



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

“Relación imagen texto en los cuentos
impresos de la casa Vanegas Arroyo”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

Juvel Roberto Rico Cortés

DIRECTORA DE TESIS: Dra. María Ana Masera Cerutti

MORELIA, MICHOACÁN

SEPTIEMBRE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

“Relación imagen texto en los cuentos
impresos de la casa Vanegas Arroyo”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

Juvel Roberto Rico Cortés

DIRECTORA DE TESIS: Dra. María Ana Masera Cerutti

MORELIA, MICHOACÁN

SEPTIEMBRE 2022



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
mm
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 09** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **11 de mayo de 2022**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno **Juvel Roberto Rico Cortes** adscrito a la Licenciatura en Literatura Intercultural con número de cuenta **415119351**, quien presenta el trabajo titulado: **"Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo"** bajo la dirección como **tutora** de la Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Vocal:	Mtra. Ana Rosa Gómez Mutio
Secretario:	Dra. Ana María Beatriz Masera Cerutti
Suplente 1:	Mtra. Grecia Monroy Sánchez
Suplente 2:	Dra. Claudia Verónica Carranza Vera

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a 01 de julio del 2022.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Primero que nada quiero agradecer a la Universidad Autónoma de México (UNAM), a la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia (ENES) y también a mi carrera de Literatura Intercultural

Agradecimiento especial al proyecto "Los impresos populares mexicanos de la Nueva España al México independiente (1800-1917): rescate y edición crítica" apoyado por CONACYT, con número 239530-H, que comprendió los años 2015 – 2018, por haberme otorgado la beca de titulación con la que fue posible culminar esta investigación.

Jurado:

Presidente: Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda

Vocal: Mtra. Ana Rosa Gómez Mutio

Secretario: Dra. María Ana Masera Cerutti

Suplente 1: Mtra. Grecia Monroy Sánchez

Suplente 2: Dra. Claudia Verónica Carranza Vera

Agradecimientos personales

Este trabajo ha sido el resultado de múltiples etapas de mi vida la verdad es que al principio creí que no iba a poder con un tema tan complicado, más por el hecho de que soy relativamente nuevo en el mundo de la investigación...

La verdad es que a lo largo del camino me encontré con bastante gente que me motivó y me apoyo de diferentes maneras, quiero agradecer a mis sinodales que me revisaron con tanta paciencia y me ayudaron a aclarar las dudas que iban surgiendo a lo largo del camino, especialmente a Grecia y a Ana Rosa que la verdad sin su apoyo este trabajo pequeño no sería lo que es ahora. También a mi mejor amiga Xanai que a lo largo de todo este proceso siempre ha estado ahí para apoyarme y darme ánimos, me demostró que la amistad verdadera es algo que se gana y se cultiva día con día, a mi asesora Mariana Maserá, la verdad es que sin su apoyo a lo largo de la carrera no sé qué hubiera sido de mi vida, ella es una de las razones por las que no deje a medias la carrera y gracias a ella encontré un tema que en verdad me apasiona, además de que en ningún momento me hizo sentir que estaba haciendo algo mal.

Quiero agradecer a mis profesores que con tanta dedicación lograron que me apasionara con los temas que en la actualidad me gustan, especialmente a algunos de mis profesores de asignatura como lo son Ana Perusquia y Neri, gracias por tener confianza en mí a lo largo de la carrera.

Quiero agradecer a mi familia, concretamente a mi mamá ya que sé que no es tan sencillo el soportar las ideas locas de un estudiante extraño con ideas raras sobre todo.

Quiero agradecer a mi novio René, sin su apoyo estas últimas etapas de la tesis y los tramites hubieran sido mucho más pesados, aunque suene tonto también quiero agradecer a mi pobre mascota que tuvo que aguantar tanto estrés a lo largo de este proceso, en definitiva el pobre de Ryu se merece un pedazo enorme de cielo.

Y finalmente a mí mismo, porque la verdad no es sencillo cargar con un mar de emociones dentro y ser funcional, o tratar de serlo, dentro de todo creo que puedo voltear a ver a mi yo del pasado y decirle que finalmente lo logramos, que avanzamos un pequeño escalón más y que obviamente vamos por muchos más que esto apenas comienza.

ÍNDICE

Resumen.....	7
Introducción.....	9
Capítulo 1. Los cuentos publicados por Vanegas Arroyo definición y presentación del corpus.....	12
1.1. La literatura de cordel	12
1.2. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo	14
1.3. El corpus de cuadernillos de cuentos	16
1.4 la imagen en los cuentos.....	18
Capítulo 2. Análisis literario de los cuentos.....	24
2.1 propuesta de clasificación y análisis de los cuentos	24
2.2. Los cuentos maravillosos tradicionales: análisis comparativo entre la versión tradicional y la publicada por Vanegas Arroyo	27
2.2.1. <i>Barba Azul</i>	27
2.2.2. <i>Blancanieves</i>	29
2.2.3. <i>Aladino y la lámpara maravillosa</i>	33
2.3 los cuentos maravillosos moralizantes	36
2.3.1. Análisis	36
2.3.2. Motivos tradicionales y maravillosos.....	42
2.3.3. Función social	45
Capítulo 3. Análisis de la relación texto-imagen En los cuentos	49
3.1 cuentos maravillosos tradicionales	53

3.1.1 <i>Barba Azul</i>	53
3.1.2 <i>Blancanieves</i>	55
3.1.3 <i>Aladino</i>	56
3.2 cuentos maravillosos moralizantes	58
3.2.1 <i>Albertito el descontentadizo</i>	58
3.2.2 <i>El espanto espantado</i>	60
3.2.3 <i>El niño de dulce</i>	61
3.2.4 <i>La niña envidiosa</i>	63
3.2.5 <i>La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes</i>	65
3.2.6 <i>Los niños jugadores</i>	66
3.2.7 <i>Por querer ser muñeco</i>	67
Conclusiones	69
Referencias	74
Repositorios consultados.....	74
Impresos citados	74
Bibliografía	76
Anexo	80

Resumen

La casa del impresor Antonio Vanegas Arroyo en México se ha caracterizado por elaborar diversos materiales que permitían que el público general tuviera acceso a contenido de calidad a un bajo costo a finales del siglo XIX, teniendo esta un modelo de trabajo parecido a algunas imprentas de España como la de Saturnino Calleja (1853-1915). Siguiendo esta línea el siguiente trabajo pretende ser un estudio de la relación que tenía la imagen con el texto en los cuadernillos, específicamente de cuentos, de la misma casa; esto con la intención de determinar el nivel de importancia que tendría el analizar la imagen como una lectura adicional que permitía al público memorizar partes importantes de los relatos orales a través del relacionarlos con imágenes concretas que pertenecían a un cánón. El trabajo comprende un análisis literario así como un análisis de imágenes con la finalidad de observar si es que el editor y/o grabador lograban realizar un trabajo de simbiosis entre ambas escrituras. Podemos decir que la relación de la imagen y el texto en estos cuadernillos va más allá de un adorno estético, pues afectaba el modo mismo de contar las historias. A pesar de que han pasado tantos años de que la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo dejó de funcionar, aún podemos encontrar temas de interés para la investigación.

Abstract:

The house of the printer Antonio Vanegas Arroyo in Mexico has been characterized by producing various materials that allowed the general public to have access to quality content at a low cost at the end of the 19th century, having a working model similar to some printing presses in Spain. like Saturnino Calleja (1853-1915). Following this line, the following work intends to be a study of the relationship that the image had with the text in the booklets, specifically of stories, of the same house; this with the intention of determining the level of importance that analyzing the image would have as an additional reading that allowed the public to memorize important parts of the oral stories by relating them to specific images that belonged to a canon. The work includes a literary analysis as well as an analysis of images in order to observe if the editor and/or engraver managed to carry out a work of symbiosis between both writings. We can say that the relationship between the image and the text in

these booklets goes beyond an aesthetic adornment, since it affected the very way of telling the stories. Despite the fact that so many years have passed since Antonio Vanegas Arroyo's printing press stopped working, we can still find topics of interest for research.

Keywords: Vanegas, Impresos populares, Grabado, Posada, Imagen, texto

Introducción

El presente trabajo está situado en el campo de los estudios de la literatura popular, específicamente en el de la literatura en relación con las artes gráficas que sirven para ilustrar producciones impresas. En específico, analizo la relación de la imagen y el texto en los cuadernillos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. El trabajo se centra en el estudio de 11 cuadernillos de cuentos infantiles de los que solamente uno pertenece a una imprenta distinta, la perteniente a Eduardo Guerrero.

Dado lo anterior, el objetivo principal de la investigación es el estudio de las imágenes que ilustran los cuentos infantiles, su relación con el texto y el contexto, así como las referencias culturales que se ven reflejadas en ellas.

Entre los objetivos particulares se contemplan una indagación sobre el proceso de la elaboración del grabado mediante el análisis de las técnicas empleadas por el artista. Asimismo, se busca establecer una relación del número de imágenes empleadas en cada uno de los cuadernillos y observar si hay algún tipo de patrón o código con el que trabajaban en conjunto el grabador y el editor.

El interés del estudio de las imágenes radica en demostrar, principalmente, la importancia de la función didáctica y lúdica de los grabados como parte esencial de los textos, además de analizar cómo estos son fundamentales para su lectura. La gran influencia de la imagen sobre las narraciones también se destaca, ya que no se puede abordar a una sin la otra en los cuadernillos. Tanta es su relevancia que, incluso hoy en día, podemos ver a la venta gran cantidad de libros ilustrados, novelas gráficas y álbumes ilustrados que acompañan a los primeros lectores a adentrarse en el mundo de la lectura. De hecho, es pertinente explorar cómo las publicaciones de Vanegas Arroyo dieron paso a cientos de libros ilustrados en el mercado nacional

Es muy cierto que el estudio de la imprenta de Vanegas Arroyo se suele centrar en el texto o en la imagen por separado.¹ Sin embargo, en mucho menor medida se habla de las dos partes en conjunto. Hay pocos artículos académicos a ello dedicados.² Un estudio como el que propongo puede resultar valioso para que las nuevas generaciones comiencen a desarrollar un interés en el abordaje de la imagen en la literatura popular.

Del mismo modo, puede ser este trabajo un aporte para aquellas personas que quieran adentrarse en el mundo de la imagen-texto como un conjunto importante de la literatura de cordel tanto nacional como internacional (con el caso de las imprentas europeas como la de Calleja, por ejemplo). La clasificación que propongo en el análisis puede ayudar a más de un curioso a desarrollar una mejor catalogación de estas imágenes y cuadernillos que, a su vez, permita que trabajos como éste sean mucho más sencillos de abordar y de estudiar.

Pese a que el uso de la imagen en la literatura popular venía de siglos atrás y no era algo desconocido ni para el editor ni para el público, es importante destacar, sin olvidar a sus predecesores y sucesores, la capacidad que tuvo José Guadalupe Posada de retratar la vida cotidiana de un pueblo que pedía entretenimiento, atención y contenido de fácil acceso.

El análisis de las ilustraciones de los cuadernillos se basa en los estudios sobre la imagen que han realizado distinguidos investigadores como Paul Westheim (1921), Erwin Panofsky (1973), Jean François Botrel (2007 y 2014), Aurelio González (2006), Montserrat Galí (2008) y Helia Bonilla (2015),³ por señalar algunos. Las categorías y referencias retomadas de los trabajos mencionados tienen la finalidad de hacer un análisis completo y conciso que permita comprender mejor las imágenes que ilustran los cuentos de la casa editorial de Vanegas Arroyo.

De los autores mencionados, recupero para este trabajo el método de análisis de las técnicas del grabado de Westheim (1921) y el concepto de *migratoriedad de las imágenes* de Galí (2008). También utilizo los estudios de las imágenes de Erwin Panofsky, esencialmente en su trabajo de planos y de la inclinación de las imágenes con un punto de fuga. Por otro

¹ De hecho, durante muchos años, la atención exclusiva estuvo en la imagen, a la cual se le desvinculó de la plataforma original. Esto lo explica Montserrat Galí, en *Estampa popular, cultura popular* (2007).

² Resaltan los trabajos de Helia Bonilla (2015), y el de Yliana Rodríguez González (2017).

³ En el caso particular de los textos de Helia Bonilla el uso fue más que nada para ver como ella estructura sus análisis de imágenes. Es por eso que más adelante en el propio trabajo su presencia es un tanto ligera.

lado, gracias a estudios como los de Aurelio González (2006) o los del erudito Jean François Botrel (2007) conocemos las funciones de la imprenta popular en ciertos periodos de tiempo, a su vez también podemos ver cómo se dio un creciente incremento en la difusión de la prensa nacional española que paulatinamente fue la de mayor influencia que llegó a México. Si bien lo analizado por Botrel (2007) se refiere a las casas editoriales en España, se puede utilizar para el estudio de las imprentas mexicanas, ya que existen similitudes entre ambas en cuanto a intentar un acercamiento con el público de la época a través de temas de interés, que se podían memorizar y compartir fácilmente.

Capítulo 1. Los cuentos publicados por Vanegas Arroyo definición y presentación del corpus

1.1. La literatura de cordel

Los impresos populares son una piedra angular en los inicios de la distribución masiva de contenido. Si bien los libros existían también a fines del siglo XIX y principios del XX, para la mayor parte de la población era complicado, tomando en cuenta su precio elevado, el tener un libro. Al entender esta necesidad, los impresores incursionaron en el mundo de los impresos populares. Al ser de fácil manejo y relativamente más económicos, el público pronto les empezó a tomar más cariño y a adquirirlos de manera más constante.

Como menciona Montserrat Galí, los impresos populares “no son objetos únicos sino, por el contrario, son la primera etapa en el desarrollo de los medios de comunicación masiva” (2008). El término de *migratoriedad*, tomado de esta investigadora, se refiere a la mudanza de temas y tipos en el canon que se ven reflejados, por ejemplo, en imágenes o textos, la mayoría de los cuales estaban directamente tomados de las imprentas españolas:

El siglo XIX será el puente crucial entre la stampa del periodo virreinal, heredera de la tradición europea, y la stampa popular mexicana, que tiene como máximos representantes a los Manilla y a José Guadalupe Posada. (Galí, 2008: 98)

Los “impresos populares” o “literatura de cordel” han sido definidos por Botrel como:

Un mundo estereotipado, con su erotismo solapado, su exacerbación sentimental y lacrimógena, su frecuente tremendismo pero también su valoración estética y moral del amor, de la vida y de la muerte, con fines moralizantes, al lado de elementos folklóricos más irreverentes o chocarreros y una latente fascinación por el hombre fuerte que seguirá encontrándose en otros géneros editoriales como la prensa amarilla, la novela de quiosco, etc. Este sincretismo estético y ético donde se mezclan la procacidad y el moralismo, el culto a la violencia y su condena, elementos de folklore y retórica barroca, el exceso y el código morigerado, deja ver un modo de epos popular al mismo tiempo que un acatamiento a los valores hegemónicos, pero no remite a unos usos indiscriminados, sino a una forma de eclecticismo evolutivo y permanente propio de las clases subalternas que requiere por parte del investigador un posicionamiento peculiar de respeto y comprensión. (Botrel, 2015)

Es importante destacar que el texto pasaba siempre de un filtro de lectura a la oralidad para que su distribución fuera más fácil. Es aquí en donde entran distintas figuras como las del

ciego⁴, la de los voceadores o inclusive los vendedores cuya labor era la de compartir el impreso de viva voz. Por otro lado, podemos retomar el tema de la migratoriedad a propósito de lo que menciona Botrel sobre que el género de cordel está inmerso en dos mundos: el de la cultura escrita e impresa (el libro y la imagen) y el de la cultura oral folklórica. El mundo de la literatura popular no está exento de movilizaciones y reapropiaciones amplias, de modo que la imprenta de Vanegas Arroyo no es la excepción.

Abundando en la migratoriedad del texto, Botrel (2014) indica que, si bien las imprentas más importantes de Europa, como la de Cromenberg en Sevilla o Monpié en Valencia comenzaron con la producción de pliegos de cordel, también existían unas imprentas más pequeñas que se dedicaban principalmente a la retacería y remendería de diferentes textos. De este modo se creaban nuevos impresos a partir de obras a veces resumidas o cortadas a conveniencia del editor. Este tipo de imprentas frecuentemente eran un negocio clandestino. La mayoría de los contenidos de los impresos eran retazos de textos, una especie de “Frankenstein”, que tomaba partes de alguna edición y otras de otra. Todo esto mientras el editor trataba de mantener la cohesión y el espacio mínimo del impreso popular, que en este caso se trataba de un cuadernillo de cuentos.

Las imágenes tienen una función esencial en los impresos populares, tanto para su venta como para su consumo y lectura, sobre todo, como se ha mencionado, en el caso de los cuentos infantiles. Debido a que es el primer contacto con el consumidor, la función principal de la imagen en la portada es atraer al lector, por ello debe ser atractiva y reflejar algún momento clave o importante de la narración. Además, la portada sirve para identificar tanto a la colección como al propio texto que se compra. Se suman a esta lectura visual las imágenes añadidas en el interior de los impresos que desempeñan un rol primordial para la narración, ya que permiten al lector, por una parte, identificar la obra y, por otra, conocer los puntos climáticos de la narración.

Por todo ello, uno de los rasgos más destacados de la literatura popular es la conjunción del texto y la imagen, lo que permitía no sólo diversas formas de lecturas, sino

⁴ Juan Gomis (2015: 134-138) ha señalado, sin embargo, la importancia de no reducir el proceso de la oralidad solamente a la figura exclusiva del ciego.

que también facilitaba su aprobación por parte de un amplio público, de acuerdo con lo señalado por Botrel:

La literatura de cordel, con sus frecuentes y numerosos elementos icónicos —viñetas, sobre todo—, también dio lugar a unas lecturas no tipográficas: “Aquí puedes ver lector”, “Aquí veréis, bien contada...”, dice algún pliego de aleluyas y este “grado cero de la lectura” de una literatura de la imagen —o imaginatura— pudo dar lugar a efectos estéticos y emocionales parecidos a los producidos por la lectura tipográfica de un texto impreso, caso del joven Ignacio, personaje de Paz en la guerra, cuando “lee” “los toscos grabados” de los pliegos de cordel para satisfacción de su “fantasía”.

¿Todas estas prácticas de lectura permiten a los más iletrados, con estrategias entre espontáneas y conscientes, incorporarse, indirecta o marginalmente, a veces de manera "mágica", al mundo de la cultura escrita/impresa. (2015, 2015, 3)

1.2. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo surgió a finales del siglo XIX y su funcionamiento llegó, en manos de sus herederos, hasta las primeras décadas del siglo XX.⁵ Ante la importancia de llevar al público general contenidos modernos y cultura de fácil acceso, las imprentas populares como la de Vanegas Arroyo estuvieron envueltas en múltiples procesos de cambios tecnológicos que ayudaron a la actualización constante de sus contenidos para poder satisfacer a los nuevos públicos. Además, gracias al precio y a su formato, estas publicaciones eran mucho más accesibles para la mayoría de la gente que no podía permitirse el adquirir algún libro por el elevado costo que los mismos tenían, además, en algunos casos, de su producción limitada.

Tomando como base los estudios de Botrel y realizando una comparación entre la imprenta de cordel peninsular y la imprenta popular mexicana, se observa que la producción de Vanegas Arroyo se puede incluir en ese “género editorial pan-genérico” dentro del que caben muy diversos géneros literarios:

Es, pues, una literatura heterogénea y variopinta; como un cajón de sastre; pero con una unidad que le dan los que recurren a ella para construir un verdadero microcosmos dentro de la literatura iletrada, construida a menudo por referencia de la cultura culta (la de las élites y vinculada a un libro) pero al margen sin llegar a construir una contra-cultura. (Botrel, 2015: 4)

En este mismo sentido, el investigador Mercurio López Casillas ha señalado que el interés de Vanegas Arroyo al producir cuadernillos infantiles fue llegar a uno de los sectores más

⁵ Antonio Vanegas Arroyo falleció en 1917 y a partir de entonces la imprenta funcionó como testamentaria en manos de sus herederos, aproximadamente hasta 1928 (Castro, González y Masera, 2013, 491).

desatendidos, ya fuera porque no eran considerados como un público culto o por la censura de la propia época. Estos impresos, por su precio y formato eran muy fáciles de conseguir y coleccionar, por lo que apoyaron a la promoción de la alfabetización en estos sectores (2003: 79-81).

El editor Vanegas Arroyo fue uno de los pioneros en la imprenta mexicana en adentrarse a complacer las necesidades del público infantil. Su inspiración proviene del trabajo de Saturnino Calleja (1853-1915), editor y escritor español de cuentos para niños, quien fundó la editorial Calleja, en Madrid,⁶ y quien dedicó muchos cuadernillos, obras de teatro y cuentos al público infantil.

Vanegas Arroyo adoptó y adaptó una amplia selección de textos muy difundidos que provenían de diversas fuentes: algunos pertenecientes a la tradición oral, como los cuentos maravillosos, y otros más escritos por los colaboradores del taller que él dirigía. Esto le permitió acercarse al público mexicano porque le ofrecía a la gente contenidos adecuados para la época. Por ejemplo, como veremos más adelante en el análisis de las imágenes, los grabados eran elaborados utilizando múltiples referencias culturales acertadas y acordes a lo que el pueblo estaba viviendo. Así, tanto mediante el texto como la imagen, lograba atraer a los lectores.

Como se mencionó previamente, un rasgo importante para el éxito de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo fue el precio:

La necesidad de crear un producto atractivo y a un precio muy accesible para la mayoría obligaba a los editores a utilizar papeles de bajo costo, como el papel de china de variados colores o el revolucón, que permitieron vender las hojas impresas a un centavo. (Castro, González y Masera, 2013: 492)

En esto se puede ver la preocupación del impresor por llevar materiales de calidad a precio accesible al pueblo mexicano. Además del interés comercial por vender sus productos y hacer prosperar su negocio, es muy posible que a Vanegas Arroyo le preocuparan sus consumidores y que quisiera que tuvieran buenos materiales a un costo no elevado para poder, de cierta manera, alfabetizar a las generaciones existentes y, en medida de lo posible, a las venideras y qué mejor que emplear canciones, cuentos y versos que ya estaban permeados del

⁶ Cf. Real Academia de la Historia, “Saturnino Calleja Fernández”, <http://dbe.rah.es/biografias/9895/saturnino-calleja-fernandez>

imaginario colectivo de la época. En ese sentido, los múltiples textos que el editor puso a la venta, aparte de ser entretenidos para el pueblo, también aportaron a la enseñanza y alfabetización.

1.3. El corpus de cuadernillos de cuentos

Entre las series de impresos destinadas al público infantil de la casa Vanegas Arroyo destacan la colección de teatro infantil, las colecciones de adivinanceros, de cancioneros y, por supuesto, de cuentos. Mercurio López Casillas (2013) señala que Vanegas Arroyo editó para su imprenta cuatro colecciones de cuentos infantiles, resultando un total de aproximadamente 70 relatos. La mayoría fueron realizados en el siglo XIX y sólo trece en el siglo XX. El costo de los impresos era bastante económico, ya que oscilaba entre los dos y los seis centavos.

Para esta investigación retomaré ejemplares de dos de las colecciones de cuentos publicadas por Vanegas Arroyo: *Bonita colección de cuentos para los niños con grabados intercalados en el texto* y *Primera colección de cuentecitos para niños con bonitos grabados intercalados en el texto*.⁷ La primera de éstas contiene la mayoría de los textos que, según el criterio que propongo, entran en la clasificación de los cuentos moralizantes. Además, el editor formó la otra serie, que acerca los cuentos del canon europeo al público infantil mexicano.

