

LOS GÉNEROS EN LA LITERATURA POPULAR

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
(siglos XIX-XX)

Danira López Torres
y Grecia Monroy Sánchez
(coordinadoras y editoras)



Señores pido atención
Lo mismo á las jovencitas,
Y aprovecho la ocasión
Para hablar á las bonitas.

Simpáticas trigueñitas
Las saluda un papelero,
Lo mismo á las señoritas;
Y á los charros por entero.

A la feria yo he venido
No les cause admiración

De todo aquello que ven....
Y hasta se chupan los dedos,
Pues llegaron por el tren
Todos estos pasajeros.

Que hermoso que está el Parian
Con sus músicas de viento,
Hallí las familias van
Con muchísimo contento.

Los fuegos artificiales
Iluminan los templetes

Los géneros en la literatura popular

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

LOS GÉNEROS EN LA LITERATURA POPULAR

LA IMPRENTA DE
ANTONIO VANEGAS ARROYO (siglos XIX-XX)

Coordinadoras y editoras

Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez



EL COLEGIO
DE SAN LUIS

398.20972

G326

Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX) / Coordinadoras y editoras Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez. — 1ª edición. — San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis, A.C., 2022.

258 páginas : ilustraciones ; 23 cm. — (Colección Investigaciones)

Incluye bibliografía al final de cada capítulo

ISBN: 978-607-8794-87-4

1.- Antonio Vanegas Arroyo (Firma) 2.-Literatura folclórica mexicana – Historia y crítica – Siglo XIX 3.- Literatura folclórica mexicana – Historia y crítica – Siglo XX 4.- Personajes literarios – Historia y crítica 5.- Tradición oral -- México

I.- López Torres, Danira, coordinadora y editora II.- Monroy Sánchez, Grecia, coordinadora y editora III.- s.

Esta obra fue dictaminada por evaluadores externos a
El Colegio de San Luis por el método de doble ciego

Primera edición: 2022

Diseño de la portada: Natalia Rojas Nieto

© Por la coordinación y la edición:
Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez

© Todos los textos son propiedad de sus autores

D.R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155
Fracc. Colinas del Parque
San Luis Potosí, S.L.P., 78294

ISBN: 978-607-8794-87-4

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación	9
------------------------	---

Nota editorial	17
--------------------------	----

PRIMERA PARTE

La canción y el corrido

“Yo soy la maquinista del amor”

Aproximaciones a la colección

<i>El cancionero popular</i> de Antonio Vanegas Arroyo.	21
---	----

Mariana Maserá

Lírica popular mexicana

Canonización y cancioneros, el ejemplo de Vanegas Arroyo. . .	53
---	----

Rodrigo Bazán Bonfil

De Santanón y Miguel Cabrera a Chónforo Vico

y Julián Rebollar, o cómo caracterizar los “corridos”

de los impresos de Vanegas Arroyo	71
---	----

Mercedes Zavala Gómez del Campo

SEGUNDA PARTE

Ejemplos, relaciones de sucesos y noticias

Aproximación retórica a la dimensión ejemplar de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo	101
<i>Manuel Pérez</i>	
Francisco I. Madero en los impresos de Vanegas Arroyo (1910-1912)	117
<i>Grecia Monroy Sánchez</i>	
Sátira, crítica y tragedia El descarrilamiento del Ferrocarril del Valle (1899)	153
<i>Gretel Ramos Bautista</i>	

TERCERA PARTE

La tradición y los imaginarios

De la tradición oral a la hoja volandera El motivo del descubrimiento de la identidad de la bruja en leyendas y relaciones de sucesos	181
<i>Danira López Torres</i>	
Trayectoria del duende en diferentes ejemplos de la imprenta popular	205
<i>Claudia Carranza Vera</i>	
Brevísimas y extraordinarias notas de ultratumba, o cómo entender la muerte en el imaginario de entre siglos XIX y XX con los impresos populares de Vanegas Arroyo	229
<i>Claudia Rocha Valverde</i>	

PRESENTACIÓN

La historia de la literatura popular impresa en México tiene aún muchas vetas inexploradas. Aunque contamos con valiosas alusiones, apreciaciones y estudios críticos, gran parte de los materiales publicados sobre los talleres de imprenta y los editores que —desde el siglo XVI y hasta bien entrado el XX— saciaron el apetito literario popular, llega a nosotros como meras referencias. Sin embargo, entre la escasez de fuentes destaca un caso excepcional que, a manera de faro, ilumina las ricas y complejas dinámicas de la literatura popular del México de finales del XIX y principios del XX, y que invita a indagar las rutas de la tradición de la que proviene.

Se trata de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, que operó en la Ciudad de México bajo la dirección de su fundador, de 1880 a 1917, y al menos una década más a cargo de sus herederos. Esta empresa editorial se gesta y extingue en un periodo culminante (siglo XX) de una tradición popular impresa de cuatro siglos, y en el umbral de una etapa nueva en las dinámicas de difusión de la cultura que se verían muy pronto afectadas por medios de comunicación masiva como la radio y el cine.

Las primeras décadas del siglo XXI han dado espacio a una renovada mirada sobre los materiales publicados por Vanegas Arroyo. Renovada porque, en general, los estudios actuales sobre esta literatura han tratado de deslindarse de dos de los lugares comunes que más han distorsionado, prácticamente desde su inicio, su justa valoración. Por un lado, su consideración como una literatura detestable, ínfima, hecha para las masas ignorantes y que no amerita sino desprecio o burla (postura sostenida por gran parte de las plumas ilustradas del porfiriatto). Por otro lado, su idealización como auténtica y directa expresión de la voz, anhelos y reclamos del pueblo mexicano (visión construida por los intelectuales y artistas aglutinados en el nacionalismo cultural

posrevolucionario). Ambas valoraciones, aunque reveladoras de aspectos fundamentales de la historia cultural e intelectual de nuestro país, opacaron por mucho tiempo la riqueza que estos materiales tienen al ser situados en el marco de una tradición literaria que se remonta muchos siglos en el tiempo y que trasciende las fronteras mexicanas.

Para poder tender esos puentes temporales y geográficos, sigue siendo preciso aún el estudio directo, profundo y crítico de los impresos de Vanegas Arroyo, los cuales se distinguen por su vastedad y variedad. Afortunadamente, otro de los rasgos distintivos de este inmenso corpus de literatura popular impresa es su accesibilidad. Gracias a diversos esfuerzos, colectivos e institucionales, en la actualidad tanto los investigadores especializados como el público en general pueden ver y leer, al alcance de un clic, millares de estas hojas volantes, pliegos de cordel y cuadernillos, para adentrarse en sus temas, personajes, sucesos, géneros literarios, imágenes e imaginarios.

En esta línea se inscribe la presente obra, propiciada por la reflexión y el diálogo desarrollado en el “Seminario de impresos populares de A. Vanegas Arroyo”, que nace precisamente con el propósito de reunir a un grupo de estudiosos y especialistas con el fin de reflexionar sobre las diferentes propuestas de aproximación al estudio de estas literaturas. A la fecha, como producto del seminario, se ha desarrollado un conjunto de investigaciones sobre algunas de las temáticas y géneros que más destacan de entre los impresos producidos por la casa editora, como son la colección de canciones, los corridos publicados en el periodo revolucionario, la colección de teatro infantil, la colección de cuentecillos, el género epistolar (cartas amorosas), las crónicas taurinas, las relaciones de sucesos denominadas en su momento por el editor como “ejemplos” (hojas noticiosas y escandalosas sobre diversos temas, como crímenes, desastres naturales, accidentes, etc.), los impresos políticos, entre otros.

Algunos de estos primeros estudios presentados en el seminario fueron publicados en el volumen *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos* (2020), editado por la Secretaría de Cultura por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y El Colegio de San Luis. Aunado a estos trabajos de investigación en torno a un mismo objeto de estudio, el seminario ha promovido y se ha sumado a la reflexión sobre el manejo, preservación y difusión

de estos materiales. De manera particular, el interés se ha orientado a la revisión de la organización, catalogación, preservación y difusión de las bases de datos vinculadas a estos impresos, que conforman un riquísimo patrimonio cultural de carácter material e inmaterial.

En esta ocasión, el conjunto de los nueve estudios aquí reunidos constatan la diversidad de géneros que publicó la casa editora y destaca, de entre éstos, la atención que merecieron principalmente dos de ellos, la canción y el corrido, por su singular presencia a lo largo de la producción de la imprenta. Otros de los géneros que son objeto de reflexión en estos estudios son el *exemplum* o “ejemplo”, la relación de sucesos, el cuento y la leyenda, así como la reflexión sobre aquellos impresos de temáticas vinculadas a acontecimientos políticos destacados del momento, accidentes de magnitudes alarmantes y otros más relacionados con tradiciones populares muy arraigadas en nuestra cultura. De esta manera, los trabajos logran sintetizar, en buena medida, la diversidad de las reflexiones desarrolladas a la fecha sobre la riqueza que presentan los materiales de la imprenta popular mexicana de Vanegas Arroyo.

El capítulo que abre este conjunto de estudios, “Yo soy la maqui-nista del amor’. Aproximaciones a la colección *El cancionero popular* de Antonio Vanegas Arroyo”, está a cargo de Mariana Masera. En este trabajo, la autora destaca que entre los géneros publicados por la imprenta de Vanegas Arroyo a fines del siglo XIX y, sobre todo, hasta la muerte del editor, en 1917, destaca el cancionero —que integra canciones narrativas y líricas— tanto en formato de cuadernillo como de hoja volante. Este estudio expone las características poéticas del cancionero en el formato de la hoja volante, en específico de la colección denominada *El cancionero popular*, así como los otros cancioneros en formato de cuadernillo. Todos éstos tenían una gran importancia para la formación sentimental de los usuarios, a quienes les brindaba la posibilidad del disfrute de las canciones del momento, ya sea recién llegadas o de hace medio siglo, arropadas por llamativos grabados que podían adornar sus casas. En este sentido, del cuaderno a la hoja, Antonio Vanegas Arroyo ofrece un objeto poético-musical extraordinario por sólo un centavo.

En el segundo capítulo, “Lírica popular mexicana: canonización y cancioneros, el ejemplo de Vanegas Arroyo”, a cargo de Rodrigo Bazán Bonfil, se explora la forma en que una canción decimonónica,

“La pajarera”, se transmite escrita en los cancioneros de la casa Vanegas Arroyo y después se graba, a lo largo del siglo XX, en innumerables versiones y estilos, mientras que, en paralelo, su autoría se discute hasta hoy, siempre con fuertes implicaciones para su recepción y la forma en que debe valorarse según se adjudique (o no), por ejemplo, a Manuel M. Ponce, y sin que se pueda determinar, en consecuencia, si melodía y letra preexistían a su arreglo y son lírica tradicional, o se trata de una composición suya que habría de entenderse como acervo popular.

“De Santanón y Miguel Cabrera a Chónforo Vico y Julián Rebollar, o cómo caracterizar los ‘corridos’ de los impresos de Vanegas Arroyo” es el título del estudio de Mercedes Zavala Gómez del Campo, quien presenta una valoración genérica y estilística de los textos publicados en hojas volantes por la casa Vanegas Arroyo bajo el título de corrido. La autora refiere que el impresor calificaba con este término innumerables textos que no siempre correspondían a una poesía narrativa y mucho menos al género de la literatura tradicional. Esta ambigüedad se debe a que el género del corrido mexicano, tal como lo entendemos ahora, no se había consolidado para las fechas en que Vanegas Arroyo imprimía sus hojas. No obstante, mediante una cuidadosa revisión de los textos, la autora logra mostrar cómo se fue fraguando el género, y señala la aparición de temas y motivos novelescos desde los primeros corridos decimonónicos que publica el impresor, así como los elementos épicos que más tarde caracterizarían al héroe del corrido revolucionario.

En su estudio “Aproximación retórica a la dimensión ejemplar de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, Manuel Pérez propone una lectura retórica de la dimensión ejemplar que cobran los pliegos sueltos de Vanegas Arroyo, superando el mero cotejo de correspondencias y procurando su incorporación plena al horizonte de la ejemplaridad. El autor refiere que aunque Tubach consideró que el *exemplum* había muerto en la Edad Media y Welter (más generoso) decretó su decadencia en el siglo XV, el uso del *exemplum* continuaría presente en la predicción y en otros textos morales muchos años después. Por esta razón, advierte el investigador, no siempre que tratamos de “ejemplaridad” o de “tradición ejemplar” hemos sido justos con el origen preceptivo del término, con lo que perdemos, entre otras cosas, la oportunidad de establecer una relación más clara entre *exemplum*, texto moral y literatura

oral o popular. En este marco, se muestra cómo los pliegos de Vanegas Arroyo ilustran, precisamente, en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX, usos ejemplares a los que se ha intentado ya encontrar correspondencias a partir de sus motivos constitutivos, aunque sin una valoración estrictamente retórica.

Grecia Monroy Sánchez, en su estudio “Francisco I. Madero en los impresos de Vanegas Arroyo (1910-1912)”, señala que los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo son documentos invaluable para comprender la cultura popular mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX, dentro de la cual el discurso histórico-político tuvo un espacio importante. En este trabajo, la autora sitúa a los impresos con esta temática dentro de la producción general de la imprenta de Vanegas Arroyo y analiza un conjunto específico de ellos en torno a la figura de Francisco I. Madero, mostrando que la elección del formato y del género plasmado en los impresos se hacía en función de la valoración que se quería dar del personaje, la cual podía oscilar entre una crítica negativa más cercana del discurso periodístico de opinión y un discurso más bien literario (laudatorio, tendiente a lo épico e incluso jocoso) dirigido a ser cantado o recitado más que pensado.

En “Sátira, crítica y tragedia: el descarrilamiento del Ferrocarril del Valle”, Gretel Ramos Bautista expone un breve panorama de cómo se han abordado los accidentes ferrocarrileros en textos e imágenes de los impresos de Vanegas Arroyo, así como su interacción con los diferentes medios impresos (de oposición al gobierno, subvencionados, independientes y populares). A partir de esta revisión, la autora colige que, conforme pasaron los años y se amplió la red ferroviaria, la forma de reseñar los percances tomó cada vez un estilo más fatídico, convirtiéndose en paradigma el acaecido en Temamatla, el jueves 28 de febrero de 1895. Este accidente representó un episodio en la historia del progreso en México que se arraigó en la memoria de la población. El estudio revisa cómo el evento de carácter tremendista se difundió en los llamados impresos populares editados por Antonio Vanegas Arroyo, identificados por su peculiar forma de publicar “noticias” y por su tendencia a la exageración, el escándalo y el tremendismo.

En el estudio titulado “De la tradición oral a la hoja volandera: el motivo del descubrimiento de la identidad de la bruja en las leyendas y

relaciones de sucesos”, Danira López Torres muestra la pervivencia de la literatura de tradición oral en impresos populares difundidos por la imprenta de Vanegas Arroyo, en los que se llegaba a recoger relatos de la literatura tradicional, que de una u otra manera circulaban en el México de entresiglos y cuyos orígenes se remontan a una antigua tradición e imaginarios hispánicos. En esta investigación, la autora expone la relación que existe entre la hoja titulada *Suceso nunca visto. Rosa la bruja. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!* y algunas leyendas sobre brujas que todavía hoy en día es posible recoger en la tradición oral de México. El fin que persigue este estudio es, por un lado, mostrar la vitalidad de fórmulas y motivos de la tradición oral, así como los entrecruzamientos con el impreso popular; y, por otro lado, destacar cómo esta antigua imagen de la bruja se mantiene latente tanto en la imprenta popular de la época como en la tradición oral contemporánea. Se trata de visiones y representaciones de la mujer-bruja que prácticamente no se han modificado a lo largo de los siglos.

En “Trayectoria del duende en diferentes ejemplos de la imprenta popular”, Claudia Carranza Vera trabaja, a partir de un impreso popular español publicado a finales del siglo XVIII, cuyo título es *Seguidillas nuevas: para cantar los mancebos pretendientes á las puertas de sus damas*, que incluye una cuarteta misógina en la cual se compara a la mujer con un “duende universal/ que todo el mundo trueca”. Al respecto, la autora refiere que es limitado el número de apariciones de duendes en la imprenta popular, pero cuando éstos aparecen, dos motivos son los que predominan: el amor y el engaño. En su trabajo, Carranza se centra precisamente en el estudio de estos personajes en la imprenta popular hispánica y su desarrollo en un cuadernillo de la editorial mexicana de Vanegas Arroyo.

En su estudio “Brevísimas y extraordinarias notas de ultratumba, o cómo entender la muerte en el imaginario de entre siglos (XIX y XX) con los impresos populares de Vanegas Arroyo”, y a partir de una perspectiva interdisciplinar, Claudia Rocha Valverde trabaja los elementos de la religiosidad popular en el México de este periodo. La autora se detiene en una de las manifestaciones populares presentes en la memoria colectiva, como es la fiesta del Día de Muertos. En su trabajo, estudia algunos elementos culturales, para lo que considera, como fuente de análisis principal, los textos y grabados de los impresos populares en los

que participaron Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arrollo. Esta investigación propone que dichos impresos fueron parte importante de un imaginario que vería reforzado por mucho su aspecto estético y que además trascendería fronteras espacio-temporales.

El presente volumen es, pues, la concreción del esfuerzo por reunir el conjunto de reflexiones que un grupo de investigadores, especialistas en el área, han venido desarrollando en los últimos años sobre los impresos publicados por el editor popular mexicano Antonio Vanegas Arroyo. Estos estudios vienen a constatar el interés cada vez más creciente en esta literatura y, de manera particular, en la producción de este tipo de impresos, cuya labor y variedad de publicaciones han quedado marginadas cuando no completamente borradas del ámbito de la creación cultural.

Danira López Torres
y Grecia Monroy Sánchez

NOTA EDITORIAL

Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo citados en esta publicación fueron consultados principalmente en tres diferentes acervos digitales: el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (<<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>); el Fondo Vanegas Arroyo y Posada, de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis. (<<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-main.pl>>) y la colección “Estampados mexicanos. José Guadalupe Posada”, del Instituto Iberoamericano de Berlín (<<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>>).

Todos los impresos citados en este volumen se refieren en nota al pie con el título, fecha y enlace para su consulta digital en línea, mientras que en la bibliografía final de cada capítulo se ofrecen las fichas técnicas, ordenadas alfabéticamente, con los datos editoriales completos. Lo anterior con el fin de optimizar espacio y evitar repeticiones innecesarias.

PRIMERA PARTE

La canción y el corrido

“YO SOY LA MAQUINISTA DEL AMOR”
APROXIMACIONES A LA COLECCIÓN *EL CANCIONERO*
POPULAR DE ANTONIO VANEGAS ARROYO

MARIANA MASERA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA VOZ, EL GESTO Y LA MEMORIA

La literatura de cordel de fin del siglo XIX se halla inmersa en un proceso de transformación de la sociedad nacional y mundial que remonta las turbulentas aguas que terminarán con la Revolución mexicana y con la Primera Guerra Mundial, por una parte, y repleta de los grandes avances científicos que auguraban la felicidad y el progreso, por otra.

Los impresos editados por Antonio Vanegas Arroyo fueron la culminación de un género de cordel que pobló las calles, plazas y mercados de la creciente Ciudad de México durante un amplio periodo de entre siglos —de casi cuarenta años si tomamos como punto final el deceso del impresor, 1880 a 1917—. Éstos formaron parte de una revolución tecnológica y cultural que, finalmente, los dejó a un lado con la consolidación y el predominio de los medios de comunicación masiva, como la radio, el cine y más tarde la televisión; medios que se apropiaron de sus contenidos, baste mencionar como ejemplo a los grandes ídolos, como Pedro Infante con la interpretación de “En un palmar”, que cantaron en la pantalla grande las composiciones que circularon en los humildes pliegos.

Los impresos populares dieron testimonio de esos cambios y sirven, quizá por sus particulares características multimediales —orales, escritas y *performanciales*—, como un palimpsesto de la voz del periodo. Antonio Vanegas Arroyo es consciente de su época, y por ello realiza una búsqueda constante de géneros literarios y temas atractivos para el público, realiza —como sus antecesores— estrategias editoriales que le permitan generar ganancia, como ha señalado Juan Gomis Coloma para el impresor Laborda, del siglo XVIII, y coincide con el impresor mexicano:

“Yo soy la maquinista del amor”

Esta búsqueda incansable de géneros literarios y temas atractivos para el público se inserta en una deliberada estrategia editorial que, centrada en las *menudencias* de imprenta, diversificaría su producción impresa para abarcar el mayor número de materiales literarios y ofrecerlos a la venta en forma de series coherentes. Su gestión manifiesta una continua preocupación por pulsar los gustos y necesidades de la demanda, con el fin de satisfacerlos todos [...] Este celo por conectar con sus públicos es una de las razones que explica, en gran medida, el enorme éxito profesional que llegó a alcanzar Agustín Laborda.¹

Entre los elementos característicos de los impresos populares, resalta el carácter intermedial, ya que pertenecen a los ámbitos escrito, oral y *performancial*. Por una parte, se hallan las imágenes que grabadores como Manuel Manilla (1882-1892) y, posteriormente, José Guadalupe Posada (1887-1913) llevaron a niveles de gran calidad artística. El segundo aspecto, de carácter híbrido, lo representa su contenido, ya que pertenece tanto al mundo de la voz, que tiene como base la memoria, como al mundo de la letra, que refiere el libro y la biblioteca, como ha señalado Jean François Botrel:

Dando por sentado que el género de cordel está inmerso en dos mundos: el de la cultura escrita e impresa con referencia al libro y a la imagen, y el de la cultura oral folklórica, con lugar en la librería, la mnemoteca y en el repertorio del pueblo: sin llegar a la formulación de ninguna ley, es fácil observar (incluso retrospectivamente) la convergencia dentro o a propósito de un impreso de cordel de varias modalidades de realización.²

Entre las grandes publicaciones periódicas, como *El Imparcial* (1896), que emprendían un nuevo rumbo de estrategias editoriales y una nueva

¹ Juan Gomis Coloma, “Un emporio del género de cordel. Agustín Laborda y sus *menudencias* de imprenta (1743-1776)”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015, pp. 239-250. Disponible en <<https://books.openedition.org/cvz/1354?lang=es>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

² Jean François Botrel, “El género de cordel”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc902j2>>.

forma de producción, los impresos populares de Vanegas se dirigían al público con formatos de gran tradición, las hojas volantes y cuadernillos, así como con un estilo propio que, con su adjetivación constante y retórica desbordada, regocijaba a los lectores, quienes confirmaban sus expectativas tanto de los castigos divinos impuestos ante las conductas transgresoras o del asombroso progreso como del paisaje sonoro que representaron los cancioneros derivados del teatro y, en menor medida, la tradición oral.

Todo ello muestra la intermedialidad de estos versátiles objetos poéticos que desde su producción fueron entendidos para ser oralizados: en la venta y en la lectura en voz alta, la recitación o el canto, en tanto que los grabados completaron, con sus representaciones de la oralidad, el proceso infinito de la voz que generaban los pliegos: “Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte del fenómeno”.³

Estos humildes impresos en papel revolución o china, con precios tan económicos como de un centavo, contribuyeron a la formación y preservación de un imaginario cultural de la época por medio de la creación de nuevas formas de lecturas y lectores cuyos valores se vieron reflejados en las frágiles impresiones. En este sentido, la importancia de los pliegos de Antonio Vanegas Arroyo como lecturas iniciáticas para una gran mayoría de la población se aprecia en la cita del periódico *El Imparcial*, señalada por Helia Bonilla y María Lecouvey:

¿Que [*El Imparcial*] ha instruido; que ha creado el amor á la lectura en nuestro pueblo? ¡Mentira! El amor a la lectura lo creó —¿quién, dirán en “El Imparcial”?— lo creó Antonio Vanegas Arroyo, ese fecundísimo autor de romances cantados en bárbara métrica, de espeluznantes narraciones plagadas de giros indescifrables. Treinta años hace que Vanegas Arroyo, el burdo escritor populachero, lanzaba casi á diario su hoja sensacional de á centavo ó su cuadernillo de cuentos y canciones; treinta años han pasado desde que implantó la profusa circulación de grabados ilustrativos de sus escritos. Ese ignorantón ha vivido de sus ovillejos y sus cantares,

³ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

“Yo soy la maquinista del amor”

de sus monos y sus leyendas que horrorizan; ese insignificante hizo que el pueblo amara la lectura y todavía el pueblo [en el “Interior”] continúa prefiriendo á Vanegas de á centavo, que á los sabios de á cuartilla.⁴

LA VOZ CANTANTE: CANCIONES Y CANCIONEROS

Entre la pluralidad de formatos de los impresos, se distinguen por su variedad y número el cuadernillo y la hoja volante, con sus distintas dimensiones. De contenidos tan amplios que pueden señalarse como noticieros, asociados a sucesos y distintos eventos como terremotos, incendios, catástrofes o crímenes, incluso monstruos y milagros, frente a impresos considerados como no noticiosos, como los cuentos o los cancioneros.

En la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, como en otras casas editoriales, las canciones tanto narrativas como líricas conforman una parte importante de la producción y se imprimen en diferentes formatos. En la forma de cuadernillo, sobre todo grande de 1/16 con 16 páginas,⁵ se hallan diversas colecciones de canciones. Entre ellas señalo, del primer

⁴ *La opinión*, 1908, 1, *apud* Helia Bonilla y María Lecouvey, “Posada: de la prensa al impreso popular”, en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, UNAM / ENES-Morelia, 2019, pp. 180-192, p. 182. Sobre esta importante transformación de las capacidades lectoras de la población urbana y rural donde estos impresos parecen tener un papel protagonista, Jean François Botrel comenta que “la introducción de lo escrito nunca supone el paso de la oralidad a las letras, sino más bien de la oralidad a una combinación de letras y oralidad (oralidad mixta u oralidad secundaria). Las destrezas lectoras remiten, pues, a un complejo abanico de situaciones y es preciso relacionarlas con las estrategias más conocidas puestas en obra por los iletrados como es la lectura mediada por ‘delegación de las palabras y la voz’” (“Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015, pp. 251-267. Disponible en <<https://books.openedition.org/cvz/1354?lang=es>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

⁵ De acuerdo con Grecia Monroy, “el formato más sencillo de cuadernillo (1/32 de pliego y 8 páginas) costaba 3 centavos, pero los que excedían estas páginas valían 6 centavos. Además, había un formato de cuadernillo el doble de grande (de 1/16 de pliego) cuyo precio, evidentemente, era también mayor: 10 centavos” (“Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022]).

periodo de la imprenta (1880-1888) y a partir del estudio de Mercurio López Casillas, la *Selecta colección de canciones modernas publicadas por Antonio Vanegas Arroyo, quien la dedica al bello sexo mexicano para el presente año (19 canciones)*, la *Colección de canciones modernas del periodo de 1890-1897 con 50 cancioneros*. De manera paralela, la *Colección de canciones de moda para 1891. Publicadas por Antonio Vanegas Arroyo, quien las dedica al bello sexo de la ciudad de México*. Ya en el siglo XX, el editor publicó dos nuevas colecciones *La Diva Mexicana. Nueva serie de canciones modernas, para el siglo XX* y *Escogidas y bonitas canciones para el presente año*. A partir de 1909 publicó la nueva serie *Canciones modernas para el presente año*. Después de la muerte de Posada, en 1913, y de Vanegas Arroyo, en 1917, la testamentaria publicó *Mis canciones para el presente año*, cuyo número uno fue *Marieta* y después *El folklore nacional. Selecta colección de canciones modernas para el presente año*.⁶

Se infiere de la anterior enumeración, extensa pero no exhaustiva, la existencia de un interés del público por el consumo de los cuadernillos de canciones que no termina con el deceso del editor. Destinados principal pero no exclusivamente a un mundo femenino, los contenidos de estos impresos son líricos de forma predominante, y las fuentes son muy variadas, desde las óperas, las zarzuelas y el mundo teatral hasta la misma tradición oral, con corridos, huapangos etcétera. En ellos, como en los cancioneros de la misma época de distintos países, no se publica la música de las canciones; a los más que se llega es a señalar en un gran número de composiciones el género musical (vals, *schotis*, polka, danzón, etc.); otras veces, en muy pocas ocasiones se enuncia al compositor, como Juventino Rosas en el vals *Sobre las olas*, y en algunos de los fragmentos tomados de las zarzuelas. Los destinatarios de este modo tendrían que conocer de antemano los ritmos y las melodías de las composiciones para poder cantarlas. Dicho de otro modo, el cancionero servía como detonador del proceso de la memoria sonora, como un palimpsesto de la voz.

Vale la pena recordar que, a pesar de que se tratara una y otra vez de señalar la “modernidad” de las canciones, muchas de ellas provenían de mediados de siglo XIX o antes. Es decir, eran canciones que llevaban largo

⁶ Mercurio López Casillas, “Morir soñando: Vanegas Arroyo, editor de cancioneros”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*.

tiempo, al menos dos generaciones, siendo conocidas, como el caso de la canción *La golondrina*, que ya circulaba desde mediados del siglo XIX.

Los cuadernillos de canciones eran etiquetados por el editor como objetos “elegantes”, con grabados a dos tintas; su valor ascendía hasta los 12 centavos la unidad. Sin embargo, Antonio Vanegas Arroyo también publica cancioneros en las hojas volantes cuyo costo era de 1 centavo, como se mencionó. Estas hojas, como he estudiado en otra parte, se pueden clasificar según la estructura de su contenido: en prosa, si el contenido del frente y el reverso es en prosa; en verso, si ambas caras están en verso; o mixtas, como es la mayoría, donde se combinan prosa y verso.

Entre las composiciones hay numerosos géneros. Las canciones narrativas, generalmente en cuartetos octosílabos, sirven para narrar el mismo suceso que se ha contado en la hoja, pero con un tono más lírico y donde la voz ofrece la perspectiva del personaje, que muchas veces se halla en los infiernos pagando el castigo divino.

Las composiciones líricas pueden aparecer también en diversas formas. En las hojas mixtas por su extensión breve como relleno de espacios o abarcar la mayor parte del espacio. Por lo general, se separan con orlas o líneas. Siempre se distingue el título con una tipografía más grande y se puede añadir información como el género musical y, a veces, el título de la zarzuela a la que pertenece.

Finalmente, quiero señalar otras composiciones en hoja volante, referidas en un catálogo de Vanegas Arroyo, que incluyen décimas, quizá recitadas, y que comprenden textos de diversa índole, algunos de los cuales son jocosos. Los más conocidos y de mayor número son hojas de marcada misoginia que se dedican al detrimento de personajes como las suegras o las mujeres viejas. Por ejemplo, en títulos como *Delicias matrimoniales de los yernos desgraciados, que se miran regañados por sus suegras infernales* o *Tiernas súplicas con que invocan las jóvenes de cuarenta años, al milagroso san Antonio de Padua, pidiéndole consuelo*. Otras hojas más son corridos sobre bandidos o criminales como *Versos de Lino Matadas que ni al diablo tiene miedo, y sabe dar cuchilladas no más con el puro dedo*, lamentos de huérfanos como *Ayes de dolor profundo que da un huérfano afligido, que á sus padres ha perdido y queda solo en el mundo*. Además, existen hojas de disparate como *El coyotito de León*. *Versos muy extravagantes, divertidos, fabulosos, de reír y pasar el rato, para todos los*

curiosos.⁷ Asimismo, se incluyen hojas de marcado erotismo, obsceno y jocoso o lo “malicioso erótico”, como ha dicho Piero Maranni; recordemos los versos pícaros de la siguiente copla:

Señora, a su conejito
ya no le gusta el zacate
sólo quiere chocolate;
qué animal tan picudito.⁸

En este grupo también se hallan aquellas hojas de divertimento imbuidas de un aire burlesco en las que se muestran mujeres cuyos comportamientos transgreden o invierten los valores sociales, identificándose con los valores masculinos, como señala la voz femenina: “Porción de maridos tengo / mas como soy vivaracha/, a todos los entretengo”.

LA COLECCIÓN *EL CANCIONERO POPULAR*: ESTRUCTURA Y RECURSOS POÉTICOS

Entre las hojas consideradas en verso, se distingue la colección denominada *El Cancionero Popular*, que, con base en lo que ofrece la Col. Chávez Cedeño, consta de 28 números publicados entre 1909 y 1913 —esta última fecha coincide con la muerte del ilustrador José Guadalupe Posada— y contiene cerca de 117 composiciones. La coherencia de la serie permite la realización de un acercamiento más detallado a los contenidos y formas de las composiciones que se publicaron y, además, su análisis ilumina muchas de las composiciones de los cuadernillos.

El Cancionero Popular tiene el precio de un centavo y se distingue por el grabado que da identidad a la colección y que se describe a

⁷ Todos estos títulos aparecen enlistados en el *Catálogo de publicaciones de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo*, México, Imprenta Calle de Santa Teresa 1, s.f., pp. 61-64 (Col. Mercurio López Casillas).

⁸ *Señora, a su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate, qué animal tan picudito*, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SAPicudito.tiff>> (consultado el 26 de mayo de 2020). Todos los impresos que se citan en este trabajo han sido consultados en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. En la transcripción de los textos, se moderniza la ortografía.

“Yo soy la maquinista del amor”

continuación. Éste se halla en la parte superior de la hoja, en el lado recto, donde tiene el título de la colección en una tipografía amplia debajo de la que se hallan dibujados diversos instrumentos musicales, como la vihuela, el violín, un pandero y algunas partituras, entre otros detalles. Debajo de este grabado, en cada número se cambia el título, de acuerdo con las canciones impresas, y consta de distintas presentaciones: puede ser un título centrado que abarque dos columnas o a veces sólo hay una columna.

FIGURA 1
“NOCHE PERPETUA”⁹



La amplitud del título en el verso de este impreso llama la atención, ya que anuncia una composición patriótica sobre el 5 de mayo de 1862 y se anota: “Canción dedicada á los valientes soldados que murieron en esa gloriosa jornada en el cerro de Guadalupe de Puebla”. ¿Serviría para venderla el día de la celebración? La acompañan otras dos composiciones,

⁹ “Noche perpetua”, *El Cancionero Popular*, núm. 1, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN1Popular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Los rurales”, de carácter también heroico, y “La casita”, de tono lírico. La diversificación de tonos deja claro que el editor apuesta por un objeto poético multifuncional.

FIGURA 2

“EL 5 DE MAYO DE 1862”¹⁰

No sólo persigue el editor una variedad en los textos, sino también en la composición de los grabados dentro de la hoja. A lo largo de toda la serie, las ilustraciones son constantes, en tanto que los tamaños son variables. En algunos casos, abarcan toda la columna si son grandes (figura 3); la mitad de la columna si son medianos (figura 4), y en otras ocasiones sólo ocupan un pequeño espacio (figura 5). Los grabados pueden estar en la columna derecha o izquierda. Sólo se repite el grabado de la hoja 16 y en la 28.

¹⁰ “El 5 de mayo de 1862”, *El Cancionero Popular*, núm. 1, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN1Popular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

FIGURA 3
“CORRIDO DE RODOLFO GAONA Y OTROS TOREROS”¹¹



FIGURA 4
“CANCIÓN TAPATÍA”¹²



¹¹ “Corrido de Rodolfo Gaona y otros toreros”, *El Cancionero Popular*, núm. 24, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:ECToreros.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

¹² “Canción tapatía”, *El Cancionero Popular*, núm. 4, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:ElCancionero4.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

FIGURA 5
 “EL DIRIGIBLE O SUEÑOS ETÉREOS”¹³



La hoja volante que lleva el número uno de la colección comienza con una dedicatoria, como sucede en los cuadernillos, donde se hace explícito que el cancionero está dedicado a un público femenino. Notorio es, sin embargo, que se añade la frase: “En pueblos o en la ciudad”, donde queda clara la amplia difusión de los impresos en los medios tanto rural como urbano. Además, se anota el precio económico de la hoja (figura 1).

Un centavo vale esta hoja;
 sólo dada es más barata,
 se les dedica a las niñas
 que son lindas cual la plata.
 Tendrá preciosas canciones,
 modernas, de actualidad,
 que gozar las hará mucho
 en pueblos o en la ciudad,

¹³ “El dirigible o sueños etéreos”, *El Cancionero Popular*, núm. 10, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N10ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

ojalá sean de su agrado
lo espero que así será,
y el gusto será cumplido
del editor y no hay más.¹⁴

En la versatilidad de la composición, por supuesto, también se halla el número de las canciones que se puede incluir en cada hoja. En algunas, una canción comprende todo el frente, como el “Corrido de Antonio Gaona”, el número 3 de la colección, de 1911 (figura 3); pero en algunas otras se incluyen tres textos, como en la hoja número 15 de 1910: “Suspiros de los ángeles”, “Resplandece” y “El zenzontle”. En el reverso también el número de composiciones es irregular, puede haber como máximo hasta cinco textos diferentes, como en el número 6 de 1909: “Decepción de amor”, “El alba”, “La joven”, “Tus ojos” y “La diadema”.

