cual hoja del libro de mi vida, absolutamente tales como se rodean, mustias, áridas, empapadas en lágrimas, y á veces en sangre. Ojalá que este rotoño de mis recuerdos se interne en los ánimos! Diré cuanto he percibido y visto, arrostraré el rubor de manifestarme condelido, mas que se me tilde de un tanto melindroso. Po-bre criatura! frágil mujer! atropellada en tal extremo! ¡ovejuna descarrinda del aprisco, aunque leprosa toda! voi á tributar algunas lágrimas á tu memoria.

Figúrense mis lectores, si pueden la miseria mas rematada, la victima mas rastrera. No du-do que la habrán adivinado: quiero hablar de una mujer cuyo nombre solo, en vez de condoler á las demas, encoleriza y causa hastio á los pechos mas hidalgos. Nadie soñaba en tí, y tu agonía era la del malvado, que á todos horroriza, cuando yo he venido á compadecerte.

Al momento en que referia á mi esposa los sucesos de la noche, sus ojos se clavaban sobre dos portarelojes de terciopelo de seda, regalo que nos hiciera miss Bentley, y que habia **bordado** ella misma con el mayor esmero: pasóse toda la noche en un desasosiego mui natural, y que el lector alcanzará desde luego; y yo mismo no podia, á pesar de la evidencia, persuadirme que la miserable Sally Edwards fuese la misma hermosa Hortensia. A las nueve de la mañana ya estaba yo en su casa: ai de mi! todas mis dudas se desvanecieron; era ella misma, y no habia equivocacion, á pesar de la parduza palidez de aquel rostro donde reinaba un baño ceniciento, de lo desaseado de aquel lecho, todo en el mayor desaliño, del vacío horroso de sus mejillas hundidas, y de sus ojos apagados. Aunque sus cabellos revueltos y casi pegados con el sudor, le enmarañasen el rostro, como la yerba espesa y húmeda de un cementerio allí entre algunas tumbas abandonadas, reconocí, bajo aquel horroroso disfraz, á la bella *madona* de otros tiempos, al embelaso de Bath; pero qué mutacion! aquellos ojos que centelleaban de júbilo, de orgullo y de hermosura; aquellos largos cabellos negros trenzados sobre el alabastro de una frente tersa, allí están! Almas inocente! primores angelicales! adorable pureza! qué os habéis hecho? pobre ángel caido, cuán rematada ha sido tu ruina!

b)

"Teresa" en *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, Tomo 2, pp. 227-231.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32c87d1ed64f168a9f73?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=260&palabras=Bordado>

Este capítulo trata sobre un hombre llamado Amadeo Galvan, quien sin poseer ninguna herencia y sin trabajar, aprovechaba su buen habla y carisma para conseguir protectores que financiaran sus juegos. Sus habilidades para la galantería también propiciaban numerosos obsequios por parte de diversas mujeres: un mechón de cabello, un abanico, un alfiler con diamantes, un pañuelo bordado, entre otras cosas. Sin embargo, entre todo ese cúmulo de doncellas, había una que parecía ignorar todos los esfuerzos de Amadeo por conquistarla: una señorita de nombre Teresa, que con un temperamento tranquilo e inocente, vivía encerrada en su casa cosiendo y bordando.

Abre los ojos del alma,  
pues los del cuerpo te ciegan,  
oh tú que vienes al mundo  
y estas llamando á la puerta.  
LOPE DE VEGA.

Dijimos que Amadeo y su amigo perdieron de vista el quítrin; pero no obsta para que nosotros, validos de la prevision y autoridad de historiadores, aseguremos al lector que paró su carrera á la puerta de una hermosísima y cómoda casa baja, con tres ventanas de hierro, de las muchas que hai por aquella calle que mira al costado del jardin botánico; que mientras la vieja, con todos los arreos de misa, fué á la cocina para disponer que sacasen el almuerzo, las muchachas se sentaron, la una en frente de la otra, en dos sillones; y que mientras la esclava los doblaba y guardaba los mantones, ganchos y alfileres, emprendieron larga y animada conversacion.

— Teresa, dijo la pelicastaño; qué de gente ha habido hoy en misa! qué de caras nuevas!

— Y qué vistoso y qué rico de adornos estaba el altar! respondió ella.

**c)**

“Educación del Bello Sexo”. *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, Tomo 2, HNDM, pp. 108- 110.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32c87d1ed64f168aa064?resultado=3&tipo=pagina&intPagina=492&palabras=Bordado>

Se menciona la existencia de dos grupos, cuyas opiniones son contrarias respecto al mejor lugar para educar a las mujeres: la casa o los colegios. Los que se inclinan por la primera opción, critican el hecho de que los conocimientos en los que se les instruye en estas instituciones como la música, el dibujo y el bordado no se equiparan con los deberes de hija, esposa y madre, que son los que dan muestra de los más grandes atractivos en las mujeres: la bondad, la dulzura, la modestia y el recato.

### **Educacion del bello sexo.**

LA instruccion de las señoritas era en otro tiempo mui diferente de la que se conoce en el dia. Se ocupaban mui poco en las letras, y no era cosa extraña hallar algunas de ellas que con dificultad adquirian mas habilidad que la de leer y escribir torpemente. Se debia esta ignorancia á algunas rancias preocupaciones, que hacianse considerase como inútil á las niñas. todo otro estudio que no fuera relativo al manejo doméstico, único objeto que decian los antiguos debia ocupar su atencion, llegando algunos fanáticos hasta el punto de oponerse á que aprendiesen á escribir, porque suponian que habian de hacer mal uso de esta necesarísima cualidad, dedicándola á trazar cartas profanas para sus amantes.

d)

"Diario de un médico" en *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, Tomo 2, HNNDM, pp. 98- 105.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32c87d1ed64f168aa061?resultado=5&tipo=pagina&intPagina=489&palabras=Bordado>

El texto es la continuación de la historia con el título "Diario de un médico". En él el narrador cuenta su encuentro con una mujer que en el pasado había sido muy bella y pretendida, pero que después de dejarse seducir por un capitán y huyendo con él, había dado pie a una vida de desgracias y miseria, que finalmente la llevaron a la muerte. Cuando el médico visitó su cadáver, la enfermera que acompañaba a la mujer le indicó que ella le había dejado como obsequio y recuerdo un pañuelo bordado. En este se leía: "María Magdalena al Doctor B..." La muerte había interrumpido su labor de bordado, dejando inconcluso el nombre del médico.

## DIARIO DE UN MEDICO.

### Desliz y arrepentimiento.

[Conclusion.]

#### Acudí á la cita.

Estaba vuelta del costado izquierdo, medio velado el rostro por su larga cabellera, y teniendo en la mano un pañuelo **bordado**, en el cual la habia visto trabajar muchas veces.

Es para V., me dijo la enfermera; me ha encomendado al morir que lo entregue á V.

La quité el pañuelo que tenia ligeramente apretado, y encontré en él las letras siguientes: *María Magdalena al doctor B...* La primera letra de mi nombre no estaba sino empezada: la mano de la muerte le habia imposibilitado el acabarla. Pobre Hortensia! desgraciada criatura! nunca te olvidaré!

*Museo de familias.*

e)

J.J de Mora, "La bordadora de Granada" en *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1842, Tomo 2, HNDM, pp. 61- 64.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32c87d1ed64f168a9ea3?intPagina=70&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1842&mes=01&dia=01>

En estos versos se cuenta la historia de una mora de nombre Zelima, que era muy diestra en el arte del bordado y que es engañada por un capitán español, quien la seduce para después entregarla como dama de compañía a la Reina Isabel de Castilla.

## La bordadora de Granada.

### I

#### LA FUGA.

### I

SOBRE la puerta de Elvira  
Está un moro de atalaya,  
Que mas que accechar, suspira  
Clamando al cielo : " Mal haya  
Rostro que tal pena inspira ;  
Que apena el vigote raya  
Sobre mi labio, y ya el seno  
Guarda de amor el veneno."

f)

Colet Madama Luisa, "Rossea. Anécdota histórica del siglo XVII". *Semanario de las Señoritas Mexicanas. Educación científica, moral y literaria.*, 1842. Tomo I- III, HNDM, pp. 23- 33.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32a77d1ed64f16888319?resultado=17&tipo=pagina&intPagina=34&palabras=Bordado>

En el texto se relata la vida de Rossea, una niña que fue abandonada en un hospicio, bajo el cuidado de religiosas. Ellas la educaron y desde edad temprana mostró gran inteligencia y habilidades manuales, sobre todo en el bordado.

á los retratos pintados sobre el marfil, que nadie podía dudar fuesen realmente los de sus padres: recibió llorando de júbilo la miniatura, y sus labios la besaron con transporte. La superiora le enseñó también las blondas, alhajas y la preciosa cuna, obra maestra de pintura, y de ebanistería. Rossea cuyo genio por las artes se había manifestado en el bordado, contempló llena de admiración los cuadros esquisitos de la cuna: los paisajes de una maravillosa ejecución, que tenía, le manifestaron los diversos aspectos de la naturaleza, que jamás había visto; los lagos rodeados de bosques y colinas cubiertas de ganados, los ríos saliendo de sus bordes, los palacios magníficos, y las elevadas montañas que, aunque todo en miniatura, dejaban adivinar á un ojo perspicaz sus gigantescas proporciones. Estas pinturas fueron para la inteligencia de Rossea una fuente de estudio y de inspiración. Su alma entre tanto despejada por las revelaciones que le había hecho la superiora concentraba en la imagen de sus padres la necesidad de amarlos, y creía que hablaba con ellos por medio de

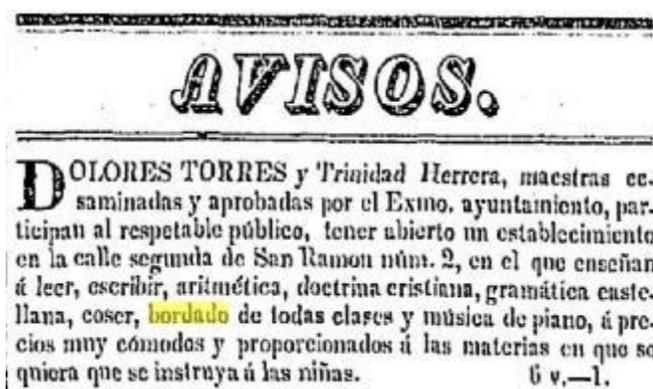
g)

*Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 27 de septiembre de 1892.

Tomo 24, número 2.653, HNDM, p. 232.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a339e7d1ed64f169846d9?resultado=53&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

Se informa sobre un establecimiento en la calle San Ramón, número 2, a cargo de Dolores Torres y Trinidad Herrera. En él se les enseña a las niñas a leer, escribir, coser, además de aritmética, doctrina cristiana, bordado de todas clases, castellano y música.



1843

a)

"Casa de educación para niñas" (13 de marzo de 1842). *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo de 1843. Número 488, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3dde7d1ed64f1715409b?resultado=5&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Bordado>

Se anuncia la ampliación y el mejoramiento de la casa para enseñanza de niñas, ubicada en la calle Espíritu Santo, número 8, dirigida por la señora Doña Petra Nicole. En dicho lugar se recibe a niñas provenientes de la capital, así como de fuera. Se les instruye en materias como: doctrina cristiana, lectura, geografía,

español, inglés y francés, dibujo, piano, canto, costura, bordado y “toda clase de trabajos de aguja indispensables al adorno de la educación de una joven”.

#### **CASA DE EDUCACION PARA NIÑAS.**

La que está situada en la calle del Espíritu Santo núm. 8, dirigida por la señora Doña Petra Nicole, ha sido acreedora á la favorable acogida que se le ha dispensado, por el régimen suave y paternal, el firme y constante cumplimiento que se observa en el curso regular de instruccion, y á consecuencia del rápido y progresivo anmento de alumnas, ha determinado dicha señora anunciar al público, no solo que ha mejorado y ampliado su local con objeto de recibir pupilas, tanto de dentro como de fuera de la capital, á precios módicos y convencionales, sino que para inspirar confianza á los padres de familia, ofrece tener la mas cuidadosa atencion en su sistema de enseñanza ya conocido, en lo relativo á las ciencias que aquí se enumeran, empeño en la educacion moral, diligencia y esmero para que tengan modales y buen porte las niñas que gusten confiarle; y asegura en cuanto á la comodidad, que tendrán el afectuoso trato que puedan esperar de las benéficas y amorosas manos de sus tiernas madres; y advierte que la recepcion de niñas nacionales ó extranjeras, comenará á tener efecto desde el día que sale á luz este aviso. Con tal motivo se ocurrirá á la citada casa, y se tratará con la mencionada señora.

b)

Bautista Carriedo Juan, *El monasterio de Santa Mónica o Las consecuencias de la preocupación*. *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de junio de 1843. Número 874, sec. Variedades, HNDM, p. 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3ddf7d1ed64f171545da?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1843&mes=06&dia=21&butlr=lr>

En este fragmento de novela, la madre Alta Gracia narra parte de su vida. Durante su primera educación, la pequeña fue instruida en la lectura y la escritura, además de los trabajos de costura y bordado, entre otras enseñanzas. Posteriormente, Elisa, su cuidadora, contrató a profesores especializados para que la educaran en las ciencias y las artes.



c)

"Liceo Mexicano, Colegio Científico y de Bellas Artes". *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de julio de 1843. Número 888, HNDM, p.4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3ddf7d1ed64f17154736?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1843&mes=07&dia=05&butlr=lr>

Se informa sobre el traslado del Liceo Mexicano, Colegio Científico y de Bellas Artes, a la calle San Francisco, número 7. Después de un periodo de interrupción debido a las remodelaciones del lugar, se le da a conocer a las y los lectores sobre la currícula de la escuela: conocimientos primarios (lectura, escritura y doctrina cristiana), bellas artes (pintura al óleo, miniatura y música), ciencias (matemáticas y geografía) e idiomas. Aunado a esto, a las niñas se les enseña costura, bordado en raso, canevá, blanco y terciopelo, con hilos de seda y de metales, además de otras actividades manuales como hacer trenzas y aretes.

**EL LICEO MEXICANO.**  
**COLEGIO CIENTIFICO Y DE BELLAS ARTES**  
 PARA AMBOS SEXOS.

**E**STE establecimiento se ha trasladado á la 2.<sup>a</sup> calle de San Francisco núm. 7 desde el mes de Abril próximo pasado; mas como se estaban haciendo varios arreglos con el objeto de facilitar á la juventud la adquisicion de la instruccion que se da en él, mediante una bajá de precio muy considerable, tanto en el pupilaje como para los discípulos esternos, se habia diferido este aviso hasta hoy, en que concluidos aquellos muy satisfactoriamente, tenemos el gusto de presentar el prospecto que sigue:

<i>Conocimientos primarios.</i>	Miniatura.
Lectura.	Escultura.
Escritura española é inglesa.	Elementos de arquitectura.
Gramática española.	Música.
Aritmética comercial.	<i>Ciencias.</i>
Doctrina cristiana.	Primer curso de matemáticas.
Urbanidad.	Geografía.
<i>Bellas artes.</i>	Elementos de historia sagrada y profana.
Dibujo natural.	Elementos de mitología.
— de paisaje.	<i>Idiomas extranjeros.</i>
Delineacion.	Frances.
Lavado de Planos.	Italiano.
Pintura al oleo.	

Para las niñas, además de las materias anteriores que eligieren, se les enseñará costura, **bordado** en blanco, en canevá, raso y terciopelo, con sedas é hilo de metales, y otras curiosidades propias de su sexo, como hacer de pelo trenzas, cintas, aretes &c.

d)

Diario del Gobierno de la República Mexicana, 4 de julio de 1843. Tomo 26, número 2933, HNDM, p. 256.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33a97d1ed64f16990bff?resultado=14&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

La profesora María Rafaela Estrada da cuenta del nuevo establecimiento de enseñanza para niñas, en la casa número 9 de la calle del Arco, del que es encargada. En dicho lugar, se imparten materias como aritmética, gramática, lectura, escritura, doctrina cristiana, entre otras. Además de esto, se les enseña a las alumnas costura y bordado en papel, cartulina y otros materiales.

**M**ARIA RAFAELA ESTRADA, profesora de primeras letras, examinada por la dirección general de instrucción primaria, tiene el honor de ofrecer á V. su nuevo establecimiento para niñas, en el entresuelo principal de la casa núm. 9, calle del Arco, en el que se propone enseñar á dichas niñas los ramos siguientes.

Doctrina Cristiana.—Lectura, por un método moderno.—Compendio de Historia sagrada por el abad Fleuri y por Pinton.—Ortografía.—Gramática castellana con su correspondiente análisis gramatical y lógico.—Traducción francesa.—Aritmética.—Elementos de dibujo.—Costura.—Escritura inglesa y española de Torío.

También se harán toda clase de dibujos para **bordados**, en papel, canavá, género, cartulina, &c.

Igualmente dará lecciones de dibujo y aritmética, á las señoritas que gusten recibirlas, de las 12 á las 2 por la mañana, y de las 5 á las 7 por la noche.

Los precios de enseñanza serán bien moderados y á proporción, en vista de las actuales circunstancias. 3. v.—2.

e)

El Siglo Diez y Nueve, 9 de julio de 1843. Número 892, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3ddf7d1ed64f1715474e?resultado=16&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

Los dueños de los cajones "El Arcoiris" y "Las tres garantías", ubicados en la primera calle de Plateros, número 1 y Monterilla, número 5, correspondientemente, piden a los clientes que salden sus deudas y pasen por sus pedidos de mercancía, antes del próximo 15 de julio. Además informan la llegada de nuevos productos, entre ellos: tápalos de terciopelo bordados, muselinas de lana, fondos de mantilla de raso bordados, guantes, tirantes, abanicos, canastas para costura, entre muchos otros.

**L**OS dueños de los dos cajones de ropa conocidos bajo los nombres de EL ARCO-IRIS, 1.ª calle de Plateros núm. 1, y de LAS TRES GARANTÍAS, 1.ª Monterilla núm. 5, participan al público que desde el 15 de Julio próximo se disuelve la compañía de un comun acuerdo; suplicando á todas las personas que tienen cuentas pendientes con ellos, sean deudores ó acreedores, de pagarlas ó recibirlas para la dicha fecha.

**TAMBIEN**

Acaban de recibir un gran surtido de efectos nuevos y de gusto, que son tápalos de terciopelo bordados, id. de gros y de raso tornasoles, escoceses de seda de nuevos dibujos y de tornasol, groses tornasoles lisos y de aguas nuevos, chali bordados, dalmaciana de cuadros, balzorinas y barages listados, escoceses arrasados y de arco-iris, muselinas de lana de nuevos dibujos, túnicos de muselina clarin á la duquesa, muselinas escocesas, fondos de mantillas de raso **bordados** y calados, tápalos de precios cómodos de burato bordados, de cachemir, merino, muselina de lana y otros, bertes de encaje de blonda y de punto, guantes, tirantes, abanicos de luto y otros para señoras y niñas, quitasoles, canastas para costura y otros infinitos artículos; tambien nuevos y elegantes pianos de Curhary y Palisandro. 4-3

1844

a)

"La flor de las manitas". *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*. Tomo 3, 1844, HNDM, p. 280.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32d77d1ed64f168bc961?intPagina=298&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=01&dia=01>

Se ofrece a el/la lector/a el diseño de un lirio, para quienes quieran copiarlo en cera o en bordado. La imagen se sacó de una rama cortada del árbol de las Manitas, ubicado dentro de Palacio Nacional y se procuró incluir todos sus detalles con exactitud, en caso de que alguien quisiera generar una descripción minuciosa sobre ella.

## LA FLOR DE LAS MANITAS.\*

Al describir el libro un escritor moderno, ha dicho: que la ciencia para aconsejario debía tomar el lenguaje de la poesía: que al considerar la belleza de aquella flor no puede uno limitarse á decir fríamente á qué género pertenece, y cuando se han trazado con exactitud los caracteres genéricos de una flor hermosa, no puede uno honjearse de haber dado al lector una idea de ella (1). He aquí por qué al tratar de la flor de las Manitas hemos creído que convenia reservar para otra vez y para una pluma dicata en la materia la descripción científica de esta hermosa flor y de la planta á que ella pertenece. Nosotros, pues, nos limitáramos á presentar á los suscritores del Museo un ramillete de aquella flor, como un objeto de admiración para cuantos aman las bellezas de la naturaleza, y tienen una verdadera delicia en contemplarlas. El diseño iluminado con que informamos este artículo es una preciosa imitación de la naturaleza, y será también un modelo hermoso para cuantos quisieran imitar esta planta en casa, y por lo tanto las señoras mexicanas que quieran practicar

en él con toda claridad la manera con que las flores están adheridas al tallo, la pequeña arista ó pedúnculo de estas flores, la forma que toman los cubres, como también el peciolo de las hojas. En algunas de las flores se notan también los sepalos ó hojillas verdes que forman una especie de cáliz inferior. La configuración y similitud de la estructura de las hojas por sus dos faces está perfectamente imitada, lo mismo que la estructura y el color de la madera.

Bajo el número 2 se representa el cáliz, sépalos, para que se pueda formar mejor idea de su configuración, y para hacer notar que el color verde que no se advierte en la flor que está cerrada.

El número 3 representa el pistilo con el ovario rudimental, y se advierte en él como está teñido de rojo solamente la parte que está expuesta á la luz, y no la que se cubre enteramente con el tubo de los estambres.

Este tubo, de una configuración tan rara, se representa en el número 4. Hemos hecho en él una incisión longitudinal para que se vea mejor su configuración y su destino. La al-

b)

“La Muger Economica”. *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*. Tomo 3, 1844, HNMD, pp. 353-358.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32d77d1ed64f168bc9ba?intPagina=382&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=01&dia=01>

El texto comienza con una conversación entre un hombre y un joven abogado que busca a la mujer ideal para casarse. La principal crítica sobre este tema es que generalmente a las niñas se les enseña a desarrollar habilidades como la música, la costura y el bordado, pero que estas no son suficientes para que ellas sepan manejar un hogar.

# LA MUJER ECONOMICA.

## ANÉCDOTA.

L

### PROYECTOS DE CASAMIENTO.

—Con que decididamente estás resuelto á casarte! me preguntaba cierta tarde D. Juan de Peralta, el amigo de mi mayor confianza, que se habia quedado aquel día á tomar la sopa en mi casa.

—Sí, Juan, le contesté, demasiado tiempo he sido soltero para aguardarme á que, sobreviniendo la rejez, ó no encuentre novia, ó que si por dicha hallo alguna, los hijos que tuviere vengan á quedar huérfanos en su mas tierna edad, sin haber recibido siquiera una regular educación.

—Pero aun no me has nombrado la novia.

—Ni podría hacerlo aunque quisiera, pues á la verdad todavía no he podido fijar mi elección.

—¡Vaya! pues por cierto que estás adelantado. ¿Cómo! en México, y teniendo franca entrada en todas partes, donde habrás podido ver mil bellezas, ¿es posible que hasta ahora no hayas encontrado una señorita de tu gusto! ¡O te merez acaso que te den calabazas! ¡Delirio! ¿Quién se atrevería á despreciar á un jóven de treinta años, bien parecido, que ocupa un sillón en el congreso, y cuenta, como quien no dice nada, con tres mil duros de sueldo!

—Pero tú sabes muy bien que las pagas no están corrientes, y que á un buen compositor estamos recibiendo una mitad.

—¡Y qué importa todo eso! El empleo de diputado hace bastante ruido, y cuando las gentes saben que hay influjo. . . .

