



Facetas del grabador José Guadalupe Posada

Desde la tercera década del siglo XX se acelera el reconocimiento a la obra artística de José Guadalupe Posada (1852-1913), entre las obras más divulgadas se encuentran las calaveras, grabados para hojas sueltas de la casa de Antonio Vanegas Arroyo y sus caricaturas políticas en la prensa periódica. Fue un artículo de Jean Charlot en 1925 el que marcó el inicio del reconocimiento de intelectuales a la obra del grabador.¹ La intelectualidad artística encontró en Posada un estandarte para su propia identificación ante los grupos en el poder que en aquellas décadas se institucionalizaban. Para ello se realzaron los aspectos de crítica social y política y le dotaron de un aura nacionalista sintetizada por la exaltación de las calaveras como rasgo identitario de lo mexicano. La permanencia de la casa Vanegas Arroyo permitió que planchas y grabados se preservaran, por lo que desde el primer libro de compilación, publicado en 1930 por Frances Toor, la obra realizada para dicha imprenta destacó por su cantidad y divulgación.² Para la exposición en homenaje montada en el Palacio de Bellas Artes en el año de 1943, conmemorativa del treinta aniversario luctuoso, se contó con la colaboración de coleccionistas particulares, entre los que destacaron Blas y Arsacio Vanegas Arroyo, Adrián Devars, propietario de El Libro Diario, donde se editaban carteles y programas con grabados de Posada, pero también fotógrafos, literatos, artistas plásticos e investigadores como Germán List Arzubide, Luis Márquez, Leopoldo Méndez, Eduardo Noguera y Pablo O'Higgins.³ La obra dispersa se reunía en exposiciones y



* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH.

¹ Jean Charlot, "Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas", en *Revista de Revistas*, 30 de agosto de 1925, p. 25.

² Inclusive en aquella edición Blas Vanegas Arroyo fue coeditor, véase Frances Toor, Paul O'Higgins, Blas Vanegas Arroyo (eds.), *Monografía: las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano* (pról. de Diego Rivera), México, Mexican Folkways, 1930. En 1991 se realizó una edición facsimilar bajo el sello de Ediciones Toledo, INBA y el Instituto Cultural de Aguascalientes.

³ La exposición viajó a Chicago en 1944 y en el catálogo editado con este motivo se menciona como coleccionistas que prestaron obra a Blas y Arsacio Vanegas Arroyo,



Grabado 1.

se compendió en publicaciones. La reproducción de grabados destacaba su papel popular, precursor de la plástica nacionalista, mordaz crítico político, en su mayoría la obra correspondía al trabajo realizado tras su arribo a la ciudad de México.

Los trabajos recientes adoptan nuevas perspectivas que se acercan a la obra para revisar aspectos técnicos, analizar las imágenes e incorporar las condiciones de trabajo de la época.⁴ Al abordar a un artista plástico, la

Germán List Arzubide, Manuel Álvarez Bravo, Armando de María y Campos, Alfonso Caso, Adrián Devars, Guillermo M. Echániz, Xavier Guerrero, Carlos Alvarado Lang, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Luis Márquez, Alfonso Ortega Martínez, Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Tomás Chávez Morado, Francisco Orozco Muñoz, Pablo Neruda, Eduardo Noguera, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Gonzalo de la Paz Pérez, Lino Picaseño, León Plancarte, Julio Prieto y Everardo Ramírez. Además de las instituciones: Biblioteca de la Escuela Central de Artes Plásticas, de la UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Arqueología y Taller de la Gráfica Popular. Datos tomados de Fernando Gamboa (texto), Carl O. Schniewind y Hugh L. Edwards (catálogo), *Posada. Printmaker to the Mexican People*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1944, p. 7.

