

José Guadalupe Posada: el intento de una biografía más fidedigna y la inserción del grabador dentro de la gráfica satírica y la caricatura en la prensa mexicana.

Tesis para obtener la licenciatura en Diseño Gráfico

Helia Emma Bonilla Reyna

1995



SECRETARIA GENERAL
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO, D. F.

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

10
2Ej



Universidad Nacional
Autónoma de México

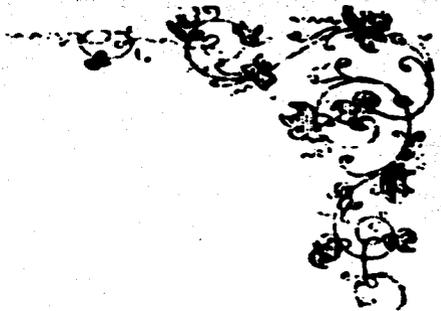
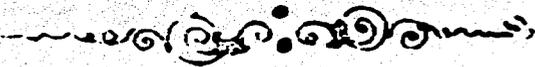


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

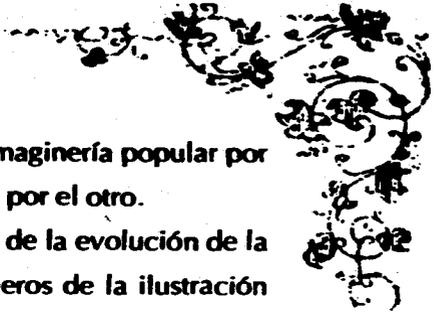
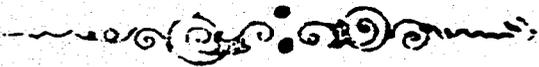
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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



Indice

Introducción	I
Capítulo I. Notas biográficas	7
Capítulo II. Origen y evolución de la caricatura y la gráfica satírica en la prensa mexicana	41-140
Conclusiones	143
Notas a los capítulos I y II	147
Cuadro sinóptico de la prensa del siglo XIX ilustrada con caricaturas en su segunda y tercera etapas	157
Bibliografía general	173



Introducción

La historia de la ilustración gráfica en México a partir de la Conquista fue una con la historia del grabado hasta fines del siglo XIX, cuando empezaron a introducirse los métodos industriales de reproducción e impresión. Hasta entonces los ilustradores en México habían utilizado en su labor cotidiana las técnicas tradicionales del grabado, que se habían venido sucediendo a lo largo de los siglos: xilografía, aguafuerte, buril, litografía, grabado en relieve sobre metal (grabado en tallas de reserva sobre metal tipográfico o plomo y zincografía). La introducción de la tecnología en las artes gráficas significó el abandono gradual del grabado artesanal como práctica cotidiana para reproducir ilustraciones.

Intentar estudiar la enorme variedad de la ilustración únicamente en el siglo XIX no sólo sería exhaustivo, sino que por ahora no es posible. Paradójicamente, son pocos los estudios y muy abundante el material para realizarlos.

Resulta necesario reducir el estudio a un ilustrador, puesto que no hay sino una historia de la ilustración gráfica mexicana sumamente fragmentada. Posada en particular resulta interesante porque en él convergen distintas vertientes de la ilus-

tración gráfica, entre las que destacan la imaginería popular por un lado, y la gráfica satírica y la caricatura por el otro.

Estudiar a Posada es estudiar una parte de la evolución de la ilustración gráfica misma: aparecerán géneros de la ilustración ahora extintos y otros que ya se han transformado. De su trabajo se pueden inferir generalidades de la época. Por ejemplo, su primera etapa se desarrolla en principio en Aguascalientes y casi totalmente en León, y abarca un largo periodo de diecisiete años (prácticamente ignorado por los investigadores), por lo que sería posible tomarlo como modelo de un ilustrador de provincia y estudiar las influencias que recibió de los ilustradores de la capital del país. Con esta etapa se podría también ejemplificar el trabajo comercial de un ilustrador de la época.

El conocer el trabajo de Posada en sus aspectos ignorados permitirá aproximarse a lo que fue la ilustración en el siglo XIX y viceversa: en la medida que se conozca la ilustración del siglo XIX y sus antecedentes se entenderá de otro modo a Posada. A partir de estudios particulares sobre los ilustradores será posible hacer estudios generales, y a partir de estos últimos (cuando sea posible realizarlos), aquellos serán entendidos de modo distinto.

Será necesario también hacer estudios comparativos con la producción de la ilustración gráfica en el extranjero.

Es imprescindible contextualizar el trabajo de Posada en la

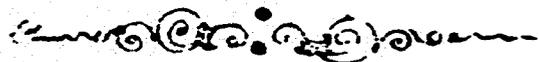
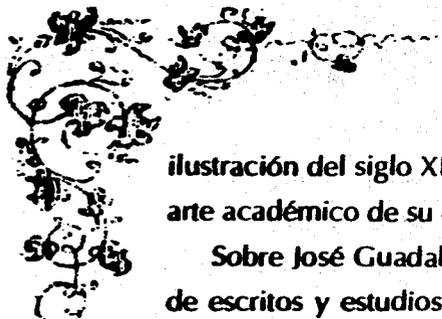


ilustración del siglo XIX (no basta contraponerlo simplemente al arte académico de su época).

Sobre José Guadalupe Posada existen una enorme cantidad de escritos y estudios, ya que su reconocimiento por parte de los historiadores y la crítica de arte es absoluto. Se puede creer por ello erróneamente que su obra ha sido suficientemente estudiada, pero después de hacer una revisión exhaustiva del material bibliográfico puedo señalar que existen enormes lagunas en el conocimiento de su trabajo, por lo que muchas mitificaciones y equívocos han persistido desde su descubrimiento hasta ahora.

Iré por partes.

Queda mucho por estudiar sobre José Guadalupe Posada. Cardoza y Aragón afirma:

*"Se insinúa que no existe un estudio definitivo sobre Posada ¿Sobre quién lo hay? ¿Sobre quién lo puede haber? Todavía no contamos con un estudio histórico detallado. Se suele afirmar que lo dicho por Diego Rivera... directa o indirectamente, se repite sin análisis de la obra de Posada ni de lo dicho por Rivera."*¹

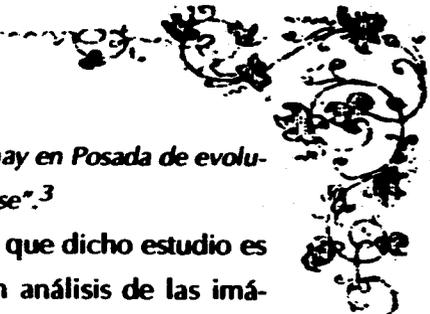
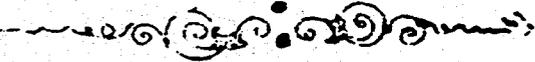
Esto es cierto. Muchos de los trabajos sobre Posada son reiterativos, poco profundos, hiperbólicos, poco analíticos y aun deficientes en el conocimiento de la obra. Por lo tanto, es necesario abordar a Posada develando aspectos nuevos, no necesariamente en el sentido de descubrirlos sino también en el de tratarlos con una visión crítica.

En efecto, como afirma Cardoza y Aragón, sobre ningún artista puede haber un estudio acabado y definitivo. Si bien es cierto que sobre algunos de ellos los estudios son sólidos y la bibliografía amplia, siempre queda más que hacer y decir. Cada momento histórico y cada crítico encontrará aspectos distintos. El objeto de estudio no se agota. Tampoco es posible decir que un artista ya ha sido totalmente comprendido, aun cuando en su desentrañamiento hayan colaborado ya muchísimos estudiosos.

En el caso de Posada esto es muy patente. Aunque la bibliografía es amplia son pocos los estudios verdaderamente aportativos. Al compararlos es evidente que hay contradicciones, mitificaciones, datos que carecen de fundamento, pues no se citan fuentes o las que se citan son dudosas. Muchas imágenes todavía aparecen erróneamente atribuidas a Posada cuando su estilo corresponde a Manuel Manilla, el grabador que le antecedió en la ilustración de las ediciones del editor popular Antonio Vanegas Arroyo.

No tengo ninguna duda en afirmar que Posada ha sido poco estudiado. En la misma Hemeroteca Nacional existe mucho material de Posada inédito y sin estudiar.

Como se verá, para ampliar el estudio sobre Posada (y también sobre los ilustradores contemporáneos de él y sus antecesores), es necesario revisar importantes colecciones que existen en el extranjero en que se conservan ilustraciones mexi-



canas, como son las colecciones de periódicos y revistas de los cuales no se conservan ejemplares en México. Es necesario revisar también las colecciones privadas en nuestro país. Esto quiere decir que existe mucho material prácticamente desconocido que es imprescindible estudiar para tener una visión completa de la obra de Posada. Parte de este material desconocido en México ha sido revisado someramente en el ensayo de Joyce Wadell Bailey (aparecido junto con otros en el libro *Posada's México*, uno de los libros más completos sobre el grabador²), quien ha aportado información y análisis importantes en la medida que modifican algunos aspectos ya dados por sentado no sólo de Posada, sino de otros ilustradores como Manuel Manilla. Bailey revela también aspectos ignorados de la gráfica satírica e intenta interpretar fenómenos relativos a este tema (por ello, y por no existir traducción de su estudio, que es poco conocido en México, lo citaré en el capítulo II con cierta frecuencia, haciendo siempre mis propias observaciones).

Cito nuevamente a Cardoza y Aragón:

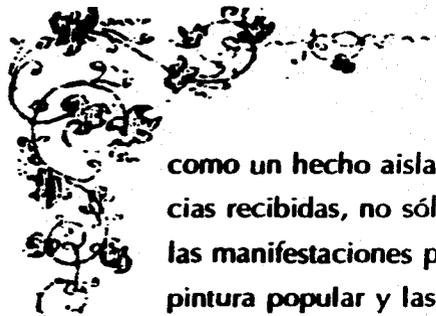
"Lo que conocemos de Posada, la repetición a que lo constreñía su labor cotidiana, inmensa y modesta, ofrece ya material sobrado para quien se interese en el estudio de la evolución de su forma, de las peculiaridades del estilo, de las influencias posibles, como retablos, judas, carpas, viejos grabados en madera, litografías, en los que emergen presencias ancestrales y populares de México, la sátira social o política"... "No creo que algo muy diferente y muy nuevo de verdad

podría lograrse de tal estudio, porque lo que hay en Posada de evolución es secundario. Pero que bien que se hiciese".³

A diferencia del citado escritor, pienso que dicho estudio es imprescindible. No es suficiente hacer un análisis de las imágenes, deben conocerse también las circunstancias históricas que las determinan en su origen como hecho histórico mismo. Si se hace sólo una u otra cosa, el resultado será parcial. No sólo se debe describir y documentar la obra, sino valorar y explicar su origen en un contexto histórico, con sus antecedentes y sus repercusiones, sus implicaciones geográficas, ideológicas y económicas (se trataría de una labor interdisciplinaria que sólo será posible realizar de manera sólida en la medida en que la labor cotidiana del grabador se estudie amplia y profundamente).

Es por ello que es necesario insertar el trabajo de Posada en su propio contexto profesional, que es el de la ilustración mexicana del siglo XIX. No basta, en efecto, contraponerlo al arte académico, como se ha hecho generalmente: poco o nada tuvo que ver Posada con las pretensiones de aquellos contemporáneos suyos que se consideraban artistas. Tampoco basta mencionar que tuvo afinidades con algunos colegas. Es necesario hacer (o intentar hacer, dada la falta de información) un análisis de las afinidades reales que tuvo Posada con los otros ilustradores con cuyo trabajo convivió el suyo.

Mientras esto no se haga, se continuará viendo su obra



como un hecho aislado y no será posible discernir las influencias recibidas, no sólo de la gráfica, sino también del resto de las manifestaciones plásticas de la época (imagería religiosa, pintura popular y las que acertadamente menciona Cardoza y Aragón más arriba).

Todo esto será labor de muchos años y de muchos investigadores, pues no existen estudios profundos y sistemáticos de la tradición de la ilustración gráfica en México. Son aun incipientes y ni siquiera se ha hecho una clasificación de los distintos géneros de la ilustración gráfica mexicana (aunque algunos están ya más o menos delimitados).

No coincido con Cardoza y Aragón en cuanto a su afirmación de que sea secundaria la evolución en Posada, pues es algo intrínseco a la obra misma, algo de lo que no se puede separar y que explica las diferencias entre una y otra etapa. Si no fuese así, no enten-

deríamos la radical diferencia entre sus primeros y sus últimos trabajos.

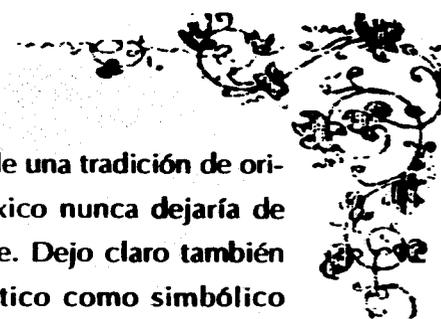
No se ha hecho una periodización acertada de la obra de Posada, sino aproximaciones generales que si bien abarcan aspectos determinantes, tienen enormes lagunas. Esto se explica en parte porque no es posible fechar muchos de sus trabajos (principalmente los que hizo para Vanegas Arroyo). Pero sobre todo se debe a que buena parte de su obra ha permanecido sin ser estudiada, como ocurre con su primera etapa (en Aguascalientes y León) y una etapa de transición (que se inicia en

León y se desarrolla claramente durante sus dos primeros años en México), de la cual hay una breve aproximación en el ensayo de Bailey.⁴ Tampoco existe ningún estudio sobre la serie de cuadernillos históricos que Posada



Estos tres trabajos realizados por Posada son ejemplo de las pequeñas ilustraciones interiores de los cuadernillos de la Biblioteca del Niño Mexicano editados entre 1899 y 1900 por la editorial española Maucci. Las portadas de estos cuadernillos (realizadas en cromolitografía) son los únicos trabajos en color realizados por el artista. (La imagen de la izquierda muestra el tamaño original de estas ilustraciones).





ilustró para la editorial española Maucci Hermanos titulada *Biblioteca del Niño Mexicano*. Podrían constituir el tema de un solo trabajo. Las portadas de estos 111 cuadernillos son los únicos trabajos que se conocen de Posada a todo color (si bien existen algunos realizados a dos tintas). Cada uno de los cuadernillos contiene en el interior tres pequeñísimas ilustraciones en blanco y negro, en las que se narra la historia del país desde la conquista, por lo que en algunas Posada aborda temas que no volverán a aparecer en sus otros grabados. Respecto a estos grabados hay incógnitas por resolver, entre ellas si Posada hizo tan sólo el dibujo original o si también dibujó las piedras litográficas, pues su impresión se hizo en Barcelona.

Hasta aquí he intentado dejar claro el hecho de que la obra de Posada, de manera contraria a lo que en general se cree, ha sido poco estudiada. Por ello, en este trabajo evito los lugares comunes en el intento de evitar equívocos surgidos de un examen superfluo.

En el primer capítulo, titulado *Notas biográficas*, hago una revisión crítica de las contradicciones y falta de solidez de muchos de los autores en cuanto a la información que proporcionan sobre la vida de Posada, pero también intento crear una versión mejor sustentada.

En el segundo capítulo intento hacer una historia de la caricatura y la gráfica satírica en México durante el siglo XIX con la idea de ir detectando su evolución y demostrar que, al margen

de las aportaciones mexicanas, se trata de una tradición de origen europeo que ya enraizada en México nunca dejaría de recibir las influencias de ese continente. Dejo claro también que hubo un patrimonio tanto estilístico como simbólico común a los caricaturistas de una época, abierto desde luego a la inventiva personal. Todo lo anterior lo hago, desde luego, para insertar la labor que José Guadalupe Posada realizó dentro de la gráfica satírica y la caricatura en la prensa mexicana en su propio contexto, contexto en el cual creció y del cual se alimentó.

Uno de los mitos de Posada ha sido el verlo como el solitario adalid relator de su época. Fueron muchos más ilustradores (antecesores y contemporáneos), los que en sus imágenes nos dejaron impresa la problemática y la vida de su tiempo, y es necesario reconocerlo, aunque Posada sea el más prolífico y sus grabados los de mayor riqueza por el contenido, el tema y la calidad gráfica.

1 Cardoza y Aragón, Luis. *José Guadalupe Posada*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. Pag. 16 y 17.

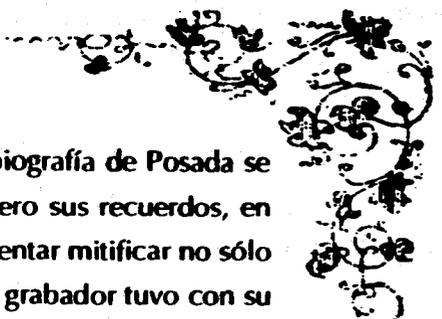
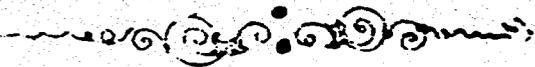
2 Bailey, Joyce Wadell. "The Penny Press" en Tyler, Ron. *Posada's México*, Washington Library of Congress, 1979. Pags. 85-121.

3 Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. Pags. 15 y 16.

4 Bailey, Joyce Wadell. Op. cit.



Capítulo I. Notas biográficas



Notas biográficas

Es necesario señalar que se conoce muy poco sobre la vida de José Guadalupe Posada. Tal vez buena parte de lo que se ha escrito sobre ella sea ficción. Los datos más confiables se han obtenido de documentos encontrados en archivos oficiales (su procedencia se especificará en su lugar), se han deducido del propio trabajo del grabador cuando en su publicación se hace referencia a la fecha y lugar donde ésta se hizo o excepcionalmente se pudieron obtener de algún anuncio publicitario periodístico en el que Posada ofrecía sus servicios.

El resto de la información es la que proviene de los testimonios y si bien no se debe descartar es necesario tomarla con reserva porque aunque suele ser anecdóticamente interesante llega a ser novelesca.

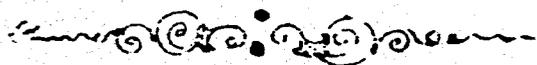
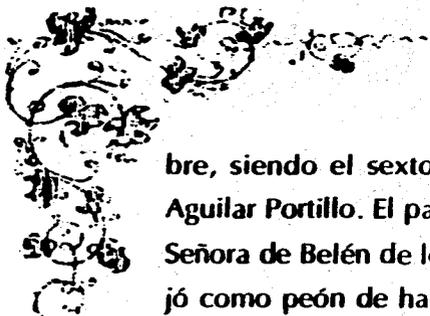
Basta recordar que la primera información que Blas Vanegas Arroyo (hijo de Antonio Vanegas Arroyo, quien fue el editor para el que Posada trabajó desde 1890 hasta su muerte) dio a Frances Toor para Mexican Folkways estaba equivocada en cuanto a las fechas de nacimiento y muerte del grabador y al lugar de nacimiento (que era Aguascalientes y no la ciudad de León, Guanajuato).¹

Buena parte de lo que se cree de la biografía de Posada se deriva del testimonio de Blas Vanegas, pero sus recuerdos, en ocasiones, pueden ser poco creíbles al intentar mitificar no sólo a Posada, sino también la relación que el grabador tuvo con su padre (volveré a este problema cuando trate la etapa de la vida de José Guadalupe Posada en la ciudad de México; entonces me referiré a otros testimonios que presentan al artista en algunos de sus aspectos humanos).

Es en la ciudad de Aguascalientes donde José Guadalupe Posada nace el 2 de febrero de 1852. Aquí transcurre su infancia, su adolescencia y parte de su juventud. Es decir, la primera etapa de su vida. Es muy importante porque es entonces cuando lleva a cabo su formación inicial en el oficio que seguiría de por vida, el de ilustrador-grabador, y cuando empieza a tener contacto con las ideas políticas liberales de la época.

Respecto a la fábula que envuelve la vida de Posada, esta primera etapa no es probablemente una excepción. A Alejandro Topete del Valle se debe la destacada aportación de haber encontrado documentos de la familia Posada (actas de bautismo, matrimonio y defunción; nóminas de vecinos) mediante los cuales fue posible establecer las actividades, nombres, vínculos y número probable de sus miembros, además de ubicar el lugar donde vivían.²

José Guadalupe Posada Aguilar nació en una humilde finca localizada en un callejón, que en aquel entonces no tenía nom-



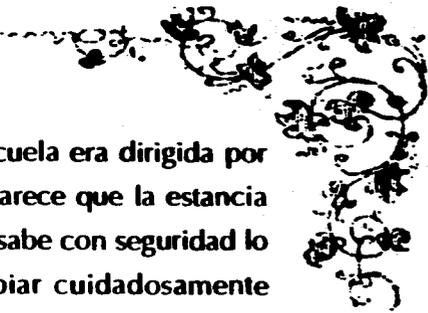
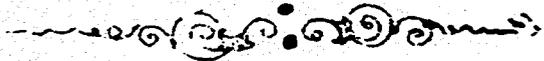
bre, siendo el sexto hijo de Germán Posada Cerna y Petra Aguilar Portillo. El padre provenía de Real de Minas de Nuestra Señora de Belén de los Asientos de Ibarra, donde se cree trabajó como peón de hacienda y se estableció en 1821 en lo que fue el Pueblo Nuevo o de Indios de San Marcos, que había terminado por convertirse en un barrio de la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de Aguascalientes. Contaba 20 años y eligió como oficio el de panadero. En 1830, ya con 29 años, se casa con Petra Aguilar (la madre de José Guadalupe) quien tenía entonces 15 años, era de origen tlaxcalteca y vivía en el mismo barrio. Germán Posada tenía ya un hijo de dos años que llevó a vivir con la nueva familia. Durante mucho tiempo vivirían en el barrio de San Marcos, donde nació y creció José Guadalupe.

La ciudad de Aguascalientes, de la cual dicho barrio formaba parte, está en un declive y, en aquel entonces, se destacaban una que otra torre entre muchos árboles (algunos de ellos frutales) y flores. El agua corría por toda la ciudad regando huertas, jardines públicos y fuentes manantiales abastecían a sus habitantes. Había además baños termales. El barrio de San Marcos se caracterizaba por sus viñedos, árboles frutales, gigantescos fresnos y jacarandas. De la horticultura vivía la mayoría de sus habitantes. Ese fue el medio ambiente rural y humilde en el que José Guadalupe crecería repartiendo, probablemente, su tiempo entre los juegos infantiles y ayudando a su padre en las labores de la panadería.

Se dice que también ayudaba a un tío suyo que era alfarero (llamado Manuel) y que fue en su taller donde por primera vez tendría contacto con el manejo de las formas y donde empezaría a despertarse en él su posterior vocación por el dibujo.

Se trata sin embargo de un dato ambiguo. El primero en mencionar a este tío de Posada es Fernando Gamboa, en su libro Printmaker to the mexican people,³ que se publicó en inglés en la ciudad de Chicago en 1944 y que fue traducido en México hasta 1952 con el título de José Guadalupe Posada: sus tiempos: el hombre: su arte.⁴ Gamboa no dice de donde obtuvo esta información y dado que el texto contiene muchos errores es necesario tener reservas en cuanto su fidedignidad. Investigadores posteriores retoman éste dato de Gamboa (Héctor Olea⁵ o Carrillo Azpeitia,⁶ quien agrega que Manuel era hermano del padre). Este es un ejemplo de como un dato sin fundamento sólido se da por sentado y empieza a repetirse en otras investigaciones. Únicamente Antonio Rodríguez⁷ señala su ambigüedad. Murillo Reveles, por su parte, afirma que el dedicado a la alfarería era un hermano de la madre de Posada, José María Aguilar, quien además estaba casado con una hermana del padre de José Guadalupe.⁸

Cirilo, hermano 13 años mayor que José Guadalupe, era el único con formación escolar en la familia. Era maestro y dirigía una escuela primaria (situada en la acera norte del jardín de



San Marcos), establecimiento muy pobre y que incluso carecía de libros. Sería él quien acogería a José Guadalupe para que aprendiera a leer, escribir, hacer cuentas y estudiara el catecismo de Ripalda que se enseñaba por entonces.

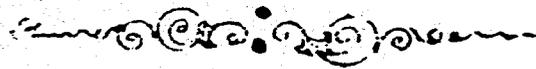
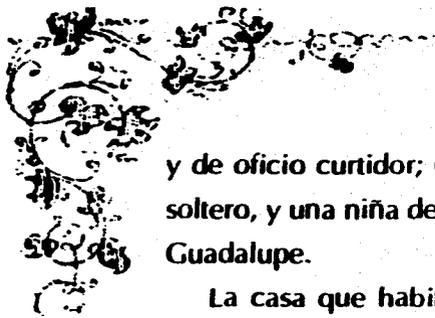
Según Rodrigo A. Espinosa, quien fue condiscípulo de José Guadalupe, recuerda que teniendo el grabador 12 años ayudaba a su hermano Cirilo cuidando a los pequeños estudiantes mientras trabajaban.⁹ José Guadalupe, a su vez, se entretenía copiando estampas religiosas, los dibujos de las cartas de juego o retratando a los niños.

El mencionado Espinosa recuerda que por entonces llegó a Aguascalientes el gran circo Rea y que en todas las esquinas se veían llamativos carteles llenos de colorido, en que aparecían acróbatas haciendo sus números en esteras, con barras de equilibrio, trapecios, anillas, payasos en grupo, trapecistas, jinetes en caballos blancos, domadores, alambristas, enanos y hasta fieras.¹⁰

Probablemente fue su mismo hermano Cirilo quien lo llevó a la Academia Municipal de Dibujo de Aguascalientes. Esta escuela fue fundada en 1836-1837 por Francisco Semería. En ella también se impartían clases de escultura y pintura y aunque durante algún tiempo se estableció una cátedra para gente de "buena posición social", en 1849 el gobernador de Aguascalientes, Jesús Terán (quien trabajó mucho por la educación en su estado) la abrió a los artesanos.

Cuando José Guadalupe ingresa la escuela era dirigida por Antonio Varela, quien sería su maestro. Parece que la estancia de Posada en la escuela fue corta y no se sabe con seguridad lo que aprendería. Tal vez se limitó a copiar cuidadosamente estampas para soltar la mano o a hacer ejercicios reproduciendo litografías francesas en las que aparecía dibujado un ojo con once trazos fundamentales.¹¹ Estudiaría las normas académicas imitando a los clásicos impregnados del romanticismo de la época. Según Espinosa, su condiscípulo Posada avanzaría muy rápido, por lo que no tardó en aprender lo poco que pudo ofrecerle una escuela con tan pocos recursos. Mi opinión es que más que buscar una incipiente formación de artista, Posada asistía con la idea de desarrollar posteriormente un oficio, ya que venía de una familia con apremios económicos. Hay que recordar, además, que la Academia Municipal de Dibujo había sido abierta a los artesanos, con lo que se intenta darle una orientación más progresista, pues contribuía a la formación de oficios que requirieran la práctica del dibujo.¹²

Por un Padrón de moradores de 1865, realizado en el barrio de San Marcos,¹³ es posible tener una idea de cómo vivía José Guadalupe a los 13 años. En él aun no se le señala oficio alguno. La madre tenía ya 50 años, el padre 64 y continuaba desempeñando el oficio de panadero. Con ellos viven el medio hermano Pablo de la Trinidad, de 37 años, de oficio zapatero y su mujer; el hermano José Bárbaro de 23 años, también casado



y de oficio curtidor; Cirilo, el hermano maestro, de 25 años y soltero, y una niña de 7 años, tal vez hermana o sobrina de José Guadalupe.

La casa que habitaba la familia Posada era muy pequeña para lo numerosa que era. En la misma manzana vivían la familia de un hortelano y la de un albañil.

En el padrón de 1867¹⁴ aparecen todos los Posada ya mencionados y otro hermano menor de José Guadalupe, Ciríaco (omitido en el documento anterior) que ya cuenta con 11 años, al igual que la primogénita de Cirilo que tiene 9 meses de edad y cuyo nacimiento ocasionó la muerte de su madre. José Guadalupe tiene ya 15 años y se señala ya su oficio de pintor.

Se ignora el tipo de trabajos que realizaría, pero dadas las estrechas condiciones familiares es de suponer que desde entonces haya colaborado para ayudar a cubrir las necesidades fundamentales. Tal vez los trabajos que entonces hacía estaban dentro de la tradición artesanal, pero es importante señalar que no se conoce ningún trabajo pictórico de Posada: todos son ilustraciones realizadas en grabado.

Posada vivió en un medio provinciano pobre y una vida familiar de escasa cultura. Como se ha dicho, el oficio de su padre —panadero— y el de dos de sus hermanos —zapatero y curtidor— era muy humilde. José Guadalupe crecería en contacto con la superstición del pueblo y su terror ante los hechos sobrenaturales o el demonio y escuchando relatos en los que se

hablaba de ello.¹⁵

Por entonces, la vida política de todo el país era agitada y Aguascalientes no era la excepción. Posada fue testigo de ello. El y su familia, como todo el pueblo mexicano, sufrieron la zozobra de una vida llena de inseguridad, tanto por las luchas de los bandos políticos como por los saqueos de los bandidos que merodeaban por los estados. El país tan sólo contaba 31 años de vida independiente y los intentos de desarrollo y crecimiento se veían obstaculizados por los problemas económicos y la inestabilidad política. Se arrebataban el gobierno continuamente los liberales y los conservadores.

En Aguascalientes también existía esta división en dos bandos políticos. De hecho, como sucedía en los demás estados, la situación política de la capital del país y los cambios que iban definiéndolo se reflejaban en la ciudad donde Posada vivía. Así, cuando triunfa la Revolución de Ayutla en 1854 y los liberales deponen a Santa Anna, los liberales de Aguascalientes (que habían apoyado el cambio) asumen el gobierno. Jesús Terán es el gobernador, apoya la educación y el progreso y estimula a la prensa liberal. Esto significó un periodo de paz de tres años. De hecho, los periodos de tranquilidad y conflicto se irían alternando.

Es de suponer que toda esta problemática sólo haya llamado la atención de Posada cuando era niño en la medida en que repercutía en actos de violencia. Por ejemplo, cuando tenía

cinco años se expidieron las leyes de Juárez y Lerdo y la Constitución de 1857, y también hubo fricciones políticas en el estado de Aguascalientes. Los conservadores organizan una revuelta en Semana Santa con el pretexto de que se atacaba la religión y apedrean las casas de los liberales conocidos. Resultan varios muertos, pero finalmente se controla la revuelta.

Cuando se inicia la Guerra de Tres Años, en Aguascalientes se apoya a Juárez. El gobierno pasa de un bando político a otro en la metrópoli, lo que también ocurrirá en esta ciudad. Tal situación es aprovechada por algunos forajidos "liberales" que en nombre de "la libertad" saqueaban y desolaban los pueblos del estado, como en 1858 en que entraron en la ciudad de Aguascalientes a vender lo robado: caballos, ornamentos de iglesias; muebles, etc. Esto desprestigiaba a los liberales, que por otra parte eran atacados por los curas locales.

Pero también los forajidos fueron los que en 1859, además de cometer robos y asesinatos, expulsaron al gobierno conservador. Entonces el bando liberal restaura el orden e inicia obras públicas. El nuevo gobernador, Esteban Avila, apoya a la prensa y a los literatos. Mientras los conservadores permanecen públicamente inactivos.

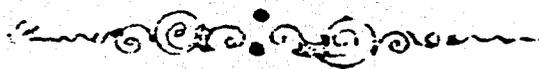
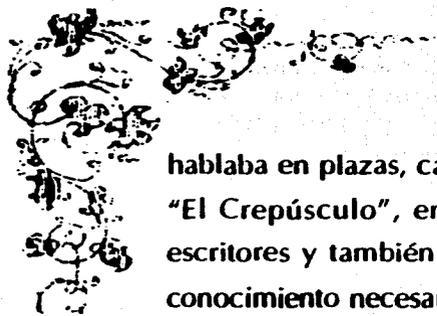
Se trata de otro periodo de paz, que además es muy impor-



El historiógrafo Agustín Rómulo González, apodado "la cotorra", aparece en éstas y otras caricaturas que Posada hizo para El Jicote metamorfoseado justamente en una cotorra.



tante para comprender la posterior ideología de José Guadalupe Posada. En su libro Historia del Estado de Aguascalientes, publicado en 1881, el historiador Agustín R. González,¹⁶ quien fue partícipe de la situación política de Aguascalientes en la época que estamos estudiando (y que por ello fue caricaturizado por el grabador en la serie publicada por El Jicote, a la que haré referencia más adelante) recrea una atmósfera en que las ideas políticas ocupaban sitio principal en la vida de Aguascalientes (la información histórica respecto a esta primera época de Posada en Aguascalientes la extracto de este historiógrafo). Dada la intransigencia del gobernador, los liberales se dividieron en puros (que lo apoyaban) y moderados. Recuerda González que los puros o rojos, que solían ser jóvenes impetuosos, hacían alarde de sus ideas avanzadas. Esta ostentación llegaba al extremo: se



hablaba en plazas, calles, en clubes como la sociedad literaria "El Crepúsculo", en donde oradores y poetas, abogados, escritores y también gente del pueblo, que se creían con el conocimiento necesario, improvisaban discursos sobre política, filosofía y religión para ilustrar al pueblo que acudía a escucharlos. En ocasiones se aplaudían incluso las ideas más subversivas y las diatribas más audaces, pues hombres de todas clases y condiciones las expresaban.

El historiador González proporciona un dato sumamente interesante, pues aunque sólo sea de paso menciona que entre la gente del pueblo que ocupaba la tribuna destacó don Cirilo Posada¹⁷ (cabe recordar que únicamente los liberales lo hacían). Por una referencia accidental se puede saber que dicho hermano de José Guadalupe, mayor que él y maestro de profesión, sustentaba la ideología liberal (esta información, hasta ahora desconocida, es un dato que encontré accidentalmente al estudiar la historia del estado de Aguascalientes).

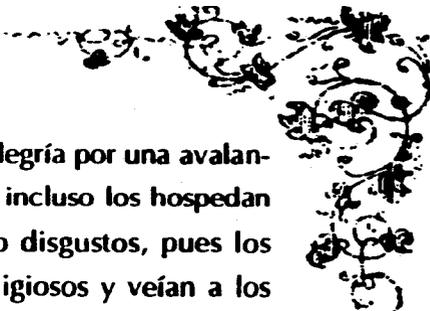
Es de suponer que Cirilo no sólo fue una fuerte influencia en su hermano menor, por haber canalizado sus intereses llevándolo primero a la escuela en que daba clase y después a la Academia Municipal de Dibujo, sino también en cuanto a la cercanía con la ideología liberal. González afirma que los odios se acentuaban y las familias de los partidarios se dejaban de hablar, desaparecía la sociabilidad.¹⁸ Supongo que Cirilo Posada debió establecer relaciones con otros liberales por lo

que bien pudo ser él quien llevara a José Guadalupe a trabajar con el también liberal José Trinidad Pedroza, quien sería en realidad el primer maestro del futuro grabador.

Cirilo Posada participaba políticamente en una época en la que, según el ya mencionado historiador González, era manía hablar o escribir, citar a Voltaire, D'Alambert, Rousseau, Mirabeau, Sieyes, hablar de la Revolución Francesa y hacer alarde de ateísmo. Se pedían las cabezas de los clérigos para fecundar el árbol de la libertad, "¡Muera el Papa!, ¡Mueran los frailes!, ¡Mueran los mochos!" eran los gritos ordinarios y las palabras con que se terminaban los discursos y los artículos periodísticos de los liberales puros, que eran numerosos. Su postura se manifestaba de forma extrema: usando corbata roja, los soldados blusa roja o roja la bandera de la asociaciones políticas. Los conservadores censuraban todo pero permanecían sin participar.

Aunque había paz en Aguascalientes la lucha continuaba en el resto del país. Las tropas del estado colaboraron para vencer a Miramón y al triunfar la Reforma fue inmediatamente introducida pues el gobierno ya era liberal. El gobernador Avila se reelige arbitrariamente y reprime a la oposición, que aumenta tanto entre liberales como conservadores.

La Intervención francesa de 1862 tuvo inmediata repercusión también en Aguascalientes. Dada la difícil situación económica y política los militares realizan una leva para reunir



tropa, liberando a los individuos que pagaban rescate en armas, géneros o dinero, aunque hubo muchos que se agregaron voluntariamente.

La oposición logró que el gobierno federal destituyera al gobernador, quien fue sustituido por José María Chávez, tío de José Trinidad Pedroza y dueño del taller en donde éste hizo su aprendizaje como grabador e impresor. Chávez logró armar a base de fuertes impuestos un débil ejército para salir a combatir el bandidaje que se había acrecentado; fue derrotado y en noviembre de 1862 los forajidos entran a la ciudad de Aguascalientes, que estaba desprotegida, sembrando una vez más el terror y la angustia. Muchas familias huyeron pues las alarmas eran diarias.

Estos hechos debió vivirlos muy de cerca la familia Posada, pues fue justamente en el barrio donde vivían, el de San Marcos, donde los ladrones establecieron su cuartel. El débil gobierno apenas podía defender la parte de la ciudad tras las fortificaciones, el resto sufrió impunemente toda clase de crímenes al grito de "¡Viva la religión!" desde fines de 1862 y casi todo 1863.

Es posible que Posada haya podido presenciar escenas llenas de violencia como la quema y saqueo del Parián de Aguascalientes el 13 de abril de 1862. Todos estos sucesos no podían menos que impactar el ánimo de la población. Los franceses entraron a la ciudad en 1864 y asombrosamente

fueron recibidos con demostraciones de alegría por una avalancha de curiosos y de conservadores, que incluso los hospedaban en sus casas. Sin embargo pronto hubo disgustos, pues los franceses se burlaban de los dogmas religiosos y veían a los conservadores como traidores a su patria, a pesar de que eran ellos quienes ocupaban los cargos públicos.

Fue un periodo de inseguridad para los liberales. En principio fueron obligados bajo amenaza a firmar un acta en que aceptaban la situación quienes habían ocupado cargos públicos, entre ellos José Trinidad Pedroza.

Su tío, el gobernador José María Chávez recorría los alrededores de Aguascalientes con un débil ejército y finalmente fue atrapado y fusilado.

Cabe recordar sin embargo que los franceses simpatizaban con la ideología liberal y que Maximiliano aceptó las leyes de Reforma. Por ello en Aguascalientes muchos liberales fueron excarcelados. Pero cuando la monarquía empezó a tambalearse y tuvo que acercarse de nuevo a los conservadores, los liberales de la ciudad natal de Posada empezaron a sentir el acoso: se les cobraba su libertad, eran encarcelados y algunos fueron condenados a muerte. La población intercedió y sólo se les deportó a Yucatán o León. Otros se fueron al norte del país a continuar la lucha, como Jesús Gómez Portugal, quien volvió a Aguascalientes con otros republicanos y logró recuperar la ciudad. Fue recibido con entusiasmo y elegido gobernador.

Posada, caricatura núm. 2 de *El Jicote*, 1871. El historiógrafo Agustín Rómulo González, aparece justamente como una cotorra, recibiendo las "treinta monedas" que le arroja Lerdo de Tejada como pago de una traición a Juárez, por parte de él y del gobernador de Aguascalientes, el coronel Jesús Gómez Portugal (quien lleva su botella de mezcal de "los pinos").



Hablar de Gómez Portugal es importante en este trabajo porque él y algunos de sus colaboradores (Sandoval, Alcázar, Agustín R. González —el historiógrafo que estoy citando—, Gallegos) serían el blanco principal de las caricaturas que José Guadalupe Posada realizó para el mencionado periódico liberal.

En principio Gómez Portugal gozó de gran popularidad, pero en 1868 se inician las dificultades con los conservadores, a quienes destituye de sus car-

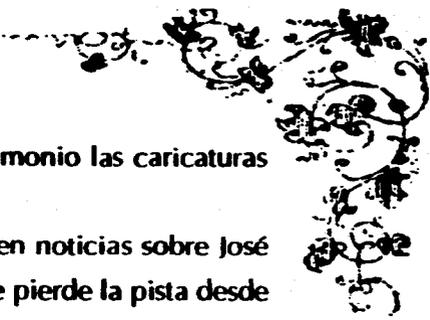
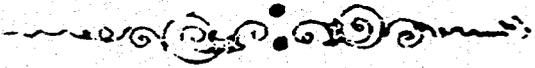
Posada se burla también de los colaboradores de Gómez Portugal. En la caricatura número 5 de *El Jicote*, (izquierda). Jesús F. López sostiene el palo ensabado, mientras Francisco G. Hornedo empuja a Julio Pani sobre el cual ya suben Francisco de P. Gochicoa y otro personaje no identificado. En la cúspide está ya "la cotorra" (Agustín R. González). Juan Alcázar, con el telescopio invertido, pretende mirar.



gos por criticar sus medidas. La impopularidad de Gómez Portugal crecería, pues la división entre los liberales también se dio a nivel local: en junio de 1870 el gobernador viaja con Agustín R. González a la ciudad de México y oponiéndose a Juárez apoyan a Lerdo de Tejada. Entonces algunos de los que habían sido seguidores suyos (Francisco Hornedo, Julio Pani Valle y Vázquez del Mercado, quienes también fueron caricaturizados por Posada en *El Jicote*) crean otro partido ofreciendo la candidatura a Agustín R. González quien la rechazó. Perdió



En la caricatura núm. 3 de *El Jicote*, Librado Gallegos aparece sentado en la mesa electoral, comprando votos y pagando para que expulsen la casilla a los opositores. A la izquierda, Juan N. Sandoval "aconseja" a un votante prometiéndole una gratificación. Enmarcados en la pared, aparecen los retratos de Lerdo de Tejada y "la cotorra" (González).



Gerardo de Tejada las elecciones pero Gómez Portugal se reelige arreglando las leyes, lo que aumenta más la oposición entre sus antiguos partidarios. Entre ellos está José Trinidad Pedroza, quien había sido amigo suyo e incluso ocupó un cargo público durante su gobierno.