—¡Hombre! qué es lo que me aconsejas! Si fuera español. . . ¡vaya! ¡Pero á un mexicano! ¿No sabes tú que nosotros por un nécio orgullo, si se quiere, casi nunca nos enlazamos con las familias de proporciones; solo por no oír decir á algunos parientes de la novia que la pretendimos por interés! Repito, que confieso la necesidad de este sistema, y que advierto gustoso que en la actualidad pretenden algunos mexicanos á las ricas herederas, posesion en que antes se hallaban esclusivamente los españoles; pero por lo que á mi toca yo no quiero aumentar los ejemplares. Primero me ahorcaría, que sufrir que alguno se streviese á decir al verme pasar: "Este se hizo rico por. . ." y otras picardías semejantes que se acostumbran al hablar de las personas que hacen fortuna por el casamiento.

—Pues por lo que á mi hace, que digan lo que quieran; pero yo pienso de otra manera. Dos medianías reunidas, constituyen un bienestar; mientras que dos miserias conducen al hospicio.

—Yo no quiero por esto que en nuestra tierra de promision los matrimonios se ajusten por guarismos, al estilo europeo: es decir, Simon tiene 800, Casilda 300, luego no puede haber matrimonio; pero desearia al menos que el rico se casara con rica ó con pobre, como le diera la gana; y que el de medianas proporciones se uniera con otra que tuviera las mismas facultades, ó como vulgarmente se dice: "que el hombre liere que comer, y la mujer que traiga que cenar."

—Tu modo de pensar es muy juicioso; pero mis ideas son invariables sobre este punto.

c)

El Siglo Diez y Nueve, 13 de enero de 1844. Número 780, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3de17d1ed64f171552ae?resultado=11&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

Marina Bustillos anuncia la reciente apertura de un establecimiento para la enseñanza primaria de niñas en la segunda calle de Plateros, número 12. Menciona que ella misma se dedicó a estudiar los principios necesarios para inculcar en "el corazón de las niñas", los cuales las lleven a ser buenas hijas, buenas esposas, tiernas madres y fieles amigas. Después de haber sido examinada y evaluada con una buena calificación en sus estudios, se ha dedicado a preparar este lugar en el que impartirá las materias de: matemáticas, lectura, historia sagrada, inglés y castellano, dibujo, música y todo tipo de bordado.

**I**NTIMAMENTE persuadida de que la felicidad y bienestar de la sociedad, no tiene un principio mas universalmente reconocido que el de una buena educacion, y muy principalmente aquella que inculque en el corazon de las niñas los principios mas sólidos para que puedan ser buenas hijas, y á su tiempo buenas esposas, tiernas madres, fieles amigas, y en cuanto puedan ser útiles á la sociedad, de que hacen parte, me dediqué á estudiar con profuso empeño, en cuanto me fué posible, el corazon de las niñas, modo con que pueden y deben tratarse, y todos los ramos no solo de la enseñanza primaria, sino aun algunos de la secundaria, con el objeto esclusivo de dedicarme enteramente á su educacion y enseñanza. Tan luego como á juicio de personas instruidas y sensatas, estuve en disposicion de ser examinada, lo fui por la Direccion general de instruccion primaria, y habiendo sido aprobada y favorecida con una honrosa calificacion, he resuelto abrir un establecimiento para niñas, de educacion y enseñanza primaria, en cuyo buen desempeño, me prometo hacer cuanto está de mi parte, para lograr merecer y corresponder á la confianza con que se sirvan honrarme las personas que tuviere á bien confiarme la educacion y enseñanza de sus niñas.

Los ramos que me propongo enseñar, con el mas asiduo esmero, son los siguientes:

Lectura.—Escritura. Las formas inglesa y española.—Aritmética. Con quebrados, denominados, fracciones decimales, proporciones, &c.—Gramatica Castellana, con Ortografía y Prosodia.—Costura.—Todo género de **bordado**.—Dibujo.—Música, con aplicacion al piano. Idioma francés, luego que haya el número suficiente de niñas para sufragar el gasto del sueldo de una profesora.—Urbanidad.—Doctrina cristiana.—Historia sagrada.—Moral.

Todos estos ramos serán enseñados segun los autores de mejor nota.

Las personas que tuviere á bien honrarme con su confianza, para que dé yo lecciones en sus casas, pueden estar seguras de que lo haré con el mayor esmero.

Mi establecimiento, que se halla decentemente puesto, está situado en la segunda calle de Plateros núm. 19, en el que admitiré niñas pupilas, medias pupilas y externas.

6-1 MARINA BUSTILLOS.

d)

*El Siglo Diez y Nueve*, 16 de enero de 1844. Número 783, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3de17d1ed64f171552bd?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=01&dia=16&butlr=lr>

Félix Montañez anuncia que en el taller que dirige, en la calle Santa Clara, entre los números 16 y 17, se puede encontrar una diversidad de presillas y bordados para hombre.

**E**N el taller de **bordados** dirigido por Félix Montañez, sito en la calle de Santa Clara entre los números 16 y 17, hay un surtido de presillas y demas bordados para gefes del ejército, y tambien se corta cartulina para toda clase de bordados.

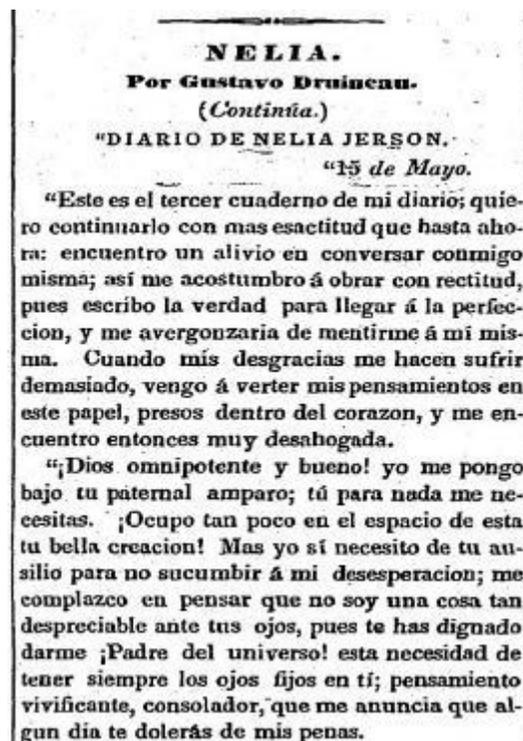
4-4

e)

Druineau Gustavo, "Diario de Nelia Jerson" en *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de enero de 1844. Número 783, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3de17d1ed64f171552ba?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=01&dia=16&butlr=lr>

Nelia, la narradora, cuenta a través de fragmentos de su diario algunos sucesos de su día a día. Reflexiona sobre el matrimonio y su falta de interés en él, pues no cree que el amor de un hombre hacia ella pueda ser duradero. Debido a su mutismo, Nelia encuentra en la escritura, el piano y el bordado maneras de desahogar su imaginación y todos los pensamientos que cruzan su mente. Confiesa también su disgusto por un hombre llamado Sir Arturo Bleming que la persigue y su afecto por otro joven de nombre Juanito.



f)

*El Siglo Diez y Nueve*, 2 de febrero de 1844. Número 800, HNDM, p. 4.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3de17d1ed64f17155443?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=02&dia=02&butlr=lr>

Se anuncia la rifa de una "almohadilla de mequilla" con resorte de ébano, cojín bordado, caja de música y noventa y un secretos. La rifa constaría de 212 boletos a 4 pesos cada uno y se llevaría a cabo el 4 de febrero en la calle del Puente de la Leña, número 14.

**E**L día 4 del entrante Febrero se verificará la rifa de una **ALMOHADILLA DE MEQUILLA**, con resortes de ébano, noventa y un secretos, caja de música, cojín de raso azul **bordado** de plata, su herraje del mismo metal, con una caja de neceser de la misma madera é igual herraje, en la que se acomodan las mas piezas de la almohadilla, siendo las del neceser de oro: ambas cosas se acomodan en otra caja. La espresada rifa será en 212 acciones de á cuatro pesos, á las doce en punto del dia citado, en la calle del Puente de la Leña núm. 4: lo que se avisa á los señores accionistas para su inteligencia, sin embargo de que dos dias antes se anunciará por los principales periódicos de la capital.  
México, Enero 20 de 1844.  
3—1 **JOSE MARIA CAMACHO.**

**g)**

Bernard Carlos, *Aventura de un magistrado* en *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 29 de mayo de 1844. Tomo 29, número 3263, sec. Boletín, HNDM, pp. 1 y 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33b57d1ed64f1699ee5e?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=05&dia=29>

En este fragmento de novela el protagonista, Mr. de la Rochette, planea una visita a una mujer de la que se ha enamorado. Tras una larga espera, el hombre se decide y va hacia el lugar en el que habita la mujer. Cuando le abre, Madame Lemouroux lo recibe con un pañuelo bordado en una mano y una aguja en la otra. Al ver al hombre, la mujer se impacienta y trata de cerrar la puerta, pero este logra entrar y encerrarse en la habitación rápidamente. Saca una billetera de su bolsillo y la madame se lo arrebató, pues es de su propiedad y lo creía perdido. El hombre comienza un monólogo en el que confiesa su atracción por la mujer y el texto se interrumpe con un "continuará".

## BOLETIN.

AVENTURA DE UN MAGISTRADO.

NOVELA ESCRITA POR M. CARLOS BERNARD.

(Continúa.)

V.

Al separarse de su desleal amigo, Mr. de La-Rochette, no se dirigió por el camino mas corto á la fonda del Sombrero Rojo, á pesar de las seguridades caballerescas que aquel le dió. Los que conservan algun recuerdo de las sensaciones de temor que se experimentan en la primera cita, emociones que entonces hacen ruborizar; pero que se echan menos cuando se está mas aguerrido, estos solos podrán comprender la pusilanimidad del magistrado, sus maneras de estudiante al pasar muchas veces por delante de la casa que habita la señora de sus pensamientos donde no se atrevia á entrar; y en fin, la estrangulacion involuntaria, corbata de novicio que todos hemos llevado algunas veces, y que amenaza cortar el paso á la palabra cuando llegue el momento del peligro.

h)

*Diario del Gobierno de la República*, 25 de junio de 1844. Tomo 29, número 3290, HNDM, p. 222.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33b67d1ed64f1699fd66?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1844&mes=06&dia=25>

Informe de una sesión de la Compañía Lancasteriana de México, para tratar asuntos de algunos de sus colegios. Respecto a la escuela de la Caridad, se informa que se realizó un examen para evaluar los conocimientos de las alumnas, antes de que el colegio se vea trasladado a otro sitio. El examen consistió en planas y ejercicios de aritmética, además de algunas muestras de las labores de manos realizadas por las niñas, como tejidos y prendas cosidas y planchadas por las niñas. Junto con este informe se solicita contratar a una ayudanta para el ramo de bordado.

## INTERIOR.

COMPañIA LANCASTERIANA DE MEXICO, DIRECTORA DE  
LA INSTRUCCION PRIMARIA EN LA REPUBLICA.

*Sesion del lúnes 20 de Mayo de 1844.*

Leida y aprobada la acta de la sesion del lúnes 13,  
se dió cuenta con los oficios siguientes.

Del Excmo. ayuntamiento de esta capital, insertan-  
do el dictámen [que aprobó] de las comisiones unidas  
de hacienda é instruccion pública, sobre que se sus-  
penda el acuerdo en que se dispuso fuesen pagados  
los gastos de las escuelas municipales por su tesore-  
ría, únicamente hasta el dia 15 del actual; y que sin  
perjuicio de que se reciban por la Compañía, se supla  
el importe de los presupuestos de dos meses, con ca-  
lidad de reintegro y prévia la aprobacion superior,  
concluyendo con las siguientes proposiciones.

**i)**

*El Siglo Diez y Nueve*, 11 de julio de 1844. Número 989, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3de37d1ed64f17155de3?resultado=42&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=Bordado>

Se presenta una lista de los productos que recién llegaron al Puerto de Veracruz, en el cargamento conducido por el bergantín francés lolof, en el que se incluyen textiles franceses, entre ellos: guantes, abanicos, medias de seda, indianas y pañuelos bordados.

<b>PARTE MERCANTIL.</b>	
<b>PUERTO DE VERACRUZ.</b>	
<i>CARGAMENTO que conduce del Havre, el bergantín francés Isidor, entrado en 20 de Mayo.</i>	
<i>Perret y Compañía.</i>	
25	bultos mercería.
1	caja pañuelos de seda.
1	idem con muestras.
1	idem globos terrestres.
2	idem acordeones.
1	idem platos barnizadas.
2	idem cintas de seda.
15	idem sardinias.
6	tercios hilaza.
7	idem mercería.
1	idem gorros de seda, un tapiz de paño y pomada.
1	idem cofre de hilo.

**1845**

**a)**

Raimond Jorge, "¡Libradme de mis amigos!" en *El Museo Mexicano*, 1845, HNDM, pp.467- 475.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32e57d1ed64f168c811b?intPagina=526&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1845&mes=01&dia=01&butlr=lr>

En el relato se narra la historia de Mr. Algernon Hussey, un joven cuyas aspiraciones artísticas lo llevaron a Londres, con la ayuda económica de su única familia, sus dos tías, Marta y Hannah. Tiempo después, las tías emprenden un viaje a la ciudad para visitar a su sobrino e, intentando conseguirle una esposa, visitan la casa de unos parientes lejanos. Cuando llegan, encuentran a Lady Betty, la señora de la casa, bordando y no tardan en hacer insinuaciones sobre su hija, la joven Isabel, y su sobrino.

## ¡LIBRADME DE MIS AMIGOS!

POR JORGE RAJMOND.



OMO á la mitad de una silenciosa calle que conduce al ángulo recto del Tottenham Court Road, había el año de 1794 un establecimiento respetable, en cuya portada estaban insertos los caracteres romanos, "Mrs. Algernon Hussey, artista."

Desde de sí mismo, y casi nada más, Mr. Hussey seguía su profesión de pintor. Había estado ántes algunos años en Londres, en donde por una diligencia posesiva, y el único favor que la fortuna le había dispensado en la persona de un verdadero amigo, hubo juntado una corta cantidad de dinero y efectos, los cuales lo pusieron en disposición de cambiar su pied á terre (posesión) en Whitechapel, por su presente casa, con la esperanza de alquilar aquella parte que se fuera indispensable á sus necesidades.

Mas sus primeras dificultades fueron realmente serenas; poco cuando acababa de llegar á la Whitechapel, un pequeño local cerrado de cuatro paredes, comprendía toda su riqueza mundana,

est. Esos señores, no siendo de comodidades muy abundantes, solo sentían capaces de suplir una corta sumatoria médica, para que Algernon emprendiese la carrera que se le presentaba. Sin embargo, estaban firmemente persuadidos de que el nombre de Hussey produciría un efecto igualmente talismánico que el de Corsham (y tal vez tenían razón) en la gran ciudad de Londres, y que sus talentos, que habían sido la maraavilla de ambos por mucho tiempo, establecerían su fama ántes que él mismo se estableciera descontentado.

Sus primeros esfuerzos habían sido en Whitechapel, en donde "á loco hambre no hay mal pan," había pintado á cualquiera por cualquier cosa. De este modo había retratado á la hija de un saca-callos por cinco chelines, y celebrado el aprendizaje de su hijo Samuel, tomando su cara de Arcés á la edad de cincove años. Había hecho las cubetas de algunos que sacaron dientes á otros; mas claro, había dibujado al barbero, y en la pequeña circunferencia de una tabaquera, había comprendido todo el cuerpo de su mejor amigo, es decir, una señora que pesaba

b)

"Educación maternal". *Revista científica y literaria de Méjico*, 1845, HNMD, pp. 470-472.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32ad7d1ed64f1688f86b?intPagina=493&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1845&mes=01&dia=01&butlr=lr>

El/la autor/a del texto aborda el tema de la educación de las mujeres a partir de la premisa de que una buena educación es aquella que las prepara para su labor como madres de familia. Después de hacer breves descripciones sobre algunos aspectos de la educación de las mujeres en Inglaterra y Estados Unidos, habla sobre el caso mexicano. Menciona que en las escuelas amigas se les enseña a "mal leer y escribir", pero que en sus hogares generalmente desarrollan las prácticas de costura y bordado a la perfección, además de que, dependiendo de la economía de la familia, gozan de ciertos lujos y distracciones como el teatro y los paseos.

## EDUCACION MATERNAL.

No hay deberes en la vida para los que se requiera mas virtud y mas santidad, por decirlo así, que los de una madre. La joven, una vez que llega a ser madre, ocupa otra posición, otra escala mas digna en la sociedad. Durante su virginidad, acaso sus deberes se han reducido a las ocupaciones domésticas poco graves, y su tiempo lo ha empleado en el tocar y las diversiones; pero, ¿qué fondo de piedad, de amor y de juicio no se requiere para cumplir bien con las obligaciones maternas? Apegados los niños a su madre desde que sus ojos se abren a la luz del mundo, tiernos y cariñosos buscando un apoyo en su regazo, calzándose a su cuello, como la yedra al olmo, sus primeras palabras las aprenden de la madre, es la única voz que escuchan, los únicos besos que reciben sin miedo, las únicas caricias que acallan sus lágrimas. De aquí resulta naturalmente una influencia decisiva en el corazón de los niños; por eso en todas las edades de la vida se resienten los buenos o malos frutos de la primera educación: por eso ciertas gentes que no han tenido principios, se distinguen por no se qué señales indefinibles, pero evidentes, aunque las cubra el oro y los honores; por eso bajo la pobre capa de un mendigo, o bajo los sacios harapos de una infeliz, se reconoce muchas veces un buen nacimiento, unas nobles maneras, una esmerada crianza.

No hablaremos aquí, por ser un artículo propio para un periódico, sino solo de la educación de las mujeres que tiene una poderosa influencia en la sociedad. En Inglaterra las niñas apenas nacen cuando son entregadas al cuidado de una ama. En cuanto tienen mayor edad, a se les pone en un colegio, o bajo cuidados extraños, se les rodea de maestros, hasta que llegando a cierta edad se les destina al matrimonio. La Biblia es su constante lectura, y como todo el mundo sabe, no es el libro mas apropiado para las jóvenes. De aquí nace que despegadas de las afecciones de familia, y habiendo pasado una parte de su vida entre

c)

*Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 7 de enero de 1845. Tomo 31, número 3486, HNDM, pp. 26 y 27.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33bc7d1ed64f169a6da6?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1845&mes=01&dia=07>

Reporte sobre la sesión del 24 de noviembre de 1844 de la Compañía Lancasteriana de México. Se exponen asuntos pendientes sobre los distintos colegios pertenecientes a la compañía. En el caso del pueblo de Zacualtipán, se informa sobre el examen público que se llevó a cabo para evaluar a las alumnas. Además de ser examinadas en escritura, lectura y otras materias, se presentaron muestrarios de bordados, deshilados y cintas de mano tejidas.

<b>INTERIOR.</b>	
COMPANIA LANCATERIANA DE MEXICO, DIRECTORA GENERAL DE LA INSTRUCCION PRIMARIA.	
Sesion del Viernes 23 de Noviembre de 1844.	
Leida la acta de la sesion del viernes 22, se aprobó con calidad (à peticion del Sr. de la Vega) de que se haga constar en ésta habiéndose reprobado sin estar presente la comision de fondos, el dictámen que se presentó en dicha sesion, sobre provision de útiles à las escuelas que estuvieron à cargo del Exmo. ayuntamiento, susitiyéndose otras proposiciones sobre el mismo asunto.	
Se revisaron los partes de la asistencia diaria à las escuelas de ambos sexos en la semana anterior, cuyo resultado por término medio fué el siguiente.	
Escuela de la Filantropía. . . . .	237
Idem de San Felipe de Jesus. . . . .	242
Idem de la Beneficencia. . . . .	265
Idem de presas de la ex-Acordada. . . . .	116
Idem de jóvenes de la casa de Correccion. . . . .	60
Idem de niñas de Santa Maria. . . . .	75
Idem de Idem de Santa Rosa. . . . .	111
Idem de Idem de la Caridad. . . . .	172

**d)**

“Colegio francés para niñas” en *El siglo diez y nueve*, 8 de enero de 1845.

Número 1137, HNDM, sec. Avisos, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3de57d1ed64f17156733?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1845&mes=01&dia=08&butlr=lr>

Se informa a los padres de familia que el colegio regido por la señora Gen y su esposo ahora será exclusivamente para niñas. El establecimiento estará ubicado en la segunda calle de la Monterilla, número 3. Los esfuerzos en la enseñanza se enfocarán en desarrollar “las facultades físicas, intelectuales y morales” de las alumnas. Además de las materias básicas, se impartirán música y baile. Para las clases de bordado, será una maestra mexicana la encargada. A finales de año, se realizará un examen público para que las niñas den muestras de sus avances.

## COLEGIO FRANCÉS PARA NIÑAS.

2<sup>a</sup> calle de la Monterilla N. 3, en México.

La señora Gen y su esposo, tan ventajosamente conocidos en México y en los Departamentos, por el acierto con que han logrado distinguirse en la enseñanza de la juventud, participan a los padres de familia el haber suministrado en su establecimiento la clase de los niños, para dedicarse exclusivamente a la educación de las niñas.

Han tomado en el centro de la ciudad una casa que presenta todas las comodidades que se pueden apetecer, siendo una de las más espaciosas, y recién dispuesta para recibir un gran número de pupilas. Las niñas serán atendidas con el mayor esmero, y todos los esfuerzos de los directores se dirigirán a desarrollar sus facultades físicas, intelectuales y morales, infundiéndoles los conocimientos que ilustran y adornan su sexo, dan realce a su genial amabilidad, y contribuyen tan poderosamente a la felicidad y prosperidad de las familias.

### ENSEÑANZA.

#### 1.<sup>a</sup> DIVISION.

Lectura.  
Escritura.  
Doctrina explicada.  
Lecciones de francés de viva voz.  
Principio de costura.

#### 2.<sup>a</sup> DIVISION.

Lectura perfeccionada.  
Escritura.  
Doctrina.  
Gramática española.  
Diálogos franceses.  
Las cuatro primeras reglas de Aritmética.

#### Costura.

#### 3.<sup>a</sup> DIVISION.

Gramática española.  
Ortografía española.  
Idiomas francés e inglés.  
Aritmética.  
Historia general.  
Geografía.  
Análisis gramatical y lógico, tanto en español como en francés.  
Dibujo.  
Costura en blanco y bordados de todas clases.

La música y el baile se podrán aprender en las tres divisiones, y se pagarán aparte. Una señora mexicana está encargada de todo lo relativo a la costura y bordado. A más de la vigilancia de los directores, una preceptora francesa cuidará constantemente a las niñas, tanto en las horas de estudio como en las de recreo. Las clases comenzarán, en tiempo de primavera, a las siete de la mañana, y concluirán a las cinco de la tarde; y en tiempo de invierno empezarán a las ocho de la mañana, y terminarán a las cinco de la tarde. A fines de cada año habrá exámenes públicos y distribución de premios, y de cuando en cuando un concierto para que los padres de familia puedan ver los progresos de sus hijas en el piano. Todo lo que se promete en este prospecto, se cumplirá con la mayor exactitud.

Se admiten niñas esternas, pupilas y medias pupilas.