⁴ Véase al respecto el giro en el contenido de los catálogos como *Posada y la prensa ilustrada*, México, Munal, 1996, con textos analíticos y temáticos. Asimismo *Posada. El grabador mexicano*, México, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/Editorial RM, 2008, 1ª reimpresión, que incluye un texto de Montserrat Gali Boadella sobre los antecedentes del grabado europeo en Posada. De igual manera surgen ediciones que recuperan y proponen análisis de los antecedentes del grabador al destacar a Manuel Manilla. Con respecto a las ediciones temáticas, véase Mercurio López Casillas, *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*, México, Editorial RM, 2003. En Rafael Barajas Durán (el Fisgón),

obra que permanece y se reproduce decide en gran medida las rutas analíticas. Por lo que se ha mantenido la relevancia de la obra a partir de su estancia en la ciudad de México, al igual que el peso de la gráfica realizada para Vanegas Arroyo. Desde mi perspectiva son dos las facetas que han sido menos atendidas en los estudios: la estampa religiosa y la comercial. En el primer caso el tema central decide su definición, pero en el segundo caso las fronteras son menos nítidas; pues se ha asimilado a la proliferación de inserciones publicitarias en la prensa y a la edición de volantes y carteles con la misma intención promocional. Con ello se

omite la definición misma del oficio de grabador e impresor independiente al desconocer el papel que los contratantes de los trabajos tenían sobre la obra. La permanencia en el oficio era la prioridad de Posada, ya desde el rótulo visible en la fotografía que le muestra al frente de su establecimiento, se leía: "Ilustrador para periódicos, libros y anuncios. J.G. Posada. Taller de grabado." Al señalar a los anuncios como parte de los servicios ofrecidos, el grabador mantenía la diversidad como parte de su oficio. Desde la colaboración con Trinidad Pedroza, Posada realizó estampas religiosas, caricaturas, cabezales para prensa, esquelas luctuosas, tarjetas conmemorativas y de felicitación, además de carteles, etiquetas y empaques para mercancías. Francisco Díaz de León lo sintetiza al decir que produjo "todo lo que la clientela de la época del quinqué requería".⁵ El mismo autor refiere su viaje a Aguascalientes en donde conoció, en el año de 1929, la compilación que de los trabajos de la imprenta conservaba Alberto, hijo de Trinidad Pedroza. Es por la edición de Francisco Antúnez que se conservaron aquellas imágenes del libro de muestras que testimonian a un Posada involucrado

Posada. Mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla, México, FCE, 2009, está la revisión de la perspectiva política que fue proclive a Díaz y crítica hacia Madero. Además de la revisión documental reciente de Helia Emma Bonilla Reyna, *José Guadalupe Posada a 100 años de su partida*, México, Índice Editores-Íconos de siempre, 2012, quien presenta una revisión completa y compleja sobre el grabador.

⁵ Francisco Díaz de León, *Gabona y Posada. Grabadores mexicanos*, México, FCE, 1968, p. 33.



Grabado 2.

en la formación de la caja de impresión, con apoyo de la caligrafía ornamental, la tipografía y ornamentos fundidos como parte de la composición y el grabado y la litografía usados lo mismo para evocar que para describir.⁶ La concepción integral de los trabajos estuvo en la formación de quien es reconocido como grabador, pero cuya habilidad proporcionaba una visión integral del trabajo, característica del oficio de impresor. Esta trayectoria permite reunir y analizar algunos ejemplos de su obra, que corresponden a la demanda por estampas promocionales, realizadas a solicitud de la clientela, que incluyó a productores tan variados como los de cigarrillos o periódicos.

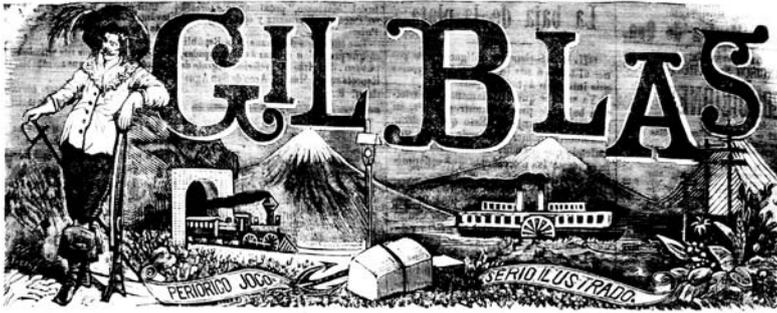
En la etiqueta para la Botica de la Salud, de León, Posada reconoce la necesidad de información indispensable para el cliente: nombre del establecimiento, prestigio profesional con el nombre del farmacéutico y