Así pues, el corpus de esta investigación consta de once cuentos,⁸ los cuales fueron seleccionados porque en todos existe la migración tanto del texto como de la imagen. Diez de ellos provienen de la tradición europea y de los escritores mexicanos que trabajaron para Vanegas Arroyo. El otro cuento es el publicado por la imprenta de Eduardo Guerrero. A

⁷ Cabe señalar que, en cuanto a colecciones de cuentos publicados por Vanegas Arroyo, están los “Cuentos históricos” o “Cuentos guerreros”, narraciones basadas en episodios de la historia mexicana, especialmente del periodo de la Segunda Intervención Francesa. Este conjunto queda fuera de los alcances y objetivos de esta investigación.

⁸ Para la citación de los cuadernillos hubo una modernización en cuanto a acentos en contraste con los impresos tanto de Vanegas como de Guerrero., es por eso que puede resultar un tanto disonante del visto en los cuadernillos de las propias imprentas.

continuación, menciono cada uno de los títulos,⁹ comenzando con los que pueden ser denominados cuentos de tradición europea (Beltrán y Haro, 2006: 187-206).

Existen dos versiones de *Blancanieves*. Analizar cada una es pertinente porque usa una imagen central distinta en ambos casos. Considero dos ediciones de *Aladino y la lámpara maravillosa*, siendo uno de ellos de la imprenta Guerrero como se explicó antes. Con el cuento de *Barba Azul* cierro la selección de cuentos maravillosos tradicionales. En cuanto a la técnica gráfica, estos cuentos comprenden el uso del estarcido, técnica de la que hablaré más adelante. Lo principal en el análisis de estos cuadernillos será ver el uso de las ilustraciones que se encuentran en el interior y sus funciones, así como también, en el caso de las dos versiones de *Aladino*, establecer una comparativa entre ambas imprentas.

Los siete cuadernillos restantes comprenden los cuentos maravillosos moralizantes,¹⁰ los cuales son pertinentes para el análisis porque, a parte del uso de técnicas distintas de ilustración, permiten dar cuenta del modo de escritura de Constancio S. Suarez, uno de los más importantes escritores colaboradores del editor Vanegas Arroyo. Cabe señalar que hay algunos cuentos que presentan diferentes versiones en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), como el caso de *Por querer ser muñeco* o *Albertito el descontentadizo*. Sin embargo, las variantes que hay en esas versiones no son de interés para este análisis, ya que no hay cambios significativos en términos gráficos, sino sólo variantes ligeras de color en ciertas partes que no afectan el contenido del cuadernillo, a diferencia del específico caso de las dos versiones de *Blancanieves* que mencioné previamente.

Las colecciones de cuentos de Vanegas Arroyo fueron publicadas en formato de cuadernillo y están conformados desde ocho hasta 16 folios y todos, a excepción del cuadernillo de la imprenta Guerrero¹¹, poseen grabados intercalados en el texto, como se indica desde el nombre de las colecciones, por ejemplo: *Bonita colección de cuentos para*

⁹ Las referencias completas y enlaces de consulta de los cuadernillos se ofrecerán en un apartado específico, después de la bibliografía.

¹⁰ Si bien existen muchos más títulos que los siete que elegí en un principio la elección se basa principalmente en mi gusto particular por los temas que abordan los relatos, además de que cada uno de los cuentos culmina de manera distinta y a su vez eso permite que las moralejas sean variadas.

¹¹ Es importante el resaltar que el cuadernillo al que se tuvo acceso en la base de datos de LACIPI está incompleto, quedaría pendiente buscar algún otro ejemplar en buen estado para poder comprobar que efectivamente no tuviera grabados al interior del cuadernillo como en el caso de los de Antonio Vanegas Arroyo.

los niños con grabados intercalados en el texto. Las medidas de cada ejemplar son de 1/64 de pliego (aproximadamente 7.5 x 10 cm) y eran impresos en papel revolución, el más económico y común para esta clase de producciones populares. Normalmente estaban impresos a una sola tinta con la excepción de la portada que, en algunos casos, era estampada a dos tintas, usualmente roja y negra. Cabe destacar que en ocasiones los grabados eran tratados con la técnica del estarcido (véase más adelante), con el fin de darles dimensión y un poco más de vida.

Los cuentos definidos como maravillosos moralizantes proceden principalmente de la pluma de Constancio S. Suárez, quien lograba con sus palabras conectar con el público mexicano que leía o escuchaba los impresos. En ese sentido, la labor de los grabadores consistía en gran medida en la representación de los pasajes realizados por el escritor. Por ello, la fidelidad a lo escrito era de suma importancia en el cuadernillo que tenía la intención de llamar la atención del público.

1.4 la imagen en los cuentos

Los impresos de Vanegas Arroyo se distinguieron por la calidad de sus imágenes que fueron realizadas por dos grandes grabadores: Manuel Manilla (1839-1895) y, posteriormente, José Guadalupe Posada (1852-1913). Este último trabajó durante largo tiempo en la imprenta, con un pago bastante modesto en comparación con la cantidad y calidad de los grabados producidos. Tal es así, que era conocido como el “grabador de a centavo” y fue uno de los principales ilustradores de los cuadernillos infantiles (López Casillas, 2013: 15). De hecho, estos últimos destacan de entre los formatos de la casa editorial por sus elaborados diseños tanto de la portada como del interior del texto.

Si bien un rasgo importante de su éxito concierne a las técnicas utilizadas por los artistas, los grabados sirvieron a su vez para comprender aspectos culturales de la época como la vestimenta de los personajes o las situaciones sociales. Por eso no es extraño encontrarse entre los distintos grabados de la imprenta a ciertos personajes, como el genio en el cuento *Aladino* o el duende en el texto *La niña envidiosa*, caracterizados con rasgos propios de la cultura mexicana, como puede ser un sombrero que parece de paja o un bigote a modo de

charro. Estas adaptaciones de las imágenes clásicas arrojan luz sobre lo que denominaremos en este trabajo como *rasgos tipo*.¹²

En los cuentos maravillosos de la tradición europea destacaré el uso de las técnicas de coloreado e impresión de las imágenes. Además, analizaré las variantes¹³ producidas en la imprenta, ya que permiten conocer aspectos importantes sobre las decisiones de los grabadores y el editor, a través de la comparación. El grabador trataba de seguir el canon establecido, mostrando las escenas importantes de un cuento con la intención de ilustrar los fragmentos que son más pertinentes para la narración y que permiten la identificación del texto.

Por su parte, en cuanto a los cuentos moralizantes maravillosos, las ilustraciones pretendían ser un acercamiento a la cultura mexicana de la época, todo esto con un efecto aleccionador que incluía, por lo general, un contenido ejemplar que auxiliaba al relato.

Es importante el estudio de las imágenes a la par del texto porque así se puede comprender mejor que elementos el grabador y el editor, consideraron relevantes en cuanto al empleo de imágenes. Además, se observa qué clase de situaciones eran las que se ilustraban con mayor énfasis y si éstas de alguna manera servían o no para tratar de enseñarle algo al público.

Los grabados de los cuentos son diversos y una de sus más grandes influencias procede de la tradición popular. Entre ellos, destaco el caso de la imaginería de Épinal, una técnica francesa que consiste en elaborar imágenes a modo de estampa con el uso de diversos colores. Esta técnica, que fue utilizada entre los siglos XVIII y XIX, se convirtió en inspiración para imprentas Españolas posteriores¹⁴. De hecho, se dice que esta técnica era una interpretación, ya que el grabador retrataba lo creado por algún artista en otra técnica pictórica. Esto puede explicar por qué la imagen de la muerte de Barba Azul plasmada en un cuadernillo de la casa de Vanegas Arroyo se asemeja a un grabado de Gustave Doré.

¹² Tomo la definición de *tipo* como un rasgo característico de algún personaje.

¹³ En el caso de los cuentos tradicionales las variantes serán dos cuadernillos con grabados distintos, como *Blanca nieves*, de la misma casa editorial, mientras que, en el caso de *Aladino y la lámpara maravillosa*, son cuadernillos de dos imprentas diferentes (la de Vanegas y la de Guerrero).

¹⁴ Véase para una profundización del tema el artículo de Antonio Martín Martínez Apuntes para una historia de los tebeos II. La civilización de la imagen (1917–1936) en la Revista de Educación #195. Disponible en: <https://www.educacionyfp.gob.es/dctm/revista-de-educacion/1968-195/1968re195estudios02.pdf?documentId=0901e72b81840802>

Otra técnica que se utiliza en los grabados es el estarcido, como hemos mencionado anteriormente, que consiste principalmente en punzar el contorno de una imagen o dibujo, con un punzón, aguja o alfiler para después proceder a frotar color en polvo a través de estos orificios (Blas Benito, 1996: 70). Esta técnica también se puede aplicar haciendo cortes en uno de los grabados, a modo de estencil, y pasando los colores correspondientes a la imagen. En este tipo de grabados los colores que se usan con mayor frecuencia son el cian, el rosa, el amarillo el rojo y algunas variantes de verde.

El uso del estarcido le permitía al grabador hacer más llamativos los cuadernillos para el público, así como hacer una mejor comercialización. En términos de su estudio, nos ayuda a realizar conexiones entre los cuentos que se leían y los personajes o tipos que ya se conocían gracias al uso de cierta paleta de colores para ayudar al lector a identificarlos. Varios de los cuadernillos de cuentos de la imprenta de Vanegas tienen esta técnica. Sin embargo, para el análisis sólo se tomaron una variante de *Barba Azul*, una de *Blancanieves*, el grabado de *Aladino* de la imprenta de Vanegas y el de *Por querer ser muñeco*.

El estudio de la imagen nos ayuda a entender también qué clase de proceso de elaboración era realizado por el grabador. El trabajo gráfico que analizaré fue realizado en su mayoría por José Guadalupe Posada, cuya firma aparece en todos los grabados de las portadas, con excepción de los cuadernillos *Aladino* y *la lámpara maravillosa*, que no vienen firmados. Una hipótesis es que estos pudieron haber sido realizados por Manuel Manilla, a quien también se le podría atribuir uno de los grabados interiores de una de las versiones de *Blancanieves*. Recordemos que otros cuentos que no incluyo en este análisis presentan obra realizada por este otro grabador, que colaboró con Vanegas Arroyo previamente a la llegada de Posada.

Como se ha señalado, la relevancia de las imágenes en los cuadernillos de cuentos se observa también en la selección del grabador de los pasajes relevantes de la historia que está ilustrando. Normalmente en las imágenes de algún cuento maravilloso que haya tenido gran difusión se observa que hay un trabajo de memoria e identificación, referido al uso de ciertos personajes tipo y de escenas que con los años se transformaron en un canon y que aparecen enfatizadas en la ilustración. De esta manera podemos notar que, tanto para el público como para el grabador, era importante colocar la referencia a las ilustraciones o imágenes de ese tipo para representar a cierto personaje o situación que envuelve la trama del relato.

El reconocimiento de la imagen que refiere a una acción fundamental del argumento ocurre en diversas narraciones. Por ejemplo, en diversas ilustraciones del cuento de *Cenicienta* se suele enfatizar y representar la escena donde la doncella corrió escalera abajo cuando el reloj marcaba las 12 de la noche. Lo mismo ha ocurrido con las ilustraciones del encuentro de *Caperucita Roja* con el lobo en el bosque o de la niña observándolo disfrazado de su abuelita en cama. Inclusive se puede ver este uso de la referencia conocida con las ilustraciones que hacen alusión a una princesa dormida en un ataúd de cristal que espera el beso de amor verdadero que la ayude a despertar en el cuento de *Blancanieves*.

Los personajes que se utilizan en las narraciones de la imprenta se pueden denominar tipos o arquetipos, es decir, son una “imagen o idea simplificada y cristalizada de un grupo social” o, como ha señalado Belinski, se trata de “una concreción simbólica y representativa. Suponen el paso de un referente real a una figura ficcional en la que se esquematizan rasgos individuales. y colectivos” (Valles Calatrava, 2002: 579). Estos personajes se encuentran tanto en el nivel del texto como en las imágenes que los ilustran. De esta manera, el grabador busca representar a los personajes basado en imágenes que por su permanencia en la tradición iconográfica se pueden identificar también como ‘imágenes tipo’.

Los personajes que denomino tipo son retomados tanto por el grabador, por medio de distintas técnicas, como por la mano del escritor o el editor al utilizar las descripciones en el texto. Estos personajes pueden estar inspirados en la cultura popular o inclusive en la educación religiosa y la moral cristiana de la época.

Del *Diccionario español de términos literarios internacionales* podemos recuperar ciertas definiciones de *estereotipo* que nos ayuden a entender la definición de *tipo* que emplea este trabajo. Entre ellas destaco la siguiente:

La principal diferencia entre las ciencias sociales y los estudios literarios al abordar el estereotipo es que las primeras se ciñen al ámbito de las ideas y opiniones en su acepción como representación social, mientras que “el análisis de la enunciación literaria toma en consideración el juego con la creencia que se entabla entre el texto y las representaciones que obran en él. (Velazco, 2015: 70)

La utilización de estas figuras arquetípicas permite establecer claramente cómo se construían los personajes de los grabados de acuerdo con las normas adecuadas a la época para ser buen ciudadano o uno malo, en los casos de los antagonistas. Para el editor era importante

introducir en las imágenes ciertas situaciones o personajes que los lectores pudieran identificar de manera sencilla.

Los grabadores que trabajaron para Vanegas Arroyo emplearon en muchas ocasiones la técnica del grabado con buril,¹⁵ que consiste en utilizar placas de zinc con el grabado para poder agilizar la producción de imágenes. De hecho, es bastante factible la idea, como plantea Montserrat Galí de que para distintos grabados se emplearán las mismas placas, pero en distintas posiciones:

[...] la producción de estampa popular se caracteriza por las sucesivas copias o adaptaciones. Las imágenes circulaban originando series, con sus cambios y sus transformaciones. Una misma imagen se utilizaba para diversas ediciones, pasaba de un impresor a otro y se combinaba para ilustrar diferentes impresos. (Galí, 2008, 51)

Por ejemplo, si se habla en un texto de un soldado al que se le rinden honores, en el grabado puede aparecer de pie la figura, mientras que, si ilustra un texto en el que se habla de algún fusilamiento, el grabador dispone de la misma placa del soldado sólo que de manera horizontal, para indicar que el personaje está muerto. Esto nos habla de una reutilización de las imágenes con fines de economizar, en materiales y en tiempos (Galí, 2008). Es decir, para la imprenta era importante economizar lo más posible.

Por ello, al momento de hacer los impresos, pudiera ser que un mismo grabado sirviera para ilustrar alguna hoja volante y también el apartado de algún cuento. Volvemos al tema de la migratoriedad de las imágenes en el impreso popular, lo cual ha sido estudiado por Galí, señalando que el grabador usaba cierta imagen para el cuento, que podía ser bien una creación *ex profeso* para el cuadernillo o bien podría ser una reutilización de alguna otra imagen, que podía o no guardar una relación con el texto. Dichos modelos de copia, por llamarlos de alguna manera, no eran costumbres exclusivas del siglo XVIII y principios del XIX, sino que en general “el mundo de la estampa popular está completamente alejado de todos los criterios de originalidad o exclusividad en los que nos obliga a creer el arte moderno” (2008: 51).

Aunque esto no ocurre necesariamente así en los cuentos que se estudiaron en esta tesis, es importante tenerlo en cuenta, ya que nos habla del ingenio tanto del grabador como

¹⁵ Para más información acerca de la técnica de grabado en buril, ver: <http://www.asociacionceat.org/aw/3/buril.htm>

del editor para poder seleccionar las imágenes pertinentes al material que se elaboraba. Al mismo tiempo también muestra el constante esfuerzo de ambas partes por reutilizar lo más posible las placas del grabado y se reafirma la teoría de Monserrat Galí de que los textos y las imágenes están en constante movimiento y migración, ya que pueden reapropiarse para distintos soportes.

Capítulo 2. Análisis literario de los cuentos

2.1 propuesta de clasificación y análisis de los cuentos

El cuento es una narración de carácter breve cuya complejidad varía entre las diferentes tradiciones escritas y orales. Aborda muy variados temas y por ello son numerosas las categorías con las que se estudia. Dada la diversidad de temas existen numerosas clasificaciones. De acuerdo con José Manuel Pedrosa, el cuento se puede definir como:

una narración en prosa, transmitida por vía oral o por vía escrita, que desarrolla de forma breve un argumento ficticio. La voz cuento se relaciona con el verbo contar, procedente del latín *computare*, cuyo sentido era “numerar”. [...] dos modalidades relacionadas con el cuento tradicional o folclórico (pero no plenamente coincidentes) son el cuento oral y el cuento popular. El oral es el que se transmite de forma oral. El popular es el conocido por el pueblo por vía oral o escrita, de modo anónimo o con autor conocido, con variantes o sin ellas. (2005)

Los cuentos, en especial aquellos que fueron escritos con la intención de moralizar y asombrar, se hallan entre los géneros que tuvieron mayor éxito en las imprentas populares de fines del siglo XIX y principios del XX. Sobre todo, destacan las colecciones dirigidas a los niños, quienes se conforman como un público nuevo que abordaron los editores durante el siglo XIX. En este corpus, se han incluido cuentos maravillosos y moralizantes con el fin de identificar sus rasgos y conocer mejor el trabajo establecido entre el escritor y el grabador.

El cuento maravilloso tiene en la narración un objeto, sujeto o una situación que involucra la verosimilitud de un suceso mágico. Normalmente, en estos tipos de cuentos la magia está contenida en algún objeto clave para el desarrollo, como el espejo mágico en el caso de Blancanieves, el cual se analizará más adelante. En tanto que los cuentos moralizantes se definen como un acercamiento a las costumbres de la época o nación en donde fueron editados, esto con la intención de generar cercanía e impacto en el lector. Normalmente son moralizantes-adoctrinantes, en el sentido de que se rigen por las normas de aceptación social, cristianas en su mayoría, que dictaban el buen comportamiento en los niños.

Todos los cuentos que se analizaron en este trabajo se pueden categorizar como maravillosos, ya que en todos hay presencia de una característica mágica que es inexplicable de manera lógica. Sin embargo, hay algunos que, a pesar de tener rasgos de lo maravilloso, también pueden considerarse como moralizantes. En estos casos, a diferencia de los cuentos

maravillosos tradicionales, la enseñanza es más explícita debido al uso de los castigos ejemplares que sufren los personajes en la narración.

A continuación, propongo una clasificación en la que se muestran las categorías mencionadas y los elementos que les pertenecen. La clasificación permite distinguir los cuentos maravillosos tradicionales de los moralizantes, así como estudiarlos en cuanto a su estructura, estableciendo sus semejanzas y elementos diferenciadores con mayor facilidad.

Tabla 1

Cuento maravilloso tradicional	Cuento maravilloso moralizante
<i>Barba Azul</i>	<i>Albertito el descontentadizo</i>
	<i>El espanto espantado</i>
<i>Blancanieves</i>	<i>El niño de dulce</i>
	<i>La niña envidiosa</i>
	<i>La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes</i>
<i>Aladino</i>	<i>Los niños jugadores</i>
	<i>Por querer ser muñeco</i>

En las páginas siguientes expondré un análisis de estos textos basándome en lo propuesto por el estudioso Jean Michel Adam, quien ofrece un modelo quinario que se desenvuelve de manera lineal, conectando las distintas partes del relato en un modelo final cohesivo y coherente (1992: *apud* Lluch, 2007. 35) Las secuencias que lo componen se pueden resumir de la siguiente manera:

1. La situación inicial: el punto de partida, normalmente, de una situación buena o estable y donde se presenta a los protagonistas del relato junto con las situaciones geográficas y sociales.
2. El inicio del conflicto: que puede entenderse como el inicio del nudo. Esta secuencia introduce la tensión inicial y el problema a desarrollarse a lo largo del relato.
3. El conflicto: es una continuación directa de la anterior, donde se abordan las posibles soluciones que pueden ser de ayuda para resolver el problema propuesto.

4. La resolución del conflicto: donde se muestra cómo se logra poner fin al problema propuesto en la segunda secuencia.
5. Situación final: es la parte del relato donde se tienden a resolver los problemas presentados al inicio y donde, a modo de la fórmula clásica, el villano es derrotado y los héroes tienen un final feliz. Estos se casan o simplemente viven con tranquilidad después de los hechos acontecidos. Además, en la mayoría de los relatos el final viene acompañado de una moraleja o enseñanza que se espera los lectores pongan en práctica en su vida.

Los cuentos de esta investigación incluyen recursos comunes a los cuentos tradicionales, donde se ve que el protagonista se transforma en algún objeto, animal o es transportado a otro mundo o espacio como un castigo, por ejemplo. El tópico de la transformación mágica está vigente, tal como se encuentra en el índice de tópicos de Aarne-Thompson.¹⁶ Aunado a esto los tópicos de los seres mágicos y sus diversas transformaciones están mezclados en el imaginario colectivo de varios espacios geográficos y por eso es interesante ver la clase de préstamos y adaptaciones, en cuanto a las historias se habla, que sucedían entre distintos países y culturas.

Es por ello que, con base en el análisis del modelo quinario de Adam, haré también un análisis comparativo que, en el caso de los cuentos maravillosos tradicionales contrastará distintas versiones con la intención de estudiar qué era lo que resultaba más importante en la narración, a ojos del editor, así como para dar cuenta de las similitudes entre el canon europeo y las adaptaciones de la imprenta mexicana.

En tanto que, en el caso de los cuentos maravillosos-moralizantes, no se puede hacer un estudio comparativo entre imprentas puesto que la mayoría de estos relatos proviene de la mente de Constancio S. Suárez y, si bien existen tópicos similares con algunos relatos tradicionales, es muy difícil establecer una comparación clara como en el caso de los cuentos de tradición europea. En estos cuentos, por tanto, buscaré motivos y tópicos de la tradición,

¹⁶ En algunos relatos fue necesario emplear sólo la clasificación de Thompson (1930) (previa a la clasificación en conjunto con Aarne del año (1955), porque resultó mucho más sencillo encontrar tópicos más específicos que, en cambio, en la segunda clasificación parecían mucho más universales y no resultaban tan útiles para el análisis que se estaba planteando.

así como las características que los dotan del carácter nacional mexicano que permite que el cuento conecte con el público al que va dirigido.

2.2. Los cuentos maravillosos tradicionales: análisis comparativo entre la versión tradicional y la publicada por Vanegas Arroyo

Los cuentos maravillosos tradicionales que estudiaré a continuación son *Barba Azul*, *Blancanieves* y *Aladino y la lámpara maravillosa*. Todos han sido incluidos en numerosas antologías europeas como las de Andersen, Perrault, los Hermanos Grimm, e inclusive Afanasiev.¹⁷ Estos cuentos se analizarán contraponiendo la versión impresa de Vanegas Arroyo con el texto tradicional.

2.2.1. *Barba Azul*

Los textos de los cuentos de Vanegas Arroyo suelen ser muy breves, por ello fue necesario para la comprensión de la selección de escenas comparar el cuadernillo de esta imprenta con el cuento de Charles Perrault, que fue una de las versiones más difundidas en el país.

Barba Azul es un cuento francés recopilado por Charles Perrault. Según la clasificación ATU pertenece al tipo 312 y al 312A, en donde la esposa es rescatada por sus hermanos de un esposo cruel o de un secuestrador.

El relato trata de un hombre misterioso, con la particularidad de tener la barba azul, que resultaba muy desagradable para el pueblo en general y que siempre tenía matrimonios fallidos. Un día se enamora de una joven, la hace su esposa y cuando ella descubre el terrible secreto de su esposo, la historia toma un giro oscuro. Culmina con la salvación de la esposa y la muerte del villano.