6-1

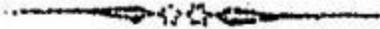
e)

*Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 16 de enero de 1845. Tomo 31, número 3495, HNDM, p. 63.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33bd7d1ed64f169a73a9?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1845&mes=01&dia=16&butlr=lr>

Informe sobre la sesión del 13 de diciembre de 1844 de la Compañía Lancasteriana de México. En él se da cuenta sobre los cambios, nombramientos y ascensos en los distintos colegios pertenecientes a la compañía. Se menciona que una alumna de la escuela Divina Providencia presentó un bordado de seda

en papel, como muestra de los avances y conocimientos adquiridos por las niñas en dicha institución.



COMPañIA LANCASTERIANA DE MEXICO, DIRECTORA GENERAL DE LA INSTRUCCION PRIMARIA.  
*Sesion del Viérnes 13 de Diciembre de 1844.*  
Leída y aprobada la acta de la sesion del viérnes

**1851**

**a)**

J.J.P., "Consejos a las señoritas". *Presente amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas* Ygnacio Cumplido, 1851. HNDM, pp. 17- 22.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32bb7d1ed64f168a09be?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=28&palabras=>

En este texto se insta a las mujeres a hacer todo a su alcance para ser buenas esposas y madres de familia, siguiendo los preceptos de la religión cristiana que las llena de piedad, dulzura y caridad. Además de los aspectos de virtud y religión, de acuerdo con el autor, una señorita debe de contar con conocimientos "cuando no profundos, útiles" que le permitan mantener conversaciones, como son la lectura o la aritmética. Lo más importante es que sepan mantener el orden y cuidado de su hogar, pues, contrario a épocas pasadas, en el México independiente las mujeres han adquirido un papel muy relevante al ocuparse de lo que es "útil y agradable", es decir, de las tareas domésticas y el entretenimiento a través de la música, el bordado o el cultivo de flores.

CONSEJOS  
A LAS SEÑORITAS.

---



HEMEROTECA NACIONAL  
MEXICO

AR consejos es cosa fácil, pero darlos con tino es muy difícil. Nosotros nos aventuramos á esto en obsequio del bello sexo, de cuya suerte depende tambien muchas veces la de los hombres. Las madres forman por lo comun el corazon de los hijos, y éstos conservan para

**b)**

“Bordados”. *La semana de las señoritas mexicanas*, 1851. HNDM, p. 94.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32ad7d1ed64f1688e904?intPagina=533&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1851&mes=10&dia=01>

Explicación sobre los diseños de los bordados que se incluyen en el semanario. Se menciona qué puntadas son las que se deben de utilizar en cada uno de ellos y se promete a las lectoras incluir más modelos en las siguientes ediciones.

## BORDADOS.

### PLANCHA I.

Entre tanto se nos proporciona tener el gusto de organizar lo relativo á modas de una manera verdaderamente metódica y que nada deje que desear, lo cual no ha de tardar mucho en *tener lugar*, como dicen mas de cuatro famosos traductores del in-pertinente *avoir lieu*, sometemos á nuestras amables suscriptoras la explicacion de la plancha que hoy les damos.

Manos pues á la obra.

El número 1 es la cuarta parte de un pañuelo que se borda á punto de plumilla y calado en el corazon de cada rosa: la guardilla se hace con punto de feston y aquel

c)

“Distribución de premios de la exposición”. *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de noviembre de 1851. Tomo 5, número 1080, HNDM, p. 1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3df67d1ed64f1715c69d?resultado=23&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=almohadilla>

Listado de premios a la industria nacional. Entre los objetos que fueron premiados se encontraron: cuadros y paisajes bordados, piezas de joyería, muebles, ramos de doble vista bordados, almohadillas de marfil, prendas de vestir, etcétera. Al final del texto se menciona que la junta directiva se ocupará de impulsar cada uno de estos rubros de la industria.

## DISTRITO FEDERAL.

### DISTRIBUCION DE PREMIOS

#### DE LA E POSICION.

Esco. Sr.—La junta directiva de esposiciones, penetrada de la importancia que tiene esa institucion, y de las ventajas notables que por medio de ella se palpan ya en el corto período que lleva de plantada, ha procurado en cuanto de ella depende, dar el mayor impulso posible á los ramos que abraza, estimulando á todas las personas dedicadas á la industria nacional, para que emprendan una emulacion noble, y presenten algún adelanto ya en la invencion, introduccion ó mejora de los diversos objetos sobre que aquella se versa.

1852

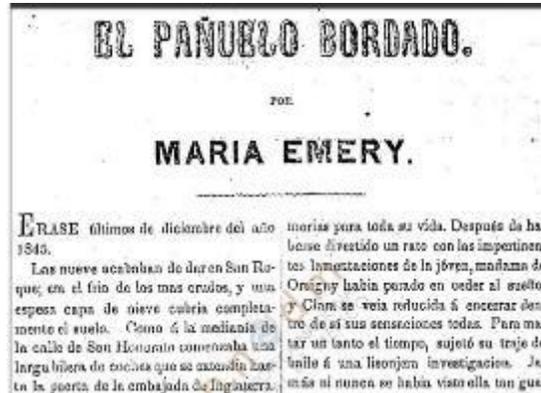
a)

Emery Maria, "El pañuelo bordado" en *La semana de las señoritas mexicanas*, 1852. Tomo 3, HNDM, pp. 42 - 56.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32af7d1ed64f16891981?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=469&palabras=Bordado>

El relato comienza con la señorita Clara de Kevon de camino a un baile. Al lado de su coche ve a una mujer con un niño en brazos y otro siguiéndola, pidiendo comida. La escena angustia a Clara y quiere ayudarles, pero no lleva dinero consigo. Lo único que tiene a su alcance es un pañuelo bordado por ella, así que decide obsequiárselo a la mujer, esperando que tenga algún tipo de valor económico para ella y sus hijos. La mujer le agradece y cuando Clara se va, se dispone a vender el pañuelo. La persona que lo compra es el conde Horacio de Blancé, quien también iba en su coche camino al baile y a quien la mujer le explica cómo había adquirido tal pañuelo. El conde se ensimisma en el trabajo

del pañuelo y se propone encontrar a la joven que había hecho esa obra de buena caridad.

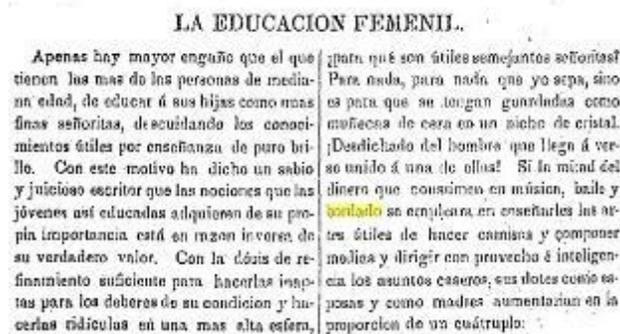


b)

“La educación femenil”. *La semana de las señoritas mexicanas*, 1852. Tomo 3, HNDM, p. 279.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32af7d1ed64f16891a6e?intPagina=706&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1852&mes=01&dia=01>

En este texto, el autor aconseja a los padres educar a sus hijas de forma útil, es decir, con conocimientos más allá de actividades como la música, el baile y el bordado. Aunado a estas, propone que se les instruya en los asuntos del hogar, con el fin de que estén más preparadas para su papel como esposas y madres de familia.



1869

a)

"Interesante". *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1869. Tomo 7, número 287, HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3e1f7d1ed64f1716c9c6?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1869&mes=10&dia=14&butlr=lr>

La Compañía Lancasteriana da a conocer sus diez escuelas gratuitas a las que niñas y niños pueden acceder y en las cuales todos los útiles son proporcionados. Se imparten las materias de: lectura, escritura, geografía, aritmética, gramática, historia y dibujo. Y para el caso de las niñas, se les enseña además costura y bordado. No se necesita ningún requisito y las clases se imparten todos los días, a excepción de los feriados. Se incluye un listado de los colegios, con sus respectivas direcciones.

### INTERESANTE.

Compañía Lancasteriana de México.— Secretaria.  
—Por el presente hago saber a los padres y madres de familia y á las personas que ha an las veces de estos, que la Compañía sostiene diez escuelas gratuitas, a las que no hay necesidad de llevar útiles de ninguna clase, pues se les proporcionan; están suprimidos los castigos, observándose el sistema de premios y recomendaciones, y se enseñan los ramos siguientes:

Lectura, escritura, aritmética, gramática castellana, moral, geografía universal, historia de México, dibujo y teneduría de libros.

En la de niñas se enseña además costura y **bordado**.

Todos los domingos de once a doce de la mañana hay lecturas públicas en la escuela *Filantropía*, de los alumnos de ambos sexos, y á los niños y niñas que tienen mejores adelantos se les distribuyen premios cada mes.

Las clases están abiertas de las ocho de la mañana á la una de la tarde, y de dos a cinco todos los días, á excepcion de los que están designados como feriados por la ley.

No existe requisito alguno para que se reciban a los niños o niñas, pues basta solo su presentacion, y se tratan con toda clase de consideraciones.

Las escuelas son las siguientes:

*Filantropía*, para niños, callejon de Betlemitas numero 8.

*Reforma*, para niños, plazuela del Tépán de San Juan al Oriente.

**1871**

**a)**

Guzman Serrano R., "La mejor ciudadana" en *La razón del pueblo*. Periódico oficial del estado de Yucatán, 26 de julio de 1871. HNDM, p. 4.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a330f7d1ed64f168f7151?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Costurero&anio=1871&mes=07&dia=26&butlr=lr>

Artículo en el que se critica a mujeres (feministas) que aconsejan a las demás a tomar "parte activa en los negocios y vida pública en calidad de ciudadanas". Los autores aclaran que no es que estén en contra de que las mujeres adquieran conocimientos, sino que reprueban el hecho de que los ocupen de forma impropia, atentando al decoro, la virtud y castidad propias de su sexo. No creen que las mujeres deban dedicarse únicamente a los "trabajos del costurero", pero tampoco que descuiden sus ocupaciones domésticas. Además, menciona que él y aquellos que opinan igual se encuentran entre el grupo que ama a las mujeres, contrario a otro grupo que ama a las marimacho.

## REMITIDO.

### LA MUJER CIUDADANA.

El artículo que publicamos últimamente ha sido objeto de algunas observaciones en la Gacetilla del periódico oficial. Vamos á procurar rectificarlas cumplidamente.

Al combatir en dicho artículo á algunos fanáticos que inducen á la mujer para que se eleve á la altura del hombre, tomando parte "activa" en los negocios públicos en calidad de ciudadana, únicamente intentamos prevenirla contra esas teorías seductoras, nacidas allende el mar, no queriendo que se realice entre nosotros un tipo puesto en caricatura en la última revolución de París por aquella heroína de la Comuna que con bandera roja en la mano vociferó en coro con un escuadrón de harpías que iban á deshacer las tropas de Versalles y en efecto fueron..... á refrescar, quien sabe donde, sus ardientes mollieras, pues nunca las vieron los soldados de Mac-Mahon. Esto no quita que

1872

a)

"Charla de los domingos". *El monitor republicano*, 17 de noviembre de 1872.

Número 275, HNDM, p.1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a35897d1ed64f16b8ea2f?resultado=6&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Costurero>

El autor se ocupa en hablar sobre algo en lo que las mujeres y hombres son parecidos, según él/ella considera: los archivos, es decir, en la manera de conservar historias. En el caso de las mujeres, utiliza la figura del costurero para referirse a ese archivo en el que guardan toda clase de objetos: rosas secas, mechones de pelo, cartas, pañuelos bordados, pensamientos, retratos, entre otros. En cuanto al archivo de los hombres, este se parece al de las mujeres en el sentido en que ellos también guardan objetos que les recuerdan a amantes,

amigas y demás personas queridas. Entre los más comunes pueden hallarse: mechones de pelos, guantes, pedazos de vestidos y cartas.

## CHARLA DE LOS DOMINGOS.

Dicen las viejecitas que jamás habían visto tan enojado, al mes de Noviembre; mas que enojado, afligido. Esto es cosa hecha; hemos perdido el Estío, que es la mejor estación del año; despedámonos de las tibias y clarísimas noches de luna de este mes, de sus tardes perfumadas; despedámonos, puesto que el cielo no deja un solo día de enviarnos torrentes de agua, y aprisionarnos en el interior de nuestras habitaciones.

¿Cómo os habéis de trever á salir á la calle? ¿y el lodo? ¿y las botitas? . . . . ¡qué horror! cuando un ojo indiscreto las distingá manchas, ó descubra en su inmenso tacon el depósito de esa materia que gracias al celo del ayuntamiento se ostenta en los parajes más céntricos de nuestra culta ciudad.

Y aquí, lectoras, es el lugar de que deploramos la inconstancia de la moda; recordad que cuando llevábais nuestra falda prolongada por una cauda mas vaporosa, mas larga que la de un cometa, un mecanismo ingenioso os la hacia recoger por medio de unos tirantes; despues vinieron unos cinturones con cin-

b)

“Los misterios del costurero”. *La bandera de Juárez. Libertad, verdad, progreso.*, 15 de noviembre de 1872. Tomo 1, número 7, sec. Variedades, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32bb7d1ed64f168a0906?resultado=10&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Costurero>

Primera parte de una historia titulada “Los misterios del costurero”. El autor menciona que su objetivo es hablar sobre los misterios del objeto-costurero, al cual compara con la caja de Pandora. Además, se refiere al costurero como el segundo corazón de la mujer, pues todos los objetos que en él se contienen, poseen significados afectivos de las distintas relaciones y vivencias de la dueña.

## VARIEDADES.

---

### LOS MISTERIOS DEL COSTURERO.

---

Sin duda alguna que desde que el mundo es mundo hubo misterios y se viene diciendo y escribiendo de ellos.

El mismo mundo es un misterio, cuyo modo de ser costó á Copérnico nada menos que la vida, por andarsr averiguando si era él quien daba vueltas al rededor del sol, ó este quien giraba en torno suyo.

Ya antes lo habia costado á la buena madre Eva algunos sinsabores querer adivinar el de la manzana allá en el Paraiso. Por cierto que lo que es ese misterio no ha habido aun quien lo aclare, pues las únicas que en conciencia podian decirnos algo, que son las serpientes, desde entonces perdieron el habla.

c)

“Los misterios del costurero”. *La bandera de Juárez. Libertad, verdad, progreso.*, 15 de noviembre de 1872. Tomo 1, número 7, HNMD, p. 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32bb7d1ed64f168a0b72?resultado=9&tipo=pagina&intPagina=2&palabras=Costurero>

Se trata de la última parte de una historia. En ella se hace una descripción minuciosa y también metafórica del objeto-costurero. El autor menciona que un costurero tiene varios lugares que corresponden a los tiempos pasado, presente y porvenir de la vida de su dueña. La sección del pasado está repleta de muchas relaciones amorosas y, por lo mismo, es muy riesgoso revelar todo lo que contiene un costurero. En este sentido, el autor deja en claro que aquellos a los que se refiere como “misterios del costurero” son los pedazos de corazón de su dueña, es decir, aquellos objetos que le hacen recordar escenas y situaciones que vivió en el pasado. También menciona que un costurero es uno de los mejores

regalos que se le puede dar a una señorita, pues este llega a formar parte de su ser. Por lo tanto, aun cuando el costurero se encuentre en un muy mal estado, es casi impensable que se pueda cambiar por otro, ya que si se cambiara “perdería todo su mérito: el de los recuerdos”.

### LOS MISTERIOS DEL COSTURERO.

(CONSULTE)

El costurero tiene sus lugares de preferencia: unos significan el pasado, otros el presente, otros el porvenir. ¡En todo hay distinción acá en la tierra!

Por demás está decir que el departamento del presente es el más apreciado y el que con más frecuencia se registra. En él están las cartas de fecha reciente, los retratos cuya dedicatoria todavía muestra el brillo de la tinta cuyos principios aun no se descomponen, el rizo de cabello que fresco conserva el aroma de la esencia con que se perfumó, el anillo que luce el brillo de lo nuevo.

—¡Pobre de aquel á quien pertenecen estos objetos si se quitan de allí!—¡Eso será el preliminar para su caída!—Mientras sus recuerdos se hallen en el primer departamento, bien puede estar seguro.....de su trono.

Cerciorarse de ello, es cosa muy difícil, pues á nadie ménos que á su novio enseña una niña los misterios de su costurero.—¡Cómo va á hacerlo, cuando allí hay tan-

1873

a)

“La moda elegante”. *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero de 1873. Tomo 55, número 10274, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a3e2e7d1ed64f171715d5?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Costurero&anio=1873&mes=02&dia=23&butlr=lr>

Texto en el que se le informa a las lectoras sobre los nuevos tomos de la revista *Moda Elegante*, ilustrados con grabados detallados. Se enlistan los temas que contiene cada uno de ellos, como son: trajes de baile y sociedad, tocados, costureros bordados, trajes para niñas, entre otros.

**LA MODA ELEGANTE.**—Han llegado á nuestra redacción los números 1 y 2 del año XXXII de esta publicación, que contienen preciosos grabados. El número 1 contiene lo siguiente:

Traje de invierno, bandeja para cigarrros, porta llaves, cartera para papeles de música, trajes para niñas y niños, neceser de fumador, porta-carretes, dos lazos para corbatas, trajes de baile y sociedad para señoras y señoritas, traje de sociedad, corpiño.

El número 2 trae varios tocados de teatro y baile, dibujo de red para colchas, cortinas, etc., marco para fotografías, cenefa para muebles, abanico revestido de tul y encaje, corpiño descotado de musolina, encaje y cintas, silla con bordados de aplicaciones, fichu de tul y encaje, diadema, medallón bordado y tapete de chimenea con bordado de aplicaciones.

Contienen, además, el primero un figurín iluminado de dos hermosos trajes de baile, y el segundo, otro de tamaño doble, que representa bellísimos trajes de fantasía.

También hemos recibido el número 48 del año XXXI de la *Moda*, que contiene trajes de faya con aldetas, caja para cigarrros, neceser para costura, sujeta-papeles, dos dibujos para la parte inferior de una media, papelera bordada, canastilla para tarjetas de visita, rodillo secante, bolsa al crochet, sacrico bordado, **costurero** bordado, encaje para colchas, dos cadonetas para vestidos de invierno, almohadilla para las agujas, encaje inglés

1877

a)

“Seda venenosa”. *La voz de México*, 15 de junio de 1877. Tomo 8, número 136, HNDM, p. 3.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37027d1ed64f16d1aaa8?resultado=28&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=aguja%3Bseda>

Se informa sobre el riesgo que el plomo en la seda teñida puede traer a la salud, provocando padecimientos estomacales, la caída de los dientes e incluso la muerte. El autor explica que las mujeres comúnmente humedecen con su boca los hilos y, por lo tanto, pueden verse perjudicadas por el plomo contenido en estos materiales. Frente a este problema, se recomienda lavarse las manos antes de comer y después de haber manipulado seda con plomo, además de evitar meterse la hebra a la boca (y optar por mojarla con agua de goma).

Un colega trae el siguiente suelto que interesa á las personas que se dedican á la costura:

“Algunos fabricantes poco escrupulosos usan composiciones de plomo para teñir la seda de cocer, y es sabido lo pernicioso que es á la salud este metal. El objeto es sin duda aumentar el peso del artículo, y los consumidores pueden desterrar ese fraude no comprando al peso la seda preparada de ese modo. Las costureras y sastres tienen muy comunmente la costumbre de humedecer con la boca el extremo de la hebra que han de pasar por el ojo de la aguja, y de esa manera se va introduciendo insensiblemente en la economía el plomo que contiene la seda de que nos vamos ocupando:

Se han visto casos en los grandes talleres de costuras, de Paris y otras grandes ciudades, de padecer muchos de sus trabajadores del cólico de plomo, y aún de caerseles los dientes á algunos de ellos.

El plomo es un veneno lento, cuyos efectos es difícil combatir: ataca los dientes y produce parálisis en los intestinos, que en no pocos casos causan la muerte.

1880:

a)

“Instrucción pública”. *La mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres*, 1 de noviembre de 1880. Tomo 1, número 17, HNDM, p. 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33117d1ed64f168f9c66?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1880&mes=11&dia=01>

Texto que informa sobre la educación de la mujer y los exámenes realizados en la escuela amiga municipal número 3, a cargo de la señorita Loreto Calderón de la Barca. El/la autor/a habla sobre los buenos resultados que obtuvieron las alumnas, lo cual es a su vez un reflejo del buen trabajo emprendido por la señorita mencionada. En este sentido, destaca la importancia de una buena educación para las mujeres, como vía para “emanciparse de su actual condición, y aspirar a mejor porvenir”.

## INSTRUCCION PUBLICA.

Amantes nosotros de la instruccion de la mujer, por estar convencidos de que solamente por ese medio llegará á mejorarse su condicion, sentimos particular satisfaccion cada vez que presenciarnos los adelantos intelectuales de la niñez, y tributamos nuestras simpatias y respeto á las ilustradas profesoras que guian á sus discípulas por el sendero del saber. Estas reflexiones, y otras de igual especie, hemos hecho al presenciar complacidos los exámenes verificados en la Amiga municipal núm. 3, que dirige acertadamente la Srta. Loreto Cableron de la Barca. El resultado de esos exámenes revela el buen método, la asiduidad y la aptitud de la expresada señorita, quien es tanto más digna de alabanza, cuanto que, por haberse cambiado hace pocos meses la ubicacion de su Establecimiento, la mayor parte de sus alumnas son nuevas, y por consiguiente lo muy habituadas al método especial de la profesora.

1881

a)

"Revista de modas". *El Diario del Hogar*, 18 de diciembre de 1881. Tomo 1, número 66, HNDM, p. 1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36d77d1ed64f16ced98f?resultado=3&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

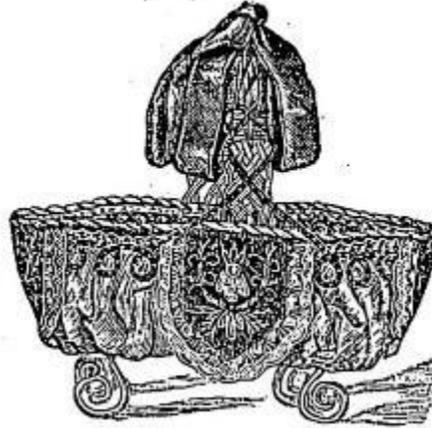
Texto promocional de varios temas como: el salón de la Alameda, el circo, exposiciones y eventos varios. En el artículo se incluye también el grabado de un cesto de labor, así como su descripción detallada. Se trata de un cesto de mimbre negro y dorado, montado sobre cuatro pies de bambú, cubierto con seda, terciopelo, encaje y decorado con un bordado. Para este último se utilizaron las puntadas de cadeneta, espina y punto ruso, así como hebras de seda de varios colores y un hilo metálico.

## REVISTA DE MODAS

El salón de la Alameda cesa de prestar sus atractivos al mundo elegante de la capital y en cambio nuevos horizontes se abren para las *almas* que solo piensan en divertirse. Las posadas, la ópera italiana ahora y dentro de pocos días la francesa, el circo Orrin, las exposiciones y finalmente, en perspectiva las festividades de *año nuevo*, son otros tantos recursos para que pueda reunirse la gente de buen humor. México se divierte, y es fortuna que debemos bendecir á toda hora, porque concluye la monotonía que con tanta frecuencia agobia á nuestra sociedad.

La tiranía de la diosa *Moda* ejerce su influencia sobre sus adeptos y cada día se impone más, y hay que soportarla, si no quiere el *renegado* verse envuelto en la crítica mordaz que degenera en el ridículo. Quemémos, pues, incienso en sus altares.