⁶ Véase José Guadalupe Posada, *Primicias litográficas del grabador José Guadalupe Posada. 134 ilustraciones. Aguascalientes, León, 1872-1876*, Francisco Antúnez (selección y notas), Aguascalientes, 1952, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1999.

dirección (grabado 1). La distribución decide por un encabezado como convención social en curso que es de rápida lectura, pero le complementó con una imagen evocadora de la sanación que es central y coloca a los enfermos en espera de recuperar la salud por la intervención del personaje central que porta el báculo de Esculapio, aunque con dos serpientes enroscadas. Su colocación lateral recupera fuerza al decidir oscurecer su vestido, cuya falda se eleva hacia el lado izquierdo, de igual manera los brazos extendidos y el primer plano le confieren importancia por sobre la fila de enfermos. A los costados se eligió dibujar unas cartelas enrolladas que permiten la lectura de la caligrafía que se curva para mantener coherencia con el soporte. La botica garantizaba con esta imagen la curación futura por el consumo de sus compuestos. La ornamentación adicional enmarca la composición y aísla del anuncio la referencia al impresor: Lit. Pedroza. León. El impresor servía a la vez de promoción para el impresor que le realizaba, convención que se mantenía en otros ejemplos como los empaques de cerillos y cigarrillos.

La brevedad del espacio de impresión en etiquetas y empaques obligó a Posada a ejercitar la habilidad de la síntesis y el manejo preciso de elementos para retener la mirada y mantener referentes de evocación que complementarían el mensaje publicitario. Este principio en la concepción del impreso fue trasladado a las portadas de los cuadernillos de la casa Vanegas Arroyo. Fechado en 1910 el grabado *El libro infernal. Tesoro de las ciencias ocultas*, sigue la concepción integral del espacio de impresión y ofrece el contenido fundamental a transmitir (grabado 2).

En caligrafía curveada sobre una cartela que semeja un bando en tela que descende en los costados, se inscribe el título de la edición publicitada; un grabado le complementa al mezclar la descripción con la evocación del deseo. Ahora no se trata de la salud, sino del poder de seducción de un diablo que despliega sus alas hasta tocar el borde superior del área. Con su mano derecha empuña el tridente y la opuesta sostiene el torso de una mujer desnuda, que a su vez posa su mano sobre el hombro del diablo. Despojada de ropa, mantiene un collar de perlas de tres vueltas, arracadas, flores en el peinado y un abanico tal vez indispensable por el calor



Grabados 3 y 4.

desprendido de las ondulaciones del fuego que enmarca al conjunto. En la parte opuesta un par de rostros parecen indicar a un mago de luengos bigotes y barba con un gorro y a un rostro de ceño fruncido, acaso por la curiosidad y ataviado con una suerte de tocado a manera de resplandor. El diablo sentado sobre un cuaderno abierto cuyas páginas se encuentran en blanco en espera de la tipografía que complementa la información publicitaria, pero que es enmarcado en la parte baja por un rostro maléfico del que se desprenden las llamas. Dos sierpes completan la simetría ornamental. La adquisición del libro procurará al comprador compartir los secretos infernales que hacen realidad la posesión de una mujer. Al igual que en la etiqueta de la Botica de la Salud, Posada comparte la claridad del publicista moderno: evocar el futuro asequible por el consumo a través de la ubicación de la insatisfacción o malestar del presente.⁷

Posada fue contemporáneo de las transformaciones en la mecanización de los procesos de impresión y fue beneficiado por la competencia que en la ciudad de México establecían los periódicos por acceder a los lectores y anunciantes que, sin subvención gubernamental que garantizara su tiraje, debían producir ediciones que fueran atractivas desde la primera plana. Posada hizo algunos cabezales, como los de *Gil Blas* y

⁷ Con respecto a la transformación publicitaria del principio descriptivo que proliferó en el siglo XIX hacia la ilustración del futuro alcanzable por el consumo, véase Denise Hellion, *Humo y cenizas. Los inicios de la publicidad cigarrera en la ciudad de México*, México, INAH, 2013.

El Popular dirigidos por Francisco Montes de Oca (grabados 3 y 4).