El texto tradicional, de acuerdo con el sistema quinario de Adam, podría dividirse en las siguientes partes:

- La situación inicial: se presentan los personajes al lector, se habla un poco de cómo a la gente del pueblo no le caía nada bien Barba Azul por su manera de ser tan extraña

¹⁷ Es importante el mencionar que muchos de los relatos provienen de una tradición popular bastante larga que no se analizará específicamente en este trabajo

y desagradable y cómo, en contraste, su nuevo interés romántico es una chica muy inocente.

- Inicio del conflicto: está marcado por el alejamiento, del entorno seguro y familiar, de la nueva esposa de Barba Azul que está justificado con la mudanza de la chica al hogar del villano. Se establece la prohibición principal del relato: la esposa tiene completa libertad de recorrer la casa, pero no puede acercarse ni abrir la puerta que conduce al cuarto secreto de su esposo y, en caso de romper esta condición, su destino sería la muerte. La llave mágica, dotadora del carácter inverosímil en la narración, es la que marca el inicio del conflicto.
- Conflicto: con el rompimiento del contrato establecido entre ambos protagonistas de no abrir la puerta secreta de Barba Azul marcado por el topico de la llave, el objeto mágico, que es lo que delata a la esposa de Barba Azul, a pesar de que en las diferentes versiones del cuento ella intenta distintas soluciones está siempre regresa a su estado dañado con el fin de delatarla ante su esposo.
- Resolución del conflicto: la chica huye del villano y se encierra en una torre. En este momento ve a dos caballeros a la distancia, quienes resultan ser sus hermanos, y les pide ayuda. Estos logran poner fin a la existencia del villano.
- Situación final: regreso al orden natural de las cosas. La nueva viuda, tranquila en su nuevo hogar, se casa con un buen hombre y reparte el dinero del villano con su familia.

La primera variante entre la versión tradicional y la del impreso publicado por Vanegas Arroyo es la inclusión y la omisión de ciertos detalles. En el cuento recopilado por Charles Perrault existe una amplia descripción de ciertos momentos. Por ejemplo, el periodo que le toma a Barba Azul enamorar a la hermana menor para convencerla de contraer matrimonio con él es de ocho días, además de que la descripción de las riquezas de su morada es mucho más minuciosa.

En contraste, en el impreso de Vanegas Arroyo, por conveniencia del uso del espacio, el editor decidió acortar la descripción de la casa y de los tesoros que poseía el nuevo esposo; y, en el caso del periodo de enamoramiento, los ocho días que están mencionados arriba, fueron omitidos.

Otro rasgo diferenciador es la muerte de Barba Azul. En el cuento recopilado por Charles Perrault, se dice que “La pobre mujer estaba casi tan muerta como su marido, y no tenía fuerzas para levantarse y abrazar a su hermanos” (2015: 15). En contraste, en el impreso el editor decidió que la recuperación de la dama debe ser inmediata para añadir más dinamismo a la lectura. De ese modo encontramos que: “La pobre joven estaba muerta de susto como su esposo; y hasta pasando un gran rato pudo abrazar a sus hermanos” (*Barba Azul*: 8).

En cuanto a las adiciones, en el impreso de Vanegas Arroyo aparece un herrero para explicar ciertos procesos que podían ser pertinentes para el desarrollo de la narración. En ese sentido se añade que la esposa le pide al herrero que le fabrique una llave con la esperanza de que Barba Azul no se entere de que ella rompió la promesa de no entrar a su cuarto secreto. Recordemos que la llave original tenía un encantamiento en el que se manchaba de sangre si era introducida en el cerrojo. Sin embargo, la llave elaborada por el herrero aún seguía presentando las manchas de sangre a modo de castigo por la curiosidad de la esposa.

En el caso del cuento recopilado por Perrault existe una moraleja al final del texto en donde se les explicaba a los niños los beneficios de ser moderados, contrario al de Vanegas en donde esta moraleja está implícita y no se incluye en el cuadernillo. La moraleja de Perrault dice:

La curiosidad, teniendo sus encantos,
a menudo se paga con penas y llantos;
a diario mil ejemplos van a aparecer.
Es, con perdón del sexo, placer hartamente menguado;
no bien se experimenta cuando deja de ser;
y el precio que se paga es siempre exagerado.
(2015: 15)

2.2.2. *Blancanieves*

Blancanieves es un cuento que fue recopilado por los hermanos Grimm en 1812, proveniente de los Países Bajos. Corresponde al tipo ATU 709 de la clasificación de Aarne-Thompson. Sin embargo, podemos encontrar distintas versiones en países como España o México, por ejemplo. El cuento trata de una doncella hermosa que huye de la envidia de su madrastra, quien es una bruja y que la considera una competencia. La chica escapa y se refugia en una casa en el bosque que pertenece a siete enanos. La bruja, al enterarse de que la doncella sigue

viva, decide disfrazarse para culminar su malévolos plan de matarla, que se ve frustrado en varias ocasiones por los enanos y posteriormente por un príncipe.

Según las clasificaciones de Adam, el relato tradicional de Blancanieves se puede dividir en las siguientes secuencias generales:

- Situación inicial: se describe el nacimiento especial de Blancanieves. Se señala que es hija de un rey y se describe la relación que se establece entre la madrastra y la doncella.
- Inicio del conflicto: la envidia de la madrastra la obliga a querer asesinar a Blancanieves, así que le pide a un cazador que la mate en el bosque, estableciendo así un contrato. El cazador, al ver que la muchacha era de corazón puro, decide dejarla ir y sustituir los órganos de la doncella que le pide la madrastra por los de un animal. La doncella huye al bosque y encuentra una pequeña casa en donde decide pasar la noche.
- Conflicto: la madrastra, al enterarse de que el cazador quebró el contrato, decide utilizar magia para transformarse en una vendedora y así engañar a la muchacha y asesinarla. La madrastra recurre a un espejo mágico para saber dónde está escondida la doncella. Este objeto, junto con la transformación que sufre la mujer, es lo que le da la categoría de cuento maravilloso.
- Resolución del conflicto: después de que la madrastra logra efectuar su plan, gracias a la ayuda de una manzana envenenada, decide continuar con su vida. Mientras tanto llega un príncipe al lugar donde los enanos tenían resguardado el cuerpo de Blancanieves y se enamora de la doncella. Hace un trato con los enanos para que le dejen llevarse el ataúd de cristal en el que tenían a la princesa. Al momento de cargarlo este se tropieza y la manzana envenenada que estaba en la garganta de la princesa sale, permitiéndole respirar de nuevo.
- Situación final: llega el día de la boda de Blancanieves con el príncipe. La madrastra se entera de que su hijastra está viva, así que decide asistir a la celebración. Cuando llega, la obligan a calzarse unos zapatos de hierro calentados al rojo vivo y la forzan a bailar hasta que finalmente cae muerta. De esta manera se regresa al orden de las cosas.

La primera diferencia notable entre el cuento recopilado y el impreso de Vanegas es el nacimiento de *Blancanieves*, ya que en el cuento recopilado por los Grimm la princesa nace gracias a que la reina se pincha un dedo mientras cose y esto permite que su deseo se cumpla: tres gotas de sangre caen en la nieve y de ahí surge la princesa. En el impreso, la reina le pide el deseo de tener una hija a los genios y a las hadas, lo cual se logra sin el proceso previamente explicado. A continuación, expongo los dos textos para facilitar al lector la comprensión de las diferencias entre ambos impresos. El de Vanegas Arroyo dice:

Una joven Reina llena de virtudes, pidió a los genios y a las hadas, tener una hija blanca como la nieve, con los labios y las mejillas encarnadas como rosas y los cabellos negros como el ébano. (*Blancanieves*: 1)

Mientras que el de los Grimm:

Una vez en medio del invierno, cuando copos de nieve caían como plumas, estaba sentada una reina cosiendo junto a una ventana que tenía un marco de negra caoba. Y mientras estaba cosiendo y miraba la nieve se pinchó con la aguja en el dedo y cayeron tres gotas de sangre en la nieve. Como el rojo estaba tan hermoso en la nieve pensó para sí:

“Ojalá tuviera yo una hija tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del marco”. Poco después tuvo una hija tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y de cabellos tan negros como la caoba, y por eso la llamó Blancanieves. Después de nacer la niña, murió la reina. (Grimm, 1985: 13)

De igual manera que ocurre con el cuento Barba Azul, por el espacio limitado del impreso, se eliminan ciertos elementos del cuento tradicional. Uno de los más notorios son las descripciones de los sentimientos de envidia de la madrastra hacia Blancanieves y cómo estos la corroían por dentro, dicha descripción sólo está presente en el texto recopilado por los Grimm, mientras que en el cuadernillo de Vanegas Arroyo son eliminadas.

El animal del que el cazador extrae los órganos también difiere: mientras que en la recopilación de los Grimm es un jabalí, del que se extraen el hígado y los pulmones; en el impreso es un venado de donde el cazador toma el corazón. Es entendible que en el impreso no se haga uso del jabalí, ya que este animal no es una especie común en el país. En la recopilación de los Grimm, la madrastra le pide al cazador que le lleve el hígado y los pulmones de la princesa como prueba de que cumplió su tarea. Una vez obtenidos, los manda a cocinar y ella los ingiere. En el impreso, por su parte, le pide el corazón de la princesa y manda a cocinarlo para dárselo de comer a los perros. Veamos:

El cazador la dejó ir, mató a un venado y sacándole el corazón, lo llevó a la reina, la cual se lo dio a sus perros para que se lo comieran quedando tranquila. (*Blanca Nieves*: 2)

“Pronto serás pasto para las alimañas”, pensó, y sintió como si le hubieran quitado un gran peso de encima, porque no necesitabamatarla. Y cuando pasó por allí saltando un jabato, lo mató y le sacó los pulmones y el hígado y se los llevó a la reina como prueba. El cocinero tuvo que cocerlos con sal, y la malvada mujer se los comió pensando que se había comido los pulmones y el hígado de Blancanieves. (Grimm, 1985: 14)

En la recopilación de los Grimm, la princesa, al llegar a casa de los enanos, decide tomar un poco de comida de todos y cada uno de los platos. En contraste, en el impreso sólo toma la comida de un plato en el impreso.

Blancanieves se moría de hambre y tomó en un platito, unas pocas de legumbres y un pedazo de pan; bebió unos tragos de vino en un vaso y rendida de cansancio pensó en acostarse. (*Blancanieves*: 2)

Blancanieves, como estaba muerta de hambre y sed. Comió de cada platito un poco de legumbre y pan y bebió de cada vaso una gota de vino, pues no quería comerse todo lo de uno. Luego como estaba cansada, se echó en una camita, pero ninguna le servía: una era muy grande, la otra muy pequeña, hasta que finalmente la séptima fue la justa y allí se tumbó, se encomendo a Dios y se durmió (Grimm. 1985: 15).

La muerte de la madrastra difiere, asimismo, en ambas versiones. En la recopilación de los Grimm, la madrastra muere a causa del cansancio y las quemaduras que sufre por las zapatillas de hierro que le calientan al rojo vivo para que las use en la boda de Blancanieves. En tanto que, en el impreso, el editor decide no ser tan explícito, limitándose a decir que la reina murió comida por unos perros. Se omite la descripción para el lector, lo que contrasta con el cuento donde sí está explicado con lujo de detalle todo el proceso del baile de la madrastra con los zapatos de hierro.

Un añadido importante en el impreso de Vanegas Arroyo es el regreso al orden normal de las cosas. Blancanieves, al contraer matrimonio con el príncipe, regresa a su reino en donde el rey les otorga el trono. La princesa, ahora reina, decide llevar al palacio real a los enanos que la auxiliaron:

El padre de Blancanieves que lloraba todavía por su hija sintió un placer infinito al volver a verla y cuando se casó su hija con el príncipe, renunció al trono dejando a los nuevos esposos como reyes de aquella nación. [...] En cuanto a los siete enanos, Blancanieves los llevó a su lado y allí vivieron como los favoritos del reino, pues nunca olvidó Blancanieves que por ellos era feliz. (*Blancanieves*: 8)

Este final no existe en la versión recopilada por los Grimm, la cual termina con el matrimonio de Blancanieves y la muerte de la madrastra.

2.2.3. *Aladino y la lámpara maravillosa*

Dentro de la clasificación de ATU este relato entra en el tipo 561, donde un objeto mágico permite la recuperación de otro, mediante el uso de alguno de los dos para lograr el cometido. En este caso el primer objeto mágico es un anillo que tiene un genio que le concede deseos y el segundo objeto mágico, el que debe de ser recuperado, es la lámpara maravillosa que alguien logra sacar de la Cueva de las Maravillas.

El cuento pertenece a la colección de relatos de *Las mil y una noches*, proveniente de la tradición árabe y que fue la base de la narrativa breve occidental desde su traducción al español durante la Edad Media. El cuento trata sobre Aladino, un joven humilde, que tras la muerte de su padre es contactado por un supuesto tío, un mago malvado disfrazado, quien le pide que le consiga una lámpara maravillosa que está en una cueva misteriosa. Al encontrar la lámpara y quedarse encerrado en la cueva, Aladino comienza a pedir deseos y logra casarse con el amor de su vida. Después de muchas peripecias y un reencuentro con el mago malvado, soluciona los problemas en los que se había metido y tiene un final feliz.

Según la clasificación de Adam, el relato tradicional de Aladino se puede dividir en las siguientes secuencias:

- Situación inicial: se presenta a Aladino y su historia a grandes rasgos; la muerte de su padre y su situación en general, también el lector-oidor conoce al mago malvado, y se puede decir que se establece el contrato cuando el mago le pide que recupere para él la lámpara maravillosa de la cueva de las maravillas.
- Inicio del conflicto: se marca con el alejamiento de Aladino, cuando llega a la cueva y se queda atrapado en ella y descubre que la lámpara es mágica. Éste decide usarla para conquistar el corazón de la hija del sultán.
- Conflicto: Aladino utiliza la lámpara para pedir deseos cada vez más grandes, por ello, el mago, que en ese momento creía que el muchacho estaba muerto, llega y se apodera de la lámpara para quitarle todo, incluso a la hija del sultán.
- Resolución del conflicto: Aladino encuentra la morada del mago y con la ayuda de la princesa asesina al mago malvado. Por fin recupera todos los bienes que le fueron robados.

- Situación final: al recuperar todo y al ser rescatada, la princesa decide quedarse con Aladino. El joven aprende que no puede depender de la magia para solucionar todo lo que le representa una complicación, así que decide encerrar la lámpara en una habitación muy segura de su palacio y pasar el resto de su vida al lado de la princesa.

La primera diferencia notable entre el relato de *Las mil y una noches (LMYUN)* y el publicado por Vanegas Arroyo consiste que, en el primero, el personaje de Aladino se presenta como un vago y un desobediente; en cambio, en la edición elaborada por Vanegas, Aladino sólo es la víctima de las circunstancias. La entrada del mago fingiendo ser su tío cambia de igual manera, ya que en *LMYUN*, para poder acercarse a Aladino, le pide información de éste a uno de los vagos con los que el muchacho se juntaba, mientras que en el impreso el editor se limita a decir que un día llegó el tío de un viaje bastante largo.

Hay otras ediciones en las que se describe al personaje como el hijo flojo de un sastre al que un hechicero le pide que consiga la lámpara mágica de la Cueva de las Maravillas. En cambio, en el cuadernillo de Vanegas nunca se describe al protagonista de esta manera. De hecho, la descripción es muy escueta en cuanto a cómo es el muchacho físicamente. Un detalle importante es que sigue siendo el hijo de un sastre, añadiendo que el joven y su madre vivían en un estado de pobreza muy cercano a la miseria.

Dada la estructura de los cuadernillos de Vanegas Arroyo, el cuento tiene que limitarse y adaptarse al espacio de la edición. En consecuencia, ciertos detalles descriptivos como las maravillas de la cueva en donde se encuentra la lámpara tienen que pasar desapercibidos o simplemente ser omitidos por el editor. Sin embargo, Vanegas hace una reapropiación del discurso y logra formar una recopilación de los momentos más importantes de la historia para hilar la trama de una manera coherente, mediante la que el lector y el escucha del cuadernillo puedan tener la experiencia viva del texto.

A continuación contrastaré el texto del cuadernillo de Vanegas Arroyo con el de la imprenta de Eduardo Guerrero. Lo interesante de este caso particular de análisis entre ambas imprentas es ver cómo para cada editor fue importante resaltar ciertos pasajes o, en dado caso, omitir algunas partes de la narración tradicional para que ésta se ajustara al cuadernillo que iban a poner en venta.

El texto impreso por Guerrero se divide en tres partes al interior del cuadernillo, lo que indicaría que se llegó a vender por entregas. Esto se puede inferir por el “continuará” con el que se terminan las dos primeras partes. Es importante mencionar que el ejemplar al que he tenido acceso para esta investigación se encuentra en un estado bastante precario y presenta, de hecho, páginas faltantes. Por ello, la primera parte está inconclusa. En cada una de las tres partes, la paginación comienza en el “1”, lo cual indicaría que se consideraron en su momento partes independientes.

La narración comienza en un punto distinto de la de Vanegas. En éste, la historia inicia cuando presentan a Aladino y describen su humilde vida. En cambio, en Guerrero, comienza con Aladino escuchando de las próximas nupcias de la hija del sultán, cuyo nombre sí se menciona.

Vale la pena enfatizar la importancia de que el editor Guerrero decidió hacer la división de la historia en tres partes para crear suspenso entre ellas. Podría aventurarse que este relato se publicó de manera periódica, al estilo de una novela por entregas.

Otra de las diferencias del relato editado por Vanegas y Guerrero consiste que, en el segundo, trataron de hacer más amena la historia con la inclusión del genio y el hecho de que Aladino, después de tener sus momentos de rufián al principio, decidiera enmendar sus errores y rodearse de personas que le aportaran algo positivo. En este cuadernillo, el lograr salir de la Cueva de las Maravillas con vida le da una nueva visión del mundo al personaje. Se alargan un poco más los detalles de cómo Aladino logra convencer al sultán de que le entregue la mano de la princesa; sin embargo, nunca se habla del hijo del visir que la pretendía, más allá de la explicación más detallada de ciertas escenas. El cuadernillo de Guerrero tiene la misma estructura lineal que le permite al editor narrar una historia coherente para el público. Como se mencionó previamente, el de Vanegas carece de imágenes intercaladas en el texto al igual que el caso del de Guerrero, por lo que la única imagen que se puede contrastar entre ambos es la de la portada.

Del análisis anterior se desprende que no había un texto base editado del que las imprentas populares pudieran valerse para la edición de los cuadernillos infantiles, sino que era obligación de cada editor adaptar la historia según su propio criterio creativo para hacerla más cercana al público dirigido.

2.3 los cuentos maravillosos moralizantes

Existen varios elementos del cuento maravilloso que se pueden aplicar, según sea pertinente, para el análisis de aquellos que presentan también rasgos moralizantes. Por ello, en el caso de los cuentos maravillosos-moralizantes he optado por unir los análisis, ya que no se puede hacer una comparación entre versiones tan extensa como en el caso de los cuentos maravillosos de tradición europea presentados antes. Sin embargo, hay recursos tradicionales que se toman de referencia para la elaboración de estos cuadernillos y se irán citando conforme sea pertinente. Además, al final se hablará de estas similitudes profundizando un poco más en cada una de ellas. De igual manera, se incluirá un apartado al respecto de la función social de estas narraciones, después de haber hecho un análisis de los motivos tradicionales. La mayoría de los temas o tipos que contemplan los cuentos puede variar de los motivos empleados en la categorización de Aarne-Thompson. Sin embargo, en algunos casos será necesario abordarlos con la clasificación previa elaborada por Thompson en solitario.

2.3.1. Análisis

2.3.1.1 *Albertito el descontentadizo*

El cuento trata de un niño que siempre está aburrido y que quiere experimentar nuevas aventuras. Los viajes o los diversos objetos y regalos que sus padres le proporcionan no son nunca suficientes, por lo que logra convencerlos de que lo dejen montar en un globo aerostático, con supervisión por supuesto. Los padres, no muy convencidos, deciden dejar que el niño lo haga; sin embargo, la cuerda que sostenía el globo se les suelta y Albertito se eleva demasiado llegando inclusive al sol. El niño muere, porque cae desde el sol y en forma de espíritu regresa a continuar con sus viajes, ya que no tiene el descanso eterno.

No podemos dejar de notar una similitud con el mito de Ícaro, en donde éste muere a causa de su curiosidad por querer conocer lo que había más allá y por no saber cuándo parar. El acercamiento excesivo al sol está presente en ambos relatos. De cierta manera es una adaptación moderna del mito, que incorpora temas de ciencia ficción y sobrenaturales.

Según la clasificación ATU, el cuento se identifica con el número 313 que refiere a “un vuelo mágico”. Por otra parte, el número 769, donde “el niño regresa de entre los

muertos”, puede ser el motivo del alma en pena. También está presente el motivo de viaje maravilloso. De acuerdo a la clasificación de Adam este relato se divide de la siguiente manera:

- Situación inicial: se presenta al protagonista y se habla de lo infeliz que es, a pesar de que sus padres procuran darle todo para que esté contento siempre.
- Inicio del conflicto: está marcado por el alejamiento del niño en el globo aerostático a causa de que su padre tropieza y suelta la cuerda.
- Conflicto: el problema es que el niño no puede bajar del globo a la tierra, así que solo le queda subir y recorrer parte del universo, entre sus paradas están la luna y el sol. Al quemarse el globo con el fuego del sol, el niño cae a la tierra de nuevo y muere.
- Resolución del conflicto: al no tener descanso su espíritu regresa a la tierra a ver a sus padres. Después de su corta visita decide partir de nuevo.
- Situación final: en el caso de este cuento, la situación final nos plantea que el niño es un espíritu en pena; ya que al no encontrar satisfacción en la vida y en los múltiples viajes que hacía, ahora está destinado a vagar eternamente sin encontrar el descanso eterno.

2.3.1.2 El espanto espantado

Este cuento trata de un niño que es muy travieso y grosero, ya que juega demasiadas bromas a los miembros de su familia, hasta que un día, mientras planea una broma, es escarmentado de manera sobrenatural y con ese susto decide cambiar su manera de ser.

Acorde a los motivos de Thompson podemos clasificar este cuento como el tipo C0 que se refiere al “contacto con lo sobrenatural” al igual que pudiera ser incluido en el tópico del castigo sobrenatural. Según Adam, este cuento se puede dividir en estas secuencias:

- Situación inicial: el cuento presenta a los personajes y nos describe algunas de las fechorías que el protagonista hace a los miembros de su familia y a las personas que les ayudan en casa.
- Inicio del conflicto: el protagonista cada vez sube de intensidad las bromas. Al hacer esto logra crear un ambiente de pánico donde su familia piensa mudarse de casa.

- Conflicto: cuando el niño prepara una broma muy terrible, en contra de uno de los nuevos empleados del hogar, recibe un escarmiento por parte de un espíritu que lo asusta.
- Resolución del conflicto: Gracias a la aparición el niño admite que necesita comportarse mejor y comienza a cambiar sus malos hábitos.
- Situación final: en los últimos momentos del relato el niño aparece como un ser ejemplar que ahora se porta bien, que obedece a sus padres y que busca divertimentos saludables.