Antes de describir algún traje apropiado á la estación, nos permitiremos dar á conocer un precioso *Cesto de labor*, que llama la atención por su sencillez y buen gusto.



b)

"Revista de modas". *El Diario del Hogar*, 30 de octubre de 1881. Tomo 1, número 26, HNDM, p. 1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36d57d1ed64f16cec258?resultado=4&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Se describen algunas prendas de vestir adecuadas para el otoño, como abrigos y trajes, además de un traje negro acompañado de un tocado de luto, *ad hoc* para el próximo día de muertos. Por último, se incluye el grabado y la descripción detallada de un cesto de labor de mimbre, decorado con bordados en seda, galones de lana y un cordoncillo de oro.

## REVISTA DE MODAS.

Entramos en la estación, en que los trajes *confortables* se hacen necesarios para resistir á la fuerza del invierno. La época de *todos santos*, en la capital, es de las mas animadas que tenemos y hay un espacioso campo donde lucir el gusto y elegancia de los atavíos, no obstante los rigores del frio, para lo que contamos con *terribles armas* con que combatirlo. Es preciso, pues, preparar las murallas que deben contrarestar á la escarcha y cortante cefrillo, y al efecto, daremos á conocer lo mas á propósito para llenar el objeto.

Tampoco olvidaremos que los teatros y los salones, esperan á las mexicanas, y que debemos preveer las exigencias que originan esas diversiones.

Local:



c)

"La Exposición de Orizaba". *El Diario del Hogar*, 23 de diciembre de 1881. Tomo 1, número 70, HNDM, p. 1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36d77d1ed64f16cedb44?resultado=5&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Informe sobre la exposición que se realizó en Orizaba en 1881, en la cual se presentaron trabajos realizados por señoritas de Jalapa, Orizaba y el Colegio de la Paz de la Ciudad de México. Entre las obras expuestas por las primeras, se encuentran un ramillete de flores formado por escamas de pescado y otro hecho a base de plumas. En el caso del Colegio de la Paz, fueron enviados diversos objetos como: dibujos al lápiz, pinturas al óleo, un bordado en oro, sábanas bordadas en blanco, un retrato bordado en litografía, una colcha con bordado chino y un pañuelo de encaje inglés. Los bordados de litografía destacaron entre las obras, por su fino trabajo con filamentos de terciopelo. Los temas de estos bordados fueron: el Palacio Nacional, la Colegiata de Guadalupe, el Colegio de Minería, la Estatua de Carlos IV y el retrato del general Riva Palacio.

## CRONICA DEL DIA

### LA EXPOSICION DE ORIZABA

#### III

El cuerpo central del elegante edificio convertido en Palacio de la industria en el certámen orizabeño, está formado por dos grandes salones, de los cuales uno ocupa el piso bajo y el otro está en alto, conduciendo hasta él una bien construida escalera de madera, hecha con sumo gusto, que colocada hacia el medio y un poco atrás de la sala inferior, se divide luego al llegar al descanso en otras dos laterales, derecha é izquierda, las cuales dan entrada á la sala de arriba. Es este el único cuerpo del edificio que ofrece dos pisos. Los otros dos, que á manera de alas parten de los lados del central, comprenden cinco salones cada uno, pero todos ellos quedan al nivel del suelo. Pues bien, en la sala superior del centro se encuentran la mayor parte de los objetos que van á ser materia del

d)

"Revista de modas". *El Diario del Hogar*, 25 de diciembre de 1881. Tomo 1, número 72, HNDM, p. 1.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36d77d1ed64f16cedc41?resultado=6&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Artículo que da cuenta sobre las últimas novedades en la moda europea. Entre los artículos de vestir mencionados se encuentran collares, medallones y pulseras, trajes de mujer para ser utilizados durante bailes o banquetes y abrigos para una salida al teatro. Además, se describe una mesita de labor, cubierta de felpa, la cual va adornada con una figura arabesca, una cenefa, flores y hojas bordadas.

## REVISTA DE MODAS

Las últimas novedades europeas que hemos recibido, nos traen gran acopio no solo de confecciones, sino de varios objetos y adornos, que por su originalidad y belleza, nos proponemos dar á conocer á nuestras lectoras.

*Collar y Medallon.* — Este collar alegórico está formado de chapas esculpidas de metal color de oro antiguo, sobre las cuales se ponen atrás chapas color de plata antigua, que representan cada una un asunto mitológico. Estas chapas van reunidas entre sí por medio de otras labradas y caladas color de oro antiguo. El medallon debe ser hecho de manera que pueda separarse del collar y usarse, si se quiere, pendiente de una cinta de raso ó terciopelo.

*Pulsaras de monedas romanas.* — Se compone de unas chapas de metal imitando la plata antigua y reunidas entre sí por medio de anillos de metal dorado rojo, de los cuales cuelgan unas monedas antiguas, todas iguales, ó diferentes, también de metal imitando plata antigua.

1882

a)

*El Diario del Hogar*, 18 de junio de 1882. Tomo 1, número 217, HNDM, p. 1.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36dc7d1ed64f16cf31ff?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

En este texto se habla del bordado como el principal adorno de los trajes de vestir. Se hace mención de la variedad de prendas en las que los bordados pueden incluirse, como son vestidos, chalecos, camisetas, entre otros. Además se enlistan algunas telas en boga, así como ciertos tipos de vestidos, que al ser utilizados por damas de la realeza europea, ya sea en tiempos pasados o presentes, se han impuesto como moda.

El **bordado** con sus mil variadas formas es el adorno principal para los vestidos de verano. Piezas y volantes separados se aplican á plano ó formando pliegues sobre el fondo de falda que continúa siendo como un armazon para llenar la tela de bullones, volantes ó ahuecadores sobrepuéstos. El **bordado** de seda al pasado, ó sea **bordado** inglés, se ejecuta en toda clase de tejidos, lana ó fantasía de colores variados. Así se hacen trajes de muy bonito efecto. El que se ejecuta sobre batista, grueso tul blanco ó crudo, se pone sobre un viso de seda.

En los bordados comprendemos las aplicaciones; una de las variedades más elegantes, y también más caras es la blonda legítima aplicada sobre tela color crema ó gris plata, con las flores de terciopelo cincelado, medio felpilla medio rizado, puestas sobre tejidos claros y luego sobre viso de seda.

b)

*El Diario del Hogar*, 21 de junio de 1882. Número 21, HNMD, p. 2.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36dc7d1ed64f16cf331e?resultado=4&tipo=pagina&intPagina=2&palabras=Bordado>

Se informa que la Señorita profesora Dolores Frias inscribió varios objetos realizados por sus alumnas en un concurso llevado a cabo en Querétaro. Entre estos destacó un bordado en relieve, cuyo tema era la unión de México y Estados Unidos, a través de la industria y el trabajo.

**Más objetos.**

La Srta. profesora Dolores Frias, que dirigió un establecimiento de instrucción gratuita y pública, ha remitido la semana pasada al certámen queretano varios objetos notables, entre los que se encuentra un cuadro **bordado** en relieve, de colores, figurando á México y á los Estados Unidos enlazados por la industria y el trabajo. Circunda el cuadro una orla de seda con los colores nacionales.—(*La Hoja Suelta*, de Querétaro.)

**Incendios.**

c)

*El Diario del Hogar*, 13 de mayo de 1882. Tomo 1, número 187, HNDM, p. 3.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36db7d1ed64f16cf24d8?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=05&dia=13&butlr=lr>

Informe sobre la exposición realizada en el estado de Puebla, en la que participaron diversas escuelas municipales. Alumnas y alumnos mandaron muestras de sus conocimientos adquiridos en escritura, contabilidad, costura, dibujo, flores y bordado, algunas de las cuales fueron premiadas en dicho evento.

**Exposicion escolar.**

Por primera vez en la República, se verificó una Exposición escolar en el Distrito de Zaca-poaxtla del Estado de Puebla, el 5 de este mes y en celebracion de las glorias de la Patria.

El progresista Jefe Politico de aquel Distrito, Sr. Lauro Luna, inició á los preceptores de todas las Escuelas Municipales la dicha Exposicion, y todos prepararon á sus educandos de ambos sexos para que en escritura, contabilidad, costura, dibujo, flores y **bordado**, enviaran ejemplares á la Junta directiva de la Exposicion.

Se adornó un edificio con esmero y sencillez, y á él concurrieron todos los preceptores y preceptoras y los niños de uno y otro sexo el dia 5 del presente, á recibir sus respectivos premios y á escuchar las menciones honoríficas de la Junta calificadora.

**d)**

"Ecos de la moda". *Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 3 de mayo de 1882. Tomo 1, número 179, HNDM, p. 2.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36db7d1ed64f16cf2152?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=05&dia=03>

Artículo que habla sobre las tendencias en la moda primaveral. Se menciona el vestido que la duquesa de Huéscar lució durante un concierto dado en el

palacio de los duques de Fernan Núñez. Además, se describen detalladamente algunos atuendos a la moda, muchos de ellos tratándose de vestidos adornados con bordados muy elaborados.

Como traje elegantísimo de paseo y visita, voy á describir uno que acaba de salir de los talleres de Isolina, una de las autoridades de la moda en Madrid.

Este traje, que puede utilizarse muy bien para teatro, es de falda y raso, gris pizarra y gris acero: el color más claro es el del raso; la falda armada sobre alpaca, con pliegados de raso al borde, forma delantal de faya, con almezas, por las cuales asoman abanicos de raso: un echarpe, ó banda plegada, ciñe las caderas, y se pierde bajo las aldetas de la espalda, terminando en lazos que acompañan la falda por detrás: la chaqueta es de falda y las mangas, el cuello ancho y las solapas de raso.

Otro modelo para de noche, es de raso color capuchina de dos tonos, adornado con encaje blanco: con el de color más claro se forma toda la parte de adelante bullesada á francos menudo, y terminada por un volante que guarnece la orilla: la parte de atrás, está fruncida á veinte centímetros del borde, en varias series, y forma puff que toca en las aldetas del cuerpo: en vez de drapería ó banda, lleva dos puños, uno más corto que el otro y reunidos con un lazo sobre el delantero.

Otro traje por este estilo he visto que era de la más grande distinción: tenía la delantera, los pañeros y el delantero del corpiño, de felpa muy fina azul pavo: toda la parte de detrás era de falda azul oscuro: ricos encajes blancos le guarnecían.

La viscondesa de Bresson lució en la función de beneficencia que organizó en el Teatro de la Comedia, un maravilloso traje de faya color granate **bordado** en negro con seda y abalorio, que era un modelo de elegancia y distinción.

Y ya que de bordados hablo, os advierto, mis queridas señoras, que aquí llega la afición á los mismos hasta el frenesí: se borda en lana, en seda, en tul y en gasa, para recortar el **bordado** y aplicarlo sobre otras telas, interin llega la hora de bordar sobre batista, para adornar más los trajes de verano.

Las confecciones bordadas con las que el día

e)

“Curioso invento”. *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 22 de febrero de 1882,. Tomo 1, número 121, sec. Gacetilla, HNDM, p.3.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36d87d1ed64f16cefd94?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=02&dia=22&butlr=lr>

Se da a conocer un reciente invento que lleva el nombre de “eidografía” y que consiste en utilizar pinceles con un líquido metálico que en contacto con el aire se va solidificando. Se menciona que el artefacto puede ser utilizado en materiales como cristal, madera y telas de distintos tipos, por lo que se cree que su uso podría “desterrar el bordado”.

**Curioso invento.**

Un químico de Nuremberg, ha descubierto un método para decorar las telas de seda y de otras clases, que se cree va á desterrar el **bordado**. El autor ha dado al procedimiento el nombre de Eidografía, usando para su aplicación pinceles huecos cargados con fluido metálico, compuesto especialmente para el caso. Expuesto al aire este compuesto metálico se espesa y solidifica instantáneamente. Pueden obtenerse todos los colores y los dibujos así trazados, son de tanta duración, como las telas sobre que se aplican.

También se puede aplicar este sistema de decoración al cristal, madera y vagilla.

La fabricación de los pinceles constituye ya en Alemania una industria de importancia.

f)

*El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 4 de febrero de 1822. Tomo 1, número 106, sec. Revista de modas, HNDM, p. 2.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36d87d1ed64f16cef417?intPagina=5&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=02&dia=04>

Descripción de un limpia plumas de felpa en forma de “cono truncado”, adornado con un bordado en punto de cadeneta.

*Limpia-plumas.*— Este limpia plumas, cubierto de felpa color de aceituna, va adornado de un **bordado**, que se hace al punto de cadeneta. Después de pasar sobre la tela los contornos del dibujo que se elija se ejecutan las hojas

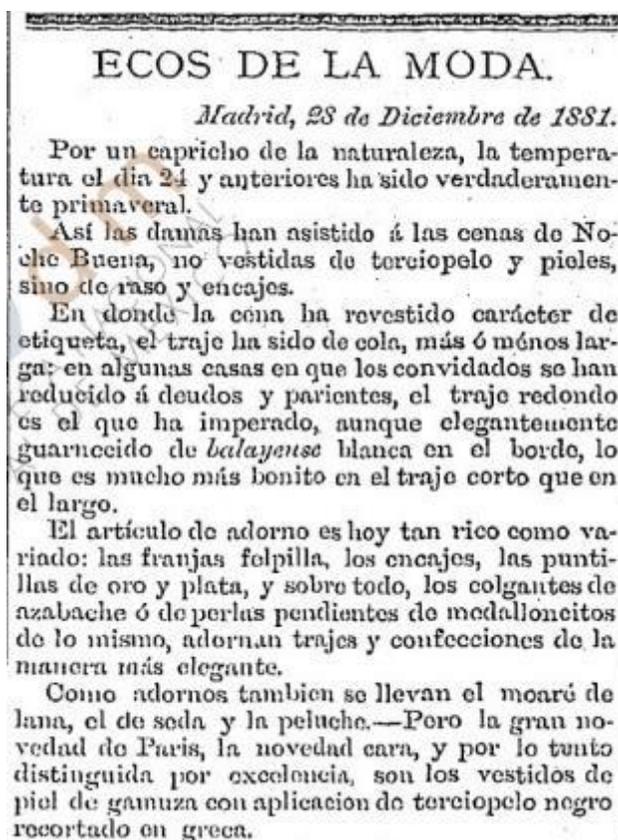


g)

"Ecos de la moda", 28 de diciembre de 1881 en *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 2 de febrero de 1882. Tomo 1, número 105, HNDM, p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36d87d1ed64f16cef341?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=02&dia=02>

En este texto se habla del bordado como un elemento de moda entre las damas y que se ve presente en diversidad de prendas femeninas como vestidos, batas, abrigos, zapatos, guantes y medias. También se menciona que este adorno es muy costoso y que en muchas ocasiones son las mismas señoras las que lo elaboran.



h)

"La exposición de Querétaro". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 11 de mayo de 1882. Tomo 1, número 185, HNDM, p.3.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36db7d1ed64f16cf23ed?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1882&mes=05&dia=11&butlr=lr>

Se da cuenta sobre la Primera Exposición Queretana, en la cual participaron mujeres con distintos objetos y obras realizadas. Entre estos artefactos, se exhibieron pañuelos bordados que por su detalle llamaron la atención del público.

Unos pañuelos bordados, sobre todo llamaron la atención de los visitantes, el **bordado** de exquisito mérito, imita bellísimas flores, pero de un relieve particular, desprendi las algunas en parte y pendientes del pañuelo por los tallos. Algunas mariposas revolotean sobre esas flores. No consignamos el nombre de las personas que han ejecutado trabajo tan delicado y original, pero nos complacemos en rendirles los honores que merecen, sus modestas autoras.

Las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios como hemos dicho, también son acreedoras al elogio digno de la mujer que en su esfera contribuye al adelantamiento, que se efectúa en todos los ramos del saber.

i)

*El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 5 de marzo de 1882. Tomo 1, número 131, HNDM, p.1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36d97d1ed64f16cf0427?resultado=30&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Descripción sobre algunos de los grabados que se ven incluidos en el periódico, los cuales se vinculan con las labores de manos. El primero de ellos es la imagen

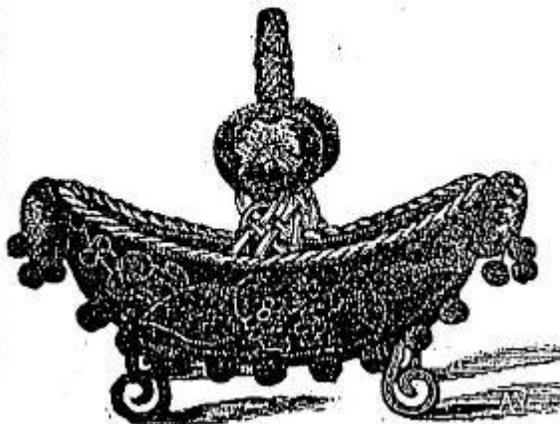
de una canastilla de mimbre bordada, mientras el segundo se trata de un vestido bordado para niño.

## REVISTA DE LA SEMANA.

*El Carnaval.—Comparsa de cargadores.—Baile de piñata en el teatro Nacional y en el teatro Arben.—Estreno de la Compañía del Sr. Delgado.—Apreciaciones de los artistas y de las obras.—Dramas ya pasados de moda.—"Odette," la nueva comedia de Sardou.—"Divorcios."—Una obra en contra y otra en favor del divorcio.—Sensibilidad é imaginación demasiado viva del gran dramaturgo.—La probabilidad de la llegada de Byron con otra compañía dramática.—El Circo Orrin.—La Compañía dramática del Sr. Cervi.—El terrible siniestro de Cuauhtlan.—Nuestros grabados.—Preciosa canastilla de labor.—Las últimas modas.—El sombrero "capote."—Forma de sombrero que favorece á las Señoras de una cierta edad.—Nuevo género para vestidos de lujo.—El traje de desposada de la Srta. Vanderbilt.—Encajes por valor de . . . 8,000 pesos.*

El domingo, el carnaval se animó algo.

Los grabados que vienen colocados en medio de nuestra revista, representan una canastilla de labor con su **bordado**, y un gracioso vestido para niño.



1883

a)

““Escuela de Artes y Oficios para Mujeres. Aclaraciones”. *La mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios*, 22 de junio de 1883. Tomo 4, número 154, HNMD, p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33177d1ed64f16900771?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

El texto busca aclarar algunas quejas que se expusieron en *El Diablo Conjuelo*, sobre la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres. Uno de estos asuntos involucra a una alumna que pidió a la vigilante de la clase de bordado que le pusiera un ejercicio de tejido, pero que, ya que ella no era la maestra como tal, le fue imposible hacerlo.

LA ESCUELA  
DE ARTES Y OFICIOS PARA MUJERES

ACLARACIONES,

Con motivo de haber dicho *El Diablo Cojuelo* que en esta Escuela había irregularidades que él califica de abusos, y de cuyo asunto hablamos en nuestro número anterior, el Sr Director de la Escuela, que hace días se encuentra enfermo, pidió informe sobre ello á la Subdirección, y ésta lo ha producido de la manera siguiente:

Señor Director:

Cumpliendo estrictamente con lo ordenado por vd. en su acuerdo anterior, tengo la honra de informar:

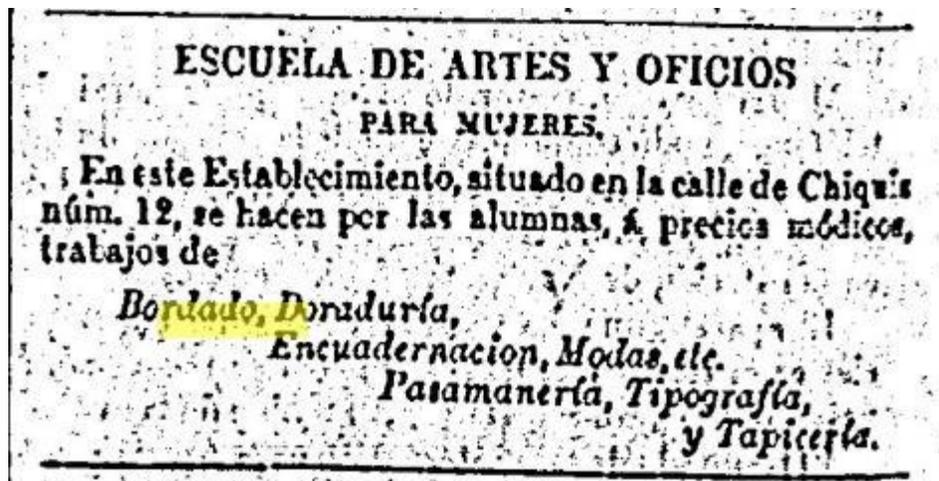
Que habiendo hablado á solas con las empleadas y profesoras de esta Escuela á quienes se refiere el artículo del n.º 8 de *El Diablo Cojuelo*, no he podido hacer más averiguaciones que las siguientes:

La 1.ª, Vigilante, Señorita Josefa Caballero, dice que estando una mañana en la clase de bordado distri-

b)

"Escuela de Artes y Oficios para Mujeres". *La mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios*, 22 de enero de 1883. Tomo 3, número 134, HNDM, p. 4.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33167d1ed64f168ff3c4?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1883&mes=01&dia=22&butlr=lr>

Anuncio sobre un establecimiento en el que se realizan trabajos de bordado, doraduría, encuadernación, pasamanería y tapicería.



1884

a)

"Anecdota" en *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 23 de agosto de 1884. Año 3, número 294, HNDM, p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36e47d1ed64f16cfb46f?resultado=6&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Crítica a las cátedras de dibujo que imparten en la Academia y Amigas por no enseñarles adecuadamente las alumnas, quienes, de acuerdo con el/la escritor/a, incluso deben pagar para que alguien más realice un dibujo que después bordarán.

sentan á exámenes cada bienio. Además, concluido el curso de una alumna, en que consta haber sido la agraciada con el primer premio, por lo que se debe juzgar, que fué la más adelantada, se ve con evidencia, y triste es el desengaño, que de nada le sirvió haber aprendido dibujo, pues como no se perfeccionó, no puede inventar ni copiar alguna muestra, y lo que es más, ni con el auxilio del estorcido puede delinear un dibujo, porque si tiene la necesidad de hacer un **bordado**, sea con hilo, seda ú oro, paga porque se lo dibujen, siendo tan egoistas las maestras que nada de esto les enseñan. Lo que no sirve, debe suprimirse, y fuera mejor que si son ciertos y positivos mis apertos, y los datos que obtenga el Superior sobre este ramo de instrucción llegasen á corresponder en favor de mi dicho, mande suprimir, cuando ménos de las amigas, las cátedras de dibujo, por inútiles; y

b)

*El Diario del Hogar. Periódico de las familias, 29 de octubre de 1884. Año 4, número 64, sec. Noticias Locales, HNMD, p.3.*

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36e67d1ed64f16cf16cf?resultado=11&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Bordado>

Se informa que el Licenciado Adrián Yarza acaba de abrir su taller de bordado en la calle de San Lorenzo, número 2. Además, ofrece lecciones a domicilio.