En las caricaturas políticas de la prensa aparecía la representación del propio diario, de títulos amigos y contrincantes. Cada diario intentaba distinguirse del resto y ganar suscriptores, que era relevante para atraer a los anunciantes. Parte de esta creación de identidad periodística era el diseño de las columnas y la incorporación de viñetas que algunos diarios siguieron. Para el *Gil Blas* Posada ensayó sus habilidades sintéticas y satíricas con los cabezales de columnas, que distinguían a la

publicación y fueron el antecedente de las secciones que organizaron y orientaron la lectura en las décadas posteriores. La práctica demostrada en la ilustración de las pequeñas cajetillas de cerillos y cigarrillos, le valieron para agilizar e integrar la caligrafía con la viñeta que funciona como alegoría. Si bien la autoría de estas viñetas se realiza a solicitud del editor del periódico, el grabador confiere referentes especiales y su composición implica la posición de quien plasma el trazo. De entre las viñetas están las que remiten a la valoración de una de las secciones más importantes en la tradición periodística mexicana: la política. Tema que ocupaba buena parte de las páginas impresas y que Posada ilustra con dos viñetas. La primera está fechada en 1893 y en ella se elige a un diablo que avanza con una cartela



Grabado 5.



Grabado 6.

ondeante, su movimiento se acentúa con la cola que termina al frente de la palabra política, pero sin impedir su lectura (grabado 5). La sombra de su cuerpo hace contrapeso a la longitud de la cartela y permite servir de encuadre sin contar aquí con cierre dibujado o líneas de las fuentes tipográficas. Los ojos desorbitados y los dientes puntiagudos enfatizan el carácter maléfico del diablo y sirven de atributo a la política que representa. El cabezal es abierto y corresponde a la extensión de las columnas, por lo que proporciona un elemento de apertura que resultaba innovador en las postrimerías del siglo XIX.⁸

En el segundo cabezal, impreso en 1896, coloca la caligrafía en la parte superior, convención de título que es común en los impresos, debajo está la viñeta alegórica (grabado 6). Al igual que en la anterior se detiene en el carácter negativo de la política. Aparece un hombre humilde con los calzones de manta y la camisa plegados, alusivos a la vestimenta de trabajo que se completa con el sombrero de paja. El personaje cae de bruces herido por una espada que atraviesa un grueso libro. La herida por la espalda es síntesis de la traición acentuada por la desigual contienda. El trabajador no puede responder al ataque pues ni es militar ni está armado y tampoco puede esquivar el golpe asestado por la espalda. Las armas blancas eran sinónimo de violencia y aún en el caso de la lotería realizada por el mismo Posada, el personaje del perverso empuña una charrasca; figura que en los años posteriores se transformaría en

⁸ La dimensión de las cajetillas de cerillos realizadas en León le sirvió de ejercicio de miniaturista y sirve de antecedente a los cabezales de columna. Los empaques medían seis por diez centímetros divididos en seis secciones para formar una caja.

el valiente que permanece en las actuales impresiones del juego de mesa. Pero si en esta viñeta la fuerza de la letra escrita es colocada como arma de la política, también desde la prensa se esgrimen estas armas.

En 1892 Posada ilustró a Gil Blas como protagonista de la sección Puyazos (grabado 7). El periódico arremete contra otras publicaciones que ante su embate huyen y caen vencidas. La acción decidida de Gil Blas se completa con la posición corporal que le muestra en avance y con la seguridad al sostener la pluma como arma que atraviesa a la palabra puyazos; las letras se dibujan engarzadas en el arma. Los contrincantes carecen de referencias de identificación, el tronco está formado por la página desplegada y rígida del periódico y apenas aparece un sombrero de copa y una pluma extraviada durante la embestida.

El Gil Blas como periodista, se transforma en dos cabezales realizados en 1895 (grabado 8). Para la sección "Al vapor", Posada coloca la caligrafía como orla que enmarca la viñeta, en simetría que acentúa al ensombrecer el interior de las letras con líneas. Debajo la viñeta es angular, un triángulo cuyos vértices son: la cabeza, la parte baja del torso y la mano que sostiene el pliego de papel. El personaje aparece con el cabello largo y despeinado, con la mirada al frente y su perfil es también anguloso. La mirada desorbitada al frente le muestra concentrado en el pensamiento que plasmará



Grabado 7.

en la nota periodística. La decisión de la escritora es premura al no soltar la pluma mientras la mano izquierda eleva el papel curvado por la gráfica. Esta representación del periodista en la intimidad que exige la redacción de las notas podría extenderse a la prensa del siglo XIX. Para finales del siglo, en el periodismo surge la figura del reportero, quien se encarga de buscar las noticias en la calle, un sesgo de veracidad surge con las notas reporteriles que no editorializan, sino describen el acontecer.