2.3.1.3 *El niño de dulce*

El relato aborda el caso de un niño que, desde muy temprana edad, no podía dejar de comer dulces. Sus padres hicieron todo lo posible porque su hijo comiera mejor, incluso lo recluyeron en una habitación controlando sus alimentos. El niño, sin embargo, decidió hacer un trato con el demonio, quien a cambio de su alma le ofreció su más anhelado deseo. Finalmente, el demonio se cansó del niño y decidió transformarlo completamente en un caramelo. El niño comenzó a comerse a sí mismo, a pesar del dolor. Entonces, llegó un punto donde se contempló y lloró desesperanzado al observar lo que se hizo él mismo por no poder controlar sus impulsos por el azúcar. Al escuchar el llanto que parece ser sincero y denotar un verdadero arrepentimiento, un ángel acude a auxiliarlo, quien lo devuelve a su estado normal y el niño así decide comer mejor y obedecer.

Este cuento pertenece al tipo D251.6 del índice de Thompson, “donde el personaje se transforma por comer cierto tipo de alimentos” y se refiere al tabú de la comida, en específico al azúcar, lo cual también puede ser el tema de la gula castigada.

Siguiendo a Adam, este cuento constaría de las siguientes secuencias:

- Situación inicial: se habla del niño y del problema que este tiene en su dieta diaria por el consumo desmedido de azúcares y de dulces, además de que se aborda la preocupación de ambos padres por la dieta.
- Inicio del conflicto: cuando es castigado por sus padres y lo encierran en la habitación, el niño desesperado por dulces decide invocar al diablo para poder hacer un trato con él, este trato le daría lo que más codiciaba.

- Conflicto: cuando el niño hace el contrato con el diablo por dulces, el demonio le juega una mala pasada y lo convierte en dulce; esto sin embargo no molesta al niño que se empieza a comer a sí mismo.
- Resolución del conflicto: más tarde, al contemplarse, el niño llora desesperado y logra que un ángel lo ayude y lo devuelva a su estado natural con la condición de que debe de ser obediente y debe comer mucho mejor.
- Situación final: el niño finalmente fallece de viejo porque decidió cumplir su promesa de portarse bien y de ser obediente.

2.3.1.4 *La niña envidiosa*

Este cuento narra la historia de una familia con dos hijas, Rosario y Lupita. Rosario siente una terrible envidia de Lupita porque siempre cumple sus labores y es obediente, así que con ayuda de un duende,¹⁸ que después se revela que era novio de Rosario, comienzan a hacerle travesuras a Lupita. Preocupados, sus padres logran salvar a su hija Lupita lanzándole agua bendita a la pareja malvada, logrando que ambos se esfumen. Finalmente, su fe se fortalece y Lupita entra a un convento a ser una aún mejor persona, siguiendo el ejemplo de los buenos valores cristianos.

Acorde con el ATU podemos clasificar el cuento en el 510B que se refiere al “amor innatural”. Siguiendo el modelo de Adam, el relato se puede dividir en las siguientes secuencias:

- Situación inicial: el lector conoce a la familia, así como las actitudes de Rosario hacia su hermana.
- Inicio del conflicto: con la llegada del duende y el establecimiento de su relación con Rosario, comienza el nudo del cuento.
- Conflicto: el conflicto es ver cómo a Lupita le causan daño físico y emocional con sus bromas.

¹⁸ Este tópico también está presente en la tradición oral que va desde las regiones del sur hasta el norte de México. Son diversos los relatos que incluyen a estos seres, a menudo pequeños y con una cara muy pícaro. Véase para una profundización del tema el artículo de Claudia Carranza (2022, en prensa).

- Resolución del conflicto: su padre, al encontrar a Rosario con el duende, les lanza agua bendita y logra desvanecerlos en el mismo instante.
- Situación final: Lupita se recupera de las enfermedades y problemas que la asolaban a causa de las travesuras de su hermana y sale adelante siendo la buena hija que es y entra a un convento. Con este hecho, reafirma la fe de sus padres y la de ella misma.

2.3.1.5 La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes

Alejito es un niño que se porta muy mal y, a manera de corrección, sus padres deciden mandarlo a un internado militarizado. Ahí, el niño no obedece de nueva cuenta y sigue portándose mal, inclusive rechaza la comida porque no le gustaba. Una noche en su desesperación por escapar de tal tortura decide invocar al demonio y éste le propone llevárselo lejos de ese lugar a cambio de su alma. El niño accede sin dudar y comienza una especie de sueño lúcido, al llegar al infierno, pide de comer, para su sorpresa el desayuno consiste en una serie de azotes. Asustado y arrepentido le pide al demonio que lo regrese al internado. De vuelta al internado, el niño se corrige y decide ser una persona de bien.

Según la clasificación ATU este relato se puede clasificar con el tipo 810 que se refiere a que el demonio pierde un alma que le fue prometida. Según la propuesta de Adam las secuencias del relato se dividirían de la siguiente manera:

- Situación inicial: Alejito se presenta al lector como muy desobediente y se señala que los padres del niño no saben qué hacer con él.
- Inicio del conflicto: al portarse mal, los padres deciden enviar al niño a un internado para que se corrija.
- Conflicto: cuando el niño no acata las normas y decide invocar al demonio para que lo saque de ese terrible lugar, el demonio se lo lleva a sus dominios y procede a azotarlo a manera de comida según las reglas de ese lugar.
- Resolución del conflicto: al ver que está destinado a sufrir de los castigos, el niño se arrepiente, le dice al demonio que lo regrese al internado y promete que será bueno de ahí en adelante.

- Situación final: gracias al castigo impuesto por el demonio y a la petición de misericordia, el niño regresa al internado en donde resulta ser un alumno ejemplar y corrige su conducta, haciendo muy felices a los padres y a él mismo.

2.3.1.6 Los niños jugadores

De manera separada, dos niños hacen un trato con el diablo a cambio de su alma para poder ser los mejores jugadores y ganar en todas las apuestas que hacen. Sin embargo, como no logran derrotarse entre ellos, deciden hacerse amigos, siguen con sus trucos y ganan mucho dinero hasta que un día deciden meterse a nadar a un río. Ahí mueren y finalmente el demonio se los lleva.

Según la clasificación de Aarne-Thompson este relato se puede clasificar con el tipo 756B que se refiere a hacer tratos con el demonio. Mientras que, siguiendo el modelo de Adam, se pueden distinguir las siguientes secuencias:

- Situación inicial: se presenta a uno de los niños mientras hace el trato con el demonio para poder ganar siempre en las apuestas y en los juegos de azar.
- Inicio del conflicto: conforme más y más niños van perdiendo contra el jugador tramposo deciden dejar de jugar con él.
- Conflicto: aparece otro niño que nunca pierde y, al jugar ambos, se dan cuenta de que el diablo los engañó y que siempre quedarán empatados.
- Resolución del conflicto: deciden hacerse amigos y utilizar el favor del demonio en su beneficio ganando mucho dinero.
- Situación final: al meterse a nadar a un río, ambos niños mueren y el demonio llega por ellos para reclamar la parte del trato que le correspondía.

2.3.1.7 Por querer ser muñeco

Lorencito nunca quiere obedecer a sus padres y mucho menos hacer tareas o deberes. Un día, al ver un aparador de una juguetería, decide que quiere ser un muñeco de porcelana. Su deseo es cumplido por un bruja, pero con él Lorencito entiende que tiene que ser cuidadoso con lo que pide, atenerse a las consecuencias de sus acciones y tratar de enmendar el error que cometió.

La clasificación de Aarne-Thompson colocaría este cuento entre dos categorías posibles: la primera es la 327 que se refiere a los niños y la bruja y el 334 que se refiere a entrar en el hogar de la bruja. Siguiendo el modelo de Adam, las secuencias serían las siguientes:

- Situación inicial: el lector o escucha puede ver las actitudes del protagonista con respecto a las labores que le piden que haga y no las realiza.
- Inicio del conflicto: el niño desea convertirse en muñeco para evadir las responsabilidades que tiene.
- Conflicto: cuando es transformado en muñeco, es comprado por un niño, quien lo rompe. Lorencito, arrepentido, desea regresar a ser un niño normal. La muñeca que le concede el deseo de que se transforme en un juguete también regresa a ser humana y ambos niños huyen de una bruja porque los quiere regresar a su forma de juguetes.
- Resolución del conflicto: Lorencito huye aterrorizado junto con la niña directo a su casa, logra llegar al escalón de su pórtico y la bruja se desvanece con la luz del sol.
- Situación final: Lorencito se convierte en un buen niño y un excelente estudiante gracias a la experiencia que tuvo.

2.3.2. Motivos tradicionales y maravillosos

A continuación, señalaré ciertas similitudes que localicé entre estos cuentos maravillosos moralizantes y los del canon europeo que fueron previamente analizados. Es importante recordar que para que a un cuento se le pueda considerar maravilloso debe de tener un objeto o alguna situación inverosímil. Manifestaciones de esto se encuentran en los cuentos moralizantes, como iré señalando en los siguientes rubros.

2.3.2.1. Las transformaciones mágicas

Este motivo aparece como el tipo D500 en la clasificación de Thompson. Las transformaciones suceden en los cuentos *El niño de dulce* y *Por querer ser muñeco*, ya que, al estilo de Pinocho, hay una fuerza mágica que transforma a los niños. En el caso del primer cuento, la transformación se da gracias a la aparición del demonio, en tanto que en el segundo cuento se explica que la transformación se da gracias a una bruja.

Es interesante ver como las transformaciones mágicas son variadas a lo largo de los relatos de la imprenta de Vanegas Arroyo. Es muy curiosa la manera en la que el editor quiere llamar la atención de los niños y lograr que estos se comporten bien con sus familias y con sus propios cuerpos: por un lado, la transformación del niño en una comida es un tema que podría resumirse en las consecuencias de la gula; por otro lado, el deseo del segundo niño de convertirse en un muñeco para evitar hacer sus deberes. Ambos ejemplos (de gran impacto para el lector o escucha) sirven para garantizar que la moraleja del cuento va a ser escuchada y aplicada en la vida cotidiana.

2.3.2.2. Viajes a otros mundos o dimensiones

En *Albertito el descontentadizo* y *La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes* se puede ver que existe el tópico del héroe que viaja a otros mundos y regresa. Sin embargo, en el caso de Albertito, el héroe regresa como un espíritu que no encuentra la paz y está destinado a viajar sin descanso. Por el contrario, Alejito, al ver los horrores a los que se expondrá, decide pedir perdón y solicita que lo regresen a su antiguo lugar.

2.3.2.3. Aparición de seres fantásticos

En *El espanto espantado*, la manera de escarmiento para el niño es que un fantasma de verdad se le aparezca envuelto en una nube de chispas y sonidos estridentes. En oposición a este relato está el de *La niña envidiosa*, donde un duende hace un trato con una de las dos hermanas para que la otra sufra, como venganza por la envidia que sentía hacia ella.

Es curioso ver cómo para la aparición de este tipo de espantos en los relatos publicados por el editor se utiliza siempre la descripción de las chispas de colores que pueden ser verdes o rojas. Esto es una característica de la comedia de magia, que es un subgénero del teatro barroco español e hispanoamericano, el cual se basa en la utilización de efectos mágicos maravillosos y espectaculares en donde intervienen diversos personajes imaginarios dotados de diversas habilidades sobrenaturales, como las hadas, los demonios o las apariciones espectrales. De cierto modo el editor decide usar estas acciones características para causar una impresión en el lector.

2.3.2.4. Pacto y aparición del demonio

Las apariciones del demonio como manera de incitar a la reflexión del buen comportamiento ocurren tanto en los cuadernillos como en las hojas volantes de tema sobrenatural.¹⁹ En algunas ocasiones el demonio aparece con forma de algún animal, comúnmente de color negro, que se ofrece a ayudar al protagonista, pero, por lo general, su ayuda les juega una treta. Este tipo de comportamiento es usual tanto en la tradición oral como en la cristiana, donde el demonio se presenta ante alguien que pretende hacer escarmentar a un ser humano. Suele asociarse con la adquisición de buenos valores y costumbres.

En *La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes*, el demonio aparece como un ave negra grande, parecida a un cuervo, que le promete sacarlo del reclusorio donde está. En el caso de Alejito se trata, más bien, de una especie de sueño lúcido del cual despierta con la mentalidad de ser una mejor versión de sí mismo. Por su parte, en *Los niños jugadores* se muestra a un demonio sin piedad. Sólo se le alcanza a explicar un poco al lector del pacto que hacen ambos niños con el demonio para poder ganar siempre en las apuestas. Éste no se muestra nada clemente y en ningún momento les ofrece el perdón o la redención, sólo se limita a llevarse sus almas al final del relato como compensación por el trato que ambos hicieron con él. Al igual que las apariciones de los otros cuentos, el demonio tiene a dejar una serie de chispas y un olor peculiar que anuncia su llegada,²⁰ como en la comedia de magia.

Es importante notar las distintas presentaciones que tiene el diablo en los cuadernillos de Vanegas Arroyo, ya que lo vemos transformarse en diversos animales, de color negro en su mayoría: en algunos casos es un ave (en *La pesadilla de Alejito*), en otros es un perro (en el caso de *Los niños jugadores*). Esto es un motivo constante en diversos relatos de apariciones demoníacas. De estos casos se pueden encontrar distintos ejemplos publicados por Vanegas Arroyo, tanto en hojas volantes con motivos sobrenaturales como en relaciones de sucesos o también en relaciones de castigos sobrenaturales.

¹⁹ Para explorar las hojas volantes de tema sobrenatural publicadas por Vanegas Arroyo, ver: http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Hoja_volante

²⁰ Esto también puede entrar en la categoría de tópico tradicional, ya que se repite de igual manera en relatos sobre desapariciones abruptas de los diablos, sobre todo esta descripción del peculiar olor.

2.3.2.5. Presencia de seres sobrenaturales benignos

Aunada a lo anterior, se halla la presencia de seres angelicales en los cuadernillos. Esta representación de lo positivo (según las costumbres cristianas de la época) era necesaria para pedirle al lector que no abandonara el camino de las buenas costumbres. La aparición de estos seres se da hasta que los protagonistas tienen un sentimiento de arrepentimiento en el que deciden retornar al mundo de las buenas costumbres.

En *El espanto espantado* la aparición del fantasma se describe de la siguiente manera “[...] cuando de repente vio en la mitad del patio un verdadero fantasma que arrojaba multitud de chispas verdes y humo negro” (5). Esto puede ser referencia a algún ser que llega a hacer escarmentar al protagonista para que deje de hacer las bromas crueles que siempre le causaban problemas a los demás.

2.3.3. Función social

Los cuentos moralizantes publicados por la casa de Vanegas Arroyo son, en su mayoría, protagonizados por niños que, por diversas circunstancias, no son felices con su vida.

Una de las características que destaca de estos cuentos es el final, donde el protagonista o los protagonistas, según sea el caso, llegan a un momento de reflexión que le permite cambiar el rumbo de sus vidas para seguir el camino del bien. Aunado a ello, los protagonistas siempre son descritos como seres con demasiados defectos que tienen que cambiar para mejorar. En el caso de los niños, se describen como malcriados y que necesitan una buena lección. Por ello podríamos decir que estos impresos están imbuidos de la tradición ejemplar cristiana.

La categoría de cuento moralizante difiere de la del cuento tradicional por la manera en la que se aborda la enseñanza por medio de situaciones ejemplares que ayudan al lector a analizar su comportamiento del día a día además de promover ciertos tipos de comportamiento. El cuento pretende, en la mayoría de los casos, tener un sentido ejemplar.

Eloisa Palafox (1998) define el *exemplum* como:

una estrategia discursiva que consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o conjunto de ideas [...] elemento clave en la configuración de un tipo particular de discurso, al que llamaremos aquí discurso ejemplar, que contribuyó al establecimiento de una serie de relaciones de poder que sirvieron para consolidar las dos más importantes instituciones medievales: la Iglesia y el Estado. (Palafox, 1998: 18)

Para el editor Vanegas Arroyo era importante introducir situaciones que motivaran al lector o al escucha a obedecer el sistema de valores de la época. Acciones tan simples como el decirles a los niños que tenían que comportarse bien, hacer su tarea, no envidiar lo que el otro tiene, tener una buena dieta o simplemente ser aseados eran parte de los consejos que se ofrecían.

En la época (finales del siglo XIX, principios del XX) se creía que el niño debía de comportarse de cierta manera ante la sociedad y que esto era una garantía de que sería un buen ciudadano inserto en el sistema:

Durante el Porfiriato, la infancia se presentó ante los ojos de las elites y fue definida por estas como el grupo más trascendente para el proyecto de consolidación de una nación civilizada y moderna. Los niños estaban llamados a sustentar este modelo cuando se convirtieran en ciudadanos responsables y trabajadores, por lo cual se puso gran atención a su educación y se les trató de encauzar hacia dichos roles. (Bailón, 2012, 138)

Por ello, la mayoría de los crímenes cometidos por menores de edad eran castigados como si los hubiese cometido alguien mayor. De ese modo, se comenzó a tener la inserción lenta de las correccionales, espacios que estaban destinados a la corrección de los jóvenes:

[...] hacia finales del siglo XIX no existía una legislación especial dirigida a los menores que cometían algún delito, por lo que se tomaba como referencia lo aplicado a los adultos, pero “atenuado”. Al respecto el código penal de 1871 plantearía que los niños no tenían capacidad de discernimiento o la tenían reducida, por lo cual recibían sanciones menores y serían reclusos en establecimientos especiales, uno de estos establecimientos fueron las escuelas de corrección que surgieron, en buena medida, para dar solución al problema que derivaba de juntar a los adultos con los menores en las cárceles convencionales. (Bailón, 2012, 139)

Esto también se relacionaba con otra problemática, como menciona Anne Staples, ya que durante el siglo XIX y principios del XX hubo una necesidad enorme de higienizar a los sectores vulnerables, entre los que se encontraban los niños. Así, se empezaron a implementar ciertas regulaciones como el lavado de manos y de cara, por ejemplo. Esto atendía a una visión moderna en la que se tenían normas para el buen cuidado de la salud y el ejercicio, así como la limpieza de las personas y los espacios comunes. Staples menciona que “la salud era un elemento constitutivo del orden y el progreso, con lo que asegurarían, se pensaba entonces, el ingreso de México al “concurso de naciones civilizadas” (2008: 19).

Por todo lo anterior no es descabellado pensar que las imprentas de la época aprovecharan este tipo de temas para lograr acercarse al público de manera más natural.

Inclusive pudiera ser una manera discreta de remarcar ciertas normas de conducta social aceptables, a través de la enseñanza de que todo problema tiene una solución y la confianza en el poder del cambio. Gracias a esta recuperación de los temas de moda (como el higienismo) en la literatura popular, estos podrían acercarse más al público.

En el caso de los cuentos maravillosos moralizantes, a diferencia de los maravillosos tradicionales, es explícita la necesidad del editor por incitar al buen comportamiento del lector o del escucha. Para Vanegas Arroyo la importancia del relato radica en lo moralizante o ejemplar del mensaje para el público.

Es relevante notar que, de alguna u otra manera, algunos de los temas explicados en estos cuadernillos se pueden relacionar con otros tipos de impresos que se elaboraban en la imprenta de Vanegas Arroyo, como por ejemplo las hojas de carácter noticioso sobrenatural. No era extraño para la época de apogeo de esta imprenta el encontrar una o más hojas dedicadas a sucesos sobrenaturales o crímenes cometidos con ayuda de aliados misteriosos provenientes del mundo sobrenatural, sobre todo empleando ejemplos más particulares de lo cristiano. Puede que el uso de estos temas fuera una manera de difundir la noticia en una variante más familiar a un público infantil, sin necesidad de mostrar los detalles escabrosos y con la finalidad de concentrarse principalmente en la petición de que los niños o lectores siempre portaran cierto decoro y educación en sociedad, para no terminar como los protagonistas de los relatos.

Otro aspecto que da cuenta de la función social de estos cuentos es el uso de tópicos clásicos de la tradición oral mezclados con elementos de la modernidad para lograr hacerlos más atractivos hacia los lectores o escuchas que consumían el producto. Personajes como los duendes, los demonios, los ángeles o inclusive las apariciones y personajes extraños (como en el caso de *Albertito el descontentadizo*) conviven con elementos de la cotidianidad mexicana de finales del siglo XIX y logran captar la atención del lector o escucha.

El valor de la lectura de estos cuentos no sólo recae en lo enriquecedor que puede resultar para el que lo lee y para el que lo escucha, sino que también para el editor es importante presentar algo que ayude y eduque a quien entre en contacto con él. Dicho en otras palabras, el impresor conoce el poder de las palabras para la modificación de las conductas.

Pero también, como buen empresario, el editor supo emplear este poder de la palabra y la ficción para sus propios fines, ya que, normalmente al final de cuadernillo, a modo de comercial se promocionaban las demás publicaciones de la casa editorial. Por ejemplo, en las palabras finales de *Albertito el descontentadizo*:

Para que a vosotros no os suceda lo mismo que a Albertito, les aconsejo las distracciones más agradables, estas se hallan en una reunión familiar cuando se pronuncian ingeniosos brindis; los cuales se expenden en México, Calle de Sta. Teresa núm. 1, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Aprovechando que los cuentos moralizantes se situaban en un contexto real y verosímil, aunque con elementos maravillosos, el editor se metía dentro de la misma historia para hacerse publicidad, lo que aumentaba las futuras ventas. Además, en cierto modo este texto también fungía como un catálogo por adelantado de los demás contenidos que elaboraba su imprenta. No se puede descartar el hecho de que incluso fuera un incentivo para que el público infantil pudiera acceder al catálogo y así pedir a sus progenitores más de los cuadernillos de la casa editorial.

Añadiendo a todas estas consideraciones el hecho de que los impresos llevaban imágenes, es evidente que fueron productos mucho más completos de lo que se pudiera pensar. A pesar de ser relatos impresos en un material barato y económico, tenían tras de ellos un inmenso trabajo. Precisamente en el siguiente capítulo me detendré en el estudio de las imágenes de los cuentos.

Capítulo 3. Análisis de la relación texto-imagen En los cuentos

En este capítulo me enfoco en el estudio de los grabados del mismo corpus de cuadernillos de cuentos que antes analicé a nivel literario. En cuanto a los relatos maravillosos de tradición europea me referiré a dos cuestiones principales. Por una parte, en los relatos de *Blancanieves* y *Barba Azul*, pertenecientes a la imprenta Vanegas Arroyo, realizo una comparación y señalo las diferencias entre las técnicas utilizadas en los grabados. Por otra parte, en el caso de *Aladino* apunto que la diferencia de imagen se asocia con la pertenencia a otro taller, la imprenta de Eduardo Guerrero.

Por su parte, a propósito de los cuentos maravillosos moralizantes muestro cómo el grabado puede llegar a cumplir un objetivo ejemplar y apoyar el contenido del relato. Se puede decir que este sentido moralizante del grabado sugiere una reelaboración de la técnica del *ars memorandi* que se utilizaba a menudo en las Biblias alemanas impresas en 1510 y el cual tenía la intención de mostrar, a través de una ilustración, lo que se quería decir en el texto expuesto (Westheim, 1967: 79).

Con base en los criterios mencionados, se pueden estudiar los siguientes aspectos: qué cantidad de grabados tenía cada cuento; cuál era la escena clave que se ilustraba y si es que estas imágenes tenían variantes de color o de impresión.²¹ El resultado de estos análisis aparece en las siguientes tablas:

Tabla 2

ID	Nombre del cuento	Cantidad de grabados ²²	Variantes ²³	Observaciones sobre las variantes
1	<i>Barba Azul</i>	4	Sí	Uso de la técnica de estarcido.

²¹ Son variantes entre diferentes ediciones que pueden ser de distintos años o con distintas ilustraciones, tal como el caso particular de *Blancanieves* que se analizará un poco más adelante.