Es en este contexto en el que aparecen los primeros trabajos que se conocen de Posada: las once caricaturas que ilustran El Jicote, periódico editado por José Trinidad Pedroza y redactado por él y otros liberales que criticaban a Gómez Portugal y sus hombres, que también lo eran. Algunos investigadores han dicho equivocadamente que el gobierno de Gómez Portugal, al que criticó Posada, era conservador.

El 4 de agosto de 1871 Gómez Portugal viaja a la metrópoli, dejando el gobierno irreflexivamente en manos de Ignacio T. Chávez, quien pertenecía a la oposición, que se organizó y con apoyo de la federación lo destituyó de la gubernatura. Trinidad Pedroza y los otros colaboradores de El Jicote celebraron su caída. Lo anterior corrobora la afirmación de Raquel Tibol¹⁹ en el sentido de que el posterior cambio de residencia de Pedroza y de Posada a la ciudad de León no se debió a las persecuciones de Gómez Portugal, como erróneamente señala Murillo Reveles entre otros.²⁰ Héctor Olea, citando al historiador Jesús Bernal, también señala que se trata de una fábula, basándose en el hecho de que Pedroza había sido colaborador político de Gómez Portugal, pero no toma en cuenta la posterior ruptura

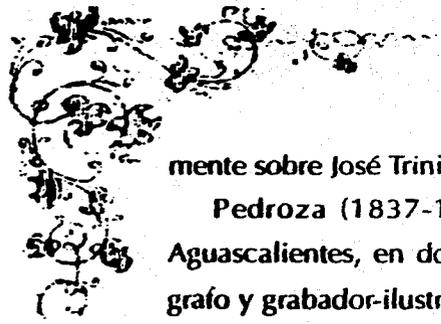
entre ambos hombres, de la cual son testimonio las caricaturas realizadas por Posada en El Jicote.²¹

Es hasta este año de 1871 que se tienen noticias sobre José Guadalupe Posada nuevamente, pues se le pierde la pista desde 1867, año en el que se sabe que trabajó como pintor, como ya se mencionó, y a partir del cual sólo es posible estudiar la situación histórica que vivió el artista y hacer referencia a la posible influencia ideológica que pudo haber tenido en él su hermano Cirilo y luego el también liberal José Trinidad Pedroza, quien era además uno de los impresores más importantes en Aguascalientes. Es en el taller de litografía de éste en donde reaparece Posada a la edad de 19 años, aunque se desconoce el momento preciso en que inició ahí su labor.

El padre de José Guadalupe Posada muere el 16 de septiembre de 1871, y el acta de defunción es levantada justamente por el artista, al que se le señala en ese momento de oficio impresor y con residencia todavía en Aguascalientes.

José Trinidad Pedroza, maestro de Posada.

En vista de los pocos datos que existen sobre José Guadalupe Posada y también de aclarar más acerca de su formación inicial dentro de las ideas progresistas de la época y recrear este ambiente, resulta importante hablar más extensa-



mente sobre José Trinidad Pedroza.

Pedroza (1837-1920) nació también en la ciudad de Aguascalientes, en donde se desempeñó como impresor, tipógrafo y grabador-ilustrador, además de ser un activo liberal. Fue quien introdujo a Posada en el grabado litográfico para realizar ilustraciones comerciales y también para expresar opiniones políticas mediante la caricatura.

En aquel entonces, dado lo problemático de las comunicaciones por las grandes distancias llenas de accidentes geográficos (acosadas además por forajidos), fue necesario que cada estado cubriese sus necesidades de imprenta. Por ello la formación de tipógrafos, grabadores y dibujantes era completa y los talleres de tipografía y litografía eran numerosos en provincia. También fueron creadas para dicho fin instituciones como la Academia de Dibujo, Escultura y Arquitectura fundada, como se mencionó, en 1836 y posteriormente abierta a los artesanos en 1849. Pedroza asistió a esta escuela, a la que Posada también ingresaría años después.

Pero en realidad Pedroza —al igual que Posada— consolidaría su formación con la práctica en un taller de litografía e imprenta, como lo hicieron todos los ilustradores de la época. Cuando era muy joven entró a trabajar en “El Esfuerzo”, establecimiento industrial de su tío José María Chávez (importante liberal antes mencionado y que fue gobernador del estado). En dicho taller se reflejaba el espíritu de la época. Ahí, por

primera vez en el estado de Aguascalientes, se trabajó la encuadernación, la fotografía, el grabado y la litografía. También se hacía talabartería, carpintería, carrocería (que entonces era muy importante por el sistema de diligencias en el correo), plomería, obrajería, fundición, herrería, ebanistería, tapicería y tejidos, había también pintores. Se trataba de un conjunto de talleres situado en medio de dos enormes patios; en un tercero había mulas girando para dar movimiento a las poleas que hacían rodar ruedas y ejes en los talleres. En el segundo piso de la fábrica estaba la imprenta en que se imprimían libros y periódicos. *“Quienes penetraban a ese taller modelo, único en aquella época, notable por su esmerado aseo y por la perfección de los objetos que ahí se elaboraban salían maravillados”*.²²

El equipo litográfico consistía en un tórculo R. Hoe and Co. de Nueva York (traído en 1855 por Chávez, una cortadora, rodillos entintadores, piedras litográficas. Posteriormente pasaría a ser propiedad de José Trinidad Pedroza (junto con el equipo de imprenta), y finalmente de Posada.

Además “El Esfuerzo” fue un taller políticamente activo. De ahí salieron periódicos en los que se criticó a los conservadores y también la invasión norteamericana, como El Látigo, El Duende. Otro periódico impreso ahí fue El Artesano, fundado por Chávez en 1855, era redactado por políticos, profesionistas y artesanos y en él se difundían conocimientos útiles relaciona-

dos con las ciencias y las artes manuales y todo lo que pudiese ser de provecho para los oficios. Divulgaba además principios relacionados con las ideas liberales para que llegaran a todos los rincones del estado, apoyando desde luego la Reforma.

En el taller también se imprimieron caricaturas y litografías para periódicos, como es el caso de las que ilustraron La Serenata (periódico de 1862), realizadas por Vicente Trillo.

Las ideas liberales permeaban la actividad del taller. Los artesanos que trabajaban en él hacían reuniones de carácter político y literario, que José Trinidad Pedroza (de personalidad chispeante)²³ no sólo animaba sino que también solía encabezar.

Pedroza, durante el gobierno de su tío José María Chávez, ejerció un cargo público por lo que, cuando los franceses invadieron Aguascalientes fue obligado a firmar un documento (junto con otros liberales que también habían desempeñado funciones públicas) bajo amenaza, en el que aceptaba la situación.

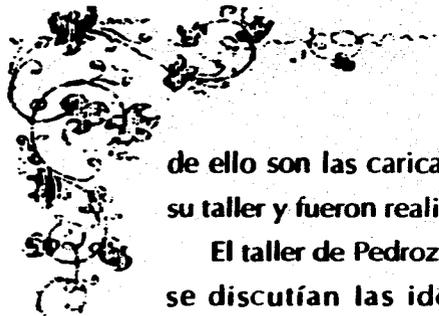
Pero después tomó las armas y luchó contra la Intervención. Raquel Tibol dice que perteneció al 2o y 4o. batallón de Aguascalientes,²⁴ aunque la opinión de Héctor Olea es que combatió con el Primer Batallón ligero de Aguascalientes, en Puebla en 1862 y en el Monte de las Cruces, donde cayó prisionero, pero obtuvo su libertad²⁵ y se estableció en León con su taller tipográfico y litográfico, temeroso de ser perseguido

por las autoridades imperialistas en Aguascalientes. En su imprenta se publicaron La Libertad de México y La Aurora de México, periódicos fundados por Antonio Cornejo y Agustín R. González (colaboradores de Gómez Portugal), en que se combatía a los imperialistas del Departamento, pero su publicación fue coartada y reprimidos los que participaban en ella. Pedroza permaneció en León aproximadamente dos años, desde 1864.



Posada dibuja al coronel Jesús Gómez Portugal recibiendo los halagos del Lic. Esteban Parga, quien le besa la mano, mientras otro personaje le acerca una escupidera.

Al triunfo de la República, cuando Gómez Portugal toma la gubernatura, Pedroza regresa a Aguascalientes y ocupa un lugar destacado en el gobierno, pues es diputado en la cámara local. La amistad entre ambos hombres existía desde antes, pues cuando radicaba en León, Pedroza visitaba a Gómez Portugal, que había sido encarcelado por entonces.²⁶ En principio fueron colaboradores, pero cuando el gobernador empezó a cometer arbitrariedades Pedroza dejó de apoyarlo. Testimonio



de ello son las caricaturas de El Jicote, que se imprimieron en su taller y fueron realizadas por José Guadalupe Posada.

El taller de Pedroza fue, como "El Esfuerzo", un lugar donde se discutían las ideas políticas y los sucesos locales y nacionales. Fue en cuanto a oficio y pulcritud uno de los mejores de la República. En sus publicaciones se encuentra la variada tipografía romántica mexicana y copias de ilustraciones de libros franceses, por los que penetraba el romanticismo que invadía tardíamente el país.

En el taller de Pedroza podían conseguirse copias de periódicos que llegaban de la ciudad de México, entre ellos algunos con caricaturas como La Pata de Cabra y La Orquesta (quizá el más conocido en su género en el siglo pasado), etc. Esto es muy importante porque, como se verá más adelante, las primeras caricaturas de Posada para El Jicote estuvieron muy dentro del estilo que imperaba en México en esa época, es decir, bajo la influencia de la caricatura francesa de Daumier, Gavarni y Grandville. Esta influencia llegó precisamente a Posada a través de los periódicos capitalinos y en el caso de los dos mencionados ha sido posible detectar la influencia de sus caricaturas en las de Posada, por lo que es más que probable que haya sido en el taller de su maestro donde las vio.

Según Joyce Wadell Bailey, Pedroza publicó el periódico El Despertador, en el que informa de otros periódicos que podían encontrarse en su taller. En una columna titulada "Nuestra

Correspondencia periodística" se anunciaba a los que habían sido impresos en la capital del país, entre ellos El Padre Cobos. Agradece también, mencionándolos, a los que intercambian copias con El Despertador y se queja de La Orquesta, que no lo hacía, en el número del 25 de septiembre de 1870 al reimprimir un artículo que había aparecido en dicho diario capitalino.²⁷ En aquella época fue costumbre que los periódicos reservaran cierta cantidad de ejemplares para intercambiar con sus colegas, sobre todo entre los de provincia y la capital, para que se conocieran los sucesos locales. Podían reproducirse contenidos dando los créditos.

La lista anteriormente mencionada se publicó en distintas ocasiones: 2 de septiembre de 1870, septiembre 25 de 1870, diciembre de 1870, enero 8 de 1871 y enero 22 de 1871. Por lo que es posible percatarse de que además de que la publicación de El Despertador fue regular, lo fue también el intercambio de Pedroza con los editores capitalinos (Bailey no lo menciona). Es curioso —señala Bailey— que no se mencione El Jicote (periódico cuyas caricaturas fueron impresas ahí mismo), pero pienso que tal vez se deba a que éste se publicó posteriormente, a partir del 25 de junio de 1871.

Los servicios que presta la imprenta de Trinidad Pedroza son descritos en un anuncio aparecido en El Despertador, el 10 de enero de 1871:

"En el taller de imprenta donde este periódico es publicado, se rea-

lizan toda clase de trabajos tipográficos a muy bajo precio. Igualmente, usted encuentra formas de giros postales, formas de estados de cuenta, recibos, anuncios impresos, tarjetas de visita, envolturas de cigarro, grabados, caricaturas, etc."²⁸

No se sabe si ya para entonces José Guadalupe Posada trabajaba con Pedroza. Pero es seguro que antes de junio de ese año estaba en el taller, porque es en ese mes en el que aparece el primer número de El Jicote y en él la primera caricatura y litografía conocida del artista. Posada debió estar ahí desde antes porque tuvo que haber aprendido primero el proceso técnico de la litografía (que era el proceso de impresión comercial y también el de las caricaturas políticas de la época).

De cualquier modo, serían los trabajos enumerados en El Despertador los primeros que realizaría Posada. Es el taller de Trinidad Pedroza en el que empezaría su desenvolvimiento como ilustrador-grabador y es probable que



Esta es la caricatura núm. 1 de El Jicote, y fue la primera caricatura publicada de Posada. En ella el grabador se burla del doctor Juan G. Alcázar, colaborador de Gómez Portugal.

haya asistido a las reuniones que ahí se hacían, en las que, como se ha dicho, se hablaba de política.

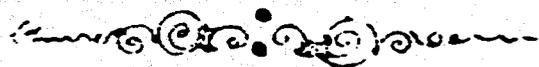
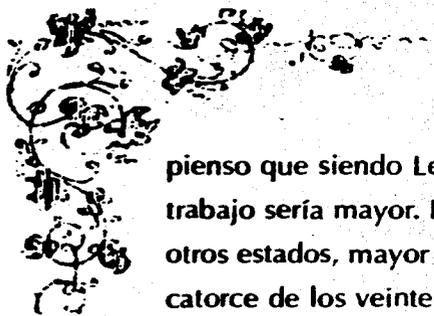
Aunque Trinidad Pedroza había sufrido represalias por la publicación de El

Jicote (como se ve en la caricatura número 6), al triunfar la causa que él defendía (la deposición de Gómez Portugal), no serían represalias o temores los que lo hicieron irse de Aguascalientes. El investigador Alejandro Topete del Valle cree que fueron profundas decepciones políticas las que lo llevaron a trabajar a León, Guanajuato, junto con el joven Posada.²⁹

Pudo haber sido así, pero



Testimonio de las represalias sufridas por la publicación de El Jicote es la caricatura núm. 6 de aparecida en este periódico y realizada por Posada. En ella Alejandro Vázquez del Mercado exige satisfacción a José Trinidad Pedroza (el maestro de Posada, editor y redactor de El Jicote), quien se escuda tras la ley de Imprenta, Antonio Cornejo aparece abajo con las manos en los oídos y tras un muro se resguarda Sóstenes E. Chávez. A la izquierda huyen Julio Pani y Francisco Moredó.



pienso que siendo León una ciudad más grande su campo de trabajo sería mayor. De hecho Guanajuato tuvo, en relación a otros estados, mayor número de talleres de impresión, aunque catorce de los veinte que había estaban en la capital del estado y no en León. De cualquier modo, la industria, aunque incipiente, era mayor que en Aguascalientes, cuestión que Pedroza debía conocer perfectamente, puesto que durante la Intervención ya había establecido en León su taller temporalmente.

A principios de 1872 se establece en León con su taller y equipo, que constaba de una Washington antigua (sucesora del modelo ideado para las primeras prensas de fierro en 1813), una prensa de mano Columbiana, buriles (para talla dulce), seis piedras litográficas y dos rodillos entintadores. Es de suponer que la prensa no fue muy grande, pues las impresiones no rebasaban los 43 cm. por ninguno de sus lados.

Para publicitar su taller de Imprenta y Litografía, Pedroza hace circular una esquila de fecha 15 de mayo de 1872. Dicho taller estaba en la calle del Indio número 14, en donde continuarían haciendo trabajos comerciales como en Aguascalientes. El 6 de agosto de 1873, con un nuevo aviso anuncia que acaba de reinstalar su taller en calle de la Cárcel num. 3, en la ciudad de Aguascalientes, como una sucursal de su negocio principal de León, Guanajuato. Murillo Reveles supone que lo de "sucursal" era una táctica política, porque lo único que

dejó fue el taller de litografía.³⁰

El año anterior, el 20 de septiembre de 1875, el grabador se había casado con María de Jesús Vela, y uno de los padrinos de la boda fue su hermano menor, Ciríaco Posada. Quedó José Guadalupe como encargado del taller, hasta que en 1876 su patrón (que estaba más dedicado al taller de Aguascalientes) se lo vendió. El investigador Francisco Antúnez supone (remitiéndose a catálogos y otros materiales) que Posada debió pagar la cantidad de cien pesos.³¹ José Guadalupe Posada, con 24 años, queda como único dueño del taller.

Hay que anotar que entre los primeros trabajos de José Guadalupe Posada (que se conocen gracias a que los descendientes de José Trinidad Pedroza conservaron el grueso álbum —que servía como muestrario— en el que éste archivó todos los ensayos llevados a cabo en su taller litográfico³²) hay uno que es puramente caligráfico (página derecha) fechado en abril de 1877, por lo que cabe preguntarse si efectivamente el taller de Pedroza había pasado a pertenecerle en 1876. Resulta extraño que el primer patrón de Posada hubiese guardado en su catálogo un trabajo realizado en un taller que ya no le pertenecía y que además estaba en otra ciudad. Se debe agregar que después Posada, como dueño del taller, no hizo archivo de sus trabajos o si lo hizo se perdió.

Como siempre, es poco lo que se sabe de la vida del artista en León. Por un documento fechado el 10 de agosto de 1879

Posada, quien fue un hábil calígrafo, realizó este boleto de invitación a una tertulia, León, 1877.

CASINO DE LEÓN
Tertulia el Suces 5 de Abril
de 1877
Boleto

en el que se asienta que la madre de Posada, Petra Aguilar, vende su casa de Aguascalientes (donde nació y creció el grabador) a la esposa de su hijastro, se sabe que ella tenía ya residencia en León, por lo que es probable que viviera con su hijo José Guadalupe y la esposa de éste. Alejandro Topete del Valle supone que con ellos también viviría su hermano menor, Ciriaco.³³

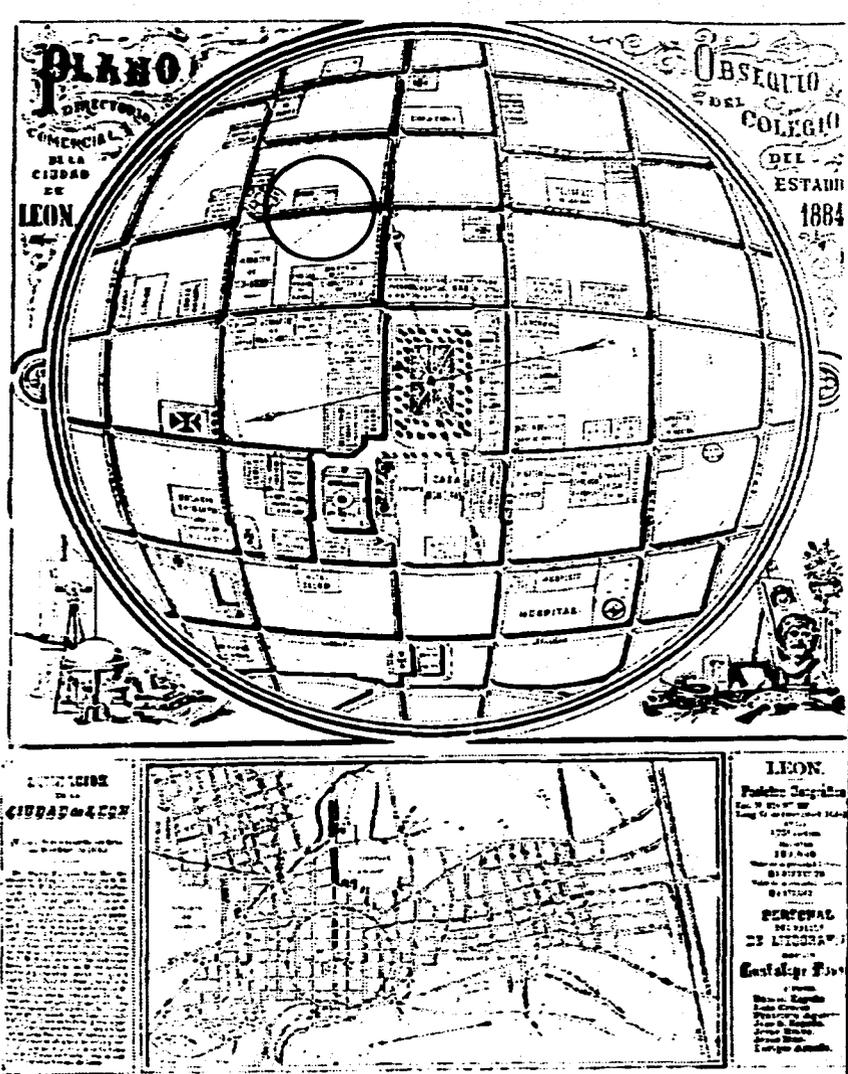
Lo que es un hecho es que Posada estableció su propio taller de imprenta y litografía junto con su casa en la Calle Honda, a media cuadra de distancia del Teatro Doblado en sociedad con uno de sus hermanos. Esto se sabe por algunas de las ilustraciones que el artista hizo durante esta época que están firmadas Posada y H^o. El investigador Bailey³⁴ supone que las siglas se referían a un hijo y no a un hermano, pero parece muy poco probable porque no podía haber tenido más de 8 ó 9 años. Por ello me parece más creíble la afirmación de Carrillo Azpeitia en cuanto a que la sociedad sería

con uno de sus hermanos.³⁵ Existe un plano comercial de la ciudad de León realizado por el grabador en 1884 en el que, entre otros locales, aparece el suyo y de su hermano (en la página siguiente aparece dicho plano). Esta sociedad existiría por lo menos desde 1883, año en que están fechadas dos de las ilustraciones más antiguas salidas del taller de ambos y, como hemos visto, duró mínimamente hasta 1884.

Parece razonable la hipótesis de Topete del Valle respecto a que Ciriaco Posada vivía en León, porque sus hermanos mayores ya se habían establecido con sus respectivas familias y desempeñaban sus propios oficios. Por otra parte, por el documento mencionado en el que la madre vende su casa a la esposa de su hijastro Pablo de la Trinidad (quien se desempeñaba como zapatero), es posible descartar



Es ésta una de las ilustraciones salidas del taller que Posada tuvo en sociedad con uno de sus hermanos en la ciudad de León. Así lo demuestra la firma Posada y H^o. La imagen representa la iglesia matriz y la plaza principal de Guanajuato. Ilustración litográfica del libro *Efemérides Guanajuatenses*, 1884.

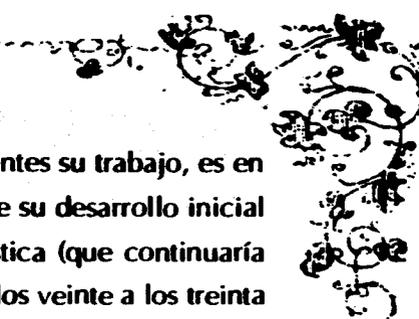


Plano directorio comercial de la ciudad de León, con mención de los principales establecimientos comerciales, entre ellos el suyo (aparece señalado). El plano fue realizado en el colegio del estado, en el taller de litografía dirigido por Posada. En la esquina inferior del lado derecho aparecen los nombres de sus alumnos. Año de 1884. El círculo que aparece arriba a la izquierda señala cual era la ubicación del taller mismo de Posada.

que haya sido éste quien hizo sociedad con José Guadalupe; también se descarta a Cirilo, porque en el mismo documento se asienta que vive en una casa vecina a la que se vende (además en el documento se le hereda a él una parte de la antigua propiedad de la madre). Supongo, por lo tanto, que la sociedad debió ser con Ciríaco.

Es en León en donde Posada se dedicaría a la enseñanza de su oficio pues trabajó como profesor en la Escuela de Instrucción Secundaria (escuela sostenida por el estado), en la que se estableció la enseñanza de talleres de imprenta, encuadernación y litografía. Este último se creó el 4 de abril de 1883, asignándosele a la plaza \$135.00 de abril a octubre, más el 50% de dicha cantidad para reparar la prensa. Rafael Carrillo Azpeitia³⁶ supone que él se encargó de impartirla desde un principio, aunque sólo hasta el 15 de enero de 1884 se le designara maestro "práctico", recibiendo \$8.09 en la primera quincena, pues su sueldo mensual era de \$15.00, sin cobro durante vacaciones. El investigador Mariano González Leal afirma que antes hubo otro titular: José Leal y Zavaleta, sustituido en 1884 por Posada quien permanecería en el puesto durante cuatro años.³⁷

Eran sólo siete muchachos sus alumnos. Uno de ellos, Enrique Aranda, dio su testimonio en dos ocasiones. En la primera fue entrevistado por Alejandro Topete del Valle³⁸ y entonces recordó que él y Ramón España (otro discípulo de



Posada) visitaban a su maestro en su taller-domicilio ubicado en la Calle Honda, en donde bromeaban con él, haciendo los tres caricaturas de los personajes conocidos de León. Ambos jóvenes ilustraban un periódico quincenal redactado y editado por los maestros y alumnos de la escuela secundaria llamado La Educación, en el que también apareció un trabajo de Posada. Aranda recuerda que la situación económica de Posada era precaria y su ambiente social el de un artesano. También que contaba con pocos amigos.

En la segunda ocasión, entrevistado por Carrillo Azpeitia en 1960, Aranda, que ya contaba con 90 años, recordaba que José Guadalupe Posada les enseñaba a él y a sus compañeros a preparar las piedras y elaborar los lápices o barras litográficas a base de jabón neutro, sebo purificado, cera virgen, goma laca y negro de humo. Recordaba igualmente que era un hombre muy modesto, vestido correctamente al uso de la época. Al visitarle él y su condiscípulo Ramón España, lo encontraban siempre ocupado haciendo anuncios, diplomas, imágenes religiosas, viñetas.³⁹

De este periodo en que Posada trabaja de modo independiente sólo se conocen ilustraciones que hizo para periódicos y el citado plano comercial de León, pero por el testimonio anterior se sabe que continuó haciendo el mismo tipo de trabajos que hacía con José Trinidad Pedroza. Pienso que debió ser así, pues de hecho el suyo era un taller comercial.

Aunque Posada empezó en Aguascalientes su trabajo, es en León donde lleva a cabo la mayor parte de su desarrollo inicial y principia una etapa de transición estilística (que continuaría en la ciudad de México). Vive aquí desde los veinte a los treinta y seis años y durante su larga estancia se operaron en el país muchos cambios políticos y económicos que conformarían el México porfirista en que creció y maduró la obra del grabador, quien sólo sobrevivió tres años al término del régimen de Díaz: el Plan de Tuxtepec mediante el que el general oaxaqueño desplazó del poder a Lerdo de Tejada eligiéndose presidente, la elección de Manuel González (manipulado por Díaz), la entrada de grandes capitales extranjeros, la permanencia de las enormes desigualdades sociales, las reelecciones y la dictadura represiva de Díaz quien logró finalmente la unificación nacional recoiniciando los distintos grupos en que se dividían los liberales.

A pesar de todos estos cambios no se conoce ningún trabajo de Posada realizado en León en que aborde temas políticos. Sin embargo algunos se refieren a sucesos locales, entre ellos unos de carácter oficial, como la inauguración de obras públicas, la muerte de algún personaje local, los festejos del 3er. centenario de la fundación de León (iniciados el 20 de enero de 1876 con el paseo de carros alegóricos), una peregrinación de fieles entrando a la catedral de León, monumentos y vistas de la misma ciudad, etc. Uno de los editores con los que aquí co-



TEATRO DOBLADO

Si bien Posada no realizó en León ningún trabajo con tema político, sí realizó muchos en los que registra acontecimientos de la vida del lugar. La imagen de la izquierda es la carátula del periódico *La Gacetilla*, Núm. 55, publicada en dicha ciudad. En el encabezado se mezcla la tipografía con un dibujo de la Plaza Principal. Bajo éste aparece en mayor tamaño la fachada del Teatro Doblado.

Posada, retrato del doctor Francisco Leal del Castillo, Director de la Escuela Secundaria y cuatro alegorías en relación a su muerte (1884), 8 de mayo, carátula de *La Gacetilla*.

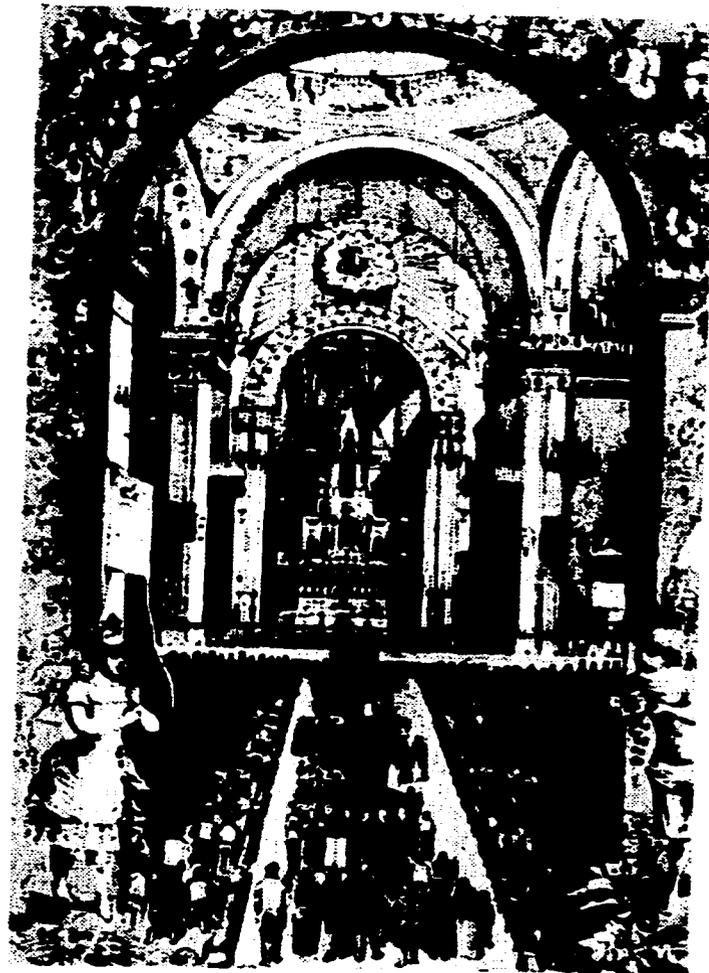
labora es David Camacho, quien publica el periódico *La Gacetilla*. Existe la hipótesis de que fue él quien lo puso en contacto con Irineo Paz, editor de la ciudad de México.

El grabador, siendo parte del pueblo, continuaría estando en contacto con sus festividades, creencias y costumbres. El día de muertos, por ejemplo, era en León a fines del siglo XIX, muy animado: se colocaban muchos puestos alrededor de la Plaza



DR. FRANCISCO LEAL.
RETRATO EN LA ENFERMERIA DE FRANCISCO LEAL DEL CASTILLO, EL 10 DE MAYO DE 1884.

Principal, en donde las familias adquirían los tradicionales dulces de alfeñique y calaveras de cartón, luciendo los atavíos que de rigor se debían estrenar en esa fecha: amplias faldas y mangas, encajes, sombrillas con flecos y borlas, enormes sombreros con plumas y bolsos bordados de chaquira. Se daba una corrida de toros y una orquesta tocaba en la plaza principal. Aparecían las calaveras en verso.



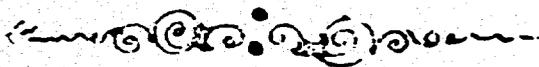
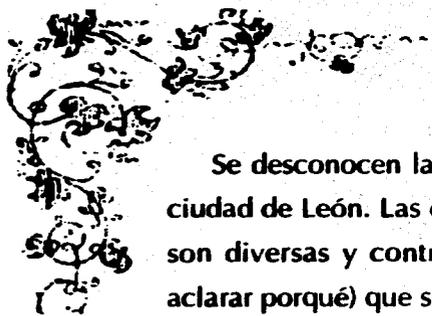
Posada, "Interior de la Catedral de León en los momentos de entrar una peregrinación". Litografía incluida en el número extraordinario del periódico leonés El Pueblo Católico, 31 de mayo de 1884.

Carro alegórico de la ciudad. 20 de enero de 1876. Ilustración de Posada para el apéndice del libro Moral Práctica, describiendo las fiestas del Tercer Centenario de la Fundación de la ciudad de León.



Carro alegórico de la ciudad

Posada



Se desconocen las causas que hicieron salir a Posada de la ciudad de León. Las opiniones de los investigadores al respecto son diversas y contradictorias. Topete del Valle supone (sin aclarar porqué) que se debió a que tuvo un hijo nacido fuera de su matrimonio, al que se llevaría a vivir con él a la ciudad de México.⁴⁰ Arsacio Vanegas Arroyo (nieto de el editor Antonio Vanegas Arroyo e hijo de Blas Vanegas Arroyo, de quien probablemente tomó la información) dice que fue la inundación que sufrió la ciudad de León en el año de 1888, en la que murieron la esposa y el hijo de Posada (quien daba muestras de seguir el oficio de su padre), la que lo orilló a marcharse.⁴¹ Raquel Tibol afirma que en dicha inundación murieron parientes del artista entre otros cientos de personas, que fueron 2232 las casas destruidas y 20000 las personas que quedaron sin hogar, por lo que la situación en León quedó abatida y en la miseria. Dejando de ser el lugar que podía ofrecer posibilidades para desarrollar su trabajo, Posada emigraría a la ciudad de México, según Raquel Tibol en compañía de su esposa,⁴² con la ambición de mejorar.

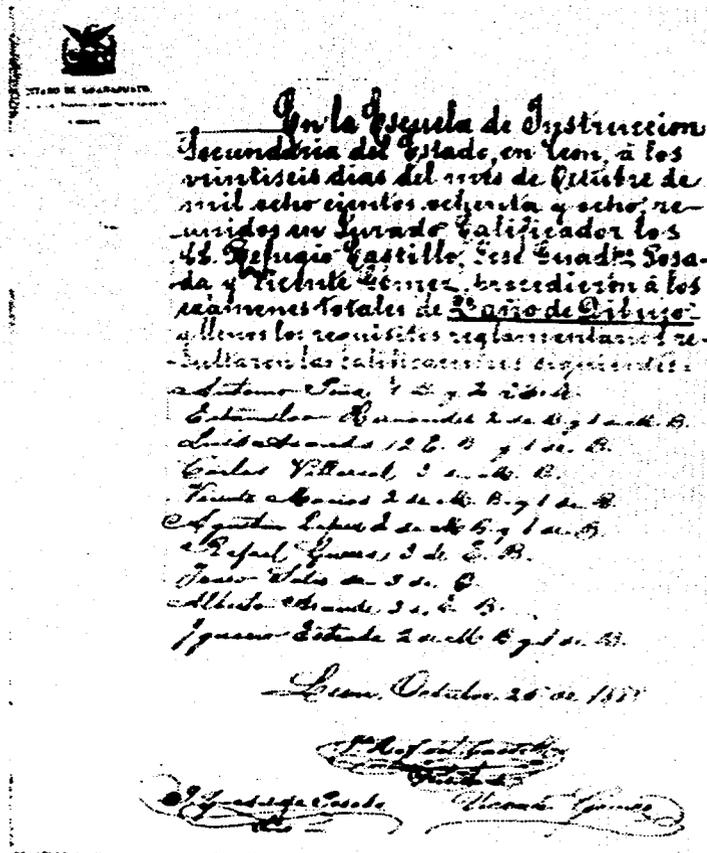
La inundación a la que los distintos investigadores se refieren tuvo lugar el 18 de junio de 1888 y fue una de las más terribles en la historia de León. Desde el 6 de junio había empezado a llover profusa e ininterrumpidamente. El 18 se descargó una terrible tromba en los cerros aledaños arrojando dentro de la ciudad enormes torrentes de agua, lo que ocasionó

que en la noche el río se desbordara inundando la ciudad. Aunque en las calles más altas el agua alcanzó un metro, en general su nivel llegó a 1.50 m. afectando los cimientos de las casas, desbaratándolas finalmente con estrépito. Los estragos empezaron al noroeste, donde la mayoría de las casas, pertenecientes a artesanos, estaban construidas con adobe. Al día siguiente por dondequiera se veían ruinas, escombros, piedras, palizadas, todo informe y amontonado. La llovizna continuaba. Los primeros auxilios se iniciaron con pocos recursos, los soldados los llevaban a cabo siguiendo las disposiciones que se les daban. En la Iglesia del Santuario se reunió a la gente que quedó sin vivienda y a la que se logró rescatar de la muerte en los momentos más difíciles de la inundación; una parte se utilizó como hospital, con más de doscientos heridos y muchas mujeres embarazadas que dieron a luz. Las líneas telegráficas fueron destruidas totalmente en una extensa zona y hasta las corridas de trenes fueron suspendidas por varios días. Pronto se hicieron juntas de ayuda, la capital también colaboró. Muchas familias emigraron después de la catástrofe.

José Guadalupe Posada pudo vivir o no estos hechos. Nadie ha demostrado ni lo uno ni lo otro. Alejandro Topete del Valle afirma que Posada presentó su renuncia como profesor y que fue admitida el 20 de enero de 1888, esto es, antes de la inundación (muchos investigadores retoman este dato, que como se verá es probablemente erróneo). El investigador Joyce Wadell

Bailey afirma que su partida se debió tal vez a la pérdida de familiares, pero se inclina a creer (basándose en el dato anterior de Topete del Valle) que puesto que había renunciado a su puesto de maestro con anterioridad a la tragedia es más probable que no sintiera satisfechas sus aspiraciones de trabajo en León. Bailey deja entrever que Posada podría ya estar viviendo en la ciudad de México para entonces.⁴³ Creo, no obstante, que Posada bien podía haber renunciado y continuar viviendo en la misma ciudad. No es, por lo tanto, un argumento contundente, aunque no se pueda descartar.

No obstante las afirmaciones anteriores, en la colección del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana se conservan dos documentos mediante los cuales es posible comprobar que Posada continuó colaborando con la mencionada Escuela de Instrucción Secundaria. En el más antiguo, con fecha 26 de octubre de 1888, se asienta que Posada, entre otros maestros, formó parte del jurado calificador de los exámenes totales del 2o. año de dibujo. El más reciente, de fecha 6 de enero de 1889 (aparece en la siguiente página), es un recibo que Posada hizo por la cantidad de tres pesos noventa y ocho centavos



Acta del jurado calificador de exámenes del 2o. año de dibujo en la Escuela Secundaria de León, Guanajuato, en la que aparece la firma de Posada. Reproducción fotográfica, colección del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

como paga por haber trabajado justamente los primeros días de enero como maestro del taller de litografía.⁴⁴

Es posible afirmar que Posada sí presencié, por lo menos en parte, el inicio de la reconstrucción de León. Afirmo esto en base a los trabajos que realizó para La Patria Ilustrada, entre los cuales existe un reportaje gráfico titulado precisamente "La reconstrucción de León". Bajo las imágenes que la describen se aclara entre paréntesis: "Tomado del natural por J. G. Posada".

170

Recibo

Recibi del Sr. Director de la Escuela de Instrucción Secundaria la cantidad de tres pesos y medio que por las papeles de su taller de litografía en el taller de litografía

León, Guanajuato, 1889
Guadalupe Posada

\$ 3.50

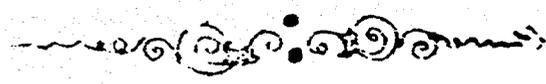
Recibo de Posada para su taller de litografía en la Escuela Secundaria de León, Guanajuato. Reproducción fotográfica, colección del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

La reconstrucción de León. *La Patria Ilustrada*, 1888. Tomado del natural por Posada.

En el "Apunte sobre los escombros de Sta. Isabel" se señala que fue tomado el 23 de septiembre de 1888; en otro de los apuntes, el de la "Multitudinaria recepción" de los envíos de ayuda, la fecha señalada es el 30 de septiembre del mismo año. Por tanto se puede decir que desde la primer fecha mencionada el artista se

LA RECONSTRUCCIÓN DE LEÓN





encontraba en León, quizá como residente, quizá como visitante.

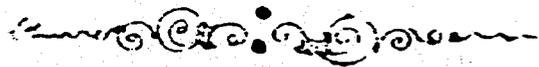
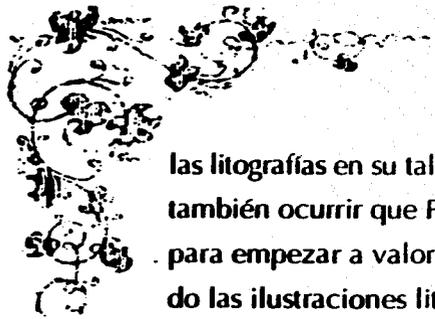
Es posible que Posada continuara viviendo en León y que colaborara con el mencionado periódico capitalino a distancia, como se afirma en el libro editado por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana,⁴⁵ lo cual implicaría que Posada imprimiría



La reconstrucción de León. *La Patria Ilustrada*, 1888. Tomado del natural por Posada.



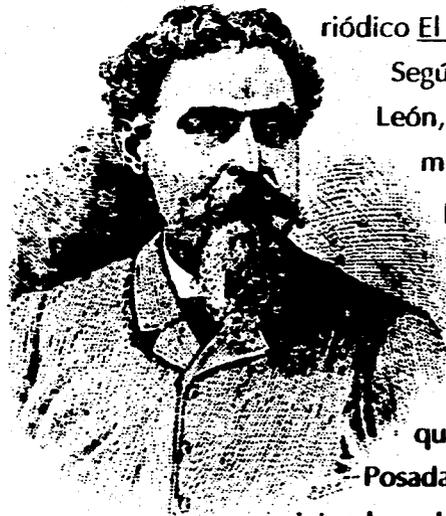
La reconstrucción de León. Conjunto de siete ilustraciones. *La Patria Ilustrada*, 1888. Aunque no se señala quien es el autor de esta lámina se puede afirmar casi sin lugar a dudas que es de Posada puesto que forma parte de una serie junto con otras dos láminas en que sí se señala al artista como su autor.



las litografías en su taller y luego se las enviaría a Irineo Paz. Pudo también ocurrir que Posada haya viajado a la ciudad de México para empezar a valorar el campo de trabajo y que haya realizado las ilustraciones litográficas en el taller del mismo Paz.

(Pienso además que el artista no cortó del todo sus nexos con esta ciudad guanajuatense, porque mucho tiempo después, el 4 de noviembre de 1900 apareció un trabajo suyo en el periódico El Herald de León).

Posada, retrato de don Manuel Carrillo Antillón, economista guanajuatense, zinc. El Herald de León, 4 de noviembre de 1900.