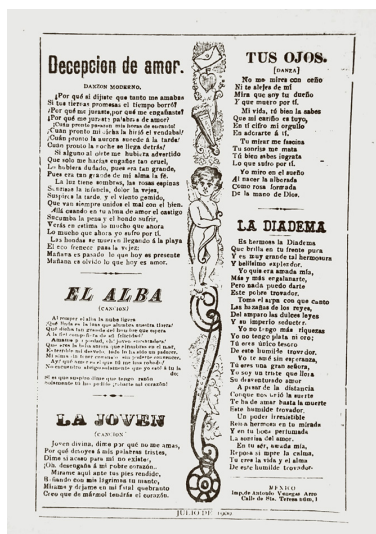
FIGURA 6
“SUSPIROS DE LOS ÁNGELES”¹⁵



¹⁴ “Al público”, *El Cancionero Popular*, núm. 1, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN1Popular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

¹⁵ “Suspiros de los ángeles”, *El Cancionero Popular*, núm. 15, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N15ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

FIGURA 7
 “DECEPCIÓN DE AMOR”¹⁶



En cuanto a la presentación de los textos en las hojas, siguen la misma convención de las composiciones que se presentan en los cuadernillos, donde las canciones se presentan de la siguiente manera: primero un título, en una tipografía distinta y más grande, que sirve para distinguir el comienzo de una nueva composición. Además, siempre se deja un espacio con una orla pequeña entre los textos de una misma columna, en tanto que se utiliza un grabado o línea más anchos y definidos para separar las columnas, como se aprecia en las hojas mencionadas arriba. Al reverso siempre aparece el pie de imprenta, incluyendo el año la mayor parte de las veces.

Los temas de las canciones y sus formas poéticas son muy diversas –corridos, décimas, hasta fragmentos de zarzuelas y poemas de escritores reconocidos–, como en los cuadernillos. En general se puede decir que es un corpus compartido entre ambos formatos, salvo que en las hojas se puede apreciar un mayor descuido al anotar las composiciones, quizá

¹⁶ “Decepción de amor”, *El Cancionero Popular*, núm. 6, 1909. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N6ECPopular.djvu/2> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

como consecuencia de la urgencia de la producción, lo que dificulta conocer la versificación original y a veces incluso las erratas impiden una buena lectura. Ello, de nuevo, lleva a preguntarse ¿cómo usaban los consumidores las hojas? Todo indica que estas hojas servían más bien como un soporte de la memoria, un archivo, que permitía reproducir las canciones conocidas de antemano y generar nuevos procesos de comunicación.

Entre algunos de los ejemplos, se puede señalar a la canción “Tú y yo”, de tono romántico, que parece haber tenido una amplia preferencia por el público, ya que se incluye en varias de las hojas y además aparece en los cuadernillos. Sin embargo, con frecuencia, el título es igual pero la letra difiere. En una hoja de 1896 hay una canción “Tú y yo” cuya letra se apega a la composición de José Selgas, un poeta español, en tanto que la letra de la canción en la hoja refiere una habanera y aparece firmada por A. E., iniciales del escritor Arturo Espinosa.¹⁷ En la hoja se anota lo siguiente:

Tú y yo

Danza

Yo soy la noche, Tú eres la aurora;
yo soy el olvido, tú eres amor...
tú eres la brisa murmuradora,
yo el aquilón.

Tú eres la espuma que va serena
hacia la playa, mansa a morir;
yo soy la ola de horrores llena,

¹⁷ Esta danza, “nacida en el Caribe con antecedentes hispanos y africanos, un producto ‘mulato’ que se arraigó en América y se extendió por Europa” y que “llegó a México desde principios del siglo XIX, siendo que la más antigua conocida hasta hoy ‘La pimienta’, contradanza de inspiración en la ‘Ribera del Hudson’, publicada en 1834 (Bellinghausen, 9-10). La habanera entró de lleno a la música de concierto, sin desaparecer del ámbito popular y de salón, de tal suerte que, a finales del siglo XIX y principios del XX, la habanera convivió con otras danzas que se fueron derivando de ella, como el danzón (en Cuba, México y el Caribe) y el tango (en Argentina y Uruguay)”. Véase Karl Bellinghausen “Presentación habaneras en México”, en Luz Angélica Uribe (comp.) y Leonardo Coral (arreglos para guitarra), *Habaneras mexicanas. Canciones y danzas arraigadas en México en el siglo XIX*. México, Conaculta / Fonca, s.a. Disponible en <https://www.luzangelicauribe.com.mx/partituras/Habaneras_Mexicanas.pdf>.

que vaga errante sobre la arena,
sin porvenir

A ti te espera, niña en la vida,
sobre la tierra, dicha y amor;
y mi alma triste que vaga herida
encuentra en vez de la fe perdida
sólo el dolor.

Tu senda alumbra un astro divino;
sobre mi senda no hay ni una luz....
sigue la dicha por tu camino,
ya que un calvario fue mi destino:
voy con mi cruz...

Así es el mundo y así es la vida:
al que constante te supo amar
le dio tormentos, ahondó la herida,
dejó ésta mi alma de pena henchida
¡y a ti, la ingrata, dicha te da!

A. E.¹⁸

Como se ha mencionado, la variedad de tonos es amplia en el cancionero, y se ha visto, por un lado, el amor romántico pletórico de adjetivos; sin embargo, también se observan rasgos de poesía tradicional panhispánica, en otras composiciones líricas, como “Tus ojos negros”, construida en coplas octosilábicas romanceadas y con tópicos muy antiguos, como el “matar de amor”, con la mirada combinado con los “ojos negros”:

¹⁸ “Tú y yo”, *El Cancionero Popular*, núm. 24, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:24ECPopular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

TUS OJOS NEGROS

Anoche mi bien soñaba
que unos negros me mataban
y eran tus negros ojos;
morenita que miraba.

Con este mirar de fuego
que desprende tu mirada
debo de quererte mucho
mi morenita adorada.

Tu pestaña adormecida
y el fuego de tu pasión
son los que le dan la vida
a este pobre corazón.

A.V.P.¹⁹

Si atendemos a la primera copla es una versión de la muy conocida estrofa del cancionero panhispánico que dice: “Anoche soñaba yo/ que dos negros me mataban,/ y eran tus hermosos ojos,/ que enojados me miraban”.²⁰ El tema de los ojos negros y su poder cautivador o matador tiene arraigo en el cancionero peninsular desde el siglo XV, por ejemplo, en el *Cancionero musical de Palacio*, así como antologados por Margit Frenk, donde todavía aparece el vocablo moreno cuya convivencia con el término negros se registra a partir de finales del siglo XVI,²¹ baste recordar las cancioncitas con las quejas del amante:

¹⁹ “Tus negros ojos”, *El Cancionero Popular*, núm. 18, 1910. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N18ECPopular_A.djvu/1> (consultado el 26 de mayo de 2020).

²⁰ La copla está registrada en Margit Frenk *et al.*, *Cancionero Folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985; II, 3155.

²¹ Véase para este tema el artículo de José María Alín, “Sobre los dos negros y otras metáforas de los ojos”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 247-258.

Míos fueron, mi corazón,
los vuestros ojos morenos:
¿quién los hizo ser ajenos?²²

Ojitos morenicos,
irme he yo a querellar
que me queredes matar.²³

Una similitud entre los cancioneros en cuadernillos y en las hojas es la preferencia por las canciones teatrales; por ejemplo, la composición “Marina”, de la zarzuela con el mismo nombre,²⁴ cuyo origen español se hace explícito en la letra, que menciona la geografía peninsular. El personaje que canta estos fragmentos es Jorge, el amado de Marina:

MARINA

Costas del Levante,
Playa de Lloret,
dichosos los ojos
que os vuelven a ver...

No es verdad con la ausencia
del amor se extingue el culto,
si en el alma vive oculto
con la ausencia crece más.
es un fuego que no se apaga
la distancia más remota,
un fanal que mar azota

²² Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / FCE / El Colegio de México, 2003, núm. 649.

²³ M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 360.

²⁴ Libreto: Miguel Ramos Carrión (ópera), Francisco Camprodón (zarzuela). Música: Emilio Arrieta. Estrenada el 16 de marzo de 1871 en el Teatro Real. (Véase “Marina”, en *A toda zarzuela*. Disponible en <<https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/03/marina-libreto.html>> [consultado el 26 de mayo de 2020]).

“Yo soy la maquinista del amor”

sin matar su luz jamás
[...].²⁵

La inserción de las canciones amorosas sucede también en las hojas con noticias sobre los toreros como Rodolfo Gaona²⁶ o sucesos naturales como los temblores que sucedieron el 30 de julio de 1909 a las 4:15 de la madrugada.²⁷ Un lugar destacado también lo tienen las composiciones patrióticas sobre sucesos históricos o batallas, como la de 5 de mayo, o de alabanza a los soldados o a los militares, así como a los rurales.

En otro grupo de canciones, se hace explícito el uso de la hoja como una notación para la voz, ya que en éstas existen indicaciones detalladas para la ejecución de los textos. Dada la multiplicidad de fuentes utilizadas, no se descarta que algunos textos provienen de partituras para piano, como, por ejemplo, en la hoja 7 de la serie existen indicaciones para cantar el vals titulado “Cuando el amor renace”,²⁸ que, por cierto, es la composición que da título a un cuadernillo de canciones también del año 1909.

(INTRODUCCIÓN) PRIMERA PARTE

Quise olvidar
esa pasión
no recordar
ya de mi amor;
pero en mi camino
la volví á encontrar

²⁵ “Marina”, *El Cancionero Popular*, núm. 24, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:24ECPopular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

²⁶ Cfr. *El Cancionero Popular*, núm. 24, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:24ECPopular.djvu>> y *El Cancionero Popular*, núm. 5, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N5ECPopular.djvu>>, consultado el 26 de mayo de 2020.

²⁷ Cf. “Los temblores del 30 de julio de 1909 a las 4 y 15 de la mañana” en *El Cancionero Popular*, número 7, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N7ECPopular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

²⁸ “Cuando el amor renace”, *El Cancionero Popular*, núm. 7, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N7ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

y la quise mucho mas
¡Gran Dios!
¡Imposible es
el olvidar
verdugo cruel
es el amar:
pues que de mi alma
¡No la he de desarraigar!
(Se repetirá)²⁹

Del ámbito teatral son también los *couplets* que pueden cantarse con la música de la difundida zarzuela *La gatita blanca*, como ocurre en la hoja número 8.³⁰ O las indicaciones específicas de las voces que deben utilizarse para cantar el tango de “La cacerola”, que forma parte de la zarzuela *El terrible Pérez*, estrenada en Madrid en 1903:

TANGO DE “LA CACEROLA”

Trío de la zarzuela: “San Juan de Luz”

I

Tiples, dúo. ¡La cacerolita bonita,
se vende!
Dúo. Para hacer un pollito en arroz
ésta es la receta mejor:
se pone con gracia
la cacerolita
en la lumbrecita,
se coge un pollito
que esté muy tiernito

²⁹ “Cuando el amor renace”, *El Cancionero Popular*, núm. 7, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N7ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

³⁰ “Couplets que pueden cantarse con la música de *La gatita blanca*”, *El Cancionero Popular*, núm. 8, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN8Poplar.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

se coje del cuello
se aprieta el resuello...³¹

No podrían faltar en el discurso amoroso, y por ende en los cancioneros, textos cuyo tono finca las raíces en el erotismo y a veces en la misma obscenidad, el denominado “erotismo malicioso”, donde abundan las alusiones sexuales o dobles sentidos revestidos en las metáforas y tópicos poéticos de gran tradición, como el jardín o el huerto, con todo el arsenal de alusiones sexuales:

COUPLETS DE LA REGADERA

De la zarzuela *La alegre trompetería*

Tengo un jardín en mi casa
Que es la mar de rebonito
Como no hay quien me lo riegue,
Pues lo tengo muy sequito...

Y aunque no soy jardinero
Ni me cansa el trabajar
Por la noche aunque no quiera...
Pues lo tengo que... regar

Y es el caso extraordinario
Que entre tanto caballero
No haya alguno voluntario
Que quiera ser... jardinero...

Y eche usté un chorrito
Por estos jazmines
Cuidadito polla
Con los cal...cetines...

³¹ “Tango de ‘La cacerola’. Trío de la zarzuela *San Juan de Luz*”, *El Cancionero Popular*, núm. 12, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN12Popular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

Al levantarme
Y al acostarme
Lleno de agua
Mi regadera

Y con la falda
Muy recogida
Lo voy regando
De esta manera

Tengo un jardín en mi casa
Que es la mar de rebonito,
Como no hay quien me lo riegue
Pues lo tengo muy sequito. Etc.³²

Uno de los recursos poéticos comunes al cancionero panhispánico desde el siglo XVII y que se halla en las composiciones de este cancionero es el uso de una “onomatopeya erótica”, una frase o palabras sin sentido que imitan una onomatopeya y que sirven como eufemismo del acto sexual, como el difundido estribillo de la letrilla del Siglo de Oro:

—Madre, la mi madre,
que me come el *quiquiriquí*
—Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí.³³

De acuerdo con Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, en su antología de poesía erótica, “es de advertir que para designar al sexo, masculino o femenino, se solían emplear otros eufemismos, voces fónicamente expresivas y de significado inicial muy impreciso, tales como *digdanduj* [...] o *diguilindón*”.³⁴ Además, se puede dejar de referir a los

³² “Couplets de la regadera. De la zarzuela *La alegre trompetería*”, *El Cancionero Popular*, núm. 14, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN14Popular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

³³ M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 1653.

³⁴ *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, núm. 60, núm. 2.

“Yo soy la maquinista del amor”

sones prohibidos por la Inquisición novohispana durante el siglo XVIII, donde ocurre esta figura poética, como “El chuchumbé” de 1766:

En la esquina está parado
un fraile de la Merced,
con los hábitos alzados
enceñando *el chuchumbé*.³⁵

Todo ello nos sirve como antecedente para comprender mejor el estribillo: “¡*Chúmbale, chúm, chúmbale* / *Chúmbale, chúm, chúmbale...* / ¡*Chúmbale, chúmbale, chúmbale!*”, de la siguiente canción:

CHÚMBALE

Una muchacha que tiene
muy redondas las caderas,
cuando á de bailar se decide
las mueve de mil maneras.

Como una noche su novio
a verla a su alcoba fue...
la hizo bailar...qué caderas
las movía como usted vé.

¡*Chúmbale, chúm, chúmbale*
Chúmbale, chúm, chúmbale...
¡*Chúmbale, chúmbale, chúmbale!*

Una vieja muy volada
a un jovencito llamó
y le decía muy turbada
¡ay cómo lo adoro yo!

³⁵ Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r.

Pero el chico que era listo
y tenía ganas de ser
un modelo de marido
empezó con la mujer.

¡Chúmbale, chúm, chúmbale
Chúmbale, chúm, chúmbale...
¡Chúmbale, chúmbale, chúmbale!

Josefina en un apuro
que una noche le llegó
le dijo a su novio Arturo:
¡Yo no sé qué tengo yo!

Arturito diligente
se la llevó por ahí...
donde no viera la gente
para consolarla y

¡Chúmbale, chúm, chúmbale
Chúmbale, chúm, chúmbale...
¡Chúmbale, chúmbale, chúmbale!³⁶

Tampoco se echan de menos en las canciones de las hojas volantes, sobre todo en las canciones provenientes del teatro, la metáfora sexual de los instrumentos musicales, como se aprecia en el siguiente fragmento de los *couplets* de la zarzuela denominada *El pájaro azul*:

³⁶ “Nuevos couplets del chúmbale y de los chichicuילות de la zarzuela *Entre las ondas*”, *El Cancionero Popular*, núm. 22, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:22ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

“Yo soy la maquinista del amor”

UN MÚSICO

Yo y mi mujer damos clases
y estudiamos a toda hora
ella toca el clarinete
y yo le toco la tambora.³⁷

LA AUTORÍA DE LAS CANCIONES Y LA MÚSICA

Una de las más complejas tareas en relación con los impresos es la autoría, ya que muy pocas veces se anota el nombre del autor o compositor, y de manera frecuente, no son fiables las atribuciones a los autores cuyos nombres aparecen. En la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo existían colaboradores constantes, como el escritor Constancio S. Suárez o Arturo Espinosa, entre otros, cuyo alias Chónforo Vico lo utilizaba para algunas composiciones burlescas. Incluso relata este último en una biografía inédita, que realizaban tertulias con el impresor.³⁸

En las hojas de *El Cancionero Popular* aparecen de manera frecuente las iniciales A. E., que corresponden a Arturo Espinosa, como si fuera autor de las canciones, aunque éstas son composiciones conocidas que forman parte de las operetas o zarzuelas, como en el ejemplo de “La ninfa hechicera” de la opereta *La viuda alegre*.³⁹ Sin embargo, en otras ocasiones hay canciones completamente lúdicas que el mismo autor distingue con juegos de palabras, como el título “Canciones de Mica Beza”, donde se presenta una canción de corro muy conocida en el mundo infantil panhispanico, adaptada por el autor:

³⁷ “Nuevos couplets de los avisos económicos de la zarzuela *El pájaro azul*”, *El Cancionero Popular*, núm. 25, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:25ECPopular.djvu/1>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

³⁸ Véase, para este tema, Mariana Masera, “Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres”. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*.

³⁹ “La ninfa hechicera, cantada por Ana de Claverín, al principiar el 2do acto de la preciosa opereta *La viuda alegre*” en *El Cancionero Popular*, número 18, 1910. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N18ECPopular_A.djvu/2>, consultado el 26 de mayo de 2020.

LA MUÑECA

Tengo mi Pepilla vestida de azul
 con sus choclos negros que son de charol
 fue a la Magdalena y allí se durmió
 mi guitarra entonces, su sueño arrulló.
 Brinca a la chinampa que yo ya brinqué
 rema en la chalupa, yo ya me cansé
 tengo una muñeca vestida de azul
 con sus choclos negros que son de charol.⁴⁰

MODERNAS CANCIONES, NO TAN MODERNAS

El repertorio de canciones elegidas para las hojas también incluye algunas composiciones que se tildan de “canción antigua”, como “La golondrina”, muy cercana a los romances de tema morisco, cuyo personaje principal es Aben Hamet, un moro de Granada enamorado de una doncella cristiana con la cual no puede casarse por la diferencia religiosa. La composición pertenece a la obra *Aben Humeya ou la revolte des Maures sous Philippe II, drame historique*, compuesta por Martínez Rosa durante su exilio.⁴¹ Se publicó en Madrid en 1856, con música de Joaquín Espín

⁴⁰ “La muñeca”, *El Cancionero Popular*, núm. 18, 1910. Disponible en <http://laci-pi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:N18ECPopular_A.djvu/2> (consultado el 26 de mayo de 2020). Este tipo de divertimento con el autor se encuentra también en la hoja 21, en la que se asienta: “Letra de un vals vienés, según notas taquigráficas tomadas por Mis Manos y traducidas por la Sra. Mica Beza” (“Romanza de las hijas de Eva”, *El Cancionero Popular*, núm. 21, 1913. Disponible en <<http://laci-pi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:HN21Popular.djvu/2>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

⁴¹ Francisco Martínez de la Rosa fue un escritor y diplomático español (1787-1862). *Aben Humeya ou la revolte des Maures sous Philippe II, drame historique*, disponible en <<https://books.google.com.mx/books?id=pzVMAAAcAAJ&pg=PA81&lpg=PA81&dq=Romance+moresque&source=bl&cots=gtWF3Ui5XS&sig=ACf>>. La primera grabación parece ser de 1899, por el tenor Arthur B. Adamini *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Berliner matrix 1219. La golondrina / Arthur B. Adamini”, disponible en <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000148411/1219-La_golondrina> (consultado el 26 de mayo de 2020). Entre las primeras grabaciones, se halla la del barítono Emilio de Gogorza, de 1909, con música de Narciso Sabadell, y

“Yo soy la maquinista del amor”

y Guillén (1812-1881), bajo el título “Aben-Hamet: romanza árabe”, de acuerdo con la partitura guardada en la Real Biblioteca.⁴²

Aben Hamet al partir de Granada
su corazón traspasado sintió
allá en la vega ni al perderla de vista
con débil voz su lamento expresó.

Mansión de amores, celestial paraíso
nací en tu seno donde mil dichas gocé
voy a partir a lejanas regiones
de donde nunca jamás volveré.

Veré en abril en la costa africana
la golondrina hacia España volar
a dónde irá tan alegre y ufana
¿tal vez su nido a mi casa irá a labrar.

Oh, cuanto envidio mirar que te alejas
ave feliz de dicha y de placer,
mis ecos lleva a mi patria querida
a donde nunca jamás volveré.

“La golondrina”, con la letra de Francisco Martínez de la Rosa, siguió vigente en *El Cancionero Popular* por décadas, desde 1856 hasta llegar a la pantalla grande en México. Este camino lo recorrieron también otras composiciones. Ello demuestra que los cancioneros de Antonio Vanegas Arroyo forman parte importante en la preservación de una memoria sonora que terminó por consolidarse en la época de oro del cine mexicano y la creación de una identidad mexicana asociada a lo popular.

puede escucharse en *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Victor matrix B-6973. La golondrina / Sig. Carlos Francisco”, disponible en <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200007931/B-6973-La_golondrina> (consultado el 26 de mayo de 2020).

⁴² La información está disponible en la Real Biblioteca: <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=au:%0A%20Esp%C3%ADn%20y%20Guill%C3%A9n,%20Joaqu%C3%ADn>>.

UNA COLECCIÓN PARA CANTAR

Este breve recorrido por la colección *El Cancionero Popular* revela nuevos rasgos que permiten comprender cada vez con mayor precisión el mundo de composiciones que aparece en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Por una parte, se puede confirmar que, en cuanto a presentación formal, se preservan los rasgos tipográficos de los cuadernillos, es decir, título en tipografía distinta al texto. Las hojas, sin embargo, tienen mayor elaboración en las orlas que la adornan y grabados, a diferencia de los cuadernillos, donde los grabados se ubican en la portada y contraportada. En cuanto a los temas de los grabados, son diversos; se hallan toreros, parejas de enamorados que platican o que bailan, trovadores con guitarras, bandidos, prisioneros, toros, ángeles, y a veces no hay grabados.

Si se atiende a los temas y las fuentes, se halla también preferencia por el tema amoroso, aunque en la hoja se combina con los contenidos noticiosos en verso. Parecería como si este formato no pudiera dejar de tener el sabor de la novedad para llegar con urgencia a la mano del consumidor. De este modo se asocian las canciones atemporales con las noticias precisas para su venta, como es el caso estudiado de los temblores o el 5 de mayo.

La cantidad de textos que se insertan es un intento del editor por convencer al usuario de realizar una compra provechosa en cuanto al número de las canciones y los “elegantes” grabados por un precio muy económico, que permite al escucha disfrutar sus éxitos favoritos.

La prolijidad no es un aspecto de estas hojas, ya que se aprecia más cuidada la transcripción en los cuadernillos; en las primeras, de modo frecuente, la versificación y las rimas se ven afectadas por numerosas erratas; así también, es manifiesta la intervención de autores de la imprenta en las composiciones que buscan rellenar el espacio.

La colección *El Cancionero Popular* cumple, como los otros cancioneros de cuadernillo, con la formación sentimental de los usuarios, brindándoles la posibilidad de disfrute de las canciones del momento, ya sea recién llegadas o de hace medio siglo, arropadas por llamativos grabados que podrían adornar sus casas. De la hoja a la voz, Antonio Vanegas Arroyo ofrece un objeto poético-musical extraordinario capaz de entretener a un gran público por sólo un centavo.

REFERENCIAS

- ALÍN, José María, “Sobre los dos negros y otras metáforas de los ojos”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 247-258.
- ALZIEU, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2000, núm. 60, n. 2.
- Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1052, exp. 20, ff. 292-299r.
- BELLINGHAUSEN, Karl, “Presentación habaneras en México”, en Luz Angélica Uribe (comp.) y Leonardo Coral (arreglos para guitarra), *Habaneras mexicanas. Canciones y danzas arraigadas en México en el siglo XIX*, México, Conaculta / Fonca, s.a.. Disponible en <https://www.luzangelicauribe.com.mx/partituras/Habaneras_Mexicanas.pdf>.
- BONILLA, Helia y María Lecouvey, “Posada: de la prensa al impreso popular”, en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, UNAM / ENES-Morelia, 2019, pp. 180-192.
- BOTREL, Jean François, “El género de cordel”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc902j2>>.
- BOTREL, Jean François, “Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015, pp. 251-267. Disponible en <<https://books.openedition.org/cvz/1354?lang=es>> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- FRENK, Margit et al., *Cancionero Folklórico de México*, México, El Colegio de México, 1975-1985. [Cinco volúmenes.]
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / FCE / El Colegio de México, 2003, núm. 649.

- GOMIS COLOMA, Juan, “Un emporio del género de cordel Agustín Laborda y sus *menudencias* de imprenta (1743-1776)”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid, Casa de Velázquez, 2015, pp. 239-250. Disponible en <<https://books.openedition.org/cvz/1354?lang=es>> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, “Morir soñando: Vanegas Arroyo, editor de cancioneros”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. [2022].
- MASERA, Mariana, “‘Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022].
- MASERA, Mariana (dir.), *Repositorio del Laboratorio de Impresos y Culturas Populares Iberoamericanos*. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.
- MONROY, Grecia, “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*.
- Real Biblioteca. Disponible en <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>>.

“Yo soy la maquinista del amor”

Impresos

El Cancionero Popular, núm. 1, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN1Popular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 4, México, s.e., s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ElCancionero4.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 5, México, Imprenta del editor de 2a. Santa Teresa 43, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N5ECPopular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 6, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N6ECPopular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 7, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N7ECPopular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 8, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN8Popular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 10, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N10ECPopular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 12, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN12Popular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 14, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN14Popular.djvu>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

[mx/ipm/w/Índice:HN14Popular.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 15, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N15ECPopular.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 18, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N18ECPopular_A.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 21, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1913. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HN21Popular.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 22, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:22ECPopular.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 24, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ECToreros.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

El Cancionero Popular, núm. 25, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:25ECPopular.djvu](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

Señora, a su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate, qué animal tan picudito, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <[http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SAPicudito.tiff](#)> (consultado el 26 de mayo de 2020).

LÍRICA POPULAR MEXICANA CANONIZACIÓN Y CANCIONEROS, EL EJEMPLO DE VANEGAS ARROYO

RODRIGO BAZÁN BONFIL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

[...] y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

MANUEL MACHADO

En este texto hago una revisión de los materiales tomados de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo que ya fueron digitalizados por el proyecto de Impresos Populares Iberoamericanos, ahora Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).¹ La hipótesis era que podría localizar algún cancionero que mostrara piezas tradicionales y discutir, con base en esos ejemplos, la función del soporte impreso en su difusión y conservación; o bien, dar con otros que incluyeran las que posteriormente se hubieran consagrado por su difusión radiofónica.

Así pues, en contraste con la explicación que ofrece Aurelio González sobre la estética colectiva como razón para que el material se conservara,

a diferencia de lo que sucede con la mayor parte de la literatura que publica la imprenta Vanegas Arroyo [algunos corridos que narran trágicas muertes de bandoleros se conservan] en la memoria, ya sea como una permanencia en otras publicaciones más o menos populares, o efectivamente en la memoria colectiva [...] [pues son] textos que [...] ajustándose a las necesidades del momento [...] se tradicionalizan, y con ello se convierten en textos abiertos que viven en variantes [...] más cercanos a la estética

¹ Véase al respecto <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>> y Briseida Castro Pérez, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “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*, vol. XIII, núm. 2 (2013), pp. 491-503.

colectiva y con posibilidades de refuncionalizarse temáticamente [al ser conservados y transmitidos por] la memoria de la colectividad: transmisores anónimos, cantores, cancioneros callejeros.²

Mi interés gira en torno al cuadernillo como mecanismo de consagración. Planteo la “canonización radial” como posterior, pues, en contraste con el *Cancionero Picot* que nace a la par de la radio en la década de 1930,³ durante mucho tiempo los cancioneros de Vanegas Arroyo fueron el único vehículo que difundió esta poesía entre la gente; “el pueblo”, una incipiente *masa* que se urbanizaba. Asimismo, pensé en “canciones tradicionales” porque supuse que ésa sería la fuente de lo que se publicaba en la imprenta.⁴ Hasta que la investigación para este trabajo mostró cosas distintas que no permiten, por ahora, proponer cuál era el criterio con que Antonio Vanegas Arroyo y luego sus sucesores elegían el material lírico de sus publicaciones. Muestra de ello son los siguientes cancioneros.

Tres ejemplares de *Rosas de abril*, publicados en 1888, 1889 y 1892, todos con el mismo material, aunque la segunda edición ordene de modo distinto los poemas, y siempre con la misma portadilla y prólogo que rezan:

17 colección de CANCIONES MODERNAS dedicadas AL BELLO SEXO MEXICANO publicadas por Antonio Vanegas Arroyo para [el año]. HABIÉNDONOS dedicado desde hace algún tiempo á la publicación de CANCIONES, tenemos el gusto de ofrecer en el presente año, a las bellas mejicanas, la 17ª colección compuesta de las mejores y más modernas. Si fueren de su agrado quedarán satisfechas las aspiraciones de El Editor.⁵

² Aurelio González, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2011, pp. 467-468.

³ Véase Reyna Avendaño, “¿Te acuerdas del *Cancionero Picot*?”, *El Universal*, 3 de septiembre de 2018. Disponible en <<https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/te-acuerdas-del-cancionero-picot>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

⁴ Quizá “estos textos sí permanezcan en la memoria [...] porque en algunos casos se trata de textos que han sido tomados, para llevarlos a la letra impresa, auténticamente de la tradición popular (como en algunos casos anuncian las propias hojas volantes de Vanegas)” (González, “Literatura popular...”, p. 467).

⁵ *Rosas de abril* 1888. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RDMexicano.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

	<i>Rosas de abril</i> : 17 colección de canciones modernas dedicadas al bello sexo mexicano publicadas por Antonio Vanegas Arroyo para el año...		
Página	1888	1889	1892
2	prólogo	prólogo	prólogo
3	La mascota	Las perlas de Luisa	La mascota
4	Las perlas de Luisa	Ilusiones	Las perlas de Luisa
4		La patria	
5	Ilusiones	El espantajo	Ilusiones
5	La patria	El secreto	La patria
6	El espantajo	El secreto	El espantajo
6		El cuchillo	
6	El secreto	La ilusión	El secreto
7	El secreto	La visión	El secreto
7	El cuchillo		El cuchillo
8	La ilusión	La mascota	La ilusión
8	La visión		La visión
9		El suspiro	
9		El porvenir	
10		El porvenir	
10		Los mosqueteros	
11		Los mosqueteros	
11		Amor	
12		El juramento	
12		Consejo	
13 a 16		Himno Nacional Mexicano	

Una *Sandunga* incluida en el cuadernillo del mismo nombre, cuya portada se distingue de las anteriores sólo porque anuncia parte del contenido: “Cuaderno número 1, contiene: *Recuerdos de Lupe. ¡Cómo Corren!..: ¡Tú Dices! El Cuarto de Hora*”. Y cuyo texto, en cambio, es una versión de la canción tradicional con que los editores discuten y festejan el uso de las faldas *cortas*, cualquier cosa que eso haya significado en 1921:

Había piernas en el mundo
que nunca podíamos ver,
y hoy las piernas nos enseñan
desde la corba hasta el pie.

*¡Ay! sandunga,
sandunga, de puro amor,*

Rosas de abril, 1889. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RD1889.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021). *Rosas de abril*, 1892. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RDAbрил.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

*que hoy vemos lo nunca visto
desde que amanece dios.*

La moda nos ha llevado
a calcular ... tantas cosas,
que cuando llega uno a casa
no apetece ni la sopa [...]

¡Oh, Padre: yo me confieso!
de que al caer en la tentación,
olvido hasta mis pecados
cuando me tienta el amor...

*¡Ay, sandunga ...!
sandunga, de puro amor,
por ver dos rollizas piernas
olvido mi salvación.*

¡Oh niña de negros ojos:
la moda bendigo yo,
porque me muestras las formas
mas bellas que dios te dio!⁶

Finalmente, un cuadernillo de 1920 con extrañas ocho páginas numeradas del 65 al 72, titulado “*La Pajarera*. Núm. 11. Nueva colección de canciones para el presente año recopiladas por A. Vanegas Arroyo, México”,⁷ cuya canción titular homónima ocupa escasamente las dos primeras páginas y comparte las seis restantes con otras cuatro.

⁶ “*La sandunga. Colección de Canciones Modernas para el presente año* publicadas por la Test. A. V. Arroyo. Cuaderno número 1. Contiene: *Recuerdos de Lupe. ¡Cómo Corren!..: ¡Tú Dices! El Cuarto de Hora*. Es propiedad del editor. México, 3a. calle de Santa Teresa número 49, 1921”. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LSAnho_1.djvu> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

⁷ “*La pajarera*”, pp. 65, 66; “*Medio paso de moda*”, pp. 66, 67, 68; “*No son los necios (canción)*”, pp. 69, 70; “*¡Mensajera! (romanza)*”, pp. 70, 71; “*Amalia*”, p. 72. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:1920LAnho.tiff>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

FIGURA 1
PORTADA DE *LA PAJARERA*



Asimismo, su fecha de publicación sugería que sus contenidos serían más fáciles de rastrear que los materiales de fines del siglo XIX; y en efecto, al buscarlas en la red, lo primero que localicé fue la versión ejecutada por Los Cadetes de Linares, la cual a su vez remitía a una grabación de Los Alegres de Terán que me condujo –porque el arco temporal se ampliaba– a pensar si era una canción tradicional que yo no conocía, por lo que consulté el *Cancionero Folclórico de México* y hallé dos referencias más: una a *Canciones de la Revolución*, un disco en que la interpretan los Hermanos Záizar para el sello Peerless, y otra a las “Cintas [del] Colegio, 1959”.⁸ La monumental fuente describe, sin embargo, sus

⁸ Debido a que los cinco volúmenes del *Cancionero Folclórico de México* (CFM) se publicaron a lo largo de diez años (1975-1985), se infiere que la referencia es, en realidad, un resabio de su preparación al interior de El Colegio de México, que ya estaba en marcha dieciséis años antes (1959). Asimismo, el LP se refiere como “*Canciones de la Revolución*: Hermanos Z, “Mariachi Jalisco” de Pepe Villa, y “Alegres Laguneros”, Disco Peerless LPL-226” sin más datos. Véase CFM, t. 3 pp. 85, 267 y 318; y t. 5 p. 238.

propias versiones como fragmentarias, sólo ofrece la transcripción de tres coplas, anotada la 8074 con variantes léxicas apenas dignas de mención, e ignora —sin que uno atine a imaginar por qué— las otras cinco que publicó Vanegas Arroyo. Entonces entendí que había comprado un problema porque al terminar la investigación preliminar resultaba claro que, en la transcripción de Vanegas Arroyo, *La Pajarera* es una canción anónima, de ocho coplas, una de las cuales se repite dos veces más (como coro) para quedar en diez cuartetas con asonancia en los pares y versos que tienden a las diez sílabas. Además, está estructurada por un enunciador que carece de nombre y marcas genéricas, mientras que su enunciatario se llama “Rosita”, cuya voz se escucha tres veces al cantar el coro y otra, la más importante quizá, en la copla de despedida cuando, como enunciador, invita a sus nuevos enunciatarios a acompañarla sin que sepamos a dónde.

Vanegas Arroyo, 1920	<i>Vulgata</i>
Ya me voy mis fieles compañeros me despido con gusto y afán; soy, señores, la pajarerita, ¿quién de ustedes con ella se va?	Ya se va y se despide Rosita, se despide con gusto y afán, ya se va la pajarerita: ¿quién de ustedes con ella se va?

Amplíé entonces mis fuentes de búsqueda, y traspasado el umbral del cancionero, perdí toda (supuesta) certeza posible.

Primero, porque en Spotify fácilmente se localizan ochenta y cinco grabaciones, datadas entre 1988 y 2019,⁹ con ejecuciones de artistas tan disímbolos como Chalino Sánchez, el grupo Huapangueros Decididos (quizá de Tuzanapa, Hidalgo), Guadalupe Pineda o Belén Ortega, que hace una interpretación operística. El contraste entre guitarristas de conservatorio que ejecutan la versión que Ponce incluyó en las *Tres canciones mexicanas* y las realizaciones de esta misma a cargo de Acerina y su Danzonera, la Marimba Lira de San Cristobal o la aterradoradora Pop Stings Orchestra. O, finalmente, la pléyade de intérpretes

⁹ Spotify (<www.spotify.com>) es una plataforma que ofrece el servicio de *streaming*, el cual permite escuchar millones de canciones sin descargar los archivos ni comprar las grabaciones; de ahí su potencial interés como fuente para renovar la investigación sobre líricas popular y tradicional.

y grabaciones que remiten a la cultura del narcontrabando: grupo La Clica, La Peda Show en su disco *Raza VIP, Pa'manecer en Barandillas* (barrio de Tampico) del Grupo G21, el *Puras pa' pistear* de Los Plebes de la Lima y no los otros dieciséis discos con el mismo nombre, Juniors de la Sierra Oaxaqueña y su *Marcando territorio*.