²² Tomando en cuenta el grabado de la portada.

²³ Con *variantes* me refiero a los cambios que aparecen cuando los cuadernillos tienen un uso distinto de técnicas de impresión y coloreado para la misma imagen. Se toma como base el impreso sin estarcido.

2	<i>Blancanieves</i>	2	Sí	Uso de técnica de estarcido, grabado de Posada y de Manilla.
3	<i>Aladino A (Vanegas)</i>	2	Sí	El uso del estarcido y el grabado a doble página del centro.
4	<i>Aladino B (Guerrero)</i>	1	Sí	Sólo existe el grabado de la portada del cuadernillo.
5	<i>Albertito el descontentadizo</i>	5	No	Grabado sencillo, a una tinta. ²⁴
6	<i>El espanto espantado</i>	5	No	Grabado sencillo, a una tinta.
7	<i>El niño de dulce</i>	6	Sí	Técnica de estarcido.
8	<i>La niña envidiosa</i>	5	No	Grabado sencillo, a una tinta.
9	<i>La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes</i>	5	No	Grabado sencillo, a una tinta.
10	<i>Los niños jugadores</i>	4	No	Grabado sencillo, a una tinta.
11	<i>Por querer ser muñeco</i>	6	No	Grabado sencillo, a una tinta.

Tabla 3

Cantidad de grabados acorde a las categorías del texto					
ID	Situación inicial	Inicio del conflicto	Conflicto	Resolución del conflicto	Situación final
<i>Barba Azul</i>	1			1	1
<i>Blancanieves</i>					1

²⁴ Hay casos en los que no se pudo analizar un uso distinto de técnica. En la mayoría de los cuentos moralizantes únicamente se usaban grabados sencillos a una sola tinta al interior del cuadernillo.

<i>Aladino</i> ²⁵		1			
<i>Albertito el descontentadizo</i>		1	2	1	
<i>El espanto espantado</i>	1			1	2
<i>El niño de dulce</i>	1	1	1	1	1
<i>La niña envidiosa</i>		1		2	1
<i>La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes</i>		1	2	1	
<i>Los niños jugadores</i>	2		1		
<i>Por querer ser muñeco</i>		2	1	1	1

Tabla 4

Portadas con relación a las categorías del texto					
	Situación inicial	Inicio del conflicto	Conflicto	Resolución del conflicto	Situación final
<i>Barba Azul</i>			X		
<i>Blancanieves</i>		X			
<i>Aladino A (Vanegas)</i>			X		
<i>Aladino B (Guerrero)</i>		X			
<i>Albertito el descontentadizo</i>				X	
<i>El espanto espantado</i>			X		
<i>El niño de dulce</i>				X	
<i>La niña envidiosa</i>	X				
<i>La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes</i>		X			
<i>Los niños jugadores</i>				X	
<i>Por querer ser muñeco</i>	X				

²⁵ Solamente incluí el cuadernillo de la imprenta Vanegas Arroyo ya que es el único que tiene grabados intercalados en el texto, si bien es importante el análisis de la portada como se mencionara un poco más adelante, fue preferible solo tomar el cuadernillo de Vanegas para la tabla.

Como puede observarse en las tablas, las imágenes de los cuadernillos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo son, en su mayoría, grabados a una tinta que van intercalados en el texto. Debe señalarse que las medidas de la imagen varían acorde a la escena representada. Las ilustraciones más comunes son las que ocupan una página del cuadernillo, aunque también pueden aparecer dos grabados que constituyen una sola imagen que se encuentra en dos páginas, como el caso de *Blancanieves* o *Aladino*.

En la tabla 2 puede verse que en los cuentos el número de imágenes no se repite de la misma manera en todos los textos, ya que existen cuadernillos con un solo grabado, como es el caso de las páginas centrales en *Blancanieves* y *Aladino*. Por el contrario, existen cuadernillos que tienen hasta cinco grabados intercalados en el texto, como *El niño de dulce* o *Por querer ser muñeco*. Si se quiere tomar una media para la cantidad de grabados que los cuadernillos contenían, se puede decir que entre tres y cuatro era lo normal, con excepciones como las antes mencionadas.

El uso del grabado como recurso mnemotécnico también se puede ver en los cuadernillos estudiados, ya que los grabados ilustran y complementan la narración en los distintos niveles del texto. Los grabados en las colecciones analizadas representan, de acuerdo con el relato, la situación inicial, el conflicto y su resolución. Estos últimos son los más numerosos en los cuadernillos estudiados como puede observarse en la tabla 3.

Los grabados que corresponden a la resolución del conflicto en los cuadernillos son siete en total. Le siguen aquellos que señalan el inicio del conflicto y la situación inicial, con seis ejemplos de cada uno. Después se puede observar que los grabados que corresponden al conflicto son cinco y, finalmente, cuatro que ilustran la situación inicial. En este conteo se demuestra que el grabador ilustraba la resolución del conflicto con mayor ahínco, suponiendo que ilustrando estos pasajes al niño o al lector le quedaría más clara la lección que el impreso le quería enseñar. Tenían por ende una función moralizante-ejemplar. Esto lo veremos con mayor detenimiento más adelante.

Tras haber analizado estos puntos, me detendré en las imágenes de cada cuadernillo. En este ejercicio se incluye la revisión de la portada con el fin de comprender la intención

que el grabador quería lograr con las ilustraciones que utilizaba,²⁶ además de ver la función que cumplen acorde con las categorías del texto previamente impuestas.

El orden que sigo para la exposición del análisis de los cuentos del *corpus* es la siguiente: en primer orden estudio aquellos que se pueden considerar como cuentos de la tradición europea con la inclusión del relato de LMYUN de la tradición árabe y en el segundo apartado estudio los cuentos a los que he denominado moralizantes. Estos apartados permiten al lector comprender mejor las similitudes y diferencias de cada categoría.

3.1 cuentos maravillosos tradicionales

3.1.1 *Barba Azul*

El grabado de la portada (figs. 1 y 2)²⁷ del cuadernillo ilustra una parte central del relato, el momento en que la esposa de Barba Azul transgrede la prohibición impuesta y abre la puerta del cuarto secreto donde halla a las otras mujeres muertas. Esta portada está elaborada a dos tintas, en los colores negro y rojo. Se distinguen dos planos en la imagen: el primero es el de la esposa contemplando, con horror, el interior del cuarto secreto de su esposo. En tanto que en el segundo plano el grabador coloca las cabezas, algo amorfas, de las ex parejas del villano en la pared del fondo del cuarto, junto con el efecto de la sangre coagulada en el suelo, escena que se describe muy gráficamente en el cuento. Además, la perspectiva del grabado logra centrarse en la parte del medio de la hoja, generando particular énfasis en la esposa que contempla el interior.

En las páginas interiores del impreso existen tres imágenes que ilustran momentos climáticos en el cuento. La primera presenta a la esposa con sus amigas que ven las maravillas de la casa, que corresponde a la categoría del conflicto, puesto que, después de esta escena, aparece la esposa, quien corre escalera abajo a contemplar lo que su esposo guardaba en ese cuarto misterioso, que se relaciona directamente con la portada. Los planos en este grabado también son tres. El primero es la mesa donde aparecen con las riquezas que estaban a la disposición de la esposa, en el segundo aparece una mujer contemplando los mismos tesoros

²⁶ La importancia de la imagen o ilustración en la portada recae en que este es un documento paratextual cuya función principal es la de llamar la atención del lector o consumidor. Cf. (Genette, 2001, 25).

²⁷ Todas las imágenes referidas aquí se pueden consultar en el anexo que se incluye al final de esta investigación.

y el tercero muestra a una mujer al lado de unas cortinas enormes. En este último grabado se observa que la línea de acción puede parecer horizontal, ya que la mirada de las dos mujeres, que contemplan los tesoros, centra la atención en la parte media del grabado de nueva cuenta (figs. 3 y 4).

En el grabado de los dos caballeros cabalgando hacia la casa de Barba Azul (figs. 5 y 6), la atención se centra en la parte superior, donde se ve la imagen de un castillo al que estos se dirigen. La presentación del grabado parece un tanto circular, dejando un pequeño espacio libre para que sirva de descanso visual al lector. La imagen representa una parte de la resolución del conflicto, donde los hermanos corren al auxilio de su hermana en peligro mientras ella, Ana, la esposa, les hace señas desde el techo de la torre de la casa de Barba Azul. Sin embargo, en el grabado no se puede ver la presencia de la mujer pidiendo auxilio y el grabador sólo coloca a los dos caballeros galopando hacia su destino.

La última de las ilustraciones representa la muerte de Barba Azul (figs. 7 y 8). La corporalidad es dinámica en esta imagen que ilustra la muerte del villano, donde es más notorio el uso de los planos, siendo tres los aquí presentados: uno es el de Barba Azul muriendo a mano de los dos hermanos; el segundo, es la hermana desmayada en el fondo de la habitación presa del miedo y el tercero es el fondo de la casa, representado con una puerta abierta. Sólo hay una perspectiva general en el grabado. En el caso de esta última, la muerte de Barba Azul es bastante fiel al texto, ya que el cuerpo del villano está siendo atravesado por dos espadas que cruzan su espalda mientras la esposa está desmayada presa del miedo. El texto señala:

En aquel momento llamaron tan recio a la puerta, que Barba Azul se detuvo, eran los hermanos de la joven que al entrar echaron mano a las espadas y se arrojaron sobre Barba Azul. Que al verlos huyó para librarse, pero los hermanos lo persiguieron tan de cerca, que alcanzándolo en la escalera lo traspasaron con las espadas. La pobre joven estaba muerta de susto como su esposo; y hasta pasado un gran rato pudo abrazar a sus hermanos.
(*Barba Azul*: 7)

En el último grabado de *Barba Azul* hay una similitud con el grabado que realizara Gustave Doré en 1862, como se puede apreciar en la figura 9. Esto demuestra, como ya ha sido señalado por varios estudiosos, que los grabados de Posada estaban inspirados en distintas fuentes (cf. Bonilla, 2005 y Galí, 2013). En algunas ocasiones es difícil rastrear el grabado “original”, de base o de inspiración para el impreso, pero se sabe que estos pertenecen tanto

al ámbito culto o libresco como al popular. Esto nos habla no sólo de una tradición textual, sino también de una migratoriedad de la imagen. Ambas ilustraciones de la muerte de Barba Azul presentan la misma corporalidad en los personajes, con la diferencia en el uso de la técnica, ya que en el caso del impreso en el cuadernillo éste tiene menos detalles, el grabador se centra sólo en los esenciales, como las siluetas generales para lograr una fácil impresión y mayor economía para la imprenta.

Todos estos grabados fueron elaborados en una plancha de metal. En el caso de la segunda versión de los cuentos impresos en la casa Vanegas Arroyo (figs. 4, 6 y 8), sólo difiere la impresión en cuanto al color, ya que se usó la técnica de estarcido o esténcil para añadir colores básicos como el amarillo, el verde, el cian y el rosa en ciertas partes, con el fin de hacer más llamativa la presentación.

3.1.2 *Blancanieves*

La portada de *Blancanieves* es igual en ambos cuadernillos (figs. 10 y 11). En ella se representa la escena en la que los enanos llegan a su casa en el bosque, después de trabajar, y ven a la princesa dormida en las camas que juntó para poder caber mejor. En este caso se ilustra el inicio del conflicto, como se establece en la tabla. La portada se realiza con la técnica del estarcido a dos tintas; es decir, se utiliza tinta roja para enfatizar ciertos detalles y otorgar dimensión en el grabado, al igual que en el caso de *Barba Azul*.

De nueva cuenta se destaca la existencia de distintos planos en el grabado. El primero consta de un enano viendo al lado derecho de la imagen; el segundo muestra a la princesa recostada en su cama, mientras los demás enanos la observan con expresiones que van desde la sorpresa hasta el enojo. El grabado se centra en la parte baja del cuadernillo, dejando sólo un espacio donde el grabador coloca la tipografía del título del cuento.

Existen dos versiones del cuento de *Blancanieves* y ambas poseen solo un grabado en el interior del cuadernillo. Destaca que ambos grabados difieren en cuanto a la composición y la técnica usada además de que fueron elaborados por dos grabadores distintos, uno es de Manilla y otro de Posada. El primer cuadernillo presenta la técnica de coloreado de esténcil (fig. 12), mientras que el segundo carece de ella (fig.13). Ambas ilustraciones tienen varios elementos en común. Por una parte, se representa a Blancanieves con los siete enanos como la reina del castillo rodeada por ellos. Por otra parte, el punto de fuga en los grabados de

ambos impresos es nulo, ya que la espacialidad consta solamente de dos planos generales: uno donde se ubican los personajes, Blancanieves y los siete enanos, y el segundo es el fondo del palacio.

La diferencia entre los impresos, adicionalmente al estarcido, es la postura de Blancanieves: en unos se halla sentada en el trono rodeada de los enanos mientras que en el segundo se encuentra de pie. De igual manera, el trazo es muy distinto en ambos grabados. El primero es un grabado elaborado por Manilla y el segundo un grabado elaborado por Posada. Dicha diferencia se nota en el grosor de las líneas; el trazo delgado es notorio en los grabados de Manilla en contraposición a los de Posada.

Con este ejemplo se hace explícito que el editor podía darse ciertas licencias al publicar un texto, ya que en las versiones estudiadas hasta ahora de este cuento no existe una que nos diga el destino de los enanos después del fin de la custodia de la princesa en el bosque. No se plantea jamás a los lectores la idea de que los enanos fueran invitados a la boda, ni mucho menos se plantea la posibilidad de que la futura reina partiera al castillo con ellos. En parte esto se debe a que en la mayoría de los cuentos maravillosos una vez que terminan las peripecias de los protagonistas lo único que se espera es un final feliz que los muestre alejados de todo aquello que pudo haberles hecho daño.

3.1.3 *Aladino*

En el caso de este cuento, el análisis comparativo de las portadas de los dos cuadernillos se hace en función de la imprenta de la que provienen.

Como se mencionó, hay dos versiones del cuento de *Aladino* que se estudian en esta tesis. Uno de los cuadernillos fue impreso por la imprenta Guerrero, que trabajó durante las mismas fechas que la de Vanegas Arroyo, y por muchos años después que ésta. No se sabe con exactitud por qué este impreso carece de grabados intercalados en el texto, ya que sólo cuenta con el grabado sencillo de la portada. El otro cuadernillo, el que tiene la imagen central, fue impreso en la casa de Antonio Vanegas Arroyo.

El grabado de la portada del cuadernillo de la imprenta de Vanegas Arroyo está elaborado a dos tintas (fig. 14). Se ve en él a dos hombres, uno de pie con un objeto en las manos que parece ser la lámpara maravillosa y el otro está acostado, como si se hubiera desmayado; en el centro se observa a una entidad roja, parecida a un demonio, que por el

contexto del relato podría interpretarse como el genio. Esta portada representa el conflicto central del texto. En otras palabras, es la escena donde Aladino pierde la lámpara a manos del hechicero malvado, siendo este último el que le quita todas las riquezas al joven.

En cuanto a la portada de la imprenta Guerrero (fig.15), podemos notar que el grabado es elaborado a una sola tinta, quizás para economizar más recursos y lograr hacer un mayor tiraje de copias. En el lado derecho de la imagen se representa a un joven, que tiene una pose rígida. Del lado izquierdo hay un hombre que lo señala al joven entre una cantidad enorme de nubes, que ocupan gran parte del grabado. Se puede inferir que éste es el genio, como se conoce en el cuento de *LMYUN*, en donde el anillo que le otorga el hechicero a Aladino contiene un genio.

La imagen representa el inicio del conflicto, donde el protagonista se ve aprisionado en la Cueva de las Maravillas. En la parte de debajo de la portada, se lee “1ª parte”, esto indica que los cuadernillos de cuentos de la Imprenta Guerrero podrían llegar a dividirse para contar la historia completa al unir las distintas partes, como el caso de las novelas por entrega.

Un rasgo interesante que conviene resaltar es la adaptación de los elementos tradicionales del cuento para encajar la obra en el contexto mexicano de estas portadas. Es posible que se hiciera este tipo de acción en los grabados para poder acercar al público aún más a los cuadernillos expedidos en estas imprentas. En el caso de Vanegas Arroyo, se puede ver que el genio está representado como un demonio rojo, con un bigote largo que le adorna el rostro; además de que tiene una sonrisa muy pícaro, como es el caso de la representación de los personajes con rasgos charros en la cultura popular mexicana durante la época. Se puede ver de igual manera en la parte de la espalda del genio una especie de capa que puede ser interpretada como unas alas que aún no se extienden completamente. En el caso de la portada de la Imprenta Guerrero, el genio tiene un enorme parecido con una figura de charro mexicano que observa al protagonista del cuento desde su posición de poder sobrenatural.

En cuanto a la imagen central del cuadernillo de Vanegas Arroyo, ésta refleja una de las escenas del cuento correspondientes al conflicto, según las categorías del texto. En la imagen podemos ver el uso de la técnica de estarcido con cuatro colores distintos: el verde, el rojo, el amarillo y el fucsia. En el grabado se puede apreciar a una multitud que carga distintos banderines, uno de estos está pintado de azul y tiene el nombre de Aladino; la

multitud va dirigida por dos caballos uno blanco y uno negro y se dirige hacia una especie de palacio o casa (fig. 16).

Hay dos aspectos que llaman la atención: en el relato, Aladino pide al genio que le conceda el deseo de ser rico como el sultán, el genio se lo concede y le otorga dos caballos a Aladino y una multitud para que pueda ir a pedir la mano de la princesa al sultán. Sin embargo, en el cuento se dice que Aladino va a la cabeza de la multitud junto con su madre, mientras que en el grabado se puede apreciar que no hay ninguna mujer o algún personaje del género femenino.²⁸ Además, se puede ver que la cara del jinete del caballo es muy similar a algunas caras que están en la multitud. Esto puede ser debido a que la placa del grabado podía estar incompleta y el grabador podría usar una figura a medio entintar para poder plasmar los rostros de la multitud.

Probablemente esta imagen o ciertos elementos fueron reutilizados para este cuento. Los personajes presentados sí tienen las características de una persona árabe o, por lo menos las vestimentas y el estilo arquitectónico del edificio lo demuestra. A primera vista en esta imagen no existe un punto de fuga ya que toda la imagen se ve sobre la misma línea de la ilustración sin cambio aparente, sin embargo, si se observa con mayor detenimiento, sí existe un punto de fuga poco delineado. Este detalle puede deberse a algún desperfecto en la placa de metal, justo en el centro de la página, que es donde aparece el edificio al que se dirige la multitud. Se pueden observar tres planos esenciales: el primero son los jinetes, el segundo es la multitud y el tercero es el edificio que le da la profundidad al grabado.

3.2 cuentos maravillosos moralizantes

3.2.1 *Albertito el descontentadizo*

La portada de este cuadernillo está elaborada a una sola tinta y consta de un grabado un tanto más sencillo que los anteriores, pero, sin duda alguna, es un estilo siempre fiel al de Posada (fig. 17). El grabado centra la atención nuevamente en el punto medio, mostrándonos la figura del protagonista rodeado de ángeles. Dos de ellos lo están cargando. Aunque aparentemente parece complicado delimitar los planos de este grabado, podemos notar que, en la orilla

²⁸ Se trata de una mera suposición, pero creo que reutilizar las placas de personajes masculinos era más sencillo que crear figuras femeninas, que usualmente implicaban más detalles en la ropa.

izquierda, se ve una silueta con un halo. Así que podemos decir que hay dos planos del grabado, el cual corresponde a la resolución del conflicto, puesto que es la escena en donde el niño muere al caer a la tierra en el globo en llamas.

El primer grabado que tiene el interior del cuadernillo es el de un globo sujeto con una cuerda, en el fondo se encuentran dos personas, un hombre y una mujer (fig.18). Este grabado es sencillo, es decir se realizó a una sola tinta. Pertenece al inicio del conflicto, según las categorías del texto empleadas. Representa la escena en la que el niño se aleja porque a sus padres se les suelta el globo. En este grabado se puede ver un plano principal donde están los padres del niño y el segundo es el del globo aerostático.

El segundo grabado, al interior del cuento, es el del niño visitando uno de los lugares a los que llegó con el globo, el cual parece ser la luna (fig. 19). Se pueden ver unas montañas y a lo lejos una fila de pequeños “lunáticos”, como los denomina el relato, que están formados para conocer al niño que se ve mucho más alto que ellos y claramente sorprendido. Esta imagen pertenece al conflicto, según la categorización antes señalada. Asimismo, es interesante ver cómo el grabador logra adaptar la idea del texto de que los habitantes de la luna sólo usaban nubes a modo de vestiduras, logrando cierta similitud con un borrego, en el caso del primer “lunático”.

El tercer grabado también pertenece al conflicto, donde se muestra al niño cayendo del globo destruido (fig. 20). El grabado traza una línea diagonal, centrando la atención en el cuerpo del niño, antes que en el del globo, que se va volando hacia otra dirección. El grabado solamente consta de un plano, a diferencia de los demás.

El último grabado del cuento pertenece a la resolución del conflicto. En él vemos al niño de pie, frente a dos personas mayores, sus padres, en una habitación (fig. 21). Consta de tres planos: el primero es el del niño, el segundo es el de los padres y algunos muebles, y, el último, es el de la decoración de la habitación. La atención se dirige al centro, donde se observa a los tres personajes conversando.

Como un detalle adicional, hay un pequeño grabado colocado en la moraleja del cuento, que representa lo que parece ser un cartero entregando un objeto frente a una puerta abierta. Esto, junto con el texto, deja en claro que los niños pueden mantenerse entretenidos

con los cuadernillos de la imprenta de Vanegas para no desear hacer lo mismo que hizo el niño protagonista (fig. 22).²⁹

3.2.2 *El espanto espantado*

La técnica del grabado de la portada es la misma que la del cuadernillo anterior, es decir se realiza a una sola tinta sobre la hoja de color sepia (fig.23). El grabado señala una parte del conflicto. Se observa la figura del niño apoyada sobre lo que parece ser una especie de silla mientras sostiene una máscara. A su vez está observando la puerta. En el grabado se pueden ver solamente dos planos: el primero es el del niño y el segundo es el fondo con la puerta. Un detalle interesante es la similitud del grabado del protagonista con el de Alejito del cuento anterior, ya que al ser publicado a finales del siglo XIX e inicios del XX es normal que este tipo de vestimenta fuera utilizada con mucha frecuencia por los infantes.

El primer grabado al interior del cuento representa el inicio del conflicto del relato, donde se ve en primer plano al niño protagonista, de nombre Ricardito, tirando de las sillas con un hilo para asustar a sus padres en su habitación (fig. 24). En el segundo plano se ve a su madre cubriéndose la cara con sus manos, mientras el padre observa al niño con desaprobación. Es bastante interesante ver que en el grabado se ve al niño haciendo las travesuras, lo cual no se describe en el texto nunca, ya que el protagonista era muy cuidadoso al realizarlas. De cierta manera esto nos adelanta un poco de la historia, además de que logra hacer cómplice al lector.

El segundo grabado es el del niño que va caminando al baño, donde estaría esperando a los empleados de su casa, a quienes les había dado píldoras purgantes para poder espantarlos. Detrás de él se puede ver a una presencia que según el cuento “Expedía chispas verdes y flotaba” (fig. 25). Para el grabador fue importante dotar a la máscara del niño con emociones, pues se nota que está realmente sorprendido de ver al espíritu flotando ante él.