Según Francisco Díaz de León, por el siguiente fragmento que toma del periódico La Juventud Literaria (de pequeña circulación) de fecha 28 de octubre de 1888, sabemos que ya para entonces

Posada estaba trabajando y viviendo en la capital:

"EL SR. GUADALUPE POSADA.- Los dibujos que publicamos hoy en la 2a. parte de la última plana de nuestro semanario, son debidos al magnífico lápiz del joven cuyo nombre encabeza estas líneas.

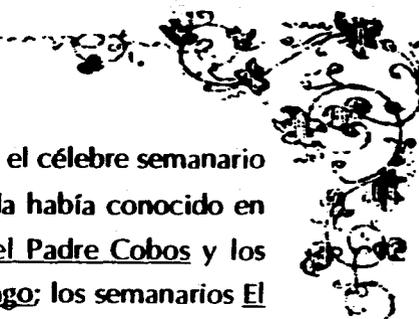
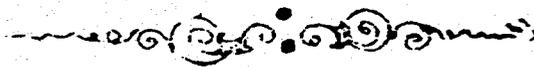
Nuestros lectores pueden admirar cuánta idea, cuánta imaginación tiene el apreciable joven Posada, quien en sus ratos de ocio ha dibujado cosas pequeñas que no son ciertamente lo mejor que él hace.

Mucho nos complace dirigir elogios a quien lo merece, adivinamos en Posada al primer caricaturista, al primer dibujante que tendrá México".⁴⁶

Sería importante corroborar si, como afirma Díaz de León, se publicó este artículo (en la Hemeroteca Nacional no existe el ejemplar de la fecha correspondiente), pues es necesario eliminar de la biografía del grabador la ficción, que en muchas ocasiones tiende a mitificarlo. Podría tratarse de un dato ficticio, pues como mencioné en los citados documentos que existen en reproducción fotográfica en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Posada estaba en León el día 26 de octubre (dos días antes de que apareciera el artículo que cita Díaz de León) y continuó dando clases hasta enero de 1889. La segunda porque, si en efecto el dato es real, se podría afirmar que Posada, además de los trabajos comerciales, hacía otros que no lo eran y sería importante poder estudiar los que se supone fueron publicados en el citado semanario.

Irineo Paz, el primer editor de Posada en la metrópoli.

Si bien sería en La Juventud Literaria, según Díaz de León, en donde aparecen los primeros trabajos que Posada realiza ya estando en la metrópoli, es La Patria Ilustrada el periódico para el que trabajaría con regularidad durante los dos primeros años.



Ambos eran editados por Irineo Paz (abuelo de Octavio Paz), y se dice que aun antes de venir a México, Posada ya había colaborado con él. Al igual que Pedroza, Paz fue un activo político liberal y también editor, que había apoyado la Reforma y luchado con las armas en contra de la Intervención y el Imperio.

Sus oficinas se localizaban en la segunda calle de la Independencia No. 2, cerca de la Alameda y los talleres en la casa 6 del callejón de Santa Clara, en los que siempre había trabajado para los ilustradores independientes, como aclara un catálogo de 1885 publicado en las dos últimas páginas de La Patria Ilustrada (periódico que se editaba desde 1881) pues en él se enlistan novelas y sonetos escritos por Paz, muchos ilustrados con grabados originales, además de otros treinta y siete libros, álbums, manuales y periódicos. El 5o. Calendario de Doña Caralampia Mondongo fue ofrecido en un precio especial de 6 centavos y el Almanaque del Padre Cobos, completo, por 50 centavos (los personajes de ambas publicaciones serían posteriormente dibujados por José Guadalupe Posada). Paz, como muchos editores —afirma Bailey— requería de la venta de libros y de poner a disposición del público los servicios de su imprenta para poder financiar la edición de periódicos. Pero Bailey omite que durante algún tiempo sus periódicos estuvieron subvencionados.

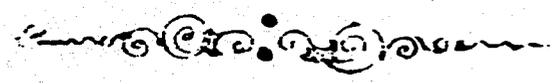
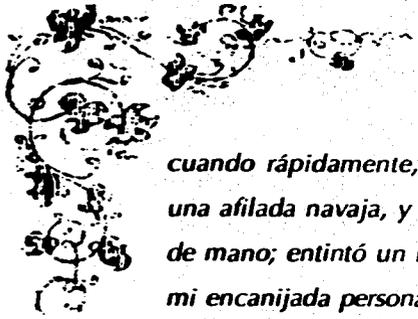
Otras ediciones de Paz fueron la Revista de México (revista literaria que se publicaba desde 1887 y que Posada también

ilustraría), la revista de modas La Estación, el célebre semanario de caricaturas El Padre Cobos (que Posada había conocido en el taller de Pedroza), los Almanaques del Padre Cobos y los Calendarios de Doña Caralampia Mondongo; los semanarios El Ahuizote, Nuevo Siglo, Sufragio Libre, El Combate, etc., así como calendarios, libros, memorias y distintas publicaciones de temporada.

No se sabe si al venir a la capital Posada trajo consigo su equipo litográfico e instaló inmediatamente su propio taller o si en principio trabajó en el de Paz. Lo cierto es que durante dos años, de 1888 a 1890, ilustró exclusivamente las publicaciones de éste editor.

Al poco tiempo, antes de conocer al editor Antonio Vaneegas Arroyo, establecería su taller, y de ahí en adelante trabajaría como artesano independiente, ilustrando gran cantidad de publicaciones. Este primer taller estuvo ubicado en la cerrada de Santa Teresa No. 2. Ahí es donde le encuentra Rubén María Campos:

“Cuando lo conocimos en su pequeño taller de la calle Cerrada de Santa Teresa, hoy calle de Licenciado Verdad, en los bajos de la Universidad Nacional, que entonces era un caserón viejo, demolido más tarde para construir la Escuela Normal de Profesores, era un hombre rechoncho, tipo indio puro, de tal agilidad manual en su oficio, que mientras platicaba con el dibujante Nicolás Urquieta, que me había llevado a conocer al grabador, éste me miraba de cuando en



cuando rápidamente, mientras hendía un taruguito de madera con una afilada navaja, y de pronto levantóse, fue a una pequeña prensa de mano; entintó un rodillo y sacó una prueba de una caricatura de mi encanijada persona imberbe, tan admirablemente parecida que nos hizo carcajear a los tres. Posada venía de ilustrar en León periodiquitos humorísticos escritos y editados por David Camacho, quien dejó al mismo tiempo que Posada la provincia y se vino a la capital. Ambos se dedicaban aún al publicismo murmurador pueblerino, y el campo en México les fue hostil, pues se iniciaba el noticierismo mundial.

Posada abrió su primer tallercito en una barraca dentro de un zaguán, una especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios. Allí, en aquel chiribitil, Posada recibía los encargos más extraordinarios del público: imágenes para ilustrar una oración con indulgencias: pernils de carnero, de pollo o liebre para ilustrar libros de cocina; dientes para los anuncios de mano de un dentista, sombreros jaranos para una sombrerería de barrio; utensilios de cocina; botes y frascos de farmacia para anunciar remedios caseros y medicinas de patente. Todo lo que caía bajo el dominio del publicismo ratonero de antaño era recibido por Posada con la misma sonrisa ecuánime del hombre bueno como el pan; y sin objeción alguna poníase al trabajo con sus útiles rudimentarios, sin dibujo previo, sin más que una ojeada para calcular la reducción del modelo a su cuarta parte o al revés, el aumento de una muestra microscópica, o la reproducción de un modelo imaginario, sirviéndose de una simple indicación escrita".⁴⁷

Afirma Campos que Posada trabaja en este taller cuando conoce al editor popular Antonio Vanegas Arroyo, en 1890.

Este testimonio es interesante porque permite recrear la atmósfera del primer taller de Posada aportando datos importantes, independientemente del tono emotivo (después de todo Campos era escritor). Posada se estableció con pocos recursos, en la misma precaria situación de otros artesanos grabadores e ilustradores. Se sabe, por *El Fandango*, semanario que también ilustraría (editado en la Imprenta de la Luz, a unas 12 cuadras del taller de Posada y que costaba un centavo) de fecha 31 de mayo de 1892, que continuaba en este taller por un "anuncio de José Guadalupe Posada" que dice lo siguiente:

"[Posada] Tiene el honor de ofrecer al público sus trabajos como grabador en metal, madera, para toda clase de ilustraciones de libros y periódicos. Igualmente ofrece sus servicios como dibujante de litografía. Cerrada de Santa Teresa No. 2".⁴⁸

Aunque no se sabe desde cuando, Posada cambiaría su pequeño taller muy cerca de ahí, al número 5 de Santa Inés, hoy Moneda, en el interior de una cochera, donde trabajaba a la vista del público que pasaba. Gracias a la más posterior de las dos únicas fotografías que se conservan del grabador podemos conocer el aspecto de éste (el de un hombre robusto de tipo indígena vestido con traje y saco) y el de dicho taller, cuya fachada estaba llena de letreros que recuerdan la tipografía que Posada insertaba en sus ilustraciones, y que

aclaran perfectamente la naturaleza comercial del establecimiento: "Taller de grabado y litografía" e "ilustraciones para periódicos, libros y anuncios". Por esto se puede saber que continuó contando con un equipo litográfico (fuese o no el que tenía en León) aunque casi dejó de utilizarlo. Fue en este lugar en donde llevó a cabo la más fecunda e importante parte de su obra.

Posada trabaja para el editor popular Antonio Vanegas Arroyo.

De esta última etapa en México, en la que Posada empieza a colaborar con el editor popular Antonio Vanegas Arroyo, es de la que existe mayor cantidad de información testimonial de quienes le conocieron o dijeron haberle conocido. Quedó dicho desde el principio que es necesario tener reservas con ella porque en la mayoría de los casos tiende a la mitificación o contiene errores y contradicciones. No hay que descartarla por lo menos en algunos casos, pero es necesario tener en cuenta su posible ficción.

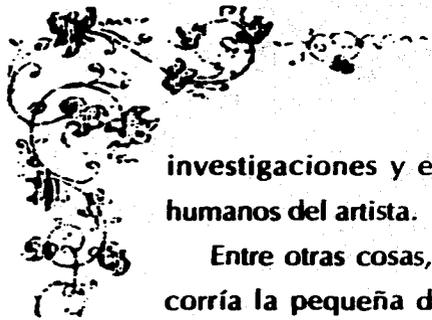
Hay muchos datos sobre la vida de Posada que no es posi-



ble corroborar ni refutar. Sobre buena parte de esto se ha hecho su biografía, que en general se basa en el testimonio de Blas Vanegas Arroyo (hijo del editor Antonio Vanegas Arroyo). Pero como ya se dijo, su testimonio es erróneo en varios puntos: la fecha y lugar de nacimiento de Posada que Blas Vanegas pro-

porcionó a Frances Toor, la fecha en que supone que el artista viene a la ciudad de México es 1887 cuando en realidad es 1888, la información sobre Manuel Manilla (grabador que también trabajó con su padre y que influyó en Posada). Esto no quiere decir que haya que restarle toda veracidad, pues su testimonio sí se aproxima en otros puntos a lo que se sabría por posteriores

José Guadalupe Posada es el hombre robusto que aparece a la derecha, en la puerta de su taller en Santa Inés (hoy Moneda) núm. 5. El chico puede ser su hijo o un aprendiz. Esta fotografía fue proporcionada por un vecino de Posada que no dió más informes.



investigaciones y es interesante porque muestra aspectos humanos del artista.

Entre otras cosas, Blas Vanegas recordó que muchas veces corría la pequeña distancia entre el taller de su padre y el cubículo de Posada para pedirle cualquier clase de trabajos llevándole el escrito:

“Don Lupe, con el material en mano, que podía ser por ejemplo un corrido escrito por Constancio Suárez, poeta oaxaqueño autor de casi todos los textos que ilustró Posada [para Vanegas Arroyo], estudiaba el material, sugería el tamaño de la plancha, dibujaba sobre ella rápidamente con pluma un croquis completo, elocuente y animado en pocos minutos. Una hora después la lámina estaba lista, grabada en metal tipográfico o zinc”. Lo recordaba como “un hombre afable, de naturaleza bondadosa, que se divertía con sus amigos de origen humilde también. Fue una constante aunque amigable víctima de las atenciones de los hijos de sus vecinos, en una de las más grandes y pobres vecindades de México, cercana al mercado de Tepito, que tenía 300 pequeños cuartos con muchos patios con lavamanos al aire libre”.⁴⁹

Independientemente de que la colaboración de Posada con Vanegas Arroyo fue determinante para ambos, el grabador continuó trabajando para otros editores en infinidad de periódicos (incluyendo a Irineo Paz). Blas Vanegas cita a su padre:

“Cada mañana, antes de venir a mi taller, Posada hacía su ronda en otras imprentas, preguntando si necesitaban algún grabado. Si decían que sí sacaba de los amplios bolsillos de su saco una plancha y un



LA BICICLETA.

*¡Alerta, alerta manco! Como tren extraordinario,
Hizo un lado tu maleta, Subíradase a la maqueta
Que hay viene la Bicicleta Como se sube al calvario.*

Hay que ver la Bicicleta,
Como el que por la calle,
A todas horas se cae,
Vienen a hacer un escape,
Al que se compra una grana,
De papel o que se pinta,
Creciendo no crece con,
Manda a un su Bicicleta,
Como lo la Bicicleta,
Hasta ver que cual crece

Crece más que un caballo,
Por que lo que se va
Y a cada paso que da,
Te a la gente lo crea,
Que por que lo quiere que,
Vienen a hacer la Bicicleta,
A todos en la Bicicleta,
Ya el escape lo da,
Si se quiere lo da por,
A todos en la Bicicleta

Como en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta,
Y que en la Bicicleta,
Con que en la Bicicleta,
Ya el escape lo da,
Por que ya hasta las Bicicleta,
Como en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta

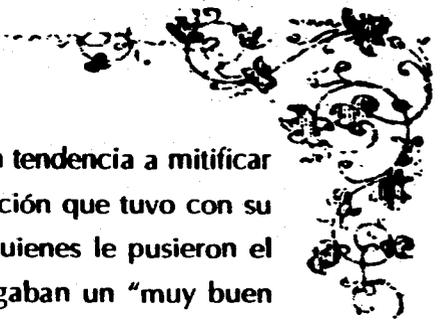
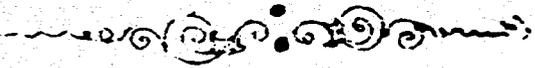
Es muy peculiar, señores,
Que hayamos a la Bicicleta,
Y que en la Bicicleta,
Y a todos en la Bicicleta,
Para que en la Bicicleta,
A todos en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta,
Como en la Bicicleta

buril. Ahí mismo Posada grababa la viñeta, el retrato o lo que se le pedía. Y así se dirigía al siguiente taller”.⁵⁰

En otro testimonio que da a Anita Bremer, Blas recuerda a Posada como:

“un hombre amistoso, ya calvo, con apenas un ribete de pelo blanco alrededor de su oscuro y bien delineado cráneo. Era un hombre muy

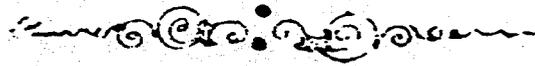
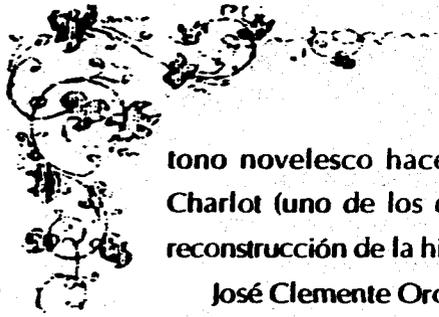
Esta hoja volante es ejemplo de parte del importantísimo trabajo que Posada realizó para el editor popular Antonio Vanegas Arroyo.



trabajador, empezaba a trabajar a las 8 de la mañana y seguía trabajando hasta las siete de la noche. Mi padre entraba al taller (le habíamos instalado un taller después que había trabajado un tiempo para nosotros) [sic] con lo que quería imprimir y le decía: 'señor Podada ilústreme esto'. Y Posada lo leía, y mientras lo estaba leyendo levantaba su pluma y decía: "¿Qué le parece esta viñeta?", y luego hundía su pluma en la tinta especial que usaba y luego le daba a la plancha un baño de ácido y ya estaba terminada. Ganaba tres pesos al día por cualquier cantidad de trabajo que hiciera; en aquel tiempo eso era muy buen dinero, pues lo general era ganar unos setenta y cinco pesos al mes [sic]. Posada era gente amante de la paz y tenía muy buen humor. Odiaba las riñas y trataba a todo el mundo bien. No era ningún presumido. Una sola cosa podría considerarse como algo fuera de lo común en su persona, y era que le gustaba beber, pero en una forma muy especial: durante todo el año ahorraba cincuenta centavos al día, mismos que guardaba en una caja el día 20 de diciembre abría la caja y enviaba todo el dinero a su familia en León, con el que le compraban barriles grandes de tequila que le llegaban a uno por lo menos a la cintura. Entonces, a partir del último día del año, empezaba a beber solo, y bebía y bebía hasta que se terminaba todos los barriles, lo que le tomaba de un mes a un mes y medio. Después de eso se quedaba sin trabajar unas dos semanas porque las manos le temblaban. El era delgado cuando fue un hombre joven, pero de tanto beber de esa manera le creció un estómago enorme. Ochenta o cien litros de tequila al año terminaron por matarlo!".⁵¹

En lo dicho por Blas Vanegas hay una tendencia a mitificar no sólo a Posada, sino también a la relación que tuvo con su padre cuando afirma que fueron ellos quienes le pusieron el taller al grabador, al que además le pagaban un "muy buen salario". Esto también es evidente en la afirmación de que Vanegas Arroyo llegó a ser encarcelado en Belén junto con Posada, pues no hay pruebas de ello y aun resulta improbable pues al revisar las ediciones de Vanegas no hay en sus textos crítica al gobierno de Díaz, cuestión en la que muchos estudios han hecho creer. Por el contrario, existen varios ejemplos en los que lo halaga.

Es muy necesario hacer una revisión crítica de todos los testimonios y de cual puede ser su credibilidad. Es el caso de la rememoración que para Jean Charlot hizo Manuel Rivera Regalado,⁵² quien supuestamente fue uno de los estudiantes de la Academia de San Carlos que Vanegas Arroyo contrataría para suplir a Posada cuando éste faltaba. Rivera Regalado describió a Posada en mangas de camisa y delantal de cuero mirando a través de un lente amplificador la pequeña plancha que estaba grabando, con una escupidera de latón a su derecha y restos de madera y metal esparcidos por el suelo. Además hizo un dibujo intentando describir el taller en el que Posada aparece de espaldas (tal como lo describió oralmente) y al fondo un hombre haciendo una impresión. En sí mismo este testimonio carece de importancia pues no proporciona ninguna aportación, pero su



tono novelesco hace dudar de que sea veraz y puesto que Charlot (uno de los descubridores de Posada) colaboró en la reconstrucción de la historia del artista valdría la pena verificarlo.

José Clemente Orozco, el muralista, recuerda:

"Bien sabido es que Antonio Vanegas Arroyo fue el editor de extraordinarias publicaciones populares desde cuentos para niños hasta los



Posada en su taller de la calle de Santa Inés hacia 1904, dibujado por Manuel Rivera Regalado para Jean Charlot.

corridos, que eran algo así como los extras periodísticos de entonces, y el maestro Posada ilustraba todas esas publicaciones con grabados

que jamás han sido superados, si bien muy imitados hasta la fecha. Los papelerillos se encargaban de vocear escandalosamente por las calles y plazas, las noticias sensacionales que salían de las prensas de Vanegas Arroyo: 'El fusilamiento del Capitán Cota' o 'El horrorosísimo crimen del horrorosísimo hijo que mató a su horrorosísima madre'.

Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día, a la entrada y salida de clases, y algunas veces me atrevía a entrar al taller a hurtar un poco de las virutas de metal que resultaban al correr el buril del maestro sobre la plancha de metal de imprenta pintada con azarcón. Este fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura. Fui desde entonces uno de los mejores clientes de las ediciones de Vanegas Arroyo, cuyo expendio estuvo situado en una casa ya desaparecida por haber sido derribada al encontrar las ruinas arqueológicas de la esquina de las calles de Guatemala y la República de Argentina.

En el mismo expendio eran iluminados a mano, con estarcidor, los grabados de Posada y al observar tal operación recibí las primeras lecciones de colorido".⁵³

En realidad los testimonios han intentado suplir la escasez de información, pero en general son contradictorios. Esto es muy evidente en lo que se refiere a la vida familiar de Posada. Arsacio Vanegas Arroyo (nieta de Antonio Vanegas e hijo de

Blas, de quien tomó la información) afirma equivocadamente que Posada llegó a vivir a León con sus padres, y afirma también que la esposa y el hijo del artista murieron en la inundación de León.⁵⁴ Por su parte Carmen Rubí (la esposa de Antonio y madre de Blas), quien aun pudo ser entrevistada por Charlot, sin ser tan específica, contaba que en la inundación de 1887 (ocurrida en realidad en 1888) familiares del artista fueron arrastrados por las aguas espumantes delante de él.⁵⁵ Topete del Valle supone, sin aclarar porqué, que el grabador tuvo un hijo fuera de su matrimonio (que motivó la salida de León) al que trajo a México, y que es el que aparece con él en la primera fotografía cuya se conoce.⁵⁶ Bailey supone que el grabador tuvo dos hijos, el primero sería con él que se asoció en el taller de León y el otro (más joven) sería el que aparece en la mencionada fotografía. Además Bailey afirma haber encontrado una referencia documental (la única) en el periódico Don Cucufate (no existe en



José Guadalupe Posada y su hijo, quien según Topete del Valle, nació fuera de matrimonio. Esta fotografía apareció en el libro publicado por Frances Toor, Pablo O'Higgins, Blas Vanegas y Diego Rivera, en 1930.

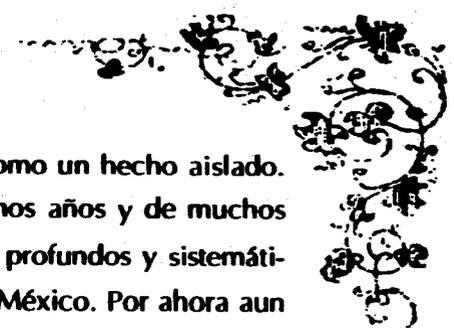
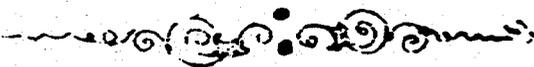
México) de fecha 20 de agosto de 1906, sobre un hijo de Posada en la ciudad de México. En dicho periódico se afirma

que los dibujos fueron realizados por el hijo del artista, y puesto que los grabados anteriores están firmados por Posada, Bailey supone que el hijo es de Posada.⁵⁷ Raquel Tibol afirma que Posada habitó en una miserable vecindad de trescientos cuartos, en el número 6 de la Avenida de la Paz, hoy Jesús Carranza, durante 20 años, con su mujer, quien murió primero que él.⁵⁸

El 20 de enero de 1913, a los 66 años, ya viudo, fallece José Guadalupe Posada de enteritis aguda-alcohólica. El acta de defunción fue levantada por tres hombres probablemente amigos suyos, dos de los cuales no sabían escribir. Solo y sin dinero, se le enterró en una tumba de 6a. categoría. Después de 7 años, como sus restos no fueron reclamados, se le trasladó a la fosa común.



**Origen y evolución de la caricatura y la
gráfica satírica en la prensa mexicana**

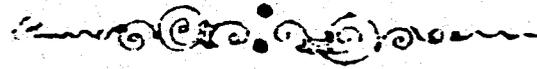
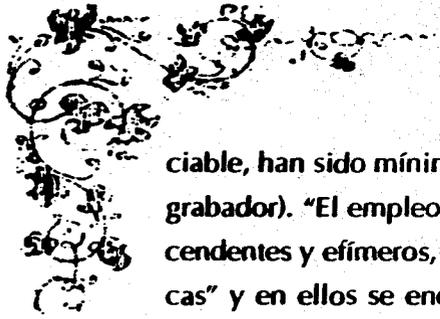


Origen y evolución de la caricatura y la gráfica satírica en la prensa mexicana.

A lo largo de este capítulo intento insertar al grabador Posada en una parte de la tradición del grabado ilustrativo: la de la caricatura y la gráfica satírica. Esta tradición, como se verá, es traída de Europa y aunque tuvo aportaciones mexicanas a lo largo de todo el siglo, continuó recibiendo el fuerte influjo europeo. El trabajo de Posada no sólo no fue una excepción, sino que se vio influido por el resto de los caricaturistas mexicanos. Todos ellos fueron creando juntos la versión visual liberal del México del siglo XIX. Posada, como dije, no es el solitario adalid relator de su época.

El contexto profesional de José Guadalupe Posada fue el de la ilustración gráfica en México desde el último tercio del siglo XIX y la primera década del XX. No es suficiente contraponer su trabajo al arte académico de la época ni tampoco mencionar sólo de paso que tuvo afinidades con sus colegas. Aun es necesario hacer (o intentar hacer, dada la falta de información) un análisis de las afinidades reales que tuvo Posada con los otros ilustradores con cuyo trabajo convivió el suyo. Mientras esto no

se haga se continuará viendo su obra como un hecho aislado. Para ello es necesaria la labor de muchos años y de muchos investigadores, pues no existen estudios profundos y sistemáticos de la tradición gráfica ilustrativa en México. Por ahora aun son incipientes. Sobre la caricatura y gráfica satírica existen ya cierto número, pero todavía son muy generales y constituyen los primeros esfuerzos para empezar a conformar siquiera una visión global; ni siquiera han sido estudiados mínimamente los caricaturistas más reconocidos del siglo XIX. En el caso del estudio de los grabados que ilustran libros, también son aun inconsistentes y la visión general es fragmentaria. A otros géneros ilustrados apenas se les ha mencionado, como es el caso de los calendarios y de algunos otros no hay aun visos de que serán estudiados, como es el caso de la ilustración publicitaria que ya en el siglo pasado era muy variada: etiquetas, envolturas de productos comerciales, programas de espectáculos (de música, circo, toros, gallos, cine -ya de principios de siglo-, etc.), anuncios comerciales que son ya numerosos en gran cantidad de periódicos,¹ carteles, etc. En el caso de los llamados "trabajos de ciudad", que es el término con que el grabador Francisco Díaz de León designa los impresos que se destinan a los acontecimientos de la vida social, como matrimonios, fallecimientos, bautizos, fiestas y que incluye también tarjetas de visita, ex-libris, los mencionados anuncios comerciales, membretes mercantiles y aun papeles de carácter nego-



ciable, han sido mínimamente estudiados (justamente por dicho grabador). "El empleo de estos impresos, muchas veces intranscendentes y efímeros, ha sido de larga historia en las artes gráficas" y en ellos se encuentra el gusto de la época. Muchos de ellos están ilustrados con viñetas alusivas, por lo que es posible hacer un estudio de la evolución de su grabado.²

Con la ilustración de grabados populares sucede otro tanto: mucho material está perdido, por lo que se desconoce su evolución casi totalmente. Existe sólo un pequeño estudio que trata específicamente este tema (realizado también por Francisco Díaz de León³); el resto son apenas comentarios insertos en estudios más generales sobre el grabado. Dentro de esta variante, el grabador que más se ha estudiado es justamente José Guadalupe Posada y enseguida Manilla, de quien, de cualquier modo, la información y conocimiento son casi nulos.

Por otra parte, no es tan simple delimitar los distintos tipos o géneros de la ilustración gráfica, pues habría distintos criterios. Uno sería de acuerdo al tipo de publicación en que apareciera: ilustración de libros, ilustración de periódicos, de impresos populares, etc. Otros de acuerdo a su público, a su ideología, a sus fines, a su estilo, a su técnica, a su época, a un género específico (como es el caso de la caricatura o la historieta), etcétera.

Posada trabajó casi todos estos géneros de la ilustración mediante grabado, lo que significa que su contexto profesional

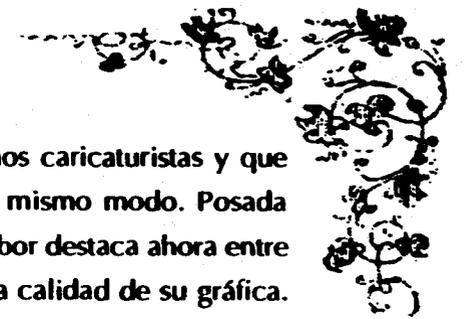
es amplísimo. Por ello es necesario delimitar y estudiar por ahora sólo una parte de él. Intentar estudiar la enorme variedad de la ilustración tan sólo del siglo XIX no sólo sería exhaustivo, sino que por el momento no es posible.

En la medida en que se conozca la ilustración del siglo XIX y sus antecedentes se entenderá de otro modo a Posada. A partir de los trabajos particulares será posible hacer estudios generales y a partir de estos últimos (cuando sea posible realizarlos), aquéllos serán entendidos de modo distinto. Será imprescindible también hacer estudios comparativos con la producción de la ilustración gráfica en el extranjero.

Me concretaré, por lo tanto, a una parte del contexto de la ilustración gráfica del siglo XIX: la de la caricatura y la gráfica satírica en la prensa mexicana.

Estudiando la ilustración de la prensa, en este caso en particular la gráfica satírica o caricatura, se encontrará en ella una abundante y rica crónica de la época. No aparecen sólo los sucesos políticos, los abusos y las inconsecuencias de los gobernantes, sino también las distintas posturas ideológicas, la diversidad social y su problemática, la vida cotidiana, las costumbres, los cambios tecnológicos, el lenguaje popular y, desde luego, el propio estilo, las formas y técnicas que va adoptando dicha gráfica.

Esta labor fue realizada por varias generaciones de ilustradores y caricaturistas y resulta más justo y necesario ver



inserta en ella la labor de José Guadalupe Posada quien no fue ni iniciador ni único cronista gráfico o solitario adalid de la crítica política mediante el grabado (además de que gran parte de sus ilustraciones no tuvieron este carácter), aunque a fin de cuentas sea uno de sus más altos exponentes. En efecto, como afirma Santiago R. de la Vega (caricaturista y periodista combativo, encarcelado en 1902 por atacar el porfirismo) la fama de José Guadalupe Posada ha opacado a sus contemporáneos, entre ellos a Jesús Martínez Carrión, quien para de la Vega supera a Posada *“en la interpretación de tipos de barriada (pintores de ollita, ropavejeros, indias...”, “paragüeros”*.⁴ Independientemente de esta opinión personal, la obra de un hombre debe ser entendida en su contexto, y el de Posada fue, en buena medida y principalmente en su época de madurez, el de la gráfica satírica del siglo XIX y principios del XX. Aun más, su trabajo como grabador se inició en ella, con las caricaturas que realizó a los diecinueve años para el periódico El Jicote.

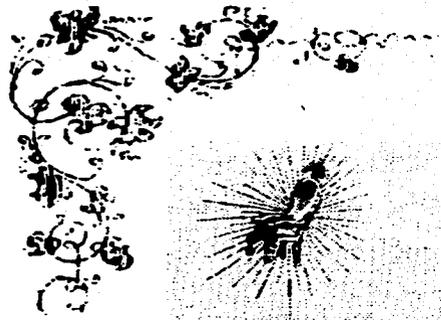
Efectivamente, Posada es receptor de la tradición del grabado ilustrativo y no artístico (nada tuvo que ver con el medio del arte en su época). Es muy importante señalar que a diferencia del género ilustrativo de impresos populares o imaginería popular (cuadernillos y hojas volantes) en el que Posada tuvo un papel protagónico y transformador definitivo, no ocurre igual con el de la gráfica satírica y la caricatura. En este caso Posada es receptor de un género ilustrativo ya prácticamente conforma-

do gracias al trabajo conjunto de muchos caricaturistas y que continuará evolucionando también del mismo modo. Posada no es innovador en este campo y si su labor destaca ahora entre sus colegas se debe específicamente a la calidad de su gráfica. Por ello se debe revisar y estudiar la labor realizada por los caricaturistas que le preceden y la de sus contemporáneos, para detectar las influencias que tuvieron sobre su trabajo y las que él haya podido ejercer sobre otros.

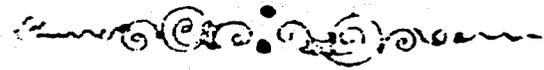
Además de la realidad circundante, el trabajo de Posada creció y se nutrió de manera importantísima, entre otros tipos de gráfica ilustrativa, de la gráfica satírica contemporánea tanto europea como mexicana. Raquel Tibol afirma:

“El gran cauce de la caricatura expulsó de su cuerpo un afluente pequeño que, al ser alimentado por corrientes de origen diverso, impuro e impreciso, fue creciendo hasta convertirse en el gran delta del arte mexicano: José Guadalupe Posada”.⁵

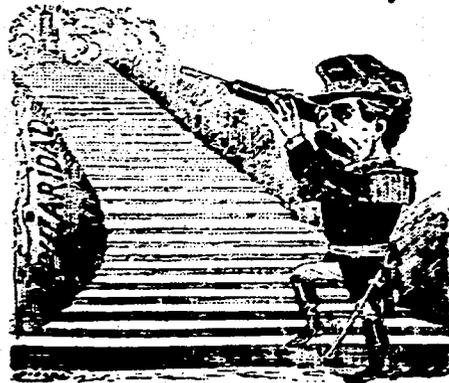
Muchos de los símbolos e imágenes cuyo manejo desarrolló la gráfica satírica y la caricatura, Posada los introdujo en sus grabados. En la página siguiente, arriba, aparece a la izquierda una caricatura anónima publicada el 25 de junio de 1877 en La Linterna que expresa las aspiraciones de Riva Palacio a la presidencia. A la derecha, Posada representa la misma idea en el Gil Blas Cómic el 27 de abril de 1896, refiriéndose a Bernardo Reyes, pero su sentido del humor es más incisivo porque el personaje tiene el telescopio al revés.



Desde este punto de observación se ve...



El Monte de San Bernardo... Reyes.



Posada retoma la caricatura de arriba, publicada en 1877 en La Linterna para una caricatura que el mismo hace para Gil Blas Cómico en 1896.

LOS PADRES DE LA PATRIA



Entrante.

Saliente.

Por ahora cito sólo dos ejemplos más, pero de hecho continuarán apareciendo otros a lo largo de este capítulo.

En las dos caricaturas de la derecha se maneja de manera simbólica el oportunismo político: el funcionario que sale de su puesto gordo y rico.

Caricatura de Muller publicada en El Jarocho en 1871.

GIL BLAS COMICO.



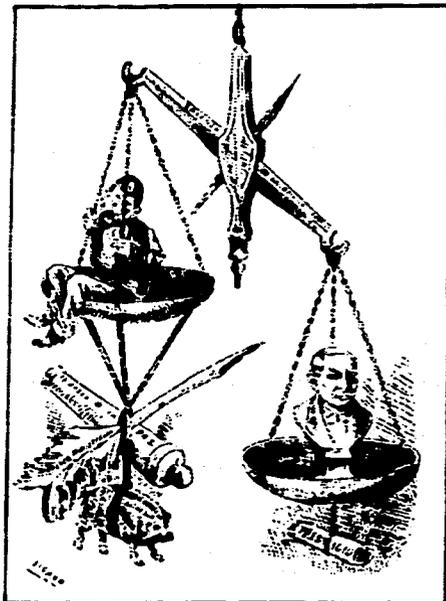
VOY Y VENGO.

Caricatura de Posada. Gil Blas Cómico, 1894 y 1895.

‘No es por tí ventana....’



En esta caricatura, publicada en el *El Diablito Rojo* el 24 de mayo de 1909, Posada retoma dos elementos utilizados respectivamente en las caricaturas que aparecen abajo y a la derecha: la balanza y las manos que se agitan.



Caricatura de "Figaro" (Daniel Cabrera).
El Hijo del Ahuizote, julio de 1888.

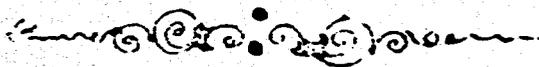
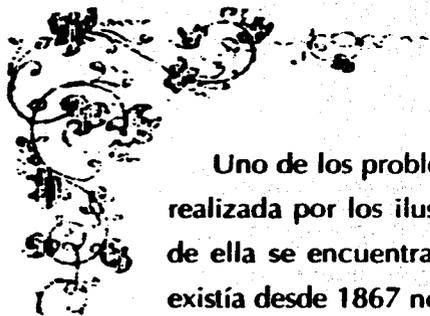
En la caricatura que aparece a la izquierda, Posada conjuga dos elementos utilizados de manera separada respectivamente en dos caricaturas aparecidas antes en *El Hijo del Ahuizote* (abajo izquierda y abajo derecha): la balanza y las manos que se agitan.

Noticia caricaturesca.



¡Para que se vea en qué
estado se encuentra el país
en estos días de crisis!

El gobierno actual debe
dejar de hacer lo mismo que hizo el anterior.



Uno de los problemas para conocer en su totalidad la labor realizada por los ilustradores de la prensa es que buena parte de ella se encuentra perdida. Aunque la Biblioteca Nacional existía desde 1867 no era obligatorio depositar en ella lo publicado. Quedaron sin resguardo muchas publicaciones y el de otras fue inapropiado, por lo que sufrieron gran deterioro. En cuanto a la prensa subversiva, que en muchas ocasiones sufrió represión y persecuciones y tuvo que circular en la clandestinidad, es más fácil explicarse su poca perdurabilidad pues los ejemplares eran destruidos.

Por otro lado, parte muy importante de hemerografía mexicana sólo existe en colecciones extranjeras o privadas que sería necesario consultar para redondear el conocimiento de la prensa en México y en particular de su ilustración.

Los estudios mismos de la prensa en el siglo pasado, por ejemplo, están aun muy incompletos, lo mismo que sus índices hemerográficos. Hay en ellos datos contradictorios. Se desconoce cuantos y cuales fueron en total los periódicos publicados. Algunos sólo se conocen por menciones en la prensa de la época y otras fuentes como documentos o historiografías.

Estas limitaciones inciden lógicamente en el estudio de la ilustración gráfica de la prensa en general. Como se dijo, en el caso de la caricatura existen sólo aproximaciones generales (con contradicciones entre unas y otras) y aun es necesario conocer su evolución, desarrollo, sus propios recursos (manejos de sím-

bolos, alegorías, etc.), las aportaciones mexicanas, las influencias extranjeras.

Tampoco se conoce totalmente cuantos y cuales son los ilustradores de la prensa del siglo XIX. El hacer una catalogación de ellos se dificulta no sólo por las limitantes mencionadas, sino también porque gran parte de los trabajos son anónimos o están firmados con seudónimos. Hasta ahora los estudios sobre los caricaturistas mexicanos en forma individual son casi inexistentes.

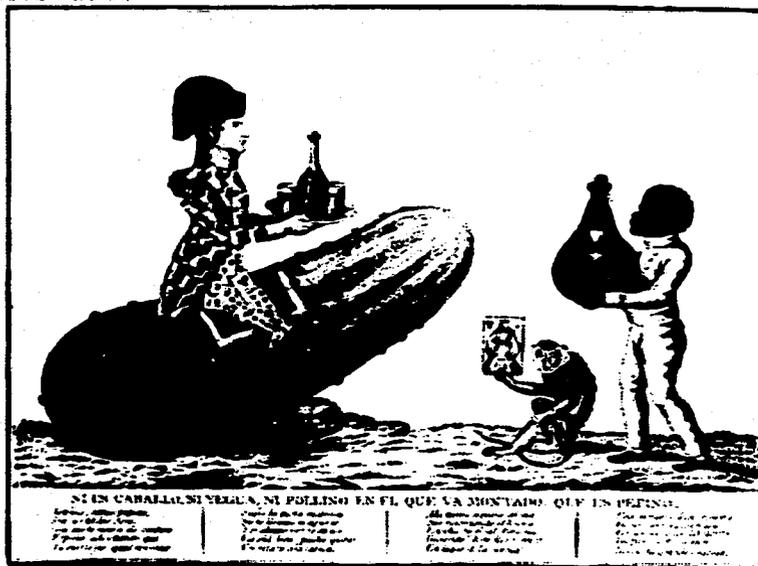
Por lo anterior apenas resulta posible hacer algunas reflexiones muy generales sobre el medio en el que Posada trabajó. Adelanto algunas de ellas de modo general: la labor de los caricaturistas fue verdaderamente prolífica; evolucionó a través de distintas fases (Posada vivió casi todas y su trabajo está inserto en ellas); la caricatura es un género importado de Europa y no dejó de recibir nunca su influencia; desde su origen está ligada a la crítica política y sufrió la represión (características que la acompañan hasta el Porfiriato), aunque una parte de ella derivó hacia la crítica de costumbres sin abordar temas políticos; una parte de dicha gráfica es propiamente la caricatura (pues el dibujo exagera y ridiculiza la fisonomía (se asocia principalmente a la crítica política), otra parte se aleja de lo grotesco por su dibujo estilizado (se asocia principalmente a la sátira de costumbres) y es la que se denomina en este trabajo gráfica satírica (Posada trabajó ambas variantes).

Algunos autores mencionan que durante la Colonia circu-

laron de manera clandestina y escasa, grabados con fines de crítica política realizados anónimamente, pero es una afirmación que no se ha fundamentado hasta ahora.⁶ Por lo pronto, en España (cuyas publicaciones marcaban la línea a seguir México, que era su colonia), la tradición del grabado como arma política no existió propiamente, sino que surge hasta su propia guerra de Independencia de Francia (1808-1913).

Aunque es poco mencionado, Manuel Romero de Terreros afirma que durante la guerra de Independencia se hicieron en México láminas satíricas en color contra Napoleón, realizadas en cobre (talla dulce) y de mediana ejecución.⁷ De hecho, la estampa antinapoleónica se originó en Europa y circuló en todos los países implicados en las campañas del general francés. Se hicieron principalmente en Inglaterra y muchas de ellas fueron desembarcadas clandestinamente en España (ocupada por los franceses), lo que explica la influencia de la caricatura inglesa (particularmente de Howarth) en la estampa antinapoleónica española, que también introduce motivos propios, entre ellos los del grabador Goya.