Segundo, porque la bibliografía reporta al menos tres autores posibles: Pablo Santos, compositor del “Cielito lindo”, como autor de letra y música; Ricardo García de Arellano, cuya *Duda* grabó la banda de Policía ca. 1910, como arreglista y único crédito;¹⁰ y Manuel M. Ponce, a decir de las *Doce canciones mexicanas* editadas por Guadalupe Campos Sanz, aunque Kuri Aldana y Mendoza Martínez no la incluyeran en el conjunto de “A la orilla de un palmar”, “Estrellita”, “Lejos de ti”, etcétera, porque igualmente la adjudican a Santos, aunque esta vez sea sólo como arreglista.¹¹

El corpus por discutir estaba tentativamente constituido, entonces, por seis versiones publicadas y tres transcritas que, sin embargo, no sólo varían en extensión, sino que obedecen a criterios radicalmente distintos entre sí, por lo que, tomando como punto de referencia una suerte de versión *vulgata* sobre la que abundaré en un momento, eliminé las que estaban más alejadas de ésta, las cuales, curiosamente, son las de raigambre más académica, a saber: la del *Cancionero Folclórico de México*, porque, como dije, se han transcrito sólo tres estrofas sin más explicación; y la partitura preparada en la Escuela Nacional de Música, porque, en cambio, consta de sólo dos que no aparecen en ninguna otra fuente; éstas apoyan la autoría de Ponce y obligan a suponer que hace cerca de cien años preparó dos versiones de esta pieza: una brevísima, para guitarra, que publicaría hacia 1925 como parte de sus *Tres canciones populares mexicanas*, y ésta, que al parecer circulaba desde 1917:

Primavera estación luminosa
de perfumes, de rosas y de aves,

¹⁰ Véase el *Cancionero mexicano*, México, Emusa, 1992, p. 605; y el *Gran cancionero mexicano*, t. 1, México, Sanborns, 2005, p. 787, respectivamente.

¹¹ Véase Guadalupe Campos Sanz *et al.* (eds.), *Manuel M. Ponce. Doce canciones mexicanas*, Escuela Nacional de Música - UNAM, México, 2008, pp. 42-43; y *Cancionero popular mexicano* t. 1, pp. 62: *La pajarera*; y en p. 659 las composiciones que se recopilan de Ponce.

la mañana despierta amorosa
a sus trinos y cantos suaves.

Soy la dulce y gentil pajarera
que la aurora con suaves encantos
me despierta feliz y parlera
con la vida ideal de los campos.

Por desgracia, la coherencia lógica de la primera cuarteta se pierde inmediatamente, y en adelante sólo hallamos variantes en torno a “primavera, estación cariñosa” o “al llegar la estación cariñosa”, que no tienen mayor sentido aunque dicen mucho sobre el hervor de la sangre al final del invierno. El *Gran cancionero mexicano* —publicado por Sanborns— es la única otra fuente que conserva esta copla, pero del resto de la versión —llena de vocablos que la hacen parecer cultísima frente a las otras, o que deberíamos asumir como indicios para datar su composición—¹² no pude localizar grabaciones:

Primavera estación luminosa
de perfumes, de rosas y de aves,
la mañana despierta amorosa
a sus trinos y cantos suaves.

Soy la dulce y gentil pajarera
que la aurora con suaves encantos
me despierta feliz y parlera
con la vida ideal de los campos

Son mis redes arteras prisiones
de avecillas de bosque y oteros,

¹² Pienso en la poética de Lara, “inmediatamente posterior”, vista la grabación de la banda de Policía, y aquel “blanco diván de tul que aguardará / tu exquisito abandono de mujer”, por ejemplo. La canción popular tiende a la grandilocuencia y a la repetición de lo que considera “elegante y culto” porque uno de sus motores es, justamente, no parecer cotidiana y común. Véase, al respecto, Rodrigo Bazán Bonfil, *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 27-34.

y ahora apreso ya un par de gorriones,
ya calandrias o dulces jilgueros

La ciudad a venderlos me incita
y mi voz repitiendo va allá:
soy, señores, la pajarerita
¿quién de ustedes con ella se va?

Si al pasar me pregunta una dama
¿pajarillos, de cuales?, sonriente
contesto que son los de fama
por su canto en la tierra caliente

Si a vender este rico tesoro
voy a veces a la capital
tienen precio más grande que el oro
porque vale cada uno un caudal

Ya me voy sin temores ni cuita
a mis campos me lleva mi afán;
soy, señores, la pajarerita,
¿quién de ustedes con ella se va?¹³

Los cancioneros restantes, el *Cancionero mexicano* de Emusa y el *Cancionero popular mexicano* de Kuri Aldana y Mendoza, como dije, atribuyen la autoría a Pablo Santos, y sus transcripciones apenas difieren entre sí y con la de Vanegas Arroyo salvo por el orden en que se cantan las últimas tres coplas y porque el de Emusa incluye un coro más, ausente en las otras dos fuentes.

¹³ Registrada como “arreglo de Ricardo García de Arellano” en el *Gran cancionero mexicano*, t. 1. p. 787.

<i>La pajarrera</i> , A. Vanegas Arroyo, 1920	<i>Cancionero popular mexicano</i> , 1987	<i>Cancionero mexicano</i> EMUSA, 1992
	Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá.	(1)
Si al pasar te pregunta la dama que si son pajarillos silvestres, le dirás que son de más fama de los que hay en la tierra caliente		(3)
<i>Ya lo sabes que soy pajarrera que de diario me vivo en los campos, disfrutando en la primavera de las aves sus pulidos cantos.</i>		(2)
	Ya me voy mis fieles compañeros me despido con gusto y afán; soy, señores, la pajarrerita, ¿quién de ustedes con ella se va?	(4)
		(4)

Mucho más interesante resulta, entonces, que sólo el *Cancionero popular mexicano* reporta la existencia de una estrofa introductoria, que a su vez únicamente grabaron los Hermanos Záizar –quienes más bien la recitan antes de empezar a cantar realmente– pero, sobre todo, la gran cercanía textual entre la versión que ellos interpretan y la publicada en 1920:

<i>Cancionero popular mexicano</i> t. 1, pp. 62-63	Hermanos Záizar, <i>Cantares de la Revolución</i> , Peerless 2001, track 12. ¹⁴
Pajarillos de mil colores, niña, los traigo chifladores: cantan, trinan la canción de los amores	Pajarillos de mil colores, niña, los traigo chifladores ¡anden: compren!, chiflan, cantan la canción de los amores
Vanegas Arroyo	Hermanos Záizar
1	Pajarillos de mil colores, niña, los traigo chifladores ¡Ande, compre! Chiflan, cantan la canción de los amores

¹⁴ Disponible en <<https://open.spotify.com/track/6dsm7aEl5potx0CXRVUDMM?s=i=loJbmMBXTzW1KN-Y7DWCpg>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

2 A la estación cariñosa donde alegres cantaban las aves, vamos pues, mi querida Rosita a escuchar esos dulces cantares.	Primavera estación cariñosa donde alegres cantaban las aves, vamos pues mi querida Rosita, a escuchar estos dulces cantares
3 <i>Ya lo sabes que soy pajarera que de diario me vivo en los campos, disfrutando en la primavera de las aves sus pulidos cantos.</i>	
4 Cuando a México vayas, Rosita, por las calles cantando dirás: soy, señores, la pajarerita, ¿quién de ustedes con ella se va?	
	6 Aquí traigo las redes rusita , para ver si los puedo agarrar, pajarillos que canten alegre , a buen precio los hemos de dar
5 <i>Ya lo sabes que soy pajarera ...</i>	<i>Ya lo sabes que soy pajarera y que alegre me vivo en los campos, disfrutando de la primavera, de las aves sus pulidos cantos.</i>
6 Aquí traigo la red de Rosita para ver cuántos puedo agarrar. pajarillos que cantan alegres que a buen precio los han de pagar.	
7 Ya cayó un pajarillo silvestre, ya cayó una mirla con esmero, ya cayeron un par de gorriones, ya cayó un pajarillo jilguero.	Ya cayó un pajarillo zenzontle , ya cayó un pajarillo jilguero , ya cayeron un par de gorriones, ya cayó una mirla con esmero ,
8 Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá.	Cuando a México vayas, rusita , a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá.
9 Si al pasar te pregunta la dama que si son pajarillos silvestres, le dirás que son de más fama de los que hay en la tierra caliente.	
10 <i>Ya lo sabes que soy pajarera ...</i>	
11 Ya me voy mis fieles compañeros me despido con gusto y afán; soy, señores, la pajarerita, ¿quién de ustedes con ella se va?	Ya se va y se despide Rosita , se despide con gusto y afán: ya se va la pajarerita y ¿quién de ustedes con ella se va?

Coincidencias en función de las cuales quiero arriesgar, ahora, una serie de hipótesis nuevas y dejar sobre la mesa los problemas que, creo, enfrentamos a la luz de materiales como éstos.

1. Si asumimos que la canción estaba compuesta en 1917, como proponen las biografías de Manuel M. Ponce, se puede suponer que los sucesores de Vanegas Arroyo la publicaron en 1920 porque ya era una pieza conocida y, además, se abona como posible criterio del impresor elegir “éxitos contemporáneos” a pesar de lo largos que hoy puedan parecernos tres años.

1.1. En 1917, sin embargo, Ricardo García de Arellano pudo igualmente ser el compositor y, por tanto, sigue sin resolverse el problema de esa otra versión, que tampoco resulta un tema fácilmente prescindible.

2. Se puede suponer, en cambio, que ninguno de los tres, Ponce, García ni Santos, es el *compositor*, sino que alguno u otro o todos hicieron arreglos con base en una melodía popular preexistente, o incluso ya tradicional o que se tradicionalizaba.

2.1. Ello permitiría explicar, de golpe, las variantes entre las tres versiones e, igualmente, la variada factura de coplas que, vistas en conjunto, no siempre parecen reflejo de esas “estéticas colectivas” aptas para los “amplios gustos” que caracterizan la lírica tradicional.

Manuel M. Ponce, <i>Doce canciones mexicanas</i>	Ricardo García de Arellano, <i>Gran cancionero mexicano</i>	Pablo Santos, <i>Cancionero mexicano</i> , y <i>Cancionero popular mexicano</i>
Primavera estación luminosa de perfumes, de rosas y de aves, la mañana despierta amorosa a sus trinos y cantos suaves.		Al llegar la estación cariñosa donde alegres cantan las aves, vamos, pues, mi querida Rosita a escuchar estos dulces cantares.
Soy la dulce y gentil pajarera que la aurora con suaves encantos me despierta feliz y parlera con la vida ideal de los campos		<i>Ya lo saben que soy pajarera que de diario me vivo en los campos, disfrutando en la primavera de las aves sus pulidos cantos.</i>
	Son mis redes arteras prisiones de avechillas de bosque y oteros, y ahora apreso ya un par de gorriones, ya calandrias o dulces jilgueros	Cuando a México vayas, Rosita, por las calles cantando dirás: soy, señores, la pajarerita, ¡quién de ustedes con ella se va! Ya lo saben que soy pajarera...

La ciudad a venderlos me incita y mi voz repitiendo va allá: soy, señores, la pajarerita ¿quién de ustedes con ella se va?	Aquí traigo las redes Rosita, para ver cuántos puedo agarrar; pajarillos que cantan alegres que a buen precio los han de pagar
Si al pasar me pregunta una dama ¿pajarillos, de cuales?, sonriente contesto que son los de fama por su canto en la tierra caliente	Ya cayó un pajarillo silvestre, ya cayó una mirla con esmero, ya cayeron un par de gorriones, ya cayó un pajarillo jilguero.
Si a vender este rico tesoro voy a veces a la capital tienen precio más grande que el oro porque vale cada uno un caudal	Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá. <i>Ya lo saben que soy pajarera...</i>
Ya me voy sin temores ni cuita a mis campos me lleva mi afán ; soy, señores, la pajarerita, ¿quién de ustedes con ella se va?	Si al pasar te pregunta la dama que si son pajarillos silvestres, les dirás que son de más fama, de los que hay en la tierra caliente <i>Ya lo saben que soy pajarera...</i>
	Ya me voy mis fieles compañeros me despido con gusto y afán ; soy, señores, la pajarerita, ¿quién de ustedes con ella se va?

Además:

2.2. Permitiría volver sobre el asunto asumiendo, quizá, que se trata de una canción tradicional con *contrafacta* populares (es decir, aspiracionalmente cultas) y que quizá lo más productivo fuera sentarse con las cincuenta coplas que hay en mis transcripciones y ver cuántas versiones tenemos de cada una entre aquellas cuyas funciones pueden identificarse. Pues, como muestra la figura 2, la estrofa de despedida puede o no dirigirse explícitamente al nuevo enunciatario establecido al cambiar de personaje la voz que enuncia, y las que describen el comercio de pájaros parecen ser las que más abundantes variantes generan.

FIGURA 2
VARIANTES EN GRABACIONES CONTEMPORÁNEAS

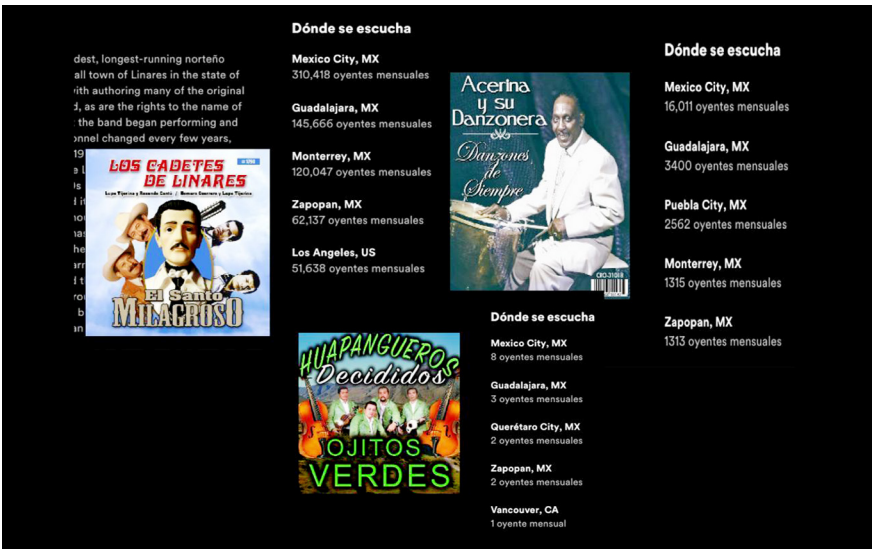
Hermanos Záizar : Cantares de la Revolución, Peerless 2001 @ Spotify	Los Alegres de Terán : Fogata norteña, [Columbia] Caytonics CYS-1156, 1966	Los Cadetes de Linares : Un viejo amor, Ramex LP-1071, 1982, A-5
Pajarillos de mil colores, niña, los traigo chifladores ¡Ande, compre! Chiflan, cantan la canción de los amores (1)		
Primavera estación cariñosa donde alegres cantaban las aves, vamos pues mi querida Rosita, a escuchar estos dulces cantares (2)	Al llegar la estación cariñosa donde alegres cantaban las aves, vamos pues mi querida Rosita, a escuchar estos dulces cantares.	
Aquí traigo las redes, Rosita, para ver si los puedo agarrar, pajarillos que canten alegre, a buen precio los hemos de dar (3)	Ya cayó un pajarillo jilguero , ya cayó un pajarillo silvestre , ya cayó un par de gorriones, ya cayó un gavilán prisionero . (5)	Aquí traigo las redes Rosita, para ver cuántos puedo agarrar, pajarillos que canten alegres , que a buen precio los han de pagar (3)
Ya lo sabes que soy pajarera y que alegre me vivo en los campos, disfrutando de la primavera, de las aves sus pulidos cantos. (4)	Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá. (6)	Ya cayó un pajarillo jilguero , ya cayó un pajarillo silvestre , ya cayó un par de gorriones, ya cayó un gavilán prisionero . (5)
Ya cayó un pajarillo zenzontle, ya cayó un pajarillo jilguero, ya cayeron un par de gorriones, ya cayó una mirla con esmero, (5)	Si al pasar te pregunta una dama que si son pajarillos silvestres, les dirás que su tierra no es ésta, que los traes de tierra caliente (8)	Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá. (6)
Cuando a México vayas, Rosita, a venderlos a la capital, cinco pesos será el menor precio que ellos pueden valer por allá. (6)	Ya se va mi querida Rosita, se despidе con gusto y afán: – soy, señores, la pajarerita ¿quién de ustedes con ella se va? (7)	Si al pasar te pregunta una dama que si son pajarillos silvestres, les dirás que su tierra no es ésta, que los traes de tierra caliente (8)
Ya se va y se despidе Rosita, se despidе con gusto y afán: ya se va la pajarerita y ¿quién de ustedes con ella se va? (7)	Ya lo saben que soy pajarera que de diario me vivo en los campos, disfrutando en la primavera, de las aves sus pulidos cantos. (4)	Ya se va y se retira Rosita, se despidе con gusto y afán: – soy, señores, la pajarerita ¿quién de ustedes con ella se va? (7)

3. Habrá que seguir transcribiendo de Spotify y generar corpus en función de los tratamientos que agrupen las interpretaciones, pues, claramente, las operísticas y de concierto (Belén Ortega, Andrea Gasperi) movilizan una idea de –y una relación con– “la lírica *¿popular o tradicional?* mexicana” distinta que la correspondiente a las grabaciones más recientes con banda o a las que muestran, en cambio, la permanencia de gustos regionales asentados tanto en lo musical como en la forma del canto; *id est*, Huapangueros Decididos, Rafael Gama y sus Texanos, el Mariachi de México de Pepe Villa tocando danzones.

3.1. Hacerlo así, además, podría facilitar el mapeo, si no de las tradiciones implicadas como tales, al menos de las zonas de consumo potencial para una u otra interpretación, dado que Spotify ofrece datos de escucha que muestran, por ejemplo, que al sumar su audiencia en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Zapopan y Los Ángeles Los

Cadetes de Linares tienen 689 906 escuchas, en contraste con Acerina y su Danzonera, que se escucha en Puebla pero no en California, y es seguido por 24 601 personas, pero, a diferencia de los Huapangueros Decididos, no llega a Vancouver, donde radica uno de sus 16 seguidores.

FIGURA 3
DATOS DE SPOTIFY



3.2. La incorporación plena de las nuevas tecnologías en nuestro trabajo requiere, sin embargo, que además nos preguntemos (otra vez) cuántos y cuáles de nuestros supuestos teóricos siguen siendo válidos (en tanto se muestren todavía útiles) al acercarnos a esta poesía; pues si teóricamente es claro que se trata de lírica popular porque no conocemos su autoría exacta pero tenemos tres candidatos al puesto –y, sobre todo, porque *discutimos* quién debe ocuparlo porque, al parecer, nos preocupa–, en la práctica y siempre en función de la fuente consultada, la pieza está registrada como de “dominio público”.

3.3. Lo que implica que, *cundo menos*, se le ha declarado tradicional aunque sea en espacios cuya autoridad queramos cuestionar, como la de una plataforma de *streaming* a la que seguramente nos acercaremos,

además y al menos en primera instancia, con las precauciones que suele provocar la industria cultural por contraste con la campirana pureza que solemos adjudicar a la transmisión boca-oído.

Ninguna de estas tareas por enfrentar es razón para olvidar, sin embargo, que estamos frente a (de momento) veintinueve coplas distintas que pueden agruparse en torno a ocho motivos. Y que esta generación de variantes y la consecuente aparición de versiones podría ser razón suficiente para asumir (al menos por ahora) que aquello que Antonio Vanegas Arroyo preservó para nosotros hace más de cien años era lírica mexicana *tradicionalizándose* en este vaivén entre el sonido y lo impreso que, gracias a su labor editorial, tenemos el privilegio de documentar y rastrear apenas a un siglo de distancia porque, justamente, vivimos en un mundo donde la cultura es de masas no porque haya Spotify, sino porque hace al menos hace 550 años que Gutenberg perfeccionaba la imprenta.

REFERENCIAS

- AVENDAÑO, Reyna, “¿Te acuerdas del *Cancionero Picot*?”, *El Universal*, 3 de septiembre de 2018. Disponible en <<https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/te-acuerdas-del-cancionero-picot>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CAMPOS SANZ, Guadalupe *et al.* (eds.), *Manuel M. Ponce. Doce canciones mexicanas*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 2008
- Cancionero mexicano*, México, Emusa, 1992. [Dos volúmenes.]
- CASTRO PÉREZ, Briseida, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “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*, vol. XIII, núm. 2 (2013), pp. 491-503.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea Franco (ed.),

Literatura mexicana del otro fin de siglo, México, El Colegio de México, 2011, pp. 449-468.

- Gran cancionero mexicano*, México, Sanborns, 2005. [Dos volúmenes.]
KURI ALDANA, Mario y Vicente Mendoza Martínez (eds.), *Cancionero popular mexicano*, México, Conaculta, 1987. [Dos volúmenes.]
PONCE, Manuel M., *Doce canciones mexicanas*, Guadalupe Campos Sanz *et al* (eds.), México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 2008.

Impresos

- Rosas de abril*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1888. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RDMexicano.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).
Rosas de abril, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1889. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RD1889.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).
Rosas de abril, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1892. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RDABril.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).
La sandunga. Colección de Canciones Modernas para el presente año, Cuaderno número 1, México, Test. A. V. Arroyo, 1921. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LSAnho_1.djvu> (consultado el 3 de noviembre de 2021).
La pajarera. Nueva Colección de Canciones para el presente año, Cuaderno número 11, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1920. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:1920LAnho.tiff>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

DE SANTANÓN Y MIGUEL CABRERA A CHÓNFORO VICO Y JULIÁN REBOLLAR, O CÓMO CARACTERIZAR LOS “CORRIDOS” DE LOS IMPRESOS DE VANEGAS ARROYO

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO
EL COLEGIO DE SAN LUIS

INTRODUCCIÓN

El México de la segunda mitad del siglo XIX era el espacio propicio para la consolidación de una tradición –vieja, ya, en los países europeos–: los impresos populares. Un país que, para las décadas finiseculares, había acumulado guerra tras guerra y gobiernos que pretendían llevar a la modernidad al país, pero que tenían una población mayoritariamente analfabeta. Un territorio donde las diferencias entre el pueblo y la ciudad eran, aún, abismales; una sociedad compuesta por una elite adinerada, culta –una parte– y con buen acceso a los adelantos tecnológicos, noticias internacionales y manifestaciones artísticas europeas o de Estados Unidos; y otro grupo enorme formado por gente que vivía en el campo, como campesinos –supeditados a los trabajos de grandes haciendas agrícolas o ganaderas– y arrieros; en los pueblos y ciudades pequeñas: obreros, burócratas de bajo nivel, campesinos que migraron a los núcleos urbanos en busca de trabajo, entre muchos otros grupos. Una sociedad –¿o dos sociedades?– en que algunos individuos se convertían en líderes políticos y sociales con el deseo de afianzar la idea de nación moderna, unos; y otros, con el afán de lograr una mayor justicia social y terminar con un gobierno autoritario y erradicar los sistemas de las haciendas y explotación obrera. Fue en esa época en la que, como explica Mariana Masera,

la expansión de la imprenta y los avances tecnológicos que posibilitaron la introducción de nueva maquinaria generaron un incremento inusitado en

la producción de material impreso; entre ellos los denominados impresos populares, que comprenden todos aquellos productos desde hojas volantes hasta cuadernillos de treinta y dos folios.¹

No cabe duda que el editor conocía bien la composición sociocultural de la capital y del país, así como sus diversos intereses y gustos; a buen seguro había observado y calculado las posibilidades de venta de publicaciones en apariencia simples pero de gran alcance. En ese sentido, fue un gran empresario; se hizo de colaboradores que tras pseudónimos o con sus iniciales o nombres claramente escritos redactaban, junto con él, textos de muy diversos géneros. Su ojo clínico le hizo incluir grabados y dibujos de Manuel Manilla que ilustraban el contenido tanto de cuadernillos con bellas y detalladísimas portadas como de las hojas volantes; desde el rostro del héroe hasta las viñetas y líneas ornamentales entre cada texto. Éxito que se afianzó con los grabados del ingenioso José Guadalupe Posada, quien permaneció en el taller del impresor hasta su muerte, en 1913. “Entre los dos —dice Rubén M. Campos— inundaron de hojas impresas la república”.²

Elisa Speckman Guerra dibuja un panorama de la variopinta producción editorial de la imprenta Vanegas Arroyo a finales del XIX e inicios del siguiente siglo: hojas, pliegos y cuadernillos de diferentes tamaños y colores de variedad formal y temática: desde recetarios, juegos infantiles y oraciones hasta relatos de sucesos, noticias —algunas inverosímiles— con encabezados en un puro estilo tremendista y, por supuesto, corridos y cancioneros, entre otros.³ En particular, las hojas volantes sirvieron como medio para la difusión de un género tradicional y popular que empezaba a formarse en esa época y del que ahora me ocupo: el corrido.

Tomando en cuenta el comentario de Rubén M. Campos respecto de la enorme cantidad de hojas, para estas páginas trabajo únicamente

¹ Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

² Rubén M. Campos, *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1929, p. 371.

³ Véase “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio 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: Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, Universidad Nacional de México, 2005, pp. 391-413.

con los “corridos” impresos en hojas volante por la casa Vanegas Arroyo, y de ese amplio acervo, empleo como muestra los “corridos” albergados en el fondo Vanegas Arroyo y Posada de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis.⁴ He puesto entre comillas el término de corrido porque el objetivo medular de estas páginas es distinguir las composiciones, llamadas así en los impresos populares, del corrido tal y como lo entendemos ahora⁵. Como es fácil advertir en las hojas volantes, se denominó casi cualquier texto poético con ese término, pero habría que tomar en cuenta que, en la época de la imprenta de Vanegas, el corrido –como género poético tradicional o popular– no se había consolidado, por lo que coinciden el auge de la imprenta Vanegas Arroyo y la configuración del corrido como género poético-narrativo. De ahí el interés de este material, pues muestra recursos poéticos, motivos narrativos, algunos tópicos y temas que, más tarde, se conservarían en lo que conocemos realmente como corrido. Además, ejemplifica, quizá en la mayoría de los textos, cómo un término conocido,⁶ pero

⁴ Para más información sobre este fondo, consúltese <<https://impresospopulares.colsan.edu.mx/>>. Con excepción de uno, todos los impresos citados en este trabajo provienen de dicho fondo, el cual puede consultarse en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-main.pl>>. Seleccioné una muestra de 18 corridos impresos en hojas volante, 8 de ellos pertenecientes a la colección *El Cancionero Popular*, que consta de 28 hojas volantes recto y verso, numeradas. Su contenido puede ser muy variado, pues en ocasiones cabe más de un texto, además del grabado. En la hoja número 1, aparece un mensaje dirigido “Al público”, en el que se anuncian el precio: “Un centavo vale esta hoja”; el contenido: “Tendrá preciosas canciones, /modernas, de actualidad”; los espacios de distribución: “Que gozar las hará mucho /en los pueblos o en la ciudad”, y los deseos, por parte del impresor, de agradar a todos.

⁵ Originalmente esta distinción estaba destinada a una especie de “guía del usuario” o introducción al acervo de hojas volantes depositado en la colección Vanegas Arroyo y Posada, con la finalidad de aclarar al lector neófito en la materia sobre que, aun titulándose un texto “corrido”, podía no serlo.

⁶ El uso del término *corrido* empleado para una composición poético-musical de tipo popular que data de por lo menos el siglo XVII, pues a inicios del XVIII –1729– lo registra el *Diccionario de autoridades*, s.v. corrido: “Usado como substantivo es cierto tañido, que se toca en la guitarra o otro instrumento, a cuyo són se cantan las que llaman Xácaras. Díósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe”. Se utilizó para composiciones poéticas básicamente narrativas y con una música poco compleja compuesta casi siempre de un periodo o frase melódica; el término cobró importancia especialmente en Andalucía, México, Chile y, con rasgos más particulares, en Filipinas. En su origen, quizá se refería más a la música que al texto literario,

escasamente empleado, puede alcanzar tal divulgación que se convierte en un término “de moda” usándose de modo indiscriminado.

Un corrido,⁷ tal como lo entendemos ahora, es una manifestación tardía de la *balada internacional*, que deriva básicamente de la confluencia de dos géneros tradicionales: el romance y la canción lírica; y de uno popular: el romance vulgar o de ciegos. Que, a su vez, se hallan en dos vertientes o estéticas: la tradicional, cuya característica esencial es la conservación y variación de los textos en respuesta a una estética colectiva y cuya transmisión ha sido básicamente oral; y la vertiente popular, cuyos textos responden más bien a una estética tremendista y artificiosa propia del romancero vulgar y cuyo modo de difusión es tanto oral como escrito.⁸ Esta compleja confluencia de formas y estéticas fraguan

pero entre la difusión del término en pliegos de imprentas populares y su innegable arraigo en la tradición mexicana, se prestó para denominar casi cualquier producción poética destinada a cantarse y transmitirse oralmente sin importar si en realidad se trataba de una composición poético-narrativa ya fuera de índole épica o novelesca, o un poema marcadamente lírico.

⁷ Si en la literatura culta resulta problemático definir con claridad cada uno de los géneros literarios, en la literatura tradicional y popular es muy ardua la tarea por varias razones: unas internas y propias de la disciplina, como podría ser el grado de apertura no sólo de los significados sino también de los géneros. Y otras ajenas, como la pluralidad de voces “autorizadas” (desde perspectivas antropológica, folclórica, sociológica, musical y literaria, cuando no de meros aficionados al canto) para calificar de corrido a un texto poético en una antología, un disco o una película. Abanico de posibilidades incrementado por calificaciones genéricas surgidas de intereses comerciales, de divulgadores de la cultura y de los usuarios de plataformas digitales como YouTube. Mi trabajo está realizado desde la perspectiva de los estudios de la literatura tradicional y popular.

⁸ Recuérdese la antiquísima tradición de literatura de cordel; los pliegos y las hojas volantes. Como muestra tanto de la transmisión impresa como del uso temprano del término *corrido* en impresos populares casi con fines comerciales, Aurelio González cita dos ejemplos que versan sobre sangrientos crímenes: “Los pliegos sueltos, de corridos o romances, también han dado cuenta, como uno de sus contenidos destacados, de ejecuciones y crímenes sangrientos, como un fenómeno noticioso importante de crónica popular de sucesos escandalosos o violentos. Pliegos españoles como el *Papel nuevo de los ajusticiados* o *El amante en capilla* tienen su paralelo en pliegos mexicanos; la diferencia es que en el texto español el reclamo publicitario se hace usando la fórmula de *papel nuevo*, y en el impreso mexicano se califica la composición de *corrido moderno*, como por ejemplo en *Los siete fusilados del Estado de Toluca* [sic] (*Gran corrido moderno*)” (Aurelio González, *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014, p. 47).

en un nuevo género: el corrido tradicional mexicano que se consolida hacia finales de la segunda década del siglo XX por el auge de su modalidad épica (más conocida como corrido revolucionario), pero que, una vez terminado el interés por los acontecimientos bélicos, retomó los temas novelescos, ya tratados en su gestación a fines del XIX, en los corridos sobre bandoleros y otros transgresores de la ley, y que prefiguran el arquetipo del valentón como héroe del corrido actual. Otro elemento que habría que tomar en cuenta es que a la doble estética se añade el carácter mixto de su transmisión, en especial en el corrido de entre siglos. Como señala Aurelio González:

no se puede comprender el carácter y la forma del corrido, tanto el actual como el de principios del siglo XX, sin tomar en cuenta los medios de información masiva, ya sea la imprenta en la época prerrevolucionaria y durante la Revolución, momento del gran auge de las hojas sueltas entre 1890 y 1930 con las imprentas de Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, o la reproducción fonográfica, la cual ha estado muy ligada a la difusión del corrido no sólo en nuestros días, sino ya desde principios del siglo XX.⁹

Si pudiéramos sintetizar los elementos más importantes del corrido vigente, éstos serían los siguientes: el corrido está estructurado en un discurso narrativo que da cuenta de la historia narrada en tercera persona con interlocuciones de los personajes (a manera de diálogo o como interlocuciones solitarias); y un discurso paranarrativo compuesto, casi siempre, por una o más estrofas introductorias donde se alude al momento de la *performance*: hay una llamada al público y un resumen inicial de la fábula (o lo que se va a contar), y para finalizar el texto, una o más estrofas de despedida en voz del narrador/transmisor; se suele aludir al momento de la enunciación y, como herencia del romancero vulgar, algunas veces incluye consejos o moralejas derivados de la historia narrada. Aquí se ubica la reiterada referencia al ave mensajera para divulgar la noticia cantada o extender la fama del protagonista: (“Vuela, vuela, palomita...”). El discurso narrativo desarrolla el tema a partir de la combinación de ciertos motivos narrativos, entendiendo éstos como unidades mínimas narrativas de significación;

⁹ González, *El corrido...*, p. 24. Hoy en día habría que tomar en cuenta su difusión en la internet y otros medios similares.

suelen ser recurrentes: el presagio, la advertencia en labios de la madre o de la amada, el viaje o salida del héroe o protagonista, la muerte a traición, el duelo o enfrentamiento, el castigo y la venganza, entre otros. Asimismo, hay un lenguaje formulaico que a menudo arman la primera parte de la estrofa y tópicos caracterizadores de los personajes, especialmente del valiente (el caballo, la pistola, gallo),¹⁰ de la madre llorosa, y otros elementos relacionados con el contexto cultural, como pueden ser la indiferencia ante la muerte o las invocaciones religiosas, entre otras.

Las diferencias que podemos notar en la actualidad entre un corrido tradicional y uno popular radican tanto en su estilo y el tratamiento de los temas como en su transmisión; el primero responderá más a una estética y lenguajes tradicionales y quedará sujeto a la conservación y variación propias de la transmisión oral, es decir, tendremos versiones. Y el segundo, a un gusto por lo tremendista, el lenguaje un tanto artificioso y su fijeza o mínima variación, ya sea por su difusión impresa o mediatizada lo que provoca –aunque parezca contradictorio– una vida más efímera en el acervo comunitario. Sin embargo, la recolección directa de la tradición oral nos permite afirmar que el corrido vigente tiene elementos de uno y otro estilo; y podríamos aceptar que cuando predomina el primero el logro estético suele ser mejor, además de admitir mayor variación.

A continuación, ofrezco una descripción de los 19 textos en cuyos títulos o, dentro de sus versos, se alude a que se trata de un “corrido”, o bien que por sus características pueden considerarse como claros antecedentes del corrido. El orden en la disposición corresponde a la cercanía del texto con lo que hemos señalado como género corrido, dejando al final los textos que, aun teniendo en su título el término, no presentan elementos próximos al poema narrativo tradicional tal como lo apuntamos y, en ese caso, las observaciones son más breves. En nota al pie, incluyo el vínculo de la hoja volante correspondiente para que puedan apreciarse, además del texto en cuestión, grabados, viñetas y otras composiciones que acompañaban el texto principal de la hoja.¹¹

¹⁰ Aurelio González, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Varia lingüística y literaria*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 149-162.

¹¹ Como es bien sabido, las hojas volantes no siempre incluyen, en el pie de imprenta, la fecha de publicación, y menos aún si se trata de una reimpresión, por lo que no

Curiosamente, las dos hojas que incluyen textos poético-narrativos sobre toreros y que omiten cualquier referencia a que se trata de un corrido presentan varios elementos que aún se conservan en el género.

En *Legítimos versos de Lino Zamora traídos del Real de Zacatecas*,¹² el tema desarrollado es completamente novelesco, pues involucra celos, traición e infidelidad; el asunto tratado es la muerte a traición del matador, ejecutada por su banderillero a causa de una mujer llamada Prisciliana. Se compone de 106 versos divididos en 16 cuartetas y 14 tercetos que funcionan a manera de estribillo con variaciones.¹³ De acuerdo con los versos de carácter noticioso, el asesinato ocurre “el día 14 de agosto, /era jueves por la tarde”.¹⁴ Desde la estrofa inicial, presenta un

es fácil saber si la hoja se hizo unos días después del acontecimiento narrado o si se publicó más tarde.

¹² *Legítimos versos de Lino Zamora traídos del Real de Zacatecas*, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=80662>> (consultado el 15 de abril de 2020). Es una hoja recto verso enteramente dedicada a la muerte del banderillero Lino Zamora (1840-1878). La colección Vanegas Arroyo y Posada de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis. (en adelante, la Colección), tiene dos ejemplares con los siguientes pies de imprenta: Imp. de Antonio Vanegas Arroyo, 2a. de Santa Teresa, núm. 43. México 1911; y el segundo contiene la leyenda: “Registrado conforme a la ley” en los márgenes de un grabado. Incluye el costo de venta al público: “Precio: 5 centavos”; y antecedido de un número 26 entre paréntesis, se indica que fue impreso en “Tip. de la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, 2a. Calle de Santa Teresa 40”, suficientes datos para saber que el ejemplar es bastante posterior (<<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81637>>). La enorme difusión que alcanzó esta hoja queda demostrada en la cantidad de acervos y colecciones en que se halla; por ejemplo, en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (<<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>), dirigido por Mariana Masera; hay diez ejemplares del mismo texto impresos entre 1901 y 1914, más dos sin fecha. La conservación de tantos ejemplares de una misma hoja con idénticos versos y sólo pequeñas variantes en las viñetas y grabados da cuenta de la amable recepción que tuvo el texto dedicado al banderillero, pues, treinta años después de su muerte, Vanegas seguía vendiéndolo.

¹³ Este recurso poético fue empleado hasta bien entrado el siglo XX, y si bien es completamente lírico, suele presentar comentarios al margen que proporcionan detalles de la narración o la opinión del narrador, por ejemplo: “Rosa, rosita, rosa peruana./Ya murió Lino Zamora;/la causa fué Prisciliana”.