El siguiente grabado corresponde a la situación final del relato, donde se aprecia al niño claramente arrepentido llorando, de rodillas frente a sus padres. Esta pose es muy común

²⁹ Dicha idea de la publicidad introducida de manera implícita en los cuadernillos de la casa Vanegas Arroyo se retoma un poco más adelante con el impreso de *Por querer ser muñeco*.

para el grabador al ilustrar el arrepentimiento infantil (fig.26).³⁰ La madre mira con tristeza al niño y el padre tiene una mirada bastante seria, cabe recordar que en esta parte del relato el niño les confiesa a sus padres que los espantos y las bromas eran jugadas por él. Consta de dos planos: el primero es el plano de la familia y el segundo es el fondo que es representado por un cuadro colgado cerca del hombro del padre. Si bien no era tan necesario colocar el cuadro, esto le da un poco más de vida al grabado, puesto que, gracias a este pequeño detalle, se puede dotar de cierta profundidad al mismo.

La última imagen también pertenece a la categoría del final del relato, en este podemos ver a dos niños sentados en un sofá, uno de ellos está tocando un instrumento musical parecido a una mandolina, a su lado está el protagonista cantando con lo que parece ser un cuadernillo en su mano izquierda (fig. 27). Es curioso el desarrollo de este grabado pues en ningún momento se habla de esa otra figura sentada en el sillón. Las similitudes entre ambos rostros y cabellos nos hacen pensar que el grabador utilizó el mismo molde de la cara y sólo decidió cambiar la ropa del protagonista. Otro rasgo interesante es la imagen que está inspirada directamente en la publicidad que se hacía el mismo Vanegas al interior de los cuadernillos, que dice así:

Ahora únicamente sus distracciones consisten en leer los graciosos cuentecitos que se venden en la Imprenta Antonio Vanegas Arroyo, y estudiar las bonitas canciones que están a la venta en la misma casa. (Suárez, s.f.: 8).

3.2.3 *El niño de dulce*

El caso del cuento *El niño de dulce* es muy interesante, puesto que en él, además del grabado de la portada que también representa la resolución del conflicto, existe un grabado para cada una de las categorías del relato. La portada del cuadernillo está elaborada a dos tintas, la roja y la negra, dejando espacios en blanco para dar más profundidad al grabado (fig. 28). En la escena se ve cómo el ángel de la guarda del niño llega para auxiliarlo y regresarlo a su estado humano, después de que el demonio le jugara una treta. La imagen se halla dividida en tres planos: el primero es el del ángel con el niño al frente; el segundo es el del demonio que está

³⁰ Esta misma corporalidad puede notarse en momentos de gran tensión. Otros ejemplos de esto se observan en el cuento *La niña envidiosa*, *El niño de dulce* o en el momento en el que Alejito se da cuenta de que regresó a su vida normal y puede tener otra oportunidad de portarse bien y ser mejor persona.

sosteniendo lo que parece ser un halo de algún tipo junto con la cama del niño y el tercero es el del fondo de la habitación.

Los grabados al interior del cuadernillo están coloreados con la técnica del estarcido y predominan principalmente los colores amarillo, azul verdoso y el rojo. En el primer grabado, que encontramos en la parte superior de la página, se nos presenta a Marianito que tiene un problema serio con los dulces, ya que los consume frecuentemente (fig. 29). Existe un plano muy distintivo que es el del niño sentado en la mesa y el fondo, que se limita a ser un conjunto de líneas que parecen destacar siluetas. La atención del grabado se centra en el niño solamente, ya que se presenta al protagonista.

El segundo grabado al interior del relato está relacionado con el inicio del conflicto. Se halla en la parte de arriba de la página, donde se observa al protagonista que ve al demonio vestido de dulcero (fig. 30). En la escena Marianito, al verse encerrado en su habitación sin poder comer dulces, invoca al demonio para que le dé algo de azúcar. El demonio aparece y comienza a alimentarlo. Son dos planos principales: el primero es el de los dos personajes al frente con estarcido y el segundo es el de la habitación, que se emplea para darle profundidad a la imagen. La representación del diablo es bastante interesante puesto que se le ve usando una boina muy adecuada a la época junto con una camisa de manga larga blanca, su mandil largo para evitar mancharse y sus pantalones a cuadros para terminar de hacer juego, del mismo modo se le ve cargando una charola con algunos dulces entre los que se describen los camotes, las cocadas los higos entre otros, sin embargo el grabado aparenta solo tener camotes en la pequeña charola, es bastante curioso ver al diablo vestido como un dulcero de la época con todo y los atavíos de la tan tradicional labor.

El tercer grabado, que comprende dos páginas, representa el conflicto, puesto que en esta parte el demonio, al ver que el hambre del niño por el dulce sobrepasaba todo lo que él conocía y cansado de que éste le hiciera perder el tiempo, decide transformarlo para que así Marianito tenga todo el dulce que quiera (fig. 31). De nuevo hay dos planos: el primero consta de los personajes principales con el niño protagonista ubicado en la parte izquierda al centro y el demonio, que ocupa todo el grabado, con las alas extendidas y tiene en la mano una varita. Su corporalidad denota que va caminando lejos del niño mientras expulsa el clásico humo verde o amarillo de las apariciones, que es un rasgo propio de las comedias de magia. El demonio se dirige a la ventana con la intención de salir del encierro del niño. En esta

lámina, como en las demás, se emplea el estarcido para dar más dimensión y color a la ilustración. En este caso es interesante ver como se combinaban el azul y el amarillo para darle un tono verde a la parte superior de las alas del ente.

El siguiente grabado corresponde a la resolución del conflicto: al sufrir demasiado mientras se comía a sí mismo³¹, el niño siente un arrepentimiento terrible (fig. 32). De esta manera junta sus manos y, con gran dolor en el corazón, comienza a rezar por perdón; baja su ángel de la guarda y lo hace prometer que será un niño bueno. La corporalidad del grabado es interesante, puesto que la presencia no humana, el ángel, tiene una postura menos rígida a comparación del demonio. Los rasgos suaves le dan calma al lector mientras observa cómo el ángel estira su mano para poder tocar al niño y regresarlo a su estado natural.

El último grabado corresponde a la situación final donde un niño muy sorprendido le cuenta a su padre la historia por la que pasó (fig. 33). En esta escena el niño, al regresar a su forma natural, corre a disculparse con sus padres y promete ser un niño bueno y obediente. Como en la mayoría de los grabados de estos cuentos hay dos planos: uno correspondiente a los personajes y otro es el del fondo de la habitación. En este grabado predomina el uso del azul que está en contraposición del rojo que dominaba con la presencia del demonio. Como se mencionó antes, era importante para el grabador ilustrar cada una de las categorías del relato. Al tratarse de una representación de la gula, Constancio S. Suárez quería dejar en claro el castigo que le podía llegar a suceder al lector si no tenía medida con sus conductas, reafirmando así la buena moral cristiana de la época. Debe considerarse que las repercusiones del deseo de este niño son un poco más fuertes que en otros cuentos.

3.2.4 *La niña envidiosa*

El grabado del cuadernillo es a una sola tinta, en la portada se observa a la familia que protagoniza el cuento. Este representa la situación inicial (fig.34). Se destaca que parece un retrato de una familia de la época: pues incluye a los dos padres de pie, mirando de manera casi orgullosa al frente mientras las dos niñas, delante, permanecen en una pose un tanto rígida. Aunque en esta portada los vestidos de ambas niñas son distintos, al interior del

³¹ Es importante el resaltar que en el grabado no se representa jamás al niño con el estado de dulce ni se representa su transformación propiamente

cuadernillo estos dos personajes femeninos usan el mismo vestido. Esto puede deberse a una reutilización de las imágenes o tal vez a una modificación del grabado original para ahorrar materiales. Un detalle interesante es que la imagen de la madre no se reproduce en el interior del cuadernillo y, por otro lado, el padre cambia drásticamente ya que el que está dentro del cuadernillo no se parece en nada al presentado en la portada, ya que el de la portada no tiene una ligera calva como el del interior del cuento y sobre todo se nota un tipo de cuerpo muy distinto. Puede que este tipo de imágenes (las de las portadas) no se aplicaban exclusivamente para estos textos sino que también podrían usarse para distintos cuadernillos con variadas temáticas.

El grabador elabora un marco para las ilustraciones y el texto, puede ser para que el relato se vea más llamativo para el lector. Ya al interior del cuadernillo, el primero de los grabados ilustra el inicio del conflicto, puesto que podemos observar a una de las hermanas levantando al duende mientras lo observa con amor (fig. 35) (cf. Carranza, 2022). Por su parte, la otra hermana está de pie con una cara de horror. Es curioso ver que las niñas son muy parecidas entre sí, a pesar de que, según el relato, las niñas no eran gemelas.

El segundo grabado representa el conflicto: el padre encuentra a una de las hijas, Rosario, besando al duende (fig. 36). De esta manera el padre descubre que la causa de la mala suerte de su hija Lupita es gracias a esos dos. Se observan dos planos principales en el grabado: el primero es el del padre al fondo observando con una pose un tanto rígida a su hija y al duende, quienes están en el segundo plano.

El tercer grabado también pertenece al conflicto. En él vemos como el padre comienza a perseguir al duende para alejarlo de su hija mayor sin darse cuenta de que el extraño ser hechizó a la misma (fig. 37). El fondo está dibujado de una manera muy delicada, en contraste con las siluetas de los dos personajes que están presentes en el grabado. De hecho, es claro que la idea del grabador era la de crear un corte tajante, que dividiera la página en diagonal, ya que el corte se puede observar de la esquina superior izquierda a la inferior derecha.

El último grabado corresponde a la situación final del relato, donde se muestra a una monja sentada leyendo lo que puede ser una Biblia (fig. 38). Se infiere que es la hermana menor, puesto que en el relato se dice que después de que su hermana y el duende desaparecieron en una nube de humo verde ella decidió dedicarse al camino de Cristo.

Nuevamente notamos el contraste entre el fondo y la imagen de la monja, los trazos para el fondo tienden a ser más delicados para que la atención del lector se dirija al personaje.

Lo que llama la atención de este cuadernillo, aparte de lo mencionado sobre los márgenes decorativos, es el trabajo de las líneas, puesto que éstas se ven un tanto más delgadas y cuidadas que en otros cuadernillos. Podría decirse que el grabado pudo ser elaborado en una placa de metal, por los detalles más nítidos que se pueden observar contrapuestos a la clásica placa de madera que se usaba a principios de la imprenta.

También llama la atención el hecho de la representación del personaje del duende, puesto que este tiene unos rasgos muy mexicanizados, en su modo de vestir principalmente, ya que a primer vista parece que trae un traje y un sombrero tradicional muy al estilo de los charros. Destaca también su nariz que aparenta ser muy grande y parece ser inclusive parecida a un palo de escoba. Esta característica está relacionada con relatos fantásticos como el caso de *Pinocho* o el cuento clásico tradicional de *Al este del sol y al oeste de la luna* recopilado por los hermanos Grimm. Esto nos permite saber que el escritor estaba muy imbuido en el imaginario popular de los cuentos y de ese modo lograba hacer buenas adaptaciones que llamaran la atención del lector.

3.2.5 *La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes*

La portada del relato ilustra el inicio del conflicto (fig. 39). En este grabado podemos observar a un niño siendo dirigido por un adulto a una puerta; al fondo se puede ver lo que parece ser una persona llorando. Puede intuirse que es una mujer por el estilo del trazo. Se infiere que el niño es Alejito y el adulto es su padre, acompañándolo al centro correccional donde lo van a inscribir con la esperanza de que este corrija su mal comportamiento y finalmente la figura en el fondo puede tratarse de su madre.

El segundo grabado representa el conflicto (fig. 40). En esta escena se aprecia a Alejito algo asustado, quien observa con detenimiento algo que está frente a él. Es curioso ver cómo para el grabador era importante ilustrar al niño en ropajes de presidiario, puesto que en esta época, como vimos en el apartado 2.3.3., que mandaran a un niño a un centro correccional era una de las opciones de castigo, si es que el niño resultaba incorregible (cf. Bailón).

En la imagen se puede ver que el trazo del fondo y el del niño son del mismo grosor y, por lo tanto, no se puede establecer muy bien si hay dos planos distintos, puesto que, por el grosor de las líneas es difícil distinguir entre ellos.

El segundo grabado es el de un tecolote enorme que llega a ver a Alejito (fig. 41). Es curioso ver cómo para el grabador, en este caso particular, es importante cambiar de ropajes al niño, ya que este animal demoníaco se lo va a llevar a otro lugar donde podrá hacer de las suyas. Si observamos con detenimiento, podemos ver que en el primer plano contempla al animal con unas líneas que parecen indicar que él está hablando. El segundo, es el del niño corriendo hacia él, mientras lo observa con una cara que se puede establecer entre el asombro y el horror. Este grabado pertenece de nueva cuenta al conflicto del relato.

La cuarta ilustración corresponde a la resolución del conflicto (fig. 42). En éste podemos observar a Alejito bastante triste, rodeado por un demonio y por el tecolote que se le apareció en su habitación. Al fondo se hallan las montañas y las cuevas. El lugar a donde lo fue a llevar esta ave se trata de un paraje muy desierto. El grabado representa la escena donde el niño al ver que su desayuno, comida y cena serán solamente azotes, se arrepiente. Como es un niño y su arrepentimiento es genuino el demonio se apiada de su alma y lo libera, no sin antes darle una advertencia de que se portará bien o si no tendrá que regresar.

La última imagen es la del niño volando en la espalda del tecolote para poder salir de ese terrible lugar al que lo habían llevado (fig.43). El grabado está centrado para otorgarle más presencia, se puede pensar que el fondo solo son trazos elaborados al azar. Sin embargo, si ponemos algo de atención a los trazos, se observa que las líneas que están en el grabado representan las nubes. En la parte de abajo hay una vela, esto puede ser un simbolismo de que al final el perdón y la redención le ganaron al demonio en su propio juego. Además de ser una referencia a que el demonio es un instrumento de castigo que ayuda a corregir a los protagonistas de estos relatos.

3.2.6 Los niños jugadores

La portada del cuento es un grabado sencillo, a una sola tinta, que representa la resolución del conflicto del relato (fig. 44). Está dividido en dos planos principales: el primero es el de los niños sentados jugando a las cartas y el segundo es el de un señor observándolos a la distancia. El primer grabado que aparece en el interior del relato es de uno de los dos

personajes, Marianito (fig. 45). En este grabado se presenta al niño sentado en una mesa que está cubierta por toda clase de juegos de azar que van desde los dados hasta las cartas de la baraja. El grabado es a una sola tinta y en este caso sólo se puede observar un plano evidente que es el que se acaba de describir.

El segundo grabado del relato representa nuevamente la situación inicial (fig. 46). En este grabado podemos ver cómo a Marianito se le aparece el demonio en forma de perro negro para cumplirle un deseo. Por el estilo de la línea se distinguen dos planos: el primero es el del niño en la cama con una postura tiesa y el segundo es el del perro negro a los pies de la misma.

En el tercer grabado, que representa el conflicto (fig. 47), se observa a un grupo de niños entre los que resaltan los protagonistas del cuento, Marianito y Paquito. Este grabado está dividido en tres planos: el primero es el de las ventanas, que indica que están en la calle; el segundo, son los niños en una postura rígida que observan a los protagonistas mientras estos juegan y, en el tercer plano, aparecen ambos niños muy concentrados jugando. Este grabado es la representación de la rivalidad que desarrollan los niños al momento de conocerse y ver que el diablo les concedió el mismo deseo.

3.2.7 Por querer ser muñeco

En este relato la portada, al igual que en muchos de los cuadernillos, está elaborada a una sola tinta (fig. 48). Aquí se representa el inicio de la situación en donde vemos al protagonista, Lorencito, caminando en la calle. En este caso el punto de fuga del grabado es el edificio que se encuentra al fondo, lo cual da la sensación de espacialidad.

El segundo grabado al interior del cuento representa el inicio del conflicto (fig. 49). Allí se observa a una niña, que mas adelante se revela que es la muñeca que le ayuda al niño a cumplir su deseo con el auxilio de la bruja, que se le aparece a un niño muy sorprendido. Hay un detalle muy interesante en el fondo del grabado, pues éste asemeja una pared de un material parecido a la tela; esto puede deberse a un error de impresión o a que no quisieron darle tanto detalle al grabado en ese plano para agilizar su producción.

El tercer grabado también pertenece al inicio del conflicto, en él se ve a un niño siendo dirigido a la ventana de manos de la muñeca que llega a visitarlo (fig. 50). La ventana podría ser la juguetería en donde el niño la ve por primera vez o la de su habitación. La corporalidad

para el grabador es muy importante en este caso, ya que en este grabado parece que la muñeca maneja al niño, por lo que de una manera se está adelantando el destino del protagonista del cuento.

El cuarto grabado corresponde al conflicto (fig. 51). En este podemos observar a un Lorencito de porcelana roto en el suelo. Al convertirse en muñeco para poder evadir sus responsabilidades, Lorencito es comprado por una familia y el niño al que le es dado lo tira rompiéndolo en mil pedazos. Este grabado es muy interesante de analizar puesto que es uno de los pocos grabados en el corpus que tiene demasiados elementos para análisis, se siente muy saturado y de cierta manera no ofrece un descanso visual al lector mientras le muestra al niño que compró a Lorencito con las manos estiradas y también se pueden observar los muchos juguetes tirados en la habitación. Al fondo sólo podemos ver a un pobre Lorencito, en forma de muñeco, roto con una cara de horror y sufrimiento.

La resolución del conflicto se representa en el quinto grabado, donde podemos ver cómo van dos niños tomados de la mano, corriendo, con una mirada de complicidad (fig. 52). En este caso la escena remite al arrepentimiento del niño cuando éste regresa a su estado original y decide huir junto con la niña, quien era la muñeca que lo visitó, para pedirle disculpas a la bruja y así regresar a sus respectivos hogares.

El último grabado del cuento representa al protagonista sentado en un pequeño taburete con algunos juguetes rodeándolo, mientras él lee cómodamente lo que puede ser un cuadernillo o un libro. Este grabado comprende la situación final del cuento y consta de un solo plano (fig.53). Es importante recalcar que en este cuadernillo, así como en otros que hemos visto, la publicidad de la propia imprenta se introduce tanto en el texto como en los grabados, pues se da a entender que lo lee Lorencito son impresos de Vanegas Arroyo. Además, se puede ver un esfuerzo del editor por hacer hincapié en que los niños deberían de comportarse bien para poder ser buenos ciudadanos.

Con este estudio realizado a lo largo del capítulo podemos determinar que el grabado es una parte muy importante ya que gracias a él se demuestra que el uso de las imágenes permitía que el editor y el propio grabador se acercaran al público de manera natural, gracias a esta conexión la imprenta podía, de cierto modo, entablar una relación interesante con el público al que dirigía las distintas ilustraciones y trabajos, de este modo también podemos darnos cuenta de que tanto Vanegas Arroyo como Posada y Manilla fueron unos visionarios

a la hora de presentar las obras, tanto por la parte de la edición de los textos y de la imagen, es importante el recalcar de igual manera que la migración de tópicos llega también a la imprenta con las imágenes alusivas de ciertos tropos que tienen que ver con la apropiación y actualización del canon universal. Logrando de esta manera un canon nacionalizado que le permitía a las distintas imprentas echar mano de los temas que sabían que llamarían la atención del público y a su vez utilizarlas como ejemplo claro para la inserción de las moralejas.

Conclusiones

Uno de los elementos fundamentales de los cuadernillos de la imprenta de Vanegas Arroyo son los grabados. La mayoría de ellos pertenecen a un canon tradicional que permea en el imaginario colectivo (cf. Fernández Pichel, 2010) y, por ende, las representaciones de los cuentos populares siempre tendrán imágenes similares en distintas versiones alrededor del mundo, con más o menos detalles. Con esto me refiero a las imágenes representativas que nos demuestran que la migración de la literatura popular no sólo se dio en el texto, sino que también iba de la mano de los distintos grabados alusivos que permiten tener acceso a un catálogo visual universal. Ello habla de una sociedad en la que la imagen se iba abriendo paso para pasar a ser una cultura visual predominantemente en el siglo XX.

También podemos notar que hay un acercamiento al canon de la imagen del cuento tradicional universal, ejemplo de lo cual es la imagen de *Barba Azul* de Gustave Doré que está referenciada en el cuadernillo ilustrado por Posada. Sin embargo, también está presente la inclusión de detalles locales, en este caso, muy mexicanos. En su momento se abordó la representación del duende de *Los amores del duende o la niña envidiosa* con rasgos de tipo charro como un ejemplo de este estilo. Tanto para el grabador como para el editor era importante la introducción de este tipo de motivos que le permitieran al público identificarse con lo que estaba expuesto en el texto.

Es importante recordar que, para esta adaptación, fue fundamental la mediación ejercida por los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Este último fue reconocido, años más tarde y gracias al Taller de Gráfica Popular, como un artista que

representó a la identidad mexicana. De este modo “el grabador de a centavo” llegó a ser uno de los más grandes exponentes del grabado tradicional de México. Sin duda, para el artista era importante retratar las situaciones más cotidianas de la vida diaria con un dejo de humor y de reapropiación; tal es el caso de los personajes descritos con rasgos y vestimentas más nacionales como el genio, el duende o las apariciones ilustradas en los cuentos moralizantes.

Otro resultado importante de esta investigación, como se mencionó unos párrafos antes, es la confirmación de la migración no sólo de texto sino también de las imágenes. Ello permite ver que, a pesar de la distancia en el espacio y el tiempo, el canon universal permea en la escena artística de las imprentas populares de finales del siglo XIX. Como varios autores han señalado, entre ellos Monserrat Galí o el coleccionista Mercurio López Casillas, los grabados de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada fueron un pilar importante para la construcción del imaginario de la época y ahora nos permiten conocer cómo lucía el pueblo mexicano del fin de siglo.

Acorde con lo expuesto, se puede concluir que las dos categorías que rigen la organización literaria de los cuentos tienen consecuencias también sobre el tipo de imagen empleado para su ilustración.

Los primeros son los cuentos maravillosos de tradición europea, en los que destacó el uso de las técnicas de coloreado e impresión de las imágenes. Además, las variantes producidas en la imprenta permitieron conocer aspectos importantes sobre las decisiones de los grabadores y el editor a través de la comparación. El grabador trataba de seguir el canon establecido, mostrando las escenas importantes de un cuento con la intención de ilustrar los fragmentos que son más pertinentes para la narración y que permiten la identificación del texto. Se puede notar que hay una escasez de grabados en los dos cuadernillos correspondientes a *Blancanieves* y *Aladino* en sus distintas imprentas. Sin embargo, creo que es importante resaltar que estos dos cuentos de tradición oral debían ser mucho más conocidos y, por tanto, era más sencillo situar al lector, o al escucha, ante la historia con el uso de solamente un grabado al interior, con la única excepción del cuadernillo de la imprenta Guerrero que, como se mencionó previamente, no tiene grabados internos.

Por su parte, se analizó que *Barba Azul* es un caso interesante pues se trata de un cuento que, si bien es conocido en Europa, en México no tenía tanta presencia. Por ello, aventuro la hipótesis de que para el editor, y por consiguiente el grabador, era importante que

el lector usara estas imágenes como punto de apoyo para la lectura, ya que al representar a grandes rasgos el conflicto, su resolución y la situación final del relato mediante estas imágenes el lector, e incluso quien sólo viera las imágenes, podía seguir el hilo de la historia de manera sencilla.