La aparición de estas estampas en México se explica porque, como colonia de España, le afectó de manera directa la in-



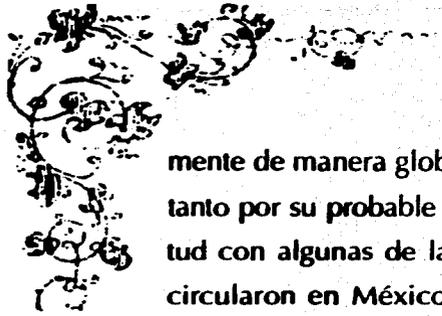
Algunas de las características de la caricatura antinapoleónica europea persistieron en la caricatura mexicana hasta casi mediados del siglo XIX. La caricatura de arriba realizada en España representa la ventaja que ha sacado Napoleón de ese país. Es una talla dulce de comienzos del siglo XIX.

La caricatura de abajo se titula *No es caballo, ni yegua ni pollino el que va montado, que es pepino*. Talla dulce (comienzos del siglo XIX), España.

vasión de la metrópoli. Son una repercusión de la gráfica satírica que

en España empezaba a cobrar fuerza.

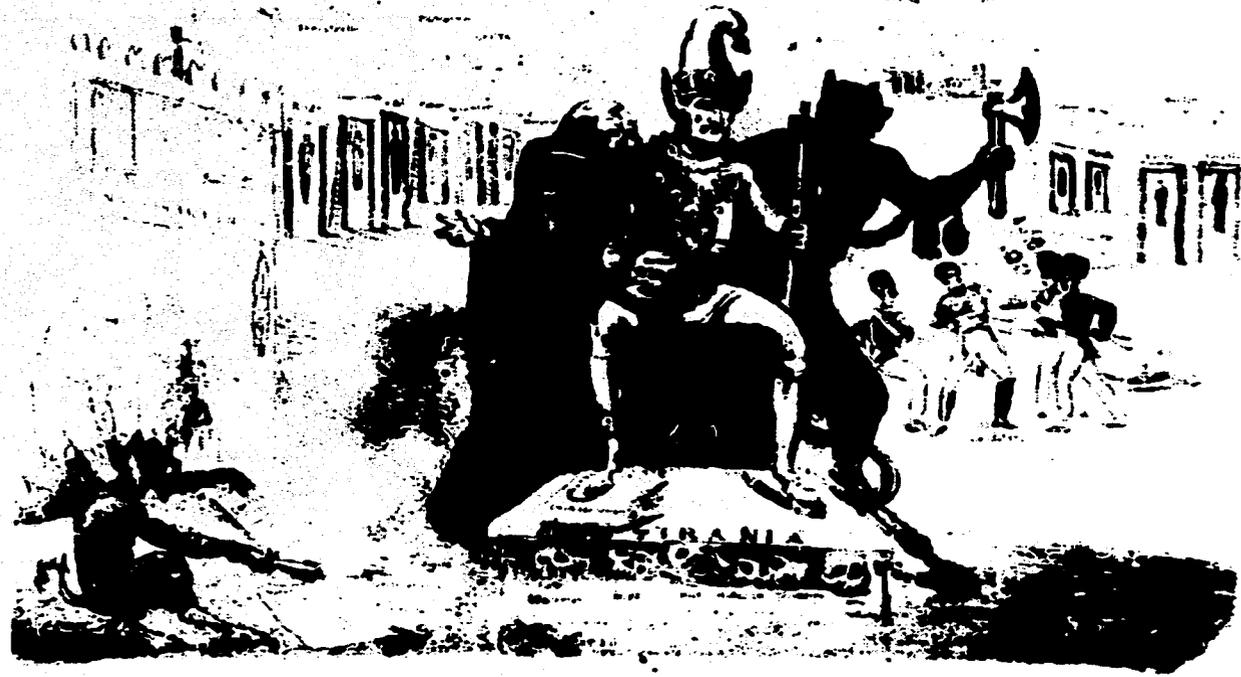
Conviene citar dos ejemplos (aparecen arriba) de la estampa antinapoleónica española aunque no la caracterizan estilística-



mente de manera global, no tanto por su probable similitud con algunas de las que circularon en México, sino porque hay en ellas algunas características que persistirán en parte de la caricatura mexicana casi hasta mediados de siglo: la suma de elementos o acciones aisladas, el uso de leyendas aclaratorias, la ausencia de fondo que si existe aparece también como elemento aislado.

En este sentido es muy importante recordar que los impresos mexicanos de principios del siglo XIX tomaban como modelo a los españoles, principalmente en sus papeles y *gazetas* y no las ediciones cuidadosas y pulcras de libros.⁸

Las noticias sobre la gráfica satírica y la caricatura en los primeros años del México independiente son sumamente escasas. Por ello apenas es posible atenerse a la mínima información de algunos estudios, como el de Salvador Pruneda, quien afirma que hacia 1826 aparecen en periódicos como *El*



*Entre superabundancia y fanatismo
La feroz Tiranía mira sentada,
Y con terror y morosidad espada
Do quisier sembrar la muerte el Imperio*

Alegoría de Claudio Linati que representa a la tiranía. *El Iris*, 1826. México.

Iris, *El Sol* y *El Correo de la Federación* trabajos esporádicos en los que se refleja la influencia de las caricaturas con leyendas explicativas utilizadas ampliamente por los ingleses durante las guerras napoleónicas.⁹

En *El Iris*, el primer periódico ilustrado con litografías, la mayoría realizadas por el italiano Claudio Linati (quien fue el introductor de dicha técnica en México), de hecho aparece sólo una lámina (arriba) que para algunos es la primer caricatura

publicada en la prensa mexicana y, para otros, es un dibujo alegórico. La simbolización, que será uno de los recursos básicos de la caricatura, es utilizada y las nociones políticas son personificadas: la tiranía es representada por un bufón que sostiene en su mano una calavera que representa a Europa, el fanatismo representado por un fraile y la superstición por un diablo; otro diablo más pequeño quema varios periódicos liberales (entre ellos El Iris). Como se ve es un extranjero quien realiza la primera caricatura o, según el criterio, su primer antecedente.

Como afirma Pruneda, hay en ella influencia de las estampas antinapoleónicas europeas, y ello es claro también en los



El asesino de Cataluña Conde de España.

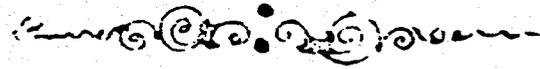
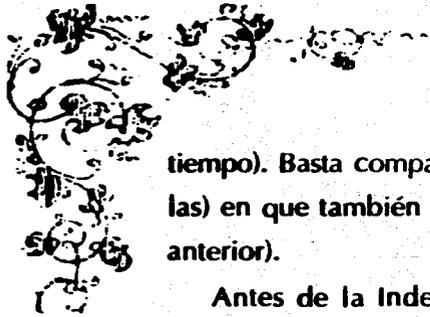


motivos, pues la imagen del diablo como gran macho cabrío es muy propia de dichas estampas. Linati en este caso representa a la tiranía misma como macho cabrío y utiliza dos diablos. Además es claro en esta alegoría que el repertorio tanto estilístico como simbólico serán patrimonio común de los ilustradores de una época, si bien algunos de sus elementos pueden diferir o persistir mucho

La caricatura de la página izquierda, realizada en México, muestra clara conexión estilística con estas dos imágenes españolas.

Arriba *Carlos España. El asesino de Cataluña*, litografía española (primer tercio del siglo XIX).

Abajo *El tirano de Cataluña Conde de España*. Ilustración litográfica fuera de texto. El Matamoscas, 1836. España.



tiempo). Basta compararla con dos imágenes europeas (españolas) en que también se representa la imagen del tirano (página anterior).

Antes de la Independencia las ilustraciones grabadas en madera, al aguafuerte o al buril, eran poco frecuentes en libros, panfletos, revistas, periódicos y hojas volantes.¹⁰

Gracias a la libertad de imprenta la cantidad de publicaciones aumentaría, lo mismo que sus ilustraciones, debido a la introducción de la litografía por Linati en 1826. Era lo más moderno y significó *“una revolución total en el procedimiento ilustrativo”*.¹¹ Era imposible obtener mediante las otras técnicas los suaves difuminados del lápiz litográfico, además de que la litografía también se podía trabajar con plumilla para obtener trabajos lineales. En 1837 el editor Cumplido (importantísimo en su época), afirmó que gracias a ella sería posible doblar el número de ilustraciones, pensaba también que era la más adecuada para hacer paisajes y retratos.¹²

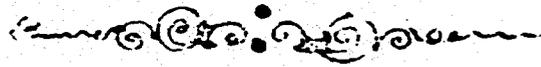
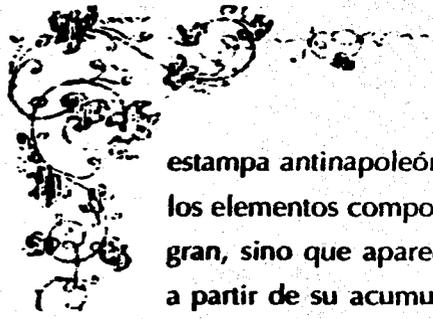
Pronto se establecieron talleres litográficos y casas editoriales que contrataron los servicios de ilustradores y litógrafos. La tipografía mexicana y su ilustración litográfica alcanzarían pronto un alto nivel, recibiendo una gran influencia de la tipografía romántica francesa que había cedido ya al austero clasicismo y con *“una espesa vegetación pobló las páginas del libro otorgándole un aire fantástico y risueño”*.¹³

Desde la aparición de *El Iris*, pasarían muchos años antes de

que se generalizara el uso de la litografía en los periódicos político-satíricos. Desde la Insurgencia, la prensa será esencialmente política hasta fines del siglo XIX (cuando se diversifica) y hará la crónica del país desde el bando del que sea partidaria. Ejemplifico de manera esquemática, pues en realidad las posturas y facciones fueron mucho más diversas en su división: insurgente o contrainsurgente, imperialista o antimperialista (con Iturbide), conservadora o liberal, monárquica o antimonárquica (con Maximiliano) y posteriormente a favor o en contra de los sucesivos presidentes (Juárez, Lerdo, Díaz, González, Madero).

En principio su tono fue serio pero paulatinamente los liberales empezaron a hacer una prensa satírica que posteriormente, acorde con su tono, se ilustraría con caricaturas. Al parecer, los conservadores no hicieron este tipo de prensa, pues no existen ejemplos de ello (sólo a fines del Porfiriato surgirá una gráfica satírica antirevolucionaria).

El carácter humorístico y procaz que en ocasiones llegó al insulto (heredado de los pasquines coloniales), era totalmente asumido por los periódicos satíricos, que se autocalificaban como *“leperunos, impertinentes, feroces, matreros, entrometidos”*.¹⁴ En realidad este nuevo género había surgido antes, con estas características (autoproclamar en tono humorístico su procazidad y ser realizado casi exclusivamente por liberales) en España y de hecho los autodenominados periódicos joco-serios ilustrados empezaron a circular ahí desde la década de los

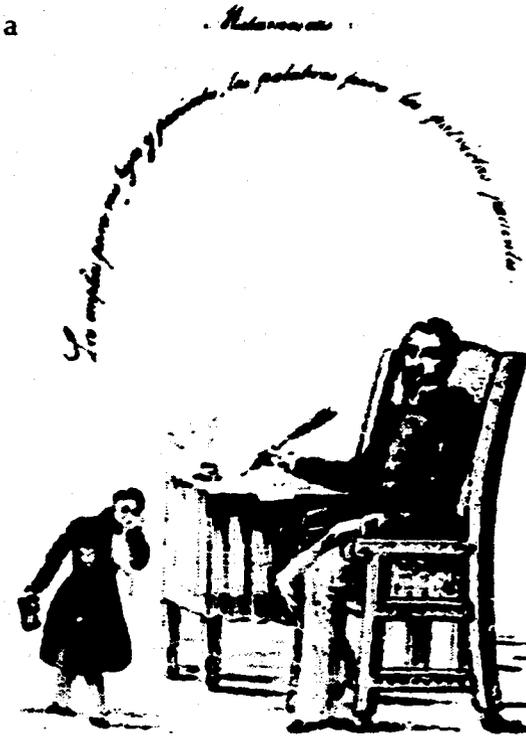


estampa antinapoleónica, pues en ella los elementos compositivos no se integran, sino que aparecen aislados y es a partir de su acumulación que se logra un significado (se suman las distintas acciones y no existe fondo). Guarda también ciertas similitudes con la alegoría de Linati (en la que también aparece, como se dijo, la influencia de la estampa antinapoleónica): las leyendas aclaratorias, la contraposición de la hierática figura central con las figuras pequeñas y en que no hay propiamente una caricaturización de los rasgos. Es importante señalar también su más clara similitud estilística en el dibujo con las caricaturas de un periódico español llamado El Matamoscas que circuló entre 1836 y 1837, en cuyas figuras también un tanto rígidas no hay la característica alteración de las proporciones y exageración de los rasgos fisiognómicos. No obstante, en El Matamoscas se combinan la vieja influencia de la citada gráfica antinapoleónica y una más reciente por lo que la imagen en ocasiones es más unitaria y sintética.

Las imágenes que aparecen arriba son de El Matamoscas. En



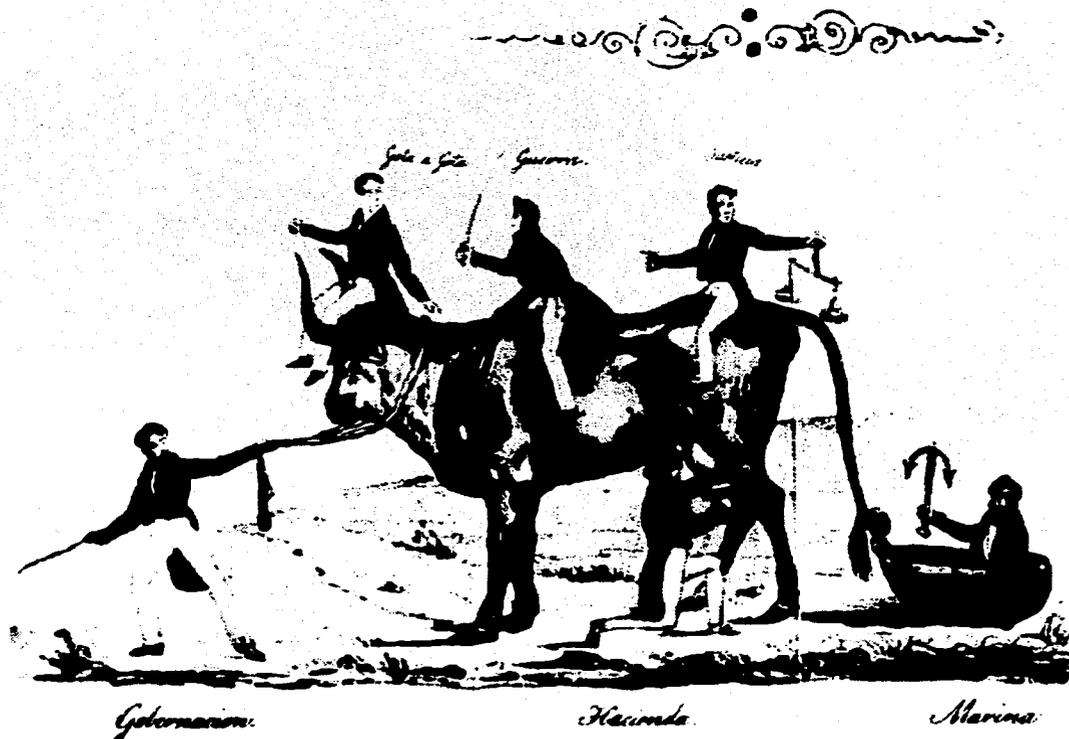
Juana, sobre ruinas.



El emperador en 1.ª fila.

Estas imágenes muestran gran similitud con la caricatura de Santa Anna que aparece a la izquierda, en esta misma página. Ambas fueron publicadas en el periódico español El Matamoscas, que se publicó entre 1836 y 1837.

primera (izquierda) el personaje también está parado sobre un montículo (como la figura de Santa Anna). La segunda caricatura de dicho periódico español (derecha) se asemeja a la cari-



Izquierda y abajo, caricaturas publicadas en el periódico español El Matamoscas, 1836 y 1837.

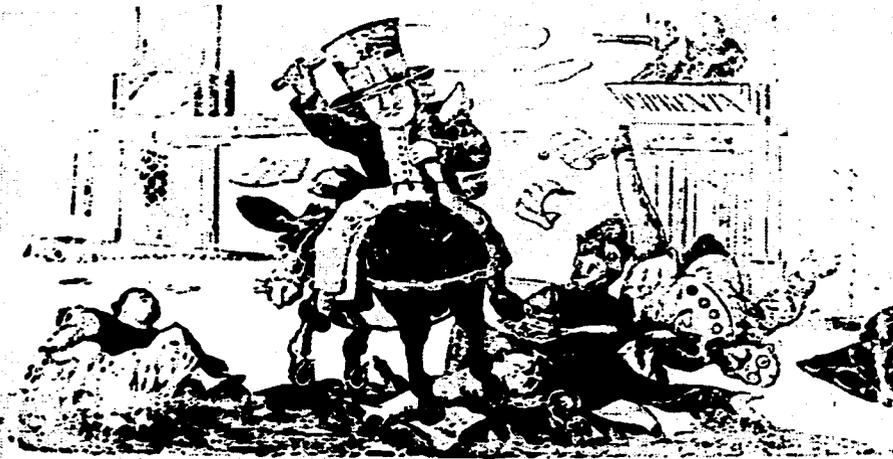


catura de la hoja volante impresa por Murguía por el manejo arbitrario de la escala que no distorsiona la proporción. La tercera (arriba) es la más similar compositivamente (por la acumulación de elementos aislados) y aunque más sencilla que la de Santa Anna, al igual que en ella, cada figura suma su sentido simbólico al de las otras.

En la imagen de la derecha, también del periódico español El Matamoscas, además del manejo arbitrario de la escala, aparecen seres fantásticos, como ocurre en la caricatura de Santa Anna.

En el mismo año, 1845, de manera significativa aparece

Don Simplicio, "uno de los grandes periódicos humorísticos y doctrinarios",¹⁵ fundado por Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto y Manuel Payno. Este periódico se autoadjetiva como "Burlesco, crítico y filosófico, por unos simples". Me referiré a la segunda y tercera época, de 1846 y 1847, pues la primera no se conserva en la



D. SIMPLICIO.

Cabecal de Don Simplicio, periódico satírico fundado por el "Nigromante", Guillermo Prieto y Manuel Payno. En él se aprecia la afinidad con los cabecales de los periódicos españoles de la época.

Hemeroteca Nacional. En todos los números aparece una misma caricatura en el titular o cabecal, realizada en grabado en madera que resalta más el carácter humorístico del periódico que su carácter crítico, pues también atacaba a Santa Anna. Es muy afín en su estilo a los encabezados también xilográficos de algunos periódicos españoles como El Papagayo, publicado anteriormente, en 1842.

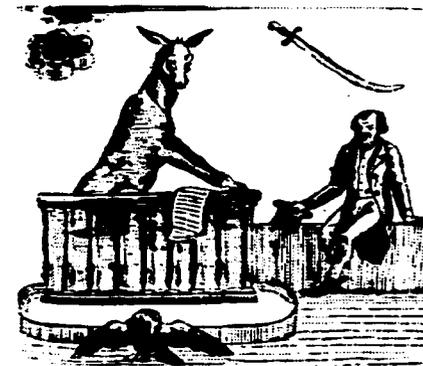
Salvo el cabecal que siempre se repite, Don Simplicio está mínimamente ilustrado. Durante 1846 aparecen en él sólo unas cuantas estampas costumbristas (firmadas por Plácido Blanco e impresas probablemente en la litografía de Hesiquio Iriarte), algunas viñetas grabadas en madera y dos caricaturas litográficas.



EL PAPAGAYO

Cabecal del periódico español El Papagayo, publicado en 1842. Nótese su similitud con el de Don Simplicio.

Es muy probable que el periódico español El Burro haya sido uno de los modelos para los caricaturistas de Don Simplicio. Basta comparar las dos viñetas xilográficas que aparecen enseguida.



Izquierda: ilustración xilográfica del periódico español El Burro.

Derecha: ilustración xilográfica del periódico mexicano Don Simplicio.



Esta ilustración litográfica del periódico mexicano Don Simplicio retoma la idea de la imagen española que aparece abajo.



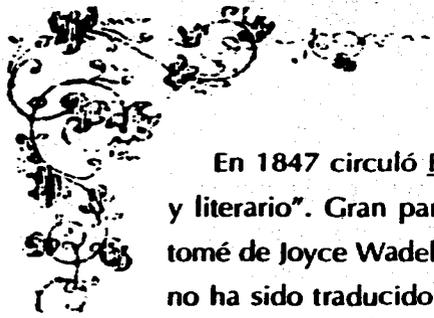
Ilustración xilográfica del periódico español El Burro.

Otra caricatura litográfica anónima de Don Simplicio (arriba) guarda también gran similitud con otra viñeta (izquierda) grabada en madera de El Burro (que además se asemeja también al cabezal del mismo Don Simplicio).

En la otra caricatura litográfica de Don Simplicio (derecha), como en la antes mencionada, aparece ya de manera significativa la influencia de la caricatura francesa (que llegaría también a los otros países europeos) y que sería determinante en la posterior caricatura mexicana. Se prescinde del uso de letreros y la imagen funciona como unidad entre los distintos elementos. Es decir, no hay ya en ella la influencia de la antigua estampa antinapoleónica.

Ilustración litográfica del periódico mexicano Don Simplicio.





En 1847 circuló El Calavera, "periódico joco-serio, político y literario". Gran parte de la información de este periódico la tomé de Joyce Wadell Bailey¹⁶ cuyo trabajo "The Penny Press" no ha sido traducido al español. Ello y el hecho de que sea el único que documente acerca de esta publicación, que es una de las pocas que se registran en esta primera etapa de surgimiento de la caricatura en México (se conserva en la Latin American Collection de la Sterling Memorial Library en la Universidad de Yale y no existe en la Hemeroteca Nacional de México) justifica el hecho de que lo cite ampliamente.

Como Don Simplicio, El Calavera también hace crítica y sátira política a través de sus versos y ensayos. Sus caricaturas están emparentadas estilísticamente aun con la estampa antinapoleónica, con las caricaturas españolas de El Matamoscas y con la caricatura de Santa Anna publicada por Murguía. Todavía utilizan letreros explicativos y los elementos en la composición están mas bien aislados. En varias de ellas aparece el personaje fantástico que encarna el nombre de la publicación, "el Calavera", quien denuncia los errores del gobierno de Santa Anna: la guerra de Texas, los robos y el oportunismo político.

La presentación de El Calavera es muy similar a la de los joco-serios españoles. En el número del 19 de enero (derecha)

El Calavera, que circuló en 1847, está emparentado con la estampa antinapoleónica y con las caricaturas del periódico español El Matamoscas.



EL CALAVERA.

PERIÓDICO JOCO-SERIO, POLÍTICO Y LITERARIO.

T. I. MEXICO, ENERO 19 DE 1847. N. 6.

EL PANCINTA.



¡Haya despojos!
Haya libertad!
Si yo como y bebo,
Nada es mi día."

Venga de la buena
El diablo talón
A la patria una
Leyes a castigar.
Trayendo a la grupa
Su corte piteca.
Vengan a taberna
Al padre a castigar.
Eso hipodámas,
Que en su vanidad
Se juegan los aceros
Del rey Pánfilo.
Venga de la Buja
El soberbio Zar
Las coronas borran
Del suelo a pejar.
¡Que haya despojos!
Haya libertad,
Si yo como y bebo,
Nada es mi día."

Manden los cuerpitos
Con su santa paz.
Que se entregado
A tiempos de azotes,
Hasta que por fin
Con tanto andar
Tomemos la era
Folia vanaal.

¡O tiempos! ¡O tiempos!
La era infernal
En que el Santo Emperador
De la cristiandad
Fritados hebras
Para alimentar
La sacra familia
De Su Magestad.
¡Vuelva, compatriotas,
Dicha tan total!
¡Yo como y bebo,
Nada es mi día!"

Gobernan los Pares
Con cinismo suizo:
Sigan destruyendo
Cuantos restos hay
Que al error dejen
Buena utilidad,
Aunque no los dices
Del señor Bismarck.
Partido, consergito:
Que hebra por dices,
Para el imbecil
Teme recomendar
La traición que oye
Tanto desparar.
Y presto caulinero
En su templo rotar.

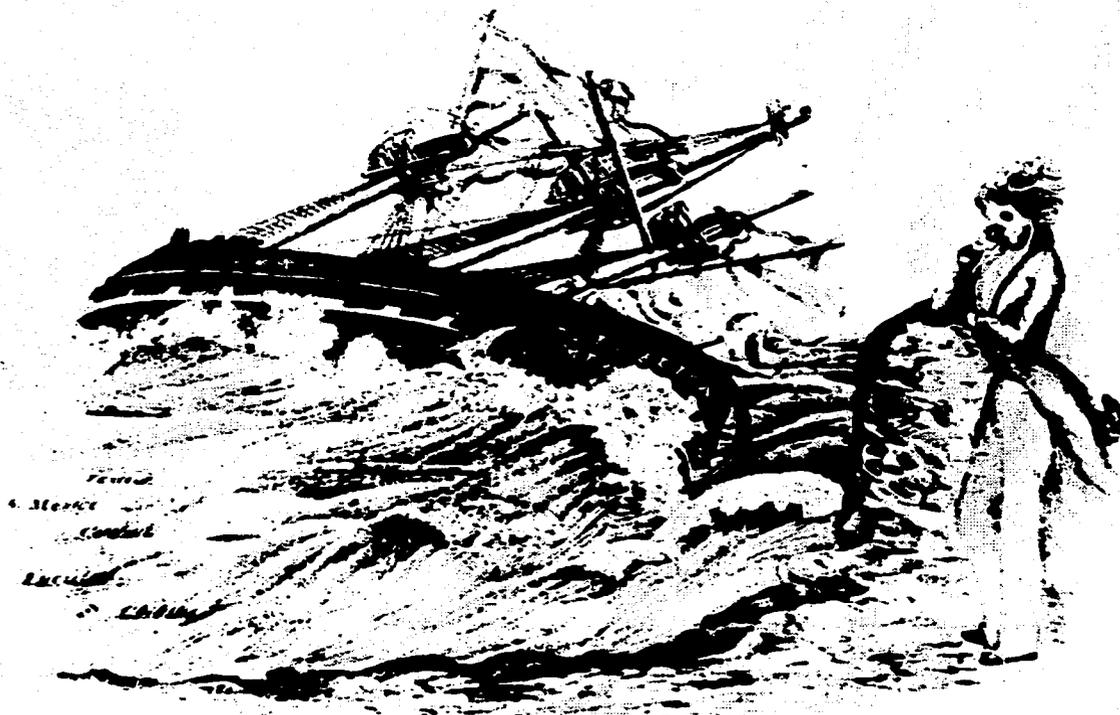
aparecen dos litografías en el frente. En la de arriba "el Calavera", que representa la moralidad pública y el patriotismo, denuncia el agotamiento de los recursos nacionales a causa de la guerra y la corrupción, pues los militares y funcionarios cogen las ganancias obtenidas la sombra del conflicto.

La litografía más pequeña utiliza una figura que será reticente en el trabajo de otros caricaturistas posteriores: la del oportunista político que atiende sólo sus intereses, simbolizado por un hombre gordo. En este caso se titula "El Pancista".

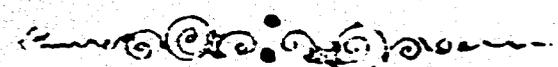
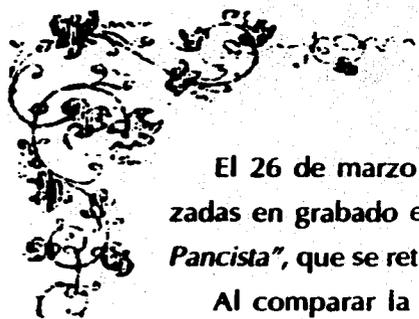
En la caricatura del 2 de febrero (abajo, página anterior) continúa la crítica a la política gubernamental: "el Calavera" lamenta el hundimiento alegórico del barco que representa la República Mexicana en el mar agitado de Texas, Nuevo México y otras áreas conflictivas como Nuevo León, Yucatán, Coahuila y Chihuahua.

Una semana después se publica otra caricatura litográfica (página siguiente). En ella, como en el resto, los letreros aclaran el sentido de los símbolos. "El Calavera", que representa el

patriotismo, parado sobre un costal de injurias, amenazas y calumnias, haciendo sonar una corneta de verdades desenmascaradas a la adulación. Aparecen ya personificadas las nociones políticas.



Esta ilustración se publicó en 2 de febrero de 1847 y en ella se hace crítica a la política gubernamental al simbolizar el hundimiento de la república mexicana. Resulta conveniente citar las imágenes de El Calavera (tomadas del estudio de Bailey) dada la escasez de la caricatura en esta primera época de surgimiento.



El 26 de marzo del mismo año se reproducen, pero realizadas en grabado en madera, la caricatura anterior y la de "El Pancista", que se retitula "Gordiano Mantecón".

Al comparar la versión xilográfica con la primera versión realizada en litografía, se hace evidente que la talla en madera



es más laboriosa y más difícil de dominar. Los fuertes achurados la hacen más rígida.

Las caricaturas de El Calavera son anónimas y fueron impresas en el Establecimiento Tipo-Litográfico de Navarro, el mismo taller donde se imprimía el resto del periódico. Bailey afirma que, como ocurriría más adelante en muchos otros casos, los editores de este periódico editaban otras publicaciones para



En estas dos versiones (la de la izquierda litográfica y la de la derecha xilográfica) "el Calavera" desenmascara a la adulación.

sostener el periódico (juegos, libros, hojas sueltas –llamadas alcances–, versos y ediciones especiales con litografías originales). Señala asimismo, y esto es muy importante, que vendían periódicos nacionales y extranjeros, aunque no menciona nombres.¹⁷

Finalmente los editores fueron encarcelados, acusados de fomentar desunión, incitar a la revolución, atacar el prestigio de la legislatura suprema, hacer burla de sus defectos físicos.

En el mismo Taller Tipo-Litográfico de Navarro se imprimió

El Tío Nonilla (otro de los impresores asociados a este periódico fue Murguía), "Periódico político, enredador, chismográfico y de trueno". Circuló a partir del 19 de agosto de 1849 a abril de 1850. Critica la hipocresía mojigata de los conservadores que apoyan a Santa Anna, sus encubiertos anhelos monarquistas y el libertinazgo del clero.¹⁸

Muestra de lo último es una secuencia de imágenes grabadas en madera (puede considerarse un antecedente de la historieta) que narra como "el padre Hipólito" seduce a la novia de "D. Gerónimo" y rapta a su hermana. El dibujo y la talla son sumamente torpes y carecen de firma.

En **El Tío Nonilla** se publicó un duro ataque a los monarquistas. La caricatura que lo ilustra (abajo) utiliza los símbolos también. Una figura con cuerpo de barril, alas de murciélago y cabeza y brazos humanos, vuela y chupa el néctar de un maguey que representa México. Está firmada con las siglas F.G.Z. y su dibujo es sumamente tímido.

Como suplemento del artículo anterior se imprimió un



Ilustraciones xilográficas. **El Tío Nonilla**. Octubre de 1850.

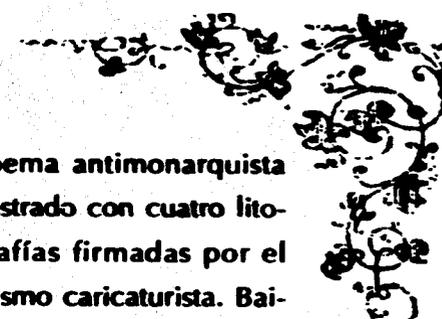


Caricatura litográfica de **El Tío Nonilla** en contra de los monarquistas. "Don Tlanchique" chupa el néctar del maguey que representa a México.

poema antimonarquista ilustrado con cuatro litografías firmadas por el mismo caricaturista. Bailey supone que se puede tratar de F. Garenlloz, quien realizó las caricaturas de Fray Trápala (1862) y que antes había firmado sus más tempranas litografías (de 1840) como J.G.¹⁹

En la que sigue (página siguiente), publicada en noviembre de 1850, hay un mejor manejo en los elementos compositivos de la imagen y mayor desenvoltura en el dibujo. Ridiculiza a los ministros y sus solapados ardides monarquistas. Se titula "*Conferencias secretas de los santos conservadores*".

También es claro en esta litografía de **El Tío Nonilla** (al igual que en las de **Don Simplicio**) como va evolucionando la caricatura mexicana. Se evitan también las leyendas explicativas intentando que la eficacia de la imagen radique en ella misma. Sin embargo es importante señalar que el uso de letreros nunca dejaría de ser un recurso ocasional de la caricatura y el mismo





Caricatura de El Tío Nonilla. Noviembre de 1850.

José Guadalupe Posada lo emplearía en multitud de grabados ya a fines del siglo XIX y principios del XX.

Resulta difícil discernir de manera precisa las influencias extranjeras en

El Tío Nonilla. Bailey afirma que, después de revisar las revistas francesas de caricaturas de la

época, no encuentra ni influencias ni antecedentes iconográficos para este periódico mexicano.²⁰ Pero el estudioso no revisa las publicaciones españolas. Debo señalar que hay cierta similitud entre la última caricatura citada de El Tío Nonilla (publicada en 1850) y una caricatura que apareció en 1848 en un periódico español, significativamente similar también en el nombre y la manera de autocalificarse: El Tío Camorra, "Periódico político y de trueno", igualmente liberal y anti-monarquista.

Independientemente de sus diferencias, pues en El Tío Nonilla no hay una variación en la escala de los distintos personajes (el tema no lo requiere) que además son más grotescos y su dibujo más torpe, puedo señalar algunas correspondencias: el

EL TÍO CAMORRA,

PERIÓDICO POLÍTICO Y DE TRUENO.



Caricatura publicada en el periódico español El Tío Camorra en 1848.

gesto, más expresivo que en las caricaturas anteriores, es similar; las figuras se ensanchan y se acentúa la desproporción; el claroscuro se da de un modo similar y el trazo es más evidente y suelto. La imagen no funciona ya a partir de la acumulación de elementos aislados, sino de su integración, unidad y síntesis compositiva, y como se mencionó, prescinde de letreros. En El Tío Nonilla reaparece el grabado en madera que había ilustrado El Calavera y que se titulaba "Gordiano Mantecón", por lo que se podría suponer que los editores sean los mismos, aun-

que ahora permanezcan anónimos, escarmentados por la represión. Pero de nada serviría la precaución, porque el director y redactor de El Tío Nonilla, el escritor español Joaquín Jiménez, fue expulsado del país por criticar al gobierno de Santa Anna.²¹

Muy importante es Don Bullebulle, periódico publicado en 1847 en la ciudad de Mérida, Yucatán. Fue ilustrado con más de ochenta caricaturas grabadas en madera de zapote por "Picheta" (Gabriel Vicente Gahona), por lo que es el periódico con mayor abundancia de imágenes de esta etapa de surgimiento de la caricatura. Se ignora que publicaciones con caricaturas pudo conocer "Picheta" y hasta ahora no han sido detectadas sus influencias. Clementina Díaz y de Ovando afirma que "Picheta" se inspira "en el espíritu de la época y quizás en modelos de Daumier y Gavarni".²²

No obstante, esto último me parece poco probable. Basta comparar el trabajo de "Picheta" con el de los posteriores caricaturistas mexicanos de la segunda etapa (ver páginas 84 a 88), quienes efectivamente estuvieron influidos por los mencionados caricaturistas franceses. En todo caso hay mucha mayor afinidad entre las caricaturas de "Picheta" y las de los primeros periódicos españoles ilustrados con caricaturas también xilográficas que, como señalé anteriormente, se conocieron en México. Basta comparar tres caricaturas del caricaturista mexicano (derecha) y tres de Urrabieta (página siguiente), un caricaturista español de la época.



Tres caricaturas del yucateco "Picheta", Don Bulle Bulle, 1847.





Dos caricaturas del español V. Urrabieta, La Risa, España. 1844.



Compárense también las ilustraciones que aparecen abajo, la primera de Picheta y la segunda publicada en el periódico español El Papagayo.

Según Francisco Díaz de León, "Picheta" estudió en Roma (se desconoce si visitó otros países), por lo que debió conocer en parte la caricatura europea. Esto explicaría, según el



Abajo izquierda: caricatura de "Picheta", Don Bulle Bulle. 1847. Abajo derecha: caricatura del cabezal del periódico español El Papagayo.

estudioso, la calidad de sus grabados no sólo en cuanto a composición y dibujo, sino también su dominio técnico (muy superior a sus contemporáneos que grabaron en madera de pie) puesto que en Yucatán no existía tradición alguna de grabado.²³ Contradiendo lo anterior, Zuno cita al mismo "Picheta", quien afirmaba que solo, sin maestros y a costa de infatigables sacrificios y desvelos pudo lograr algún conocimiento.²⁴



La semejanza entre las dos caricaturas que aparecen arriba, la primera de "Picheta" y la segunda (también grabada en madera) del español Ortega es más que casual. Ello no significa necesariamente que el mexicano la haya copiado, pues los caricaturistas retomaban las ideas de sus colegas, resultando en muchas ocasiones difícil discernir quien fue el primero en utilizarlas, pero es evidente que "Picheta" tenía en efecto conocimiento del trabajo de otros caricaturistas.

Para Francisco Díaz de León, "Picheta" es el primer grabador (no sólo caricaturista) en retratar de manera abierta al pueblo mexicano: "el político, el obeso burgués, los tristes pensionistas del erario, la coqueta, el petimetre, la mestiza, el glo-



Izquierda: caricatura de "Picheta".
Derecha: caricatura del español Ortega.

bo aerostático y la hamaca...".²⁵ "Picheta" hace crítica política y de costumbres.

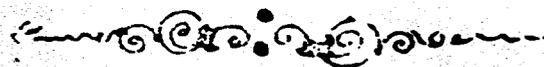
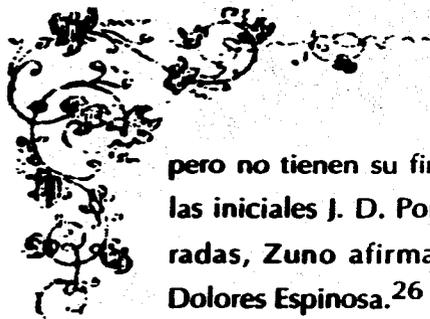
La composición en las caricaturas de "Picheta" es rica y variada y el manejo del espacio es mejor que en las caricaturas mexicanas antes citadas, aunque en ocasiones hay cierta rigidez.

"Picheta" sufrió represalias y persecuciones. El 10 de enero de 1848 Don Bullebulle deja de publicarse y en su última caricatura aparece el obeso gobernador de Yucatán festejando la muerte del periódico.

Poco tiempo después, también en Mérida, se publicó La Burla. Algunos de sus grabados y litografías se le atribuyen a "Picheta",



Derecha: la última caricatura de Don Bulle Bulle.



pero no tienen su firma; parte de ellos por el contrario tienen las iniciales J. D. Por ello, y porque las encuentra poco elaboradas, Zuno afirma que debieron ser realizadas por José Dolores Espinosa.²⁶

Es un hecho que en México se conocieron desde entonces publicaciones extranjeras ilustradas con caricaturas. Las similitudes de la caricatura mexicana con la europea lo demuestran. Como se mencionó, en el taller Tipo-Litográfico de Navarro se vendían periódicos extranjeros y algunos pudieron estar ilustrados con caricaturas. Bailey afirma que las revistas francesas de caricaturas Silhouette (1829), La Caricature (1831-) o Le Charivari (1833-) eran ya conocidas. Para demostrar su afirmación cita un ensayo publicado por José María Lafragua, titulado "Caricatura", que aparece en el libro El Ateneo Mexicano (Imprenta de García Torres, Calle de la Palma, 1844). Lafragua menciona La Caricature y habla de su gran difusión en Holanda, Inglaterra y Francia. Su escrito es ilustrado por una caricatura copiada por un mexicano de una litografía original probablemente de Grandville en la que aparece un desfile de los principales escritores franceses (los letreros insertos están ya traducidos al español). Fue impresa en la Litografía de La Palma, gran taller litográfico (adyacente a la conocidísima Imprenta de J.M. Lara) que poseía sin duda —dice Bailey— una extensa colección de álbums litográficos, libros y periódicos ilustrados para ser usados como modelo o inspirarse en ellos. (De hecho, fue

muy común entre los editores de la época hacer un archivo de imágenes e impresos para recurrir a él cuando fuese necesario). Por lo tanto los modelos extranjeros fueron utilizados en México.²⁷

Por otra parte las imágenes importadas también circularon en México, insertas en distintas publicaciones mexicanas, pues estaban exentas de impuestos y no así el papel importado necesario para obtener impresiones de calidad. Este es el caso de El Semanario de las Señoritas, de 1840, editado por García Torres en el que hay láminas originales de Grandville.²⁸ Otro ejemplo es el segundo tomo del Album Mexicano editado por Cumplido en 1849, ilustrado con los grabados en acero de la famosa colección de Les Fleurs Animeés, realizada por Grandville, y que fueron traídos de Francia expresamente para la publicación mexicana.²⁹

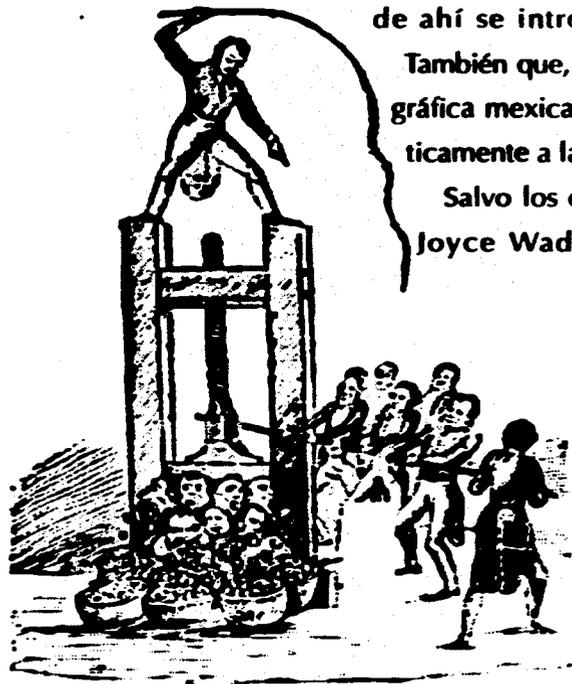
En este sentido Bailey señala que, en lo que se refiere a El Calavera, podrían ser antecedentes iconográficos los dieciocho aguafuertes realizados por Francisco Agüera para La Portentosa Vida de la Muerte treinta y dos años antes en México (en 1792) en que aparece también un esqueleto despojado de su solemnidad. Otro precedente —según Bailey— serían las nueve litografías del Voyage pour l'éternité, publicadas en París en 1830 y realizadas por Jean Grandville, en que aparece también una figura esquelética que representa a la muerte y que acompaña a sus invitados al otro lado de la vida.³⁰ Debo recordar

también que desde la Colonia circularon en México las llamadas "vanitas", dentro del gusto barroco, que eran grabados con representaciones de la muerte y alguna moraleja. Además he señalado la similitud estilística de las caricaturas de El Calavera con las caricaturas españolas de El Matamoscas, cuya concepción es más primitiva que las de Grandville y los otros caricaturistas franceses de la época pues derivan de la anterior estampa antinapoleónica.