¹⁴ El hecho de que no proporcione el año carece de importancia porque, dado el carácter noticioso del corrido o de este tipo de impresos, puede suponerse que es el mismo de su publicación (puesto que es una noticia); sin embargo, según el acta de defunción del Archivo Histórico de Zacatecas, fue el día jueves 7 de febrero de 1878,

resumen de la fábula y se alude a la suerte, factor recurrente en el corrido tradicional como causante de todo lo acontecido a los protagonistas:

Pobre de Lino Zamora,
¡Ah!, qué suerte le ha tocado,
que en el Real de Zacatecas
un torero lo ha matado.

O, además del motivo del engaño amoroso, otros, como el presagio:

Al salir de Guanajuato,
cuatro suspiros tiró,
en aquel Cerro Trozado
su corazón le avisó.

La imagen de la madre llorosa tan frecuente en nuestros corridos:

Lloraba su pobre madre.
lloraba sin compasión,
al ver a su hijo querido
que lo echaban al cajón.

Es también afín con un estilo tremendista empleado en otros versos, como: “Se quedó Lino Zamora / revolcándose en su sangre”. Se trata de un texto claramente precursor del corrido en su doble vertiente estilística.

Lo mismo sucede con “Muerte del banderillero Alfredo Romero (a) ‘Romerito de Asturias en la plaza El Toreo’ de México”,¹⁵ publicado en *El Cancionero Popular*, número 4. El texto ocupa el frente y la mitad de la vuelta de la hoja: un total de 136 versos octosílabos agrupados en 34

lo que delata que Vanegas Arroyo publicó tardíamente la hoja, pues para el año de la muerte del torero aún no iniciaba su propia casa impresora (1880).

¹⁵ “Muerte del banderillero Alfredo Romero (a) Romerito de Asturias en la plaza ‘El Toreo’ de México”, en *El Cancionero Popular*, número 4. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81678>> (consultado el 15 de abril de 2020). También aparecen en esta hoja las canciones: “El juramento”, “Despedida” y “La Gaviota”.

estrofas con rima asonante. El tema coincide con el asunto que se trata: la cornada mortal que termina con la vida del torero. La narración no presenta el desarrollo de otros motivos, sino que da cuenta, paso a paso, de los acontecimientos. Su semejanza con el corrido actual se advierte desde la estrofa inicial:

El veintisiete de junio
de mil novecientos nueve
ocurrió la gran desgracia
que ha México le conmueve.

Además de proporcionar los datos y mostrar su carácter noticioso, maneja –porque el asunto lo facilita– un estilo sensacionalista y tremendista:

Hundiéndole el cuerno en el pecho
al diestro hasta la raíz,
y salió dejando un chorro
de sangre color rubí.

No sin recurrir a recursos poéticos poco tradicionales, como el encabalgamiento y la comparación con la piedra preciosa. El texto da cuenta desde el inicio de la corrida y el momento en que sale el toro “Almanaque”, dando indicios de lo que pasará (ya anunciado en el título) y cómo pasó: “Era negro y muy ligero / y puntual que daba horror”. “Desde la “capa” notóse/ que era en extremo ladrón”. En la penúltima estrofa, el transmisor se despide (¿de su público?), con lo que da por terminada la narración:

Y aquí se acaba el relato
de la cogida mortal
que despachó a Romerito
en un domingo tan fatal.

Incluye, además, brevísimas interlocuciones de personajes secundarios, quienes se harán cargo de los hijos del banderillero.

Los personajes fuera de la ley son protagonistas de varios corridos decimonónicos; muestra de ellos son los referidos a José Santana

Rodríguez Palafox, apodado Santanón, a Jesús Negrete, alias el Tigre de Santa Julia, y a Juan Dimio.

El *Corrido de la vida de Santanón*¹⁶ es una hoja con recto/verso, fechada en 1911; las 18 cuartetas octosilábicas del corrido ocupan el frente y parte del reverso de la hoja; trata sobre el bandolero José Santana Rodríguez Palafox, apodado Santanón, y su gavilla; el bandido fue abatido por los rurales el 17 de octubre en Yuzutlán, Veracruz.¹⁷ El texto da cuenta del último enfrentamiento, en 1910, entre la policía rural y Santanón y su gavilla; el bandido cae muerto, y sus compañeros logran escapar perdiéndose en la sierra. Los versos sintetizan al máximo estos acontecimientos y se ocupan más de hablar del temor que la gente de la región le tenía. Destacan el carácter noticioso de los versos y la síntesis introductoria de la composición; la valentía y fuerza de los rurales quedan subrayadas tanto al desprestigiar al protagonista (“feroz bandido”, “todos le tenían temor”, “criminal”) como al reconocer sus cualidades

¹⁶ *Corrido de la vida de Santanón*, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81640>> (consultado el 15 de abril de 2020). La hoja incluye también las canciones “Horas de luto” y “Amor ardiente”. Se trata de un complejo personaje: por un lado, había sido una persona era una persona sin recursos económicos, pero que alcanzó cierto prestigio e influencia por su matrimonio; fue víctima de robos y abusos pero también cobró crueles venganzas, en especial a quien lo había despojado de su esposa y de cabezas de ganado (el señor Roberto Voigt). Por esas razones, tuvo que escapar e internarse en la sierra, y formó una banda que luchó contra la dictadura de Díaz, por lo que fue apoyado por las fuerzas magonistas y el Partido Liberal. Este refuerzo le valió tener una doble causa para que fuera perseguido por la ley: sus constantes actos de robo y sus revueltas incitando a la sublevación en el sur de Veracruz. Sus historias tuvieron repercusión en la prensa local y nacional, y su fama trascendió, según Molina Arceo, hasta convertirse, casi, en un personaje de ficción. Esta transformación sucede —no pocas veces— con personajes fuera de la ley: bandoleros o verdaderos matones que, por sus habilidades en el enfrentamiento con la policía rural, su “valentía” y cierta generosidad —no siempre comprobada— con los sectores más desfavorecidos de su región, alcanzaban, a partir de rumores y anécdotas sobre sus hazañas, cierto grado de heroicidad sobrenatural. Cfr. Sandra Molina Arceo, *101 villanos en la historia de México*, México, Grijalbo, 2008, cap. 61.

¹⁷ Antonio Avitia precisa que se trata del río Huasuntlán, cerca de Acayucan. Cfr. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1910)*, México, Porrúa, 1997, t. 1, p. 264. El mismo autor incluye sobre el personaje titulado *Corrido de Santanón* (p. 261), en el que la perspectiva del narrador parece situarse a favor del caudillo y en contra de los rurales, dirigidos, por cierto, por Salvador Díaz Mirón, quien había anunciado su lucha contra el protagonista.

como estrategia sagaz “y muy valiente al pelear”; este recurso lo veremos de manera recurrente en la lucha entre federales y revolucionarios cuando el corrido ya está consolidado. Incluye, también, versos de despedida que aluden al género:

Aquí se acabó el corrido
de la criminal cuadrilla,
que capitaneó el bandido,
cuando estuvo en su gavilla.

Sin embargo, el uso reiterado de encabalgamientos, descripciones reiterativas de la misma escena y cierta incongruencia en el ordenamiento de la intriga le restan fluidez al texto, quizá porque se trata de narrar toda una vida en un solo corrido.

“Jesús Negrete (a) El Tigre de Santa Julia. (Nuevo corrido)”.¹⁸ Hoja recto / verso fechada en 1909 y aparece en la colección *El Cancionero Popular*, núm. 2. El impreso da cuenta de una síntesis de varios de los asesinatos del protagonista hasta terminar con la sentencia de los jueces: fusilamiento, que ocurriría el 20 de diciembre de 1910. El texto inicia aludiendo a momento de la enunciación, propio del corrido:

Escuchen todos atentos,
los crímenes principales
que llevarán al cadalso
al “Tigre” por sus maldades.

¹⁸ “Jesús Negrete (a) El tigre de Santa Julia”, en *El Cancionero Popular*, número 2, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N2ECPopular.djvu>> (consultado el 15 de abril de 2020). Al reverso, además de las últimas cinco estrofas del “nuevo corrido” sobre el Tigre de Santa Julia, se publican dos canciones: “El buen tono” y “La gardenia”. En el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanas, aparece una hoja anterior fechada en 1906 y con otro texto mucho más completo sobre los crímenes del bandido. Cfr. *La vida de un bandolero. Los crímenes más notables de Jesús Negrete (a) El “Tigre de Santa Julia” (aprehensión de sus cómplices)*, 1906. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Corrido_Jesus_Negrete.djvu> (consultado el 15 de abril de 2020). Como en el caso de Juan Dimio y de otros asesinos, la fama del oriundo de la colonia Santa Julia, en la Ciudad de México, trascendió con los años, y aún ahora se le atribuyen inverosímiles fugas y crímenes, así como frases y refranes que aluden al personaje.

Sin embargo, la exposición de los crímenes ocupa una o máximo dos estrofas cada uno, que dan una especie de justificación global de la sentencia anunciada. El narrador se detiene en el último de sus delitos, efectuado en una cantina de la colonia Santa Julia de la Ciudad de México, dedicándole seis estrofas hasta que es aprehendido por los rurales. En la penúltima estrofa, el narrador alude a un motivo recurrente en el corrido tradicional dedicado a narrar capturas de criminales o bandidos: la impotencia ante la muerte, pero como parte de un juego donde unas veces se gana y otras se pierde:

Y ahora sí, ya se le llega
al “Tigre” la de perder
pues sentenciado es á muerte
y nada le ha de valer.

Sobra decir que el carácter noticiero carece de fuerza en el texto porque se trata de hechos por todos conocidos, donde a buen seguro lo novedoso era la sentencia.

La composición titulada “Corrido de Juan Dimio (del Estado de Morelos. Tono de bola)” aparece en una hoja del mismo título fechada en 1918,¹⁹ y da cuenta de hechos ocurridos en 1913. Se trata de un ajuste de cuentas: Dimio tenía una deuda pendiente y lo matan a traición; no porque fuera un amigo quien lo hace, sino porque él está desarmado; no se trata de un duelo frente a frente entre hombres cabales, sino que se aprovecha un momento en el que el protagonista, el valiente, no estaba atento:

¹⁹ *Corrido de Juan Dimio (del Estado de Morelos. Tono de bola)*, 1918. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81667>> (consultado el 15 de abril de 2020). De seguro fue un texto que se reprodujo decenas de veces, ya que fácilmente se halla en otros acervos, por ejemplo, en la South Methodist University: <<http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/1167>>, así como dos versiones más (que varían las ilustraciones) aparecen en la recopilación de Antonio Avitia, *El país de las hojas sueltas, históricas y de ficción de imprentas populares mexicanas, t. III. De la Revolución maderista al triunfo de los constitucionalistas*, México, 2016. Disponible en <https://www.bibliotecas.tv/avitia/el_pais_de_las_hojas_sueltas/el_pais_de_las_hojas_sueltas_Tomo_III.pdf>.

Estaba Juan Dimio quitado de pena
en aquella hora desgraciada,
éste no advertía que debía una deuda
y que tenía que pagarla.

Esta situación se volverá recurrente en el corrido tradicional: al valiente sólo se le puede matar con alevosía y ventaja, y por eso el protagonista se convierte en héroe. Aparece también la referencia al destino o “la suerte” como responsable de la muerte. Aunque el tema bien podría caber en la temática novelesca, el modo como es tratado el asunto y desarrollados los motivos aleja al texto de un corrido, ya que la mayoría de las estrofas incluyen una postura aleccionadora o moralista por parte del narrador (respecto de que no hay que tener deudas pendientes), lo que elimina cualquier tipo de fuerza dramática y de acción. En el subtítulo se indica que se canta con “tono de bola” un tipo de canción lírico-narrativa arraigada en la región morelense y del Estado de México desde finales del XIX, que formalmente se caracteriza por la combinación de metros, casi siempre octosílabos y dodecasílabos. No obstante el tratamiento del tema, presenta tanto la estrofa de inicio o llamada de atención al público:

Al público atento, su atención le pido
para empezar a cantar
pues yo no quiero que en este corrido
me vayan a motejar.

Con esa “falsa modestia” del cantador que perdura en muchos corridos vigentes y que contrasta con el estilo empleado en los versos de despedida:

Me despido porque es justo,
para allá vamos, también,
hasta puesto en un sepulcro
Requiescat in pace. Amen.

Estos versos muestran la yuxtaposición de estilos y de un género en proceso de configuración.

Distinto es el caso de “Corrido de Miguel Cabrera”,²⁰ publicado a la vuelta o reverso de la hoja de *El Cancionero Popular*, núm. 23. Es una de las composiciones de la colección más cercana al corrido en el sentido actual del género. Está compuesto por dieciocho cuartetas octosilábicas con rima asonantada en los versos pares, y se enuncia en tercera persona, aunque no hay interlocuciones de los personajes. El texto da cuenta de la muerte del jefe de policía del estado de Puebla al ejecutar una orden de cateo en la casa de los Serdán Alatríste, el 18 de noviembre de 1910, de manos de Carmen Serdán; desde la estrofa inicial, que presenta el resumen de la fábula, advierte:

El dieciocho de noviembre
qué desgracia sucedió:
que en casa del mismo Aquiles,
una mujer lo mató.

Fue la hermana de Cerdán [*sic*]
quien mató a Miguel Cabrera
con un balazo al entrar,
lo tendió... ¡quién lo creyera.

El pie de imprenta dice 1910, lo que evidentemente resalta el carácter noticioso del corrido y a la vez deja ver cierta ambigüedad en la postura política del compositor o de la casa editorial frente al suceso, pues si bien subraya la valentía del policía y su muerte en cumplimiento de su deber, no denuncia, denigra ni menosprecia a los Serdán. El impreso cierra el texto con varias estrofas de despedida: dos incluyen el ave mensajera, uno de los símbolos más conocidos del corrido actual.²¹

²⁰ “Corrido de Miguel Cabrera”, en *El Cancionero Popular*, número 23, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81753>> (consultado el 15 de abril de 2020). Al frente de la hoja se hallan tres canciones: “La golondrina”, “El juramento” y “La orgullosa”.

²¹ Los versos “vuela, vuela, palomita...” como cierre del canto es original de la canción lírica, pero tuvo una gran acogida en el terreno del corrido. Vale la pena señalar

Vuela, vuela, palomita
a calmar tanta aflicción
anda dile a su familia
que disfrutarán pensión.

Dos estrofas más adelante, amplifica el destinatario del ave mensajera:

Vuela, vuela, palomita,
anda, dile al mundo entero
que murió Miguel Cabrera
como hombre verdadero.

Cumpliendo así la función real de la tan aludida paloma: hacer famoso al protagonista. Y otra más en la que alude al cierre y al tema, y que bien puede situarse en un corrido tradicional de ahora:

Ya con ésta me despido
de la muerte cruel y fiera,
aquí termina el corrido
del pobrecito Cabrera.

Una mano culta se devela en los versos de *El escape hasta San Marcos del presidente Carranza. Moderno corrido*,²² hoja fechada en 1920, mismo año del suceso contado. El texto se compone de 26 cuartetas octosilábicas que dan cuenta de una parte del desafortunado y complicado viaje a Veracruz que emprendió Venustiano Carranza partiendo de Aljibes el 14 de mayo de 1920 y viéndose forzado a desviar el camino e internarse en la Sierra de Puebla, perseguido por las fuerzas de Jacinto Treviño. El viaje, como sabemos, terminaría con su muerte en Tlaxcalantongo.

que de todo el acervo de la colección sólo este texto incluye este tipo de despedida, por lo que podemos suponer que su arraigo en la tradición corridística es ya bien entrado el siglo XX, quizá con la vuelta a los temas novelescos.

²² *El escape hasta San Marcos del presidente Carranza. Moderno corrido*, 1920. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81666>> (consultado el 15 de abril de 2020). La hoja anuncia, en un pequeño recuadro, una próxima publicación sobre el mismo asunto o, mejor dicho, el desenlace de la historia aquí narrada: “Busque Ud. ‘Trágica muerte de Carranza’”.

El texto es narrativo, pero difícil de desentrañar lo acontecido debido a la cantidad de opiniones vertidas por el propio narrador, que a todas luces es del bando de Obregón y Treviño. Los versos están colmados de encabalgamientos, términos cultos y comparaciones ajenas a un estilo tradicional propio del corrido, como:

Mas Cabrera que estudió
el instinto a los venados,
la tranca también saltó
imitando a esos cornados.

El autor formula preguntas retóricas y expresa reflexiones existenciales relacionadas con la suerte como factor decisivo en la vida:

Quién sabe, la suerte impía
que de antaño nos abona
en nuestra torpe porfía
a veces nos abandona.

Si bien se trata de una referencia constante en los *precorridos* y en el corrido actual, el modo de enunciación es completamente desafortunado para el tipo de texto poético que desea expresar el autor. No deja de extrañar que en esos momentos de desarrollo del corrido, cuando ya eran conocidos, cantados y hasta con distintas versiones, textos como “La Toma de Zacatecas”, difundido en hoja volante en 1914, siguieran publicándose y calificando estas composiciones bajo el mismo género.

“El destierro”, composición publicada en el anverso de *El Cancionero Popular* núm. 17,²³ es un poema lírico-narrativo enunciado en primera persona, voz recurrente en los cantos sobre prisiones y presidiarios.²⁴

²³ “El destierro”, en *El Cancionero Popular*, número 17, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81736>> (consultado el 15 de abril de 2020). La hoja está fechada en 1910, al reverso aparecen otros textos líricos: “Recuerdos y despedida”, “La sultana” y “Nuevos couplets de la zarzuela *Entre las olas*, cantados por dos niñas y el padre Vermejo”.

²⁴ Hay una tradición de prisioneros que entonan sus versos desde la celda o antes de entrar en ella; recuérdese el romance de “El prisionero”, por ejemplo. Esta voz en primera es constante entre los textos enunciados por prisioneros de *El corrido mexicano*.

Se trata de un preso acusado de ladrón que es sentenciado al destierro. Narra, muy líricamente para ser corrido, su paso por el juicio, la celda llena de chinches y la desolación de las últimas horas antes de la partida, dominada por un sentimiento de tristeza y angustia que da pie al tópico de la madre llorosa:

Pensando sólo en mi madre,
en ese ser tan querido;
pobrecito de mi padre;
a mi esposa yo he perdido.

Pronto seré desterrado,
dejarte, madre, no quiero
soy un hijo desgraciado.

Alude, también, a la suerte –adversa en este caso– que decide el destino del protagonista:

Ah, qué mala suerte me ha tocado
en esta triste prisión
ya me llevan desterrado
sin tenerme compasión.

No incluye el término *corrido* como subtítulo, pero sí se refiere a esta forma narrativa en la última estrofa:

Hoy de favor les pido
que pongan mucho cuidado
aquí se acaba el corrido
de un hijo tan desgraciado.

Antología, de Vicente T. Mendoza, por lo que podríamos deducir que si bien en el corrido tradicional se aceptó la enunciación en tercera persona como predominante, se reservó la primera para este tipo de corridos, voz no del todo ajena al contexto, pues también domina la enunciación de varios corridos surgidos al sur de Estados Unidos, como la balada de Gregorio Cortez, y más recientemente, se ha adoptado como preferente en los llamados narcocorridos.

Además, hacia la mitad del texto, menciona el canto como medio de transmisión:

Me horrorizo de cantarlo,
y decirlo no quisiera;
señores, van a escucharlo
por causa de mi tontera.

Lo podemos considerar forma primigenia del corrido, aunque el carácter lírico domina sobre el narrativo.

“Los desterrados a la Isla de Cayo Hueso, delante de Tres Marías. Bonito corrido”,²⁵ publicado en la hoja *El Cancionero Popular*, núm. 9, se caracteriza por un estribillo que remata cada estrofa: “¡Ay, qué pena y qué dolor!”. En la primera cuarteta, se alude a la *performance* de la transmisión:

Pongan toditos cuidado
y muchísima atención;
a este moderno corrido
que causa pena y dolor.

Contraponiéndose al subtítulo “bonito corrido”, los versos describen el pesar de familiares y amigos que se acercan a hombres, mujeres y niños que, por cometer un delito, fueron condenados al destierro en una de las islas Marías y están por partir. Circunstancias bastante desoladoras y que se prestan al tono lírico predominante, pero que el propio narrador parece trivializar en la estrofa de cierre:

Y aquí cantando termina
el corrido, adiós adiós
díganle a los deportados:
¡Ay, qué pena y qué dolor.

²⁵ “Los desterrados a la Isla de Cayo Hueso, delante de Tres Marías. Bonito corrido”, en *El Cancionero Popular*, número 9, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81681>> (consultado el 15 de abril de 2020). Al reverso de la hoja incluye parte del “corrido” y las canciones “Lindas poblanas”, “Las cabañas”, “La despedida”, y una canción jocosa titulada “El padre Francisco”.

Lo que muestra otro rasgo recurrente de la composición, pero ajeno a los recursos poéticos del corrido: el encabalgamiento... en algunas estrofas hasta doble.

“El nuevo corrido patriótico presidencial ‘Díaz y Taft’” aparece en *El Cancionero Popular*, núm. 11.²⁶ Hoja sin fecha en pie de imprenta. Narra el encuentro de los presidentes de México y Estados Unidos –Porfirio Díaz y William Taft– el 16 de octubre de 1909, en El Paso, Texas. Veinte y nueve cuartetas octosilábicas dan cuenta del viaje del mexicano, el encuentro y el retorno. La primera estrofa alude al género y al canto, y nos devela el tono de la composición por el abuso de adjetivos:

Escuchen mis valedores,
el sensacional corrido
de sucesos superiores
que nunca habían sucedido.

La mayoría de los versos son más descriptivos que narrativos y en ellos predomina un lenguaje grandilocuente para referirse a Díaz y a los países en cuestión: “Esa es la zona neutral / que las potencias separa”, e hiperbólico: “De tres mil hombres constaba / la escolta del presidente / que al viaje lo acompañaba / a los Estados del Norte”. De un hecho poco trascendente para la historia real, el compositor crea un texto desmesurado en adjetivos que acompañan las descripciones del viajero, el ferrocarril, los acompañantes y la concepción de los países que representan los protagonistas y que, sin duda, nada tiene que ver con un lenguaje tradicional propio del corrido, aunque sea en su forma prístina.

Prácticamente contemporáneo a los sucesos narrados en la hoja anterior, tenemos el texto “Reyistas y corralistas. Nuevo corrido de actualidad”, del número 6 de *El Cancionero Popular*.²⁷ Nueve estrofas

²⁶ “El nuevo corrido patriótico presidencial ‘Díaz y Taft’”, en *El Cancionero Popular*, número 11, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81682>> (consultado el 15 de abril de 2020). Al reverso de la hoja se hallan la parte final del corrido, que ocupa media cara, y dos canciones: “La pulga” y “La maquinista del amor”.

²⁷ “Reyistas y corralistas. Nuevo corrido de actualidad”, en *El Cancionero Popular*, número 6, 1909. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81680>> (consultado el 15 de abril de 2020).

asonantadas constituyen este texto, que no narra una historia, sino en la que, enunciado en presente “porque es de actualidad”, el transmisor da cuenta de la cerrada elección para la vicepresidencia del país en julio de 1910, entre los partidarios del general Bernardo Reyes y los de Ramón Corral Verdugo, además del sempiterno candidato derrotado Nicolás Zúñiga y Miranda. La historia no concluye, puesto que las elecciones aún no se habían llevado a cabo:

Y aquí se acaba, señores,
el corridito de actualidad;
al que le atine quién quede
le doy su fierro y no hay más.

Desde mi punto de vista, y no obstante el uso del término, no se trata de un corrido ni reconocemos, en sus versos, elementos que pudieran haberse conservado en la forma moderna del género.

*La feria de San Juan de los Lagos*²⁸. Hoja recto verso, fechada en 1910; no incluye subtítulo del género, pero en la cuarta estrofa dice:

Porque todo es divertido
pues lo anuncian los carteles;
escuchen este corrido
que traigo yo en mis papeles.

Y en la estrofa final:

En fin, ya me despido,
doy las gracias por la atención,
aquí se acaba el corrido
de Lagos y la función.

Lo que nos remite a la función que desempeñaban aquellos viajeros o trovadores populares que vendían y cantaban “estos papeles”, precisamente

²⁸ *La feria de San Juan de los Lagos*, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81659>> (consultado el 15 de abril de 2020).

estas hojas volantes que nos ocupan. Por lo demás, resulta un texto descriptivo de los puestos y las atracciones de la feria, de las peregrinaciones a ver a la Virgen coronada y de algunos puestos en los que el narrador-cantor se detiene a comprar recuerdos o comer tamales y atole, pero que no constituye un texto narrativo tal como sucede con las canciones dedicadas a elogios de ciudades y pueblos, y que se les sigue denominando, sin serlo, corridos.

Algo similar ocurre con el texto “Tiburcia o La estación de Morelos. Nuevo corrido”, perteneciente a la serie *El Cancionero Popular*, núm. 3.²⁹ Expresado en primera persona y dirigiéndose a la amada, el texto describe el recorrido en tren hacia Ozumba de Alzate, en el Estado de México. Se describen pueblos, paisajes, comida y geografía de la región como viéndolos pasar desde el interior del tren. Por la forma de contar, el enunciante ya ha hecho el viaje y conoce con precisión los detalles del recorrido, nuevo, éste, para Tiburcia. No es una composición narrativa sino meramente descriptiva y lírica que expresa la novedad y encanto del viaje en ese medio de transporte.

Pascual Orozco en Chihuahua,³⁰ hoja recto/verso, fechada en 1912. Las cuartetas octosílabas de esta temprana publicación sobre la gesta revolucionaria distan —en su mayoría— de ser narrativas, más bien, como el primer verso indica: “La situación es muy grave / de la lucha en la frontera”, ofrecen una valoración de los hechos, pero no los cuentan. Cabe destacar que —contrario a lo que ocurre en la mayoría de hojas volantes conservadas— ésta elogia a los federales y subraya la crueldad de las tropas de Orozco. Dista mucho de ser un corrido, pues no narra acciones, sino que versifica opiniones y alienta a los jóvenes soldados federales a luchar por el país.

²⁹ “Tiburcia o La estación de Morelos. Nuevo corrido”, en *El Cancionero Popular*, número 3, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81728>> (consultado el 15 de abril de 2020). Incluye, al reverso, el final de la composición y cinco canciones más: “A bordo de un bergantín”, “La decepción”, “El prisionero”, “¡Adiós! ¡Adiós!” y “La semana mayor”.

³⁰ *Pascual Orozco en Chihuahua*, 1912. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81639>> (consultado el 15 de abril de 2020). En la parte del reverso incluye “Ecos del banquete dado por el general don Pascual Orozco a los oficiales del Ejército Federal prisioneros de guerra”, texto poético que da cuenta de una comida ofrecida por Orozco a los federales prisioneros, en reconocimiento de su valentía, y tiene el mismo tono de panegírico.

El “Corrido de Rodolfo Gaona y otros toreros” figura en una hoja fechada en 1911, la cual es parte de la serie *El Cancionero Popular*, núm. 24.³¹ La composición consta de 4 estrofas de 8 versos octosílabos (bien podrían ser dos cuartetas); consiste en vítores, vivas y loas a Rodolfo Gaona y toreros españoles y mexicanos de cierta fama en el momento. Aunque al finalizar la composición, plena de cultismos y rimas poco logradas,³² alude al género:

Y repita el orbe entero
en entusiasmo encendido
y cantando este corrido:
¡Que viva el que es buen torero!

En realidad, dista de serlo, ya que ni siquiera podemos decir que se trata de un poema narrativo como en otros casos.

Precisamente, Chónforo Vico firma el texto “Los huelguistas de Orizaba. Corrido”.³³ La hoja lleva en el pie de imprenta el año 1920 y la composición consta de treinta y cuatro estrofas octosílabas. El asunto de que trata apunta a que pudiera ser un corrido, y así también lo indica la estrofa inicial:

El ocho de marzo, señores,
qué percance ha sucedido:
los obreros de Orizaba,
gran desazón han sentido.

³¹ “Corrido de Rodolfo Gaona y otros toreros”, en *El Cancionero Popular*, número 24, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81739>> (consultado el 15 de abril de 2020). El texto aparece firmado por las iniciales A. E., de Arturo Espinosa, quien también firmaba como “Chónforo Vico”. Espinosa fue colaborador constante de la Imprenta Vanegas Arroyo. Aún después de la muerte del editor, continuó su trabajo para los hijos. La hoja presenta un grabado del diestro mexicano, utilizado en otras ocasiones sobre el mismo torero. Al reverso se incluyen las canciones “Marina” y “Tú y yo”.

³² Por ejemplo, “Nunca se la echan de lao” para que rime con “Bilbao”.

³³ *Los huelguistas de Orizaba. Corrido*, 1920. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81643>> (consultado el 15 de abril de 2020). Como dato curioso, se trata de una hoja impresa únicamente por un lado.

Sin embargo, se trata de una extensa descripción pormenorizada del conflicto de obreros de distintas empresas (de ferrocarriles, de la Cervecería Moctezuma, la compañía de tranvías, entre otras) que deciden irse a huelga general el 8 de marzo. A partir de la estrofa vigesimosegunda, el narrador cambia el tono y hasta el estilo; pasa a ser descriptivo de la situación de pobreza en que viven las familias de los obreros y la angustia que propicia que el hombre caiga en vicios y desesperanza. Termina siendo un texto cargado de tono moral y consejos de buen comportamiento, exaltando la unión de los obreros mexicanos: “Siempre fuertes, siempre unidos / otra sería nuestra vida”.

Las dos últimas hojas de la muestra son, a todas luces, las más lejanas de nuestro género, primero: *¡¡Adiós, adiós!! El último corrido de la despedida de Chónforo Vico*,³⁴ hoja recto verso, fechada en 1909, firmada por Arturo Espinosa. Se trata de una composición un tanto jocosa compuesta en quintetas de arte mayor: decasílabos, la mayoría. En dichos versos se despidе de su público, de la gente cotidiana con que trata —hombres y mujeres; brujas y de moscas— porque se retira a la ciudad vecracruzana a pasar el invierno. No hay versos narrativos, se trata de una despedida con lenguaje del habla cotidiana y elementos humorísticos.

Y finalmente, *Corrido de don Julián Rebollar*,³⁵ hoja fechada en 1918 dedicada a un trovador morelense, Julián Rebollar. La composición, en versos de arte mayor, expresa la función del trovador en tono de elegía:

Premiar quisiera, inteligente trovador,
esos afanes y desvelos que tuvistes
dando al vulgo momentos de distracción
en esas ferias de Jojutla y de Morelos.

³⁴ *¡¡Adiós, adiós!! El último corrido de la despedida de Chónforo Vico*, 1909. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81635>> (consultado el 15 de abril de 2020). Incluye “¡Catástrofe! Canción moderna”, firmada por el mismo autor.

³⁵ *Corrido de don Julián Rebollar*, 1918. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81642>> (consultado el 15 de abril de 2020). Se trata de una hoja impresa en una sola cara que incluye la canción “El rentoy”. Existen varias reproducciones de la hoja con fechas posteriores y conservadas en otras colecciones.

No se explica la causa de haber dejado tan venerable oficio: “¿Por qué causa, pajarito, abandonaste / la ribera y el sabino donde cantabas?”. Texto que, después de la revisión realizada de estas hojas, advertimos fácilmente que no puede considerarse como precursor del corrido actual, pues responde a una estética por completo diferente en todos sus versos y no cuenta una historia, sino que rinde homenaje a un cantador.

COMENTARIOS FINALES

Las hojas revisadas permiten apreciar, en buena medida, cómo se fue pergeñando uno de los géneros tradicionales más arraigados en nuestra cultura, razón que justifica la conservación, difusión y estudio de las hojas volantes y otros impresos de la casa Vanegas Arroyo. En la Colección hallamos perfectamente ilustradas las dos estéticas: la tradicional y la popular que, como ya dijimos, aparecen en nuestro corrido actual, así como su transmisión mixta: oral y escrita. Por otro lado, dan cuenta de una producción literaria de acuerdo con los intereses de un empresario y en un espacio histórico y social que también se estaba configurando. Varios estudiosos han mencionado que el éxito de Vanegas Arroyo consistió en conocer el gusto de la población general, y así publicar textos afines; sin embargo, me pregunto si no fue el editor quien, en buena medida, formó ese gusto popular. Un gusto o una estética desdeñada por las elites y los escritores finiseculares pero que, como se puede comprobar por sus referencias a los impresos, también compraban, leían y guardaban.

Por último, estas páginas pretenden ayudar a quien por primera vez se sumerge en ese mar de hojas volantes buscando corridos, que sepa que no hallará sino textos más o menos próximos o lejanos al género actual, pero que ilustran el proceso de configuración de la forma poético narrativa que nos ha ocupado.

REFERENCIAS

AVITIA, Antonio, *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1910)*, México, Porrúa, 1997.

- AVITIA, Antonio, *El país de las hojas sueltas, históricas y de ficción de imprentas populares mexicanas, t. III: De la revolución maderista al triunfo de los constitucionalistas*, México, 2016. Disponible en <https://www.bibliotecas.tv/avitia/el_pais_de_las_hojas_sueltas/el_pais_de_las_hojas_sueltas_Tomo_III.pdf>.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1929.
- GONZÁLEZ, Aurelio, *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Varia lingüística y literaria*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 149-162.
- MASERA, Mariana (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- MENDOZA, Vicente T., *El corrido mexicano. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MOLINA ARCEO, Sandra, *101 villanos en la historia de México*, México, Grijalbo, 2008.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio 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: Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, Universidad Nacional de México, 2005, pp. 391-413.

Impresos

- ¡¡Adiós, adiós!! *El último corrido de la despedida de Chónforo Vico*, México, Tipografía de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblio_number=81635> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Corridos de don Julián Rebollar*, México, Testamentaria de A. Vanegas Arroyo, 1918. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/>

- [opac-detail.pl?biblionumber=81642](#)> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Corrido de Juan Dimio (del Estado de Morelos. Tono de bola)*, México, Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo, 1918. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81667>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Corrido de la vida de Santanón*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81640>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 2, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:N2ECPopular.djvu>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 3, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81728>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 4, México, Tipografía de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81678>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 6, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81680>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 9, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81681>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 11, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81682>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 17, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu>.

- [mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81736](https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81736)> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 23, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81753>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El Cancionero Popular*, número 24, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81739>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- El escape hasta San Marcos del presidente Carranza. Moderno corrido*, México, Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, 1920. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81666>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- La feria de San Juan de los Lagos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81659>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Legítimos versos de Lino Zamora traídos del Real de Zacatecas*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=80662>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Los crímenes más notables de Jesús Negrete (a) El "Tigre de Santa Julia" (aprehensión de sus cómplices)*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1906. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Corrido_Jesus_Negrete.djvu> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Los huelguistas de Orizaba. Corrido*, México, Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, 1920. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81643>> (consultado el 15 de abril de 2020).
- Pascual Orozco en Chihuahua*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en <<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81639>> (consultado el 15 de abril de 2020).

SEGUNDA PARTE

Ejemplos, relaciones de sucesos y noticias

APROXIMACIÓN RETÓRICA A LA DIMENSIÓN EJEMPLAR DE LOS IMPRESOS DE ANTONIO VANEGAS ARROYO

MANUEL PÉREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS

Desde que me acerqué a los impresos de Antonio Vanegas Arroyo, interesado como estoy en comprender la historia del *exemplum* en México, pretendí estudiar los motivos ejemplares de cuño medieval que contenían sus relatos ilustrados. La visión diacrónica que cultivo sobre la prueba retórica inductiva ya me había ofrecido elementos para sospechar la sobrevivencia del *exemplum* a sus varias y reiteradas sentencias de muerte, enmascarado en nuevas realizaciones discursivas y textuales; de modo que los pliegos del impresor me ofrecían ahora la oportunidad de evaluar y, en su caso, describir dicha sobrevivencia, para lo que me serviría un primer rastreo de fuentes de los *exempla* encontrados en ellos. Sin embargo, muy pronto encontré más urgente intentar definir primero la caracterización de “ejemplar” que cobran, desde sus títulos mismos, los relatos que se difunden en estos impresos; porque no siempre que se ha hablado de *exemplum* o ejemplaridad, a propósito de la obra de Vanegas Arroyo, se ha sido justo con la etimología o con la preceptiva.