En cuanto a los cuentos maravillosos moralizantes, las ilustraciones pretendían ser un acercamiento a la cultura mexicana de la época, con un objetivo aleccionador que incluía, por lo general, un contenido ejemplar que auxiliaba al relato. Estos cuentos incluían muchas más imágenes que los cuentos maravillosos de tradición europea. Sus imágenes van desde los cuatro a los seis grabados, incluyendo el grabado de la portada. Asimismo, se puede observar que hay una necesidad del grabado de representar el castigo al personaje por haber obrado mal así como su redención para poder mostrarle al lector algún grabado referente a que el protagonista obtiene la recompensa del amor de sus padres y la aceptación de la sociedad de ese entonces. Por ello, se puede inferir que la función social y moralizante eran importantes en estos contenidos.

Destaca también en las imágenes de los cuentos moralizantes el recurrir a elementos de la comedia de magia, tal como vimos en *El niño de dulce* o *Por querer ser muñeco*, con la inclusión en el grabado de las chispas y de los colores con los que se pintaba el humo que daba paso a estos seres extraños nos demuestra que el grabador estaba muy familiarizado con lo que sucedía en la cotidianidad y sobre todo con lo que estaba de moda en la época.

¿Qué pretendía el editor lograr con los materiales estudiados? Es complicado argüir que la única razón de Vanegas Arroyo fue aportar cultura al público general. Sin embargo, es importante recalcar que de manera indirecta lo logró, ya que al tratarse de un objeto económico, la gente podía acceder a él más fácilmente. Por ende, fue importante para el editor presentar algo que fuera accesible a todo tipo de lector o escucha. Esto nos permite explicar, por ejemplo, la decisión de Vanegas Arroyo de ilustrar mayoritariamente las situaciones donde se resuelve el conflicto del relato que va de la mano con el sentido de ejemplaridad en los cuentos. Además, se reafirma la idea del cuento como un elemento lúdico y pedagógico o didáctico, ya que el autor o impresor espera enseñar a los niños a que deben ser obedientes con sus padres e igualmente deben de ser buenos miembros de la sociedad. Por ejemplo, las imágenes que ilustran las resoluciones de conflicto de los cuadernillos, las que permiten

recalcar al lector que, a pesar de que vaya por el mal camino, si se corrige y con la gracia de Dios, puede dirigir su vida por el buen camino de nuevo.

Otro elemento a considerarse es la tradición editorial de la que provienen Vanegas Arroyo y el hecho de que una de sus influencias fue el legado de imprentas como la de Saturnino Calleja, quien fue uno de los pioneros en el mundo de la imprenta dedicada al público infantil. El editor Vanegas Arroyo tuvo la capacidad de ver que este público era un sector desatendido y comenzó, acertadamente, a producir colecciones dedicadas especialmente a ellos. Así, con la inclusión de grabados coloridos al interior del cuadernillo y en su portada que, a modo de paratexto servía para llamar la atención, el editor logró llegar uno de los sectores más descuidados por las imprentas de la época.

En cuanto a la relación del texto con el grabado, Vanegas Arroyo logró establecer una relación simbiótica entre el aspecto visual y el oral (Rosero, 2010: 9). Es decir, no es posible tener una experiencia completa del cuadernillo si alguno de sus elementos llegase a faltar, ya que existe una dependencia de ambos aspectos, el visual y el tradicional–oral. Como una unidad en conjunto la funcionalidad de la imagen y texto se obtiene de la combinación de las técnicas, tanto de escritura sencilla, en el sentido de la facilidad de lectura por el comprador, como la de los grabadores y coloristas que permitían la obtención de una pieza maravillosa a la vista del comprador. Gran parte del esfuerzo de la imprenta emulando a grandes imprentas como la de Calleja, con sus amplias colecciones de cuentos y de teatro, es precisamente el entregarle al público mexicano una pieza de cultura o educación accesible, que a su vez lograra atrapar al lector o escucha con distintos niveles de interpretación.

Es relevante recapitular algunas de los métodos de estudio aplicadas en este trabajo a las imágenes. Se tomaron en cuenta exponentes como Monserrat Galí, Erwin Panofsky y Paul Westheim para el estudio de la imagen-texto. Uno de los puntos más importantes para este análisis fue el diseccionar el grabado en varios planos, al estilo Panofsky, lo que me ayudó a determinar la composición de la placa. Sin embargo, en algunas ocasiones no fue tan sencillo delimitar los planos en los propios grabados ya que los trazos no difieren mucho uno del otro. Por lo general podemos ver un ensanchamiento o adelgazamiento de las líneas, casi imperceptible, por cierto, que nos permite hacer esta separación de planos. En cuentos como *Blancanieves* o *Barba Azul* es un poco más sencillo ver los planos expuestos en la imagen, en contraposición, por ejemplo, con la dificultad que puede presentar el estudio de algún otro

como el de *Albertito el descontentadizo* donde, en ocasiones, fue muy complicado la delimitación de estas líneas de fuga.

Otro obstáculo con el que me encontré es el de los materiales utilizados. Sin embargo, con la ayuda de algunos diccionarios y enciclopedias de dibujos y técnicas es posible darse cierta idea o esbozo de cómo funcionaban algunas técnicas. Si bien en la actualidad el grabado sigue siendo ampliamente empleado, en playeras, libros y demás productos, es muy cierto que la técnica se va adaptando a las épocas en las que transcurre. En el caso de la imprenta Vanegas Arroyo podemos ver que hubo un cambio de los usos de la técnica del grabado. Al principio se empleaban algunas placas de madera, sin embargo, al ver que era un material mucho más frágil que el metal decidieron cambiar las placas. De esta manera fue necesario adentrarse en el mundo del grabado con placas de metal, saber cómo funcionan las impresiones con placa de zinc y dar cuenta de la reutilización de imágenes o temas en los impresos, lo cual es muy notorio en algunas ocasiones. Esto puede deberse a la época y las modas de la misma. Al mismo tiempo es posible observar el uso de otras técnicas para añadirle más detalles a los cuadernillos como el caso de la técnica del estarcido. Sin duda era muy importante para las imprentas mantenerse a la vanguardia para poder continuar en el gusto del público consumidor.

Finalmente, podemos decir que la relación de la imagen y el texto en estos cuadernillos va más allá de un adorno estético, pues afectaba el modo mismo de contar las historias. A pesar de que han pasado tantos años de que la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo dejó de funcionar, aún podemos encontrar temas de interés para la investigación. En el tintero aún quedan bastantes temas por abordar; como las comparativas de los cuentos de Constancio S. Suarez con otros relatos de la tradición popular europea, por ejemplo, o el estudio de las imágenes que migran de distintas culturas. El trabajo por realizar es amplio, pero sin duda permitirá profundizar los estudios sobre la maravillosa imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

Referencias

Repositorios consultados

Masera, Mariana (dir.), Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>

Impresos citados

Aladino y la lámpara maravillosa, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ALMaravillosa.djvu>

Aladino y la lámpara maravillosa, México, Imprenta de Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AOMaravillosa.tiff>

Albertito el descontentadizo, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AECuento.djvu>

Barba Azul, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BACuento_B.djvu

Barba Azul, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BACuento_A.djvu

Blancanieves, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BNCuento.djvu>

Blancanieves, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BNCuento_A.djvu

La pesadilla de Alejito o el almuerzo de los azotes, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LPCuento.djvu>

Los amores de un duende o la niña envidiosa, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LACuento.djvu>

Los niños jugadores, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1920. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LNCuento_A.djvu

Suárez, Constanancio S., *El espanto espantado*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EECuento.djvu>

Suárez, Constancio S., *El niño de dulce*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f.
Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ENCuento_B.djvu

Por querer ser muñeco, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PQMunheco.tiff>

Bibliografía

- AGOSTINI, Claudia (Coord.), 2008. *Curar, sanar y educar. enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, México: Universidad Autónoma de México y Benemérita universidad autónoma de Puebla. Disponible en: https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/curar_sanar/494.html
- AARNE, THOMPSON, UTER, 2004. *ATU classification of folk tales*. Disponible en: https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/ATU_Tales.htm
- ANÓNIMO, (s. f.). “Aladino y la lampara maravillosa” en Vernet, Juan (trad.), *Las mil y una noches*. Vol. I: 1193–1255. Barcelona: Ediciones Planeta. Disponible en: <https://bibliotecaescolarestic104.files.wordpress.com/2018/03/las-mil-y-una-noches-juan-vernet.pdf>
- BAILÓN VÁSQUEZ, Fabiola, 2012. *La Escuela Correccional de Artes y Oficios de Oaxaca, 1889-1901. Estudios de historia moderna y contemporánea de México*. Núm. 44: 137-173. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202012000200004&lng=es&tlng=es
- BAÑUELOS AQUINO, Víctor Manuel, 2021. *Tradiciones orales en torno a los duendes y otros seres sobrenaturales asociados al agua en el pueblo de Tepec, en la región sur de Jalisco (México)*. España: Boletín de literatura oral de la Universidad de Jaen. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/6005/5848>
- BELTRÁN, Rafael y HARO, Marta, 2006. *El cuento folclórico en la literatura y la tradición oral*, Valencia: Universidad de Valencia.
- BERGER, John, 2002. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BESANÇON, Alain, 2003. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela.
- BONILLA REYNA, Helia, 2000. *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*. México: CONACULTA.
- _____, 2008. “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II: 415-436. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____, y LECOIVERY, Marie, 2015. *La modernidad en la biblioteca del Niño Mexicano: Posada, Frías y Maucci*. México: UNAM-FONCA.
- BOTREL, Jean-François, 2007. *El género de cordel*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gnero-de-cordel-0/html/0133d94a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html.
- _____, 2000. “El género de Cordel”. *Palabras para el pueblo. Aproximacion a la literatura de cordel*. Madrid: CSIC: 41–49.

- _____, 2006. *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*. Biblioteca virtual universal.
- _____, 2015. “Literatura de cordel” en Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Diccionario español de términos literarios internacionales*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: http://www.botrel-jean-francois.com/Cordel_colportage/Cordel.html
- BLAS, Benito, 1996. *Diccionario del dibujo y la estampa vocabulario y tesaurio sobre sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Editorial ilustrada.
- BREA, José Luis, 2005. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BURKE, Peter, 2001. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- CAMACHO RUAN, Alejandra, 2016. “La transformación y otros motivos en la literatura de tradición oral en la sierra p'urépecha”. México: COLSAN. Disponible en: <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/331/3/La%20transformaci%C3%B3n%20y%20otros%20motivos%20en%20la%20literatura%20de%20tradici%C3%B3n%20oral%20de%20la%20sierra%20p%27urh%C3%A9pecha.pdf>
- CARRANZA, Claudia, 2022. “Trayectoria del duende en diferentes ejemplos de la imprenta popular” en López, Danira y Monroy, Grecia, (coord.), *Los géneros de la literatura popular impresa: la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (XIX–XX)*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis: en Prensa.
- CASTRO Briseida, GONZÁLEZ Rafael y MASERA, Mariana, 2013. “La imprenta Vanegas Arroyo, Perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”. *Revista de literaturas populares*. Año XIII, número II: Pp. 491–503 disponible en: https://www.academia.edu/10908350/La_Imprenta_Vanegas_Arroyo_perfil_de_un_archivo_familiar_camino_a_la_digitalizaci%C3%B3n_y_el_acceso_p%C3%BAblico_cuadernillos_hojas_volantes_y_libros
- CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- DEBRAY, Régis, 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, Pichel Samuel, 2010. “Mitos e imaginarios colectivos” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, núm. 6: 265-284. Disponible en: https://amisgilbertdurand.com/wp-content/uploads/Fernandez-Pichel-Durand-Mitos_e_imaginarios_colectivos.pdf
- François Botrel, Jean, 2007. *El género de cordel*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gnero-de-cordel-0/html/0133d94a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html
- FREUND, Gisele, 1994. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004. *Formas y colores: La ilustración infantil en España*. España: Universidad de Castilla y la Mancha.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, 2008. *La estampa popular en la nueva España*. México: Museo Taller de Grabado Erasto Cortés.
- _____, Montserrat, 2013. “De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España” en Mercurio López Casillas et al, *Posada. 100 años de calavera, México*, México: Editorial RM, pp. 40-47.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, 2008. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, Madrid: CSIC. Disponible en: http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos
- GENNETE, Gérard, 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- GINZBURG, Carlo, 1989. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2006. “Cuentos y cuentistas: cruce de tradiciones hispanoamericanas”, en Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.) *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia: Universitat de Valencia. Pp.187–207 Disponible en: https://www.academia.edu/24871904/El_cuento_folcl%C3%B3rico_en_la_literatura_y_en_la_tradici%C3%B3n_oral_edts._Rafael_Beltr%C3%A1n_y_Marta_Haro_Cort%C3%A9s_Val%C3%A8ncia_Universitat_de_Val%C3%A8ncia_2006
- GOMÍS COLOMA, Juan, *Menudencias de imprenta. Produccion y circulacion de la literatura popular (Valencia siglo XVIII)*. Valencia: Institució Alfons el Magnánim.
- GOMBRICH, Ernst Hans, 1993. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- GREIMAS, Algirdas Julius, 1970. “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, pp. 45-86. Disponible en: https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf
- GRIMM, Jacob y Wilhelm, 1985. *II cuentos del niño y del hogar*. Vejo Castroviejo, Mária Antonia, (trad). Madrid: Ediciones Generales Anaya. Disponible en: <https://ia800609.us.archive.org/18/items/CuentosDeLosHermanosGrimm/Cuentos%20de%20Los%20Hermanos%20Grimm%20-%20Tomo%20II.pdf>
- GUBERN, Róman, 1987. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____, 1997. *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.
- KRAUSS, Rosalind, 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- LESSING, Gotthold Ephrain, 1992. *La ilustración y la muerte: dos tratados*. Madrid: Debate/CSIC.

- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, 2003. *José Guadalupe Posada ilustrador de cuadernos populares. El segundo número de la biblioteca de ilustradores mexicanos*. México: Editorial RM.
- _____, 2013. *Posada y Manilla artistas del cuento mexicano*, México: Editorial RM.
- LLUCH, Gemma (coord.), 2007. *Invencción de una tradición literaria (de la narrativa oral a la literatura para niños*. España: Universidad de Castilla y la Mancha.
- MIRANDA, Pablo, 1996. *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernidad y resistencia*. México: Munal/INBA.
- MIRZOEFF, Nicholas, 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, William John Thomas, 2009. *Teoría de la imagen*. Barcelona: Akal.
- PALAFIX, Eloísa, 1998. *Las éticas del “exemplum”. Los “Castigos del rey don Sancho IV”, “El Conde Lucanor” y el “Libro de buen amor”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PANOFKY, Erwin, 1972. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- _____, 1973. *La perspectiva como “forma simbólica”*, Barcelona: Tusquets editores.
- _____, 1983. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PEDROSA, José Manuel, 2003. “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, en *Los mitos y los héroes*. Uruña: Centro etnográfico de Castilla y León. Pp. 37–63. Disponible en: <https://studylib.es/doc/323399/la-lógica-de-lo-heroico--mito--épica--cuento--cine--deporte>
- _____, “*El cuento Prototipos y versiones*”. España: Liceus Servicios de Gestion y Comunicación S/L. Disponible en: <https://www.liceus.com/producto/el-cuento/>
- PERRAULT, Charles, 2015. *Los mejores cuentos para niños de Perrault*. Trad. Emeterio Fuentes. Madrid: Editorial Verbum
- PIMENTEL, Luz Aurora, 2014. *El relato en Perspectiva*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento maravilloso*. Editorial fundamentos. Disponible en: https://www.academia.edu/36152789/Propp_Vladimir_Morfologia_del_cuento_2a_ed
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 1976. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Antonio, 1977. *Posada “el artista que retrató una época”*. México: Editorial Domés.
- ROSERO, José, 2010. *Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado*. Bogotá Disponible en: <https://silo.tips/download/las-cinco-relaciones-dialogicas-entre-el-texto-y-la-imagen-dentro-del-album-ilus>
- RODRIGUEZ GONZALES, Yliana, 2017. “Textos para ver, o de lectores de a centavo. El caso de Posada y Vanegas Arroyo” en *Miradas efímeras . Cultura visual en el siglo XIX*. Chile: Cuarto Propio. Pp. 103–128.

- THOMPSON, Stith, 1930. *Motiv index of folk literature*. Disponible en: https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Motif_Quick_Index.htm
- VALVERDE, Velazco Alicia, 2015. “Estereotipo” en Garrido Gallardo, *Diccionario Español de Términos literarios internacionales (DETLI)*, Madrid, CSIC. Disponible en: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Estereotipo.pdf>
- VALLES CALTRAVA, José R. y ÁLAMO RAMÍREZ, Francisco, 2002. *Diccionario de teoría narrativa*, España: Editorial Alhulia.
- WESTHEIM, Paul, 1967. *El grabado en madera*. México: FCE.
- ZUNZUNEGUI, Santos, 1994. *Análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Barba azul