En el mismo año de 1895, Posada diseña el cabezal de “Carnet de reporters” (grabado 9). Por la extensión del nombre la caligrafía demandaba mayor espacio para no entorpecer su lectura, que era más importante si se considera que la actividad era relativamente novedosa.⁹ Para enfatizar el trabajo de registro en la calle, se divide el cuadro con farol, a la izquierda

⁹ Véase al respecto de las variaciones en el periodismo Laura Edith Bonilla de León, “El periodismo, un espacio público moderno en la pluma de Manuel Caballero”, México, tesis de doctorado en historia por la FFYL-UNAM, 2010.



Grabado 9.

el periodista en elegante atuendo toma notas en su carnet. A la derecha, la viñeta se divide en dos secciones: la superior es alcanzada por la luz y la palabra carnet aparece en negro, mientras que en la parte inferior se oscurece para indicar el anoecer. La penumbra se dibuja con un movimiento ondeante que sigue y enmarca la colocación de la palabra “reporters”. Una pareja se acerca a la oscuridad, la mujer protegida por un rebozo que tapa su cabeza y el hombre con una capa larga y un sombrero de hongo. La duda de lo que acontece es seguida por el reportero en su labor callejera quien no pierde la prestancia distinguida del atuendo. La ilustración se incorporaba en los periódicos no solamente como elemento de identificación editorial, sino como atracción para los lectores.

En los siguientes años se transformaría la prensa y uno de sus rasgos fue la profusión de imágenes, los avances técnicos permitieron que la fotografía desplazara a la ilustración.

Desde 1896 Rafael Reyes Spíndola había llegado a la ciudad de México para iniciar la empresa periodística que concentró la subvención gubernamental, amplió el ingreso por la venta de espacios para anuncios, invirtió en la adquisición de rotativas, linotipos, plegadoras e incorporó a la imagen como parte de la narración periodística. Con la presión por mantener la maquinaria en funcionamiento, diversificó los títulos impresos; *El Imparcial* era el periódico matutino, algunos años mantuvo *El Mundo* como edición vespertina y editó el semanario *El Mundo*



Grabado 8.

Ilustrado con profusas imágenes, algunas en color. También atendió a la demanda de caricaturas, textos chuscos y chistes a través de *El Cómic*. Frente a esta empresa, otros diarios buscaban la alternativa para recibir subvenciones o bien apelar a los lectores con la crítica a las notas periodísticas y la transformación de la prensa en industria.¹⁰

Desde *El Popular* Posada atizó con su crayón litográfico la crítica a Reyes Spíndola, en 1897 apareció la caricatura “Congojas del Gran Rotativo” en el cual representa el desdoblamiento de un doble maléfico (grabado 10). *El Mundo* aparece en redundancia, como el globo terráqueo que contiene el título del impreso, el cual es llevado por un sonriente diablo cuya melena ondea en señal de movimiento y al caminar pisa a un caído Reyes Spíndola, con rostro y torso humano e identificable, sus manos son garras que completan la identificación diabólica por las alas, cola, pezuñas y piernas cubiertas de pelo. Debajo de su mano izquierda está un ejemplar de *El Imparcial*. A diferencia del sonriente diablo, el rostro del periodista es poco expresivo. Montes de Oca apostaba a un tropiezo del competidor, pues había anunciado la necesaria adquisición de mil toneladas de papel y en la caricatura se aludía a la solicitud de incremento de la subvención al decir: “He aquí el resultado de la última combinación... Mándame dinero... que me lleva el diablo... por las mil toneladas de papel.” La subvención gubernamental que beneficiaba a Reyes Spíndola puso en desventaja a otros diarios, la mayoría de ellos ubicados en la ciudad de México. La concentración urbana también correspondía a la densidad de posibles lectores, en los estados se dependía de la venta de sus-

¹⁰ Sobre la prensa moderna y la empresa de Reyes Spíndola véase Clara Guadalupe García, *El Periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México (1896-1914)*, México, Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, 2003; Antonio Saborit, *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*, México, Grupo Carso/Centro de Estudios de Historia de México Conumex, 2003, y Denise Hellion, *Exposición permanente. Anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado*, México, INAH/UAM Azcapotzalco (Científica, 531), 2008.