Hasta aquí he intentado dejar claro que el origen de la caricatura y la gráfica satírica mediante grabados y su uso en la ilustración de periódicos políticos se origina en Europa y que de ahí se introduce a México.

También que, por lo tanto, dicha gráfica mexicana secunda estilísticamente a la europea.

Salvo los citados trabajos de Joyce Wadell Bailey ("The

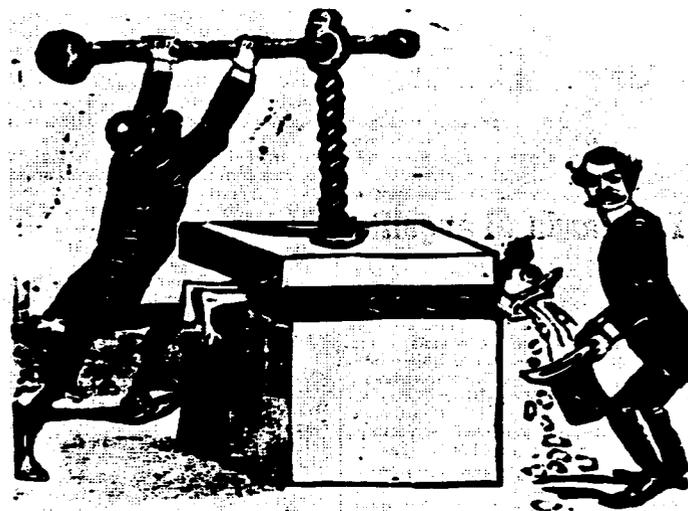


La primera imagen de la izquierda es una caricatura española publicada en El Paganayo (circuló entre 1842 y 1844).

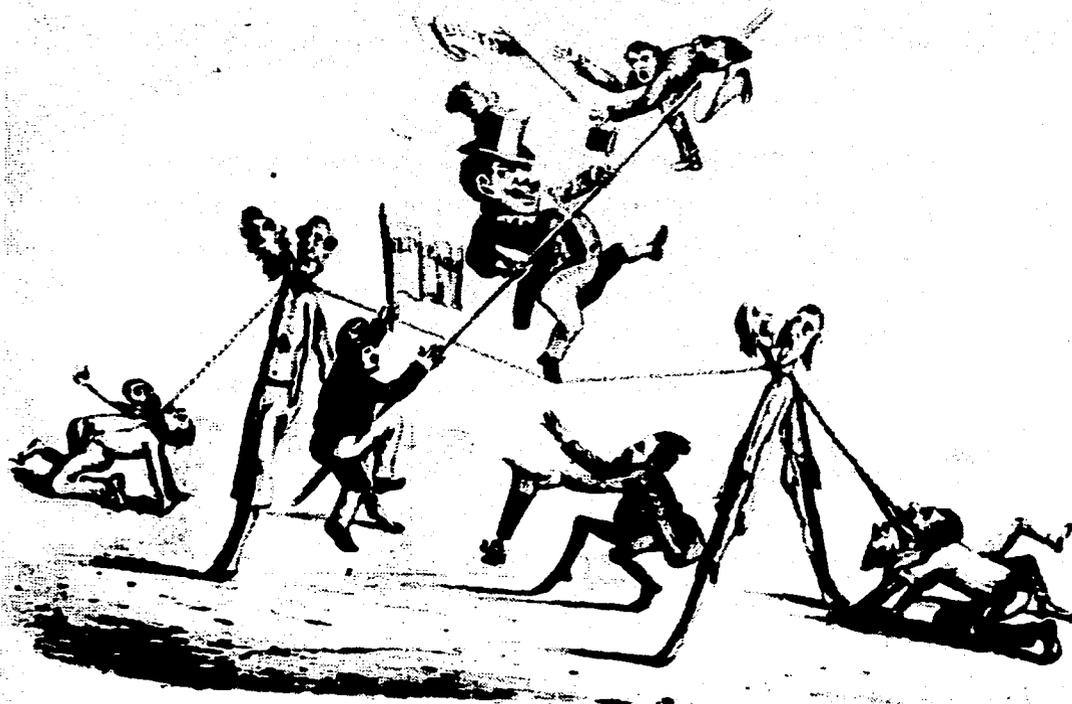
La segunda es una caricatura de José Guadalupe Posada, publicada en 1892.

Penny Press") y de Esther Acevedo ("La caricatura como lenguaje crítico de la ideología liberal"), que revisan de manera somera las influencias francesas en la caricatura mexicana (aunque sólo en la primera fase de su segunda etapa), no existen estudios que profundicen en el tema. Por mi parte, intento señalar de manera igualmente somera algunas correspondencias de la gráfica satírica y la caricatura mexicana con la española. Como ocurrió en España, también los primeros periódicos satíricos ilustrados que se publicaron en México (mucho más esporádicos y con pocas imágenes) contienen ilustraciones xilográficas, pero se combinan con litografías.

En los inicios de la caricatura y la gráfica satírica en la prensa mexicana es más fácil discernir el influjo español no sólo en la gráfica misma, sino también en la presentación y la



¡UN MAROMERO POLITICO!



Izquierda: caricatura de La Pata de Cabra, México. Octubre de 1856.

Abajo: caricatura publicada en El Gallo Pitagórico, México. 1847.

EQUILIBRISTAS.

G.—A ciertos maromeros políticos, que hacen unas piruetas que ya parece van a dar de costillas

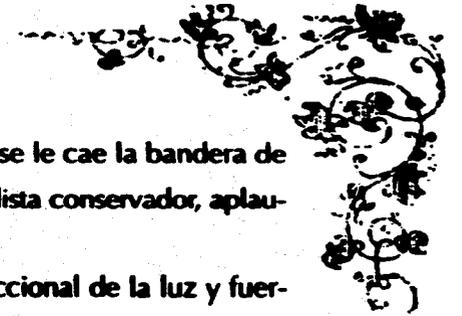
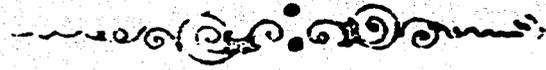


tipografía. A lo largo del siglo muchos de los periódicos mexicanos copiarían los nombres de los españoles, entre ellos Gil Blas, El Padre Cobos, Fra Diábolo, El Cascabel, El Fandango, La Broma, La Risa, Fray Gerundio, Satanás, La Mosca, La Linterna, La Patria, aunque puede haber muchos años de diferencia entre las publicaciones homónimas de ambos países.

Resulta interesante observar como una caricatura que apareció en el periódico español El Papagayo (1842-1844) maneja una idea que muy posteriormente José Guadalupe Posada utilizará, lo mismo que otros caricaturistas mexicanos (imágenes en la página anterior).

A la caída de Santa Anna circuló La Pata de Cabra, periódico satírico

editado por Juan de Dios Arias y José María Rivera en 1855; fue impreso por M. Murguía (uno de los impresores asociados a El Tío Nonilla y en cuyo taller se imprimió asimismo la anónima caricatura de Santa Anna en 1845). En los ejemplares existentes en la Hemeroteca Nacional de México no hay ninguna ilustración, por lo que nuevamente retomo el estudio de Bailey,



que señala que los ejemplares de La Pata Cabra que menciona se conservan en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de la Yale University.³¹ En sus caricaturas litográficas hay ya un mejor manejo del espacio y la forma en relación a las anteriores (exceptuando las de "Picheta"). Bailey menciona que en la primera que se publica los editores, retratados como cabras, disputan acerca del tamaño del periódico mientras un conservador los observa y la gente discute sobre el nuevo periódico. En octubre de 1856 se publicó otra caricatura titulada "*¡Un maromero político!*", que supongo muy probablemente inspirada en una caricatura publicada con el mismo título en 1847, en la segunda edición de El Gallo Pitagórico (ilustrada con grabados xilográficos franceses). En ambas imágenes (que se reproducen en la página izquierda) se denomina así al personaje que camina sobre la cuerda.

(Bailey afirma que estuvo muy de moda entre los caricaturistas el uso de esta alegoría en que la situación política se muestra como una actuación acrobática. El mismo Posada la introduciría en una de las caricaturas de El Jicote, ver página 94).

En esta misma caricatura de La Pata de Cabra se introduce el gordo personaje que que en muchos casos servirá para identificar al oportunista político y se le llama "Don Panza" (había sido utilizado ya antes en El Calavera con el nombre de "Gordiano Mantecón"), quien lleva en sus manos un balancín que sostiene en un extremo a un federal (liberal) con gorro fri-

gio y en el otro a un conservador al que se le cae la bandera de la dictadura. Abajo, "Don Payaso", periodista conservador, aplaude la función.

En ambas caricaturas hay un uso direccional de la luz y fuertes líneas en el suelo, lo que unifica la composición. Por ello Bailey supone, aunque son anónimas, que fueron hechas por el mismo dibujante.³² Hay en ellas mayor soltura que en las caricaturas anteriores y es clara la influencia de la caricatura francesa, que se irá haciendo cada vez más patente.

La Pata de Cabra se publicaba diariamente, pero al parecer también fueron muy pocas sus ilustraciones, porque en los ejemplares que se conservan en la Hemeroteca Nacional no existe ninguna. Según Bailey, sus editores financiaban el periódico vendiendo libros y hojas de música en el taller de imprenta y ofreciendo su variedad de servicios de imprenta.

Dada la escasez de la caricatura en la prensa de la época, cabe mencionar que también se le utilizó en la ilustración de algunos calendarios. La que aparece en la página siguiente acompaña el Calendario Caricato publicado en 1856.

Es interesante comparar esta caricatura con la que imprimió Murguía en 1845 también en contra de Santa Anna (página 51), porque a pesar de sus similitudes es notoria una evolución. En ella también es evidente ya la influencia de la gráfica satírica francesa. Su dibujo es muy parecido al de La Pata de Cabra. No hay ya la rigidez y el primitivismo de la caricatura anterior y no mane-



Caricatura del Calendario
 Caricato, México. 1856.

ja elementos aislados, sino pequeñas composiciones variadas que aparecen juntas en una secuencia temática. Sus semejanzas con la mencionada caricatura son: el uso de leyendas aclaratorias, algunos motivos se repiten, entre ellos los de los aduladores representados como seres zoomorfos (que aparecen también en El Ca-

lavera y El Tío Nonilla). Este tipo de personajes fue utilizado por Grandville para Le Charivari, revista francesa con caricaturas, desde 1833 para hacer sátira social y política.

Es durante el gobierno de Santa Anna cuando surge en realidad la gráfica satírica y la caricatura en México y, aunque todavía es poco abundante, se refleja en ella la evolución de la caricatura europea (lo que continuará ocurriendo también en las siguientes etapas). Hay, al parecer (la información es sumamente escasa para sacar conclusiones), una transición de la influencia de las satíricas estampas antinapoleónicas a la caricatura de influencia francesa, pasando por la de las primeras caricaturas xilográficas de la prensa española.

Lo anterior no implica que la gráfica satírica y la caricatura mexicana no hayan tenido su propia evolución y características, pero aun no se han deslindado sus aportaciones estilísticas y sus divergencias. Es claro que su principal característica, que le otorga de manera contundente su especificidad, es su expresión de la

DOÑA BLANCA. JUEGO INFANTIL



—¡Real! ¡real! ¡real! está un hambriquito
dentro curitas con Doña...
—¿Qué quiere aquí ese granuja?
—¡Ver á Doña Nuestra Señora!

—El señor está cubierto
con pilares de oro y plata,
alredado hasta los maderos
á la hermana Doña Blanca.

—Pues yo quiero, compatriotas,
el amparo de los dos...
Aquí del Círculo de Amigos
te daré con el tacón.

—¿En decir que al pueblo obrero
le miran sin compasión?
—Sí, pero sólo á los gringos
se sacan con amor.

Posada, *El Diablito Rojo*, 9 de
marzo de 1911.

realidad mexicana a través de una sensibilidad también mexicana. Es decir, en ella irá irrumpiendo el México del siglo XIX visto a través de los mexicanos, los sucesos de la vida política de mayor o menor importancia que irán conformando la nación, los usos y las costumbres. Irán desfilando personajes destacados y anónimos, la clase media y rica, el pueblo en sus distintos atuendos, oficios y expresiones y de una manera menos idealizada y pintoresquista que como ocurre en publicaciones del tipo *Los mexi-*

canos pintados por sí mismos, sino mas bien en su llana y a veces cruda realidad. Y aunque parte del código con que los caricaturistas mexicanos expresan dicha realidad proviene de la gráfica europea, irán introduciendo el lenguaje, la simbología y la iconografía local e irán estableciendo un código propio. Como en los textos que ilustran, también en las imágenes aparecería el bagaje de la tradición narrativa popular mexicana (refranes, cantos, epigramas, cuentos). En la imagen de Posada que aparece a la izquierda, Díaz es representado como la "Doña Blanca" de la canción popular.

En la medida en que la ilustración de periódicos mediante la gráfica satírica se fue extendiendo, su temática también se fue ampliando. Desde luego se denunciarían los errores, los saqueos, las traiciones o mentiras de los hombres en el poder. En el caso de Juárez, Lerdo o Madero, sus rasgos principales se irían sintetizando hasta convertirse casi en símbolos iconográficos (nariz, calva, cejas, bigotes).³³ Hay personajes del repertorio mítico occidental o prehispánico, de la historia nacional o mundial, de la literatura.³⁴ Otros ficticios, que encarnan o identifican a las distintas publicaciones ("Don Simplicio", "el Calavera", "el Ahuizote", "Gil Blas", "Don Chepito Marihuano", "el Padre Cobos", etc.) o a nociones humanistas abstractas como la libertad, la justicia, la patria, etcétera.

En la página siguiente aparece la Patria, representada con gorro frigio en una caricatura anónima de *El Boquiflojo* publicada



En la caricatura se personifican nociones abstractas o humanistas. Arriba: la Patria, en una caricatura anónima de *El Bogañejo*. Abajo: la Patria, en una caricatura de Posada publicada en *La Guacamaya* en 1911.

en 1870 (arriba izquierda) y en otra realizada por Posada (abajo izquierda) en 1911 para *La Guacamaya*.

En la caricatura se utiliza la suplantación de una figura por otra para que cobre sus atributos. En las imágenes que siguen (página derecha), Díaz es representado primero como "Don Quijote" en 1877 por el caricaturista Gaitán y después por Posada, quien lo dibuja como la "virgen María entre los santos peregrinos", en 1892.

Se utilizan alegorías: la calavera por la muerte, la silla por el poder presidencial, el Tío Sam por los Estados Unidos, "la matona" por el caudillo, la pistola sable en la caricatura de Bernardo Reyes.³⁵ De manera irreal se fusionan personas, objetos e ideas.

Hacia 1857 abundan ya las publicaciones ilustradas (preponderantemente con litografía): periódicos, revistas y libros (muchos de gran calidad). Almanagues, "presentes" y misceláneas circulan en gran número, lo mismo que los calendarios que inundan la capital. Sin embargo el uso de la caricatura (hasta entonces muy escaso) no empezará a generalizarse sino a partir de 1861, año en que México se alista para la guerra con Francia.

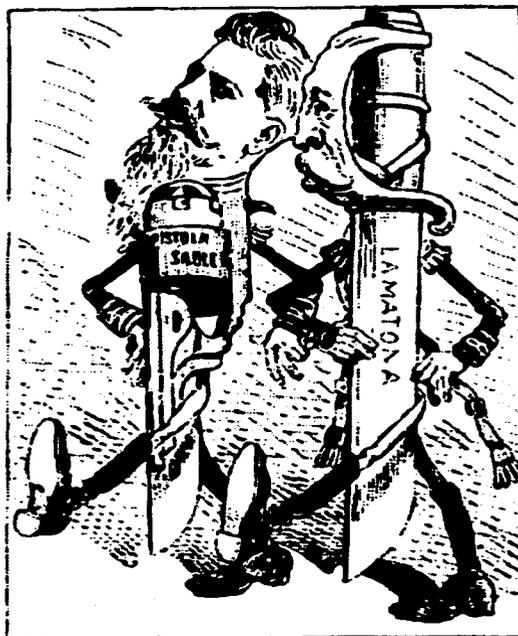
La edición de periódicos satíricos ilustrados con caricatura coincide con los períodos políticos y su apertura a la crítica: en 1861, al triunfo de los liberales sobre los conservadores después de la guerra de tres años y el inicio de la Intervención francesa; en 1865, cuando Maximiliano levanta la censura de prensa; 1869, 1871 y 1877, años de elecciones presidenciales, se formaron

La suplantación de una figura por otra es recurso de la caricatura. Derecha: en 1877 el caricaturista Gaitán metamorfosea al joven Díaz en Don Quijote. Abajo: Posada en 1892 convierte a Díaz en la Virgen María entre santos peregrinos.

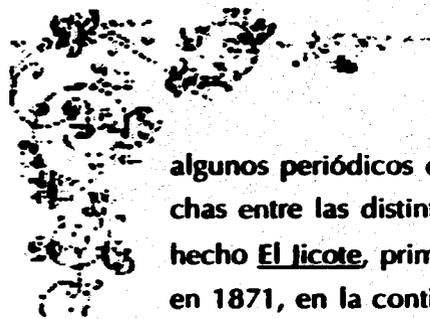


Abajo: Bernardo Reyes y Díaz se fusionan con los símbolos que los identifican. El Hijo del Ahuizote.

Arriba: Posada dibuja al Tío Sam abrazando a la República Mexicana. El Diablito Bromista. Octubre de 1903.



Arriba: caricatura en la que Jesús Martínez Carrón representa a la muerte. El Colmillo Público. 1903-1904.



algunos periódicos efímeros en los que se manifiestan las luchas entre las distintas facciones liberales por el poder.³⁶ De hecho El Jicote, primer periódico ilustrado por Posada aparece en 1871, en la contienda electoral que se da a nivel nacional entre Lerdo y Juárez (a quien El Jicote apoya) y también a nivel local, en la lucha por el poder de la gubernatura en Aguascalientes (donde radica Posada y se publica dicho periódico).

Muchas veces los articulistas de la prensa liberal eran a la vez directores, editores y dueños del periódico. Es el caso de José Trinidad Pedroza, el maestro de Posada, quien era redactor de El Jicote y a la vez dueño del taller litográfico donde se imprimían las caricaturas. Igualmente, el de Daniel Cabrera, quien posteriormente editó El Hijo del Ahuizote e incluso hizo sus caricaturas. Muchos periódicos y sus imprentas fueron financiados por intelectuales que en muchas ocasiones fueron perseguidos por los gobiernos de Santa Anna, el del Imperio y el de Díaz. En cuanto a la libertad de prensa durante el gobierno de Juárez, La Orquesta, periódico opositor a su gobierno, reconoció que era inmejorable.³⁷ Lerdo usó la represión sólo al finalizar su gobierno. Tanto él como Juárez subvencionaron a la prensa para contrarrestar la oposición.

En esta segunda etapa la caricatura se extiende durante la Intervención y alcanza su auge durante la República Restaurada. Será eminentemente litográfica, salvo excepciones, como las del periódico La Paparrucha (1878) o algunas ilustra-

ciones que aparecieron en 1887 y 1888 en El Padre Cobos, que se grabaron en madera.

Desde 1861 el uso de la caricatura en la prensa política irá en aumento y aparece en seis de los dieciocho periódicos que se conocen de ese año y en sesenta de los quinientos cuarenta que circularon entre 1861 y 1877 [tomando en cuenta únicamente los ejemplares que se conservan en la Hemeroteca Nacional, por lo que los datos son relativos].³⁸

El cuadro de la página 155, aunque incompleto, da una idea de cuáles fueron los periódicos con caricaturas, quienes los ilustraban, cuál era su costo y cuánto tiempo circularon.

Lo primero que resalta es su corta duración. Los de mayor permanencia y popularidad fueron La Orquesta (1861-1876), El Padre Cobos (1869-1880) y El Ahuizote (1873-1876). El resto duraron uno o dos años.

Son ya muchos los ilustradores que se dedican a hacer caricatura: José María Villasana, Jesús Alamilla, Santiago Hernández, Méndez, Palomo, Padilla, Moctezuma, Gaitán, Muller, Cárdenas, Tenorio y Obregón, quienes trabajaron fuera de los parámetros académicos. Melchor Chávez asistió un año a la clase de grabado. Alejandro Casarín, Constantino Escalante y Melchor Alvarez expusieron como artistas externos en algunas bienales de la Academia antes de iniciar su labor de caricaturistas. Criticaron el que fueran extranjeros quienes dirigían dicha institución y que los temas abordados fueran totalmente ajenos

a la realidad. Ello es evidente en la caricatura de Jesús Alamilla (abajo izquierda), publicada el 18 de diciembre de 1873 en El Padre Cobos y titulada "Un cuadro de la exposición de Bellas Artes".

Aunque las dos caricaturas que siguen (abajo, en medio y derecha) pertenecen a la siguiente etapa (de la prensa de "a centavo"), hay en ellas la misma actitud crítica que en la anterior caricatura de Alamilla. La primera apareció en El Hijo del Ahuizote en 1897 y en ella aparece José Salomé Pina "profesor



Jesús Alamilla, "Un cuadro de la exposición de Bellas Artes, El Padre Cobos. 18 de diciembre de 1873.



En todas estas imágenes los caricaturistas critican la actitud ajena a la realidad de los pintores.

En medio: José Salomé Pina "profesor perpetuo en la Academia de Bellas Artes."

Derecha: Posada, "Un Pintor de Antaño".

perpetuo en la Academia de Bellas Artes". La de la derecha, realizada por Posada, y titulada "Un pintor de antaño", es para Raquel Tibol "un manifiesto estético. Posada considera al cuadro de caballete para el mercado burgués como un producto artístico del pasado. El presente, su presente, exigía la estampa popular".³⁹ Independientemente de que Tibol proyecta sus propias ideas, es evidente que Posada se burla de la actitud romántica e irreal de los artistas.

Como ocurrió desde su surgimiento, la caricatura contribuyó a la difusión de las ideas liberales: el anticlericalismo, la



democracia y la libre empresa en nombre del progreso y de la modernidad⁴⁰ y la creación de una conciencia nacional. El anticlericalismo tuvo una expresión importante en la prensa satírica desde un principio (como se ha visto en El Tío Nonilla) y a lo largo de todo el siglo continuaría teniéndola. Esto mismo sucedía en otros países como España, en donde las publicaciones eran tan radicales en este sentido que adoptaban nombres como Fra Diávolo, Fray Tinieblas, Fray Ge-

rundio, Fray Supino Claridades, El Padre Cobos. En México aparece también Fray Gerundio, Fra Diábolo, El Padre Cobos, Fray Trápala, El Padre Eterno, El Padre Padilla y quizá otros. Es decir, no se trató de un fenómeno exclusivo de la prensa mexicana y, como en el de otros casos, es muy probable que también se sigan los modelos europeos.

Resulta muy interesante comparar las dos imágenes anticlericales de la izquierda. La de arriba apareció en el periódico español El Cencerro (Córdoba, 1863); la segunda, de Posada, se publicó en El Almanaque del Padre Cobos en 1896 (en la



Arriba: "El baile de Fray Libertó", ilustración aparecida en el periódico español El Cencerro.

Abajo: El Padre Cobos y Doña Caralampia Mondongo, dibujados por Posada bailan alegremente.

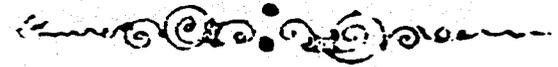
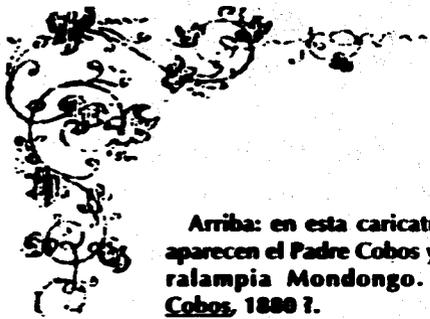
siguiente y tercera etapa de la caricatura y de la gráfica satírica, la de la prensa de "a centavo"). Dada la gran similitud en ambas imágenes, es muy probable que el grabador mexicano haya conocido la publicación española.

El Padre Cobos, uno de los periódicos más destacados de esta segunda etapa, tiene particular interés. Adopta su nombre de la publicación española homónima, que apareció en Madrid en 1854. Fue editado por Irineo Paz, el primero para quien trabaja Posada al venir la ciudad de México en 1888. Aunque El Padre Cobos dejó de circular en 1880 como periódico, Paz continuaría editándolo como almanaque por lo menos desde 1887. Posada lo ilustró por lo menos desde 1890 a 1900⁴¹ y retoma al personaje que

había sido creado y dibujado por otros caricaturistas. En la imagen de la izquierda "el Padre Cobos" es dibujado por Lira y en la de la derecha por Posada.



Izquierda: Lira, El Padre Cobos, probablemente 1888.
Derecha: Posada, Almanaque de El Padre Cobos, 1896.



Arriba: en esta caricatura de Lira aparecen el Padre Cobos y Doña Caralampia Mondongo. El Padre Cobos, 1890 7.

Derecha: Doña Caralampia dibujada por Posada en el Almanaque del Padre Cobos 1896. Contracarátula.



Otro personaje de la vieja publicación retomado por Posada es "doña Caralampia Mondongo", dibujada en las caricaturas que aparecen arriba por Lira y abajo por Posada respectivamente.

La idea de la caricatura en que Lira muestra a "doña Cara-

lampia" barriendo a Díaz y sus colaboradores (reproducida arriba), será también retomada posteriormente por Posada para sugerir a Díaz que "barra" a los "mochos" en la cámara de diputados (abajo derecha).

Aunque todos los periódicos con caricaturas eran liberales, aun no hay estudios respecto a las facciones específicas a las que pertenecían (muchas veces opuestas entre ellas mismas), tanto los dueños de los periódicos, como los talleres donde se imprimían. La mayor parte de la prensa, sin embargo, criticó las



Derecha: Posada. El Chisme, 1899.

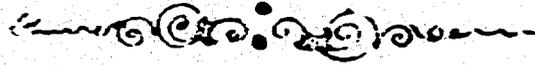
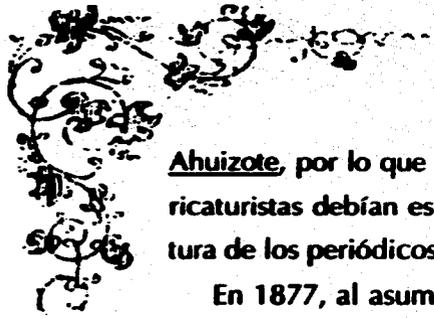
contradicciones entre los hechos y los proyectos de los distintos gobiernos, aunque algunos otros fueron creados para defenderlos.

Se conoce ya, desde luego, cual fue la posición política de los periódicos más importantes. La Orquesta, indudablemente el más popular de toda esta época, criticó a Juárez antes y des-

pués de la Intervención; durante ella su publicación se vio interrumpida en distintas ocasiones y los redactores y editores sufrieron prisión, fueron golpeados u obligados a pagar multas por oponerse a la monarquía. Escalante, su caricaturista y también editor, habiendo huido a Pachuca, fue traído por una fuerza francesa y encarcelado, y se le liberó en 1864 a la llegada de Maximiliano.⁴² De hecho durante el Imperio fueron también encarcelados, junto con los editores de La Orquesta, los editores de La Sombra, La Cuchara, El Buscapié y Los Espejuelos del Diablo por criticar el que se sentenciara sin juicio previo. A las tres semanas, día del aniversario de aceptación de la corona, Maximiliano los perdonó.⁴³

Posteriormente La Orquesta se opuso al gobierno de Lerdo, que también fue criticado duramente por los otros dos periódicos más importantes de esta época: El Padre Cobos y El Ahuizote. Las tres publicaciones apoyaron en principio a Díaz y el Plan de Tuxtepec. Pero la prensa lerdista contraatacó en periódicos como La Ley del Embudo (publicación humorística que aclaraba ser el "Ahuizote del Ahuizote y demás periódicos revolucionarios") o La Carabina de Ambrosio en que apareció una caricatura de Moctezuma donde ridiculiza a un colaborador de El Ahuizote, acusándole de haber tenido nexos serviles con los franceses (reproducida en la página siguiente).

Debo señalar no obstante, que a pesar de haber hecho esta caricatura, Moctezuma colaboró en alguna ocasión para El



Ahuizote, por lo que cabe pensar que no necesariamente los caricaturistas debían estar comprometidos y coincidir con la postura de los periódicos en que colaboraban.

En 1877, al asumir Díaz la presidencia, se reorganiza la lucha política y con ella la prensa ilustrada. Los periódicos ler-

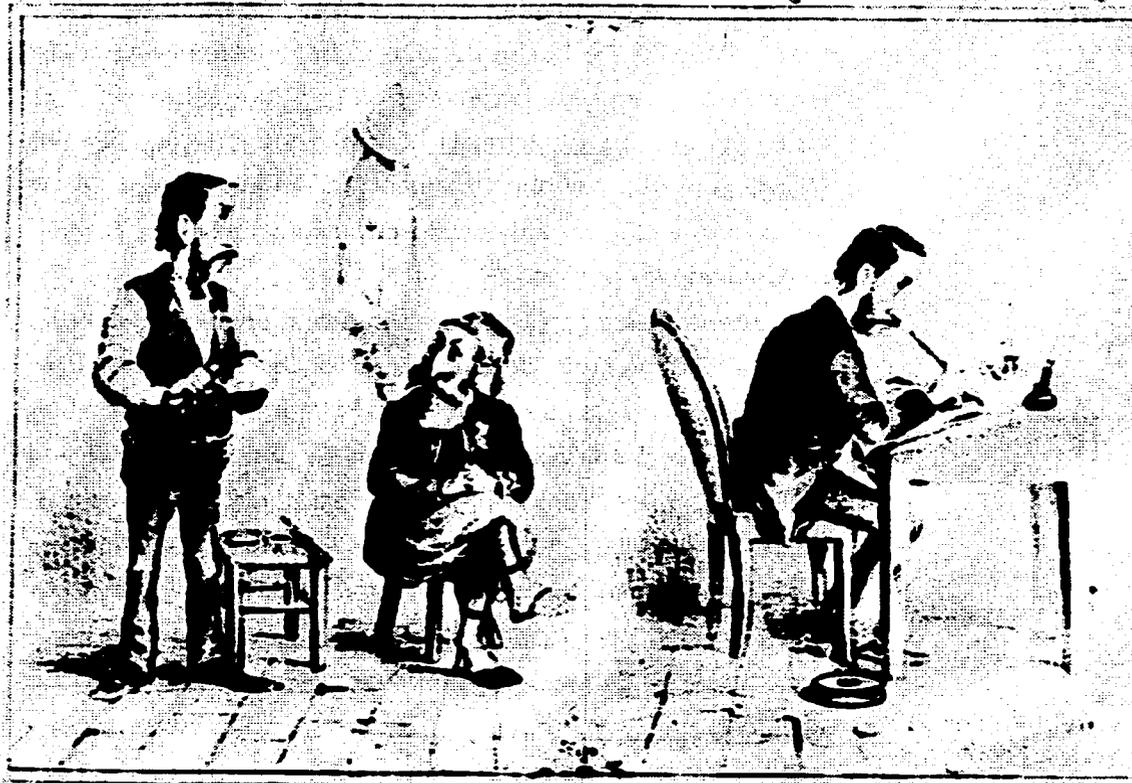
distas (declarados o no), como La Cantárida, El Tranchete, El Palo Negro, La Broma, Belcebú o La Mosca, no pudieron contrarrestar a los que habían sido creados para combatir los restos del lerdismo como La Gaceta de Holanda, El Sinapismo y El Máscara y los creados para asegurar después la sucesión presi-

dencial: El Doctor Merolico, El Nagual, El Coyote (según Toussaint todos ellos de mediocre calidad artística).⁴⁴

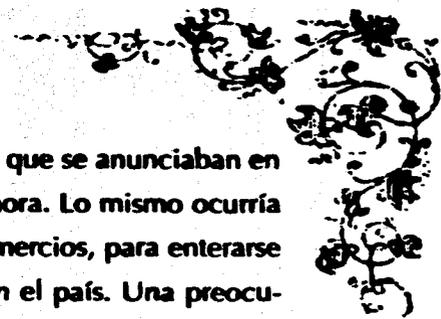
En dicho año de 1877 junto con La Orquesta y El Padre Cobos, destacan por su calidad gráfica La linterna y Don Quixote, para los que colabora Francisco Bulnes (historiador y periodista importante en la posterior prensa porfirista), quien entonces se oponía a Díaz.

Hay coincidencia entre los distintos autores en señalar que la prensa de la época tuvo que afrontar distintos obstáculos para poder incidir en la opinión pública: falta de medios de comunicación, alta tarifa e ineficacia de los medios de transporte y del correo (los

suscriptores foráneos de La Orquesta llegaron a quejarse del retraso de los periódicos y de que en ocasiones llegaban sin la



Moctezuma, La Carabina de Ambrosio.



esperada caricatura), lo corto de los tirajes y sin duda, dependiendo del periodo político, la represión de que fueron objeto.

Por otra parte, el mismo costo de los periódicos fue alto desde el principio: en la primera etapa El Calavera (que apenas circuló cuatro meses) vendía su suscripción mensual en seis reales, mientras que ya en esta segunda etapa las de La Orquesta, El Padre Cobos y El Ahuizote costaban cuatro reales, que equivalían al salario diario de un obrero de la época. Desde luego, el precio disminuyó cuando el periódico fue subvencionado por el gobierno (Juárez, Lerdo y Díaz lo hicieron).

Se sabe que de Don Bullebulle, periódico de la etapa anterior, circularían entre 400 y 500 ejemplares. En el caso de La Orquesta, que tuvo una aceptación inmediata y aparecía dos veces por semana, antes del año tiraba 5600 ejemplares para la capital, "no siendo menor el número enviado a provincia".⁴⁵

El precio de los periódicos aumentaba al ser enviados al interior del país. El Padre Cobos, editado por Irineo Paz (como se mencionó, el primer editor para el que trabajaría Posada en la ciudad de México), intentando mejorar y difundir su publicación, tuvo corresponsales a lo largo de todo el país, reuniendo información y vendiendo suscripciones (otros periódicos también lo hacían). Esto y las lecturas colectivas sirvieron para contrarrestar factores como el alto costo, el analfabetismo y los cortos tirajes. Fue costumbre de la época que un solo periódico informase a muchas personas, pues se hacían lecturas públicas en

los cafés, hoteles o librerías de la capital, que se anunciaban en los mismos periódicos especificando la hora. Lo mismo ocurría en provincia en las trastiendas de los comercios, para enterarse de los acontecimientos en la capital y en el país. Una preocupación característica de la época fue la educación de los trabajadores y muchas de las organizaciones a las que estaban afiliados artesanos y los primeros obreros industriales organizaban lecturas colectivas antes de sus juntas laborales.

En Aguascalientes, entre otros en el taller de José Trinidad Pedroza, que fue el primero en donde trabajó Posada, se hacían lecturas y discusiones políticas en las que participan trabajadores y artesanos (ver capítulo I, página 18).

La prensa política se dirigía principalmente a una minoría urbana de lectores (México era entonces eminentemente rural). Fue sólo a esta población a la que tomó en cuenta: a los pequeños propietarios y a los afectados por los impuestos,⁴⁶ lo que cambiaría sólo posteriormente.

A pesar de las dificultades, los periódicos con caricaturas se hicieron tan populares que empezaron a producirse también en provincia, pero no existen estudios al respecto (lo que significa otra gran laguna en la historia de la caricatura mexicana). Es justamente en esta segunda etapa de la caricatura cuando Posada (un joven ilustrador provinciano) empieza a trabajar. En Aguascalientes hubo una enorme actividad periodística y puedo señalar, por referencias historiográficas, que circularon periódicos



Al parecer la caricatura no fue actividad principal de Posada durante los 16 años que vivió en León.

Arriba: donde se encuentran mayor número de caricaturas de Posada en esta época en León es en las etiquetas de cigarrillos. Este es un ejemplo de ellas.

Derecha: la única imagen con caricaturas de Posada publicada en la prensa durante su estancia en León.

cos satíricos con caricaturas poco antes y durante la Intervención.⁴⁷ En dicha ciudad José Trinidad Pedroza edita en 1871 el ya mencionado periódico El Jicote, en cuyas caricaturas dibujadas por Posada es notable la influencia de la gráfica afrancesada de los periódicos capitalinos. En el taller de Pedro-

za de hecho podían comprarse, entre otros periódicos capitalinos, ejemplares de La Orquesta (Pedroza se quejó de que este periódico no intercambiara sus números como era costumbre entre publicaciones de la época) y se sabe que tuvo conocimien-

COMO SE PUEDE VER POR LAS FIGURAS.



to de El Padre Cobos, entre otros.⁴⁸ De la posterior y larga estancia de Posada en la ciudad de León se conoce sólo un trabajo dentro del género de la caricatura publicado en la prensa, si bien hay cierta cantidad de caricaturas realizadas por el grabador para ornamentar etiquetas de cigarros (página izquierda).

En Guadalajara El Tauro, publicado en 1865, fue el primer periódico con caricaturas. Se publicó también entre 1865 y 1866, con interrupciones. El Payaso, editado por Irineo Paz en contra de la Intervención y con interesantes caricaturas. Es probable que haya habido también en ellos la influencia de la caricatura realizada en la ciudad de México, pero no hay estudios tampoco.

En Mérida circularon los ya mencionados Don Bullebulle y La Burla, ilustrados por "Picheta".

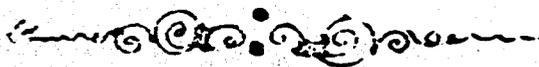
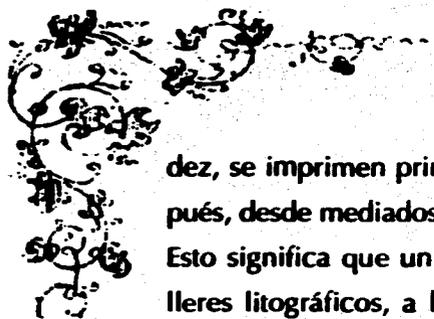
Se dijo que las grandes casas editoriales y talleres litográficos contrataban a varios ilustradores (en muchos casos es difícil discernir si la firma de las láminas es la de la casa, la del grabador o la del dibujante). Esto significa que los caricaturistas acudían a los talleres para obtener trabajo y ahí podían realizar también ilustraciones de carácter serio, para libros, como es el caso de Santiago Hernández, Constantino Escalante o José María Villasana. Fueron cuatro los talleres en que se hicieron caricaturas con más abundancia. El de Manuel Castro, Nabor Castro, Hesiquio Iriarte (en donde se habían impreso las litografías de Don Simplicio) y el de Díaz de León. El hecho de que talleres grandes

como los dos últimos mencionados produjeran poca caricatura, relegándola a talleres más pequeños y muchas veces efímeros, se debió a su carácter polémico.

Quizá algunos ilustradores tendrían su propio taller de litografía, como es el caso de Hesiquio Iriarte. Entre los caricaturistas de entonces se sabe que José María Villasana tuvo el suyo desde 1871 por lo menos y que hacia 1873 se asoció con un señor Fernández⁴⁹ (aunque las caricaturas que Villasana realizó para El Ahuizote entre 1874 y 1876 fueron impresas en el taller de Díaz de León). José Guadalupe Posada fue sin duda otro de los ilustradores que desde esta época contó con un taller propio en la ciudad de León, Guanajuato, aunque la caricatura no era por entonces su principal actividad.

Por el contrario, Toussaint⁵⁰ supone que el caricaturista Gaitán no tuvo un taller propio, pues su nombre aparece en litografías de distintos talleres. Por lo tanto lo mismo podría pensarse de muchos de sus colegas.

Otros más que trabajar para un taller lo hacían para una publicación específica. Las caricaturas de La Orquesta fueron impresas en el taller de Manuel Castro de 1861 a 1863 y realizadas desde entonces por Escalante (con alguna colaboración esporádica de Santiago Hernández en 1862). Aunque posteriormente el periódico cambió de taller litográfico, Escalante continuó siendo su ilustrador. A principios de 1870 las caricaturas de dicho periódico, para entonces realizadas por Santiago Hernán-



dez, se imprimen primero en el taller de Hesiquio Iriarte y después, desde mediados de ese mismo año, en el de Díaz de León. Esto significa que un mismo periódico recurriría a distintos talleres litográficos, a los que acudiría su caricaturista para realizar el dibujo sobre la piedra litográfica. La labor del taller consistiría en proporcionar al ilustrador sus instalaciones y realizar la impresión. Sin embargo algunos periódicos quizá contarían con su propio taller litográfico, como ocurrió más tarde con las publicaciones de Irineo Paz.