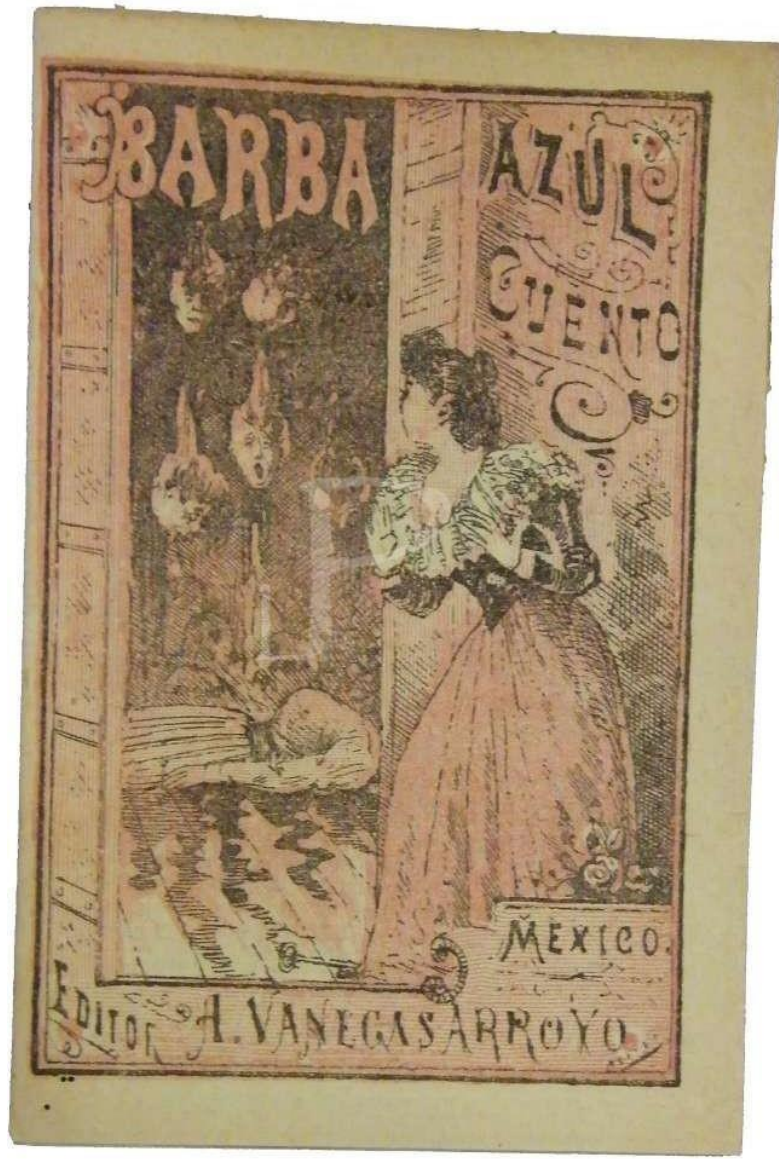


fig. 1

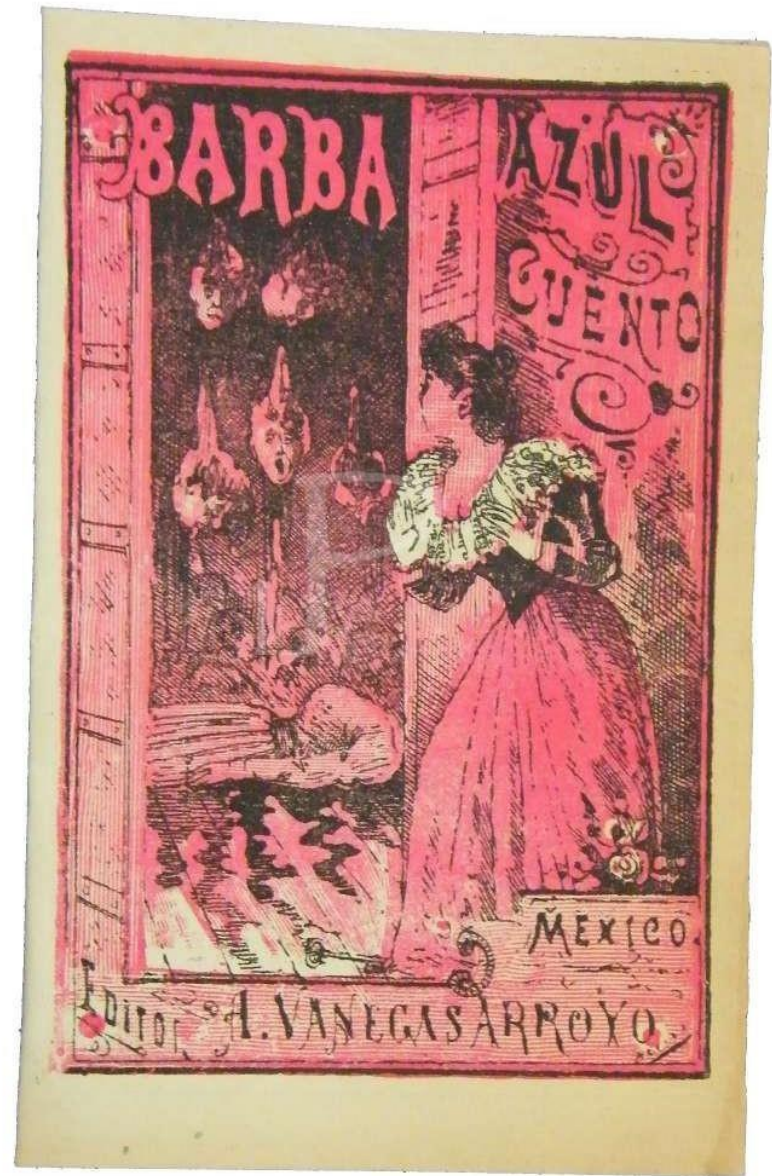


fig. 2

Barba azul

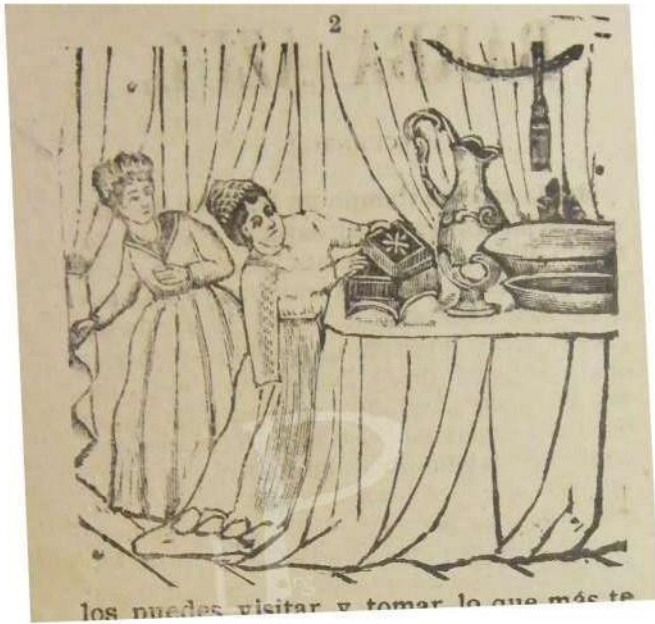


fig. 3

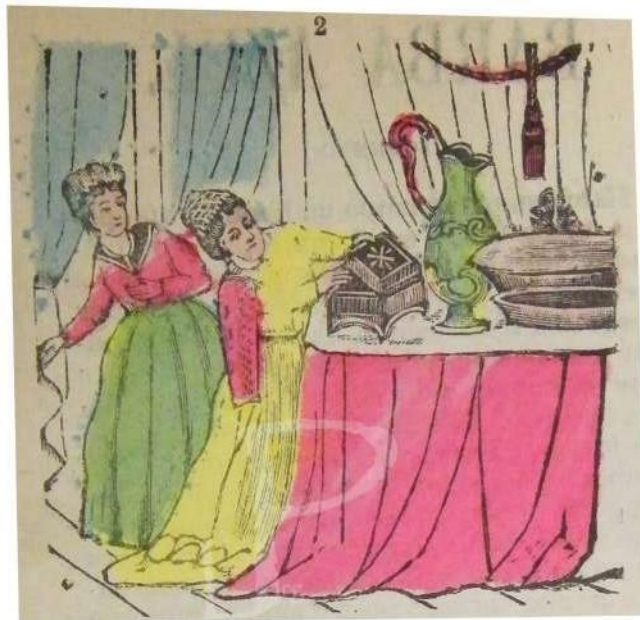


fig. 4

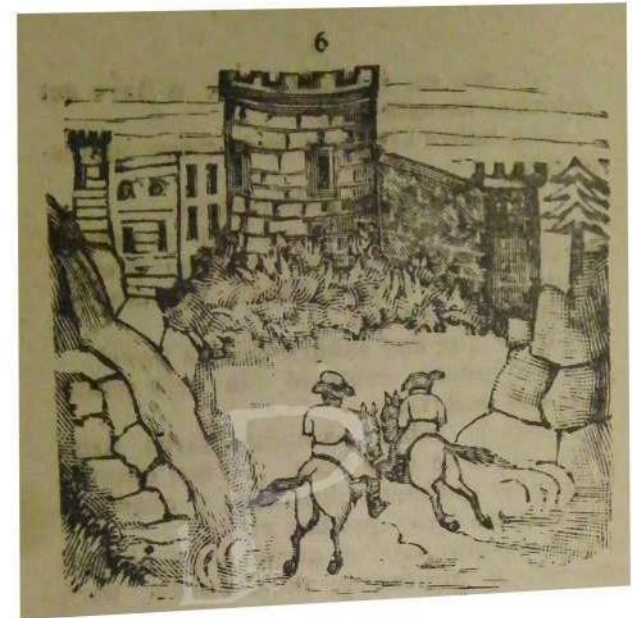


fig. 5

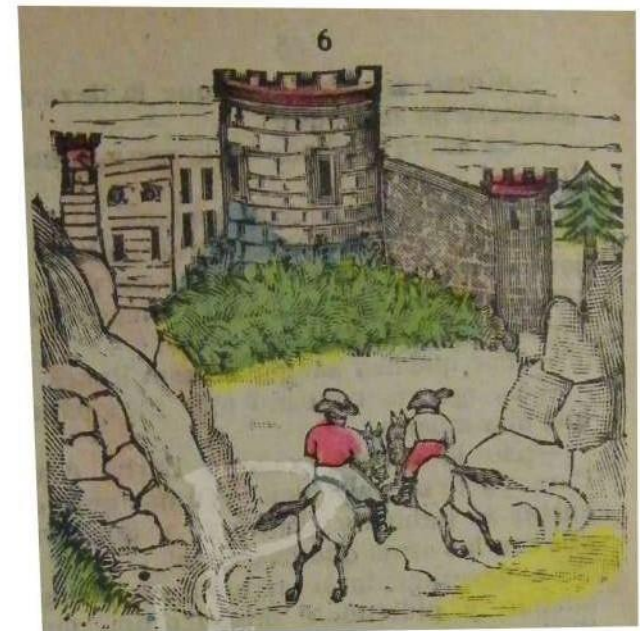


fig. 6

Barba azul



fig. 7



fig. 8



fig. 9

Blancanieves y los siete enanos



fig. 10

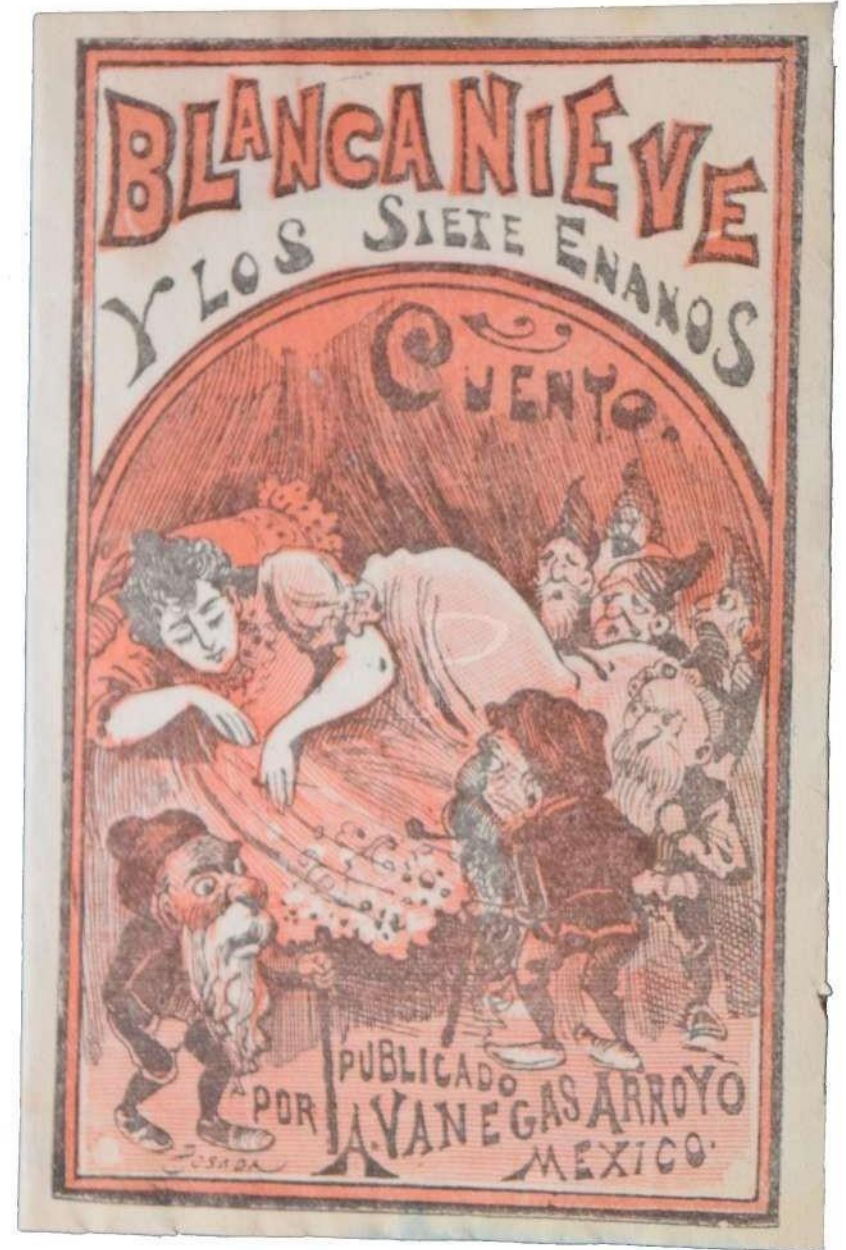


fig. 11

Blancanieves y los siete enanos



fig. 12



fig. 13

Aladino y la lámpara maravillosa



fig. 14

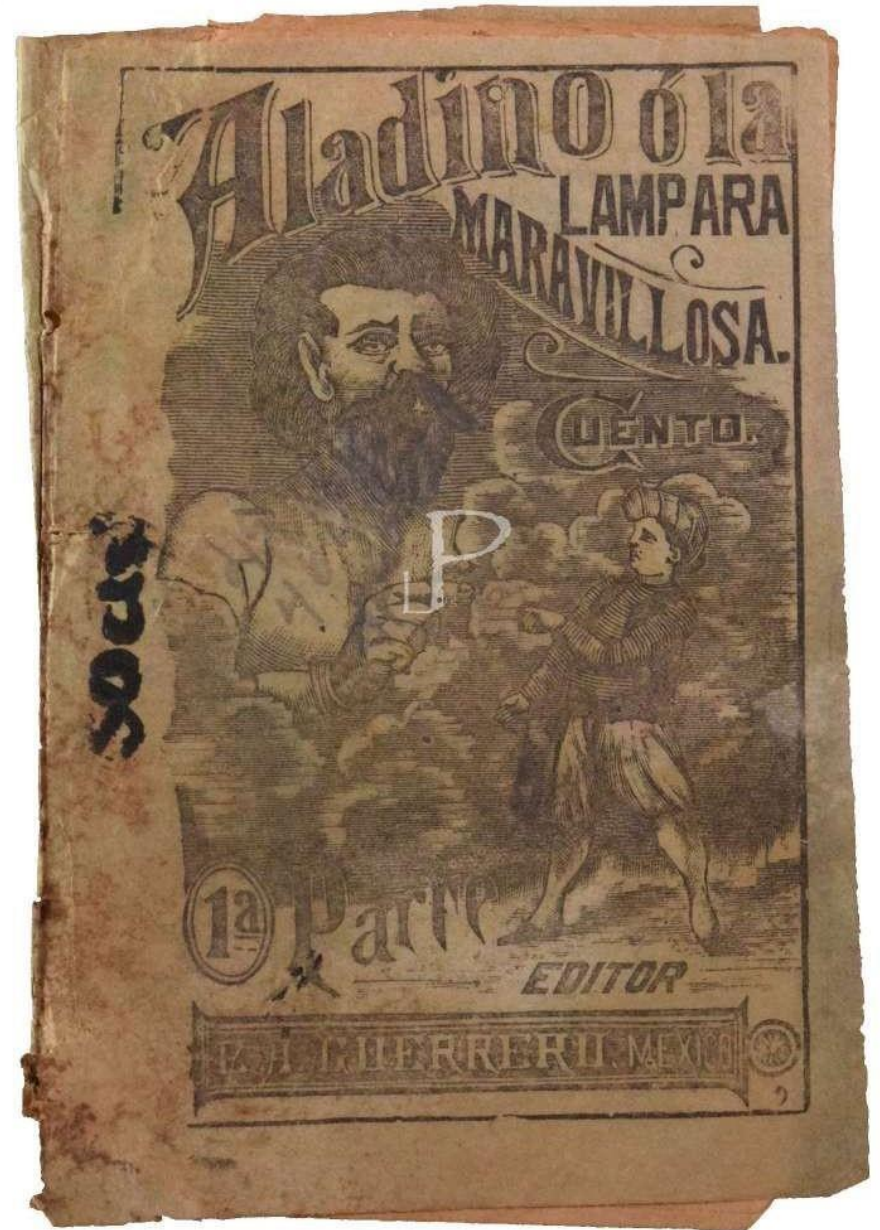


fig. 15

Aladino y la lámpara maravillosa



qué era lo que su hijo pretendía y con que derecho impedía el casamiento de su hija. La madre del joven le recordó su promesa y el Sultán entonces convocó su Consejo

y éste así que se pusiera por condición á A'a lio que como rege de bo la, enviase cincuenta conservas llenas de tis iguales á las primeras que mandó, con la

Albertito el descontentadizo

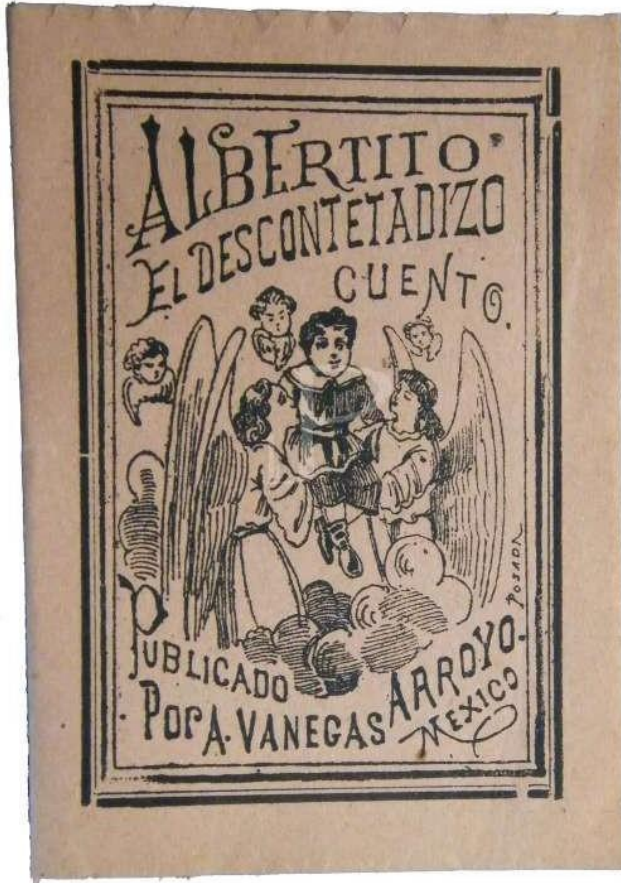


fig. 17

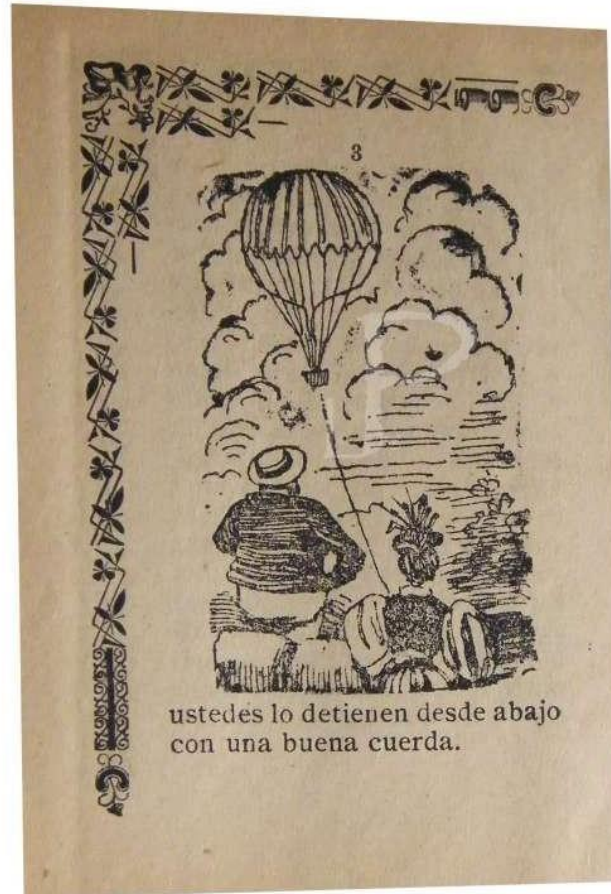


fig. 18



fig. 19

Albertito el descontentadizo

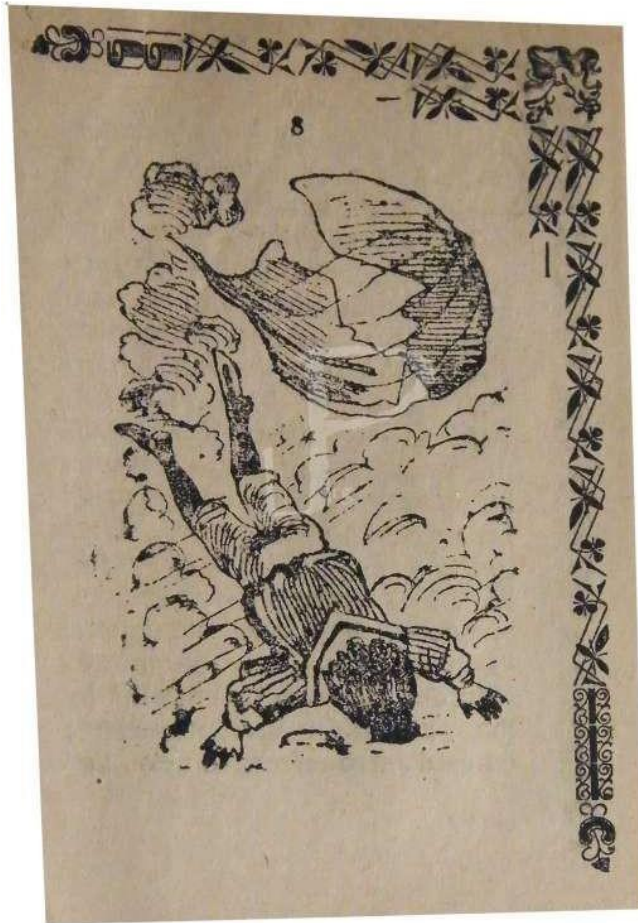


fig. 20

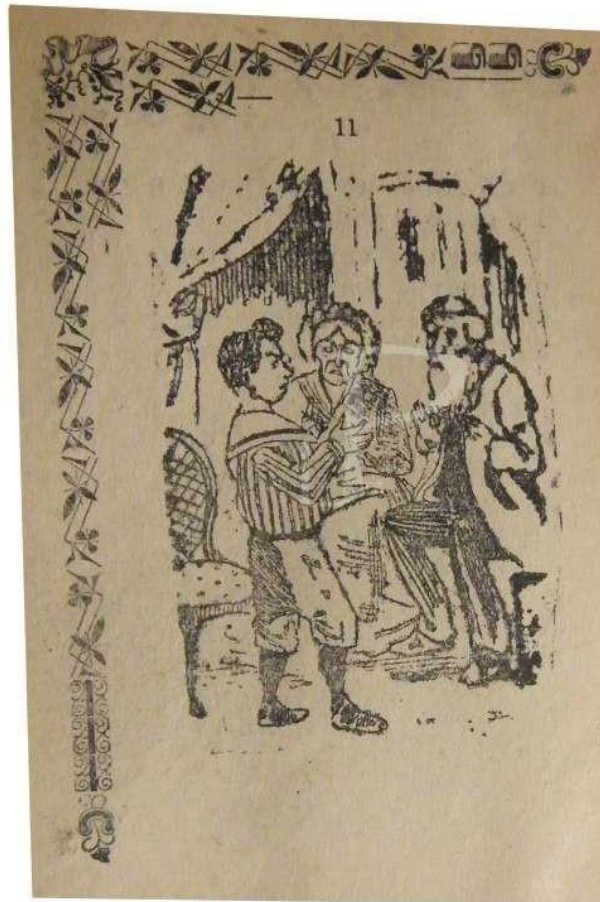


fig. 21

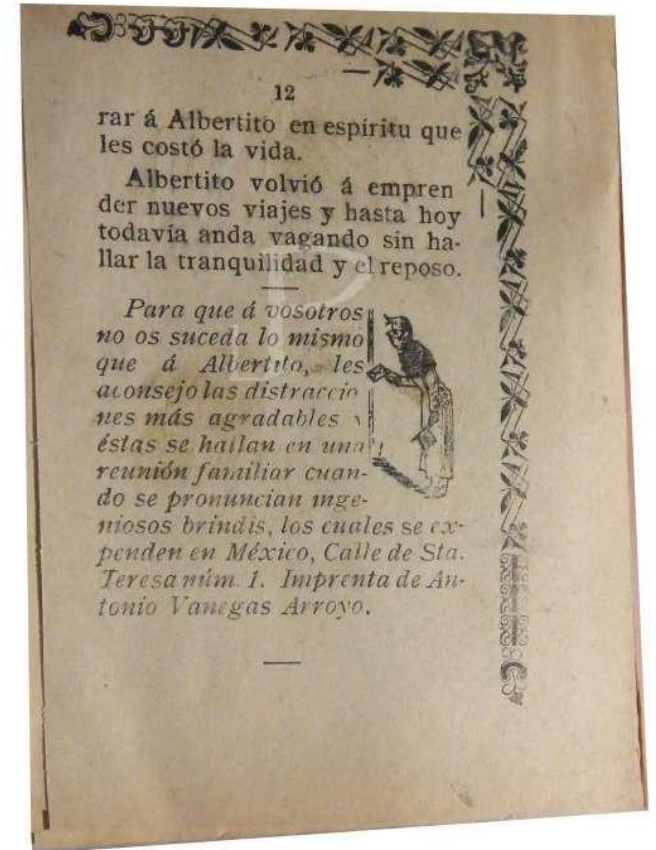


fig. 22

El espanto espantado



fig. 23



fig. 24



fig. 26



fig. 25



fig. 27

El niño de dulce



fig. 28



fig. 29



fig. 30

El niño de dulce



fig. 31



fig. 32



fig. 33

La niña envidiosa



fig. 34



fig. 35



fig. 37



fig. 36



fig. 38

La pesadilla de Alejito

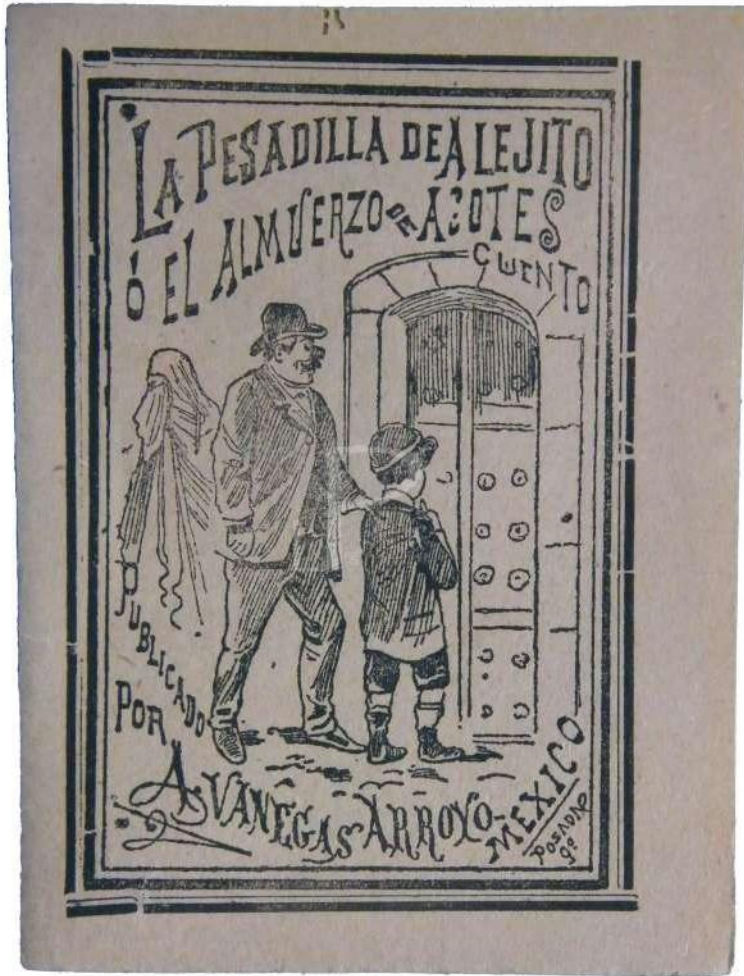


fig. 39



fig. 40



fig. 42



fig. 41



fig. 43

Los niños jugadores



fig. 44



fig. 45



fig. 46



fig. 47

Por querer ser muñeco



fig. 48



fig. 50



fig. 52



fig. 49



fig. 51



fig. 53