Grabado 10.

cripciones, a quienes se enviaba el diario por correo.¹¹ En la ciudad los papeleros recorrían presurosos las calles para vocear el diario y le mostraban doblado a la mitad. La primera plana era decisiva y el mismo Francisco Montes de Oca intentó la imagen seductora de la mujer para despertar la curiosidad de los compradores.

En enero de 1897, el editor dedicó la mitad de las columnas de la primera plana para reproducir a dos mujeres (grabado 11). El atavío era totalmente inusual

¹¹ Véase Ma. de los Ángeles Sobrino F., “José Guadalupe Posada y Francisco Montes de Oca: la ilustración al servicio del periodismo independiente, popular y comercial”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, México, Munal, 1996.



Grabado 11.

y destacaba la breve cintura, las anchas caderas y la redondez de los muslos enmarcados por botas altas. A esta atrevida muestra del cuerpo se añadían los floretes que sostenían en sus enguantadas manos. La imagen despertaba la curiosidad, aunque en el diario no se hacía referencia a ellas, eran parte del elenco del circo Orrín. Aquel mes había iniciado su temporada capitalina y su actividad era esperada y reseñada profusamente en la prensa, además de que los espectadores multiplicaban la repercusión de los cuadros con sus comentarios. Era en el espectáculo en donde la sociedad porfiriana podía reconocer la redondez de los cuerpos femeninos, especialmente de las piernas entalladas en las mallas teatrales. De la pareja se conserva una reseña firmada por Héctor para *La Patria*:

Lo que más ha llamado la atención ha sido las bellas y hermosas tiradoras de florete, que son una verdadera

maravilla. Se presentan ante el público vistosamente vestidas con elegante malla roja, con adornos de plata, dorlman rojo vistosamente adornado, que aprisiona elegantemente el talle de las lindas tiradoras.¹²

Montes de Oca aprovechaba la expectación del popular espectáculo y la permisividad para reproducir grabados de bailarinas y acróbatas en entallados atavíos. Esta imagen femenina asociada al placer del espectáculo también se encontraba en la lotería de Posada que eligió para la seductora a una mujer con una guitarra entre las manos, aunque su vestimenta fuera un recatado vestido sin escotes y tan largo que cubría por completo sus piernas.

La excepcionalidad de los grabados en primera plana y el diseño de cabezales complementan la actividad de Posada en la prensa porfiriana que también ha sido abordada por sus caricaturas y en menor medida por sus anuncios. La demanda de la clientela era atendida y satisfecha con la compleja habilidad del impresor que traducía la necesidad de ilustración dentro de un impreso periódico.

Desde los años que vivió en su natal Aguascalientes, José Guadalupe Posada supo mantenerse en la incierta actividad de los dibujantes e impresores independientes. Las percepciones dependían de su capacidad para atender a varios clientes con requerimientos específicos en detalle, contenido y dimensión, pero su permanencia en el oficio fue sostenida por la mirada incisiva y el manejo hábil de los referentes visuales que eran compartidos por los lectores de su obra. En este centenario luctuoso su trabajo provocará nuevas miradas y la atención a los detalles que testimonian los valores y lenguajes de una época.

¹² Héctor, "Notas de la semana", en *La Patria*, 31 de enero de 1897, primera plana. Otros impresos que aquel año reseñaron y anunciaron la temporada del circo Orrín fueron *The Mexican Herald*, *El Mundo*, *El Diario del Hogar* y *La Voz de México*. Este último en febrero realizó la crítica por la "exhibición grotesca y altamente inmoral del baile cancanesco" que se incluyó en una de las funciones. Las mallas teatrales eran permitidas pero el movimiento del can-can era todavía censurable.