Debido a que el medio de impresión de la ilustración litográfica era distinto del de la tipografía, era más práctico hacerla en una hoja aparte y encargarla a algún taller litográfico para después insertarla. En algunos de los periódicos de la etapa anterior, como Don Simplicio o El Calavera, texto e ilustración aparecían en una misma hoja, lo que hacía mucho más tardada la edición (había que imprimir uno y después otro). Ello determinó el formato pequeño de los periódicos, adaptándose al tamaño de la imagen (46 cm. aproximadamente). Su periodicidad fue bisemanal (dos veces por semana), semanal y trisemanal.

La influencia de la caricatura extranjera continúa siendo determinante. En 1860 la casa editora Lara reproduce la obra francesa Los Ciento Uno Roberto Macario para la que Hipólito Salazar copia las litografías de Daumier. Llegaron a México además publicaciones francesas con caricatura como Roberto Macario y Le Charivari (donde colaboran Grandville, Cham,

Daumier) y la publicación inglesa Punch (en la que colaboró desde 1841 John Leech, quien fue también notablemente influido por Daumier). Los dos últimos periódicos mencionados (vanguardistas en la caricatura mundial) fueron hojeados con certeza por la gente de La Orquesta, pues las mencionan al responder a un funcionario ofendido al respecto de que en otros países civilizados se utilizaba la crítica mediante la caricatura. Por otra parte, durante el Imperio entrarían mayor número de libros y periódicos y, además de la influencia de Daumier y Grandville, según Acevedo, se detecta en ocasiones la influencia de Bruegel o Goya (pero no lo demuestra).⁵¹

Esta influencia francesa es clara en la portada que hace Constantino Escalante (página derecha) para la primera edición de La Orquesta. Es evidente, como señala Bailey, que Escalante conoció las ilustraciones de Grandville para Les Metamorphoses du Jour (París, 1829) y para Petites Misères de la Vie Humaine (París, 1843). El uso de la cortina para el título, los duendes y un dibujante haciendo un boceto son retomados por el mexicano.⁵² Escalante se autorretrata haciendo una caricatura sentado junto al editor y redactor de La Orquesta, Carlos R. Casarín, quien adoptó además el seudónimo de "Roberto Macario" (el personaje de Daumier).

Además —dice Bailey— el formato de La Orquesta tiene más en común con Le Charivari que con los anteriores periódicos humorísticos mexicanos. La Orquesta, como la publicación fran-



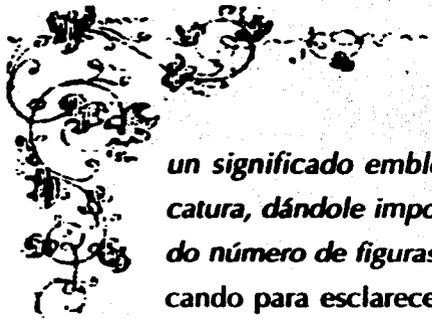
Izquierda: portada realizada por Escalante para La Orquesta.

En medio y derecha: dos trabajos del francés Grandville realizados respectivamente para Les Métamorphoses du jour (1829) y para Petites Misères (1843).



cesa, consta de cuatro páginas de texto y una completa de litografía.⁵³

Por su parte Esther Acevedo señala que en la caricatura del 3 de julio de 1862 que hace Escalante para La Orquesta, retrata a Napoleón III con las botas y el sombrero de Napoleón I que le quedan enormes, idea antes utilizada por Daumier. La caricatura mexicana estuvo entonces influida por la francesa "cuyas principales constantes formales fueron la delineación rápida a manera de 'sketch', la distorsión de las formas, la eliminación de un ambiente dejando sólo un tenue fondo. El paisaje urbano sólo se aprovechó cuando los edificios poseían



un significado emblemático dentro del contenido de la caricatura, dándole importancia a la acción centrada en un reducido número de figuras que ocuparon un primer plano", simplificando para esclarecer el contenido.⁵⁴ Pero esta influencia específica de la gráfica francesa de Daumier, Gavarni, Grandville, etc. desaparecerá hacia mediados de la década de los setentas dando a su vez paso a otras influencias aun no detectadas.

Desde el principio de esta etapa en que resurge la caricatura es evidente la influencia de los caricaturistas franceses. Las siguientes imágenes, publicadas en tres periódicos distintos en 1861, son muestra de ello. Constantino Escalante no es, por lo tanto, el único introductor de esta tendencia, que venía surgiendo ya en Don Simplicio, La Pata de Cabra y el Calendario Caricato desde la etapa anterior.

Como lo demuestro con los siguientes ejemplos, aproxima-



Izquierda: Anónimo, Guillermo Tell. 1861.

Arriba derecha: M. Romero, La Madre Celestina. 1861.

Abajo derecha: Constantino Escalante, La Orquesta. 1861.



damente durante quince años sería predominante dicha influencia en la mayor parte de los caricaturistas.

Aunque no se ha dicho, es evidente que la caricatura espa-



Anónimo, La Madre Celestina. 1861.



Santiago Hernández, El Palo de Ciego, 1862. (Hernández ilustró también La Pluma Roja, La Lácará, Juan Diego (1871-1873) y La Orquesta (1870-1872)).



Melchor Alvarez, El Buscapie. 1865. (Este caricaturista colaboró también en El Monarca.



Constantino Escalante, La Orquesta. 1865.



Delgado, El Boquiflojo, 1869.

— ¿Y tú que más de que la Divisora se acuerda la casa de mi madre?
 — He ninguna memoria, sólo me acuerdo de la que se apaga en la participación.



Izquierda: Alejandro Casarín, La Tarántula. 1869.



Derecha: Santiago Hernández, La Orquesta. 1871.

T. 41 LA ORQUESTA P. 15

La orquesta como la guerra del silencio.



Izquierda:
San Baltazar.
1873.

Jesús Alami-
lla, El Padre
Cobos. 1875.



Abajo derecha: José María Villa-
sana, El Ahuizote, 1874.



Derecha: José
María Villasana,
La Orquesta,
1873





Abajo izquierda: El Máscara, 1879.



Derecha: anónimo, El Tecolote. 1876.



Izquierda: Moc-tezuma, La Carabina de Ambrosio. 1875.

ñola (igualmente influida por la francesa) llegó también a México. En el trabajo de Santiago Hernández, por ejemplo, puedo señalar la influencia del caricaturista e ilustrador Francisco Ortego, quien fue denominado “el Gavarni español”. Basta comparar las dos caricaturas que aparecen en la página derecha. La de la izquierda es de Ortego y se publicó en Gil Blas (circuló en España desde 1864). La segunda de Santiago Hernández se publicó en La Orquesta, en la que colabora desde 1859, a la muerte de Escalante. Ambas se refieren a la libertad de prensa.

Ortego “recoge la gran tradición de los dibujantes satíricos y de costumbres tanto ingleses como franceses, especialmente



NUEVA LEY DE IMPRENTA

¡Libera por la vía escrita de cuando se le da la gana! —

Gavarni y, en menor medida, Daumier”.⁵⁵ Esto significa que las influencias venían por más de un canal y se entretreñían al ser asimiladas.

Entre paréntesis, resulta interesante revisar la siguiente caricatura (derecha) de Posada que se titula “*Libertad de imprenta*” y fue publicada en La Guacamaya en 1906. Aunque bastante reelaborada la idea, en esencia se expresa mediante los mismos elementos que utiliza Escalante en su caricatura: el candado en la boca y las cadenas. Por ello es muy probable que Posada haya conocido dicha caricatura. En este caso también es claro



Las tres caricaturas que se reproducen en esta página se refieren a la libertad de imprenta

Arriba izquierda: caricatura realizada por Ortega y publicada en el periódico Gil Blas (que circuló en España desde 1864).

Arriba derecha: caricatura de Santiago Hernández publicada en La Orquesta.

Abajo: caricatura de Posada, publicada en La Guacamaya en 1906.

como las influencias se van asimilando y reelaborando a través de los años.





Un motivo reticente en la gráfica española del siglo XIX fue representar la situación política como una aparatosa procesión religiosa. De las dos imágenes que siguen, la de abajo fue realizada por Escalante para La Orquesta. La de la derecha apareció en un periódico español titulado La Flaca, en 1869.

Constantino Escalante, La Orquesta, México.

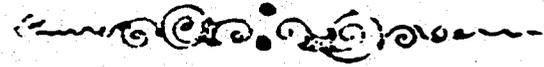
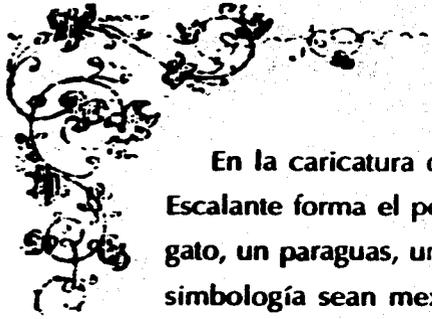


CORPUS DE LA REVOLUCION



Caricatura publicada en el periódico español La Flaca en 1869.

LA PROCESSION QUE VA POR DENTRO



En la caricatura de la derecha, publicada en La Orquesta, Escalante forma el perfil de Juárez con distintos elementos (un gato, un paraguas, una lata de aceite). Aunque la temática y la simbología sean mexicanas, Escalante hace uso de una idea manejada ya antes en imágenes europeas. Ejemplo de ello es la estampa antinapoleónica de la derecha realizada en talla dulce en España hacia 1814.

Un motivo utilizado en la caricatura de distintos países europeos fue el del "puntapié" político. A continuación aparecen dos ejemplos de ello y también una caricatura realizada en 1871 por José Guadalupe Posada para El Jicote, en la que representa al gobernador de Aguascalientes dando un puntapié a Juárez.

En el capítulo I (página 18) se mencionó que en el taller de

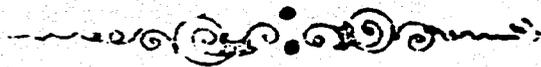
Constantino Escalante, La Orquesta, México.



Estampa antinapoleónica. Talla dulce, España. 1814.



NAPOLEON

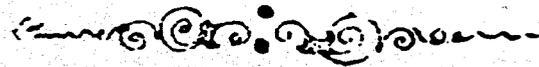


Arriba izquierda: caricatura española sin indicación de fecha ni procedencia.

Arriba derecha: Caricatura francesa, época de Napoleón III. Abajo: José Guadalupe Posada, caricatura no. 2 de El Jicote, 1871. El gobernador de Aguascalientes, apoyando a Lerdo de Tejada, da un puntapié a Juárez.



Pedroza se hacían reproducciones de libros franceses. Sería necesario investigar si su archivo contó con publicaciones extranjeras con caricaturas. Por lo pronto, como se mencionó ya, en el taller de Pedroza podían conseguirse ejemplares de La Orquesta y otros periódicos capitalinos, además de que dicho editor tuvo conocimiento también de El Padre Cobos. Esto explica el hecho de que las ilustraciones de Posada para El Jicote muestren las mismas características estilísticas de las de los periódicos de la ciudad de México.



La caricatura de abajo, publicada en el No. 8 de El Jicote, se titula "1er. función de maroma" y evoca inmediatamente la caricatura publicada en 1855 en La Pata de Cabra, titulada "Un maromero político", por lo que Bailey supone que Posada debió conocer también dicho periódico capitalino. Este estudioso encuentra que tanto la composición de Posada como la de La Pata de Cabra comparten un marcado uso direccional de la luz, que es además la técnica que Posada utiliza en el resto de las caricaturas de El Jicote.⁵⁶



Izquierda: Posada, "1er función de maroma". El Jicote, 1871.
Derecha: "Un maromero político", La Pata de Cabra, 1855.



A continuación (página derecha) cito otro ejemplo. La caricatura de la derecha, "Los revolucionarios de la Habana en el palo encebado" se publicó en La Orquesta en 1868 y fue realizada por Escalante. En la de la izquierda, "1a. función de acróbatas. Echen un rascon compañeros, suvan los que tengan hambre" (sic) Posada retoma la idea del poste encebado que hay que subir para alcanzar los beneficios.

Además, en la caricatura anterior, Posada introduce otro elemento, que fue utilizado de manera reiterada por otros caricaturistas y que él mismo utilizaría posteriormente (ver página 96): el telescopio. Había sido ya utilizado en la caricatura publicada en el Calendario Caricato en 1856 (ver página 68) en la primer etapa de surgimiento de la caricatura en México (se reproduce un detalle en la página derecha).



Izquierda: Escalante.
La Orquesta, 1868.



Abajo: detalle
del Calendario Ca-
ricato, publicado
en 1856.

Izquierda: Posada, El
licote, 1871.

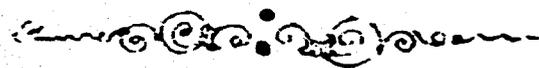




Estas dos imágenes son ejemplos de que el telescopio fue un elemento de uso reiterado entre los caricaturistas.

Arriba: anónimo, Guillermo Tell, 1861.

Abajo: anónimo, La Tarántula, 1869.

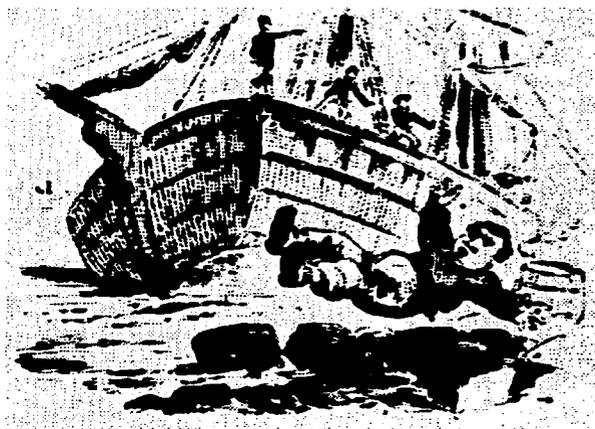


El Monte de San Bernabé... Reyes.



Posada mismo utilizaría años más tarde el telescopio en la caricatura de la derecha, que se publicó en Gil Blas Cómico en 1896.

Se puede señalar que la caricatura de esta segunda etapa de la prensa ilustrada, que va desde 1861 hasta principios de la década de 1890, aunque eminentemente litográfica, realizó cambios en el procedimiento y también en el estilo. Si al principio el dibujo se realizaba con lápiz litográfico como el de los caricaturistas franceses mencionados, hacia mediados de la década de los setentas se empezó a sustituir por la pluma litográfica. En un principio el claroscuro, muy marcado en el dibujo, se daba por la saturación mayor o menor del lápiz. Posteriormente, el claroscuro se da por la sobreposición de líneas, si es que lo había, porque en muchos casos sería únicamente dibujo lineal. Por otra parte, la caricatura fue modificando su estilo anterior, en lo que correspondería a la segunda fase de la segunda etapa. Esto se puede apreciar no sólo en las nuevas publicaciones, sino en las que ya se venían publicando como La Orquesta, El Padre Cobos y El Ahuizote, cuyos ejemplos se reproducen en la página derecha.

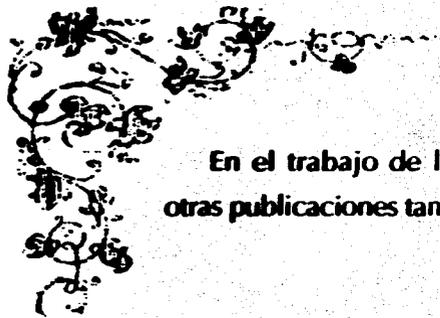


En estas imágenes (de los tres periódicos más importantes de la segunda etapa de la caricatura) es claro el cambio estilístico pues se va abandonando el estilo de Daumier (y otros franceses como Grandville, etc.) y el uso del lápiz litográfico.

Arriba izquierda: Villanana, El Abuzote, 1876.

Arriba derecha: León (¿Villanana?), La Orquesta, 1877.

Abajo: Dos viñetas de dos historietas distintas de Lira, El Padre Cobos, 1888.



En el trabajo de los caricaturistas de las otras publicaciones también es claro el cambio.



El Siquismo, 1877.



La Caera, 1879.

El Coyote, 1880.





La Mosca.
1877.



Gaitán, Don
Quirote. 1877.

"Figaro" (Daniel
Cabrera), El Hijo del
Abuizote, 1885.



La Linterna.
1877.





Sufragio Libre.

Arriba: El Rascalripas, 1882.

Abajo: Lira, La Patria Festiva, 1889.



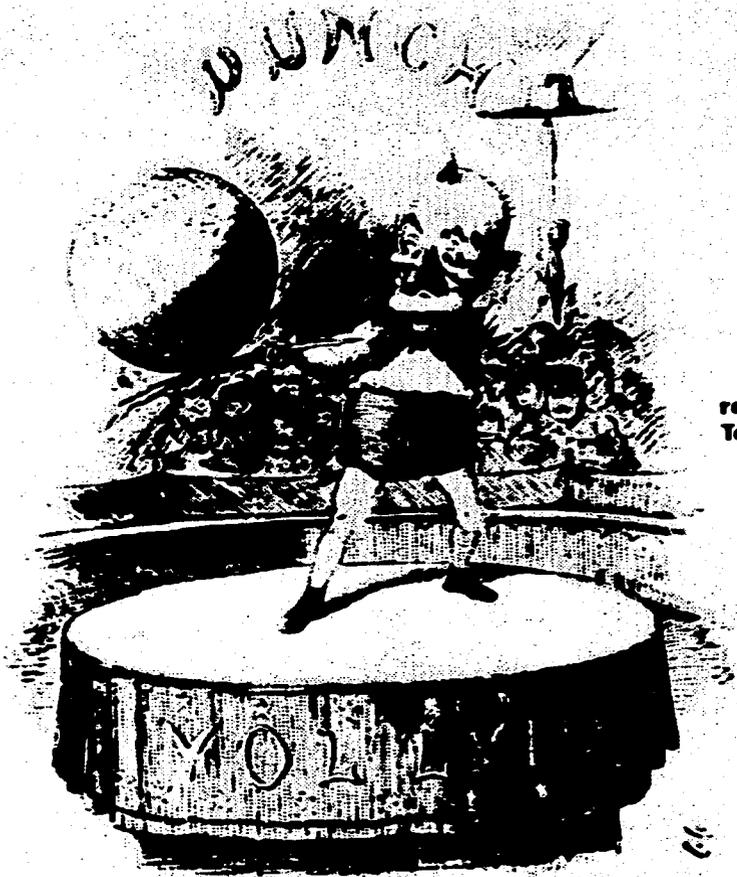
Anónimo, encabezado de La Paparrucha, 1878.

El encabezado y las caricaturas, anónimos, de La Paparrucha, difieren de manera excepcional, tanto estilística como técnicamente, de la gráfica contemporánea y evocan mas bien las ilustraciones también xilográficas de la etapa anterior, como

Don Simplicio (por su presentación), Don Bullebulle y algunos periódicos españoles.

No existen estudios sobre las influencias extranjeras que recibieron los caricaturistas mexicanos durante esta segunda fase de la segunda etapa. Sin embargo es evidente que empieza a haber una apertura y asimilación de otros estilos (cuya variedad era mucho mayor en Europa). En seguida cito algunos ejemplos de caricaturas europeas y mexicanas afines. Algunas rea-

lizadas por Posada pertenecen a la siguiente etapa de la "prensa de a centavo", pero creo conveniente citarlas desde ahora para conservar unidad de ideas.



Tres viñetas de una historieta de Villasana, El Ahuizote, 1906.

Caricatura inglesa realizada por John Tenniel, Punch, 1869.



Arriba izquierda:
caricatura inglesa
por Sir Edward
Sambourne, Punch,
1881.

Arriba derecha:
caricatura de Po-
sada, Gil Blas Có-
mico, 1896.



Abajo izquier-
da: caricatura
española, R. Es-
caler, La Toma-
sa, 1888.

Abajo dere-
cha: caricatura
de Posada, Gil
Blas, 1893.



UN GAUCHEMAN DE J. FERMI



PARIS - 1881

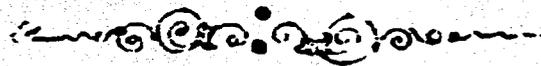
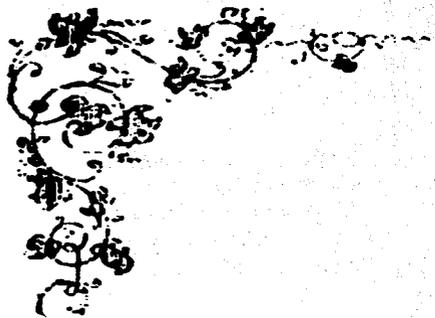
La Primera Enciclopedia de Pio Dicitos.



Izquierda: caricatura francesa, Alfred "Le Petit". 1881.
 Derecha: caricatura mexicana anónima, El Ahuizote Jacobino, 1903-1904.



Izquierda: viñetas españolas, Gil Blas, 1868.
 Derecha: viñetas realizadas por el caricaturista mexicano Cárdenas, La linterna, 1877.



Nótese la similitud en el personaje que aparece encerrado en con círculo en las dos imágenes que siguen.

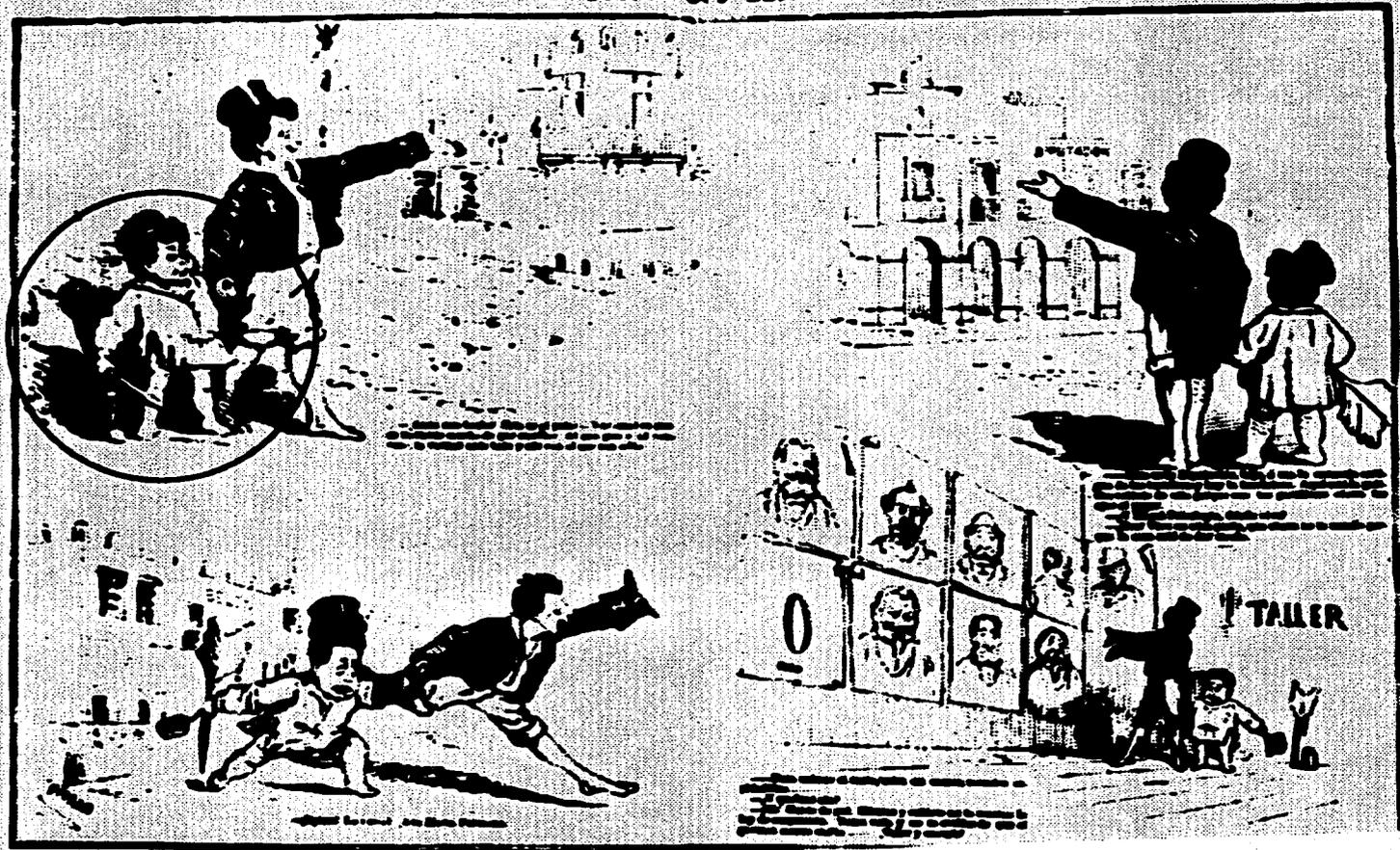
LA BROMA (بصيرتة تشتمتير)

HISTORIA DE UN PROGRESIVO.

Historieta española,
"Mecachis", La Broma,
1863.



El Niño del Ahuizote.



Historieta mexicana, "Figaro" (Daniel Cabrera), El Niño del Ahuizote. 1900.

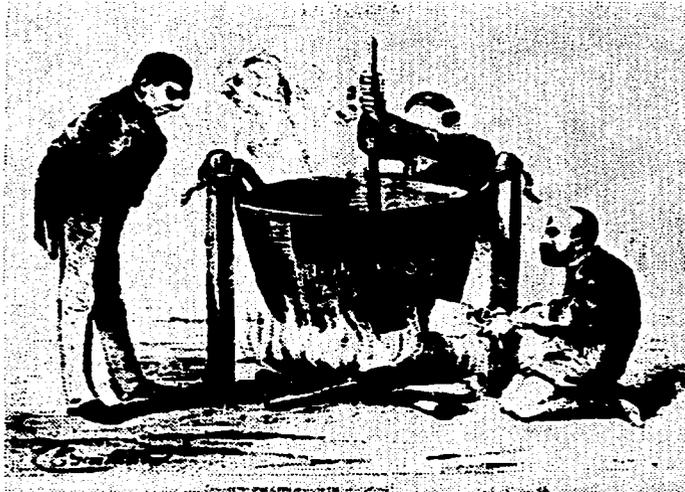


Caricatura francesa, referente a la Comuna de París.



El símbolo del caldero fue utilizado en Francia antes que en México. Aquí es utilizado desde el principio de la segunda etapa de la caricatura por Escalante, y Posada volverá a utilizarlo en la etapa siguiente, de la "prensa de a centavo".

Caricatura de José Guadalupe Posada, El Diablito Rojo, 1910.



Constantino Escalante, La Orquesta.



Posada, Gil Blas y Gil Blas Cómico, 1895.

Desde el siglo XVIII durante el período de la Regencia los "dandies" ingleses y sus equivalentes franceses, los "incroyables", fueron blanco constante de los caricaturistas. La caricaturización de la moda puede considerarse como parte especializada de la caricatura de costumbres. Dado que la misma moda es visual, para el caricaturista es fácil satirizar sus excesos.

La caricatura francesa que aparece arriba a la izquierda es una parodia de las láminas que reseñaban la moda del día.

En México, los catrines también fueron satirizados continuamente; por otra parte abundaron también las revistas con figurines de moda.

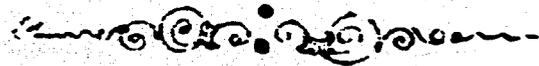
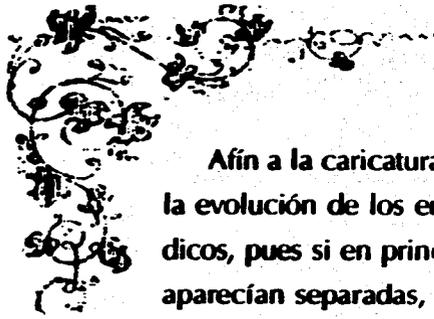


Caricatura francesa anónima, "Le gout du jour", 1870 (grabado coloreado).



La Moda de los Catrines publicada por EL SOL GUATEMALA.

Posada, *Gil Blas*, 1911.



Afín a la caricatura mexicana y española es la evolución de los encabezados de los periódicos, pues si en principio imagen y tipografía aparecían separadas, con el transcurrir de los años se irían fusionando logrando con ello mayor atractivo. Esto es evidente en dos de los encabezados que siguen. El de la abajo a la izquierda se publicó en 1845 en el periódico español El Fandango. En el de arriba a la derecha Posada, que debió conocer dicha publicación, hace una reinterpretación y la “mexicana”, en 1892.



EL FANDANGO.



Los siguientes encabezados de las publicaciones homónimas, Gil Blas española



Arriba: dos encabezados, el primero realizado por Posada para El Fandango en 1892 y el segundo realizado probablemente también por el artista para Gil Blas Cómico.

Dos encabezados de periódicos españoles. Izquierda: El Fandango, 1845. España. Derecha: Gil Blas, 1868. España.

y mexicana, se publicaron correspondientemente en 1868 (por lo menos) y en 1896 (probablemente sea su autor Posada). Dada la fecha tan temprana en que el encabezado español se unen imagen y tipografía, cabe afirmar que en España, antes que México, surge esta idea.

A continuación aparecen distintos encabezados, tanto españoles como mexicanos. Aunque posteriores, cito también algunos realizados por Posada ya en la siguiente etapa de la "prensa de a centavo".



El Loro, 1881.
Barcelona, España.

Año III.

Barcelona, Sábado 29 Enero 1881.

N. 4.

R. Cilla. La Vña,
1880. España.



PERIODICO ILUSTRADO JOCO-SERIO.

Galtín. Don Quijote,
1877. México.



El Máscara, 1879. México.





Izquierda: Posada, El Argos. 1903.



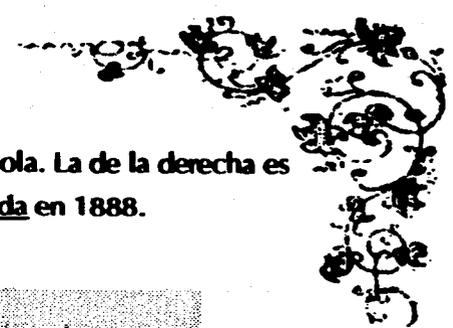
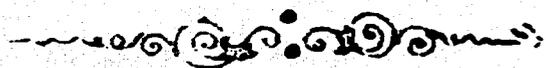
Izquierda: José María Villasana, encabezado de El Ahuizote, 1874-1876.



Izquierda: Posada, encabezado de La Risa del Popular. 1897.†

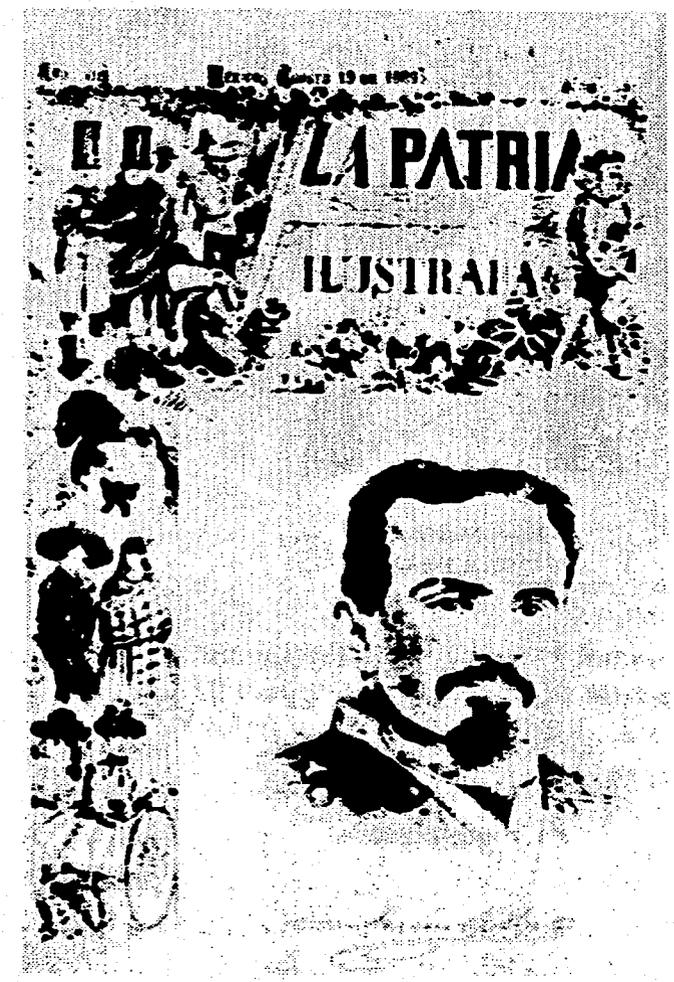
Posada, encabezado de El Popular, 1896.





Es clara la afinidad en la utilización de los distintos elementos que componen las las dos portadas siguientes. La de la iz-

quierda, del periódico El Matute es española. La de la derecha es de Posada y la hizo para La Patria Ilustrada en 1888.





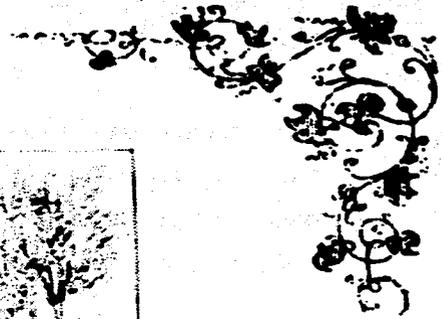
José María Villasana,
México y sus costumbres
1872.

Desde 1872 Villasana había prefigurado algunos de los cambios que se irían operando de manera general en la caricatura mexicana pocos años después (a mediados de esa misma década): la diversificación estilística (que se aleja del estilo de Daumier) y el dibujo realizado a pluma y no a lápiz en la litografía. Villasana, en dicho año, introduce un nuevo tipo de gráfica en México y sus costumbres, periódico publicado ese año por Eduardo L. Gallo e Ignacio Cumplido (no obstante en

sus posteriores caricaturas para El Ahuizote, realizadas entre 1873 y 1876, Villasana, maneja el anterior estilo influido por Daumier y los otros caricaturistas franceses mencionados, bajo el cual todavía trabajan la mayor parte de los caricaturistas). En sus ilustraciones Villasana, acorde con los textos, critica *“los hábitos del pollo, la pollita, la jamona, la solterona, el solterón, el marido modelo, la mal casada, los cazadores, los electores; pinta las fiestas patrias, las escenas en el ferrocarril”*,⁵⁷ pero también hace crítica política. El dibujo es mucho más estilizado de lo que serían sus caricaturas en El Ahuizote. Es este tipo de gráfica a la que se denomina en este trabajo gráfica satírica, cuyas diferencias con la caricatura se mencionan adelante.

En México y sus costumbres, Villasana introduce viñetas múltiples con textos cortos (casi historietas). Es interesante comparar uno de estos trabajos con otro realizado por Posada en 1888, mucho tiempo después para La Patria Ilustrada (ambas imágenes en la página derecha). Aunque Posada no hace crítica de costumbres sino una crónica sobre una inundación, es evidente la similitud en el estilo de ambas planchas de imágenes múltiples.

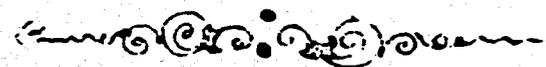
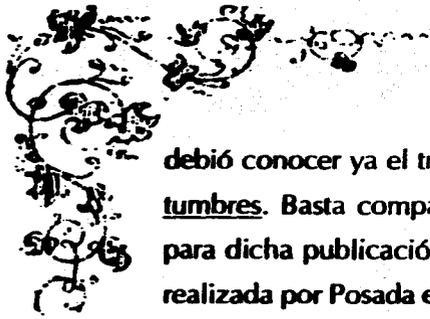
En vista de que Villasana trabaja un género nuevo en México (manejado ya antes en España por lo menos por el mencionado ilustrador Ortego, ver páginas 89 y 118) que influiría determinantemente a Posada durante un período de su obra, es importante extenderse un poco en este punto. Posada



LA REVOLUCION DE 1910



Izquierda: Vi-
llasana. México
Gráfico. 1888.
Derecha: Posa-
da, La Patria Aus-
trada, 1889.



debió conocer ya el trabajo de Villasana desde México y sus costumbres. Basta comparar el encabezado realizado por Villasana para dicha publicación con la imagen de una envoltura de puros realizada por Posada en León entre 1871 y 1876.

Después de que se dejó de publicar El Ahuizote (1876) el trabajo de Villasana viraría considerablemente, pues abandonó la crítica política que sustituyó por una crítica social que predomina en su obra posterior. Villasana primero fue antilerdista y "tuxtepaneco" (apoyando a Díaz) y después antiporfirista. Finalmente abandonó la oposición política y se convirtió en un dibujante reconocido, considerado como "el Gavarni y el Daumier mexicano" en el Porfiriato.⁵⁸ Tuvo fortuna y llegó a ser diputado. Su gráfica retornó de manera definitiva hacia la mayor estilización de México y sus costumbres.

Lo anterior es evidente en los trabajos que Villasana realiza para el semanario La Patria Ilustrada (suplemento de La Patria). En principio, en 1883, fue editado por el mismo Villasana y por Irineo Paz. La Patria Ilustrada fue de hecho la primer publicación para la que Posada colaboró de manera regular al venir

a la capital en 1888, lo mismo que en Revista de México (editada también por Paz). Algunos estudiosos afirman que para entonces Villasana aun colaboraba en la ilustración de ambas publicaciones. Afirman in-



Arriba: José María Villasana, encabezado de México y sus costumbres, 1872.

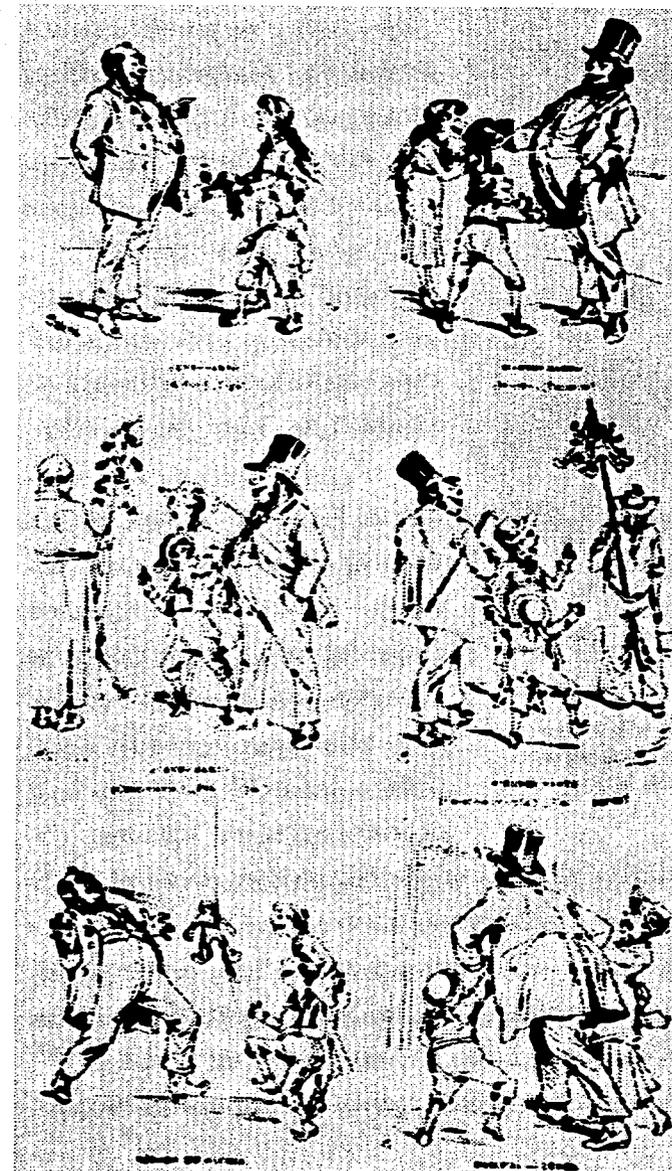


Abajo: diseño de una envoltura de cigarrillos realizado por Posada en León entre 1871 y 1876.

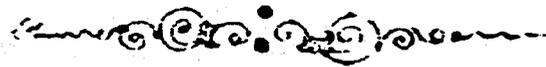
cluso que algunos trabajos, por carecer de firma lo mismo podrían atribuirse a uno u otro grabador.⁵⁹ Tal era el parecido de los primeros trabajos de Posada con los de Villasana. Sin embargo, al revisar personalmente y de manera minuciosa dicha publicación en los años correspondientes a 1888, 1889, 1890 y 1891 (el tiempo que fue ilustrada por Posada) no encontré ninguna caricatura firmada por Villasana; por el contrario, la firma de Posada aparece en un gran número de ellas (muchas son en efecto anónimas).

Posada debió conocer, por lo dicho anteriormente, también la labor de Villasana para una publicación que él mismo ilustraría (recuérdese que los editores normalmente archivaban sus publicaciones). Además, debió también haber conocido las otras publicaciones, igualmente importantes, que ilustró Villasana, quien a la vez que en La Patria Ilustrada, trabajó en La Epoca Ilustrada (otro suplemento), que editó él mismo junto con Ignacio Haro y Cía. entre 1883 y 1884. Pero aunque algunas ilustraciones son suyas, la mayoría son reproducciones del alemán Jeus y de los franceses Lafos, Denove y Michel copiadas por el español Apeles Mestres (de nuevo la presencia de la gráfica satírica europea). Todas, desde luego, muestran una acentuada estilización. En 1884 un tal "Frimus" sustituye a Villasana, pero su trabajo es de menor calidad.

En 1888 Villasana es director y propietario de México Gráfico, semanario humorístico con caricaturas suyas, en que



Otro de los suplementos ilustrados por Villasana fue La Epoca Ilustrada, publicación en que se reproducían ilustraciones europeas.



En México Gráfico es claro que Villasana adopta de manera definitiva una mayor estilización en su trabajo.