Y es que, a lo largo de su historia, el *exemplum* ha mostrado una reiterada emancipación de sus contextos de uso (lo mismo en Occidente que en Oriente, en discursos orales o en textos escritos, subordinado al relato marco o a la argumentación de una pieza retórica), lo que ha generado un concepto muy amplio del mismo, sobre todo desde el prestigio de los estudios medievales, en los que una gran variedad de relatos es llamada *exemplum* (o enxiemplo o ejemplo), con independencia de su uso o contexto, asumiendo que su característica básica no era ser prueba o ilustración de una afirmación hecha en un contexto discursivo, sino la de ser un relato de carácter didáctico, con lo que se olvidaba que dicho carácter deriva, justamente, de su condición retórica ilustrativa. Con todo, no vamos a negar aquí la enorme utilidad que para la historia de

la literatura han representado los estudios del *exemplum* medieval, desde que han venido clarificando el modo en que este humilde género de prueba contribuyó a conformar, desde la retórica, un modo de pensar el mundo, la naturaleza, la historia y la ficción, como permanentes portadores de una potencial enseñanza.¹

Tanto Jean T. Welter como Frederick Tubach consideraron que el *exemplum* había muerto en la Edad Media, que habría comenzado a decaer a partir del siglo XV;² sin embargo, ninguno de los dos llevó a la postre razón, pues el uso del *exemplum* continuaría presente en la predicación hasta entrado el siglo XIX.³ Evidencia de dicha permanencia puede ser el ejemplar de *Luz de verdades catholicas* [...] (colección de pláticas del jesuita Juan Martínez de la Parra) conservado en la John Carter Brown Library, pues tiene marcas en tinta roja sobre buena parte de los inicios de ejemplos y apostillas en tinta café que indican correspondencias de los mismos; en la portada interior lleva anotado el año en que se hicieron tales anotaciones: 1837. Ello no sólo muestra que esta colección de pláticas fue usada como fuente de sermones modélicos y, por supuesto, de relatos ejemplares, sino que abre también una generosa puerta a la consideración de una vigencia del ejemplo mucho más acá de las sucesivas muertes decretadas. En este contexto, los pliegos de Vanegas Arroyo resultan de importancia singular, pues ilustran justamente usos

¹ O, como escribe José Aragüés, el ejemplo medieval conformó todo un modo de interpretar el mundo, un método de transmisión de las enseñanzas que incluyó “las bondades elocutivas del símil natural, la especial adecuación de ejemplos y comparaciones al auditorio popular del sermón temático o su utilidad para el recuerdo y la comprensión de las nociones espirituales [...] la propia lectura de la creación en términos de hermosa copia de un *exemplum* divino preexistente [...] [y] un estricto sistema de semejanzas entre los entes naturales y los espirituales” (“‘Falses semblances’, ejemplarismo divino y literatura ejemplar a la luz de Ramón Llull”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, Universidad de Santander, 2000, p. 175).

² Jeam-Thiebaut Welter, *L'Exemplum dans la Littérature Religieuse et Didactique du Moyen Âge*, París / Toulouse, Occitania, 1927, p. 12; y Frederick C. Tubach, “*Exempla in the Decline*”, *Traditio*, vol. 18 (1962), pp. 407-414.

³ Mis dos tesis doctorales (“Historias y cuentos para la reforma de costumbres en Nueva España: retórica del ejemplo en *Luz de verdades católicas* [1692-1699] de Juan Martínez de la Parra, S. J.”, El Colegio de México, 2008; y “Retórica del *exemplum* en discursos religiosos novohispanos del siglo XVII”, Universidad de Zaragoza, 2017) han venido insistiendo en la pervivencia del *exemplum* en fechas posteriores al siglo XV y en territorios extraeuropeos.

del *exemplum* en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX, con lo que se fortalece la hipótesis de la permanencia.

El corpus recuperado de los impresos de Vanegas Arroyo ha permitido su clasificación en las siguientes categorías: “noticiosos” (relaciones de sucesos, noticias de bandoleros y notas tremendistas) y “pasatiempos” (hojas de juegos e “irreverencias”);⁴ los *exempla* se encontrarían sobre todo en los pliegos “noticiosos”, en los que se ha intentado ya encontrar correspondencias ejemplares sobre todo a partir de sus motivos constitutivos.⁵ Sin embargo, no siempre que tratamos de “ejemplaridad” o de “tradición ejemplar” hemos hecho justicia al origen preceptivo del término, con lo que perdemos, entre otras cosas, la oportunidad de establecer una relación más clara entre *exemplum*, texto moral y literatura oral o popular. Es verdad que entre estas tres formas del discurso campean generosamente motivos y estilos compartidos, pero sería abusivo leer el asunto sólo en términos de una dicotomía culto *vs.* popular, pues ello sólo nos llevaría a intentar reconocer si fue primero el huevo culto o la gallina popular, o viceversa.

En cualquier caso, me parece que la causa primera de la presencia de estos motivos en textos tanto cultos como populares se encuentra

⁴ Esta clasificación es la base de un catálogo que “se planteó desde el Proyecto de Literaturas y Culturas Populares de la Nueva España, el cual ahora se ha consolidado como un proyecto colectivo independiente titulado ‘Impresos populares mexicanos: rescate documental y edición crítica’, ambos dirigidos por Mariana Masera” (Briseida Castro Pérez, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “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*, vol. XIII, núm. 2 (2013), p. 493). Recientemente, el proyecto ha trascendido a la conformación de un Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

⁵ Véase los trabajos de Helia Emma Bonilla, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en Mariana Masera Cerutti (coord.), *Colección Chávez-Cedeño: Antonio. Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 61-105; Juan José Rodríguez García, “Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)”, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, 2018; Claudia Colosio, “Ejemplaridad en un pliego de cordel español decimonónico: *Nueva y lastimosa relación del horroroso castigo que ha sufrido un joven por haber intentado seducir á una virtuosa doncella*”, trabajo final de la materia “De la oralidad a la escritura”, en el Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de San Luis, 11 de junio de 2019).

precisamente en el simple y viejísimo procedimiento discursivo de argumentación inductiva (es decir, en el *exemplum*). Por ello, lo primero que debe advertirse es que, formadas por razonamientos deductivos o comparaciones inductivas, las pruebas constituyen la *argumentatio*: el lugar de la defensa y sustento de las afirmaciones que defiende la causa; entre dichas pruebas, aquellas que tienen como base la comparación, conocidas en la retórica griega como *paradigmata*, y en la latina como *exempla*, fueron de singular importancia en la oratoria de estilo humilde porque en ella era preferible prescindir de las argumentaciones deductivas complejas, dada la baja calidad del auditorio. Así, las comparaciones ejemplares se convirtieron en los mayores instrumentos tanto para la ilustración de la doctrina como para el embellecimiento del discurso en los discursos y textos dirigidos al pueblo.

Para intentar la determinación de la presencia efectiva de la argumentación inductiva en estos impresos de Vanegas Arroyo, propongo una aproximación retórica que conciba el pliego como portador de un discurso completo y no sólo de un *exemplum*, un discurso que, si bien no desarrollaría los cuatro elementos canónicos (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*), sí contendría tres fundamentales: un mínimo *exordium*, cuyo fin es conseguir captar la atención de los receptores, frecuentemente por medios patéticos, así como exponer de forma sucinta la causa del discurso; una *argumentatio* propiamente dicha, es decir, el relato ejemplar, hinchado al punto de inundar todo el discurso, toda la página, lo que justifica el que con frecuencia se considere que el pliego es todo un ejemplo; y finalmente, una *peroratio* o *conclusio* que cierra el planteamiento discursivo fortaleciendo la causa y buscando nuevos patetismos para estimular la memoria y la acción. Se trata, en suma, de los tres momentos elementales de toda comunicación persuasiva centrada en el argumento, porque la relación retórica fundamental en estos discursos es la que se establece entre una causa a que se persuade y la prueba o demostración que lo consigue.

En estos pliegos no hay *exordios* propiamente dichos, aunque, si vemos las cosas con detenimiento, podremos advertir que los títulos podrían funcionar como tales. Véase, por ejemplo, el pliego que narra el modo en que una hija pecadora mata a sus padres: la joven mantenía relaciones ilícitas con su compadre, y cuando fue reconvenida por sus

progenitores, ella los apuñaló para luego huir; sin embargo, en su camino, la tierra se abrió y se la tragó, primero medio cuerpo (para escarmiento de quienes pasaban), luego por completo. Aquí, el largo título constituye una formulación que capta justamente la atención apelando a la novedad y a otros elementos de carácter patético: *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*⁶ Nótese cómo este título expone ya la causa del discurso, no de manera directa, sino mediante adjetivos insertos cuidadosamente: el parricidio es vil, el parricidio siempre es castigado.⁷ En otro pliego que también toca asuntos familiares, aunque no tan catastróficos, el procedimiento se repite; el título funciona como exordio apelando a la novedad y al patetismo, para exponer luego la causa del discurso: *Espantoso y ejemplar suceso de un joven que por desobediente se lo llevó el demonio a los infiernos.*⁸

⁶ El Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) registra nueve impresos con este título, pero sólo uno registra año. *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, 1909. Disponible en <http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ASCielo_G.djvu#tab=Folio_representativo> (consultado el 23 de agosto de 2021). Otro ejemplar de este impreso, sin año, está disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/82671322X/1/#topDocAnchor>> (consultados el 23 de agosto de 2021).

⁷ El tema del parricidio es más común de lo que parece en la tradición ejemplar. Sobre la curiosa asociación que en este pliego se establece entre parricidio y tormenta (o pecado y agua), puede verse el pliego de *La calavera parlante del borracho*, que también incluye en su *peroratio* castigo y agua: “Como castigo de este espantoso atentado, el día 10 del mismo mes se desplomó una manga de agua: se ahogaron muchas familias, se perdió el ganado y los frutos del campo”. Por lo demás, el agua como castigo recuerda la *poena cullei* (o “pena del saco”), castigo romano reservado justamente para parricidas y consistente en arrojar al delincuente al agua dentro de un saco, a veces con otros animales; dicha pena al parecer se siguió practicando en España muchos siglos después (véase el artículo de Luis M. Díez Salazar Fernández, “La *poena cullei*, una pena romana en Fuenterrabía [Guipuzcoa] en el s. XVI”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. 59 (1989), pp. 581-595).

⁸ Juan Martínez de la Parra (*Luz de verdades católicas*, México, por Diego Fernández de León, 1692-1696, vol. II, p. 29) trae un ejemplo que para mis registros he titulado “46. [El hijo desobediente]” (Manuel Pérez, *Exempla novohispanos del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 2018, pp. 153-154); trata de un libertino joven francés, hijo de una viuda que no lo puede someter, y que tras repetidas y graves desobediencias a su madre, los demonios se lo llevan al infierno de un modo brutal.

Sin embargo, no en todos los pliegos el título resulta un exordio tan perfecto; muchos hay en los que sólo se respeta el patetismo o la novedad, sin mención de la causa; en estos casos, lo más corriente es encontrar la causa expresada en la *peroratio* o *conclusio*. Cuando ello sucede, la conclusión del discurso se comporta como una moraleja, tal como sucede en el *Libro de buen amor* o en *El conde Lucanor*, por mencionar los ejemplarios medievales más conocidos, con lo cual se constituye una curiosa estructura de discurso retórico donde la enunciación de la causa resulta posterior al argumento ejemplar. Así tenemos el ejemplo de una mujer, secretamente bruja, que es capaz de dividir su cuerpo y realizar otras transformaciones; aquí el *exordio*, como digo, sólo capta la atención sin exponer la causa del discurso: *Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*,⁹ y es en la *peroratio*-moraleja en donde encontramos expuesta la causa en clave didáctica: “El presente relato da a entender que nunca es cuerdo confiarse ciegamente de una mujer, porque puede resultar como Rosa la Bruja”.¹⁰

Otro de tema misógino que también advierte a los inocentes hombres sobre la maldad de las mujeres es uno cuyo tipo es más bien tópico: el del espíritu maligno que se presenta a un desventurado bajo la imagen de una bella mujer, y luego, recobrando su apariencia original, casi mata de tremendo susto al enamorado; aquí también la conclusión se comporta como moraleja: “Éste fue el resultado que tuvo Miguel Gómez por su desenfrenado vicio de enamorar y deshonar a cuanta mujer podía”.¹¹ En no pocos casos, esta exposición de causa discursiva en la conclusión conlleva la mención del castigo que merecería la acción vituperada; como en el de la hija que mata a sus padres y que termina: “Como castigo de este espantoso atentado, el día 10 del mismo mes se

El ejemplo se encuentra en Roberto Caracciolo (*Quaresimale in volgare*, ed. de E. Esposito, Galatina, Congedo Editore, 1993. *Quaresimale in volgare*, 33, p. 148); y Thompson lo registra con el número “Q325. Disobedience punished”.

⁹ *Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, 1903. Disponible en <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:SNFuego_B.djvu> (consultado el 23 de agosto de 2021).

¹⁰ *Id.*

¹¹ *¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita*, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:EABonita.djvu/1>> (consultado el 23 de agosto de 2021).

desplomó una manga de agua: se ahogaron muchas familias, se perdió el ganado y los frutos del campo”; lo mismo que en el del hijo desobediente, que comparte el motivo de la mujer-demonio que se lleva al malportado a los infiernos: “Éste fue el castigo de su altanería y desobediencia para con sus padres”.

Por lo demás, una lectura retórica apurada de los pliegos de Vanegas Arroyo podría hacernos creer que las magníficas y divertidas glosas en verso que los mismos incluyen deberían ser consideradas, justamente, *peroratio* o *conclusio* de los discursos, pues se encuentran al final de ellos; sin embargo, no es así porque las glosas, atentas a su función, no hacen otra cosa que reproducir el discurso en su conjunto, con la salvedad de que ellas sí lo constituyen de manera cabal y canónica, porque casi todas poseen un *exordio* en toda regla, al igual que una *peroratio*, exponiendo en sendas partes la causa del discurso en cuestión. Así lo vemos en el pliego que narra otro caso de parricidio en el que un hijo descarriado apuñala a su padre, cuya glosa en clave dialogada muestra un “*exordio*” en los siguientes términos: “Gran responsabilidad / debes tener ante Dios [dice el hijo], / pues me dejaste ir en pos / Del vicio y de la maldad”, que revela por lo demás que al final la causa ejemplar no era la maldad del hijo, sino la irresponsabilidad del padre; y cuya *conclusio* abre una vía para la solución: el perdón divino: “Confesemos que tú has sido / el hijo más corrompido / y yo, el más consentidor”. Del mismo modo, un curioso pliego en el que se pretende persuadir sobre la inconveniencia de querer demasiado a los perros, mostrando cómo una jovencita fue por ello a dar a los infiernos, termina con una glosa cuyo *exordio* expone la siguiente causa: “Podéis querer a los perros, / pero no cual Guillermita / Ya veis el terrible caso / que ocasionó su manía”; de igual modo, la *peroratio* consigna: “Este suceso bien cierto / de ejemplo sirva eficaz, / para que nunca se entreguen / a este amor tan criminal”.

Podemos citar también a este propósito el pliego que incluye el ejemplo del Maligno en figura de mujer bonita que seduce a un incauto, en el que la glosa en verso resulta un discurso retóricamente más completo, con *exordio* en toda regla: “Tomen ejemplo señores / del pobrecito Miguel / que fue a dar a los infiernos / por su vicio y proceder”, lo mismo que una *peroratio*: “Especialmente señores / deben fijarse bastante / en la mujer que pretendan / para tenerla de amante”. El ejemplo del hijo

desobediente, que comparte este motivo también trae glosa retóricamente canónica, con exordio: “Por ser tan desobediente, / al infierno fui a parar, / ¡quién me lo había de decir! / No lo llegué a sospechar”, y una *conclusio* con muy clara conciencia de su deber de recordar la causa para asentarla en la memoria de los receptores: “Otra vez os lo repito / obedezcan y sean buenos / con sus padres, si no quieren / padecer en los infiernos”.

En suma, es posible leer estos textos como discursos retóricos completos, aunque conformados del modo más simple posible: una introducción, un argumento y una conclusión, enunciando la causa persuasiva que ilustra el argumento tanto en la introducción como en la conclusión, y preferentemente en la glosa que realiza en clave lírica la naturaleza retórica del discurso. Ahora convendría observar las causas más recurrentes en estos pliegos, pues a partir de ellas es que se puede realizar una lectura ideológica más completa, en tanto que las causas discursivas expresan siempre el propósito persuasivo del documento que, en este caso, van más allá de sus propósitos morales, hasta la constitución de una dimensión política del discurso.

En este sentido, podemos encontrar como causa recurrente la vituperación de vicios relativamente pequeños, como la avaricia o la borrachera, aunque siempre acompañados de la mención de otras varias causas asociadas a ellos, como se puede ver en el pliego que narra el ejemplo de la calavera que un borracho recogió en un cementerio y llevó a su casa: era un borracho muy devoto (o un devoto muy borracho) que solía decir con frecuencia, como jaculatoria, “¡Ave María Purísima!”, lo que espantaba los muchos demonios que la embriaguez suele atraer, para beneplácito de la calavera que con ello se desarmaba de risa. La conclusión de este ejemplo consigna que

este verdadero suceso da a comprender que el vicio de la embriaguez atrae a los espíritus malignos y por lo tanto, hay que no adquirirlo [*sic*]; además enseña que nunca es bueno llevarse restos humanos del panteón a la casa únicamente por diversión y por fin da a entender la gran virtud que tiene el decir “¡Ave María Purísima!” al recogerse por la noche.

Recuérdese que el alcoholismo fue un gran problema de orden público y de productividad en México desde la época colonial;¹² un problema que no pudieron contener definitivamente en todos estos años ni la legislación, ni la predicación y, ahora se ve, ni la publicación de impresos moralizantes. La avaricia, por su parte, resultó siempre un problema para la circulación de bienes, un problema original de la sociedad moderna, capitalista, ya denunciado en su momento por Juan Luis Vives en su vigentísimo tratado sobre la pobreza;¹³ de modo que persuadir contra ello era mucho más que un mero divertimento todavía a fines del siglo XIX y principios del XX.

Hay un par de causas recurrentes e importantes en estos pliegos sueltos, en cuanto a su sentido político y social: aquella que censura la falta de respeto a la autoridad familiar y la que ilustra la maldad recalcitrante de la mujer. De lo primero, hemos mencionado aquí ya varios casos: el de la hija que asesina a sus padres, el del hijo que los envenena, el del otro hijo que apuñala a su padre o el del hijo desobediente que no los mata pero casi. En todos ellos es posible advertir una gran preocupación por la estabilidad familiar como principio de autoridad moral y política; porque a principios del siglo XIX, como lo fue durante toda la época colonial, la familia seguía siendo la unidad política, económica y moral de la sociedad, su garantía de gobernabilidad y, como diríamos hoy, sustentabilidad. La abundancia de pliegos ejemplares de este tema ilustra también que la buena vida familiar no era lo único que se vería por estos lares en aquellos años.

En cuanto al tema de la maldad de las mujeres, debe decirse que es mucho más profundo y trascendente que el respeto a la autoridad familiar (aunque conectado con ello), pues ilustra un prejuicio de larguísimo

¹² Véase mi artículo “¿Tolerancia de la embriaguez en un sermonario jesuita novohispano del siglo XVII?”, en Mercedes Zavala (ed.), *La última y nos vamos: embriaguez y literatura*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013, pp. 131-146; así como los estudios de Sonia Corcuera, *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523-1548)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010; y “La embriaguez, la cocina y sus códigos morales”, en Pilar Gonzalbo (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. II “La ciudad barroca”, Antonio Rubial (coord.), México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 519-550.

¹³ Juan Luis Vives, *El socorro de los pobres. La comunicación de bienes* [1526], tr. de Luis Fraile Delgado, Madrid, Tecnos, 1997.

aliento que quizá es una causa retórica constitutiva de nuestra sociedad patriarcal. El lugar central y fatal de la mujer en la tragedia humana, su responsabilidad en la expulsión del Paraíso, su debilidad moral e intelectual constitutiva y su permanente condición de puerta abierta al pecado y aliada del demonio, así como la consecuente necesidad de su control para la buena marcha de la sociedad son temas ya comunes en los estudios sobre pensamiento religioso occidental;¹⁴ porque la mujer fue considerada, hasta hace realmente poco, un mal necesario, un ser inferior, tramposo y funesto, incapaz de alcanzar la grandeza a la que sí estaban llamados los hombres. De este modo, el ejemplo de *Rosa la bruja* (mujer poco confiable que además de partirse en dos mitades tenía la mala costumbre de convertirse en serpiente y en esfera de fuego) puede resultar paradigmático; lo mismo que la mujer bonita que no era otra que el mismísimo diablo en tacones y que, como dice el texto, no conviene “tenerla de amante”.

Hay, finalmente, una causa retórica muy curiosa que se puede encontrar como *conclusio* de la glosa del pliego del hijo que envenena a sus padres; una causa que revela el propósito final de la impresión de estos pliegos, más allá del de colaborar a la buena marcha de la república; dicha causa es, a saber, la de venderlos, la de conseguir con ellos el santo lucro que permitiría la sustentabilidad del negocio. Dice la glosa: “Mirad, ¡oh, padres de familia lo que ha sucedido con el infeliz Ramón!

¹⁴ Para la España medieval, véase el artículo de Pedro Cátedra García, “La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)”, en Yves-René Fonquerne (ed.), *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 39-50; para la España del siglo XVI, el artículo de Sacramento Martí, “El oficio de mujer en las obras de Juan Luis Vives y fray Luis de León”, en Isaías Lerner, Roberto Nivel y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la AIH*, vol. 2, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 375-381; para la Nueva España, los trabajos de Omar Daniel Cangas Arreola, “El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México colonial”, *Avances*, vol. 132 (2006), pp. 132, 1-28; Alberto Baena Zapatero, “Las mujeres españolas y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)”, en Jaime Contreras y Raquel Sánchez (coords.), *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 93-106; Estela Castillo Hernández, “Del sermón y sus excesos: aversión a las mujeres en la Nueva España del siglo XVIII”, *Dieciocho*, vol. 37, 2014, 33-62; así como el de Clara López Beltrán, “Espiritualidad y moral en la cultura femenina. Charcas, siglo XVII”, en S. O’Phelam Godoy y C. Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico. Siglos XVI-XIX*, Lima, IFEA, 2005, pp. 283-293, para el virreinato del Perú, entre otros.

Leed estas hojas a vuestros pequeños hijos a fin de que teman a Dios, obedeciendo a sus padres y llevando siempre el camino del bien”.

Otro asunto que conviene considerar en un análisis retórico-ejemplar de estos textos es el que atañe al tipo de ejemplos que se utilizan. Así, desde el criterio de la relación de los relatos con la verdad (que la preceptiva ha reconocido históricamente en sus taxonomías mediante la distinción *res certa* - *res ficta*) llama la atención el énfasis en la pretendida historicidad de los relatos, al grado de que se “historizan” motivos que tradicionalmente han sido reconocidos y usados como ficcionales, agregándoles identidad histórica a los personajes, así como ubicación geográfica. Ello sin duda colabora al intento del emisor del discurso de otorgar a los argumentos ejemplares la capacidad de *demostrar* una verdad moral, en lugar de sólo *mostrarla*, como harían, según Cicerón, los *exempla* ficcionales.¹⁵

Finalmente, según Quintiliano, hay tres maneras en que se puede establecer la relación de comparación que implica todo argumento inductivo para con su causa: por semejanza, desemejanza y ejemplo contrario.¹⁶ La relación por semejanza implicaría probar una afirmación por comparación con un asunto externo pero similar en todo sentido a la causa, como probar los beneficios espirituales de la humildad mediante un relato de la vida de san Francisco; la relación por desemejanza implicaría probar la afirmación por comparación con un asunto similar pero realizado con fines distintos, como ilustrar la grandeza de la fortaleza cristiana mediante alguno de los trabajos de Hércules; mientras que la argumentación por ejemplo contrario implicaría mostrar el caso opuesto al que se pretende persuadir, mostrando también el castigo que merece dicho comportamiento. Pues bien, la casi totalidad de los *exempla* que se encuentran en estos pliegos son de naturaleza contraria, lo que muestra una pujante didáctica del temor que apuesta por el castigo y el uso de

¹⁵ Para Cicerón, la argumentación “parece ser un hallazgo, de algún género, que muestra probablemente, o que demuestra necesariamente alguna cosa” (“*aut probabiliter ostendens aut necessarie demonstrans*”) diría el texto latino (Marco Tulio Cicerón, *De Inventione*, tr. de B. Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, vol. I, p. 44). Mientras *ostendere* significa ‘mostrar’, ‘presentar’, *demonstrare* significa ‘hacer ver’, ‘hacer conocer’.

¹⁶ Marco Fabio Quintiliano, *Institutio Oratoria*, tr. de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1996, V, XI, 5.

estímulos patéticos a fin de hacer arraigar la enseñanza a golpe de miedo, con todos los efectos nocivos en la conformación de visión de mundo que ello conlleva, asunto que ha merecido ya un par de estudios para la época colonial, pero que pide todavía ser estudiado a profundidad y con implicaciones culturales de mayor aliento para épocas posteriores.

Como espero haber mostrado, un análisis retórico de la dimensión ejemplar de estos pliegos nos permitiría evaluar mejor la estructura de su discurso, así como determinar las causas a las que sirve; así, el ejemplo, como ilustración o prueba de la causa, se alzaría como el elemento central y dominante de este discurso verbovisual, aunque enmarcado en un propósito persuasivo claramente determinado; ello, curiosamente, reproduciría con exactitud lo ocurrido con el relato ejemplar en la Edad Media, cuando la abundancia de su uso desbordó sus cauces retóricos para convertirlo en un completo modo de pensar el mundo, la naturaleza o la historia como portadores de potenciales enseñanzas, y al propio Dios como el gran predicador, como sugiere José Aragüés en su *Deus concionator*.¹⁷

Determinar, pues, la causa del discurso y los modos en que el *exemplum* la ilustra y posiciona mediante distintos recursos patéticos y mnemotécnicos nos ofrecería la oportunidad de entender retóricamente la naturaleza y utilidad política de estos pliegos; porque las causas discursivas son un camino abierto al reconocimiento sistemático de los rasgos ideológicos de un discurso, en tanto que permiten un examen de sus propósitos persuasivos y, por ende, la articulación del texto con el cumplimiento de diversas funciones religiosas, sociales, culturales y aun políticas; asimismo, en la disposición argumental de los ejemplos dentro de sus respectivos discursos, se pueden encontrar los modos en que cumplían dicha función retórica, como pruebas de una argumentación mayor y, finalmente, claro está, del rastreo de las fuentes usadas en estos pliegos se puede deducir la inserción de esta práctica argumentativa en la rica tradición ejemplar, vigorosa desde la Edad Media en Europa, siglos antes en Oriente, así como en la antigüedad grecolatina había sido base para el desarrollo de la ficción moral y para el conocimiento del pasado, pues, como se sabe, la historia tenía también ya entre griegos y romanos un valor moral, ejemplarizante.

¹⁷ *Deus concionator: mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Ámsterdam, Rodopi, 1999, *passim*.

REFERENCIAS

- ARAGÜÉS, José, “‘Falses semblances’, ejemplarismo divino y literatura ejemplar a la luz de Ramón Llull”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, Universidad de Santander, 2000, pp. 175-183.
- ARAGÜÉS, José, *Deus concionator: mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Ámsterdam, Rodopi, 1999.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, “Las mujeres españolas y el discurso moralista en Nueva España (s. XVI-XVII)”, en Jaime Contreras y Raquel Sánchez (coords.), *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 93-106.
- BONILLA, Helia Emma, “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”, en Mariana Masera Cerutti (coord.), *Colección Chávez-Cedeño: Antonio. Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 61-105.
- CANGAS ARREOLA, Omar Daniel, “El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México colonial”, *Avances*, vol. 132 (2006), pp. 1-28.
- CARACCILO, Roberto, *Opere in volgare*, ed. de E. Esposito, Galatina, Congedo Editore, 1993.
- CASTILLO HERNÁNDEZ, Estela, “Del sermón y sus excesos: aversión a las mujeres en la Nueva España del siglo XVIII”, *Dieciocho*, vol. 37 (2014), pp. 33-62.
- CASTRO PÉREZ, Briseida, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, “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*, vol. XIII, núm. 2 (2013), pp. 491-503.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro, “La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)”, en Yves-René Fonquerne (ed.), *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 39-50.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De Inventione*, tr. de B. Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

- COLOSIO, Claudia, "Ejemplaridad en un pliego de cordel español decimonónico: *Nueva y lastimosa relación del horroroso castigo que ha sufrido un joven por haber intentado seducir á una virtuosa doncella*", trabajo final de la materia "De la oralidad a la escritura", en el Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de San Luis, 11 de junio de 2019.
- CORCUERA, Sonia, "La embriaguez, la cocina y sus códigos morales", en Pilar Gonzalbo (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. II "La ciudad barroca", Antonio Rubial (coord.), México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 519-550.
- CORCUERA, Sonia, *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523-1548)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- DÍEZ SALAZAR FERNÁNDEZ, Luis M., "La *poena cullei*, una pena romana en Fuenterrabía [Guipuzcoa] en el s. XVI", *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. 59 (1989), pp. 581-595.
- LÓPEZ BELTRÁN, Clara, "Espiritualidad y moral en la cultura femenina. Charcas, siglo XVII", en S. O'Phelam Godoy y C. Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico. Siglos XVI-XIX*, Lima, IFEA, 2005, pp. 283-293.
- MARTÍ, Sacramento, "El oficio de mujer en las obras de Juan Luis Vives y fray Luis de León", en Isaías Lerner, Roberto Nivel y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la AIH*, vol. 2, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 375-381.
- MARTÍNEZ DE LA PARRA, Juan, *Luz de verdades catholicas y explicacion de la doctrina christiana*, México, por Diego Fernández de León, 1692-1696.
- PÉREZ, Manuel, "¿Tolerancia de la embriaguez en un sermonario jesuita novohispano del siglo XVII?", en Mercedes Zavala (ed.), *La última y nos vamos: embriaguez y literatura*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013, pp. 131-146.
- PÉREZ, Manuel, *Exempla novohispanos del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, 2018.

- PÉREZ, Manuel, “Historias y cuentos para la reforma de costumbres en Nueva España: retórica del ejemplo en *Luz de verdades católicas* (1692-1699) de Juan Martínez de la Parra, S. J.”, tesis doctoral, El Colegio de México, 2008.
- PÉREZ, Manuel, “Retórica del *exemplum* en discursos religiosos novohispanos del siglo XVII”, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutio Oratoria*, tr. de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1996.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Juan José, “Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)”, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, 2018.
- THOMPSON, Stith, *Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- TUBACH, Frederick C., “*Exempla* in the Decline”, *Traditio*, vol. 18 (1962), pp. 407-414.
- VIVES, Juan Luis, *El socorro de los pobres. La comunicación de bienes*, tr. de L. Fraile Delgado, Madrid, Tecnos, 1997.
- WELTER, Jean-Thiebaut, *L'Exemplum dans la Littérature Religieuse et Didactique du Moyen Âge*, París / Toulouse, Occitania, 1927.

Impresos

- Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_G.djvu> (consultado el 23 de agosto de 2021).
- Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.a. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin>>.

[de/viewer/image/82671322X/1/#topDocAnchor](#)> (consultado el 23 de agosto de 2021).

Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1903. Disponible en <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:SNFuego_B.djvu> (consultado el 23 de agosto de 2021).

¡¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EABonita.djvu>> (consultado el 23 de agosto de 2021).

FRANCISCO I. MADERO EN LOS IMPRESOS DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1910-1912)

GRECIA MONROY SÁNCHEZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS

INTRODUCCIÓN

Todavía hay fuentes inexploradas para el estudio y comprensión de la historia de México. Los impresos publicados de Antonio Vanegas Arroyo, cuya casa editorial funcionó de 1880 a 1917 bajo su dirección, y luego hasta 1928, al mando de sus herederos, son una de ellas. No son del todo desconocidos estos impresos, pero durante muchos años su marca distintiva ha sido la paradoja de su identificación con la cultura mexicana más auténtica, a la par de las dificultades para el acceso a una revisión sistemática. Por fortuna, la buena voluntad de los herederos del impresor, los avances tecnológicos y diferentes esfuerzos institucionales nos proveen en la actualidad de condiciones óptimas para estudios con pretensiones de sistematicidad que, sin dejar de lado el valor de cada hoja volante, pliego de cordel o cuadernillo en sí mismo, permita elaborar nuevas miradas e hipótesis sobre la labor editorial de Vanegas Arroyo y de la cultura popular mexicana en general.

Bajo esta vocación es que se enmarca el presente trabajo, el cual forma parte de la investigación de mi tesis doctoral sobre los impresos de temática histórica-política publicados por Antonio Vanegas Arroyo entre 1892 y 1916. En estas páginas trataré únicamente de impresos de los años 1910 a 1912 en los que hay una presencia protagónica de Francisco I. Madero, pero debe entenderse que esta selección proviene de una revisión mayor.¹

¹ Las condiciones para esta revisión han estado dadas en gran medida gracias a mi participación, desde 2012, en el proyecto “Impresos populares iberoamericanos”, consolidado en 2021 como Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. Este espacio es dirigido por Mariana Masera y está enfocado en

La temática histórico-política en los productos de esta imprenta no ha sido ignorada, pero tampoco está agotada. La recuperación y valoración que más trascendió de los impresos —la inaugurada en la tercera década del siglo XX por Jean Charlot y continuada luego por los miembros del Taller de Gráfica Popular— se enfocó en el trabajo de José Guadalupe Posada y tuvo como consecuencia no sólo la escisión entre la parte gráfica y textual del impreso, así como el despojo de esta última,² sino que también promovió una idea del trabajo de Posada y, por extensión, de Vanegas Arroyo como expresión pura del espíritu popular revolucionario. Esta idea se basó más en la ideología de los artistas recuperadores —entre otros, Diego Rivera, Raquel Tibol, Leopoldo Méndez— que en la del artista recuperado. Ya Montserrat Galí y Rafael Barajas han ofrecido documentados estudios en los que refutan esta interpretación, ya sea, en el caso de Galí, situando el talento de Posada no como una excepcionalidad mexicana, sino como expresión culminante de una larga tradición de estampa popular europea; ya sea, en el caso de Barajas, mostrando desde los propios trabajos de Posada que, aunque tuvo un gran ojo para retratar al pueblo, no hay elementos para situarlo como un precursor de la Revolución y que, de hecho, llegó a colaborar con publicaciones porfiristas y prohuertistas.³

Estos trabajos son muy orientativos, pero no suficientes para explicar las dinámicas de los impresos histórico-políticos de Vanegas Arroyo, ya que se concentran en el trabajo de Posada y dejan de lado otros aspectos del impreso como producto literario. Esta dimensión ha sido

la localización, digitalización, organización e investigación de impresos populares mexicanos de diferentes épocas, con énfasis primordial en los de la imprenta de Vanegas Arroyo. Además de diferentes publicaciones académicas y de divulgación, un producto fundamental de este proyecto es un repositorio digital que permite la consulta, mediante diferentes criterios de búsqueda (tanto bibliográficos como literarios), de más de 1 600 impresos. Consúltese en <<http://iacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.

² Cfr. Montserrat Galí Boadella, *Estampa popular, cultura popular*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007, p. 153.

³ De Galí, véase los capítulos “Estampa popular, literatura popular: del *Bois Potrat* a José Guadalupe Posada” (pp. 15-98) y “El proceso de mitificación de José Guadalupe Posada” (pp. 141-160) en Galí, *Estampa popular...* Véase también Rafael Barajas Durán, *Posada mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, especialmente las pp. 391-400.

parcialmente abordada por los estudios dedicados al corrido de la época revolucionaria. Entre otros, destaca el trabajo de Catalina Héau de Giménez, en el que la autora plantea una “lucha ideológica a través de los corridos” en la cual Vanegas Arroyo se situó del lado oficialista.⁴ Sin embargo, también propone en el editor una dualidad intrínseca, de la cual se derivaría un Vanegas Arroyo “solidario a las miserias del pueblo” que pondría su nombre en el pie de imprenta de los impresos más progresistas; mientras que el Vanegas Arroyo empresario tendría que ceder ante las presiones del gobierno en turno y publicar corridos oficialistas, los cuales se imprimirían sin su nombre y sólo con la dirección “Imprenta 2a. de la Penitenciaría, núm. 29” plasmada en el pie de imprenta.⁵

Esta última hipótesis resulta discutible y, al menos desde la revisión de los impresos que he realizado, no del todo certera. Sin embargo, es valiosa en tanto nos sitúa de lleno en la discusión sobre la política editorial de Vanegas Arroyo. La investigación que realizo busca precisamente abonar a esta discusión y sumarse a otros estudios recientes que tratan aspectos histórico-políticos en los impresos de Vanegas Arroyo.⁶ El modo

⁴ Catalina Héau de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, México, Conaculta / Grijalbo, 1990, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Cfr. Edith Negrín, “Vislumbres de Emiliano Zapata en hojas de papel volando”, en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, Morelia, ENES-Morelia / UNAM, 2017, pp. 222-254; Edith Negrín, “Inquietudes populares en vísperas de la Revolución, consúltase Vanegas Arroyo” en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022]; Enrique Flores, “La prensa popular: tremendismo y anarquismo”, en Yanna Hadatty Mora, Rafael Mondragón y Norma Lojero (coords.), *Historias de las literaturas en México. Siglos XIX y XXI. 1. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 69-103. Asimismo, sobre algunos aspectos específicos de los impresos histórico-políticos, véase Grecia Monroy Sánchez, “Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico-políticas de la Imprenta Vanegas Arroyo (1910-1912)” en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, Morelia, ENES-Morelia / UNAM, 2017, pp. 255-275, y G. Monroy Sánchez, “Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, vol. 2, extraordinario (2019), pp. 195-201.

en que he optado por llevar esto a cabo es partiendo de una mirada amplia de la producción de esta imprenta, de una organización sistemática de los impresos y de la delimitación de un corpus crítico que justifique luego la elección de determinados conjuntos de impresos para su análisis.

LOS IMPRESOS DE TEMÁTICA HISTÓRICO-POLÍTICA

Antonio Vanegas Arroyo fue realmente prolijo en sus productos editoriales. Aun desde nuestra época –siglo XXI saturado de opciones de todo–, maravilla la variedad de sus impresos. La heterogeneidad de formatos, colores, número de páginas, grabados, tipografías, viñetas, puestas en página, textos, temas, géneros literarios, funciones, referentes, etc., crea un tipo particular de belleza, característica de las producciones de literatura popular, que llevan la variedad como marca editorial distintiva.⁷ No repetiremos aquí los panorámicos repastos hechos sobre el caudal de impresos de Vanegas Arroyo,⁸ pero sí es fundamental partir de la afirmación de esta heterogeneidad para poder ubicar a los impresos histórico-políticos dentro de ella.