**LI C. Adrián Yarza.**  
Este apreciable señor, ha establecido su taller de **bordado** en las segunda calle de San Lorenzo número 4 interior número 2, y se ofrece á las órdenes de sus amigos y del público en general, en desempeño de trabajos del ramo.  
Da lecciones á domicilio.

c)

"A Nueva Orleans". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias, 8 de noviembre de 1884. Año 4, número 46, sec. Noticias Locales, HNMD, p. 3.*  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36e67d1ed64f16cfdbf1?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1884&mes=11&dia=08&butlr=lr>

Descripción de un bordado muy detallado que representa a un hombre luchando con un león. Esta obra fue realizada por dos mujeres, cuyos nombres no se mencionan en la noticia y se encontró en los almacenes de la fábrica de muebles de Kuhn. También se da a conocer que el bordado será enviado a una exposición en Nueva Orleans.

A Nueva Orleans.  
Ayer hemos podido admirar en los almacenes de la fábrica de muebles de Kuhn y compañía una obra de tal manera artística que pudiera llamarse única en su género y que parece imposible al mismo tiempo que las aristocráticas manos de dos señoras mexicanas, hayan podido llevarla a cabo.  
La obra en cuestión es un **bordado** de estambres, sedas y chaquiras de colores, al relieve, representando una de esas luchas palpitantes, entre un hombre y una fiera, tan comunes en el África, que es el lugar en que parece verificarse la escena del cuadro. Un moro, caballero en fogoso corcel ricamente enjaezado, defiéndese con su lanza de los furiosos ataques de un león herido por su mano, quien al sentir penetrar el hierro en sus carnes y que la sangre tiñe su piel parece lanzar doloroso rugido y querer despedazar con sus abiertas fauces el desgarrador instrumento. El caballo encabritado apenas si puede refrenarlo la diestra mano del jinete. El traje de éste, su actitud, su difícil postura y la expresión de valeroso arrojé pintada en su fisonomía vienen á completar la belleza notable que el cuadro encierra.

d)

“Carta de Oaxaca”. *Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 18 de septiembre de 1884. Año 4, número 2, HNDM, p. 2.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36e57d1ed64f16cfc15f?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1884&mes=09&dia=18>

Texto en el que se cuestiona la utilidad de las labores de manos en la formación de las mujeres. Como ejemplo, se describe el caso de una niña que se dedica a hacer un cuadro bordado, que tiempo después debe de ser empeñado por necesidad de su familia. El/la autor/a menciona que los agiotistas al no apreciar lo valioso del bordado, lo comprarán por muy poco dinero.

Una niña hace un tapeto de estambre de un metro sesenta centímetros de largo, por cincuenta centímetros de ancho; se ocupa todo el año en hacerlo y le tiene de costo entre el cáñava y los estambres \$10; siendo muy satisfactorio a sus padres lucir aquella obra de su hija al pie de un confidente; pero si por desgracia algún día tienen la necesidad de venderlo, ¿cuánto le darán por él cuando en nuestras tiendas de comercio los hay por valor de \$3. A ese ejemplo, y aun al costo de \$20, 30 y 40 hacen las niñas bordados sombreados con sedas u oro, en cuadros de lujo, preciosos para el adorno de un salón, pero ¿podrán emprender en otros, que realizados les proporcionen la subsistencia? ¿Verdad que no? y lo prueba, que ni los que han hecho venden, pues se ha visto que sus padres en caso de necesidad muy urgente, no encontrando comprador, solo les ha quedado el recurso de llevarlos á los empellos, donde se les ha prestado á lo sumo \$3, valor que los agiotistas consideran por marco y vidriera, porque el **bordado** para ellos nada vale. Y para

e)

Prieto Guillermo, "Cartas sobre instrucción pública", 4 de abril de 1884. *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 6 de abril de 1884. Año 3, número 175, HNDM, p. 3.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36de7d1ed64f16cf6088?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1884&mes=04&dia=06&butlr=lr>

En esta carta el autor critica la forma en la que los exámenes de las escuelas eran realizados en el pasado. Entre las deficiencias que señala, menciona la costumbre de enviar muestras de bordado o labores de manos, realizadas por alumnas de distintos colegios, a exhibiciones en diferentes lugares del mundo. Para el autor, se necesita de una mayor formalidad en los exámenes, es por eso que promete continuar con el tema en una siguiente carta.

Ya no se anuncia el exámen de la escuela, ménos en los salones de la aula que en las cocinas preparando succulentos almuerzos á los regidores con harto gravámen de los infelices maestros.

Ya no hay aquellos versos y discursos de niños tiocesitos, muy lavados y vestidos de limpio, que accionaban como actores y decían piropos á la concurrencia como cualquiera *clown de circo*.

Ya desaparecieron músicas y banderas que cubrían el expediente de la ignorancia y el abandono, ya no viajan las colchas, carpetas y pañuelos de aquí para allí para dizque acreditar la habilidad de las niñas en el **bordado**, en las mayas, en los relíndes y deshilados, siendo de notar que una misma colcha servía para dos ó tres escuelas y se les daba en cada una de ellas distinta maternidad.

f)

"Oaxaca". El Diario del Hogar. Periódico de las familias, 16 de noviembre de 1884. Año 4, número 53, sec. Noticias de los Estados, HNDEM, p. 6.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36e67d1ed64f16cfe018?intPagina=6&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1884&mes=11&dia=16&butlr=lr>

Se informa que la directora de la Academia de Niñas de Oaxaca, la Señorita Juana Figueroa, enviará una serie de objetos que realizaron sus alumnas a la exposición en Nueva Orleans. Entre ellos, se incluye un cuadro bordado imitación de litografía y un pequeño cuadro de un ramo bordado con hilos de seda sobre papel.

Un cuadro conteniendo un **bordado** imitacion de litografia, que representa *La Primavera en México*, ejecutado en gros blanco por la Srita. Isabel Ramirez.

Un cuadro representando una aldeana contemplando el campo, ejecutado en raso blanco con seda de colores, imitacion de un cromo, por la Srita. Soledad Gonzalez.

Un cuadro que representa una jóven arreglando un ramo en un pequeño gabinete, ejecutadas lo mismo que el anterior, por la Srita. Natalia Pizarro.

Un cuadro pequeño con un ramo **bordado** con seda de colores sobre papel, ejecutado por la Srita. Rosario Maza.

1885

a)

La Baronesa de Olivares, "La vida en familia. Cuidados de las madres" en *El Album de la Mujer*, 11 de enero de 1885. Tomo 4, número 2, sec. La vida en familia, HNDM, p. 13.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33d97d1ed64f169c4731?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1885&mes=01&dia=11>

En este texto se brinda a las madres de familia algunos consejos para que ellas mismas adornen las cunas de sus hijos e hijas. Se dan sugerencias de cómo elaborar las distintas piezas que llevan las cunas como son: la colcha, el colchón (con su respectivo relleno dependiendo del clima), la almohada y la colgadura. Para esta última se recomienda utilizar muselina y bordarla. La autora menciona que es importante colocar la cuna en donde no entren corrientes de aire o donde la luz moleste al niño/niña, además de airear cada una de las prendas de la cuna y cambiarlas frecuentemente.

## SECCION DEDICADA Á LAS MADRES.

### LA VIDA EN FAMILIA.

#### CUIDADOS DE LAS MADRES.

(Continuación.)



El cariño y la solicitud de una madre son tan previsoros, que hacen casi inútiles los consejos, y, sin embargo, el exceso mismo de su celo les arrastra á leer con avidez cuanto pudiese ayudarles en su noble misión. Desde que nace el niño, estudian su sueño, su mirada, su sonrisa, tratando de adivinar los deseos que aun no expresa, las necesidades que no dice.

Atendiendo á la primera necesidad del niño, vamos á ocuparnos de la cuna. La cuna de madera, que es hoy sustituida por la de hierro, ó con mallas aéreas, portátiles, más ó menos ricas, pero que pueden ser trasladadas fácilmente de un punto á otro, prestándose á todas las combinaciones de lujo y elegancia, puede ser sencillamente pintada, dorada ó plateada, siendo asimismo las mallas que la adornan de seda ó de algodón. La mayoría de las cunas son de hierro, pintadas de blanco, con mallas de algodón, blanco también, por ser el más elegante, el más fácil de lavar, y hasta el más higiénico, porque no disimula la suciedad, tan perjudicial á los niños.

**b)**

Díaz y Pérez Nicolás, "El pañuelo azul" en *El Album de la Mujer*, 15 de marzo de 1885. Tomo 4, número 11, HNDM, p. 103.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33da7d1ed64f169c53e5?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1885&mes=03&dia=15&butlr=lr>

En esta historia, un hombre es condeando a muerte por haber robado un pañuelo azul. Al momento de su juicio, explica que su acto había sido guiado por la falta de dinero y el deseo de mandar esa prenda a su amada, quien le había mandado una última carta junto con un bolsillo bordado por ella. Al final, el regimiento no le otorgó el perdón y murió fusilado.

## EL PAÑUELO AZUL.

(TRADUCIDO DEL FRANCÉS.)



La mañana de fines de Octubre del año pasado, volví por el camino de Orleans al castillo de Harli: á poca distancia me precedía un regimiento de la guarnición: había yo apresurado el paso con el objeto de oír la música militar, que tanto me agrada. De pronto cesó aquella, y sólo llegó á mí el ruido de los tambores y el peso monótono de los soldados.

Al cabo de media hora hicieron alto las tropas en una llanura rodeada de álamos: llegué al lado de un oficial, y le pregunté si iban á practicar algunas maniobras.

—No, señor—me respondió—se va á jugar, y probablemente será pasado por las armas á un soldado de mi compañía por haber robado á su patrón.

—¿Cómo?—le dije admirado—¿van á juzgarle, condenarle y fusilarle acto continuo?

—Sí, señor—me contestó—esas son las leyes de la milicia.

El tono con que expresó su respuesta no tenía réplica, como si estuviese previsto en sus ordenanzas la falta, el castigo, la justicia y hasta la humanidad misma.

c)

*El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 22 de diciembre de 1885. Año 5, número 83, sec. Cartas Potosinas, HNDM, p. 3.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36f47d1ed64f16d0c761?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=Bordado&anio=1885&mes=12&dia=22&butlr=lr>

Se informa que la Escuela Industrial para Señoritas formó parte de los exámenes realizados a los establecimientos de instrucción pública del estado de San Luis Potosí. Los ramos en los que más destacaron las alumnas de dicha institución fueron: bordado, música, dibujo y flores de mano.

**La Escuela Industrial para Señoritas tuvo una concurrencia en el año escolar que terminó, de 143 alumnas y casi todas ellas fueron examinadas, mereciendo distinguidas calificaciones; pero los ramos en que más se distinguieron fueron en la música, el bordado, el dibujo y en las flores de mano.**

d)

“Revista de modas”, 17 de enero de 1885. *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 18 de febrero de 1885. Año 4, número 133, HNDM, p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36ea7d1ed64f16d018ed?resultado=12&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Texto en el que se habla sobre la moda actual entre las mujeres. En el caso de los trajes de las señoritas, se menciona el uso de las camisetas o camisolines a los que en varias ocasiones se les añaden mangas anchas de la misma tela, con un puño bordado.

Volviendo á los trajes de señoritas, no debió echar en olvido el éxito siempre creciente de las camisetas ó camisolines altos de tul fino fruncido. Estos mismos camisolines se hacen también de muselina de seda y de gasa. Según la tela, se transforma un vestido escotado en vestido de teatro ó de soirée. Las señoras jóvenes llevan también estos camisolines.

Las señoritas muy jóvenes suelen llevar sobre estos camisolines fruncidos, á los cuales se añaden, en tal caso, unas mangas anchas de la misma tela, también fruncidas en el puño, y guardadas de un puñito **bordado**, un corselillo de terciopelo del mismo color de la falda, cuyo corselillo va, por lo general, dentado y sujeto en los hombros con una hombrera de cinta, que forma un lazo.

Las mismas cintas sirven de adorno en el peinado, pues la moda de los lazos del mismo color del vestido se afirma cada día más. Se ponen estos lazos en lo alto de la cabeza, á manera de penacho, ó en un lado, y se añade á veces un ramo de florecillas. Este adorno no está reservado únicamente á las señoritas: las señoras de todas edades lo llevan en teatro y soirée.

e)

“Sumario”, 17 de enero de 1885. *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*, 18 de febrero de 1885. Año 4, número 133, sec. Asuntos del día, HNDM, p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a36ea7d1ed64f16d018ed?resultado=12&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=Bordado>

Texto en el que se abordan los conflictos políticos entre Irlanda e Inglaterra. Se menciona que durante de los enfrentamientos entre ambas naciones, incluso las mujeres participan. El/la autor/a que indica que llegan a abandonar actividades a las que están acostumbradas, como son el bordado y el acto de coser, para intercambiarlas por las pistolas y la contienda.

## SUMARIO.

Lo que pasa en nuestra vejeidad.—Ingleses ó irlandeses.—Las mujeres que cosen.—Las mujeres que matan.—Las dulces Ladya.—Asesinato de O'Donovan Rossa.—Reforma en la instrucción pública.—Bueno y malo.—Siguen los robos.—¿Qué remedio se pone?

Las naciones del viejo continente parece que se han propuesto desnudarse de su carácter de monitores de la civilización, y nos están dando á cada momento pruebas de ferocidad verdaderamente salvaje.

Los últimos atentados de los irlandeses contra el yugo inglés, ha sido algo como un toque de rebato, no ya entre dos ejércitos, sino entre los individuos de las dos nacionalidades contendientes.

Por fin, la mujer, ese vaso precioso de ternura hecho como para derramar un bálsamo que alivie los pesares en la existencia, también deja su papel de ángel y en estas luchas internacionales se convierte en verdadero demonio que lanza á su enemigo al abismo.

Ya no más aguja é hilo en sus manos: ya no arrimada á la máquina de coser y al bastidor del bordado; no señor, ya ella también empuña una pistola, busca al enemigo y con *premeditación alevosa y ventaja*, como diría un legista, lo asesina lista y gallardamente.

## 7. Glosario

Este glosario se basa en el que comprende el libro *Manual de las señoritas*, principalmente en su edición de 1827.<sup>856</sup> Comprende algunos ajustes de ortografía y redacción pero en general respeta las formas en las que se definieron los términos anotados durante dicha época.

**Abalorio.** Cuenta pequeña de vidrio cuajado, a la que se da el color que se desea. Están taladradas y ensartándolas, se hacen con ellas collares y adornos de todas clases. También se les da el nombre de mostacilla por su menudencia, así como el de chaquiras.

**Acerico.** Almohadillita en que se clavan los alfileres y agujas para que no se pierdan. También se les conoce como alfileteros.

**Aguja capotera.** Es la más gruesa que usan las costureras.

**Aguja de bordar.** También se les refiere como "agujas finas" y sirven para el trabajo de marcar o dibujar con hilo sobre una tela.

**Aguja de gancho.** Instrumento de metal, hueso o madera, cuya punta tiene forma de gancho. Sirve para hacer labores de tejido de punto.

**Aguja de malla.** Alambre que forma horquilla por ambos extremos y sirve para hacer malla.

**Aguja de media.** Alambre de hierro bruñido o de acero, como de un palmo de longitud. Sirve para hacer medias, calcetas y otras labores de punto.

**Aguja de puntos.** La que tiene los puntos en la calceta.

**Aguja de tambor.** Es una aguja que tiene una de sus extremidades cuadrada o aplanada y que termina en la opuesta por un ganchito destinado a enganchar

---

<sup>856</sup> Póveda, *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*.

la seda o algodón con que se borda. Se le introduce o fija en un palillero de marfil o de oro, de modo que se puede sacar y meter o mudar otra cuando se quiera.

**Aguja de verdugo.** La más gruesa que usan los sastres.

**Aguja.** Instrumento de acero, hierro, madera u otra materia a propósito que termina en punta por un extremo y en el otro tiene un ojo por donde se pasa el hilo, seda, cuerda, soguilla, tira de junco de India, etc., con que se cose, borda o teje.

**Alfileritos.** Se le llama así a una labor de punto de encaje y de calado. Son mallas o puntos pequeñitos y bastante apretados.

**Algodón cardado.** Es el algodón sin hilar que se echa entre telas para acolchar.

**Almohadilla.** Especie de cojincillo sobre el cual cosen las mujeres y que suele estar unido a la tapa de una cajita en que se guardan los avíos de coser.

**Anilina.** Alcaloide líquido, artificial, obtenido por la transformación de la bencina procedente del carbón de piedra. Es la base de preparación de muchas materias colorantes.

**Arrollar.** Rodear la tela al *banzo* o vara del bastidor, según se va bordando.

**Bajar.** En la labor de encaje es cambiar tres veces con la mano izquierda uno sobre otros los dos bolillos que caen entre cada alfiler, retrocediendo de izquierda a derecha hasta nueva unión de filas.

**Banzos.** Llámense así los palos o varas más largas del bastidor de bordar.

**Barretas.** Son las varas o traviesas que pasan por dichos *banzos* del bastidor, las cuales tienen agujeritos para ensancharle o estrecharle, según se aproximan o apartan por medio de las clavijas.

**Bastidor.** Es en el que se borda con aguja. Armazón de palos o listones de madera que sirve para poner y fijar lienzos para bordar, aunque también se les llama así a los marcos que tensan la tela sobre la que se pinta, o bien, los que sirven para armar vidrieras. Para bordar se usan de dos tipos, cuadrado o cuadrilongo y redondo o de tambor, sirven para bordar con hilos de seda, metálicos y con la aguja de tambor. Para otro tipo de bordados se usa la

almohadilla o se borda directamente sobre el lienzo. El bastidor de mesa se compone de cinco partes que se arman y desarman para adaptarse al trabajo de bordado. Otra variante del bastidor cuadrangular es un marco de madera en el que se fija la tela y se tensa.

**Bastilla.** El punto-adelante. Se usa para realizar hilvanes y bastas.

**Bies.** Es lo mismo que al sesgo. Es una voz tomada del francés. Las modistas la pronunciaban "al bis".

**Blonda.** Tejido ligero, semejante al del encaje, hecho sobre almohadilla y con bolillos. El encaje se hace con hilos, mientras que la blonda se hace con seda.

**Bolillo.** Instrumento con que se tejen los hilos para formar el encaje. Son palillos generalmente de madera por lo que a las encajeras también se les llama palilleras.

**Bordado.** Dibujo trazado con aguja e hilo de seda, lana, algodón u otros materiales, trabajado sobre toda clase de géneros.

**Bordado al cordoncillo.** Se realizan puntadas "de sujete" o puntadas sencillas lo más juntas posibles, que resulten en el efecto de un cordón. Es un punto que sirve para trabajar los contornos de formas o para rematarlas e incluso para soportar el corte o calado de tela.

**Bordado al pasado en oro.** Intercala el trabajo de "tirado" de hilo de oro con algunas puntadas al pasado, mismas que deberán ser prolongadas y apretadas.

**Bordado al pasado.** Necesita que se empleen bastidor e hilos de algodón, seda y lana, así como hilos metálicos, siempre que sean "lisos". En general, el resultado será un trabajo que luzca la misma apariencia por el derecho y el revés de la tela. Esta técnica resulta en puntadas largas que corren a lo largo del lienzo. También es posible evitar que el trabajo tenga doble vista y que se economice el material. En ese caso, la puntada se llamará "pasado al hueco".

**Bordado al trapo.** Con esta puntada generalmente la imagen bordada será del mismo aspecto, tanto por delante como por detrás de la tela. Se utilizan agujas comunes y, debido al brillo resultante, también se le conoce como punto

aperlado. Generalmente se sirve de líneas de contorno que pueden realizarse a través de punto de festón, o bien, de un trazo previo que sirve para sujetar los puntos de relleno, a través de contornos trazados con punto adelante. Las líneas de contorno marcan la dirección de las puntadas que entrarán en uno de los extremos del trazado y saldrán en el extremo más próximo al cuerpo de la bordadora. Generalmente esta puntada sirve para rellenar las formas en sentido horizontal por lo que suele seguir la dirección de la trama de la tela.

**Bordado al zurcido o punto adelante.** Trazo que se forma con la aguja, en línea recta, al pasar el hilo por delante y por detrás de la tela, avanzando siempre en una sola dirección. Esto supone que el resultado son líneas discontinuas de las que una porción se mira por el frente de la tela y la otra por la parte posterior.

**Bordado con lentejuelas y canutillo.** Ambos elementos deben bordarse sobre una tela con una aguja fina, procurando que cada pieza quede lo más cercana la una de la otra, a fin de que parezcan “como pegadas”.

**Bordado de aplicación.** Se trata del bordado de imágenes que se realzan o redondean con vitela o algodón y se cosen para adosarlas sobre alguna tela o prenda. Cada figura puede bordarse en lana, seda o en metales, con puntadas de realce o al pasado.

**Bordado de cadeneta.** También se le llama “al tambor” ya que se utiliza la aguja que lleva ese nombre y suele trabajarse con un bastidor de tambor o bastidor redondo que, a su vez, le otorga el nombre a la técnica y a la aguja. Su trabajo se acompaña por un dedal en el índice de la mano izquierda que es la que recibe la puntada del otro lado del bastidor. La técnica se considera como un tipo de bordado rápido que, por lo tanto, resultaba en bordados menos costosos. Se crean puntadas que asemejan cadenas. El resultado sólo puede apreciarse en el derecho del lienzo.

**Bordado de cuelga.** Son bordados de enmarcar y colgar en la pared

**Bordado de matiz, de matices o de degradación.** Requiere del uso de sedas de colores o seda floja. Consiste en puntadas al pasado que sirven para trabajar el

relleno que resulta en un bordado con matices tonales cuyos colores asemejan fundirse unos con otros. Se trata de uno de los trabajos más costosos, ya que requiere contar con seda de todos los colores que demande la imagen a trabajar.

**Bordado de metales.** Se usan hilos entorchados de plata u oro, canutillo y hojuela. También pueden utilizarse cordones e hilos metálicos sin entorchar.

**Bordado de nudos.** El bordado de nudos se realiza pasando la aguja para después envolverla con hilo, después se regresa la puntada por donde salió y esto resulta en un nudo.

**Bordado de realce de broca.** Se emplea para el trabajo con hilos metálicos. Estos se tienden sobre el lienzo a través de una broca, y se sujetan al mismo a través de pequeñas puntadas de seda. Los hilos metálicos también pueden fijarse con goma, en lugar de coserse. A esta última variante se le llama "encepar". Generalmente el contorno se guarnece con un cordoncillo.

**Bordado de realce.** La superficie bordada se realza debido a la aplicación de un alma de algodón, papel, otros materiales, o bien, puntadas gruesas.

**Bordado en hilo de algodón blanco.** También se le conoce como blanco sobre blanco. Se usa un hilo blanco para bordar sobre un lienzo del mismo color. Se usan géneros como muselina, linón, cambray, olán o cualquier tela blanca que sirva para este efecto.

**Bordado en hilo seda y lana.** Se utilizan telas que contrasten con los hilos de colores. Se trabaja en cañamazo o canevá, manta y seda. El bordado en lana también se le llama *crewel*.

**Bordado en lana o de estambres.** Utiliza el punto al pasado, matizado o en un solo color. Sirve para adorno de indumentaria o de mueble y se utiliza tela de cañamazo, gasa o beatilla a manera de soporte.

**Bordado en pelo.** Este tipo de trabajo se realiza utilizando cabello. Sus variantes son el bordado de realce, de aplicación o con aguja enhebrada y con la puntada de punto atrás, se recomendaba el uso de "aguja fina" y bastidor. Sirve

para hacer flores, paisajes, letras, escenas campestres, imágenes de casas de campo. También existen ejemplos de imágenes representando personas e incluso retratos.