“logra sugerir un paralelismo con la deliciosa frivolidad mundana de los poemas y crónicas del ‘Duque Job’. Su diseño lineal, refinado y sintético, tiene ya un tono de absoluta ‘modernidad’”.⁶⁰

Como al principio de esta etapa (entonces la caricatura mexicana estaba bajo la influencia de Daumier, etc.) en que los editores de La Orquesta habían resaltado el hecho de que la caricatura fuera utilizada en “países civilizados” como Francia e Inglaterra o que los de El Padre Cobos se vanagloriaran de que sus caricaturas estuvieran inspiradas en el estilo europeo,⁶¹ en la fase final ocurrió otro tanto. Villasana, entonces,

también se gloriaría de “haber implantado en el periodismo nacional un género enteramente diverso”..., “satisfacción que aumenta cuando consideramos que”... “sólo puede germinar y florecer en ciudades que como Londres y París han alcanzado a fuerza de su larga vida el último límite de la cultura”.⁶² Por lo tanto la estilizada gráfica satírica y costumbrista introdu-

cida por Villasana y utilizada posteriormente por Posada es también de origen europeo. Compárense los ejemplos siguientes.

Dos ejemplos afines. Arriba: caricatura española, Pellicer. El Garbanzo. 1872.

Abajo: caricatura mexicana, José María Villasana, México y sus costumbres. 1872.





La rata de sogrista que se confiesa cada día.



Arriba: tres ilustraciones españolas, J. L. Pellicer, La Esquilla de la Tortaxa. 1877.



En en blanc! ah molt primor y ferixen alguna cor.

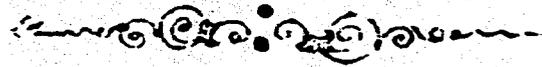


— Con cada día y un vaso de cerveza bajo un brazo.

— Hala un un cleva al puzo cumplame los deseos.

— Por no quitarle nada - Jorara no me lo coñón ya.

Abajo: viñetas para una historieta realizadas por Villazana para México Gráfico.



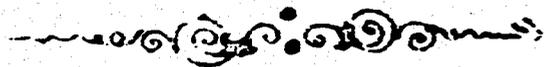
AZARES DE LA SUERTE.



Caricatura aparecida en el periódico español Gil Blas, que empezó a publicarse en Madrid en 1864. Fue realizada por Ortego.

Ilustración del mexicano José María Villacana, México y sus costumbres. 1872.





Abajo izquierda: ilustración realizada por el destacado caricaturista Apeles Mestres, Almanaque de la Campana de Gracia.
Derecha: ilustración de Posada, La Patria Ilustrada y Revista de México, 1890.





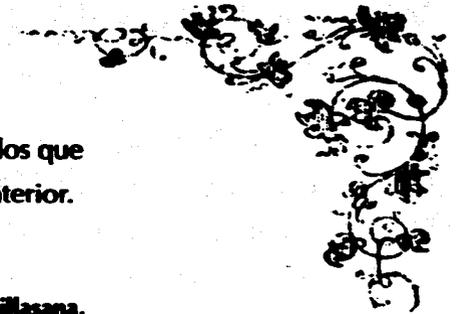
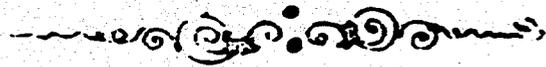
Arriba izquierda: ilustración francesa, 1884.

Arriba derecha: ilustración realizada por Posada, La Patria Ilustrada, 1889.



Abajo izquierda: ilustración española, Mariano Foix, La Esquella de la Torratxa, 1888.

Abajo derecha: Posada, La Patria Ilustrada, 1889.



Hay al parecer gran influencia de los trabajos de Villasana para México Gráfico sobre los que Posada realiza ese mismo año para La Patria Ilustrada. Veáanse los ejemplos de la página anterior.



Con un cara tan parda
Y con ese moñadillo,
Tengo todo el cirucillo
De los chicos de mi tiempo.

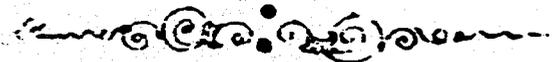
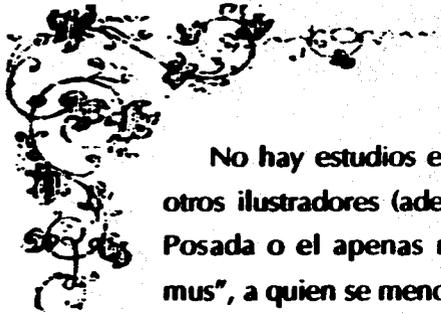


Arriba izquierda: Posada, La Patria Ilustrada, 1889.

Abajo izquierda: José María Villasana, México Gráfico, 1889.

Abajo en medio: José María Villasana, México Gráfico, 3 de marzo de 1889.
Derecha: Posada, La Patria Ilustrada, 1890.





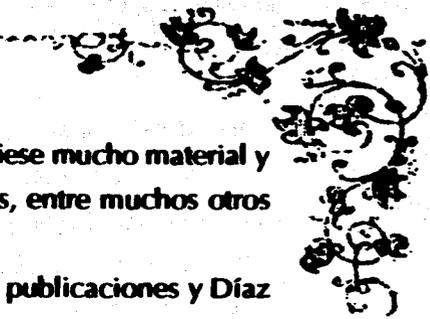
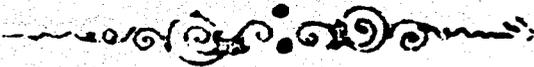
No hay estudios en que se señale a otros ilustradores (además de Villasana, Posada o el apenas mencionado "Frimus", a quien se menciona de paso) que en esta época hayan trabajado dentro de esta línea de la estilizada gráfica satírica en la que no se hace una crítica política radical (en ocasiones aborda temas políticos, pero sin comprometerse) sino más bien crítica de costumbres. Es decir, son las actitudes y los modos de ser de las diferentes clases sociales los que se ridiculizan. La gráfica satírica retrata sobre todo la vida cotidiana y por lo tanto no requiere prácticamente la simbolización de la caricatura ni su fusión entre fantasía y realidad. Tampoco recurre a la exageración desmesurada de los rasgos puesto que su dibujo es mucho más refinado y aunque en ocasiones caricaturiza los rostros, lo hace de una manera más moderada. No obstante, la estilización de este tipo de gráfica satírica influenció a algunos caricaturistas de oposición política, como es claro en la siguiente



En esta imagen que "Figaro" (Daniel Cabrera) hace para El Hijo del Ahuizote en 1886 se percibe la influencia de una gráfica estilizada.

imagen realizada por "Figaro" (Daniel Cabrera) para El Hijo del Ahuizote.

Un fenómeno muy importante durante el Porfiriato fue la disminución gradual pero notoria de los periódicos. Durante la primer presidencia de Díaz es cuando circulan en mayor número: ciento ochenta y dos en la capital. En cambio, entre 1909 y 1910 circularon únicamente veintiocho. Sólo durante la primera reelección de Díaz había habido un repunte moderado, lo que se debió a la represión que desata el régimen.⁶³ En principio Díaz (como hicieron Juárez y Lerdo) subvencionó a la prensa para contrarrestar los ataques. Ya en el gobierno de Manuel González se modificó la ley de prensa (artículos 6o. y 7o. constitucionales) quedando los escritores públicos en manos de los tribunales del orden común. La represión alcanzaría su punto álgido en 1887, pues las reformas para que Díaz y colaboradores se reeligieran tu-



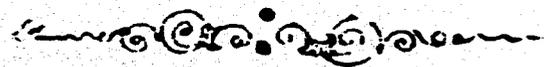
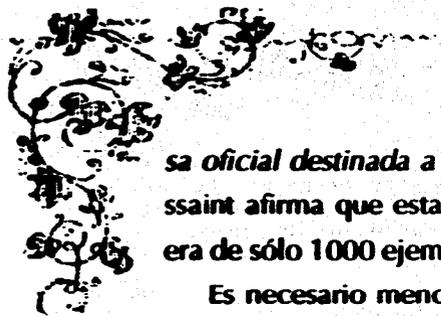
vieron una dramática repercusión en la prensa y aun más en la ilustrada, que tenía problemas de costo y formatos especiales.⁶⁴

La represión no sólo sería legal, encarcelando al editor e incluso a los empleados y aun a los voceadores de un periódico demasiado crítico y clausurando la imprenta por algunos días. También se incautaba el taller, se desterraba a los periodistas o se les encarcelaba en Belén o San Juan de Ulúa, en donde a menudo morían. Igualmente se recurrió a la violencia y al asesinato. Así el 17 de febrero de 1885 fue asesinado el periodista y editor de El Explorador, Luis González, en Morelia. En Hidalgo el gobernador manda golpear al periodista Santa María, quien muere a consecuencia de ello y sus restos son quemados para desaparecer evidencias. Emilio Ordóñez fue asesinado en la cárcel de Pachuca y con ello se desató una campaña en la prensa de oposición.⁶⁵ Los ejemplos son innumerables, y la prensa satírica ilustrada, por ser la más popular, fue constante víctima de la represión, por lo que Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión, caricaturistas ligados a El Hijo del Ahuizote, la sufrieron constantemente. Lo mismo ocurrió con Francisco Montes de Oca (otro editor con quien Posada colaboró en la ciudad de México), antes de que se aliara al régimen porfirista y llegara a ser uno de los editores más exitosos. En cuanto a Posada, no se ha comprobado que haya sido encarcelado y en realidad parece que se trata de una mitificación.

Esta persecución ocasionó que se perdiese mucho material y con él ilustraciones de muchos dibujantes, entre muchos otros de Posada.

La represión hizo desaparecer muchas publicaciones y Díaz con las subvenciones se ganó a muchos periodistas como Francisco Bulnes, el mencionado Francisco Montes de Oca, el caricaturista José María Villasana y, durante algún tiempo, Irineo Paz, cuyo periódico El Padre Cobos, que se había distinguido por su virulencia se hizo oficial. La Patria, también de Paz, estaba ya subvencionada desde 1885 por lo menos,⁶⁶ aunque en su suplemento, La Patria Ilustrada, ya había desde 1883 una gráfica satírica costumbrista y no política hecha por Villasana (lo que significa quizá que ya entonces el carácter de las publicaciones de Paz era oficial). A pesar de haber sido durante largo tiempo amigo de Díaz, posteriormente Paz cayó de su favor y se le recluye varias veces en la cárcel de Belén, donde según contaba él mismo, tenía ya un catre.⁶⁷

La subvención a la prensa alcanzaría en 1888 el altísimo presupuesto de un millón de pesos, que era más de lo que se pagaba a todo el poder legislativo del país. Es el año en que Posada viene a la capital y empieza a trabajar para Irineo Paz cuando todavía sus publicaciones están subvencionadas y se cuentan entre las más importantes: La Patria, según Pascale Schoune, tenía uno de los más grandes tirajes en el país; Schoune afirma que "Posada entonces trabaja dentro de la pren-



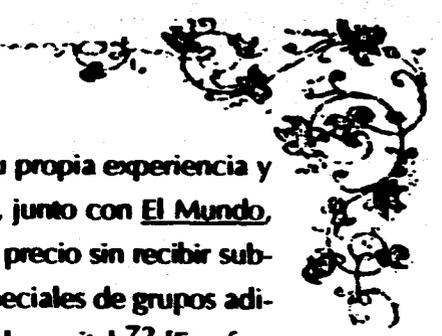
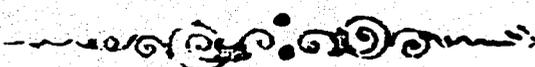
sa oficial destinada a una élite".⁶⁸ (No obstante Florence Toussaint afirma que estando subvencionada hacia 1885, su tiraje era de sólo 1000 ejemplares).⁶⁹

Es necesario mencionar que la mayor parte de la obra que Posada realizó para los periódicos se encuentra precisamente en la siguiente y tercera etapa, la de la "prensa de a centavo" que, como su nombre lo indica, se abarata sustancialmente.⁷⁰ En el caso de los periódicos oficiales se debió en parte a los subsidios recibidos y a que en 1896 introdujeron la nueva tecnología de las rotativas de la prensa industrial. En el de la prensa de oposición se debió a la necesidad de competir con las periódicos oficiales, por lo cual muchos de sus caricaturistas abandonarían la litografía para sustituirla por técnicas más costeables. No obstante algunos de los periódicos de oposición (entre ellos El Hijo del Ahuizote y El Colmillo Público), a pesar de todo, no redujeron su precio y continuaron ilustrándose con litografías. En esta siguiente etapa Posada no sólo abandona también la litografía, sino que su trabajo continuaría evolucionando junto con el del resto de los caricaturistas.

Para aclarar el origen de la "prensa de a centavo" Bailey cita un interesante artículo publicado en La Voz de Guanajuato en 1891, en el que aparece un estudio de costos de prensa. Del balance se deduce que un editor promedio imprime un periódico semanal de cuatro páginas con una circulación de tres mil copias para obtener aproximadamente 12 pesos semanales. Se

afirma que sin subsidio gubernamental editar un periódico no podría ser una empresa rentable sino filantrópica. Se dice también que prevalecen tres tipos de periodismo en la época: los libelos, que se burlan del gobierno y la santidad del hogar, los periódicos de anuncios y, finalmente, los que trataban de ilustrar al público. Según este tendencioso artículo, el primero dejaba mucho dinero, el segundo no tenía audiencia y el tercero escasamente sobrevivía. Es probable que la prensa satírica ilustrada estuviera incluida en el primer grupo, pero sus ganancias no eran tan copiosas como se sugiere. Muchos de sus editores tuvieron que imprimir otra clase de publicaciones para obtener recursos y financiar sus periódicos. [Esto había sido así desde el principio con periódicos como El Calavera, La Pata de Cabra, El Jicote (editado por Pedroza), El Hijo del Ahuizote, etc]. No era posible que los "libelos", o sea, la prensa de oposición, dada la represión y las dificultades para imprimir, pudiesen recaudar tantas ganancias para quienes los hacían. Para incrementar sus ventas, por ejemplo, los editores de El Hijo del Ahuizote publicaban litografías coloreadas a mano, enviaban a los suscriptores retratos litográficos de héroes nacionales, imprimían los suplementos en colores brillantes y el día de muertos llenaban las páginas con pequeños grabados de calaveras que ilustraban versos humorísticos.⁷¹

Para corroborar que la edición de periódicos muy baratos (que abundaron principalmente en la capital y alcanzaron gran



aceptación) o estaba subvencionada o era una empresa filantrópica, Bailey hace referencia a un agrio debate entre Irineo Paz (editor de La Patria y de La Patria Ilustrada, en donde colaboró Posada) y Daniel Cabrera (editor de El Hijo del Ahuizote) surgido en 1898 en torno al éxito del nuevo género de la “prensa de a centavo”. A un artículo publicado en La Patria en el que se afirmaba que México era la primer gran ciudad en publicar diarios baratos, Cabrera contestó que era cierto pero inexacto pues los primeros diarios de “a centavo” habían sido El Monitor del Pueblo (1884) editado por Juan de Mata Rivera y El Nieto del Ahuizote (fundado en 1886 por el mismo Cabrera). Ambos, de la cuarta parte del tamaño de El Imparcial y de El Mundo (los grandes periódicos subvencionados), no fueron capaces de sostenerse en un centavo y no podían ser rentables. Por lo tanto —decía Cabrera— una prensa que se sostuviera a sí misma era imposible en México, pues era necesario pagar a buenos editores y escritores, y por ello la prensa respetable que ilustraba al público, como El Diario del Hogar o El Tiempo, era cara. Otra prueba de que no es posible hacer un periódico bueno y barato —termina Cabrera— es La Patria misma, vendida en doce centavos. A ello Paz responde que El Popular es un periódico exitoso vendido solamente a dos centavos. Cabrera replica con sorna felicitando a Pancho Montes de Oca, quien en sólo doce años había pasado de ser cajero en El Tiempo a ser editor de El Popular [periódico para el que Posada colaboró constante-

mente], pero se mantiene escéptico por su propia experiencia y para él es imposible que dicho periódico, junto con El Mundo, El Imparcial, y otros, sean vendidos a bajo precio sin recibir subsidios gubernamentales o patronazgos especiales de grupos adinerados, como la colonia de españoles en la capital.⁷² [En efecto, Francisco Montes de Oca después de sufrir la represión había terminado haciendo concesiones,⁷³ llegando a ser uno de los editores más exitosos del Porfiriato].

Cabrera había trabajado (lo dice implícitamente) de manera filantrópica y de acuerdo a sus convicciones (no menciona que Juan Lanas, periódico “de a centavo” está siendo impreso en su taller).

A pesar de las dificultades, la prensa opositora a Díaz no desapareció. En 1885 se había fundado El Hijo de el Ahuizote, liberal y antireeleccionista como su antecesor. Editado, fundado y dirigido por Daniel Cabrera, quien era un talentoso escritor y caricaturista como lo había sido Villasana, según Bailey,⁷⁴ aunque Manuel Toussaint lo considera artísticamente inferior.⁷⁵ Sería el periódico de oposición de mayor permanencia durante el Porfiriato, aunque a menudo fue reprimido y Cabrera fue constantemente juzgado y encarcelado. El periódico desapareció hasta 1903 (un año antes había pasado a manos de los Flores Magón, Juan Sarabia, etc.), lo que significa que sobrevivió gran parte de la siguiente etapa de la prensa satírica ilustrada: la “prensa de a centavo”, que se inicia en 1890.



Caricatura de "Figaro"
(Daniel Cabrera)

Las litografías de El Hijo de el Ahuizote fueron realizadas en principio por Daniel Cabrera, quien utilizaba el seudónimo de "Figaro", y después por Santiago Hernández (que venía trabajando desde el inicio de la segunda etapa de la caricatura) y Jesús Martínez Carrión. Este último que, como se mencionó, para Santiago R. de la Vega supera a Posada en la representación de

tipos populares, y cuyos editoriales en contra de Díaz son calificados por Bailey como sorprendentes,⁷⁶ después de sufrir prisión en distintas ocasiones, murió en 1906 en la cárcel de Belén, donde enfermó de tifo.



Jesús Martínez Carreón se auto-caricaturiza en el personaje "Marranón". El Hijo del Ahuizote, diciembre de 1898.

Debido a la represión la publicación El Hijo del Ahuizote fue accidentada, por ello muchas de las caricaturas son anónimas, circunstancia que se extendería a los otros periódicos y que aumenta las dificultades en el estudio de la caricatura mexicana.

Se ha dicho una y otra vez, sin fundamento, que Posada colaboró en El Hijo del Ahuizote. En ninguno de los estudios más actualizados y sistemáticos sobre la caricatura se consigna su colaboración en dicho periódico (y en los que se afirma no se prueba). El único nexo entre Daniel Cabrera y Posada es que este último colaboró en Juan Lanás, periódico publicado en

1895, editado por Montalvo e impreso en el taller de Cabrera precisamente.⁷⁷ (Este periódico tomó su nombre del homónimo español y no se conserva en México).

Es interesante la siguiente imagen que hizo Muller para La Linterna en 1877, titulada "El caricaturista", en la que se autorretrata trabajando sobre la piedra litográfica. Como lo muestra la imagen, la caricatura había estado indisolublemente ligada a la litografía y sólo al finalizar la segunda etapa e iniciarse esta tercera etapa en la "prensa de a centavo", el caricaturista-litógrafo iría pasando de manera progresiva a formar parte del pasado.

Aunque la litografía fue el medio por excelencia para ilustrar periódicos, hacia la última década del siglo XIX dejaría de ser apropiada para los grandes tirajes de arriba de diez mil copias y enfadoso para los periódicos de pequeño formato, pues no podría competir con el fotograbado. A pesar de su amplio rango de expresión y posibilidades fue una técnica de ilustración cara pues su procedimiento de impresión era distinto al del texto. Es decir, la tipografía y la imagen se imprimían por separado, compaginándose después, lo que resultaba más laborioso y caro pues se

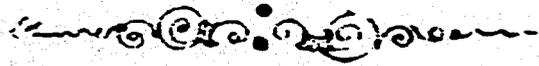
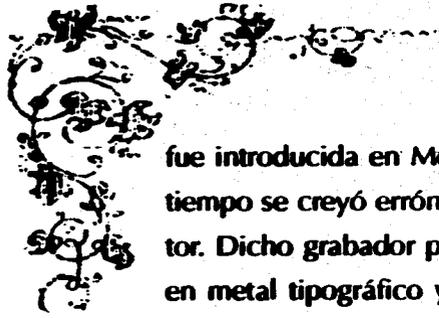
utilizaba más tinta y papel y distintas maquinarias de impresión.

Pienso que otra desventaja de la litografía, que no ha señalado, es que no es posible guardar la plancha, como en el caso de los grabados en madera o metal, pues una vez sacado el tiraje se borra la piedra y se dibuja sobre ella de nuevo para hacer otro trabajo (si quería conservarse una imagen en una plancha litográfica era necesario que se prescindiera de una piedra para trabajar).

Según Bailey, los caricaturistas que continuaron trabajando en la prensa satírica que no contaba con recursos para introducir la nueva tecnología empezaron a experimentar con otras técnicas, como fue el grabado en relieve sobre metal blando y posteriormente la zincografía.⁷⁸ Debo señalar que esto es un poco inexacto, pues el grabado en relieve en metal blando se introdujo en México desde la Colonia (es la misma técnica que Francisco Díaz de León llama grabado en tallas de reserva, sobre metal tipográfico o plomo⁷⁹) y era muy utilizada para ilustrar impresos populares. En cuanto a la zincografía, no existen estudios en los que se señale cómo y cuándo



"El caricaturista", Muller. La Linterna. 1877.



fue introducida en México, pues su origen es europeo. Mucho tiempo se creyó erróneamente que Posada había sido su inventor. Dicho grabador primero reemplaza la litografía por la talla en metal tipográfico y después ésta por la zincografía no sólo para cubrir la apremiante demanda de ilustraciones del editor popular Vanegas Arroyo, sino también la de la pequeña prensa humorística ilustrada, de oposición o no, que ahora debía competir con la nueva prensa industrial.⁸⁰

A pesar de las inexactitudes, es necesario tomar en cuenta la afirmación respecto a que Posada no fue el único en abandonar la litografía para introducir otras técnicas. Se trató de una necesidad generalizada para abaratar los costos y aumentar el tiraje, por eso el uso de la zincografía se extendió.

Es evidente que la prensa se ha transformado bastante desde la estancia de Posada en León hasta su llegada a la ciudad de México. Bailey afirma que en los inicios de la última década del siglo XIX el número de pequeños periódicos satíricos ilustrados aumentó considerablemente, recuperándose de la merma debida a la represión que había alcanzado su punto álgido en 1897, rivalizando en principio con el auge de los 60's y 70's y superándolo después gracias a que eran mucho más baratos.⁸¹

Debido a la aceptación que alcanzaría, la "prensa de a centavo" comenzó a cobrar características propias, y sin abandonar del todo la crítica política empezó a diversificarse hacia el

aspecto informativo y a dar cabida a cuestiones de espectáculos, por lo que también sus ilustraciones y caricaturas empezaron a diversificarse.

La primera fase de la "prensa de a centavo" va de 1890 a 1900 (Bailey es el primero en intentar sistematizar esta tercera etapa) y sobre ella se pueden señalar algunas cuestiones interesantes. Uno de los primeros periódicos "de a centavo" que circuló en esta primera fase fue Don Chepito (1891-), editado por José E. Rodríguez e impreso en la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (quien inventó el personaje), ubicada en Santa Teresa No. 1. Vanegas Arroyo publicó también los semanarios El Teatro y El Diablazo. Esto significa que Vanegas Arroyo incursiona en este nuevo género del periodismo, además de imprimir sus cé-



Posada. El Teatro, semanario cómico de espectáculos, 17 de mayo de 1891. Editado por Vanegas Arroyo.

lebres ediciones populares (que no se estudian en este trabajo por insertarse mas bien dentro de la imaginación popular).

Muy interesante es la información (hasta antes desconocida) que proporciona Bailey respecto a la participación de Manuel Manilla (grabador popular que colaboraba con Vanegas Arroyo y que influyó de manera muy importante a Posada) en esta fase de la "prensa de a centavo". El estudioso afirma que en El Fandango (periódico de "a centavo" publicado en la imprenta de la Luz, ubicada a doce cuerdas de la de Vanegas Arroyo, que no se conserva en la Hemeroteca Nacional) y también en Juan Lanas (editado por Daniel Cabrera, editor de El Hijo de el Ahuizote) se encuentran grabados de Manilla y de Posada. Lo mismo ocurre en El Popular durante 1897 (periódico editado por Francisco Montes de Oca), por lo que Bailey, basándose en el último grabado firmado por Manilla para dicho periódico, establece una nueva fecha para su muerte, que sólo pudo ocurrir después del 14 de junio de 1897 (descartando así que haya ocurrido en el año de 1893, como comúnmente se ha afirmado). No obstante, debo señalar (basándome en la revisión que yo misma hice en dicho periódico en la Hemeroteca Nacional) que hay trabajos de Manilla posteriores a la fecha que señala Bailey, y aunque no están

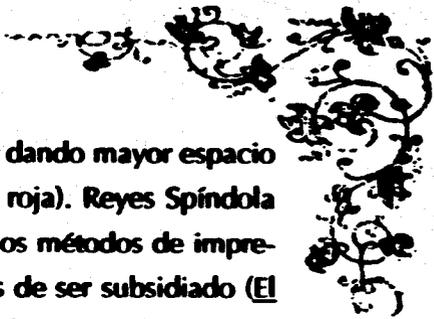
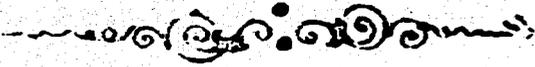


"De los amigos y el sol...", Manuel Manilla.
El Popular, 2 de agosto
de 1897.

Manilla. Gil Blas
Cómico, marzo de
1897.

firmados fueron realizados indudablemente por él, pues muestran el mismo estilo que el resto de su obra.

Al revisar personalmente el Gil Blas y el Gil Blas Cómico, encontré que también en ellos se alterna el trabajo de Posada con el de Manilla. Por todo lo anterior, es evidente que no fue el editor Antonio Vanegas Arroyo el único nexo entre ambos



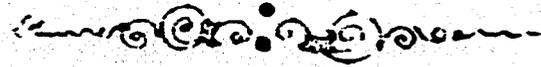
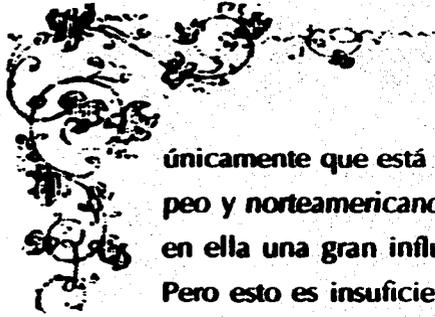
ser vivaz, informativa, frecuentemente satírica y divertida para leer, con versos, cuentos cortos y noticias; señala también que algunos de los periódicos como El Diablito Rojo, El Diablito Bromista o La Guacamaya (todos ilustrados por Posada) estaban dedicados a la clase obrera, sin aclarar que algunos eran de oposición. La mencionada discusión entre Irineo Paz y Daniel Cabrera ilustra un poco al respecto, pues sirvió justamente para aclarar que una de las diferencias entre los distintos periódicos radicaba en el contenido de mayor o menor crítica política (se refería a la cualidad editorial y no a la cualidad visual): en un extremo se ubicaría El Hijo del Ahuizote, que estaba entre los periódicos de radical oposición (junto con el Siglo XIX, el Monitor Republicano, el Diario del Hogar, etc.), en medio El Popular y en el otro extremo periódicos como El Fandango y Juan Lanas⁸² (en algunos estudios se señala, por el contrario, que El Fandango y El Popular eran de oposición radical). Ello significa que no se cuenta con información más precisa respecto a cuál fue la postura política la diversidad, los objetivos y las diferencias entre las caricaturas e ilustraciones de la mayor parte de estas publicaciones.

Por lo que respecta a la prensa subvencionada y oficial, sufrirá una gran transformación. En 1896 Rafael Reyes Spíndola funda El Imparcial, con el que introduce la prensa industrial de carácter comercial e informativo. En ella la polémica política era prácticamente descartada (no intenta formar opinión, como

lo había hecho la prensa hasta entonces), dando mayor espacio a la noticia trivial (crónica social y nota roja). Reyes Spíndola no sólo modifica el estilo, sino también los métodos de impresión para crear un periódico que además de ser subsidiado (El Imparcial recibía \$50000.00 anuales) produzca grandes ganancias. Por ello introduce la primera rotativa, que podía tirar cincuenta mil periódicos por hora al precio de un centavo. Un número aplastante en comparación a los cortos tirajes que apenas alcanzaba los periódicos realizados con las técnicas tradicionales, como se verá adelante.

Con este nuevo tipo de prensa surgió también un nuevo tipo de caricaturistas, que como ella, carecían de posición política explícita (sólo al fin del Porfiriato obviarían su postura para defender a Díaz y atacar a Madero).

La prensa industrial con fotograbados iba desplazando gradualmente a los viejos periódicos impresos en prensa plana e ilustrados con grabados, lo que significa que con el surgimiento de una nueva prensa, José Guadalupe Posada presencia el surgimiento de una nueva gráfica ilustrativa. En el libro Puros Cuentos: la historia de la historieta en México 1874-1934 (el único en el que se aborda este tema) se caracteriza a esta nueva gráfica como *"blanca, aséptica, ligera y, en última instancia, anodina; un divertimento que contrasta notablemente con la rasposa sátira social y la violencia gráfica política de la "prensa chica" [la prensa de vieja tradición].*⁸³ En cuanto al estilo, se afirma



únicamente que está influenciada por el moderno comic europeo y norteamericano, y se insiste constantemente en que hay en ella una gran influencia de la gráfica ilustrativa extranjera. Pero esto es insuficiente, pues como he ido demostrando a lo largo de este capítulo, la gráfica satírica mexicana siempre estuvo influida por la europea. Con esto quiero decir que no se ha hecho una caracterización estilística de esta primera gráfica satírica de la prensa industrial.

¿Participa Posada en la nueva prensa de tipo industrial? Si uno se atiene a la información de Puros Cuentos: la historia de la historieta en México 1874-1934, cabe afirmar que sí, pues aunque no se hace referencia específica a Posada, sí se afirma que tanto el Gil Blas como El Popular [y por tanto el Gil Blas Cómic, suplemento del Gil Blas y La Risa del Popular, suplemento de El Popular], editados por Francisco Montes de Oca [e ilustrados por Posada] se insertan en el exitoso periodismo de carácter comercial, aunque su estilo es más populachero.⁸⁴ En el texto del libro José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana, editado por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, se afirma que El Popular y el Gil Blas Cómic (suplemento del Gil Blas) se contaban entre los periódicos de más o menos abierta oposición a Díaz.⁸⁵ Pero al parecer esto cambiaría posteriormente, pues según Aurelio de los Reyes, el Gil Blas era aun en 1898 un periódico de tradición liberal y escasos recursos económicos, que no contaba con fotografías ni papel

lujoso y se destinaba a las capas bajas de la población haciendo una crítica chusca en coplas y corridos. Pero en 1900 —afirma Aurelio de los Reyes— una nueva reforma a la Constitución limitó aun más la libertad de información, lo que, junto con la competencia del periodismo industrial de orientación positivista haría desaparecer en poco tiempo los grandes diarios liberales (El Monitor Republicano y el Siglo XIX). Periódicos como Gil Blas, El Popular y El Chisme [los tres ilustrados por Posada] entre otros, sobrevivieron a cambio de concesiones.⁸⁶

Lo anterior corrobora la afirmación de Puros Cuentos: la historia de la historieta en México 1874 1934, que agrega que a principios del siglo XX El Popular se caracteriza por ser un noticioso cotidiano amarillista de gran circulación y llega a tirar más de cincuenta mil ejemplares. Para entonces Francisco Montes de Oca publica el Argos [ilustrado profusamente por Posada] un exitoso vespertino humorístico. Según Puros Cuentos..., el periodismo de Montes de Oca, como el de Reyes Spíndola, “no es editorialista sino noticioso y más afecto a la truculencia y al amarillismo que a la doctrina”, en lo que hay un parecido superficial con la vertiente popular de la prensa política ilustrada (como El Hijo del Ahuizote y otros periódicos), pues utiliza como ella el escándalo y la profusión gráfica para atraer público, pero se diferencia porque el humor es blanco, nunca político. El tremendismo no radica en la crítica al poder, sino en la nota roja.⁸⁷

Se dice también que aunque la caricatura se renueva y moderniza asimilando [de nuevo] las novedades europeas, pierde mordacidad y filo críticos.⁸⁸ No hay estudios respecto a si esto afectó o no la gráfica de Posada, pero debo señalar que en muchos de los trabajos que realizó para el Argos, publicado por Montes de Oca, entre 1903 y 1904 hay un carácter más refinado, marcadamente distinto de los que el grabador hacía para periódicos de oposición o para las ediciones de Vanegas Arroyo. Véanse los siguientes ejemplos.



URSULA LOPEZ

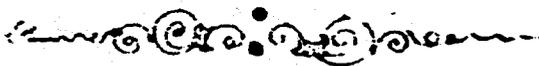
(DEL TEATRO PRINCIPAL.)

Posada, El
Argos, 1903.



Consecuencias del amor.

Posada, El Argos, 1904.



Posada, El Popular, enero de 1897.



Rafael de Arco, (hija) jo de los ilustradores,

En el Argos, Posada vuelve en cierto modo a una gráfica satírica más estilizada como la que había hecho muchos años antes para La Patria Ilustrada. El grabador también había vuelto a la estilización (utilizada años antes) en algunas ilustraciones de El Popular, como se ve en la que aparece a la izquierda, publicada en 1903.

Posada, por lo tanto, no tenía ninguna objeción para adaptar el carácter de su trabajo a la publicación en que colaboraba. Esto es evidente no sólo en sus caricaturas, sino también en ilustraciones de noticias, retratos, etcétera.

A pesar de ello, y de que su trabajo caricaturístico evolucionó siempre siguiendo las tendencias que la época imponía al traba-

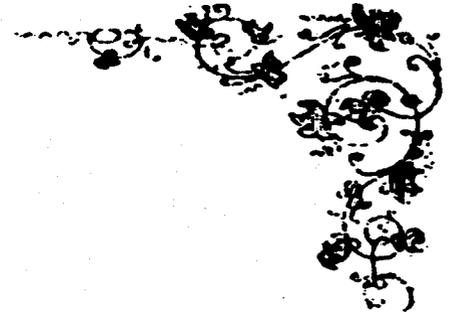
parece ser que no absorbió ya la influencia estilística de la nueva gráfica satírica que se introdujo con la prensa industrial, y que sí absorbieron otros caricaturistas en los que es claro el influjo del modernismo y de los "monitos" del nuevo cómic europeo y norteamericano en el que el dibujo se va sintetizando y van apareciendo nuevos recursos gráficos que no se habían manejado en las historietas anteriores, como son los globos, líneas de fuerza y signos icónicos.⁸⁹

Posada utilizó recursos como la secuencia de imágenes, pero estilísticamente, sus imágenes nada tienen que ver con la nueva gráfica satírica.

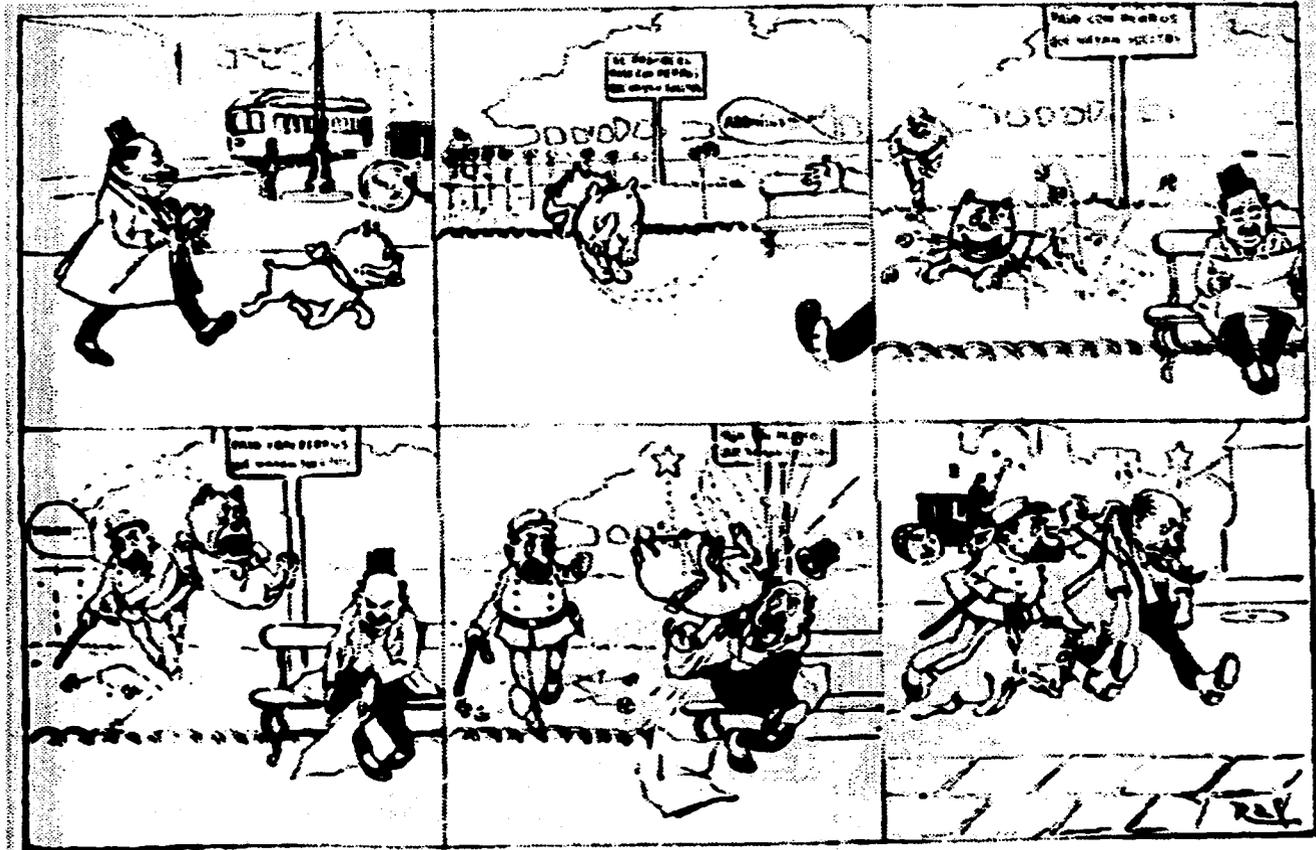


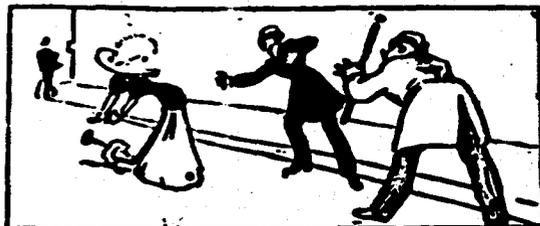
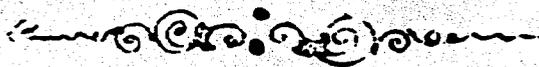


La imagen que aparece arriba y la que se reproduce en la página izquierda (abajo) forman parte de una historieta publicada en *La Risa* en 1911. En ellas es notorio el influjo del modernismo que Posada ya no absorbería.



Abajo: historieta realizada por Rafael Lillo para *El Mundo Ilustrado*, julio de 1908. En ella se emplean por primera vez globos, líneas de fuerza y signos icónicos.





Frivolidades, Cabral. 1910.

En las páginas 101 a 111 y 116 a 120 señalé algunos ejemplos de correspondencias estilísticas y temáticas de la caricatura mexicana de esta tercera etapa de la “prensa de a centavo” entre los que incluí algunos trabajos de Posada. Debo apuntar también que hubo afinidades estilísticas entre algunos caricaturistas y Posada, si bien no han sido estudiadas. Compárense los dos encabezados que se reproducen a la derecha, el de arriba realizado por Posada para El Popular en 1896 y el de abajo por Jesús Martínez Carreón para El Colmillo Público en 1903.



CAPITAL SOCIAL
\$ 5.000.000

EL BUENTONO, S.A DIRECTOR GENERAL
MEXICO. **E. PUGIBET**



El viajero llama en uno de sus excursiones a un compañero de viaje en el momento en que se encuentra a un individuo que desde luego le parece extraño. Él mismo se acerca.



Su desconfianza haciéndolo en quedar justificado. El hombre que al principio había permanecido inmóvil se lanzó de repente sobre él diciendo a gritos que iba a degollarlo y blandiendo un enorme cuchillo.



Lopez comprendió que se las había con un loco y que la lucha con aquella fiera armada era imposible. Por fortuna recordó que lleva en una cajetilla de CIGARRITOS en el bolsillo.



Rápido como el pensamiento saca un cigarrillo y lo ofrece al desconocido diciéndole que primero fume y después hable libremente de su asunto.



El loco se detiene y acepta el cigarrillo manifestando que la idea no le parecía mala, y que en efecto, había tiempo para todo.



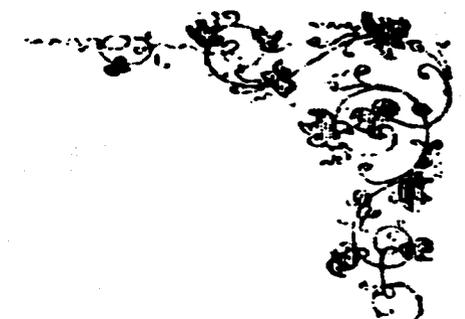
En seguida abandona el asunto y se apresura a fumar cuando muestras de la marcha hacia la estación, mientras su compañero propone más cigarrillos para ser recibidos a la vez.



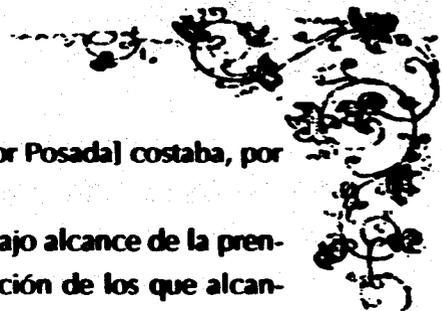
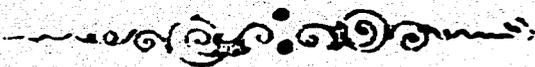
A poca rato, el tren llega a la estación y a Lopez le falta tiempo para arrastrarse al andén, grabando socorro.