La revisión para la selección del corpus de impresos de temática histórico-política que conforma mi investigación doctoral, y del cual proviene el que trabajaré en estas páginas, abarcó seis diferentes acervos,⁹

⁷ Jean-François Botrel, “El género de cordel”, en Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 44-45.

⁸ Entre varios otros, véase Aurelio González Pérez, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 449-468; y Mariana Masera, Briseida Castro, Anastasia Krutitskaya y Grecia Monroy, “Los impresos populares de principios de siglo XX (1900-1917): entre la oralidad y la escritura”, en Yanna Hadatty Mora, Norma Lorejo y Rafael Mondragón Velázquez (coords.), *Historias de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. 1. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 43-66.

⁹ Colección Familiar Vanegas Arroyo y Colección Chávez Cedeño, disponibles en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (<<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>); el fondo Vanegas Arroyo y Posada de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga, de El Colegio de San Luis (<<https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-main.pl>>); la colección “Estampados

pero fue la Colección Chávez Cedeño –disponible en el repositorio Impresos Populares Iberoamericanos– la que me sirvió especialmente como base y referencia, al ser la más completa de todas las revisadas. Esta colección y los criterios de búsqueda del repositorio mencionado nos permiten extraer algunos datos orientativos sobre los impresos histórico-políticos como parte de la producción de Vanegas Arroyo. Por ejemplo, nos deja ver que, de las hojas volantes con función noticiosa (las cuales cubrieron temas como crímenes, desastres naturales y no naturales, eventos públicos, sucesos sobrenaturales, suicidios, milagros religiosos), las de temática histórica-política rebasan por más de la mitad a las otras categorías, con excepción de las religiosas, con las que se va a la par en cantidad. Se trata de una estimación que debe tomarse con cautela y sólo como una primera orientación, pues, entre otras circunstancias, hay que considerar que lo histórico-político no sólo se expresó en hojas volantes de carácter noticioso.

Ahora bien, partiendo de un criterio temático, reuní 241 impresos histórico-políticos que abarcan un periodo que va de 1895 a 1916.¹⁰ El formato que tiene mayor presencia es la hoja volante, pero también hay pliegos de cordel y algunos cuadernillos. Un rasgo sobresaliente de este conjunto es que en la inmensa mayoría es posible identificar un personaje protagónico, lo cual tiene que ver con que en ellos priva una visión personalista del devenir histórico y político. Para cada impreso, identifiqué la presencia protagónica de uno o varios personajes, ya sea porque su nombre está en el *incipit*, en el título de alguna de las unidades textuales que lo integran, de manera recurrente en el desarrollo del texto o porque su figura está representada en el grabado que ilustra la hoja.

mexicanos. José Guadalupe Posada”, del Instituto Iberoamericano de Berlín (<<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>>); “The José Guadalupe Posada Collection”, del Harry Ransom Center de la Universidad de Texas (<<https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll44>>); la colección de la Biblioteca Nacional de México y la colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

¹⁰ El arco temporal de mi investigación abarca hasta 1916 por ser de este año el último impreso que conozco cuya edición es aún atribuible a Antonio Vanegas Arroyo, quien murió en marzo del año siguiente. Todos los impresos de temática histórico-política que conozco de 1917 en adelante fueron publicados ya bajo el sello de la Testamentaria, a cargo de los descendientes de Vanegas Arroyo, y ameritan tratarse como un conjunto aparte.

Hasta el momento, he encontrado 36 personajes diferentes en los impresos histórico-políticos publicados por Vanegas Arroyo entre 1895 y 1916. Los que más recurrente presencia tienen son Francisco I. Madero (32 apariciones protagónicas), Emiliano Zapata (21), Victoriano Huerta (14) y Porfirio Díaz (11). Importa destacar que los “maderistas” como colectivo y el maderismo como movimiento político protagonizan 9 impresos. A partir de ahí, es larga la lista de los personajes que figuraron, muchos de los cuales estuvieron relacionados con el periodo revolucionario (por ejemplo, Pascual Orozco, Francisco León de la Barra, Félix Díaz, Pancho Villa, entre otros), aunque otros más corresponden al porfiriato (como Arnulfo Arroyo, José Vicente Villada y Alfonso XIII, rey de España).

Para situar cronológicamente a estos personajes, recordemos que la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo se fundó en 1880; su periodo de mayor auge fue de 1889 a 1917,¹¹ y continuó funcionando, tras la muerte de su fundador, hasta 1928. Es decir, funcionó treinta años bajo el régimen porfirista; siete años de su periodo de auge tuvieron lugar durante el proceso armado revolucionario; y su decadencia la vivió a la par del paulatino fin e institucionalización de la Revolución. El espectro de acontecimientos políticos que tuvieron lugar en esos casi cincuenta años es amplísimo. En estas páginas, me centraré en el personaje de Francisco I. Madero, por ser quien mayor presencia protagónica tuvo en los impresos, así como porque su representación ha merecido ya investigaciones a las que la presente podría abonar.¹² Incluiré en esta revisión también algunos materiales en los que, pese a no ser Madero

¹¹ Mercurio López Casillas, “La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en Mariana Masera (ed.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, p. 127.

¹² Cfr. Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política, 1901-1913*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992; Enrique Krauze, *Místico de la libertad. Francisco I. Madero* (investigación iconográfica de Aurelio de los Reyes), México, Fondo de Cultura Económica, 1997; María Dolores Cabrera Carreón, “Héroes, representación gráfica e imaginario colectivo: análisis de la configuración heroica de Francisco I. Madero”, tesis de maestría, BUAP, 2007; Ricardo Pérez Montfort, “Francisco I. Madero, 1908-1913. Aproximaciones a partir de la historia política con algunas aportaciones de cultura popular”, en R. Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Ciesas, 2008, pp. 115-154; Rafael Barajas Durán, *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019.

como individuo el protagonista, sí es el maderismo el marco contextual y discursivo en el que se sitúan los textos y puesta en página del impreso. Trabajaré hojas volantes y cuadernillos sólo de los años 1910 a 1912, dejando el análisis de los impresos de 1913, relativos al derrocamiento y muerte de este personaje, para una futura publicación.

La presencia de Madero representa la irrupción de la Revolución en los impresos. Antes de ello, éstos estarían imbuidos completamente en el contexto discursivo porfirista y habrían tenido en general un tono elogioso hacia el presidente Díaz y su gobierno. No conozco evidencia de que la imprenta de Vanegas Arroyo haya estado subvencionada —como sí lo estaban muchos grandes periódicos y revistas—¹³ o bajo control directo del gobierno, pero basta considerar que los impresos estaban muy influidos por el discurso periodístico del momento para suponer que inevitablemente replicarían el discurso oficial gobiernista que éstos propagaban. Aunado a esto, no está de más aventurar que, como hombre de su tiempo, Vanegas Arroyo vería con simpatía al régimen de Díaz por la tan mentada paz y relativo progreso que había significado para algunos. Después de todo, fue precisamente en ese contexto en el que su imprenta había prosperado. Por todo ello, será muy interesante ver cuál fue la respuesta editorial que Vanegas Arroyo dio ante el cambio de circunstancias.

“PORQUE MADERO, SEÑORES, DE LA PATRIA ES BUEN AMIGO”: TEXTOS, IMÁGENES Y AUTORES EN LOS IMPRESOS

De los 41 impresos del periodo de 1910 a 1916 en los que he identificado la presencia de Francisco I. Madero o del movimiento por él encabezado,¹⁴ los 32 que corresponden al periodo de 1910 a 1912 son los que repasaremos a continuación. El más temprano de los impresos de Vanegas Arroyo que conozco en el que figura Madero es del año 1910 y se trata de la hoja volante número 2 de *Calaveras del montón*

¹³ Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México. 500 años de historia*, México, Edamex, 1995, p. 230.

¹⁴ Son los 32 impresos en los que él es protagonista, más los 9 en los que es el maderismo o los maderistas los aludidos principales.

(figura 1),¹⁵ serie de la cual es conocido el número 1, pero no los subsiguientes. A buen seguro, esta hoja fue impresa en las semanas previas al festejo del Día de Muertos del 2 de noviembre. Cada una de las octavillas de la hoja refiere a un tipo social —el empuñero, el carnicero, el pulquero, etc.—, sus hábitos característicos y su triste fin al convertirse en calavera.

FIGURA 1
EL GRABADO DE MADERO-CALavera EN DOS IMPRESOS DIFERENTES¹⁶



Madero es el único personaje con nombre propio, y a él se le dedican cuatro octavillas. El grabado, firmado por Posada, lo representa como un peón pobre vuelto calavera. Esto es la base de la ironía, pues en el texto el caudillo es descrito como “millonario y con dinero”. La

¹⁵ Con excepción de dos, todos los impresos que se citan en este trabajo fueron consultados en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.

¹⁶ *Calaveras del montón*, número 2, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMonton.djvu>>, y *Calavera de don Francisco I. Madero*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMadero.djvu>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

destilería, que fue una de las actividades a la que la rica familia Madero se dedicó, es aludida en la botella de “Aguardiente de Parras” que el personaje lleva en mano. Una de las prendas que porta la figura es otra clave chusca, pues juega con la fonética de la palabra *sarape* para aludir a “Sara P.”, es decir, Sara Pérez Romero, la esposa de Madero.

Esta hoja volante se inserta en la línea de otras publicaciones del momento que no veían con buenos ojos el levantamiento armado y que burlonamente subestimaron a Madero. Con un tono de advertencia, el texto de *Calaveras del montón* le habla en segunda persona al caudillo:

Ya no corras... detente
acorta ya tu carrera,
que te gritará la gente:
¡Ah qué horrible calavera!¹⁷

Para cuando esta hoja volante circuló en las calles de la Ciudad de México, Madero se encontraba en Estados Unidos y sería hasta el 14 de febrero del año siguiente cuando le sería posible pisar de nuevo territorio nacional gracias en gran medida a que Chihuahua, como primer y principal foco insurrecto de la Revolución, había logrado “mantener a raya a la elite del ejército federal y [demostrar] con ello la genuina debilidad del régimen de Díaz”.¹⁸ Por ello, es en el año de 1911 cuando encontramos la verdadera proliferación de impresos con Madero como protagonista o con el maderismo como aludido principal, pues contamos 28 impresos a esto dedicados (tabla 1).

Dichos 28 impresos superan por mucho a los dedicados a otros personajes. Aunque no nos detendremos en ellos, vale la pena al menos aludirlos brevemente, pues todos formaron parte de aquel particular universo discursivo de la Revolución triunfante. Se publicaron en 1911 varias hojas volantes de corte bélico y patriótico (8 impresos), así como otras con textos sobre Emiliano Zapata (6), Francisco L. de la Barra

¹⁷ *Calaveras del montón*, número 2, 1910, [frente]. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMonton.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

¹⁸ Friedrich Katz, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución mexicana*, México, Era, 2016, p. 78.

(3), Pascual Orozco (2) y Porfirio Díaz (2), entre otros personajes. En general, y acaso con la única excepción de Zapata, todos recibieron un tratamiento positivo, ya sea por su papel como participantes en el proceso revolucionario o, en los casos de Díaz y De la Barra, por su función como “propiciadores” de la paz.

TABLA 1
IMPRESOS SOBRE FRANCISCO I. MADERO PUBLICADOS
POR ANTONIO VANEGAS ARROYO EN 1911

<i>Íncipit</i> del impreso	Datación ¹⁹	Autor(es) declarado(s)
<i>¡Pax! Viva don Francisco I. Madero</i>	Mayo	Juan Flores del Campo
<i>Gran marcha triunfal</i>	Mayo	Juan Flores del Campo
<i>Madero victorioso</i>	Mayo	Juan Flores del Campo
<i>Cantos populares maderistas Hoja número 1 [A]</i>	Junio	∅
<i>Cantos populares maderistas Hoja número 1 [B]</i>	[Junio]*	∅
<i>Cantos populares maderistas Hoja número 2</i>	Junio	Juan Flores del Campo
<i>Fiesta floral</i>	Junio; agosto.	∅
<i>Himno obrero</i>	Junio	∅
<i>Cómo fue la entrada del señor Madero a México</i>	Junio	Juan Flores del Campo
<i>Entrada triunfante del caudillo de la Revolución señor don Francisco I. Madero a la capital de la República</i>	Junio	Juan Flores del Campo

¹⁹ Los impresos se presentan organizados de manera cronológica. Para indicar si el mes y año de publicación es declarado por el propio impreso en su pie de imprenta o es atribuido por mí, usé el siguiente código: si el mes fue atribuido, se escribe entre corchetes; si el año fue atribuido, se pone un asterisco después del nombre del mes; si se conocen reediciones del impreso, se indica una fecha para cada una, separadas por punto y coma (p. ej.: “Octubre; octubre de 1912”). Al final de este trabajo se ofrece el listado con los datos completos y los enlaces en los que pueden ser consultados directamente todos estos materiales.

TABLA 1
IMPRESOS SOBRE FRANCISCO I. MADERO PUBLICADOS
POR ANTONIO VANEGAS ARROYO EN 1911

(continuación)

<i>Íncipit del impreso</i>	<i>Datación</i>	<i>Autor(es) declarado(s)</i>
<i>Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad</i>	Junio	ø
<i>Madero y Reyes</i>	[Junio]*	Juan Flores del Campo
<i>Don Francisco I. Madero ante el peligro</i>	Julio	ø
<i>Las sublimes frases del señor Madero al Ejército Mexicano. El 18 de julio de 1911. –Aniversario del fallecimiento del señor don Benito Juárez</i>	Julio	Raymundo Díaz Guerrero y Arturo Espinosa
<i>Gran entusiasmo entre los habitantes por la llegada del señor Francisco I. Madero</i>	Julio	ø
<i>Impresiones del discurso del señor Madero en Puebla</i>	Julio	ø
<i>La jura de banderas en México</i>	Agosto	ø
<i>Los viajes del señor don Francisco I. Madero a través de la República</i>	Septiembre	Raymundo Díaz Guerrero
<i>Don Francisco I. Madero ante los conflictos</i>	Septiembre	Raymundo Díaz Guerrero y Arturo Espinosa
<i>Despedida de un maderista y su triste amada</i>	Septiembre	Arturo Espinosa
<i>La calavera maderista</i>	Septiembre	ø
<i>Calavera de don Francisco I. Madero</i>	Octubre; octubre de 1912.	ø
<i>Mañanitas al señor presidente don Francisco I. Madero o sea la gloriosa revolución de 1910</i>	[Noviembre]*	ø
<i>Las nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero presidente de la República mexicana</i>	Noviembre	ø
<i>Saludo y felicitación al señor don Francisco I. Madero</i>	6 de noviembre	ø
<i>El señor presidente don Francisco I. Madero satisfecho del pueblo mexicano</i>	[Noviembre]*	ø
<i>Glorioso triunfo del señor Francisco I. Madero</i>	[Noviembre]*	ø
<i>La revolución maderista</i>	[Noviembre]*	ø

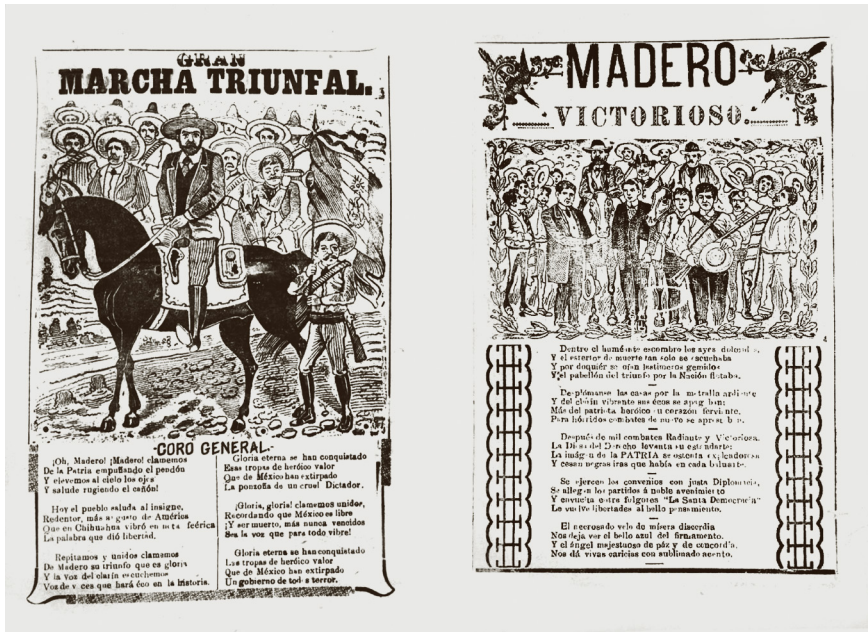
Lo primero que hay que destacar de la tabla 1 es un rasgo editorial que no es común en los impresos populares: la mayoría están fechados con mes y año e incluso, en algunos casos, con día. Esta datación nos permite seguir fácilmente la consonancia de los impresos con los sucesos de aquel 1911 y revela también una sistematicidad en la cobertura de los acontecimientos protagonizados por Francisco I. Madero. Un segundo rasgo de interés es la aparición explícita de los nombres o iniciales de los autores, aspecto que tampoco es recurrente en la literatura de carácter popular. Retomaré esto un poco más adelante.

Los meses en los que se concentra la mayor cantidad de impresos son mayo, junio y julio. Esto no extraña si recordamos que fue el 21 de mayo de 1911 cuando Madero firmó el Tratado de Ciudad Juárez, con el cual, en teoría, se pondría fin tanto al régimen porfirista como al movimiento armado. Aunque ésta fue una decisión sumamente polémica que enemistaría internamente a los maderistas, en el ánimo popular se leyó como un triunfo. Así, fechadas en ese mes, las hojas *¡Pax! Viva don Francisco I. Madero*, *Gran marcha triunfal* y *Madero victorioso* ofrecen exaltados cantos elogiosos, además de grabados en los que el caudillo luce heroico, montado a caballo y rodeado por sus simpatizantes (figura 2). *Gran marcha triunfal*, subtitulada como “Coro general”, ofrece estrofas de cuatro versos decasílabos y un lenguaje de estilo muy culto:

Hoy el pueblo saluda al insigne
redentor, más augusto de América
que en Chihuahua vibró en nota feérica
la palabra que dio libertad.²⁰

²⁰ *Gran marcha triunfal*, 1911, [frente]. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GMTriunfal_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

FIGURA 2
REPRESENTACIONES DE MADERO COMO CAUDILLO TRIUNFANTE²¹



No está de más recordar que una hoja volante de Vanegas Arroyo podía incluir hasta cinco textos diferentes, relacionados o no con la misma temática. En el caso de *Gran marcha triunfal*, hay tres textos, el segundo de los cuales –“Al inmortal Madero en su radiante triunfo”– está firmado por Juan Flores del Campo, nombre que, como se apreciaba en la tabla 1, figura en varios otros impresos. Este autor se distinguió entre sus contemporáneos por su excelente capacidad oratoria,²² pero no encontramos listado en una nómina de escritores de la imprenta de Vanegas

²¹ *Gran marcha triunfal*, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GMTriunfal_A.djvu>, y *Madero victorioso*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:MaVictorioso.djvu>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

²² Julio Sesto, *La bohemia de la muerte* (1958), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014, p. 276.

Arroyo realizada a partir de documentación conservada por la familia.²³ Sin embargo, es poco probable que esa nómina registre la totalidad de escritores que trabajaron para el editor, pues, según sabemos, cualquiera que quisiera ver impresos sus versos podía acercarse con el editor y, si él lo consideraba pertinente, los imprimiría.²⁴ Quizá haya sido ése el caso de Juan Flores del Campo, de quien lo que sí podemos decir, a partir de sus textos, es que fue un apasionado maderista.

Entre mayo y junio fue el momento para lanzar una serie de cancionero en hojas volantes bajo el nombre de *Cantos populares maderistas*, de la cual conocemos sólo dos números, aunque del primero de ellos hubo dos versiones tan diferentes que es preciso contarlas como dos impresos.²⁵ Estas hojas ofrecieron una vistosa puesta en página y fervorosos textos dedicados a sucesos y personajes ya entonces consagrados en el panteón maderista, como Aquiles Serdán, Roque Estrada o la toma de Ciudad de Juárez. En intención similar tendríamos hojas como *Fiesta floral* e *Himno obrero* que, además de la efusividad patriótica y maderista de sus versos, por sus dimensiones –35 x 25 cm aprox.– y por su tricolor composición cromática, bien pudieron haber servido como afiches ornamentales para las paredes de los entusiastas (figura 3).

²³ Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, México, El Colegio de México, 2017, pp. 140-142. En esta nómina sí figura, en cambio, el nombre de un tal Manuel Flores del Campo: ¿será el segundo nombre del mencionado Juan?, ¿será algún familiar suyo también dedicado al oficio de escritor?, ¿o se trata de una mera coincidencia?

²⁴ Cfr. Arturo Espinosa, “Biografía de Antonio Vanegas Arroyo”, México, 1952. Colección Chávez Cedeño. [Manuscrito inédito.]

²⁵ *Cantos populares maderistas*, número 1 [A], 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CPMLaentradaacjuarez.djvu>>; *Cantos populares maderistas*, número 1 [B], s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GDsedespide.djvu>>; y *Cantos populares maderistas*, número 2, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CMPhastalatierratemblo.djvu>> (consultados el 5 de mayo de 2020). Estas “versiones” presentan variantes no sólo en su puesta en página, viñetas y grabados de la página frontal, sino que es en su reverso en donde incluyen el cambio sustancial. Mientras que la versión A incluye los textos “El sitio de Ojinaga. Canción popular”, “Honor a Roque Estrada. Canción popular” y “El maderismo triunfante. Corrido moderno”, la versión B reproduce –seguramente haciendo eco del ánimo conciliador que el propio Madero promovió, así como de la sincera simpatía que muchos le tenían al saliente presidente– las sentidas décimas tituladas “El general Díaz se despide la nación mexicana el viernes 26 de mayo de 1911”, acompañadas de un grabado de casi media página del aludido Porfirio Díaz.

FIGURA 3
HOJAS VOLANTES TRICOLOR IMPRESAS EN PAPEL CHINA²⁶



Varias hojas volantes siguieron con esmero los viajes de Madero por la república y sus entradas triunfales a diferentes ciudades. De aquellas que tratan de la entrada a la capital, destaca *Cómo fue la entrada del señor Madero a México*.²⁷ En el primero de sus textos, en quintetos endecasílabos, se ofrece no sólo una estampa de lo que sucedió aquel 7 de junio en la Ciudad de México, sino también un recorrido por los viajes previos de Madero a ciudades como Guanajuato, Silao, Irapuato, Celaya, Tula, Cuautitlán, hasta llegar finalmente a “la gran Tenochtitlán”. El grabado que ilustra la hoja ofrece un espléndido plano –recreación insólita

²⁶ *Fiesta floral*, 1911. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FFloral.djvu>>; e *Himno obrero*, 1911. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HiObrero.djvu>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

²⁷ *Cómo fue la entrada del señor Madero a México*, 1911. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CFMexico.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

respecto a las imágenes fotográficas del suceso—²⁸ de Madero y Sara Pérez saludando desde el asiento del coche.

En la entrada de Madero a la capital hubo un suceso previo que aunó elementos para la representación popular del suceso, pues se enlazaba muy bien con los temas milenaristas y alarmistas tan en boga en el momento. Se trata del terremoto que padeció la ciudad en la madrugada, en vísperas del día 7. En el imaginario popular ambos sucesos se vincularon y por ello una hoja como *Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad* incluyó en su reverso una especie de corrido titulado “Temblor maderista”.²⁹ Asimismo, en el segundo número de *Cantos populares maderistas*, se incluyó otro texto en torno al mismo tema, titulado “¡Hasta la tierra tembló!”.

No fue, sin embargo, la entrada a la Ciudad de México lo que más atención recibió en los impresos. La visita de Madero a la ciudad de Puebla en julio de 1911 ameritó una cobertura muy puntual de las actividades del entonces candidato presidencial, pues se dio cuenta de los sucesos de los días 12, 14 y 18 de julio. El 12 se había desarrollado un enfrentamiento entre fuerzas maderistas y gobiernistas. La violencia del suceso tuvo representaciones tremendistas en las hojas volantes, aunque sin quitarle el protagonismo a Madero. Esto es claro en la hoja *Don Francisco I. Madero ante el peligro* (figura 4), ilustrada tanto por un fotograbado de Madero como por el grabado de un hombre herido en el piso. El texto en prosa de la hoja da noticia de los enfrentamientos y lamenta que “[l]a ciudad está de luto y la llegada del señor Francisco I. Madero a ella, fue menos entusiasta de lo que se preparaba”.

²⁸ Cfr. R. Casanova “El reto de las multitudes: en torno a la investigación y montaje de la exposición”, en R. Casanova (coord.), *Francisco I. Madero...*, pp. 19-20.

²⁹ *Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad*, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TTCiudad_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

FIGURA 4

DOS HOJAS EN LAS QUE EL RETRATO DE MADERO
ES ACOMPAÑADO DE UNA ESCENA VIOLENTA³⁰



Otros sucesos más alegres fueron los discursos que Madero pronunció los días 14 y 18. Las hojas que tratan sobre esto son muy detalladas e incluso citan fragmentos de los discursos, lo cual nos invita a pensar acerca de las fuentes de información de dichos impresos: ¿recurrió el editor a lo que se decía en otros periódicos, o acaso él mismo tenía correspondientes que le enviaban de primera mano la información? La hoja volante *Las sublimes frases del señor Madero al Ejército Mexicano. El 18 de julio de 1911*,³¹ nos da elementos para la especulación, ya que el texto en prosa

³⁰ *Don Francisco I. Madero ante el peligro*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DFPeligro.djvu>>; y *Los viajes del señor don Francisco I. Madero a través de la República*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LVRepublica.djvu>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

³¹ *Las sublimes frases del señor Madero al Ejército Mexicano. El 18 de julio de 1911. – Aniversario del fallecimiento del señor don Benito Juárez*, 1911. Disponibles en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LSMexicano_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

que da la noticia del discurso y en el que se reproducen fragmentos de él, está firmado por las iniciales “D. G”. El otro texto de la hoja, unos versos titulados “La voz de la democracia”, están firmados por “A. E.” Este último es Arturo Espinosa, también conocido como Chónforo Vico, asiduo poeta colaborador de Vanegas Arroyo.³² Por su parte, a “D. G.” habría que equipararlo con “R. D. G.”, iniciales que encontramos firmando otros textos, y a su vez con “Raymundo Díaz Guerrero”, nombre que figura como firma en el impreso, probablemente publicado también en 1911, *El presidente demócrata*, el cual hace referencia a Francisco L. de la Barra.³³ De Díaz Guerrero dejó testimonio, no muy favorable, por cierto, el propio Arturo Espinosa, quien, además de dar cuenta de una rencilla laboral entre ambos, lo describió como “reaccionario incondicional y religioso hasta el fanatismo”.³⁴ Este juicio es confirmado por el propio devenir de los textos de Díaz Guerrero en los impresos, pues su cauto apoyo inicial a Madero se tornaría luego en franco ataque contra él y a favor de Victoriano Huerta, como sucede en una hoja volante de 1913 titulada *Todo por la paz. Patrióticas declaraciones del señor presidente interino general don Victoriano Huerta*.³⁵

Tras los sucesos de Puebla, hay una hoja que da cuenta del regreso de Madero a la Ciudad de México, con motivo de la jura a la bandera del 32o. Batallón, a la que el candidato asistió en agosto junto con otras personalidades políticas como Bernardo Reyes, quien poco antes había regresado al país desde Europa. En 1910, Reyes había sido uno de los candidatos opositores a Díaz, y en 1911 representaba para muchos conservadores porfiristas una opción contra Madero; de hecho, a finales de ese año, Reyes intentaría una infructuosa revuelta contra el ya elegido

³² Cfr. Jaddiel Díaz Frene, “Chónforo Vico, un hombre entre prensas, metáforas y hojas volantes. La historia olvidada de un poeta popular (1900-1910)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuro (ed.), *La historia y lo cotidiano*, México, El Colegio de México, 2019, pp. 268–290.

³³ Cfr. *El presidente demócrata*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en <<http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:EPDemocrata.tiff>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

³⁴ A. Espinosa, “Biografía del señor don Antonio Vanegas Arroyo”, México, 1955. Colección Chávez-Cedeño. [Manuscrito inédito].

³⁵ Cfr. *Todo por la paz. Patrióticas declaraciones del señor presidente interino general don Victoriano Huerta*, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TPPaz.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

presidente. Sin embargo, a mediados de año sus intenciones no habían sido del todo reveladas y Madero lo recibió cordialmente. En una hoja como *Madero y Reyes*³⁶ se plasmó ese ingenuo ánimo conciliador, pues sus versos exhortaban a que el viejo general debía dejar de lado sus ansias de poder y apoyar la causa de Madero.

En septiembre, mes previo a las elecciones presidenciales del 15 de octubre, firmando como R. D. G., Díaz Guerrero empuñaría la pluma en un ánimo cercano al periodismo de opinión en hojas como *Los viajes del señor don Francisco I. Madero a través de la República* y *Don Francisco I. Madero ante los conflictos* (figura 4). La primera presenta una puesta en página muy similar a la que vimos en *Don Francisco I. Madero ante el peligro*, ya que está ilustrada con un fotograbado del busto de Madero y con un grabado de un soldado herido cayendo de su caballo en movimiento. El grabado tiene un carácter menos tremendista y más épico que el de la otra hoja, lo cual está subrayado por el título de los versos en los que está enmarcado: “¡Hasta morir gloriosamente por Madero!”. El texto en prosa es el que está firmado por R. D. G. y, aunque es positivo para Madero, presenta un tono condicionante y cauteloso sobre cómo será su gobierno. A propósito de que todos los “grandes gobernantes” deben viajar mucho para conocer de primera mano los problemas de su territorio, dice que “el resultado de esos viajes sólo lo veremos el día que gobierne, si... entonces será cuando pueda valorizarse [*sic*] en todo su auge el fruto de ‘los viajes del señor Madero’”.

La hoja *Don Francisco I. Madero ante los conflictos* resulta algo más llamativa en tanto tiene la semilla del cambio en la lealtad maderista que venía siendo regla. Un texto en prosa ocupa dos columnas del impreso, dejando sólo una para los versos “Himno a la paz”, firmados por Arturo Espinosa (A. E.). La prosa, firmada por R. D. G., termina siendo un llamado a que tanto Madero como Bernardo Reyes abandonen sus candidaturas presidenciales en favor de Francisco L. de la Barra, “quien tiene plenamente demostrado ser ‘*Un gran gobernante*’ de intachable honorabilidad y patriotismo”.³⁷ El autor parecía formar parte de aquellos sectores que temían nuevas luchas y que veían en De la Barra, viejo

³⁶ Consultada en la colección de la Biblioteca Nacional de México. No disponible en línea.

³⁷ Énfasis del original.

porfirista que fungía entonces como presidente interino, una opción viable para restablecer la paz.

A la par de esto, en septiembre también se publicaría la hoja *Despedida de un maderista y su triste amada*, en la que la política “dura” cede ante la idealización novelesca. En el primero de sus textos, el tema de que el deber patrio debe privar sobre el amor se expresa en sentidas coplas y en un grabado de Posada que resulta icónico de la idealización que se ha hecho de los hombres y mujeres revolucionarios (figura 5). El segundo de los textos lleva el título de “Canto al pueblo mexicano ‘Del 25 de noviembre de 1919 al 25 de mayo de 1911’”, el cual es un temprano indicio de cómo se estaba convirtiendo en historia la política. El 25 de noviembre aludía al inicio de los levantamientos armados en Chihuahua, mientras que el 25 de mayo de 1911 fue el día en que Porfirio Díaz presentó su renuncia como presidente. El texto, firmado por A. E., hace un recorrido por los acontecimientos de esos seis meses y exalta la valentía de Madero, quien estuvo dispuesto a sacrificar “sangre, fortuna y cuanto hay amado / por esa causa que vio triunfar”.

FIGURA 5
HOJA VOLANTE *DESPEDIDA DE UN MADERISTA Y SU TRISTE AMADA*³⁸



³⁸ *Despedida de un maderista y su triste amada*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDAmada.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

En efecto, Madero triunfaría en las elecciones de octubre. Varias hojas glorificarían la victoria, pero aun así el presidente electo no se salvaría de la burla de las calaveras literarias características del mes de noviembre, algunas de las cuales comenzaban a publicarse desde septiembre, como es el caso de *La calavera maderista*, la cual, aunque no trata específicamente de las acciones del personaje, contextualiza las típicas calaveritas en el triunfo de la revolución maderista:

LOLITA LA COSTURERA

En la casa de Petrita
les cosió a los federales,
y como era maderista
murió por no trabajarles.³⁹

Ya en octubre sería cuando volvería a aparecer el propio Madero como calavera, con botella en mano y sarape (figura 1). Este grabado, que comentamos al comienzo, ilustraría ahora una hoja titulada *Calavera de don Francisco I. Madero*, la cual, por cierto, se volvería a imprimir al año siguiente.⁴⁰ Así, al menos en tres años seguidos (1910, 1911, 1912), Madero-calavera circuló de mano en mano, lo cual resulta interesante si consideramos que entre medias se habrían publicado otros muchos impresos en los que, como hemos visto, el personaje fue representado con rasgos heroicos y épicos. Pero lo popular es lo popular, y en torno al Día de Muertos, “el señor don Francisco I. Madero” se convertiría en “El calavera Panchito”, “Panchito el valentón”, “El tremendo vinatero”, etc. Hay que decir, sin embargo, que en comparación con lo que se publicó en otras revistas satíricas,⁴¹ resultan incluso inocentes los versos de la

³⁹ *La calavera maderista*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LCMaderista.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

⁴⁰ *Calavera de don Francisco I. Madero*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMadero.djvu>>; y *Calavera de don Francisco I. Madero*, 1912. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659121/1/>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

⁴¹ Cfr. R. Barajas Durán, *El linchamiento...*; y Mercurio López Casillas, “Bajo el yugo del ridículo: Madero y la caricatura de la Revolución” en R. Casanova (coord.), *Francisco I. Madero...*, pp. 103-121.

calavera. En ellos se refiere el desacuerdo que hubo entre los maderistas por la designación que hizo Madero de José María Pino Suárez como candidato a vicepresidente. Luego, siguiendo el motivo característico de que todos terminan muriendo por sus propios hábitos, el texto “arrasa” con Emiliano Zapata, Juan Sánchez Azcona, Jesús Urueta, Gustavo y Ernesto Madero, Emilio Vázquez Gómez, pero también con todos los científicos porfiristas.

Este paréntesis de humorístico ejercicio literario sería seguido de las hojas que ensalzan el triunfo electoral y que presentan a Madero ya no como caudillo, sino como presidente. En éstas no hay grabados alarmistas ni satíricos ni épicos: sólo queda el solemne busto de Madero (figura 6). Al tiempo que se conmemora el día de la toma de posesión, 6 de noviembre, se recuerdan personajes y sucesos de los primeros momentos de la lucha. Así sucede en *Las nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero, presidente de la República mexicana*, cuyo reverso incluye cantos dedicados “Al valiente general Manuel Azúnzulo”, “A la egregia heroína señora Filomena del Valle de Serdán” y “A la abnegada y honorable dama señora Sara Pérez de Madero”. Por su parte, la hoja *El señor presidente don Francisco I. Madero satisfecho del pueblo mexicano*,⁴² en su texto frontal nos lleva a acompañar a Madero en los diferentes eventos a los que asistió en la ciudad de México y en todos los cuales fue muy bien recibido, mientras que en su reverso muestra un fotograbado de Aquiles Serdán y un texto que presenta una síntesis, en octosílabos, del proceso revolucionario desde sus inicios en noviembre de 1910 hasta la toma de posesión de Madero como presidente, un año después. Como vimos en un caso anterior, en los impresos se estaba escribiendo la historia, uniéndose así a otra serie de expresiones que conmemoraron lo que parecía, a ojos de muchos, el fin de la lucha armada y del proceso revolucionario.⁴³ Fue con este ánimo triunfal y de culminación de ciclo histórico con lo que cerraron los impresos de Vanegas Arroyo en 1911 en torno al maderismo.

⁴² *El señor presidente don Francisco I. Madero satisfecho del pueblo mexicano*, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/1012650723/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

⁴³ Cfr. R. Casanova, *Francisco I. Madero...*, pp. 204-207.

FIGURA 6
HOJAS VOLANTES SOBRE MADERO COMO PRESIDENTE ELECTO⁴⁴



En 1912, las dinámicas en los impresos relacionados con Madero serían diferentes, pues encontramos, además de la reimpresión de *Calavera de don Francisco I. Madero*,⁴⁵ sólo tres impresos con su presencia o alusión protagonista: una hoja volante y dos cuadernillos cancioneros, ninguno de los cuales indica su mes de publicación ni declara algún autor. La disminución radical del número de impresos dedicados a Madero fue de la mano con que, a diferencia del año anterior, otros personajes fueron adquiriendo mayor protagonismo. El periodo presidencial de Madero lejos estuvo de ser ni la consumación de los ideales de la Revolución ni el regreso a la tan añorada paz porfirista. Por ello, personajes como Emiliano Zapata y los zapatistas estarían figurando en varias hojas volantes (6) —en general, bajo una mirada negativa, o al menos muy ambigua—. Pancho Villa ameritó también algún impreso;

⁴⁴ *Las nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero presidente de la República mexicana*, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LNMexicana.djvu>>; *Glorioso triunfo del señor Francisco I. Madero*, s.f. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GTMadero_A.djvu>; y *El señor presidente don Francisco I. Madero satisfecho del pueblo mexicano*, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/1012650723/1/>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

⁴⁵ *Calavera de don Francisco I. Madero*, 1912. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659121/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

pero más atención recibió Pascual Orozco (3), quien ya entonces habría renegado de Madero y poco después se aliaría con las fuerzas golpistas que terminarían por derrocarlo. Viejos fantasmas porfiristas también fueron bien tratados en los impresos de 1912: Félix Díaz (2), Francisco L. de la Barra (1), Victoriano Huerta (1) y el propio Porfirio Díaz (2), ya exiliado en París. En este marco es que hay que comprender los únicos tres impresos en los que para ese año hemos identificado una mención o alusión prominente a Madero.