**Bordado litográfico o de litografía.** Esta variante puede realizarse con cabello o en seda de una o dos hebras, en caso de utilizar cabello, deberá prepararse con antelación. Su nombre se refiere a que asemeja un impreso litográfico, tanto que algunas imágenes trabajadas en dicha técnica suelen contarse entre sus modelos. Cuando las imágenes trabajadas suponen líneas de contorno y de relleno, primero se hacen perfiles, y en segundo lugar el relleno. Las puntadas recomendadas son: bordado al pasado, medio lomillo, punto atrás y encadenado “larguito”. Para el trabajo de contorno se recomienda usar hasta dos pelos y no se debe hacer presión para no marcar puntos; esta variante era comúnmente usada para marcar pañuelos, bordar escudos, nombres y letras. Deberá realizarse con “aguja fina” y siempre se deberá de usar bastidor.

**Bordado trapeado.** Es el bordado de aplicación de otra tela, adicional a la que sirve de soporte.

**Bricho.** Es un tipo de canutillo, un “pedacito” grueso de oro que se pasa varias veces por un cilindro y al que se le dan diversas formas. Es más grueso que el canutillo “tizado”.

**Broca.** Sirve para el bordado de broca. Es una “rodajuela” en forma de uso que sirve para “coger” los hilos. Instrumento en el que se enrollan los hilos para después disponerlos sobre el lienzo para fijarlos en él.

**Calado.** Punto de encaje que se hace en el centro de las flores y hojas bordadas, entre otros casos. Divídense en dos clases: unos que se hacen sacando los hilos sobre el percal o muselina, y otros que forman un encaje. Los primeros son los más fáciles y los más sólidos, pero son también los más feos. Más fáciles porque sólo hay dos maneras de hacerlos, cuando para los otros son casi innumerables y por otra parte es más molesto sacar los hilos que hacer el punto de tul, que prepara el mayor número de los restantes puntos de calado.

**Camafeo.** Hay muchas variantes. Pueden ser pintura hechas en matices de color o imágenes hechas con mechones de cabello. El trabajo se coloca en medallones de cartón o marfil, generalmente engarzados en marcos de metales preciosos.

**Camelote.** Materia que sirve para hacer flores y frutas. Se prepara con papel, pasta de arroz y seda, también se hace con pasta de elote.

**Canelón.** Especie de canutillo para bordar, particularmente en oro. Es un pedazo ancho de oro, redondeado o, más bien, arrollado a manera de barquillo. Forma un canutillo de dos o tres líneas de diámetro.

**Canutillo.** También se le llama “adorno de oro” aunque también podrían hacerse de plata y de color negro para la ropa de luto. Sus variantes son el canelón, el rizado, el bricho y la hojuela.

**Cañamazo.** La tela gruesa de cáñamo sobre la que se hacen tapetes pues las características de su trama sirven para este tipo de trabajo.

**Carrete para devanar.** Carrillo pequeño o ruedecita, por lo común de madera, ancho y agujereado. Si se coloca en un pico sirve para devanar en él la seda, el hilo de oro o plata, etcétera.

**Cenefa.** La orla o faja que se echa alrededor de los vestidos y demás prendas para su adorno.

**Cifras.** Es una variante del trabajo realizado con cabello. El efecto son láminas en las que se mira un trabajo de tipo cestillo, en los que el cabello es la materia prima. Para este tipo de piezas también pueden usarse soportes de placas de marfil.

**Cintas de cabello.** Son los cabellos dispuestos sobre una superficie plana a fin de que puedan ser encolados y, posteriormente, recortados a manera de cintas o en forma de cuadros, rombos y pétalos. Sirven para trabajar imágenes y hacer piezas de joyería.

**Cisquero.** Muñequita hecha de lienzo, apretada y atada con un hilo, dentro de la cual se pone el carbón molido. Sirve para pasarla por encima de los dibujos que se quieren reglar o bordar.

**Cordones:** se hacen con cabello, aunque también puede apoyarse del uso de hilos de seda y estructuras metálicas. Se emplea ganchillo y mesas de hilado, también se pueden emplear pinzas, así como las manos para realizar trenzados. Suelen utilizar broches metálicos para ocultar las uniones y servir como joyería, sortijas y brazaletes, etcétera.

**Costura.** La unión que se hace de dos piezas cosiéndolas. También se le llama así a toda labor de ropa blanca como son sábanas, camisas y otras cosas de lienzo. La obra de unir un cabo con otro.

**Costurero.** Mesita con cajón y almohadilla de que se sirven las mujeres para la costura.

**Cuadros de pelo.** Imágenes que se trabajan a partir de la preparación previa de cintas de cabello y con base en un diseño preestablecido. También se sirve del uso de cola de pescado y de la preparación de pastas en las que se emplea cola con cabello finamente picado.

**Cuajar el fondo.** Se refiere al trabajo de llenar el hueco formado por la línea o trazo del contorno o circunferencia, no con calados, sino con puntos de bordado.

**Dechado.** Labor que funciona como muestra y ejemplo. Se trabaja por las niñas para aprender imitando las muestras que se les enseña.

**Dedal.** Instrumento hueco de metal con que se guarnece la yema o el dedo medio y sirve para empujar la guja al tiempo de coser sin riesgo de herirse.

**Dedil.** Especie de anillo ancho de hueso, asta, marfil, cuero, badana, etcétera. Es semejante a un dedal abierto, con el que se cubre la parte del dedo desde la uña hasta el medio de él para preservarle de los pinchazos y para empujar la aguja.

**Deshilado.** Labor que se hace en telas blancas de lienzo, sacando de ellas varios hilos y formando huecos o calados que se labran después con la aguja según el gusto de quien los trabaja.

**Devanar.** Hacer ovillos de las madejas de hilo, seda, torzal, lana, etcétera.

**Dobladillo.** El plieguecito redoblado y cosido, que se hace a la extremidad o borde del lienzo o tela, por el lado que se corta atravesándola.

**Doblez.** La parte que se pliega o dobla en la tela y la señal que deja.

**Embeber.** Lo mismo que encoger o meter tela en las mismas puntadas que se dan.

**Empan.** El espacio de tela bordada a la que puede llegar la mano de la bordadora cómodamente en cada lado del bastidor estando bordándola.

**Encaje.** El tejido ligero que se hace en hilo sobre almohadilla o mundillo, con bolillos.

**Entrolado del encaje.** Es la operación de unirle por la orilla a una tira de tul con orillas, pero sin bordes ni picos, no para aumentar su longitud ni su ancho. La costura con que se hace se hace propiamente *entolado*, voz tomada del francés.

**Estarcir.** Pasar el dibujo ya picado con el cisquero.

**Felpado.** Lo mismo que acolchado.

**Felpilla.** Especie de cordón tejido sobre un hilo que resulta en un hilo afelpado y de suavidad. Se usa para bordar y guarnecer.

**Festón.** Serie de ondas semicirculares que se hacen a la orilla de las mantillas, etcétera.

**Forro.** El lienzo o tela que se pone al revés de la principal de los vestidos para reforzarlos, acolcharlos y más.

**Fruncir.** Encoger con plieguecitos la tela.

**Gancho para hacer trenza.** Instrumento de hierro, de dos o tres pulgadas de largo, terminado en punta encorvada, con mango o bastillo de madera.

**Guarnecer.** Adornar los vestidos con guarniciones.

**Herrete.** Cabo de hoja de lata u otro metal que se echa o pone a la punta de los cordones, cintas, etcétera, para que entren fácilmente por los ojjetitos.

**Hilo, al.** Se dice cuando se corta o rasga la tela siguiendo derechamente el hilo a lo largo.

**Hojuela de oro.** Es una variedad de bricho. Pedacito delgado de este metal al que se da la forma conveniente y se cose de plano en el bordado de lentejuela. También las hay de seda en forma de flor.

**Horquilla.** Se forma con dos hilos cuando se cruzan los cabos de dos hebras.

**Labor.** Obra de coser, bordar, etcétera, asignada a las mujeres.

**Lanzadera.** Aguja ancha de acero. En cada uno de sus extremos tiene un ojo formado de dos mitades que se abren o cierran al arbitrio de quien las maneja.

**Lazo.** Es un hilo que está un poco torcido.

**Lomillo.** Punto que se usa para la labor de cañamazo y especialmente para marcar ropa. Es el punto más básico y con el que inicia la instrucción en el bordado y su aspecto es el de un punto cruzado o de cruz.

**Longitudinal.** Lo que sigue la dirección de una tela a lo largo de ella.

**Mallas.** Puntos realizados sobre una red. Se llaman así por estar enlazados unos con otros.

**Marcar.** Hacer letras bordadas en hilo de cualquier material sobre un lienzo de seda o prenda, con el objetivo de poder distinguirlos. Se hace bordando letras en lomillo o punto cruzado.

**Montar la tela para bordarla.** Significa coserla sobre el dibujo a punto adelante. También se le dice “poner”.

**Morder la tela.** Significa coger la tela con la puntada de la aguja ya montada con el hilo.

**Mostacilla.** Es el nombre por el que se le llama a todos los granitos, cuentas, abalorios o chaquiras de cristal que, por su redondez y tamaño pequeño, se asemejan a granitos de mostaza.

**Mundillo.** Pequeño bastidor ovalado sobre el que se teje el encaje.

**Ojetes.** Agujeros redondos hechos con punzón y orillados con un cordoncillo. Los hay de varias maneras y cuando se llenan de puntos de cadeneta se les llama bodoques.

**Palillero.** El mango hueco, generalmente de marfil, en el que se coloca la aguja de bordar al tambor.

**Palillo.** En el que se métela aguja de hacer media o calceta.

**Paño.** El trozo de tela considerado en sentido horizontal, delimitado por las costuras de la misma, o por las orillas de ésta.

**Pespunte.** Son puntos seguidos y unidos o realizados con un punto atrás.

**Pies de bastidor.** Los banquillos en los que descansa el bastidor.

**Pintura de aguja.** Imágenes bordadas en seda o hilo de color. También se le conoce como bordado de imaginaria.

**Pliegue.** Doble que se hace en las telas.

**Polvo de resina.** Se usa para transferir dibujos y substituye al cisquillo para estarcir.

**Punto, tejido de.** Se refiere a tejidos realizados con ganchos, bolillos o agujas.

**Randa.** Es lo mismo que malla o punto de red.

**Rebatir.** Recoser o volver a coser una costura para reforzarla.

**Redículo.** Es un bolsillo que se realiza a punto de red.

**Rematar.** Concluir una labor asegurando el hilo de manera definitiva o temporal para volver a trabajar con ella.

**Ribete.** Costura y dobladillito que se hace a la orilla o en el contorno de cualquier tela, prenda u obra textil.

**Richelieu.** Bordado blanco sobre blanco con realce y calados. Requiere de un patrón o diseño previo que habrá que transferir a la tela sobre la que se trabajará. Posteriormente, algunas secciones se calarán y otras se bordarán, rematando los bordes de las zonas caladas con puntos de festón. Para brindar a los contornos y rellenos, se utilizan puntos de relleno o incluso hilos, lana, cartón, papel o tela.

**Rizado.** Pedacito de oro arrollado en línea espiral sobre una aguja a manera de tirabuzón.

**Ruló.** El junco grueso formado de la tela vuelta o retorcida en sí misma o haciendo con ella un junquillo metiendo algodón o cordón dentro de él según el grueso de que se quiera.

**Sesgar.** Cortar la tela en línea diagonal o atravesando desde un esquina o punto de arriba, opuesta de abajo.

**Setillo.** Cerda que se introduce en las telas muy delgadas para hacer algunos junquillos o realces muy delicados, particularmente en el bordado de realce de broca.

**Sobrecargar.** Coser una costura sobre otra.

**Sostener el punto.** Para esto se pasa el dedo pequeño de la mano derecha en la hebra al meter la aguja y se va escurriendo el hilo poco a poco, como para hacer un nudo.

**Sujete.** El punto-por-cima que también se llama vulgarmente punto de sábana.

**Tejido.** Cosa tejida.

**Textil.** Toda materia capaz de reducirse a hilos y ser tejida.

**Toca de monja, alfileres de.** Alfileres muy pequeños.

**Trama.** Hilo o hebra que pasa a un lado a otro de la urdimbre.

**Transferencia del dibujo a bordar.** El dibujo o diseño deberá trasladarse a la tela antes de iniciar con el bordado. Para ello puede usarse lápiz o carboncillo y realizar el dibujo a mano alzada. También puede usarse la técnica del estarcido y picar los dibujos guía con alfileres o punzones, en esta variante las perforaciones deberán hacerse lo más próximas una de las otra y siguiendo la línea del dibujo base. Para pasar el diseño se deberá restregar sobre el papel perforado alguna "muñequilla" o "cisquero" lleno de polvo de carboncillo, añil o nuez moscada. Una vez pasado el dibujo, deberán detallarse los trazos para no perder la forma ya que el polvo puede desvanecerse, para esto deberá usarse un lápiz o pluma. Así mismo puede usarse polvo de resina para después planchar o calentar la tela

a fin de que se derrita. La técnica del estarcido se recomienda para bordados en seda floja y con hilos de oro y plata. Para transferir una imagen también puede hacerse utilizando un vidrio que esté dispuesto contra una fuente de luz, en ese caso, la figura se copia aprovechando el contraste lumínico.

**Urdimbre.** Se urde o teje. Conjunto de hilos ya ordenados y dispuestos para el telar.

**Vainica.** Menudo y sutil deshilado que hacen las costureras a la orilla de la tela, junto a los dobladillos.

**Zurcido.** Unión o costura de las cosas zurcidas.

## 8. Bibliografía

- A. Méndez, Alberto. "Fiestas en Zacatecas". *El Siglo Diez y Nueve*. 03 de 1884, Año XLIII, T. 85, 13773 edición, sec. Oficial. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Diario del Hogar. Periódico de las familias. "A Nueva Orleans", el 8 de noviembre de 1884, sec. Noticias locales. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Águila Mejicana. "Acta". 10 de 1827, 292 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Adamson, Glenn. *Thinking through Craft*. Londres: Bloomsbury, 2007.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Aguilar Rendón, Nora Karina. "El dibujo en la Academia de San Carlos". Tesis de Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, 2010. <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015260/015260.pdf>.
- Ahmed, Sara. *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- . *¿Para Qué Sirve? Sobre Los Usos Del Uso*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- Alcalá, Luisa Elena. "La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas". En *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*, editado por Jonathan Brown y Luisa Elena Alcalá, 15–68. Madrid: El Viso, 2014.
- Alciato, Andrea. *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato: con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina tocante a las buenas costumbres*. Editado por Diego López. por Juan de Mongastón, 1615.
- Altez, Rogelio, y Manuel Chust. "Nuestro largo siglo XIX". En *Las revoluciones en el largo siglo XIX latinoamericano*, 9–19. Madrid: Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos; Iberoamericana; Vervuert, 2015. <https://doi.org/10.31819/9783954878260-001>.
- Althaus-Reid, Marcella. *La teología indecente. Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2005.
- Anderson, Lynne. "Schoolgirl Embroideries: Integrating Indigenous Motifs, Materials, and Text". *Textile Society of America Symposium Proceedings*, el 24 de julio de 2019. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.tsasp.0020>.
- Angulo, Annuska, y Miriam Mabel Martínez. *El mensaje está en el tejido*. México: Futura, 2016.
- , eds. *El mensaje está en el tejido*. Primera edición. Serie WMW. Ciudad de México: Futura Textos, 2016.
- La lima de Vulcano. "Anuncio". 08 de 1835, T. III, 94 edición, sec. Anuncios. Hemeroteca Nacional Digital de México.

- Armella de Aspe, Virginia, y Teresa Castelló Yturbide. *El arte en el cuero*. México: Grupo Gutsa, 1991.
- Armella de Aspe, Virginia, Teresa Castelló Yturbide, Guillermo Tovar de Teresa, y Adrián Velázquez Castro. *La concha nácar en México*. México: Grupo Gutsa, 1990.  
<http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02025a&AN=lib.MX001000571557&lang=es&site=eds-live>.
- Armella de Aspe, Virginia, y Guillermo Tovar de Teresa. *Bordados y Bordadores*. México: Grupo Gutsa, 1992.
- . *Escudos de monjas novohispanas*. México: Grupo Gutsa, 1993.
- . *Labores de ebanistería en la Nueva España*. México: Grupo Gutsa, 1994.
- . *Testimonios artísticos de la evangelización*. México: Grupo Gutsa, 1995.
- Arredondo, María Adelina. "Un atisbo a la escuela de niñas al comienzo del siglo XIX". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 99–116. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- Arrom, Silvia Marina. *Las mujeres de la ciudad de México, 1790 - 1857*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1988.
- Arteaga de Prida, Josefa. "Interesante a los padres de familia". *La Unidad Católica. Periódico religioso y literario de noticias nacionales y extranjeras, de ciencia, variedades y anuncios*. el 15 de agosto de 1861, Año 1, 75 edición, sec. Avisos. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Tiempo. Diario católico. "Asociación Artística". el 9 de agosto de 1892, sec. Gacetilla.
- El Siglo Diez y Nueve. "Aviso". el 30 de enero de 1845. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Azanza, Miguel José de. "Copia de real cédula sobre trabajo femenino". Unidad Documental Simple, el 16 de febrero de 1800. DIVERSOS,49,N.13. Archivo General de Indias.
- Badalanova Geller, Florentina. "The Spinning Mary: Towards the Iconology of the Annunciation". *Cosmos* 20 (2004): 211–60.
- Báez Macías, Eduardo. "El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México". En *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, editado por Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto, 29–37. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- Bailey, Stephanie, y Mark Woytiuk. "Remembering What Is Not Gone: Towards a Feminist Counter Monument". *THE SITE MAGAZINE*. Consultado el 15 de septiembre de 2022.  
<https://www.thesitemagazine.com/read/remembering-what-is-not-gone>.
- Barba, Alvaro Alonso. *Arte de los metales: en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue: el modo de fundirlos todos, y*

- como se han de refinar y apartar unos de otros. Lima: Imprenta de los Huérfanos, 1817.  
<https://books.google.com.mx/books?id=gDkwAAAAYAAJ>.
- Barrera, Jazmina. *Punto de Cruz*. Ciudad de México: Almadia, 2021.  
<http://public.ebib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6795809>.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bazant, Milada. "La educación moderna, 1867-1911". En *Historia de la educación en la ciudad de México*, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples, 245–327. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Secretaría de Educación del Distrito Federal, 2012.
- Bazarte, Alicia, y Carmen Boone. "Dechados de antaño, legado de virtudes". Conferencia presentado en Actividad Académica de la exposición Dechado de Virtudes, Museo Amparo, Puebla, el 28 de marzo de 2016.
- Behar, Katherine. "An Introduction to OOF". En *Object-oriented feminism*, 1–36. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- , ed. *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- El Tiempo. Diario católico. "Beneficio de la Sra. Musiani". 12 de 1890, Año VIII, 2178 edición.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Culture : policies and politics. London; New York: Routledge, 1995.
- Blas, Gil. "Regalos a la Sra. Goyzueta de d'Alessio". *Diario del Hogar*. 08 de 1890, Año IX, 297 edición, sec. Crónicas Dominicales. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Bonet Correa, Antonio, ed. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Manuales arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1982.
- Boone, Carmen. Carta a Mayela Flores. "Correo electrónico con imágenes de la reparación del marco de la 'Sinforosa'", el 7 de noviembre de 2019.
- . Comunicación oral, el 30 de enero de 2014.
- . Comunicación telefónica, el 7 de noviembre de 2019.
- Diario del Hogar. "Bordado del Hospicio de Guadalajara". 11 de 1897, Año XVII, 48 edición, sec. Por los estados. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Bourdieu, Pierre. *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Boussahba-Bravard, Myriam, y Rebecca Rogers. "Positioning Women in the World's Fairs, 1876-1937". En *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*, editado por Myriam Boussahba-Bravard y Rebecca Rogers. Routledge research in gender and history 28. New York: Routledge, 2018.

- Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art + Textile Politics*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2017.
- Büchner, Louise. "El trabajo manual". Traducido por J.F. Jens. *La familia*. 08 de 1885, Año III, 4 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Bustillos, Marina. "Íntimamente". *El Siglo Diez y Nueve*, el 13 de enero de 1844, Año 2, Trim. IV, 780 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Colección Mutaciones. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2009.
- Bynum, Caroline Walker. *Dissimilar similitudes: devotional objects in late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2020.
- Calendario de las señoritas para 1863 arreglado al meridiano de México*. Ciudad de México: Imprenta de M. Murgía, 1863.  
<https://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios/212-calendario-423>.
- Cañas de Limantour, María. "Círculo de amigos del Sr. General Porfirio Díaz. Anexo 2". *La Patria Diario de México*. el 24 de agosto de 1899, sec. Año XXIII, 6836.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *El traje en la Nueva España*. Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959.
- . *Evolución del mueble en México*. México: Dirección de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1957.
- Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, 1964.
- El Cosmopolita. "Casa de educación de niñas". 03 de 1841, Tomo V, 26 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Siglo Diez y Nueve. "Casa de educación para niñas". 03 de 1843, Segunda Época, año II, 488 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Castañeda, Carmen, y Myrna Cortés. "Educación y protección de mujeres en Guadalajara en la primera mitad del siglo XIX". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 63–82. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- Catalogue Officiel de l'Exposition de la République Mexicaine*. París: Imprimerie Générale Lahure, 1889.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k738021.r=Catalogue%20Officiel%20de%20l%27Exposition%20de%20la%20R%C3%A9publique%20Mexicaine?rk=21459;2>.
- Cervantes, Enrique A. *Loza blanca y azulejo de Puebla*. 2 vols. México, 1939.
- Chartrand, René. *Santa Ann's Mexican Army, 1821-48*. Oxford: Osprey, 2004.

- Chaves, José Ricardo. "Payno criptofantástico. Intermitencias mágicas en El fistol del diablo". *Literatura Mexicana*, 2011.
- Colet, Luisa. "Rossea, anécdota histórica del siglo XVII". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842.
- Comisarenco Mirkin, Dina, Carmen Cordera Lascurain, Juan Coronel Rivera, Alejandro Hernández Gálvez, y Ana Elena Mallet Cárdenas. *Vida y Diseño En México. Siglo XX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2010.
- El Municipio Libre. "Comité del Distrito Federal. México". el 24 de marzo de 1889, T. XV, 70 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Cooper-Hewitt Museum. *Embroidered Samplers in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum*. New York, N.Y.: The Museum, 1984.  
<http://books.google.com/books?id=gIBQAAAAMAAJ>.
- Cordato, Mary Frances. "Toward a New Century: Women and the Philadelphia Centennial Exhibition, 1876". *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 107, núm. 1 (1983): 113–35.
- Cordero, Karen. "Herencia, vivencias y retos en la Historia del Arte feminista". Ponencia organizada por la Sociedad de Alumnxs de Historia del Arte (Saltimbanqui), Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, el 9 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=xCANCFbQQJE>.
- Cordero, Karen, y Ina Sáenz, eds. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007.
- , eds. "Introducción". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 5–13. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; FONCA; CURARE, 2007.
- Cordero Reiman, Karen. "Intervenciones suaves: tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico - artístico y social". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (enero de 2020): 16–22.  
<https://doi.org/10.25025/hart06.2020.02>.
- . "Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México". En *El arte en México: autores, temas, problemas*, editado por Rita Eder, 64–89. Biblioteca Mexicana. Serie Arte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Lotería Nacional para la Asistencia Pública; Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Imprenta de I. Escalante, 1872.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z5>.