El loco fue asegurado, mientras el viajero era casi abrumado por las ofertas de sus amigos que se ceñían a distribuir los famosos cigarrillos CIGARRITOS que tan exitosamente le habían ayudado.



Finalmente, Posada pudo influir a su vez en otros caricaturistas. Según Puros Cuentos... en la historieta de Juan B. Urrutia (quien realizaba la gráfica publicitaria de la famosa fábrica de cigarrillos "El Buen Tono") que aparece a la izquierda, es evidente la influencia de Posada, "si bien la veta expresionista y popular se encuentra dulcificada por los imperativos publicitarios".⁹⁰



Es probable que la caricatura no haya tenido tanta difusión como se ha dicho. La mayor parte de los estudiosos coinciden en que la audiencia de la prensa fue minoritaria. Entre ellos Florence Toussaint intenta proporcionar un número aproximado de los lectores de periódicos ya durante el Porfiriato, advirtiendo de antemano lo inseguro de los datos. La estudiosa afirma que de aproximadamente diez millones de habitantes que tenía el país durante el Porfiriato el 82% hablaba español, el 31% eran niños menores de diez años; quedarían cinco millones ochocientos diez mil habitantes de los cuales el 54% eran analfabetas. Restarían sólo dos millones y medios de mexicanos con capacidad de lectura, pero la cifra de lectores fue aun menor, pues el 80% de la población era rural y habitaba en haciendas, ranchos pueblos y rancherías, donde el acceso era muy difícil debido a la topografía y a la falta de vías de comunicación y a los pésimos servicios de transporte. Aun en las ciudades de provincia había dificultades al respecto.

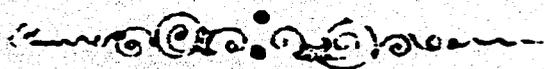
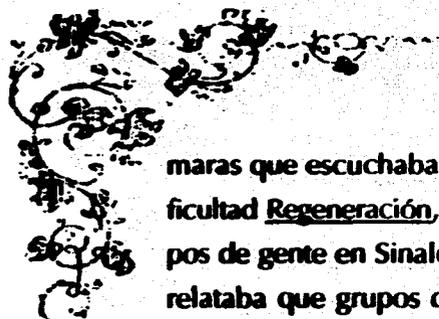
Por lo tanto, sólo un 10% de la población total tendría acceso a la lectura regular de la prensa. Pero de nuevo se trata de un dato relativo, pues a todos los problemas anteriores se suma de manera importantísima el bajo nivel de adquisición en general. Si un tejedor ganaba \$3.19 semanales, era un lujo invertir tres centavos en un periódico, sobre todo si contaba con familia. Esto sin mencionar muchas otras publicaciones que eran mucho más caras, como es el caso de las de Irineo Paz, cuyo

Almanaque del Padre Cobos [ilustrado por Posada] costaba, por ejemplo, cincuenta centavos.⁹¹

Los mismos tirajes nos dan idea del bajo alcance de la prensa durante el Porfiriato [haciendo excepción de los que alcanzaría la nueva prensa industrial]. Como excepción, los grandes periódicos como El Noticioso y el Monitor del Pueblo alcanzaron los 2000 ejemplares; El Siglo XIX y El Monitor Republicano 10000, disminuyendo después a 600 y 7000 respectivamente. Los periódicos considerados modernos tenían tirajes cortos: El Tiempo 3500, El Universal 4500, El Globo y el Nacional 3000. El resto de los periódicos, entre ellos la prensa satírica ilustrada, alcanzaría sólo entre 600 y 2500 ejemplares.⁹²

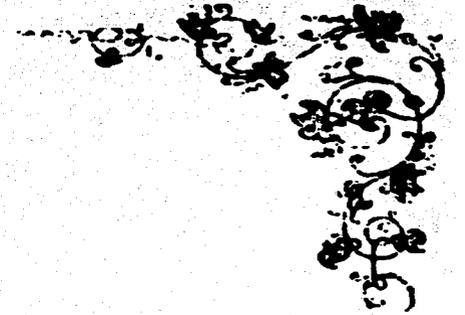
A lo anterior se auna el que a casi a nadie le interesaban los informes ministeriales o la apología del poder, que eran el contenido de la prensa oficial. Tampoco la prensa de oposición que hacía una crítica seria y reflexiva fue sistemáticamente leída, y sólo llegaría a un pequeño grupo de gente convencida. Únicamente la prensa ilustrada con caricaturas llegaría a un público popular y tal vez por ello publicaciones como El Hijo del Ahuizote o El Colmillo Público fueron las que más sufrieron la represión.⁹³

No obstante, como ocurrió durante la segunda etapa, las lecturas colectivas sirvieron para contrarrestar los contratiempos anteriores. Korn, el abogado de los Flores Magón, contaba que en la sierra de Chihuahua había visto un grupo de cien tarahu-

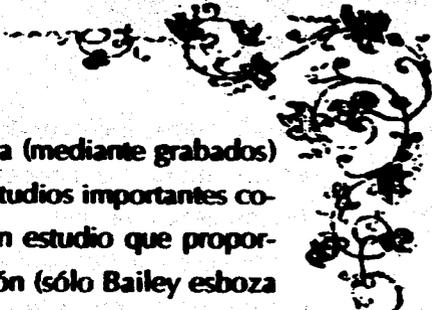
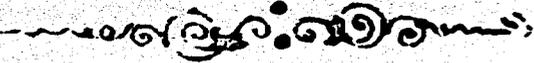


maras que escuchaban a uno de ellos leer en voz alta y con dificultad Regeneración, y que esta escena se repitió con otros grupos de gente en Sinaloa y Tepic. Enrique Flores Magón a su vez relataba que grupos de treinta, cincuenta o más campesinos u obreros se reunían a escuchar la lectura de El Demócrata, que era repetida varias veces, y después ellos a su vez repetían el contenido a amigos o vecinos. [La prensa ilustrada "de a centavo" lograría probablemente una mayor lectura y difusión].

conclusiones



Conclusiones



Conclusiones.

Quiero concluir brevemente este trabajo realizado ya de por sí de manera sumamente ardua (en su realización tuve que traducir tres textos en inglés y uno en francés, además de revisar la amplia bibliografía; la hemerografía, salvo pocas excepciones, quedó desechada por ser en su gran mayoría intrascendente).

En ambos capítulos hice un examen crítico de la información para descubrir las afirmaciones que a mi parecer carecían de fundamento sólido. Manejé también material inédito en ambos capítulos, intentando demostrar que aun hay mucho que estudiar sobre Posada. Evité un tono exaltado y grandilocuente, porque me pareció innecesario y muchas veces superfluo.

Se podría pensar que en el segundo capítulo Posada no ocupa realmente un lugar central. Es probable que sea así, y en realidad no fue mi interés darle un papel totalmente protagónico. Por el contrario, se trataba de contextualizar su trabajo y de demostrar parte de las influencias que tuvo. Esto sólo era posible desplazando la atención hacia los otros caricaturistas.

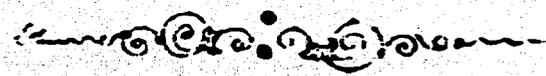
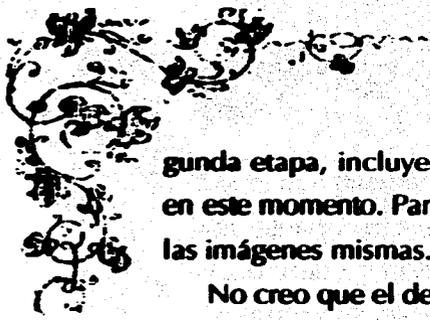
Con respecto a lo anterior, debo destacar nuevamente el hecho de que no existe ninguna historia medianamente sólida sobre

la gráfica satírica y la caricatura mexicana (mediante grabados) durante el siglo XIX (aunque ya existen estudios importantes como punto de partida) y mucho menos un estudio que proporcione una visión completa de su evolución (sólo Bailey esboza de manera somera dos de sus etapas). Este trabajo, de manera incipiente, logra dar una visión general del desarrollo de la caricatura y de la gráfica satírica mediante grabados desde sus inicios hasta principios del siglo XX.

La propuesta de periodización que manejé a lo largo de la tesis es mía en parte, pues retomé y modifiqué la que Joyce Bailey propone, que es la siguiente y se divide en dos etapas: la de la caricatura litográfica que se empieza a desarrollar desde 1849 y que alcanza su auge hacia la década de los setentas, pero que se extiende hasta principios de la década de 1890 cuando inicia la siguiente etapa de la prensa de "a centavo", que a su vez alcanza su auge hacia 1900 y empieza su rápida decadencia debido a la introducción de la prensa industrial.

Yo sugiero una primer etapa de surgimiento de la caricatura (aunque los ejemplos que de ella se conservan son escasos). Analizo su evolución, que va desde la influencia estilística de la caricatura antinapoleónica, a la influencia de la caricatura española de la década de los treinta y cuarentas.

Retomo las otras dos etapas de Bailey, haciendo (como señalé antes) mis propias observaciones. Intento, por ejemplo, encontrar las afinidades estilísticas en los caricaturistas de la se-

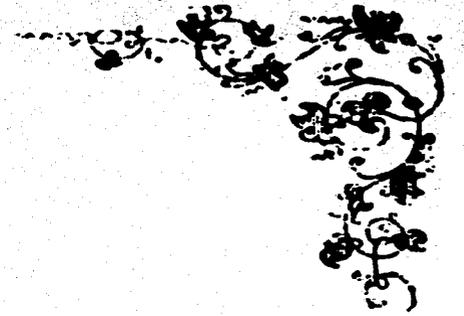


gunda etapa, incluyendo a Posada, cuyo trabajo se inicia justo en este momento. Para ello nada me pareció mejor que recurrir a las imágenes mismas.

No creo que el demostrar que en el Posada caricaturista (como en sus colegas antecesores y contemporáneos) hay influencias extranjeras demerite su trabajo. Por el contrario, es necesario reconocerlas para descubrir cuales son sus propias aportaciones y como filtra y asimila la cultura de otros países con la cultura local. Este mismo argumento se aplica a las influencias de los caricaturistas mexicanos (predecesores y contemporáneos) en Posada.

Finalmente, quiero destacar que me pareció imprescindible que fueran las imágenes mismas las que me dieran los argumentos para realizar el segundo capítulo, pues estoy convencida de que un trabajo de esta naturaleza no se puede desarrollar sin ejemplos concretos. Evito por ello utilizar las ilustraciones únicamente como ornamento, sino que todas ellas sirven para hacer elocuentes mis afirmaciones. Creo que esta puede ser una de las virtudes de este trabajo.

සංගීතයේ



NOTAS

NOTAS

Capítulo I. Notas biográficas.

1 La misma Frances Toor así lo señala en la "Advertencia" de Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada: Con introducción de Diego Rivera. Edición facsimilar. México, Ediciones Toledo-Instituto Nacional de Bellas Artes-Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991. Sin número de página.

2 Alejandro Topete del Valle. José Guadalupe Posada. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1957. 22 pags.

3 Fernando Gamboa. Printmaker to the mexican people. Chicago, The Art Insitute of Chicago, 1940. Pag. 11.

4 Fernando Gamboa. José Guadalupe Posada: sus tiempos: el hombre: su arte. Album de 50 grabados. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952. Sin número de pags.

5 Héctor Olea. Supervivencia del litógrafo José Guadalupe Posada. México, Editorial Arana, 1963. Pag. 10.

6 Rafael Carrillo A. Posada y el grabado mexicano: desde el famoso grabador de temas populares hasta los artistas contem-

poráneos. México, Panorama Editorial, 1980. Pag. 13.

7 Antonio Rodríguez. Posada: "el artista que retrató una época". México, Editorial Domés, 1977. Pag. 11.

8 José Antonio Murillo Reveles. José Guadalupe Posada. Precursor de la Revolución Mexicana. México, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio/Secretaría de Educación Pública, 1963. (Técnica y Ciencia 3 y 4). Pag. 30. Apud: Alejandro Topete del Valle, "El Sol del Centro", Aguascalientes, 1o. de febrero, 1953.

9 Francisco Díaz de León. Gahona y Posada. Grabadores Mexicanos. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, y Fernando Gamboa. Printmaker Op.cit. Pag. 12. Ambos historiadores hacen la cita apoyándose en Rodrigo A. Espinosa, a quien Díaz de León señala como un historiador contemporáneo y biógrafo de Posada y Gamboa como compañero de clase de Posada. Ninguno de los dos investigadores aporta con precisión más datos sobre su fuente.

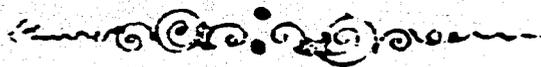
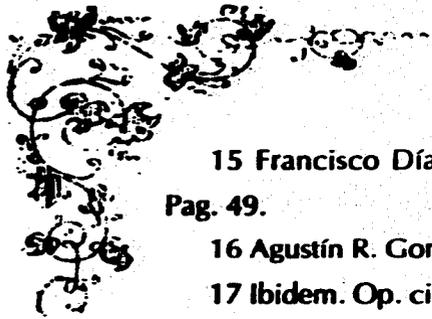
10 Fernando Gamboa. Printmaker... Op. cit. Pag. 12.

11 Francisco Díaz de León. Gahona y Posada... Op. cit. Pag. 51.

12 Agustín R. González. Historia del Estado de Aguascalientes. México, Litografía de V. Villada, 1881. Pag. 179.

13 Topete del Valle Alejandro. Op.cit. Pag. 16. El autor señala las impresiones que contiene el documento.

14 Ibidem. Pag. 17.



15 Francisco Díaz de León. Gahona y Posada... Op. cit. Pag. 49.

16 Agustín R. González. Op. cit.

17 Ibidem. Op. cit. Pag 297.

18 Ibidem. Op. cit. Pag 296.

19 Raquel Tibol. "José Guadalupe Posada", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1763.

20 José Antonio Murillo Reveles. Op. cit. Pag. 41.

21 Héctor Olea. Op. cit. Pag. 13.

22 Raquel Tibol. "José Guadalupe...". Op. cit. Pag. 1762.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 Héctor Olea. Op. cit. Pag. 12.

26 Héctor Olea. Op. cit. Pag. 13.

27 Bailey, Joyce Wadell. "The Penny Press" en Tyler, Ron. Posada's México, Washington Library of Congress, 1979. Pag. 100.

28 Ibidem.

29 Alejandro Topete del Valle. Op. cit. Pag. 12.

30 José Antonio Murillo Reveles. Op. cit. Pag. 44 y Francisco Antúnez. Primicias litográficas del grabador José Guadalupe Posada: 134 ilustraciones, Aguascalientes, León: 1872-1876. Aguascalientes, 1952. Pag. 16 y 17. Al parecer Murillo Reveles se basa en la afirmación (sin fundamento) de Antúnez en cuanto a que los enemigos políticos de Pedroza pusieron como

condición para que volviera a Aguascalientes que dejara la litografía (que tantos males había causado) en León.

31 Francisco Antúnez. Op. cit. Pag. 16.

32 Ibidem. Pag. 10. De las 250 litografías que se conservan en el álbum, 134 están firmadas por Posada o se le atribuyen. El resto son de dos litógrafos apellidados respectivamente Castro y López, por lo que se supone que trabajaron con Posada en León mientras Pedroza era el dueño del taller.

33 Alejandro Topete del Valle. Op. cit. Pag. 14 y 17-18.

34 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 103.

35 Rafael Carrillo A. Op. cit. Pag. 23.

36 Ibidem.

37 Mariano González Leal. La producción leonesa de José Guadalupe Posada. León, Lito-Offset Lumen, 1971. Pag. 8.

38 Alejandro Topete del Valle. Op. cit. Pag. 13 y 14.

39 Rafael Carrillo A. Op. cit. Pag. 23 y 24.

40 Alejandro Topete del Valle. Op. cit. Pag. 14 y 15.

41 El señor Arsacio Vanegas Arroyo hizo algunas de estas afirmaciones en José Guadalupe Posada: 36 grabados. México, Ediciones Arsacio Vanegas Arroyo, 1943. 30 pags., y en una entrevista personal que le hice el 23 de octubre de 1991.

42 Raquel Tibol. "José Guadalupe...". Op. cit. Pag. 1764.

43 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 103.

44 Fotocopia. Cenidiap.

45 José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida... Op. cit.

Pag. 25.

46 Francisco Díaz de León. De Juan Ortiz a J. Guadalupe Posada. Esquema de Cuatro Siglos de Grabado en México. México, Editorial Galache. Pag. 18.

47 Rubén M. Campos. El folkllore literario en México. México, Secretaría de Educación Pública, 1929. Pag. 372.

48 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 107.

49 Fernando Gamboa. "José Guadalupe Posada. Su vida y su época" en Jean Charlot, et al. Vida y obra del grabador José Guadalupe Posada. Artes de México. Revista bimestral, 28 de febrero de 1958. Vol. IV-Año VI- Num. 21. Pag. 16.

50 Tyler, Ron. Posada's México. Washington Library of Congress, 1979. Pag. 7. Se trata de una conversación que recuerda Alfredo Zalce.

51 Brenner, Anita. Idolos tras los altares: 1929. México, Editorial Domés, 1a ed. en castellano, 1983. Pags. 212 y 213.

52 Jean Charlot. "José Guadalupe Posada and his successors", en Ron Tyler. Op. cit. Pag. 42 y 43.

53 José Clemente Orozco. Autobiografía. México, Ediciones Era, 2a. ed., 1991. Pag. 13 y 14.

54 Arsacio Vanegas Arroyo hizo algunas de estas afirmaciones en José Guadalupe Posada: 36 grabados. Op. cit. y en una entrevista personal que le hice el 23 de octubre de 1991.

55 Jean Charlot. "Su técnica y su estilo" en Charlot, Jean et al, Vida y obra del grabador José Guadalupe Posada. Artes de

México. Revista bimestral, 28 de febrero de 1958. Vol. IV-Año VI- Num. 21. Pag. 46.

56 Alejandro Topete del Valle. Op. cit. Pags. 14 y 15.

57 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 103.

58 Raquel Tibol en "La caricatura y la estampa popular" en Tibol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. México-Buenos Aires, Editorial Hermes, 1969. T. I. Epoca Moderna y Contemporánea. Pag. 212

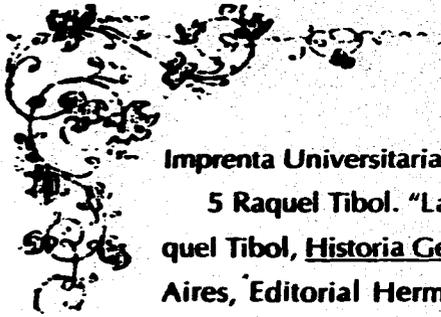
Capítulo II. Origen y evolución de la caricatura y la gráfica satírica en la prensa mexicana.

1 Hay una breve referencia a la gráfica publicitaria en el libro Puros Cuentos: La historia de la historieta en México 1874-1934. México, Consejo para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares-Museo Nacional de Culturas Populares-Grijalbo, 1988. Pags. 22 y 24.

2 Francisco Díaz de León. Trabajos de Ciudad. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1975. Sin número de pags.

3 Francisco Díaz de León. El grabado como ilustración de la música popular. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1963. 13 pags.

4 Santiago R. de la Vega, "La caricatura en México", en Rafael Carrasco y Puente. La caricatura en México. México,



Imprenta Universitaria, 1953. Pag. 43.

5 Raquel Tibol. "La caricatura y la estampa popular", en Raquel Tibol, Historia General del Arte Mexicano. Mexico-Buenos Aires, Editorial Hermes, 1969. T. I. Epoca Moderna y Contemporánea. Pag. 211.

6 María Esther Acevedo Valdés. "La obra de Constantino Escalante en el periódico La Orquesta". Tesis presentada en la Universidad Iberoamericana para obtener el grado de Maestro de Historia del Arte, México, 1975. Pag. 36 y Alberto Rodríguez. "Jesús Martínez. Caricaturista mexicano". Tesis presentada en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Historia, 1979. Pag. 36. Ambos autores afirman que en México circularon grabados con fines de crítica política, basándose probablemente en José Guadalupe Zuno, quien no demuestra su afirmación y dadas las muchas inexactitudes de su estudio no resulta una fuente del todo confiable. José Guadalupe Zuno. Historia de la Caricatura en México, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1961. Pag. 17.

7 Manuel Romero de Terreros y Vinent. Grabados y grabadores en la Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948 (Arte Mexicano). Pag. 16.

8 Enrique Fernández Ledesma. Historia crítica de la

tipografía en la ciudad de México: Impresos del siglo XIX. México, ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934-1935. Pag. 27.

9 Salvador Pruneda. La caricatura como arma política. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución, 1958. Pag. 17.

10 Joyce Wadell Bailey. "The Penny Press", Op. cit. Pag. 85.

11 Clementina Díaz y De Ovando. "El grabado comercial en México 1830-1856", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. II: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1396.

12 Ibidem.

13 Francisco Díaz de León. De Juan Ortiz... Op. cit. Pag. 10.

14 Puros Cuentos... Op. cit. Pag. 14.

15 Daniel Moreno. "El humorismo mexicano", en Artes de México. Año XVIII, No. 147, 1971. Pags. 19 y 20.

16 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 86-90.

17 Ibidem. Pag. 90.

18 Salvador Pruneda. Op. cit. Pag. 17.

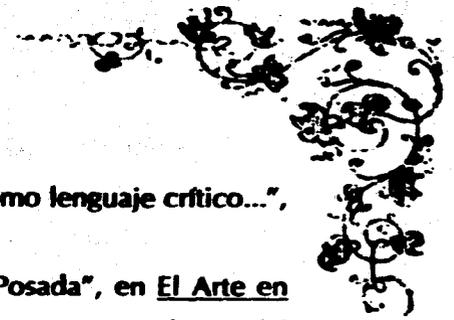
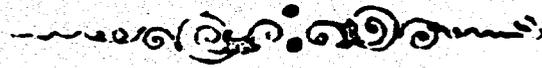
19 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 92.

20 Ibidem.

21 Eduardo Gómez Haro. "Porqué fue expulsado del país el redactor de El Tío Nonilla", en Revista de revistas. Enero-abril de 1925. Pag. 29

22 Clementina Díaz y De Ovando. "El grabado comercial en México 1830-1856". Op. cit. Pag. 1405.

23 Francisco Díaz de León. Gahona y Posada... Op. cit.



Pags. 12 y 13.

24 José Guadalupe Zuno. Op. cit. Pag. 12. También se afirma esto en Francisco Díaz de León. Gahona y Posada... Op. cit. Pag 14.

25 Francisco Díaz de León. Gahona y Posada... Op. cit. Pag. 18

26 José Guadalupe Zuno. Op. cit. Pag. 13.

27 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 92.

28 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico de la ideología liberal. 1861-1877", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. II: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1502.

29 Enrique Fernández Ledesma. Op. cit. Pag. 85.

30 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 92.

31 Ibidem. Pags. 93 y 94.

32 Ibidem. Pag. 94.

33 Puros Cuentos... Op. cit. Pag. 58.

34 María del Carmen Ruíz Castañeda. "La caricatura política durante el Porfiriato", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1741.

35 Ibidem.

36 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pag. 1495.

37 José Ortiz Monasterio. "La Orquesta (1861-1877), periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas", en La

Orquesta. Vol.2, No. 7, 1987. Pag. 36.

38 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pags. 1494 y 1495.

39 Raquel Tibol. "José Guadalupe Posada", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1769.

40 Esther Acevedo. Op. cit.

41 Esto lo deduzco después de revisar minuciosamente los trabajos publicados en José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana. Op. cit.

42 José Ortiz Monasterio. Op. cit. Pag. 36.

43 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pag. 1496.

44 María del Carmen Ruíz Castañeda. Op. cit. Pag. 1741. Apud: Manuel Toussaint.

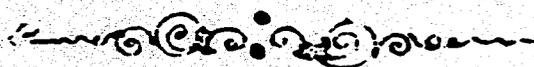
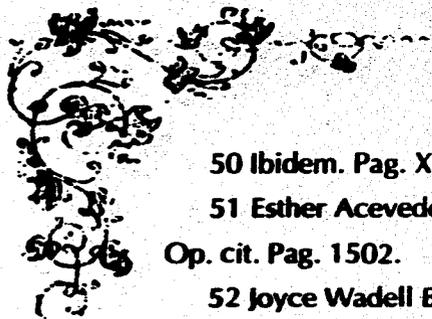
45 José Ortiz Monasterio. Op. cit. Pag. 34.

46 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pag. 1507.

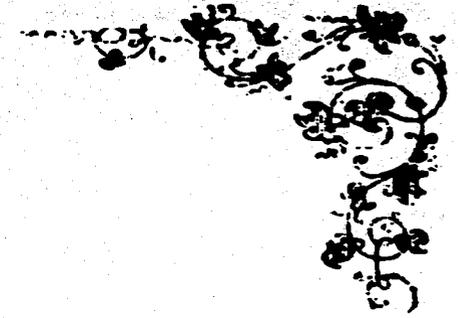
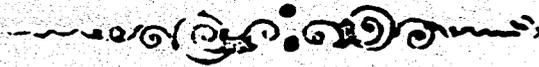
47 Agustín R. González. Op. cit. Pag. 325. Este autor menciona que Jesús F. López caricaturizó al gobernador de Aguascalientes como señor de vidas y haciendas.

48 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 100.

49 Manuel Toussaint. La litografía en México. México, Ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional de México, 1934. Pag. XXII.



- 50 Ibidem. Pag. XXIII.
- 51 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pag. 1502.
- 52 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 96.
- 53 Ibidem.
- 54 Esther Acevedo. "La caricatura como lenguaje crítico...", Op. cit. Pag. 1502.
- 55 Valeriano Bozal Fernández. La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid, Alberto Corazón, 1979. (Comunicación). Pag. 101.
- 56 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 98 y 100.
- 57 Clementina Díaz y De Ovando. "El grabado comercial en la segunda mitad del siglo XIX". en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1719.
- 58 María del Carmen Ruíz Castañeda. Op. cit. Pag. 1742.
- 59 Adrián Villagómez Levre. "Carácter y sentido de la exposición", en Fernando Benítez et al. Op. cit. Pag. 11.
- 60 Clementina Díaz y De Ovando. "El grabado comercial en la segunda mitad ...". Op. cit. Pag. 1721.
- 61 Bertha Orozco Fuentes. "Jesús Alamilla: periodista gráfico (1854?-1881)". Tesis presentada en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Historia, 1980. Pag. 68.
- 62 María del Carmen Ruíz Castañeda. Op. cit. Pag. 1742.
- 63 Florence Toussaint Alcaraz. Escenario de la prensa en el Porfiriato. México, Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía, 1989. Pag. 21.
- 64 María del Carmen Ruíz Castañeda. Op. cit. Pag. 1741.
- 65 José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana. Op. cit. Pag. 48 y 49.
- 66 Florence Toussaint. Op. cit. Pag. 32.
- 67 Ron Tyler. Op. cit. Pag. 12.
- 68 Pascale Schoune. Op. cit. Pag. 109.
- 69 Florence Toussaint. Op. cit. Pag. 32.
- 70 Florence Toussaint afirma que el primer diario "de a centavo" fue El Noticioso, de Angel Pola. Ibidem. Pag. 16.
- 71 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 106-107.
- 72 Ibidem. Pag. 113 y 115.
- 73 Aurelio de los Reyes. "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pag. 1800.
- 74 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 104.
- 75 Citado por María del Carmen Ruíz Castañeda. Op. cit. Pag. 1742.
- 76 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 104.
- 77 Ibidem. Pags. 110 y 115.
- 78 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pags. 107 y 110.
- 79 Francisco Díaz de León. De Juan Ortiz a José Guadalupe...



Op. cit. Pags. 6 y 7.

80 Pascale Schoune afirma, contradiciendo a Bailey, que Posada fue el primero (y el único durante mucho tiempo) en utilizarla. Por otra parte, la estudiosa señala que el término "zincografía", con que Charlot designó a esta técnica en función del metal con que Posada trabajaba, es erróneo y arbitrario, pues su inventor, el impresor francés Carez la bautizó en 1822 como "pantoglyphie". Op. cit. Pag. 136-140.

81 Joyce Wadell Bailey. Op. cit. Pag. 107.

82 Ibidem. Pag. 115.

83 Puros Cuentos... Op. cit. Pag. 115.

84 Ibidem. Pag. 94.

85 José Guadalupe Posada. Ilustrador de la vida mexicana.

Op. cit. Pag. 483.

86 Aurelio de los Reyes. Op. cit. Pag. 1800.

87 Puros Cuentos: La historia... Op. cit. Pag. 94

88 Ibidem. Pag. 94.

89 Puros Cuentos: La historia... Op. cit. Pag. ...

90 Puros Cuentos: La historia ... Op. cit. Pag. 126.

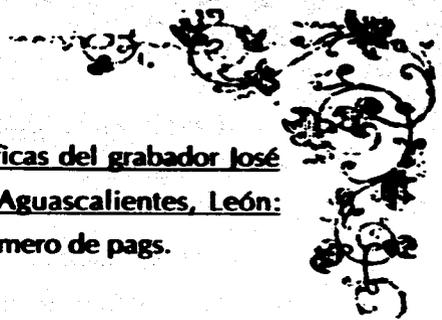
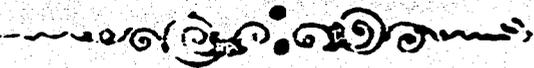
91 Florence Toussaint Alcaraz. Op. cit. Pags. 67-71.

92 Ibidem. Pags. 31 y 32.

93 Puros Cuentos. La historia... Op. cit. Pag. 88.



**Cuadro sinóptico de la prensa del siglo XIX ilustrada
con caricaturas en su segunda y tercera etapas**



Bibliografía general

Acevedo, Esther. "La caricatura como lenguaje crítico de la ideología liberal. 1861-1877", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. II: El Arte del Siglo XIX.

Acevedo Valdés, María Esther. "La obra de Constantino Escalante en el periódico La Orquesta". Tesis presentada en la Universidad Iberoamericana para obtener el grado de Maestro de Historia del Arte, México, 1975. 133 pags.

El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Vol. II. Num. 5. Abril-mayo-junio de 1991.

Anónimo. José Guadalupe Posada: ilustrador de la vida mexicana. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963. 500 pags.

Anónimo. Puros Cuentos: La historia de la historieta en México 1874-1934. México, Consejo para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares-Museo Nacional de Culturas Populares-Grijalbo, 1988. 292 pags.

Antúnez, Francisco. Primicias litográficas del grabador José Guadalupe Posada: 134 ilustraciones, Aguascalientes, León: 1872-1876. Aguascalientes, 1952. Sin número de pags.

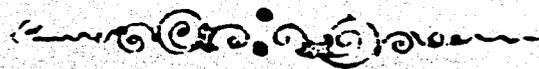
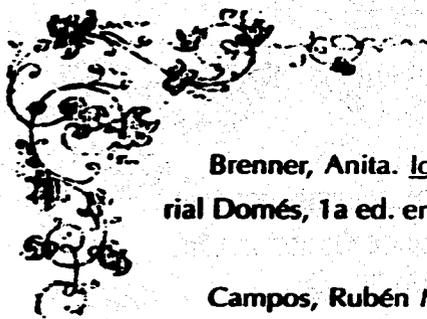
Antuñano Maurer, Alejandro de. "Estudio introductorio", en Heriberto Frías. Biblioteca del Niño Mexicano. Edición facsimilar. México, Porrúa Ed., 1988. 52 pags.

Beltrán, Alberto et al. Posada. México, editorial Cuellar Cavallari para el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1979 (Colección Museos y Tesoros Artísticos de México). 253 pags.

Benítez, Fernando et al. José Guadalupe Posada, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980.

Berdecio, Roberto y Stanley Appelbaum. Posada's Popular Mexican Prints: 273 cuts by José Guadalupe Posada. 2a. ed. New York, Dover Publications, s. f. (Collections of graphic art). 156 pags.

Bozal Fernández, Valeriano. La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1979. (Comunicación). 126 pags.



Brenner, Anita. Idolos tras los altares: 1929. México, Editorial Domés, 1a ed. en castellano, 1983. 400 pags.

Campos, Rubén M. El folklore literario en México. México, Secretaría de Educación Pública, 1929. 690 pags.

Cardoza y Aragón, Luis. José Guadalupe Posada. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. 41 pags.

Carrasco y Puente, Rafael. La caricatura en México. México, Imprenta Universitaria, 1953. 322 pags.

Carrillo A., Rafael. Posada y el grabado mexicano: desde el famoso grabador de temas populares hasta los artistas contemporáneos. México, Panorama Editorial, 1980. 132 pags.

Cedeño Vanegas, Juan Carlos et al. José Guadalupe Posada Aguilar. Chicago, The Mexican Arts Center Museum, 1988-1989. 59 pags.

Charlot, Jean et al. J. G. Posada. Messenger of mortality. London, Redstone Press-South Bank Centre, 1989. 188 pags.

Charlot, Jean. "Un precursor del movimiento de arte mexicano", Revista de revistas, México, 30 agosto de 1925. Pag. 25.

Charlot, Jean, Fernando Gamboa y Diego Rivera. Vida y obra del grabador José Guadalupe Posada. Artes de México. Revista bimestral, 28 de febrero de 1958. Vol. IV-Año VI- Num. 21. 47 pags.

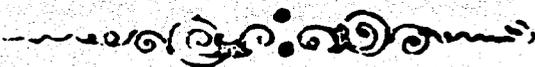
De los Reyes, Aurelio. "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX.

Díaz de León, Francisco. Gahona y Posada. Grabadores Mexicanos. México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (Colección Popular). 155 pags.

Díaz de León, Francisco. Gahona y Posada, intérpretes del pueblo. Boletín del Seminario de Cultura Mexicana. México, Secretaría de Educación Pública, 1943.

Díaz de León, Francisco. De Juan Ortiz a J. Guadalupe Posada: esquema de cuatro siglos de grabado en México. México, Editorial Galache. 20 pags.

Díaz y De Ovando, Clementina. "El grabado comercial en México 1830-1856", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. II: El Arte del Siglo XIX.



Duché, Jean. Deux siècles d'Histoire de France par la caricatures, 1760- 1960. París, Eds. du Pont Royal, 1961, 249 pags.

Fernández Ledesma, Enrique. Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México: Impresos del siglo XIX. México, ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934-1935. 185 pags.

Fernández, Justino, José Julio Rodríguez y Paul Whesteim. José Guadalupe Posada: 50 aniversario de su muerte. México, Museo Nacional de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963. 36 pags.

Gamboa, Fernando. Printmaker to the mexican people. Chicago, The Art Insitute of Chicago, 1940. 60 pags.

Gamboa, Fernando. José Guadalupe Posada: sus tiempos: el hombre: su arte. Album de 50 grabados. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Impresión y cuidado de las planchas: Carlos Alvarado Lang (dos ediciones con distintos grabados). 1952. Sin número de pags.

Gómez Haro, Eduardo. "Porqué fue expulsado del país el redactor de El Tío Nonilla", en Revista de revistas. Enero-abril de 1925. Año XVI-Num. 775, México, D.F., 15 de marzo de 1925. Pag. 29.

González, Agustín R. Historia del Estado de Aguascalientes. México, Litografía de V. Villada, 1881. 518 pags.

González Leal, Mariano. La producción leonesa de José Guadalupe Posada. León, Lito-Offset Lumen, 1971. 11 pags.

González Ramírez, Manuel. La caricatura política. Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. México, 1955. 143 pags.

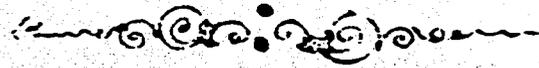
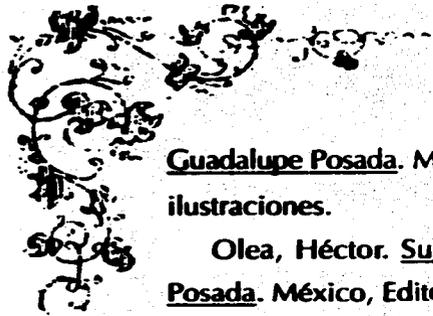
Hannes, Jahn. The works of José Guadalupe Posada. Das werk von Posada. Frankfurt, 1976.

Hiriart, Hugo. El universo de Posada: estética de la obsolescencia. México, Secretaría de Educación Publica-Martín Casillas Editores, 1982. (Memoria y olvido: imágenes de México). 72 pags.

Moreno, Daniel. "El humorismo mexicano", en Artes de México. Año XVIII, No. 147, 1971. 127 pags.

Murillo Reveles, José Antonio. José Guadalupe Posada. Precursor de la Revolución Mexicana. México, Instituto Federal de Capacitación del Magisterio/Secretaría de Educación Pública, 1963. (Técnica y Ciencia 3 y 4). 176 pags.

Muyaes, Jaled. La Revolución Mexicana vista por José



Guadalupe Posada. México, Taller Policromía, 1960. 3 pags. y 61 ilustraciones.

Olea, Héctor. Supervivencia del litógrafo José Guadalupe Posada. México, Editorial Arana, 1963. 61 pags.

Orozco Fuentes, Bertha. "Jesús Alamilla: periodista gráfico (1854-1881)". Tesis presentada en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Historia, 1980. 164 pags.

Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada: Con introducción de Diego Rivera. Edición facsimilar. México, Ediciones Toledo- Instituto Nacional de Bellas Artes- Instituto Cultural de Aguascalientes, 1991. 208 pags.

Pruneda, Salvador. La caricatura como arma política. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución, 1958. 455 pags.

Ríos de la Torre, María Guadalupe y Fabiola Martha Villegas Torres. "El grabador José Guadalupe Posada". Tesis presentada en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Historia, 1980. 141 pags.

Robles, Antonio. José Guadalupe Posada. México, Secretaría de Educación Pública. Subsecretaría de Asuntos Culturales, 1969. 105 pags.

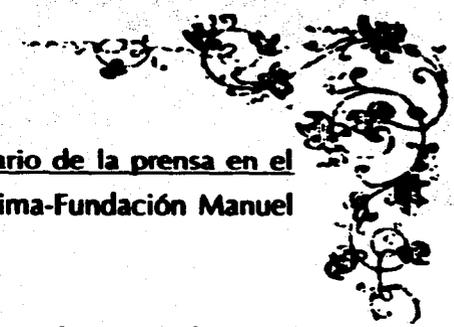
Romero de Terreros y Vinent, Manuel. Grabados y grabadores en la Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948 (Arte Mexicano). 575 pags.

Rodríguez, Antonio. Posada: "el artista que retrató una época". México, Editorial Domés, 1977. 232 pags.

Rodríguez, Antonio. "Posada, retratista genial del pueblo mexicano". Estampa, boletín No. 2 de la Sociedad Mexicana de Grabadores. Enero-febrero de 1952.

Rodríguez, Alberto. "Jesús Martínez. Caricaturista mexicano". Tesis presentada en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Licenciado en Historia, 1979. 144 pags.

Ruíz Castañeda, María del Carmen. "La caricatura política durante el Porfiriato", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX.



Sáenz González, María Olga. "Posada, cronista de su época". Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, 1979. 366 pags.

Schoune, Pascale. "José Guadalupe Posada. Illustrateur mexicain". Memoire présenté en vue de l'obtention du grade de licenciée en Archéologie et Histoire de l'Art a la Faculte de Philosophie et Letres del Institut Superieur D'Archeologie et D'Histoire de l'Art de la Universite Catholique de Louvain, Bélgica, 1984. 186 pags.

Tibol, Raquel. "José Guadalupe Posada", en El Arte en México. 2a. ed., México, SEP-Salvat, 1986. Vol. IV: El Arte del Siglo XIX. Pags. 1754-1769.

Tibol, Raquel. Historia General del Arte Mexicano. México-Buenos Aires, Editorial Hermes, 1969. T. I. Epoca Moderna y Contemporánea. 229 pags.

Topete del Valle, Alejandro. José Guadalupe Posada. México, Seminario de Cultura Mexicana, 1957. 22 pags.

Toussaint, Manuel. La litografía en México. México, Ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional de México, 1934. XXXVII pags.

Toussaint Alcaraz, Florence. Escenario de la prensa en el Porfiriato. México, Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía, 1989. 108 pags.

Tyler, Ron et al. Posada's México, Washington Library of Congress, 1979. 316 pags.

Vanegas Arroyo, Arsacio. José Guadalupe Posada: 36 grabados. México, Ediciones Arsacio Vanegas Arroyo, 1943. 30 pags.

Zuno, José Guadalupe. Posada y la ironía plástica. Guadalajara, Biblioteca de autores jaliscienses modernos, 1958. 99 pags.

Zuno, José Guadalupe. Historia de la caricatura en México. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1961. 124 pags.

2a etapa de la prensa ilustrada con caricaturas litográficas

Años de circulación	Nombre del periódico	Costo	Periodicidad	Caricaturista de la publicación	Años de circulación																								
					1861	-62	-63	-64	-65	-66	-67	-68	-69	-70	-71	-72	-73	-74	-75	-76	-77	-78	-79	-80	-81	-82	-83	-84	-85
1879	El Nagual																												
1861-1877	La Orquesta	1 real	semanal	Constantino Escalante, Santiago Hernández, Vitasana	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*										
1869, 1871, 1873-1876	El Padre Cobos	1 real		Alamilla, Lira, "Padre Cobos", Casarín							*	*	*	*	*	*													
1862	El Palo de Ciego			Santiago Hernández		*																							
1878	El Palo Negro	3 centavos	bisemanal																										
1878	La Paparrucha	3 centavos	semanal																										
1878-1879	La Patria Festiva	medio real	mensual																		*	*							
1873	Perogrullo												*																
1867	La Pluma Roja																												
	La Pulga																												
1881-1883	El Rascatripas	medio real		Santiago Hernández																					*	*	*		
1873	San Baltasar		jueves y domingos	"Púdico", "Piquete"											*														
1877	El Sinapismo	seis centavos	semanal	A																									
1868-1869	La Tarántula			Alejandro Casarín, Alamilla												*	*												
1876	El Tecolote																												
1877	La Tertulia	medio real	bisemanal	Alamilla																									
1861	El Títere					*																							
1879	El Tranchete			M. Rojas																									