La vocación noticiosa que en 1911 había propiciado una cobertura incluso de las actividades del candidato fuera de la capital del país, al año siguiente sólo la hallamos expresada en la hoja *Simulacro en Tlacopac. Canto triunfal dedicado al señor presidente de la República ciudadano don Francisco I. Madero*.⁴⁶ En su frente, en cuartetas octosilábicas, se cuenta que Madero presenció un ejercicio de simulacro militar al poniente de la ciudad. El texto presenta una imagen positiva de Madero y alaba el desempeño de los jóvenes soldados en el simulacro, así como la organización que Felipe Ángeles y Alberto Braniff llevaron a cabo de ese evento. La vuelta de la hoja resulta, a la luz del conocimiento histórico, irónica y trágica a la vez, pues está dedicada a la exaltación de las habilidades militares de Victoriano Huerta y de otros jefes del ejército federal. El texto, titulado “Triunfo del general Huerta en la batalla de Rellano”, hace referencia a la victoria del ejército comandado por Huerta sobre los orozquistas el 24 de mayo de 1912. Las cuartetas octosilábicas del texto no escatiman en alabanzas a este suceso, pero también claman por la paz. El texto va configurando así un planteamiento que será central en el gobierno golpista de Huerta: “Nada de política. La paz ante todo”.⁴⁷

En 1912 se publicaron también dos cuadernillos de 16 páginas cuyo “ensamblaje”⁴⁸ editorial estuvo aún influido positivamente por el

⁴⁶ *Simulacro en Tlacopac. Canto triunfal dedicado al señor presidente de la República ciudadano don Francisco I. Madero*, 1912. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SEMadero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

⁴⁷ Alan Knight, *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 634.

⁴⁸ Mariana Masera señala que “la figura del editor era esencial para llevar a cabo el ensamblaje, es decir, el proceso de producción, ya que no sólo realizaba la selección, sino que también intervenía en las formas de integrar los textos y la conformación de las colecciones. Y a veces, en la composición misma, tanto en su escritura formal como

maderismo. Se trata de los cancioneros *El guerrillero. Séptima colección de canciones modernas para el año de 1912* y *La maderista. Séptima colección de canciones modernas para el presente año*⁴⁹ (figura 7). El primero de éstos luce en su portada un grabado de estética épica, con un hombre ataviado como soldado revolucionario, mientras que la contraportada imprime una “Canción de amada. Vals”, texto lírico de tono romántico. Los textos interiores son variados también: algunos tratan sobre el sentir del soldado al dejar a su familia y a su amada para cumplir con el deber ir a hacer la Revolución; otros son de desamor; otros despotrican contra las mujeres ingratas. Sólo dos se refieren a algún personaje político: “Canción dedicada al general Pascual Orozco por el estado de Chihuahua” y “Canto guerrillero, dedicado al señor presidente don Francisco I. Madero”. Resulta sorprendente este “ensamblaje” de personajes, si consideramos que en marzo de 1912 habría comenzado la rebelión orozquista contra el gobierno de Madero. El texto de Pascual Orozco parece referir implícitamente el conflicto, postulando una vía conciliadora y fraterna ante ello:

[...]

Más esta guerra será oprobiosa
porque es de hermanos ¡oh patria amada!
Hermano a hermano hazañas tienen
y sus partidos los dos defienden;
mas sus principios con fe sostienen,
y de valientes su fama extienden.⁵⁰

en la encomienda de creación a algún autor” (en “‘Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1850-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022], p. 61).

⁴⁹ Tomo los nombres de la portadilla interior del impreso, no de su cubierta o portada exterior, pues era práctica de Vanegas Arroyo el reutilizar éstas en diferentes ediciones, por lo que los datos editoriales interiores resultan más certeros. De ahí, por ejemplo, la no concordancia entre la cubierta de *El guerrillero*, que reza “8a. colección de canciones modernas para el presente año”, mientras que su portadilla dice “*El guerrillero. Séptima colección de canciones modernas para el año de 1912*”.

⁵⁰ “Canción dedicada al general Pascual Orozco por el estado de Chihuahua”, en *El guerrillero. Séptima colección de canciones modernas para el año de 1912*, s.f., p. 6.

FIGURA 7

PORTADAS DE DOS CANCIONEROS AFINES A LA CAUSA MADERISTA⁵¹



Fuente: para la primera imagen, repositorio de Impresos Populares Iberoamericanos; para la segunda, colección “Estampados mexicanos. José Guadalupe Posada” del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Por su parte, el cancionero *La maderista* muestra en su portada un grabado de Esperanza Chavarría, quien tuvo un puesto destacado en el Ejército Libertador del Sur.⁵² La contraportada mantiene el tono patriótico en el

Disponible en <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:Djvu_el_guerrillero.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

⁵¹ *El guerrillero. Séptima colección de canciones modernas para el año de 1912*, s.f. Disponible en <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:Djvu_el_guerrillero.djvu>; y *La maderista. Séptima colección de canciones modernas para el presente año*, 1912. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827936559/1/>> (consultados el 5 de mayo de 2020).

⁵² Es curioso el caso de Chavarría, quien ya en 1911, en una hoja volante titulada *A la noble valentía de Esperanza Chavarría, corneta del ejército maderista* (México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ALMaderista.djvu>> [consultado el 5 de mayo de 2020]) había sido caracterizada como un emblema del movimiento liderado por Madero, siendo que en realidad

texto “Hidalgo y los que mueren por la patria”. Los interiores son también variados, como en el caso de *El guerrillero*, aunque menos polémicos en el plano político. Hay textos líricos de tema amoroso, pero también varios referentes a sucesos y personajes de la revolución maderista, como Aquiles Serdán y la ya mencionada Esperanza Chavarría; además, se recuerda la toma de Ciudad Juárez y se reproduce el texto “¡Hasta la tierra tembló!”.

Estos dos cancioneros clausuran el ciclo triunfal maderista en los impresos de Vanegas Arroyo y representan, en cierto modo, el momento de máxima sublimación poética del ánimo patriótico y de la esperanza de paz que Madero representó para gran parte de la población. Sabemos que esta esperanza no se cumpliría y que el gobierno de Madero sería sólo el inicio de nuevas luchas que se prolongarían al menos una década más. Como vimos, algunas de las representaciones de estos impresos de 1912 resultan trágicamente irónicas ante lo que se avecinaba en los primeros meses de 1913: el golpe de estado contra Madero y su asesinato. Los impresos de Vanegas Arroyo darían cuenta de esto también, pero bajo dinámicas editoriales, formas poéticas y perspectivas muy diferentes de las que vimos en los años previos.

CONCLUSIONES

Los impresos de temática histórico-política tuvieron un importante lugar dentro de la producción de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo (1880-1917). Una gran cantidad de estos impresos corresponden al periodo del proceso revolucionario que comenzó en 1910, y entre ellos, los que tienen una presencia protagónica de Francisco I. Madero conforman una mayoría respecto a la presencia de otros personajes. 1911 es el año que concentra la mayor cantidad de impresos dedicados a este personaje y, junto con los de 1912, conforman un corpus que permite

tanto la prensa de la época (cfr. *Diario del Hogar*, 8 de junio de 1911 y *El País*, 10 de junio de 1911) como la historiografía posterior (cfr. Esteban Francisco Bastida Chavarría, *Coronela zapatista Ma. Esperanza Chavarría*, Yautepec, Libertad Bajo Palabra, 2017) coincidieron en definirla como una destacada zapatista. Aunque a inicios de 1911 maderismo y zapatismo estaban aún aliados, resulta llamativo el énfasis con el que el editor Vanegas Arroyo colocó a Chavarría en la estela de personajes maderistas.

afirmar que la revolución maderista tuvo una representación muy positiva en los impresos de Vanegas Arroyo de esa primera época. En 1913 esto cambiaría radicalmente, pero el análisis y exposición de esto será tratado en una futura publicación.

El análisis de los impresos de 1910, 1911 y 1912 pretende ser un primer paso que podría dar lugar a estudios con una vocación comparativa que permita contrastar a detalle las representaciones de Madero hechas en otras publicaciones de la época. Aunque no fue ése el objetivo de este artículo, se puede decir de manera preliminar que los impresos de Vanegas Arroyo de los años 1911 y 1912 se alejaron de la avalancha de publicaciones antimaderistas que se publicaron entonces y hasta 1913, y se mantuvieron cerca más bien del ánimo victorioso y conmemorativo en torno a Madero y al movimiento por él encabezado.

Aunque la literatura y los impresos populares siempre han servido para plasmar el sentir popular ante los acontecimientos históricos y políticos, en el caso de los que vimos sobre Madero para 1911, sorprende la sistemática datación de ellos y el puntual seguimiento que hicieron de las actividades más relevantes de Madero como caudillo triunfante, como candidato presidencial y, finalmente, como presidente electo. En esta cobertura hubo prácticas más cercanas al periodismo, como la inclusión de textos en prosa que daban noticia u opinión sobre ciertos acontecimientos, así como la datación y firma autoral de algunos textos. Pero también, por la misma naturaleza de los impresos como productos heterogéneos y económicos, en el sentido de ofrecer mucho por poco, hubo una importante oferta “poética”, la cual se expresó paradigmáticamente en los dos cuadernillos cancioneros de 1912. Así, los impresos ofrecieron tempranamente canciones, himnos y corridos sobre los acontecimientos relacionados con Madero. El valor literario de estos textos es tema aparte, pero su afán de estar al día y en consonancia con las circunstancias y el ánimo popular es evidente.

La aparición de la firma de dos autores desconocidos en algunos de los textos sobre Madero es un dato que aúna elementos para la investigación en torno a la política editorial de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Es necesario indagar más sobre Juan Flores del Campo y Raymundo Díaz Guerrero como escritores, así como dar cuenta de su aparición en impresos de otros momentos. Esto permitiría establecer con

mayores elementos la responsabilidad editorial de don Antonio: ¿él solicitó los textos promaderistas o simplemente accedió a su publicación? Si consideramos el tipo de impresos que publicó en la época porfirista, ¿es factible pensar que luego tendría alguna simpatía personal por Madero o sencillamente accedió a la publicación de impresos positivos a este personaje siguiendo el ánimo entusiasta de la mayoría a mediados de 1911? Si siguiéramos la hipótesis sugerida por Catalina H. de Giménez, podríamos pensar que dado que todos los impresos que analizamos tienen en su pie de imprenta el nombre del editor, éstos representarían a un Vanegas “no oficialista”, sino “solidario a las miserias del pueblo”. Sin embargo, no creo que tal simplificación sea factible, considerando, por un lado, la complejidad del contexto discursivo de la etapa maderista —que fue movimiento popular, pero también gobierno en el poder y blanco de ataques reaccionarios— y, por otro lado, los giros y cambios que veríamos en la cobertura de sucesos en otros momentos; cambios que ya se anunciaban en 1912 y que tendrían su momento más agudo en 1913.

En todo caso, con lo visto hasta ahora, se puede decir que —especialmente en 1911— Vanegas Arroyo no sólo produjo manifestaciones aisladas de impresos sobre Madero, sino que desarrolló un programa editorial favorable para el maderismo. Esto deberá ponerse en diálogo con el análisis de lo que se imprimió sobre los demás personajes en los años sucesivos. Así se podrá dar cuenta cabal de las dinámicas editoriales de Vanegas Arroyo en torno a los impresos de temática histórico-política y se podrá aprovechar su valor como fuentes para la historia de México.

REFERENCIAS

- BARAJAS DURÁN, Rafael, *Posada mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- BARAJAS DURÁN, Rafael, *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019.
- BASTIDA CHAVARRÍA, Esteban Francisco, *Coronela zapatista Ma. Esperanza Chavarría*, Yauatepec, Libertad Bajo Palabra, 2017.

- BOTREL, Jean-François, “El género de cordel”, en Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 41-69.
- CABRERA CARREÓN, María Dolores, “Héroes, representación gráfica e imaginario colectivo: análisis de la configuración heroica de Francisco I. Madero”, tesis de maestría, BUAP, 2007.
- CASANOVA, Rosa (coord.), *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política, 1901-1913*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- DÍAZ FRENE, Jaddiel y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, México, El Colegio de México, 2017.
- DÍAZ FRENE, Jaddiel, “Chónforo Vico, un hombre entre prensas, metáforas y hojas volantes. La historia olvidada de un poeta popular (1900-1910)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuro (ed.), *La historia y lo cotidiano*, México, El Colegio de México, 2019, pp. 268-290.
- ESPINOSA, Arturo, “Biografía de Antonio Vanegas Arroyo”, México, 1952. Colección Chávez Cedeño. [Manuscrito inédito.]
- ESPINOSA, Arturo, “Biografía del señor don Antonio Vanegas Arroyo”, México, 1955. Colección Chávez-Cedeño. [Manuscrito inédito.]
- FLORES, Enrique, “La prensa popular: tremendismo y anarquismo”, en Yanna Hadatty Mora, Rafael Mondragón y Norma Lojero (coords.), *Historias de las literaturas en México. Siglos XIX y XXI. 1. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 69-103.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Estampa popular, cultura popular*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 449-468.
- HÉAU DE GIMÉNEZ, Catalina, *Así cantaban la revolución*, México, Conaculta / Grijalbo, 1990.

- KATZ, Friedrich, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución mexicana*, México, Era, 2016.
- KNIGHT, Alan, *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- KRAUZE, Enrique, *Místico de la libertad. Francisco I. Madero* (investigación iconográfica de Aurelio de los Reyes), México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, “Bajo el yugo del ridículo: Madero y la caricatura de la Revolución”, en Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política, 1901-1913*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, pp. 103-121.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, “La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, en Mariana Masera (ed.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, pp. 107-136.
- MASERA, Mariana, Briseida Castro, Anastasia Krutitskaya y Grecia Monroy, “Los impresos populares de principios de siglo XX (1900-1917): entre la oralidad y la escritura”, en Yanna Hadatty Mora, Norma Lorejo y Rafael Mondragón Velázquez (coords.), *Historias de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. 1. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, pp. 43-66.
- MASERA, Mariana, “‘Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”, en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022].
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “Lírica y política en las hojas volantes de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, *Boletín de Literatura Oral. Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*, vol. 2, extraordinario (2019), pp. 195-201.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia, “Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico-políticas de la Imprenta Vanegas

Arroyo (1910-1912)", en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, Morelia, ENES-Morelia / UNAM, 2017, pp. 255-275.

NEGRÍN, Edith, "Inquietudes populares en vísperas de la Revolución, consúltese Vanegas Arroyo", en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas [2022].

NEGRÍN, Edith, "Vislumbres de Emiliano Zapata en hojas de papel volando", en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, Morelia, ENES-Morelia / UNAM, 2017, pp. 222-254.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Francisco I. Madero, 1908-1913. Aproximaciones a partir de la historia política con algunas aportaciones de cultura popular", en R. Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, México, Ciesas, 2008, pp. 115-154.

REED TORRES, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México. 500 años de historia*, México, Edamex, 1995.

SESTO, Julio, *La bohemia de la muerte (1958)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014.

Impresos

1911

Calavera de don Francisco I. Madero, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMadero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

Calaveras del montón. Número 2, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMonton.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

- Cantos populares maderistas. Hoja número 1* [A], México, Imprenta 2a. Sta. Teresa 43, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CPMLaentradaacjarez.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Cantos populares maderistas. Hoja número 1* [B], México, s.e., s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GDsedespide.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Cantos populares maderistas. Hoja número 2*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CMPhastalatierratemblo.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Cómo fue la entrada del señor Madero a México*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CFMexico.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Despedida de un maderista y su triste amada*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDAmada.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Don Francisco I. Madero ante el peligro*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DFPeligro.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Don Francisco I. Madero ante los conflictos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DFConflictos.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- El señor presidente don Francisco I. Madero satisfecho del pueblo mexicano*, México, Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/1012650723/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Entrada triunfante del caudillo de la Revolución señor don Francisco I. Madero a la capital de la República*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ETRepublica.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

- Fiesta floral*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FFloral.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Glorioso triunfo del señor Francisco I. Madero*, México, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GTMadero_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Gran entusiasmo entre los habitantes por la llegada del señor Francisco I. Madero*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GEMadero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Gran marcha triunfal*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GMTriunfal_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Himno obrero*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HiObrero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Impresiones del discurso del señor Madero en Puebla*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:IDPuebla.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- La calavera maderista*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LCMaderista.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- La jura de banderas en México*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LJMexico.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- La revolución maderista*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/895514621/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Las nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero presidente de la República mexicana*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LNMexicana.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

- Las sublimes frases del señor Madero al Ejército Mexicano. El 18 de julio de 1911.* —Aniversario del fallecimiento del señor don Benito Juárez, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LSMexicano_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Los viajes del señor don Francisco I. Madero a través de la República,* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LVRepublica.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Madero victorioso,* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:MaVictorioso.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Madero y Reyes,* México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. (Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México).
- Mañanitas al señor presidente don Francisco I. Madero o sea la gloriosa revolución de 1910,* México, Imprenta de A. V. Arroyo, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/1024002969/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- ¡Pax! Viva don Francisco I. Madero,* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PVMadero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Saludo y felicitación al señor don Francisco I. Madero,* México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SYMexicana.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).
- Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la ciudad,* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TTCiudad_A.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

1912

- Calavera de don Francisco I. Madero,* México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659121/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

El guerrillero. Séptima colección de canciones modernas para el año de 1912, México, Imprenta 2a. de Sta. Teresa 43, s.f. Disponible en <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:Djvu_el_guerrillero.djvu> (consultado el 5 de mayo de 2020).

La maderista. Séptima colección de canciones modernas para el presente año, México, Tip. de A. Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827936559/1/>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

Simulacro en Tlacopac. Canto triunfal dedicado al señor presidente de la República ciudadano don Francisco I. Madero, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SEMadero.djvu>> (consultado el 5 de mayo de 2020).

SÁTIRA, CRÍTICA Y TRAGEDIA EL DESCARRILAMIENTO DEL FERROCARRIL DEL VALLE (1899)

GRETEL RAMOS BAUTISTA
EL COLEGIO DE SAN LUIS

INTRODUCCIÓN

Explorando los impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo y la prensa mexicana de finales del siglo XIX, se ha detectado el interés que tenían por presentar a la población las “noticias” derivadas del funcionamiento del transporte público, en particular, de los ferrocarriles. Dependiendo del tipo de periódico –subvencionado, independiente, de oposición–, era el carácter y la forma de comunicar lo acontecido; en el caso de Vanegas Arroyo, predominan los corridos y las canciones, generalmente acompañados de ilustraciones, pero ¿cuál era su fuente de información?, ¿lo proyectado en las imágenes concuerda con lo expuesto?, ¿acaso son una manera de perpetuar en la memoria colectiva las vicisitudes del progreso?

Un caso emblemático fue el descarrilamiento del Ferrocarril del Valle, en Temamatla, en 1895. La sociedad mexicana se conmocionó con el accidente, varios impresos de circulación nacional informaron al respecto con encabezados alarmantes. Por su parte, el editor Vanegas Arroyo ofreció una versión de los hechos por medio de una “canción popular” compuesta por “cuartetos de rima variable”, la cual reimprimió tal cual en 1907. No obstante, en 1898, la pieza original se modificó y se denominó “canción moderna”, además de agregar una nueva estampa alusiva al tema. Luego, en 1903 y 1908, retomó el texto primigenio, conservó algunos cuartetos y agregó nuevos tercetos, estructura que calificó como “corrido popular”; asimismo, introdujo otras ilustraciones.¹

¹ “El descarrilamiento en Temamatla” contó con distintos grabados atribuidos al ingenio de José Guadalupe Posada; como ya se apuntó, se vendió en diferentes fechas, el dato se deriva de las hojas y librillos encontrados en los acervos del Instituto Iberoamericano de Berlín (<<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/>>) y en

Al parecer, el propósito era ofrecer al consumidor una relación más detallada y exacta de “lo que sucedió”. De tal manera que, fuese su intención o no, mantenía vigente una conciencia y memoria histórica.

Ahora bien, ¿por qué la gente siguió adquiriendo, leyendo y escuchando “El descarrilamiento en Temamatla”? ¿qué motivó a Vanegas Arroyo para continuar editándolo, además de evocarlo en otros relatos, por ejemplo, en “Recuerdos tristes del Ferrocarril Central”? ¿Acaso lucró con el sentir de la multitud a la vez que indirectamente proyectaba una sutil crítica al régimen porfirista, ávido de progreso, que pugnaba por su materialización mediante la expansión de las vías ferroviarias? Aquella narración se vendió en la misma hoja que abordaba el corrido del “Descarrilamiento del Ferrocarril del Valle”, percance acaecido el 29 de octubre de 1899, prácticamente, un mes después (figura 1). Ambas catástrofes se plasmaron en composiciones estructuradas en cuartetos que conforman veintidós versos, los cuales se ilustraron con un grabado atribuido a José Guadalupe Posada. Es difícil determinar si el artista elaboró la imagen ex profeso o bien, se concibió para representar indistintas peripecias en las líneas férreas, pues en 1902 y 1907 se reutilizó para pregonar el corrido de “El terrible descarrilamiento del ferrocarril Hidalgo en la estación de Tepa” y “El terrible choque y descarrilamiento del tren no. 2 de ‘El Paso’ con uno de carga del sur el 19 de septiembre de 1907”, respectivamente.

El editor se preocupó por divulgar los accidentes, pero sin ser “realista” en la visualización gráfica; se trata sólo de un atractivo, pues en los textos radica la información relativa a lo sucedido. En ambos casos, el primer verso indica la fecha y el lugar de la tragedia,³ en tanto que los últimos hacen hincapié en lo funesto que es viajar en el ferrocarril. Vanegas, apoyado por escritores como Arturo Espinosa, tomaba de la prensa “el acontecimiento más notable del día”, adaptándolo con “los sabrosos comentarios que tan amenos y emotivos hacían los corridos”.⁴

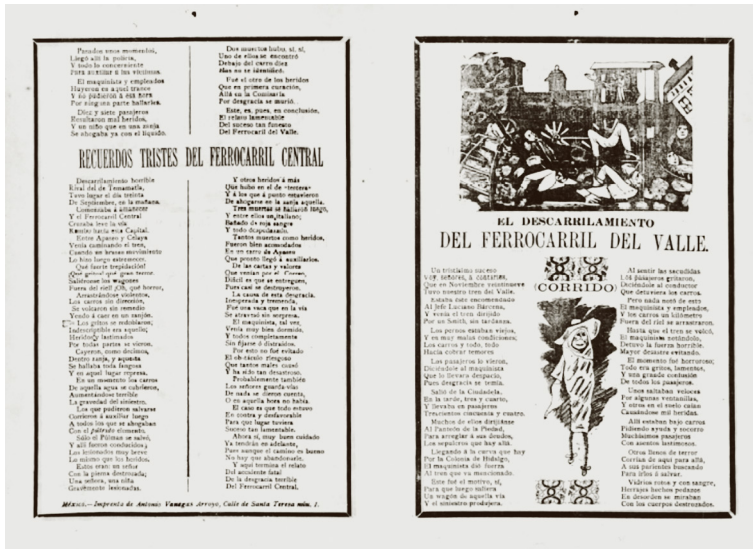
el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (<<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>).

² En el primer cuarteto se lee: “Descarrilamiento horrible / rival del de Temamatla”, refiriéndose al accidente ocurrido el lunes 30 de septiembre de 1899, entre Apaseo y Celaya.

³ En “El descarrilamiento del Ferrocarril del Valle” hay un error en la fecha, pues indica “noviembre veintinueve” y lo correcto es veintinueve de octubre.

⁴ Mariana Masera *et al.*, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez-Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, pp. 30 y 32.

FIGURA 1

EL DESCARRILAMIENTO DEL FERROCARRIL DEL VALLE⁵

Diversos diarios y semanarios de circulación nacional difundieron el descarrilamiento del Ferrocarril del Valle.⁶ *El Chisme* y *El Popular*, publicaciones de bajo costo, uno y dos centavos, dirigidas por los hermanos Carlos y Francisco Montes de Oca,⁷ respectivamente, dieron un minucioso seguimiento al caso, poniendo en sus titulares frases como “Viajes al infierno” o “desprecio a la vida humana”. Dichos periodistas fueron críticos en sus notas, aunque con un sentido propio del humor. *El Popular* cuestionó el ejercicio de la administración pública porfiriana al señalar que el Consejo Superior de Salubridad estaba integrado por “eminencias políticas” que se mostraban apáticas y sin pericia para velar

⁵ *El descarrilamiento del Ferrocarril del Valle*, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827499736/1/>> (consultado el 20 de mayo de 2020).

⁶ Prestaba su servicio entre la capital y las poblaciones de Tacubaya, San Pedro de los Pinos, Nonoalco, Mixcoac, San Ángel y Tizapán (*El Economista Mexicano*, 11 de agosto de 1894, p. 20).

⁷ Francisco Montes de Oca fue regente de la imprenta del *Tiempo* y director-proprietario del *Gil Blas Cómic* (1895-1897) y *El Popular* (1897-1898). Carlos Montes de Oca, director de *El Argos*, periódico festivo con caricaturas.

por la vida humana.⁸ A su juicio, las autoridades no respetaban la vida de los ciudadanos, pues no obligaban a las empresas ferrocarrileras a cumplir con los contratos estipulados, por lo que eran vistas como “una activa sucursal de los cementerios”, y de ahí que se pusieran en duda el desempeño del Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas y los avances del progreso en el país.⁹ Este cuestionamiento era asiduo en la prensa, advirtiendo el mal estado de la vía, los vagones, el maltrato de las bestias, la incapacidad de los empleados, etcétera.

El Chisme, por su parte, advierte que el Ferrocarril del Valle pertenecía al monopolio de los Ferrocarriles del Distrito,¹⁰ corporación que, justo antes de la hecatombe, había sido multada “por su pésimo servicio”, y subraya el hecho de que “a pocos días del siniestro de Apaseo¹¹ ocurrió el de la Piedad”.¹² Asimismo, rememora otras desgracias, entre ellas, la del puente de Escontzin, donde un tren del Ferrocarril de Morelos, en camino para México, se desplomó y causó 144 muertos;¹³ sin olvidar la de Temamatla, en manos de la empresa del Ferrocarril Interoceánico, que cubría la ruta de Amecameca a la capital, donde también se contabilizaron más de 100 fallecidos.

Tanto los diarios como la casa editorial de Vanegas Arroyo solían incluir en sus textos una ‘memoria’ o relación de accidentes, con una crítica abierta o velada hacia las empresas ferrocarrileras reguladas por

⁸ Los ferrocarriles y otros medios de comunicación se convirtieron en conductos para la propagación de enfermedades, tales como la tuberculosis (Francisco P. Miranda, “Evolución de la sanidad en México”, *Salud Pública de México*, vol. 33, núm. 5, (1991), pp. 558-559).

⁹ *El Popular*, 1 de noviembre de 1899, p. 1.

¹⁰ En 1895, la empresa de los ferrocarriles del Distrito adquirió el Ferrocarril del Valle, compañía que estaba en manos de Agustín Cerdán, rico hombre de negocios español, y Cástulo Zenteno, director de la aduana de México; juntos emprendieron la construcción de nuevas vías, lo cual ensanchó “el movimiento para los puntos situados al sur-oeste de México, Tacubaya, Mixcoac y San Ángel”. Se inauguró el 6 de enero de 1891 (*Semana Mercantil*, 15 de julio de 1895, p. 329; *El Municipio Libre*, 8 de enero de 1891, p. 1).

¹¹ El primero se refiere al descarrilamiento que se produjo entre Apaseo y Celaya, donde la causa recayó en la aparición de una vaca en la vía. Vanegas Arroyo relató su versión en “Recuerdos tristes del ferrocarril central”, en *El descarrilamiento del Ferrocarril del Valle*, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827499736/1/>> (consultado el 20 de mayo de 2020).

¹² *El Chisme*, 31 de octubre de 1899, p. 1.

¹³ El accidente fue el 23 de junio de 1881.

la Secretaría de Comunicaciones; así, el público tendría presente la vulnerabilidad a la que se exponían cada vez que abordaban el tren, emblema de progreso en el mundo, y de lo que México no fue la excepción. Durante “el régimen porfirista, el ferrocarril era símbolo innegable y tangible de lo que representaba el poder de la ciencia, y se le asociaba con muchos de los principios ideológicos que sostenían y legitimaban el ejercicio del poder de la clase privilegiada”.¹⁴

LA RECONSTRUCCIÓN DE LOS HECHOS Y SU IMAGINARIO VISUAL

El corrido del “Descarrilamiento del Ferrocarril del Valle” (figura 1), distribuido por Vanegas Arroyo, se complementó con una estampa que difiere del testimonio de los supervivientes. En la misma tónica, el *Popular* y el *Chisme*, periódicos que, siendo de la misma estirpe, compartieron las representaciones gráficas: “La catástrofe del Ferrocarril del Valle”, “Heridos y muertos”, “Traslación de heridos a la 6a. Inspección” y “Curación de los heridos en la Comisaría” (figura 2), imágenes que contrastan con la pretensión de ofrecer a los lectores “una completa y verídica información”.¹⁵ En cambio, *El Mundo*, semanario ilustrado de Rafael Reyes Spíndola, se jactó de proporcionar registros fotográficos (figura 3),¹⁶ los cuales eran “testimonios irrefutables del hecho, [dado que nada inventa] ni exagera la realidad”.¹⁷ Igualmente, *El Imparcial*, otra publicación de Reyes Spíndola, presumió su veracidad informativa con el grabado “Estado en que quedaron los carros” (figura 4),¹⁸ el cual se inspiró en una fotografía que, días después, apareció en *El Mundo* con el título “Los coches volteados vistos por delante”.

¹⁴ Luis Eduardo Coronado Guel, *La alameda potosina ante la llegada del ferrocarril. Espacio, poder e institucionalización de la ciudadanía moderna en San Luis Potosí, 1878-1890*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2015, p. 71.

¹⁵ “Nuestros repórters no han dejado de inquirir por cuantos medios estuvieron a su alcance, los últimos detalles de la catástrofe” (*El Popular*, 1 de noviembre de 1899, p. 1).

¹⁶ “El tren descarrilado visto por el frente”, “Los coches volcados vistos por delante”, “Los coches volcados vista por detrás” y “El tren descarrilado visto por la parte posterior”.

¹⁷ *El Mundo*, 5 de noviembre de 1899, p. 279.

¹⁸ *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1899, p. 1.

FIGURA 2

“LA CATÁSTROFE DEL FERROCARRIL DEL VALLE (LA CATÁSTROFE DEL FERROCARRIL DEL VALLE, TRASLACIÓN DE HERIDOS A LA 6A. INSPECCIÓN, CURACIÓN DE LOS HERIDOS EN LA COMISARÍA, HERIDOS Y MUERTOS)”



Fuente: *El Chisme*, 31 de octubre de 1899, p. 2. Hemeroteca Nacional, fondo Reservado.

FIGURA 3

“EL DESCARRILAMIENTO DEL FERROCARRIL DEL VALLE (EL TREN DESCARRILADO
VISTO POR EL FRENTE, LOS COCHES VOLCADOS VISTOS POR DELANTE, EL TREN
DESCARRILADO VISTO POR LA PARTE POSTERIOR)”



Fuente: *El Mundo*, 5 de noviembre de 1899, p. 279. Hemeroteca Nacional, fondo Reservado.

FIGURA 4
“ESTADO EN QUE QUEDARON LOS CARROS”



Fuente: *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1899, p. 1. Hemeroteca Nacional, fondo Reservado.

El recurso de las imágenes podía emplearse como un medio ilustrativo o bien como una fuente documental; en este sentido, la introducción de la reproducción fotográfica se consideró un ‘documento’ incuestionable que podía legitimar o desacreditar acontecimientos o investigaciones. *El Imparcial*, para reafirmar su “superioridad” periodística, evidenció las “chistosas inexactitudes” que, a su juicio, *El Chisme* expuso en su reportazgo, el cual incluía “grabados primorosos”.¹⁹ Primero aludió a

¹⁹ *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1899, p. 2. Aquí cabe mencionar que las publicaciones de Reyes Spíndola eran subvencionadas. En cuanto a los diarios de los hermanos Montes de Oca, al menos de *El Popular* se especuló que era de tinte porreyista.

“Traslación de heridos a la 6a. Inspección”, la cual describió como “procesión de camillas, que se esfuma en lontananza, como si el desfile fuera interminable, eterno”. Se trata de una composición con una perspectiva que, en efecto, simula una larga línea con personas lesionadas,²⁰ la población se aglomera, pero sin algarabía, lo cual resulta inverosímil, dadas las circunstancias. En segundo lugar, se percató de que había errores de identificación en “Heridos y muertos”. Un ejemplo: el ‘retrato’ de Lorenza Chimal, cuando, supuestamente, el afectado fue un “hombre fuerte y barbudo” llamado Lorenzo. No obstante, en el listado aparece el nombre de la mujer y el de su hija, pero con el apellido Chimalpa, quienes tenían heridas en diferentes partes del cuerpo. Probablemente la duda surgió porque en *El Popular* se reportó a un Lorenzo Chimal. Como sea, en los diversos medios impresos circularon diferentes versiones de lo acontecido, con su propia interpretación iconográfica, cuestionándose entre sí, en pos de ofrecer a los lectores información certera y de primera mano, en algunos casos proveniente del reportero. Aunque Vanegas Arroyo, en apariencia, sólo dependía de las notas periodísticas, pero sin pormenorizar ni cuestionar el proceder de las autoridades, y de la empresa ferrocarrilera, únicamente reparó en las malas condiciones de los vagones, así como en la irresponsabilidad del maquinista; para él, la consecuencia del descarrilamiento se redujo a 17 pasajeros malheridos y 2 muertos, a quienes dejó en el anonimato.

La prensa apuntó los nombres de algunos fracturados e incluso se aventuró a dibujar sus rostros, pero sin puntualizar en sus vidas, con excepción del señor Francisco Chauveau, de origen francés y dueño de una sastrería, quien fue amputado y murió. No obstante, el doctor Manuel S. Soriano, jefe de estadística del hospital Juárez, prestó los primeros auxilios a las víctimas del descarrilamiento, y en su informe correspondiente narró cómo fue el proceso de atención; por ejemplo, las camillas se colocaron “por orden de sus números”, y los heridos “según la categoría de sus lesiones”, luego fueron trasladados a la sección médica de la comisaría, donde recibieron una primera curación y los que necesitaron mayor cuidado fueron atendidos en el hospital Juárez,

²⁰ *El Chisme* contó catorce heridos y acotó que varios huyeron para evitar ir al hospital. Por otra parte, *El Popular* también proporcionó los nombres de los afectados, pero se aventuró a decir que eran más de treinta.

lo que le permitió “seguir la historia de cada individuo”. Cabe señalar que era consciente de que “muchos” afectados se marcharon antes de la llegada de los servicios médicos, observación que también hizo la prensa. Entre los pacientes registrados se encuentra “Chimal Lorenzo. De 24 años, bombeador, vivía en Romita”, ocupó la camilla número 1, y “de preferencia para la curación”, pues había perdido mucha sangre debido a “dos heridas por machucamiento”, finalmente fue amputado, su recuperación fue larga, permaneció hospitalizado “6 meses 5 días”.²¹

Antes de desmenuzar las escenas del descarrilamiento proyectadas por los periódicos y Vanegas Arroyo, es prudente reconocer la estructura del tren:

En primer lugar, del locomotor, sigue un carro destinado para el maquinista, la leña o el carbón de piedra; enseguida va un coche para pasajeros [...] detrás de ese coche, otro y otro, hasta cincuenta. Detrás de los coches sigue el carro de los equipajes y después los carros cargados de mercancías. Todos estos carros están unidos por medio de unos ganchos, y se quitan y se ponen según conviene. [...] Apenas el maquinista toca un resorte, cuando modera su velocidad, va por grados perdiendo fuerza. [...] hay varios modos y clases de construcción en los ferrocarriles, así también varía su velocidad.²²

En “La catástrofe del Ferrocarril del Valle” (figura 2), el dibujante se enfocó en el coche de segunda clase que “se abrió en el centro, dividiéndose en dos mitades”; al parecer, llevaba más de 80 viajeros, muchos de los cuales cayeron dentro de la vía; quizá por la severidad de los daños o por el limitado espacio para el grabado, omitió la volcadura de los otros dos coches de primera clase. Como sea, el vagón desquebrajado y fuera del riel tiene de fondo una humeante locomotora, lo cual es una perspectiva falsa, pues los tres carros accidentados no se fueron delante de ella. Dicha composición carece de firma, pero se asemeja a la vendida por Vanegas Arroyo y atribuida a Posada, quien también trabajó para los hermanos Montes de Oca.