- Cuadriello, Jaime. "Cifra, signo y artilugio: el 'ocho' de Guadalupe". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 39, núm. 110 (2017).  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2017.1.2593>.
- "Cuarta exposición de Agricultura e Industria de México". En *El Espectador de México*, 14a ed., 3:333–36. Ciudad de México, 1851.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33897d1ed64f169705e3?intPagina=22&tipo=pagina&palabras=camelote&anio=1851&mes=11&dia=15>.
- Cuéllar Barona, Margarita. *Geografía doméstica*. Biblioteca Breve. Colombia: Tusquets; Planeta Colombiana, 2021.
- Cumplido, José Ignacio, ed. "Exposición Universal de Londres en 1851. Artículo primero". En *La Ilustración Mexicana*, 2:121–32. Ciudad de México, 1851.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b57d1ed64f168995d3?intPagina=767&tipo=pagina&anio=1851&mes=01&dia=01>.
- Cupani, Alberto. "La peculiaridad del conocimiento tecnológico". *Scientiae Studia* 4, núm. 3 (2006): 353–71.
- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. 2a ed. Londres: Laurence King, 2012.
- Daly Goggin, Maureen. "Introduction: Threading Women". En *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, editado por Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin, 1–10. Nueva York: Routledge, 2009.
- De Cantú, Graciela Romandía. "Vida Conventual". *Artes de México*, núm. 198 (1979): 68–93.
- De Cuellar, José Tomás. *Las jamonas*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- De Jesús, Santa Teresa. *Cartas de Santa Teresa de Jesus, madre y fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva Observancia*. Editado por Juan De Palafox y Mendoza. Vol. II. Bruselas: Francisco Foppens, impresor y mercader de libros, 1676.
- De Jesús, Sor María. *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abismo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen madre de Dios, reina y señora nuestra, María santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la gracia*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1701. <https://books.google.com.mx/books?id=-6ZzgpWfPsMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.
- De la Fuente Salceda, María Concepción Ana. "La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876". Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1984. Acervo histórico (-DO-X2A846).
- De la Maza, Francisco. *El alabastro en el arte colonial de México*. Departamento de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

- . “Manuel Toussaint y el arte colonial en México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 6, núm. 25 (1957): 21–29.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1957.25.616>.
- De Lanuza, Miguel Batista. *La virgen M. Catalina de Christo, carmelita descalza, companera de la santa maddre Teresa de Jesus*. Zaragoza: Lanaja y Lamarca, 1657.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and fiction*. Londres: Macmillan Press, 1989.
- De manos a manías. Tautologías y necesidades. Rafaela Tellaeche*. Catálogo de la exposición. Ciudad de México: Editorial Lamm, 2022.
- De Mier, Sebastián B. *México en la exposición universal internacional de París 1900*. París: Imprenta de J. Dumolin, 1901.
- De Mora, J.J. “La bordadora de Granada”. *Repertorio de Literatura y Variedades*, s/f. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- De Quezada, Gonzalo. “En la exposición de Chicago. La mujer de México”. En *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, de José María Vigil, LXI–LXVII. Nueva Biblioteca Mexicana 43. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- . “La mujer de México en la exposición de Chicago”. *El Municipio Libre*. el 16 de septiembre de 1893, Tom. XIX, 219 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- De Villa y Eyalieta, Gefe. “Noticia histórica de varias invenciones, descubrimientos, etc.” *Repertorio de literatura y variedades*, 1841.
- Del Pilar Sinués, Marina. “Ecos de la moda (Diario de la Marina)”. *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*. 05 de 1882, Tomo I, 17 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Del Rio, Manuel. *Arte de relojes de ruedas, para torre, sala, y faltriquera*. Vol. 2. 2 vols. Arte de relojes de ruedas, para torre, sala, y faltriquera. Madrid: En la oficina de don Antonio Cruzado, 1798.  
<https://books.google.com.mx/books?id=jdATAAAAQAAJ>.
- DeVault, Marjorie L., y Glenda Gross. “Feminist Qualitative Interviewing: Experience, Talk and Knowledge”. En *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*, editado por Sharlene Nagy Hesse-Biber. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2014.  
<https://dx.doi.org/10.4135/9781483384740>.
- Díaz C., F. “Premios concedidos a México en la Exposición del Centenario”. *La Voz de México*. el 7 de noviembre de 1876, VII, 256 edición, sec. Variedades.
- Díaz Cayeros, Patricia. “Mobiliario novohispano con diseños geométricos: maderas, carey y hueso”. *Res Mobilis. Revista internaional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 10, núm. 13 (2021).  
<https://reunido.uniovi.es/index.php/RM/article/view/16292>.

- Díaz y de Ovando, Clementina, y Elisa García Barragán Martínez. "Origen y genealogía". En *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, editado por Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto, 39–53. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- "Dibujo". En *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, III:202–9. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842.  
<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=324348>.
- Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española. Con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas*. Vol. 1. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1853.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 4a edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- . "Volver sensible/Hacer sensible". En *¿Qué es un pueblo?*, 69–100. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- El Siglo Diez y Nueve. "Distribución de premios de la exposición". 11 de 1851, V, 1080 edición, sec. Distrito Federal. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana. "Dolores Torres y Trinidad Herrera", el 27 de septiembre de 1842, Tom. XXIV, 2653 edición.
- Gazeta de México. "Durango 12 de Agosto". s/f, Tomo XI, 43 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana. "Educación primaria". el 14 de noviembre de 1842, Tom. XXIV, 2701 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Nacional. "El beneficio de la señorita Martínez Casado". 10 de 1889, T XII, Año XII, 33 edición, sec. Notas teatrales. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Curioso Parlante. "Las niñas del día". *Almacén Universal. Artículos de historia, geografía, viajes, literatura y variedades*, 1840. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Siglo Diez y Nueve. "El Liceo Mexicano. Colegio Científico y de Bellas Artes para ambos sexos". 07 de 1843, Segunda época, año II, 588 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Hogar. "El trabajo de las mujeres. Los derechos de las mujeres en la sociedad humana. Traducido de Le Courier du Mexique". 09 de 1898, Año XVII, 300 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Universal. "Premios concedidos en Chicago a las señoras mexicanas". *La Voz de México*. 11 de 1893, Tomo XXIV, 252 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.

- "Eli Bartra". En *Wikipedia, la enciclopedia libre*, el 26 de septiembre de 2022. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eli\\_Bartra&oldid=146206328#Metodolog%C3%ADa\\_Feminista](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eli_Bartra&oldid=146206328#Metodolog%C3%ADa_Feminista).
- El Partido Liberal. "En Chicago. La mujer mexicana". el 11 de agosto de 1893, Tom. XVI, 2525 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Hogar. Periódico de las Familias. "En ridículo". 05 de 1889, Año VIII, 197 edición, sec. Gacetilla. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- "Escritura de Fundación del Ilustrísimo Alonso Núñez de Haro y Peralta", 1799. 24-V-1799. Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega del Colegio de S.I. de Loyola Vizcaínas.
- "Escuela Industrial Concepción Quirós Pérez". Consultado el 18 de septiembre de 2020. <http://www.escuelalaindustrial.com/index.php/template-info/historia>.
- Esparza Liberal, María José. "La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX: el despliegue de las imágenes". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. <http://132.248.9.195/ptd2017/septiembre/0765618/Index.html>.
- Estrada, Ursula Tania. "Unpretentious Paintings. Mexico's National School of fine Arts' Women Students at the 1893 Chicago Columbian Exposition". En *Women in International and Universal Exhibitions, 1876-1937*, editado por Myriam Boussahba-Bravard y Rebecca Rogers, 48-64. Routledge research in gender and history 28. New York: Routledge, 2018.
- El mosquito mexicano. "Establecimiento para niñas de las señoras Desmortiers, situado en la calle del Coliseo núm. 10". 03 de 1836, T. II, 99 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana. "Exámenes públicos de la escuela de niñas de Santa María la Redonda". el 3 de enero de 1843, Tom. XXV, 2752 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Diario del Hogar. Periódico de las familias. "Exposición de Orizaba". el 23 de diciembre de 1881, Núm. 70, I edición, sec. Crónica del día. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- F. Day, Lewis, y Mary Buckle. *Art in Needlework. A Book About Embroidery*. Londres: Bradbury, Agnew & Co., 1900. <https://digital.clarkart.edu/digital/collection/p16245coll1/id/68263>.
- Fausto Ramírez. "Una iconología publicada en México en el siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14, núm. 53 (el 6 de agosto de 1983). <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.53.1214>.
- Fernández Chagoya, Melissa. "Olas Del Feminismo: La Perenne Búsqueda de La Igualdad". *Agnosia. Revista de Filosofía Del Colegio de Filosofía y Letras*, 2017. <https://www.elclaustro.edu.mx/agnosia/index.php/component/k2/item/414-olas-del-feminismo-la-perenne-busqueda-de-la-igualdad>.

- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *La educación de las mugeres, o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. 4a ed. México: Librería del Recio y Altamirano, 1842.
- Fernández Flores, Ligia Alethia. "La defensa de la 'liberalidad de las artes' en el virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII". *Cuadernos Dieciochistas* 20, núm. 0 (2019): 303–24. <https://doi.org/10.14201/cuadiec201920303324>.
- Flores Enríquez, Alejandra Mayela. "Así lo hizo la Virgen: modelos visuales acerca de la educación de las niñas en las ciudades de México y Puebla". En *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, editado por Mónica Pulido Echeveste, Escardiel González Estévez, y Vanina Scocchera, 225–43. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia; Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- . "Dechados de Virtud". Exposición temporal, Museo de Historia Mexicana, Monterrey; Museo Amparo, Puebla; Museo Franz Mayer, Ciudad de México, octubre de 2015.
- Foley, Carlos. "Mentiras blancas". *El Tiempo. Diario católico*. 07 de 2021, Año XIX, 5330 edición, sec. Sección literaria de los domingos. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Fonoll, Odón. *Nociones de sistemas y métodos de enseñanza : con unos ligeros principios de educación, para el régimen y dirección de las escuelas de niñas : dedicadas a las maestras de primera enseñanza*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881.
- French, William E. "Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and the Family in Porfirian Mexico". *The Hispanic American Historical Review* 72, núm. 4 (1992): 529–53. <https://doi.org/10.2307/2516659>.
- G. Pastor, Luis, trad. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. Imprenta económica. Vol. 1. Ciudad de México, 1866.  
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>.
- G. Rubín, Luis. "La duquesa de la hamaca". *La familia*, 07 de 1888, Año V., 47 edición, sec. Cuentos de mi tía. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Hermeneia 34. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2010.
- Galán, Genevieve. *Cadáver, polvo, sombra, nada: una historia de los cuerpos femeninos en los conventos de la Ciudad de México, siglo XVII*. Primera edición. México, D.F: Ediciones Navarra, 2017.
- . "Ejercitar al cuerpo: la gimnasia femenina en el Colegio de la Paz (Vizcaínas), 1875-1915". *Secuencia*, núm. 109 (abril de 2021): 1–32.
- Galí Boadella, Montserrat. "Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.  
<http://132.248.9.195/pmig2016/0228022/Index.html>.

- . *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Gama Leyva, Michelle, Universitat Autònoma de Barcelona, y Departament de Filologia Espanyola. "En busca del otro. Aproximación a la identidad desde la subversión en la representación literaria". Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- Gámez Martínez, Ana Paulina. "El rebozo: funciones prácticas y simbólicas, centros productores, técnicas de manufactura, evolución formal e iconografía (siglos XVI-XXI)". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Garaizabal, Cristina. "Transexualidades, identidades y feminismos". En *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, 125–40. Barcelona: Egales S.L., 2010.
- García Balmaseda, Joaquina. *La mujer laboriosa, novísimo manual de labores que comprende desde los primeros rudimentos de costura hasta las más frívolas labores de adorno. Obra utilísima para las señoras profesoras y la mujer en general*. Madrid: Imprenta de la correspondencia de España, 1876.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*. Ciudad de México: Imprenta de Arturo Garcia Cubas, Hermanos sucesores, 1904.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6w4>.
- Gargallo, Francesca. *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*. Primera edición en Editores y Viceversa. Subversivas. Ciudad de México: Editores y Viceversa, 2020.
- Gélis, Jacques. "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado". En *Historia del cuerpo*, editado por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, y Georges Vigarello, 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces:27–111. Madrid: Taurus, 2005.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Getty Research Institute, y Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. *Tesoro de Arte y Arquitectura*. Consultado el 22 de junio de 2022.  
<https://www.aatespanol.cl/>.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. "La mujer en la antigüedad y en nuestros días". *El Álbum de la Mujer*. 08 de 1886, Año IV, Tomo. VII, 9 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- . "La mujer en la antigüedad y en nuestros días". *El Álbum de la Mujer*. 09 de 1886, Año IV, Tomo. VII, 9 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- . *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro, 1877.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-espanola-estudios->

- acerca-de-su-educacion-y-sus-facultades-intelectuales--0/html/016033d2-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Segunda edición. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2018.
- Glantz, Margo. *Cuerpo contra cuerpo*. Editado por Ana Negri. Ciudad de México: Sexto Piso; Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.
- . "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?" En *Y diversa de mí misa entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, editado por Sara Poot Herrera, 21–33. Ciudad de México: El Colegio de México, 1991.
- Gluzman, Georgina G. "Adornar la nación. Artes femeninas en la Argentina entre la Revolución de Mayo y el rosismo (1810-1852)". *ARENAL* 24: 1 (junio de 2017): 135–67.
- Gómez de la Parra, Joseph. *Fundación y primero siglo, del muy religioso convento de Sr. S. Joseph de religiosas carmelitas descalzas de la ciudad de Puebla de los Angeles, en la Nueva España, el primero que se fundó en la América septentrional, en 27. de diciembre de 1604*. Puebla de los Ángeles: viuda de Miguel de Ortega, en el Portal de las Flores, 1732.
- Gonçalves, Luis. *La metodología genealógica y arqueológica de Michel Foucault en la investigación en psicología social*. Montevideo: Centro de Estudiantes Universitarios de Psicología, 2000.  
<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/06/transitos-de-una-psicologia-social-genealogi%CC%81a-y-arqueologi%CC%81a.pdf>.
- Gondra, Isidro. "Bordado". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- . "Bordado". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841.
- . "Costura". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1842.
- . "Del bordado". *Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*, 1841.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "Religiosidad femenina y vida familiar". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- González García, Mario. "El Colegio de Bonitas". *Boletín de Monumentos Históricos* 2010 (s/f): 48–69.
- González Mena, María Ángeles. *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid: estudio e inventario*. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
- González Torres, Eustorgio. "El rezago de la educación indígena pública y obligatoria en el municipio de Zacapoaxtla Puebla." Tesis de Maestría en

- Derecho, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018.  
[http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB\\_UMICH/851/FDCS-M-2018-1430.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/851/FDCS-M-2018-1430.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- González Turmo, Isabel. *Bordados y bordadores sevillanos. Siglo XVI a XVIII*. Madrid: Universidad de Sevilla, 1955.
- González y Lobo, María Guadalupe. "Educación de las mujeres en el siglo XIX mexicano". *Revista Casa del Tiempo*, junio de 2007.
- Göttler, Christine. "Imagination in the Chamber of Sleep: Karel van Mander on Somnus and Morpheus". En *Image, Imagination, and Cognition: Medieval and Early Modern Theory and Practice*, editado por Christoph Lüthy, Claudia Swan, Paul J.J.M. Bakker, y Claus Zittel, 147–76. Leiden; Boston: BRILL, 2018. <https://doi.org/10.1163/9789004365742>.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Lawrence&Wishart. Londres, 1971.
- Grandeza Mexicana*. Exposición. Ciudad de México: Museo Nacional de Antropología, 2021.
- Gravelot, Hubert François, y Charles Nicolas Cochin. *Almanach iconologique pour l'année 1765[-1781]*. Title on lid of box:French almanacs 1765-1781, 17 v. A Paris: Chez Latrre, 1765.  
[//catalog.hathitrust.org/Record/101842778](http://catalog.hathitrust.org/Record/101842778).
- Gutiérrez, Ramón, ed. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Manuales arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1995.
- Hall, Stuart. "¿Quién necesita 'identidad'?" En *Cuestiones de identidad cultural*, 13–38. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Harding, Sandra G., ed. *Feminism and methodology: social science issues*. Bloomington : Milton Keynes [Buckinghamshire]: Indiana University Press ; Open University Press, 1987.
- , ed. "Introduction. Is There a Feminist Method?" En *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, 1–14. Bloomington: Milton Keynes [Buckinghamshire]: Indiana University Press; Open University Press, 1987.
- Harman, Graham. *Object-oriented ontology: a new theory of everything*. Pelican book 18. London: Pelican Books, 2018.
- Hernández Ramírez, María, María Teresa Pavia Miller, y Laura García González. *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*. Colección de Catálogos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- Herrera Feria, María de Lourdes. "La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX". *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 5 (junio de 2005): 25–33.
- . "Los actores locales de la modernidad a finales del siglo XIX: expositores poblanos en las exhibiciones mundiales." *Nuevo mundo mundos nuevos*, el 27 de marzo de 2009. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.55555>.
- . "Mujeres poblanas en las exposiciones universales del siglo XIX". En *Seguir las huellas. Hacia el centenario del Primer Congreso Feminista*,

- 1916-2016, editado por Tirado Villegas Gloria A. y Elva Rivera Gómez, 111–28. Ciudad de México: Fomento Editorial BUAP; Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.
- . *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX: la inserción de una región en el contexto global*. Primera edición. Ciencia, tecnología y humanidades colección 2. Puebla, Pue. : México, D.F: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial : Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego" ; Ediciones EyC, 2015.  
[https://www.researchgate.net/publication/294873699\\_Puebla\\_en\\_las\\_exposiciones\\_universales\\_del\\_siglo\\_XIX\\_La\\_insercion\\_de\\_una\\_region\\_en\\_el\\_contexto\\_global\\_version\\_preliminar](https://www.researchgate.net/publication/294873699_Puebla_en_las_exposiciones_universales_del_siglo_XIX_La_insercion_de_una_region_en_el_contexto_global_version_preliminar).
- Hoffman, Mary F. "Ora et Labora (Prayer and Work): Spirituality, Communication and Organizing in Religious Communities." *Journal of Communication & Religion* 30, núm. 2 (noviembre de 2007): 187–212.
- Hunter, Clare. *Threads of Life: A History of the World through the Eye of a Needle*. London: Sceptre, 2019.
- El Fénix de la Libertad. "Instituto de la Sra. Santangelo. Autorizado por el Escmo. Ayuntamiento de esta capital". s/f, Tom. III, 61 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- La Mujer. *Semanario de la Escuela de Artes y Oficios Para Mujeres*. "Instrucción pública". 11 de 1880, T. I, 17 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- J. Jishel, Joseph, y Suzanne Stratton-Pruitt, eds. *The Arts in Latin America. 1492-1820*. México; Philadelphia: Philadelphia Museum of Art; Antiguo Colegio de San Ildefonso; Los Angeles County Museum of Art, 2006.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2010.
- Julia, D'Onofrio. "En Jeroglíficos Andas... Animales Leídos Pero No Mirados: El Caso Del Pelicano En La España Del Siglo de Oro". *Romance Notes* 60, núm. 3 (2020): 461–78. <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0045>.
- El Siglo Diez y Nueve. "Junta Patriótica Privada de la 1º Demarcación". 09 de 1888, T. 94, 15175 edición, sec. Gacetilla. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Krieger, Peter. "Las exigentes preguntas de Hans Georg Gadamer (1900-2002)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23, núm. 78 (el 7 de agosto de 2012): 255–58.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2001.78.2005>.
- Kubler, George. *La Configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988.
- La Hoja Suelta de Querétaro. "Más objetos". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*. 06 de 1882, 21 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Municipio Libre. "La rifa de la 1º Demarcación". 09 de 1890, Tom. XVI, 216 edición, sec. Noticias. Hemeroteca Nacional Digital de México.

- El Diario del Hogar. Periódico de las familias. "La Srita. Juana Figueroa". el 16 de noviembre de 1884, Año IV, 53 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Lara, Magali. "La memoria es como una piedra pulida". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero y Inda Sáenz, 415–20. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007.
- La Voz de México. "Las festividades cívicas en Guanajuato". el 22 de septiembre de 1985, T. XVI, 212 edición.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Law, John, y Annemarie Mol. "Notes on Materiality and Sociality". *The Sociological Review* 43, núm. 2 (s/f): 274–94.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago, Chile: Planeta, 2010.
- El Diario del Hogar. Periódico de las familias. "Lic. Adrian Yarza". el 29 de octubre de 1884, Año IV, 64 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Lombardo de Miramón, Concepción. *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*. Biblioteca Porrúa de Historia 74. México: Porrúa, 2011.
- López, Oresta. "La educación de mujeres en Morelia durante el Porfiriato". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 165–96. Ciudad de México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- López, Rick Anthony. *Crafting Mexico: intellectuals, artisans, and the state after the revolution*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Los mexicanos pintados por sí mismos*. Ciudad de México: H. Murgía, 1855. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>.
- L.R. "La flor de las manitas". *El Museo Mexicano o Miscelánea Pintoresca de Amenidades Curiosas e Instructivas*. 1844, T, III edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Lugones, María. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". En *Género y descolonialidad*, editado por Walter D Mignolo, 13–42. Buenos Aires: Del Signo, 2014.
- Macchiavello, Carla. "Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (enero de 2020): 100–129. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.07>.
- Manning, Erin. *Always More Than One: Individuation's Dance*. Durham: Duke University Press, 2013.

- . *The minor gesture*. Thought in the act. Durham: Duke University Press, 2016.
- Manterola, Donato, Lorenzo Otazu, y Francisco Guati. "Reglamento para la sala de labor, que deberá observarse en el Colegio de Niñas de Nuestro Padre San Ignacio de Loyola", 03 de 1848. Museo Vizcaínas.
- Mapelli Mozzi, Carlotta, y Teresa Castelló Yturbide. *El traje indígena en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965.
- El Fénix de la Libertad. "María Dolores Domínguez". el 22 de abril de 1834, sec. Tom. IV, 112. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Colección Argumentos 86. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martin, Matthew. "'Relics of Another Age: Art History, the 'Decorative Arts' and the Museum', ABV49: The Annual Journal of the National Gallery of Victoria, 2010, 7-21." *Journal of Art Historiography* 3 (el 1 de diciembre de 2010).
- Martínez del Río de Redo, María Josefa. "Artes menores: artes industriales". En *Historia del arte mexicano*, VI:164–81. Ciudad de México: Salvat, 1986.
- . "Artes menores: artes suntuarias". En *Historia del arte mexicano*, VI:146–63. Ciudad de México: Salvat, 1986.
- Martínez del Río de Redo, Marita. *Mujeres de México: Nueva España. Barroco Femenino: Memoria de La Mujer Mexicana En Los Albores de La Nacionalidad, Siglos XVII y XVIII*. San Antonio, Tex.; Monterrey: Instituto Cultural Mexicano y Museo de Historia Mexicana de Monterrey, 1994.
- Martínez Peñaloza, Porfirio. "Artes populares y artesanías". En *Historia del arte mexicano*, XI:164–87. Ciudad de México: Salvat, 1986.
- . "Artesanías y arte folk en el siglo XIX". En *Historia del arte mexicano*, IX:158–81. Ciudad de México: Salvat, 1986.
- Marx, Karl. "Introducción". En *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador), 1857-1858*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.
- Maud Howe, Elliot, ed. *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*. Chicago y Nueva York: Rand, McNally & Company, 1894.  
<https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.
- Mayayo, Patricia. *Cuerpos Sexuados, Cuerpos de (Re) Producción*. Textos del cuerpo. Barcelona: UOC, Rambla del Poblenou, 2011.
- . *Historias de mujeres, historias del arte*. 4a. edición. Ensayos arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Mayer, Mónica. "Feminismo y formación". *Si tiene dudas... pregunte* (blog), el 29 de enero de 2016. <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion>.
- Maza, Octavio, y Omar Pasillas. "Las comunidades de producción textil en el centro de México". *Revista de Ciências Sociais*, núm. 41 (octubre de 2014): 227–48.

- "Medallón". Consultado el 2 de junio de 2022.  
[https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/pintura%3A4297](https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4297).
- Medina, Antonio. *Cartilla nueva util y necesaria para instruirse las matronas, que vulgarmente llaman comadres en el oficio de partear*. Madrid: Casa de Antonio Delgado, 1785. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cartilla-nueva-util-y-necesaria-para-instruirse-las-matronas-que-vulgarmente-llaman-comadres-en-el-oficio-de-partear>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Altaya, 1999.
- Molina, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*. 1a. edición. Ensayos arte Cátedra. Madrid: Cátedra Ediciones, 2013.
- Montañez, Félix. "Taller de bordados dirigido por Félix Montañez". *El Siglo Diez y Nueve*. el 16 de enero de 1844, Año II, 783 edición, sec. Avisos. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Morales, José Joaquín. "Plan general de instrucción primaria, que se sigue en las Escuelas públicas fundadas en el Colegio Nacional de niñas del Sr. San Ignacio de Loyola", 04 de 1844. 4-V-2., NC, 16829. Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega del Colegio de S.I. de Loyola Vizcaínas.
- Moreno Figueroa, Mónica G. "Interseccionalidad y anti-racismo en América Latina". Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, el 11 de marzo de 2020.
- Moreno Figueroa, Mónica Gabriela. "Entre confusiones y distracciones: mestizaje y racismo anti-negro en México". *Estudios Sociológicos*, núm. 40 (febrero de 2022): 31–64.
- Mörner, Julia. *Memorias de una colegiala*. 2a. Ciudad de México: Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), 2001.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México, D. F: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 2008.
- Mundy, Barbara E., y Aaron M. Hyman. "Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America". *Colonial Latin American Review* 24, núm. 3 (el 3 de julio de 2015): 283–317.  
<https://doi.org/10.1080/10609164.2015.1086594>.
- Muñoz y Orta, Manuel. *Calendario del currutaco por alambique: para el año de 1855 arreglado al meridiano de México*. Ciudad de México: Imprenta de Tomás S. Gardida, 1855.
- Muriel de la Torre, Josefina, y Graciela Romandía de Cantú, eds. *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1987.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

- Muriel, Josefina. *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*. Vol. I. Historia Novohispana 52. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Muriel, Josefina. *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- Navascués Palacio, Pedro, ed. "Sobre las artes mecánicas". En *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*, 21–31. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Fomento; Fundación Juanelo Turriano, 2008.  
[https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=353774&orden=0&info=open\\_link\\_libro](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=353774&orden=0&info=open_link_libro).
- Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman y Ina Sáenz, 14–43. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- Norié. "Carta de Oaxaca". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*. 01 de 1885, Año IV, 102 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Diario del Gobierno de la República Mexicana. "Noticia". 11 de 1843, T. XXVII, 3072 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Diario del Hogar. Periódico de las familias. "Nueva profesora". 02 de 1882, Tom. I, 121 edición, sec. Gacetilla.
- El Popular. Diario independiente de la mañana. "Objetos para la rifa del 14 de julio". 06 de 1901, Año V, 1609 edición, sec. Noticias de Puebla. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- "Obras con declaratoria de monumento artístico". Página oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el 29 de junio de 2022.  
<https://inba.gob.mx/transparencia/obras>.
- El Chisme. "Obsequio a Mme. Loubet". 10 de 1899, 173 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- El Siglo Diez y Nueve. "Obsequios". 10 de 1887, XLVII edición, sec. Gacetilla.
- El Siglo Diez y Nueve. "Obsequios de el Sr. Aurelio Morales". 09 de 1890, Año 49, T 98, 15785 edición, sec. Noticias diversas. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Ojinaga Zapata, Brenda. "Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 6 (2020): 42–61.  
<https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>.
- Olalde Rico, Katia. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México: Red Mexicana de Movimientos Sociales, 2019.
- Suplemento a la Gazeta de México. "Oración que para abrir la Exámenes públicos de las niñas que se educan en la Casa de la Misericordia de la Ciudad de Cádiz, a presencia del Illmo. Señor Obispo, de la Junta de

- Gobierno, y del pueblo que asistió, dixo en 24 de marzo de este año María Dolores López, una de las educandas de dicha casa". s/f, Tomo XI, 44 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Traducido por Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Vol. IV. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Palmer, Potter, ed. *Official Catalogue of Exhibits. World's Columbian Exposition. Woman's Building*. Chicago: W.B. Conkey Co., 1893.  
<http://archive.org/details/worldscolumbiane14worl>.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. I.B.Tauris, 2012.
- Parker, Rozsika, y Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres; Nueva York: I.B. Tauris, 2013.
- Parselis, Verónica. "¿Puede el arte ser definido?: controversias sobre la definición del arte en la estética contemporánea y la propuesta de Arthur C. Danto". *Sapientia* 63, núm. 223 (2008): 143–58.
- Pascual Soto, Arturo. "Preámbulo". En *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, editado por Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto, 15–17. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- Payno, Manuel. *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*. Vol. 2. México: Porrúa, 1967.
- . *El fistol del diablo: novela de costumbres mexicanas*. Vol. 1. México: Porrúa, 1967.
- . "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843". En *Tardes nubladas: colección de novelas*. México: Imprenta de F. Díaz de León y S White, 1871.
- Paz, Ireneo. "Carta de Paris". *Diario del Hogar*. el 22 de octubre de 1889, Núm. 30, IX edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- . *Correspondencias. La exposición internacional de Chicago*. Ciudad de México: Imprenta de La Patria de I. Paz, 1894.
- . "La Exposición de Chicago. El Edificio de Bellas Artes". *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*. el 6 de octubre de 1893, Tom. LIII, 12 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- . "La Exposición de Chicago. El Edificio de las Señoras. Trabajos de las Mexicanas". *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla*. el 8 de septiembre de 1893, Tom. LIII, 3 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Pazuengos, Bernardo. *María Santísima. Dechado de religiosas de su compañía, llamadas comúnmente De La Enseñanza. Sermón que en la erección de su primer convento y templo dedicado a Nra. Sra. del Pilar en la Ciudad de México, predicó el R. Padre Bernardo Pazuengos...* México: Imprenta de la biblioteca, 1755.

- Pearce, Susan M. "Thinking about Things". En *Interpreting Objects and Collections*, 125–32. London; New York: Routledge, 2003.
- Peinbert, Gregoria, y María Manuela López. "Educación". *El Gladiador*, el 11 de junio de 1830, Tom. 1, 78 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Pérez Kamel, Regina. "Embroidering Mexico: Feminine Spaces, Dechados and the National Space". Tesis Mestría en Estudios Interdisciplinarios, The University of Texas Rio Grande Valley, 2021.
- Pérez Morera, Jesús. "Bordadores españoles y bordadoras indias: el terno rico de la Catedral de Puebla de los Ángeles, una obra cumbre del bordado novohispano". *Dieciocho*, núm. Anejo 7 (Primavera de 2021): 175–98.
- Pérez Varela, Ana. "El Sacro Pelicano del monasterio de San Paio de Antealtares". En *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, editado por Rosa Margarita Cacheda Barreiro y Carla Fernández Martínez, 1:245–72. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2016.
- Pérez-Bustos, Tania. "El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades". *Revista Colombiana de Sociología* 39, núm. 2 (diciembre de 2016). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/58970/56659>.
- . *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. 1a ed. Fuera de Serie. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2021.
- . "Thinking with Care. Unraveling and mending in an ethnography of craft embroidery and technology". *Revue d'anthropologie des connaissances* 11, núm. 1 (enero de 2017): a-u. <https://doi.org/DOI : 10.3917/rac.034.a>.
- Pérez-Bustos, Tania, y Alexandra Chocontá Piraquive. "Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica". *Debate Feminista* 56 (2018): 2–25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>.
- Pérez-Bustos, Tania, Alexandra Chocontá-Piraquive, Carolina Rincón-Rincón, y Eliana Sánchez-Aldana. "Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles". *Tabula rasa*, núm. 32 (el 1 de octubre de 2019): 249–70. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>.
- Pérez-Bustos, Tania, Eliana Sánchez-Aldana, y Alexandra Chocontá-Piraquive. "Textile Material Metaphors to Describe Feminist Textile Activisms: From Threading Yarn, to Knitting, to Weaving Politics". *TEXTILE* 17, núm. 4 (2019): 368–77. <https://doi.org/10.1080/14759756.2019.1639417>.
- Pérez-Bustos, Tania, Victoria Tobar-Roa, y Sara Márquez-Gutiérrez. "Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento". *Antípoda* 25 (el 1 de septiembre de 2016): 47–66. <https://doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>.

- Pesado, José Joaquín. "Consejos a las señoritas". En *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, editado por José Ignacio Cumplido. México: Cromolitográfica de José Ignacio Cumplido, 1851.
- Pollock. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero y Inda Sáenz, 45–79. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURARE, 2007.
- Pollock, Griselda. "The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories". En *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings.*, 2–27. Florence: Taylor and Francis, 2005.  
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=241891>.
- . *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Ciudad de Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Póveda, María Ana, trad. *Manual de las señoritas o Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1827.  
<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=449671>.
- Poveda, María Ana. *Manual de las señoritas; ó, Arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mugeres: con sus láminas correspondientes*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1827.
- . *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero merito de las mujeres*. 5a ed. París, México: Librería de Ch. Bouret, 1883.
- Prampolini, Ida Rodríguez. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos, 1810-1858*. Vol. I. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Diario del Hogar. Periódico de las Familias. "Premios obtenidos por México en la Exposición de París". el 22 de octubre de 1889, Año IX, 30 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Preziosi, Donald, ed. *The art of art history: a critical anthology*. New ed. Oxford history of art. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- Pristash, Heather, Inez Schaechterle, y Sue Carter Wood. "The Needle as the Pen: Intentionality, Needlework, and the Production of Alternate Discourses of Power". En *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, editado por Maureen Daly Goggin y Beth Fowkes Tobin, 13–29. Nueva York: Routledge, 2009.
- Puig de la Bellacasa, María. *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*. Posthumanities 41. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

- Quintana, José Miguel. *Manuel Romero de Terreros. Biblioemerografía*. Boletín Bibliográfico, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, 1965.
- Ramírez, Fausto. "México a través de los siglos 1881-1910. La pintura de historia durante el Porfiriato". En *Los pinceles de la historia. La fabricación del estado. 1864-1910*, 110–49. Los pinceles de la historia. Ciudad de México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C.; Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
- Ramírez, Fausto, y Sergio Galindo, eds. *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. Estudios de arte y estética 14. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Ramos Escandón, Carmen. "Historiografía, apuntes para una definición en femenino". *Debate feminista* 20, núm. 10 (octubre de 1999): 131–57.
- Recio Mir, Álvaro. *El arte de la carrocería en Nueva España: el gremio de la Ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Diputación de Sevilla, 2018.
- Recreo literario. "Educación del bello sexo". *Repertorio de Literatura y Variedades*. 1842, III edición, sec. Recreo literario. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Redacción del Sol de Saltillo. "El pabellón coahuilense". *Diario del Hogar*. 08 de 1898, Año XVII, 296 edición, sec. Histórica. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Restrepo, Alejandra. "Claves metodológicas para el estudio del movimiento feminista de América Latina y El Caribe". En *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, 293–303. Ciudad de México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología, 2012.
- . "La genealogía como método de investigación feminista". En *Lecturas críticas en investigación feminista*, 23–41. Colección Alternativas. Ciudad de México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, Universidad Nacional Autónoma de México; CONACYT, 2016.
- . "Tras los rastros del proyecto sociopolítico feminista: encuentros feministas latinoamericanos y del Caribe 1981-2014". Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Revilla, Manuel G. *El Arte en México: en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- . *El paisajista D. José M. Velasco*. México: Escuela Tipográfica Salesiana, 1912.

- . *Obras del Lic. D. Manuel G. Revilla. Biografías (artistas)*. Vol. I. México: Imprenta de V. Agüeros, 1908.
- Revista Mensual de la Sociedad Promovedora de Mejoras Materiales*. Ciudad de México: Imprenta de José Ignacio Cumplido, 1852.
- Rey Recio, María Jesús. "La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII". Tesis de doctorado en Sociedad y Cultura, Universidad de Barcelona, 2018.  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133109/3/02.MJRR\\_2de3.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/133109/3/02.MJRR_2de3.pdf)
- Reyes Palma, Francisco. "Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX". *Curare*, núm. 9 (octubre de 1996): 3–18.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México; Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Ríos Everardo, Maribel. "Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género". En *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, 179–95. México, D.F.; Cuernavaca, Morelos; México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Facultad de Psicología, 2010.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Colección Nociones comunes. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2018.
- Rodríguez, Alonso. *Ejercicio de Perfección y Virtudes Christianas*. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí, Viuda, 1767.
- Rojas Rendón, María José Patricia. "Imagen política y social en Puebla : tertulia de pulquería de José Agustín Arrieta, 1851". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.  
<http://132.248.9.195/ptd2017/mayo/0759046/Index.html>.
- Romandía de Cantú, Graciela. "Los bordados". En *Las Vizcaínas: los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, 2a., 253–63. Ciudad de México: Colegio de San Ignacio de Loyola (Colegio de las Vizcaínas) : Integración Editorial, 2006.
- Romero de Terreros y Vinent, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México: Librería de Pedro Robledo, 1923.
- . *Las artes industriales en la Nueva España*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1982.
- Rosner, Isabella. "Stitching History: LACMA's Guatemalan and Mexican Samplers". *Unframed* (blog), el 21 de agosto de 2017.  
<https://unframed.lacma.org/2017/08/21/stitching-history-lacma%E2%80%99s-guatemalan-and-mexican-samplers>.
- Rowlands, Michael, y Christopher Tilley. "Monuments and Memorials". En *Handbook of Material Culture*, editado por Christopher Y. Tilley, Webb

- Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands, y Patricia Spyer, 500–515. Los Angeles: SAGE, 2006.
- Rubin, Gayle, y Judith Butler. "Tráfico sexual: entrevista". *Cadernos Pagu*, núm. 21 (2003): 157–209. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000200008>.
- Rubió y Ors, D Joaquín. *El libro de las niñas*. 7a ed. Barcelona: Imprenta de J. Rubio, 1856. <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=401434>.
- Sainte-Foix, Carlos. *Horas serias de una joven*. Paris: Librería de Rosa y Bouret, 1868.
- Cooper Hewitt. "Sampler (México)". Catálogo digital. Consultado el 18 de abril de 2022. <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18616929/>.
- Sánchez Parra, Cristina. "Alta costura en los pasillos de El Palacio de Hierro: Marguerite Rostand y su influencia en la moda mexicana". En *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, editado por Isabel Campi y Sílvia Ventosa, 54–57. Barcelona: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona, 2019.
- Sancho Lobis, Victoria. "At home in the encyclopaedic museum? Viceregal Latin American Art and its disruptive potential". *Journal of Art Historiography*, núm. 21 (diciembre de 2019): 1–17.
- Sandoval Villegas, Martha. "Luisa Dufresí, modista parisina en casa en el México del siglo XVIII. Moda, gusto comopolita y halo de prestigio en una sociedad centro-periferia". En *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, editado por Isabel Campi y Sílvia Ventosa, 39–43. Barcelona: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona, 2019.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Gender and Culture. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- . "Storytelling". *History and Theory*, núm. 50 (mayo de 2011): 203–9.
- Secretaría de Fomento. "Premios a los Expositores Mexicanos en las Exposiciones de Buenos Aires y Nueva Orleans". *La Patria Diario de México*. el 7 de diciembre de 1886, Año X, 2912 edición.
- La Voz de México. "Seda venenosa". 07 de 1877, Tom. VIII, 136 edición, sec. Gacetilla.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1840.
- Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo*. Vol. III. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1842. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=324348>.
- Severo Azote. "Carta de Oaxaca". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*. 09 de 1884, Año IV, 2 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.

- Staples, Anne. "Ciudadanos respetuosos y obedientes". En *Historia de la educación en la Ciudad de México*, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples, 175–244. Ciudad de México: Secretaría de Educación del Distrito Federal; El Colegio de México, 2012.
- . "Una educación para el hogar: México en el siglo XIX". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 85–97. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- Morton Subastas. "Subasta de Antigüedades. Incluye Arte Asiático, Mobiliario Europeo y Paisajismo. Miércoles 13 de Noviembre de 2019", septiembre de 2020.  
[https://issuu.com/mortonsubastas/docs/989\\_antig\\_edades\\_sept\\_web](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/989_antig_edades_sept_web).
- Tank Estrada, Dorothy. "Las escuelas lancasterianas en la Ciudad de México: 1822 - 1842". *Historia Mexicana* 22, núm. 4 (88) (junio de 1973).  
<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2929/2436>.
- Tello, María Joaquina. "La Srita. María Joaquina Tello". *El Tiempo. Diario católico*. 12 de 1886,  
[http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a347a7d1ed64f16a64cb9?resultado=2 & tipo=pagina&intPagina=4 & palabras=joaquina\\_tello](http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a347a7d1ed64f16a64cb9?resultado=2 & tipo=pagina&intPagina=4 & palabras=joaquina_tello) edición, sec. Gacetilla. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Titania. "Matrimonio del Sr. Lauro Obregón y la Srita. María Santacilia". *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*. 11 de 1887, Año VII, 41 edición, sec. Ecos de la semana. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Torre, Laura Suárez de la. "Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia comercial e injerencia cultural en México". En *Impressions du Mexique et de France*, editado por Lise Andries y Laura Suárez de la Torre, 87–114. Horizons américains. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018.  
<http://books.openedition.org/editionsmsh/9599>.
- Torres Septién, Valentina. "La educación informal de la mujer católica en el siglo XIX". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 117–33. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. 5a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Turok, Marta. "Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros". En *México en el mundo de las colecciones de arte. México moderno*, 121–41. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto de

- Investigaciones Estéticas, UNAM; Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.
- Tyson Hallowell, Sara. "Woman in Art". En *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, editado por Elliot Maud Howe, 67–78. Chicago y Nueva York: Rand, Mc Nally & Company, 1894.  
<https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.
- Gazeta de México. "Valladolid Febrero 10". el 22 de febrero de 1800. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Vallejo Cortés, Dalia. "Bordadores en la Ciudad de México. Siglo XVI". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Vargaslugo, Elisa. "Las artes industriales de la Nueva España, en la obra de Manuel Romero de Terreros". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas X*, núm. 38 (1969): 83–90.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1969.38>.
- Vasari, Giorgio. *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Velázquez de León. "Ministerio de Fomento". *El Siglo Diez y Nueve*. el 19 de enero de 1854, año 14, 1821 edición.
- Velázquez Guadarrama, Angélica. "Castas o marchitas. "El amor del colibrí y 'La flor muerta' de Manuel Ocaranza". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 20*, núm. 73 (el 6 de agosto de 1998): 125.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1998.73.1822>.
- . "De la caridad religiosa a la beneficencia burguesa, la dádiva social y sus imágenes". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 1*, núm. 109 (el 21 de octubre de 2016): 43.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.109.2577>.
- . "Eulalia Lucio y Carlota Camacho, tradición artística femenina en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1886-1899". En *De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista: homenaje a Fausto Ramírez*, editado por Jaime Cuadriello, María José Esparza Liberal, y Angélica Velázquez Guadarrama, 349–71. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.
- . *La colección de pintura del Banco Nacional de México*. Editado por Angélica Velázquez Guadarrama. Vol. 2. México: Fomento Cultural Banamex, 2004.
- . "La pintura costumbrista en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1849-1899: representaciones femeninas". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- . "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán". En *Hacia otra historia del arte en México. De la*

- estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, 1:122–45. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes; CURARE A.C., 2001.
- . “Las primeras discípulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes: el caso de Mercedes Zamora”. En *Señorina Merced Zamora: el arte de pintar*. Colima: Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura; Universidad de Colima, 2000.
- . “Los estudios sobre el arte en México en el siglo XIX”. En *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, editado por Hugo A. Arciniega Avila y Arturo Pascual Soto, 83–101. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- . *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: ángeles del hogar y musas callejeras*. Primera edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Traducido por Rosendo Ferrán. Madrid: Alianza, 1991.
- Villalobos, Carmen C. “Taller de bordados”. *El Xinantecatli*. 05 de 1897, I, 20 edición. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Weinstein Dintzman, Elise. “Tattered Cloth Tells More: Women’s Work and Museum Representation.” Tesis de Doctorado en Filosofía, Library and Archives Canada; Bibliothèque et Archives Canada, 2012.
- Wentworth Fitzwilliam, Ada, y A. F. Morris Hands. *Jacobean Embroidery. Its Forms and Fillings Including Late Tudor*. Londres; Nueva York: Kegan Paul, Rensch, Trübner and Co.; E.P. Dutton and Co., 1913.  
<https://archive.org/details/jacobeanembroid00fitzrich/page/n7/mode/2up>.
- Wheeler, Candace. “Applied Arts in the Woman’s Building”. En *Art and Handicraft in the Woman’s Building of the World’s Columbian Exposition, Chicago, 1893*, editado por Elliot Maud Howe, 79–99. Chicago y Nueva York: Rand, Mc Nally & Company, 1894.  
<https://digital.library.upenn.edu/women/elliott/art/79.html>.
- Williams Crenshaw, Kimberlé. “Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color”. En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada: temas contemporáneos*, 87–122. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- Yonan, Michael. “Porcelain as Sculpture: Medium, Materiality, and the Categories of Eighteenth-Century Collecting”. Conferencia presentado en Symposium Sculpture Collecting and Display, 1600–2000, The Frick Collection, Nueva York, mayo de 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=u0rqjITmFFE>.

- . "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies". *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18, núm. 2 (septiembre de 2011): 232–48. <https://doi.org/10.1086/662520>.
- Yurén Camarena, María Teresa. "¿Para qué educar a las mujeres? Una reflexión sobre las políticas educativas del siglo XIX". En *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, editado por María Adelina Arredondo, 135–50. México: Universidad Pedagógica Nacional; Porrúa, 2003.
- Zafir. "La colegiala". *El Diario del Hogar. Periódico de las familias*. 07 de 1882, Tomo I, 236 edición, sec. En torno del hogar. Hemeroteca Nacional Digital de México.
- Zarco, Francisco (Fortún). "Crónica de la Exposición". En *La Ilustración Mexicana*, editado por José Ignacio Cumplido, 2:58–69. Ciudad de México, 1851.  
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b57d1ed64f16899591?intPagina=701&tipo=pagina&anio=1851&mes=01&dia=01>.
- Zayas, Concepción, y Montserrat Galí Boadella. "Imágenes marianas en espacios del saber: Puebla, siglos XVII y XVIII". En *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, editado por Mónica Pulido Echeveste, Escardiel González Estévez, y Vanina Scocchera, 245–62. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2019.