²¹ *Gaceta Médica de México*, 1 de septiembre de 1900, pp. 327-335.

²² Manuel Payno, “Ferrocarriles”, en *Memoria sobre el ferrocarril de México a Veracruz*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 267.

En el corrido “El descarrilamiento del ferrocarril del Valle” (figura 1), el artífice trazó un fragmento de las vías, y junto a éstas se observa a los pasajeros atrapados en los escombros del vagón. En comparación con las fotografías publicadas en *El Mundo* (figura 3), la locomotora no está fuera del riel y el vehículo descarrilado es el segundo, no el primero, como se aprecia en el dibujo, de tal forma que los lesionados no podían estar a un costado; es más, no tiene sentido que un cuerpo se encuentre prensado por la segunda rueda de la vaporosa máquina.

En la cabina de conducción se observa a un hombre, con sombrero y bigote, que saca la mano derecha; se desconoce si representa a Smith, el individuo que dirigía el tren, o al jefe Luciano Bárcena, pues el corrido no proporciona más información, aunque se puede especular que se trata del maquinista antes de darse a la fuga, lo que supondría que el grabador pretendió exhibir el momento crítico del descarrilamiento. En contraste, en la figura 2 se recreó la etapa en que llegó la policía para auxiliar a las víctimas, mientras que el fotógrafo consignó las condiciones en que terminaron los coches volcados, apartándose de captar a los interfectos y malheridos.

El Popular advirtió que la vía del Ferrocarril del Valle se encontraba en pésimo estado, así como los vagones y todo el material rodante, defectuosos que propiciaban el aumento en el número de descarrilamientos, “a ciencia y paciencia del Ministerio de Comunicaciones que no dicta una disposición que tienda a clausurar una vía férrea”. Además, dichas máquinas carecen de frenos, reclaman que las autoridades debieran limitar la circulación de tales artefactos, pues de lo contrario serían vistos como “criminales por su indolencia”.²³ En el corrido se dice que el tren partió a las “tres y cuarto” con trescientos cincuenta y cuatro pasajeros, y que “muchos” se dirigían al panteón de la Piedad, con motivo de la festividad del Día de Muertos. No especificó cuántos carros conformaban la corrida ni a qué clase pertenecían; tampoco precisó la escena del accidente, pues se limitó a decir que tuvo lugar “llegando a la curva que hay por la colonia de Hidalgo”. En su perspectiva, el descarrilamiento se debió a que “los pernos estaban viejos y en muy malas condiciones los carros y todo”, aunado a que el maquinista dio fuerza cuando debió reducir la velocidad.

²³ *El Popular*, 31 de octubre de 1899, p. 3.

Por su parte, *El Popular* señala que el tren salió a las tres con rumbo a Tizapán, e indica que la corrida estaba compuesta por la máquina número 2, el furgón 134 y los coches 23, 11 y 3 de primera clase, y los de segunda 10 y 26. Tres de ellos volcaron (11, 23 y 10) “frente al Hospital General, situado en la colonia de la Indianilla”. La desgracia cojugó varios factores, entre ellos, el estado de la vía, la imprudencia del maquinista W. Smith, un estadounidense que “seguramente iba en estado de embriaguez”, y el descuido del garrotero, quien dejó los vagones inseguros, pues no colocó el eslabón acostumbrado, sino cadenas.²⁴

El Mundo reclamó la falta de seguridad, dado que se trataba de una línea ferroviaria suburbana concurrida. El día del percance había a bordo trescientos pasajeros distribuidos en vagones de primera y segunda clase, de los cuales resultaron treinta y ocho heridos y tres muertos.²⁵ El tren debía dirigirse de la Ciudadela a Tizapán. Éste había dejado la estación a las tres y quince de la tarde, y el descarrilamiento se registró minutos después, a las tres y media.²⁶ Igual que *El Popular*, subrayó la incuria de la empresa y del gobierno, pues ambos tenían conocimiento de “las pésimas condiciones” en las que operaban las máquinas, el tipo de tráfico y la ineptitud de los empleados. No obstante, observó que las consecuencias de este accidente sentaban un precedente y una advertencia, pues “la energía con que en el caso se ha procedido”, por parte de la prensa, había coadyuvado a que “[penetrara] en la conciencia popular

²⁴ *Id.*

²⁵ El semanario de Reyes Spíndola publicó su reconstrucción del descarrilamiento una semana después del suceso; bajo este entendido, tuvo tiempo para indagar, reunir datos y compararlos con lo divulgado. Por ejemplo, la cifra de muertos y heridos es superior respecto al número que ofreció Vanegas Arroyo, lo cual indicaría que, pronto, el editor popular lanzó al mercado el corrido del percance, esperando una rápida difusión, pues los rapsodas, intermediarios en la venta de los impresos, se ubicaban en las plazas y otros sitios públicos. Ahora bien, si el corrido de Vanegas Arroyo estaba destinado al pueblo y la revista de Reyes Spíndola a la elite política, se puede especular que, al tratarse de consumidores distintos, habría una desigualdad en la presentación y selección de la información, aunque también debe considerarse que el impreso popular no estaba sujeto a una periodicidad y se publicaba en función de la demanda, pero no así el semanario, el cual abordó el tema del accidente, pero sin volverlo el foco atención, contrario a la hoja volante.

²⁶ *El Mundo*, 5 de noviembre de 1899, p. 279.

la noción de la vida humana”, lo cual impulsaría a los heridos y a los familiares de los fallecidos a “exigir responsabilidades”.²⁷

El Tiempo de Victoriano Agüeros se jactó de proporcionar un “relato fiel y exacto del terrible desastre”. En su opinión, el descarrilamiento sucedió justo a la hora “en que precisamente los vagones [iban] más recargados de viajeros”, quienes se percataron del peligro, pues habían sentido que las máquinas marchaban a gran velocidad, lo que provocó que el tren saliera de la vía por un kilómetro, aproximadamente. Si bien culpó al maquinista de la tragedia y lo acusó de conducir ebrio, también cuestionó las “economías” de la empresa y la calidad de los empleados, pero, sobre todo, discutió la lenidad del gobierno, y en particular se preguntó: “¿Qué ha hecho en todo este tiempo el Ministerio de Comunicaciones? ¿Cómo se ha velado por los intereses del público para evitar catástrofes como la que ahora lamentamos todos?”.²⁸ La crítica estaba dirigida al general Francisco Z. Mena,²⁹ quien estaba a cargo de aquella dependencia desde noviembre de 1895, pues sustituyó al general Manuel González Cosío, personaje que ese mismo año había afrontado la tragedia de Temamatla. La prensa independiente y de oposición enjuició la capacidad administrativa de Mena, y *El Tiempo* no fue la excepción, ya que le reprochó no tener “conciencia de la gravedad de sus deberes” y de mal gastar su tiempo en el “zaguán de un club, [ni siquiera en los salones] en la más completa ociosidad”.³⁰ Esta misma diatriba la compartían *El Hijo del Ahuizote* y *El*

²⁷ *Id.*

²⁸ *El Tiempo*, 31 de octubre de 1899, p. 2.

²⁹ (1841-1908) Originario de León, Guanajuato. Se integró a la Guardia Nacional en 1857, participó en la defensa de la ciudad de Puebla (1863), posteriormente se unió al círculo político como diputado al Congreso de la Unión, ocupación que alternó con los levantamientos armados —contra Juárez y Lerdo de Tejada— encabezados por Díaz, quien luego lo nombró administrador de Rentas del Distrito Federal, puesto que mantuvo escasas semanas, pues fue llamado para ir a gobernar Guanajuato (1877-1880). Concluida su gobernatura, se dirigió a la capital del país para instalarse en el senado; obtuvo el grado de general de brigada y recibió el nombramiento de ministro plenipotenciario de México en Berlín, donde llevó a cabo las negociaciones de la llamada deuda inglesa y el empréstito con la casa berlinesa Bleichröder (1888), el cual se rehusó a firmar. La estancia en Europa se prolongó hasta 1895; tras su retorno, encabezó la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas y la Secretaría de Guerra y Marina (1903-1905).

³⁰ *El Tiempo*, 31 de octubre de 1899, p.2.

Alacrán,³¹ publicaciones fustigadoras del régimen de Porfirio Díaz que, desde la caricatura, descalificaron la personalidad de Mena, a quien le imputaron todas las desavenencias ferrocarrileras, además de censurarlo por ser miembro y visitante asiduo del Jockey Club.

Ambos hebdomadarios, justo en el año de 1899, se enfocaron en dar un constante seguimiento a las inacciones de Mena en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Dependencia fundamental en el gobierno, dado que se encargaba de administrar los proyectos referentes a la infraestructura del país o mejoras materiales, los cuales debían conducirlo por la senda del progreso mediante la construcción y mantenimiento de canales, carreteras, calzadas, puentes, monumentos públicos, obras en los puertos, ferrocarriles, telégrafo, teléfono, luz, desagüe del Valle de México, etcétera.

Dentro de esta gama de ocupaciones sobresalió el ramo de ferrocarriles, los editores de los periódicos, subvencionados o no, dedicaron varias páginas a reseñar los continuos accidentes, una labor que emprendieron desde el establecimiento de las primeras vías ferrocarrileras y tranviarias; sin embargo, en vísperas de fenecer el siglo XIX, subrayaron las desgracias que provocaban. Ahora bien, la pregunta es por qué se ocuparon tanto del tema. Acaso observaron un incremento en los accidentes o encontraron que ya había pasado el furor por viajar en ferrocarril y que sus instalaciones estaban en decadencia, o era una forma de criticar la próxima inauguración de los tranvías eléctricos.³²

El Alacrán fue blanco de represión desde su primer número, dado que el promotor fiscal del primer distrito de la corte, Antonio Robert, consideró que se insultaba a los altos funcionarios federales, específicamente a los ministros de Gobernación y Comunicaciones.³³ Los colaboradores del sabatino culparon al general Mena de ser el denunciante que los condujo a prisión, pues se ofendió por una caricatura referente al Jockey

³¹ *El Hijo del Ahuizote*, semanario satírico fundado y dirigido por Daniel Cabrera, circuló de agosto de 1885 hasta mayo de 1903. *El Alacrán*, semanario satírico propiedad de Alberto Araus y dirigido por Mariano Ceballos, circuló de agosto de 1899 hasta junio de 1900.

³² La primera vía de tendido eléctrico en la Ciudad de México comenzó a operar el 15 de enero de 1900.

³³ *El Tiempo*, 2 de septiembre de 1899, p. 2.

Club, “en la cual el señor ministro se ha creído reconocido en la figura de un criado”.³⁴ Mas la censura no fue impedimento para continuar con la publicación; todo lo contrario, la crítica fue constante y contundente. Antes del accidente del Ferrocarril del Valle, Mena era proyectado como un tipo vanidoso, obsesionado con la elegancia y el buen vestir, despreocupado por el funcionamiento de los ferrocarriles, amigo de la muerte, personaje que lo incitaba a seguir descuidando sus labores en la Secretaría de Comunicaciones, al tiempo que le agradecía y felicitaba por enviarle “más marchantes”.³⁵ Posterior al siniestro, el semanario externó su punto de vista con la caricatura “Las delicias del Ferrocarril del Valle” (figura 5), composición en la que, supuestamente, Mena, junto con el Tío Sam, representante de los “ferrocarriles yankis”, realiza una inspección ocular,

FIGURA 5
“LAS DELICIAS DEL FERROCARRIL DEL VALLE”



Fuente: *El Alacrán*, 4 de noviembre de 1899, p. 4. Hemeroteca Nacional, fondo Reservado.

³⁴ *El Alacrán*, 3 de septiembre de 1899, p. 2.

³⁵ *El Alacrán*, 14 de octubre de 1899, p. 1.

solicitada por el juez Chapital a la Secretaría de Comunicaciones,³⁶ la cual debía ejecutarse para así autorizar el levantamiento de los escombros.

En la conversación imaginaria Mena dice: “¿Qué ha sido eso, mister? A lo que éste respondió: —Nada, lo de todos los días; unos cuantos muertos y heridos. Un ministro no debe hacer caso de esas tonterías. Usted, duro contra los de *El Alacrán*”. Ambos personajes se muestran indiferentes ante la cruel escena, quien se regocija es la muerte aposentada sobre uno de los vagones volcados y desde ahí mira los cuerpos de los pasajeros prensados, e igual que el Tío Sam, lleva un sombrero con las estrellas características de la bandera estadounidense. Aquí cabe dilucidar que, hacia 1895, en su ramo, el Ferrocarril del Valle era la segunda empresa importante de la Ciudad de México,³⁷ característica que le valió para ser comprada por la Compañía Limitada de Ferrocarriles del Distrito, constituida por distinguidos miembros del ámbito económico y político como Félix Cuevas, Justino Fernández, Sebastián Camacho, José Ives Limantour y Pablo Macedo.³⁸

El historiador Rodríguez Kuri apuntó que dicho grupo se perfilaba para “convertirse rápidamente en monopolio” que controlaría desde el ámbito tanto público como privado el transporte ciudadano, dado que Camacho era presidente del Ayuntamiento de México y Limantour se desempeñaba como ministro de Hacienda; pero, al siguiente año, los derechos de la compañía fueron vendidos a Julius Wernher y Alfred Beit, promotores londinenses, que la renombraron Compañía de Ferrocarriles del Distrito Federal de México, aunque conservó como socios a varios empresarios mexicanos,³⁹ entre ellos, Pablo Macedo, quien fue designado director de la empresa en 1898;⁴⁰ posteriormente, fungió

³⁶ El trabajo fue asignado a los ingenieros Mariano Soto y Carlos López Guerrero (*El Continente Americano*, 1 de noviembre de 1899, p. 3).

³⁷ La junta directiva estaba integrada por Agustín Cerdán, Rafael Dondé, José Sánchez Ramos y Bartolomé Carbajal Serrano.

³⁸ *La Voz de México*, 12 de julio de 1895, p. 1.

³⁹ Ariel Rodríguez Kuri, “El ayuntamiento y el servicio de tranvías, 1880-1914”, en *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 154-155.

⁴⁰ En ese mismo año también fue electo diputado y presidente de una compañía mexicana de asfalto, la cual realizó contratos con el ayuntamiento de la capital (*El Popular*, 24 de septiembre de 1898, p. 1; *La Patria*, 12 de julio de 1898, p. 1).

como presidente del consejo de administración, y su hermano Miguel S. Macedo como abogado de la misma, que, a su vez, era el presidente del ayuntamiento, cargos que ejercían cuando aconteció el descarrilamiento del Ferrocarril del Valle.

El Hijo del Ahuizote fue, probablemente, el único periódico que responsabilizó a Pablo Macedo de los desperfectos ferrocarrileros, crítica que canalizó en la caricatura “La catástrofe de la Indianilla” (figura 6). A diferencia de los colegas, *El Popular*, *El Chisme*, *El Mundo*, *El Imparcial*, o de Vanegas Arroyo, el dibujante no representó el accidente en sí, ni tampoco en el editorial se ofrecieron detalles de cómo sucedió, el estado que guardaban los heridos, ni del proceso legal que se debía de aplicar. En la composición se aprecia el semblante de Macedo metamorfoseado con la puerta de la caja de humo de la locomotora, analogía que denota que él estaba al frente de la empresa a la que pertenecía el Ferrocarril del Valle. El paisaje que lo rodea es funesto, yacen los restos óseos de las víctimas del tren y algunos parecieran revivir y clamar justicia; el hombre-máquina los evade, pero se asusta ante la aparición cuasi celestial del

FIGURA 6
“LA CATÁSTROFE DE LA INDIANILLA”



Fuente: *El Hijo del Ahuizote*, 5 de noviembre de 1899, p. 1720. Hemeroteca Nacional, fondo Reservado.

secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Francisco Z. Mena, revestido de Júpiter, acompañado por un águila, símbolo identitario del dios romano, así como el cetro y el rayo, los cuales estremece furioso, al tiempo que exclama: “A que me enojo y te pego, asesino reincidente”.⁴¹ Dicho reclamo se debía a que la empresa ferrocarrilera no se ajustaba a los lineamientos establecidos por la secretaría que él encabezaba; en otras palabras, desafiaba su autoridad y poder ante el estado, convirtiéndolo en mofa de la prensa.

El hebdomadario centraba su crítica en las caricaturas, aunque también solía hacerla mediante la adaptación de fragmentos de una obra literaria o plegarias, o bien creaba sus propios poemas y corridos, pero con estilo diferente a los difundidos por Vanegas Arroyo. *El Hijo del Ahuizote*, con motivo de “La catástrofe de la Indianilla”, deleitó a sus lectores con “Meneos ferrocarrileros”, composición formada por veinte estrofas, cada una con cuatro versos, en los que, con tono satírico, se narra el mal funcionamiento de la empresa; de ahí que la autoría sea de K. Tástrofe. Un fragmento del texto es:

Comienzan los tambaleos / del fin del mundo que truena, / encomendándose a Mena, / el señor de los *meneos*. // ¡Que san Nito nos proteja! / cual secos tejamaniles / truenan los ferrocarriles, / que son pura leña vieja. // [...] // El Diablo es el maquinista / de esos trenes de vapor / de los que empieza el temblor / al salir de Buenavista. // [...] // Las locomotoras braman / cual infernales dragones / y rechinan los vagones / y a Dios los viajeros claman. // Las máquinas, como fieras, / echan llamas por los ojos / se embisten, y en mil despojos / vuelan coches y calderas, // carros de leña, furgones, / maquinistas, fogoneros, / garroteros, pasajeros, / entre estruendo y convulsiones. // Cuando no es la colisión / es del descarrilamiento, / que improvisa en un momento / el humano *salpicón*. // [...] // Los coches telescopiados / en el gran salto mortal, / forman enorme huacal / con muertos despedazados. / Por aquí danzan las piernas / rotas, con temblor atroz; / las manos dicen ¡adiós! / con expresiones muy tiernas. // Los heridos gimen roncos, y les gritan mil ternezas / a la Empresa, las cabezas / separadas de los troncos. // Y la Empresa, sin rodeos, / empieza a esconder los muertos,

⁴¹ *El Hijo del Ahuizote*, 5 de noviembre de 1899, p. 720.

/ que son los testigos yertos / de los trágicos meneos. // [...] // Eso cuesta a la Nación / más de trecientos millones / de papa de subvenciones / por darnos tanto *trillón*. //

⁴²

El autor describe una situación general y nada favorecedora del servicio del transporte ferrocarrilero, percepción que la prensa tenía tiempo denunciando. De hecho, desde su introducción, pues “dio origen a problemas que no habían existido hasta entonces [...] descarrilamientos, atropellados y asaltos”; en su momento, se adoptaron medidas que, en lo posible, los evitarían, pero la periódicos continuaron reseñando “los conflictos que sufrían los pasajeros”.⁴³ Las quejas que se reportaron entre 1869 y 1899 son muy similares, pues se comentaba el estado ruinoso de las máquinas, los rieles y los vagones. En la última década del siglo XIX, algunos impresos atribuyeron el problema al general Mena, secretario de Comunicaciones, en tanto que, aparentemente, no ejercía su autoridad y era permisivo con la empresa que tenía monopolizados los ferrocarriles.

Las acusaciones no sólo estaban dirigidas al Ferrocarril del Valle, incluía a otras líneas, por ejemplo, el Ferrocarril de Chalco.⁴⁴ Las autoridades federales y locales emitieron varios llamados de atención a las empresas operadoras de transporte. En 1892 se incitó al Ferrocarril del Valle a que reemplazara su material rodante; el ingeniero Roberto Gayol dio seguimiento al caso, y apuntó que el cambio no tenía “razón de ser, y mucho menos si se considera que, no habiendo estadística de defunciones ocasionadas por las distintas tranvías de la capital, no puede asentarse a priori que las del Valle ocasionen más desgracias”.⁴⁵ Pese a esta opinión oficial, la prensa insistió en que las desgracias ferrocarrileras se debían al deplorable estado de los coches, principalmente,

⁴² *El Hijo del Ahuizote*, 12 de noviembre de 1899, p. 727.

⁴³ Jaime Abundis Canales, *La huella carmelita en San Ángel*, México, INAH, 2007, p. 906.

⁴⁴ El historiador Sergio Miranda Pacheco detectó la querrella que el ayuntamiento de Tacubaya entabló contra la empresa del Ferrocarril de Chalco en 1866 y 1870. La inconformidad se debió por incumplir los reglamentos y no asumir las consecuencias de “los constantes daños materiales y humanos que provocó la construcción de vías y el tránsito de trenes” (Sergio Miranda Pacheco, “Los medios de transporte y el comercio”, en *Tacubaya de suburbio veraniego a ciudad*, México, UNAM, 2014, pp. 159-160).

⁴⁵ *La Patria*, 29 de mayo de 1892, p.3.

los de segunda clase, condición que los viajeros podían constatar.⁴⁶ Otra causal era la ineptitud de los trabajadores (maquinistas, fogoneros, guardavías, cambiadores) que desatendían sus funciones. En febrero de 1893, periódicos capitalinos publicaron la nota de una catástrofe, el choque de dos trenes del Ferrocarril del Valle que había tenido como consecuencia “ocho heridos de gravedad y dos muertos”.⁴⁷ El percance ocurrió frente al panteón de La Piedad, donde existía el cambio de vía, el cual no se manipuló a tiempo, y tras el accidente los responsables se dieron a la fuga. Al año siguiente, *El Relámpago*, tras referir otro choque de la vía en cuestión, asentó que ya era “alarmante” su desempeño, pues “casi no hay semana en que no se registre algún accidente”, a la vez que pedía la intervención del inspector de ferrocarriles y de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.⁴⁸

La Gaceta Comercial, diario que se ocupó de informar el desarrollo moral y material del país, así como de dar a conocer sus progresos en el extranjero, salió a la luz pública en octubre de 1899, y⁴⁹ un mes después señaló que ya había tratado “varias veces” la urgencia de que las empresas ferroviarias garantizaran al público un viaje seguro o una indemnización en caso de percance. Era consciente de que los accidentes ferrocarrileros sucedían en todas partes del mundo, con mayor o menor frecuencia; no obstante, se percató de que “en parte alguna ocurre lo que aquí, o por lo menos no tenemos noticia de que ocurra, porque los accidentes, tanto en el Ferrocarril del Distrito como en los otros [...] se repiten de un modo alarmante de poco tiempo a esta fecha”. Si bien advirtió la frecuencia, no ofreció datos estadísticos relacionados con el número de accidentes ni de perjudicados que respaldaran su percepción. Esta publicación, así como sus contemporáneas, criticaron las condiciones mecánicas y físicas con las que trabajaban los ferrocarriles, además de quejarse del personal que los atendía.

⁴⁶ *El Correo Español*, 13 de enero de 1894, p. 3.

⁴⁷ *El Diario del Hogar*, 23 de febrero de 1893, p. 1.

⁴⁸ La nota se ilustró con una xilografía que recreaba un descarrilamiento (*El Relámpago*, 6 de noviembre de 1894, p. 1).

⁴⁹ Desde sus primeros números, *La Gaceta Comercial* y *El Alacrán*, dos publicaciones de distinta índole, abordaron la problemática del ferrocarril, lo cual indica que la prensa, en general, criticó esta rama emblemática del gobierno porfiriano.

Por su parte, el literato y periodista Ángel del Campo escribió en *El Universal* la sección “Kinetoscopio”, donde relató diferentes aspectos de la vida moderna y, obviamente, el ferrocarril era parte fundamental. Comparó las ventajas de la bicicleta contra otros medios de transporte:

Liberta, ¡Gracias Dios mío, gracias! Liberta de los ferrocarriles de distrito, es decir, de la lentitud, de los descarrilamientos, de las *corridas* paradas, de las carrozas fúnebres, que no encuentran escape, del boletero que no tiene cambio, de las señoras que viendo el coche lleno, se suben con toda la cría y os fuerzan a ir parados, sin dar siquiera las gracias; de las conversaciones tontas del tranvía y de esa especie de prensa humana que os hace sudar el quilo, encerrados en un carrito que se desarma, y oliente, por gracia del calor, a humo, a sudor y a zapatos”.⁵⁰

Esta impresión personal se publicó en 1896, un año después de la tragedia de Temamatla, opinión que reafirmaba el funcionamiento cotidiano del transporte público, y concretamente del ferrocarril, el cual fue objeto de elogios y críticas desde su implantación en territorio nacional, pues se hablaba de los avances alcanzados, así como de los frecuentes accidentes, la negligencia de la empresa encargada y la pasividad de las autoridades; discurso que se repetía en el transcurrir del tiempo. En la literatura de viajes algo similar sucedió,⁵¹ los escritores narraron sus travesías en las vías férreas, pasando de la novedad y fascinación por la maquinaria a la decadencia del servicio. Manuel Gutiérrez Nájera pintó con certeras palabras “la prosopopeya” de la locomotora:

El negro caballo del imperio de hierro, se dirige a su bebedero para saciar su sed y refrescar sus entrañas hirvientes. Los vagones abren sus puertas para tragarse, como antropófagos, a los pasajeros; de repente, ligera como una pluma, y pesada como una montaña, pónese en movimiento la

⁵⁰ *El Universal*, 6 de junio de 1896, p. 1.

⁵¹ Para tener un panorama de la configuración y desarrollo de la literatura de viajes en México, consúltese Luz América Viveros, “En diligencia, mula y ferrocarril, por tierras mexicanas: contexto de publicación en la prensa mexicana de algunos textos viajeros de Manuel Payno y Manuel Gutiérrez Nájera”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XX, núms. 1-2 (primer y segundo semestre de 2015), pp. 85-113.

serpiente de hierro; la locomotora hace un esfuerzo, mueve sus patas circulares, lanza resoplidos y surtidores de vapor, arranca los pesados carruajes de su inercia, separa manos que se estrechan con efusión, rompe los hilos de diamante que unen tantos corazones, y se pierde a lo lejos, mientras sacuden los viajeros sus pañuelos asomados a los angostos ventanillos.⁵²

Ángel del Campo difiere de las crónicas de viaje de sus predecesores; por ejemplo, las proyectadas por Gutiérrez Nájera; someramente se trasluce cómo se pasa de la novedad a la decadencia, se ha olvidado aquella primera fascinación por explorar la vida a través de abordar un vagón del tren y reinterpretar desde ahí el tiempo y el espacio.

COMENTARIO FINAL

La producción gráfica y literaria de Vanegas Arroyo relacionada con los ferrocarriles es un campo fértil, prácticamente inexplorado, pero de enorme interés, dado que permite detectar convergencias y divergencias con la prensa, pues tomaba de ella lo que mejor le convenía. Con el ejemplo del Ferrocarril del Valle, se puede discurrir que no le interesó tomar la opinión de los semanarios con caricaturas, tales como *El Alacrán* y *El Hijo del Ahuizote*, publicaciones caracterizadas por su abierta crítica al gobierno de Porfirio Díaz. Ahora bien, el cotejo de las notas periodísticas referentes a la catástrofe en cuestión deja entrever una considerable variación informativa, lo cual inquieta, pues surge la duda de cómo Vanegas Arroyo seleccionaba los datos para mandar escribir los corridos. A primera vista, parece que tomaba las primeras impresiones, sin poner en tela de juicio su veracidad, ni tampoco aporta una averiguación propia, de tal forma que su interés es meramente mercantil y la pronta venta del suceso. Asimismo, la imagen que acompaña a los versos del corrido se encuentra desligada, pues no reconstruyó una escena en específico, sino que se limitó a presentar un descarrilamiento con heridos.

⁵² Manuel Gutiérrez Nájera, "Viajes extraordinarios", en *Prosa*, tomo 1, México, Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, 1898, p. 272.

Otra revelación que resultó de comparar la prensa y el impreso de Vanegas Arroyo es que, hasta donde es posible apreciar, las autoridades no se ocuparon de registrar los accidentes ferrocarrileros que, como ya se apuntó, eran constantes desde que se inauguró dicho transporte, pero que tendió a incrementarse en la década de 1890, justo cuando el tendido tranviario se había extendido ampliamente por la Ciudad de México y por el territorio nacional para conectar a varios estados con la capital del país. Además, en ese lapso, la empresa de los Ferrocarriles del Distrito comenzó un monopolio que, a la postre, fue adquirido por inversionistas extranjeros, y como sea, en manos de unos u otros, la crítica a sus servicios fue la misma, falta de mantenimiento a las instalaciones, a las máquinas e incapacidad de los operarios, quienes eran los culpables de las desventuras de los pasajeros. Por cierto, tampoco se tenía una estadística de defunciones y heridos que diera cuenta de los daños ocasionados. En particular, la prensa apeló porque las empresas indemnizaran a los afectados, pero es un tema que está pendiente por estudiar.

Por último, los semanarios satíricos con caricaturas incluyeron el tema del descarrilamiento del Ferrocarril del Valle con la intención de criticar la infraestructura y administración porfiriana, mediante la figura de Francisco Z. Mena, secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, la cual resguardaba el progreso material del país. En contraste, Vanegas Arroyo publicaba sus impresos limitándose a dar de forma rápida la nota sensacionalista, sin embargo, de forma indirecta reafirmaba el mal funcionamiento de los ferrocarriles que era objeto de censura por parte de la prensa tanto subvencionada como independiente.

REFERENCIAS

- ABUNDIS CANALES, Jaime, *La huella carmelita en San Ángel*, México, INAH, 2007.
- CORONADO GUEL, Luis Eduardo. *La alameda potosina ante la llegada del ferrocarril. Espacio, poder e institucionalización de la ciudadanía moderna en San Luis Potosí, 1878-1890*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2015.

- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Prosa*, tomo 1, México, Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, 1898.
- MASERA, Mariana *et al.*, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en Mariana Masera (coord.), *Colección Chávez-Cedeño: Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 25-60.
- MIRANDA, Francisco de P., “Evolución de la sanidad en México”, *Salud Pública de México*, vol. 33, núm. 5 (1991), pp. 554-559.
- MIRANDA PACHECO, Sergio, *Tacubaya de suburbio veraniego a ciudad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- PAYNO, Manuel, *Memoria sobre el ferrocarril de México a Veracruz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, *La experiencia olvidada. El ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*, México, El Colegio de México, 1996.
- VIVEROS, Luz América, “En diligencia, mula y ferrocarril, por tierras mexicanas: contexto de publicación en la prensa mexicana de algunos textos viajeros de Manuel Payno y Manuel Gutiérrez Nájera”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XX, núms. 1-2 (2015), pp. 85-113.

Impresos

- El descarrilamiento del Ferrocarril del Valle*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827499736/1/>>, (consultado el 20 de mayo de 2020).

Hemerografía

- El Alacrán.*
El Chisme.
El Correo Español.

El Diario del Hogar.
El Hijo del Ahuizote.
El Imparcial.
El Mundo.
El Popular.
El Relámpago.
El Tiempo.
El Universal.
Gaceta Médica de México
La Gaceta Comercial.
La Patria.
La Voz de México.

TERCERA PARTE

La tradición y los imaginarios

DE LA TRADICIÓN ORAL A LA HOJA VOLANDERA

EL MOTIVO DEL DESCUBRIMIENTO DE LA IDENTIDAD DE LA BRUJA EN LEYENDAS Y RELACIONES DE SUCESOS

DANIRA LÓPEZ TORRES
EL COLEGIO DE SAN LUIS

En la literatura de tradición oral hispánica encontramos la presencia del personaje de la bruja, sobre todo en cancioncillas, cuentos, fábulas y leyendas. Entre las leyendas de brujas que circulan en esta tradición, interesan particularmente aquellas que presentan el motivo del descubrimiento de la identidad brujeril de la protagonista. Se trata de leyendas¹ que narran cómo uno de los personajes (el hijo, la hija o el marido) descubre infraganti dicha metamorfosis y termina evidenciándola frente a otros (amigos, familia, autoridades eclesiásticas o gubernamentales, entre otras), lo que conlleva, en muchos de los casos, a la muerte de la bruja.

En el presente comentario se busca mostrar la pervivencia de esta leyenda de tradición oral en los impresos publicados por el editor popular mexicano Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917),² materiales que recogían dicha literatura que, de una u otra manera, circulaba en el México

¹ Sobre el género de la leyenda, Mercedes Zavala señala que “a pesar de la ambigüedad del género y de las distintas perspectivas de estudio, sobresalen dos elementos característicos para toda leyenda: el valor de verdad y la ubicación en un tiempo y un lugar más o menos determinados” (en Mercedes Zavala Gómez del Campo, “La tradición oral del noroeste de México: tres formas poético-narrativas”, tesis doctoral, El Colegio de México, 2006, p. 240). Añade que algunos de los elementos que la caracterizan son, por ejemplo, que alude a “la relación del hombre con lo sobrenatural; sus temas pueden ser religiosos o profanos. El narrador la ubica en un tiempo más o menos reciente y en un lugar conocido por la comunidad” (*id.*).

² Sobre el nacimiento del impresor, se han manejado varias fechas. Me quedo con la registrada por Ángel Cedeño, quien señala la fecha registrada en la partida de bautismo de Antonio Vanegas Arroyo: 14 de junio de 1852 (en Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. México, El Colegio de México, 2017, p. 17). El periodo de funcionamiento de la imprenta bajo la dirección del editor fue de 1880 hasta 1917, que es el año en que fallece Antonio Vanegas Arroyo; posteriormente siguió funcionando como testamentaria a cargo de la familia.

de entre siglos y cuyos orígenes se remontan a una antigua tradición e imaginarios hispánicos. En especial, interesa mostrar la relación que existe entre la hoja volante titulada *Suceso nunca visto. Rosa la Bruja. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*³ y algunas leyendas sobre brujas que todavía hoy en día es posible recoger en la tradición oral de México. En este caso en particular, las leyendas que aquí se refieren fueron localizadas en diferentes corpus, pertenecientes a investigaciones elaboradas en años recientes en México y que involucran la realización de trabajo de campo en el país.

La imprenta popular mexicana de Antonio Vanegas Arroyo se distingue entre las de su género por su vasta y atractiva producción de impresos, ya sea por la diversidad temática que abarcaba o por lo llamativo de los grabados que las encabezaban. Su periodo de producción comprendió las últimas dos décadas del siglo XIX y aproximadamente las cuatro primeras del siglo XX. La imprenta producía varios formatos, entre los que destacan la hoja volante, el pliego suelto, el cuadernillo y el librito, principalmente. Como se sabe, este tipo de manifestaciones de la literatura popular “proviene esencialmente de los centros culturales hegemónicos, y [...] por ello tienen una presencia significativa en los medios de comunicación derivados de la imprenta: tales como pliegos sueltos, hojas volantes, folletos, cancioneros, etcétera, todo lo cual constituye en realidad un género literario específico conocido muchas veces como ‘literatura de cordel’”⁴.

Estos materiales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo llegaron a circular no sólo en la capital del país, donde se ubicaba la casa editora, sino también en el resto de los estados de la república y aun en aquellos del sur de Estados Unidos, pues eran constantemente solicitados al

³ *Suceso nunca visto. Rosa la Bruja. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, s. f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja.djvu/2>>; y <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja_B.djvu/2> (consultados el 23 de agosto de 2021). Este ejemplar no registra fecha de publicación, pero otro de los ejemplares registra el año de 1903; sin embargo, no se sabe en qué año circularon tres de los ejemplares localizados, porque no lo registran.

⁴ Aurelio González, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, p. 450.

editor para su venta y deleite de los habitantes del interior y de la población migrante. Se puede decir que Antonio Vanegas era un impresor y editor experimentado, pues se trata de una tradición heredada por el padre, José María Vanegas, quien conocía a detalle el trabajo de la imprenta, ya que siempre estuvo vinculado al oficio en la ciudad de Puebla, donde había desempeñado todas y cada una de las labores del ramo. Antonio Vanegas se inició en este oficio de la mano de su padre y, posteriormente, a la muerte de éste, emprendió su propio negocio.

El corpus referido (leyendas de la tradición oral y hoja volante, ambas producidas en México) involucra dos soportes distintos, el oral y el impreso; manifestaciones literarias que por lo regular establecen una relación de ida y vuelta, como refiere García de Enterría, al señalar que “es muy claro el proceso de intertextualidad entre la letra y la voz que encontramos en estos textos, y recursos que provienen de ambos campos aparecen de manera constante en la literatura de cordel y en las historias que ella nos cuenta”.⁵ En el corpus de soporte oral que aquí se describe, el motivo referido se identificó, de manera reciente, en un conjunto de leyendas recogidas en la región centro y noreste del país. En el soporte impreso, antes referido, el mismo motivo de transformación y descubrimiento de la bruja se ha observado no sólo en relaciones de sucesos impresas y publicadas, en este caso, en formato de hoja volante y por la imprenta popular mexicana de Antonio Vanegas Arroyo, sino también en testimonios inquisitoriales, como se comenta más adelante.

Se trata de dos tradiciones literarias distintas, una oral y tradicional, anónima, que se transmite de generación en generación y que vive en variantes; la otra, impresa y popular, que cuenta por lo regular con una autoría o responsabilidad declarada, razón por la que no sufre mayores modificaciones en el tiempo.⁶ En el caso de las relaciones de sucesos publicadas por Vanegas Arroyo, éstas no suelen incluir una autoría específica (como sí ocurre en otros impresos del editor) sino la adjudicación de la responsabilidad del impresor y los contenidos no sufren grandes

⁵ María de la Cruz García de Enterría, “Poesía marginada y callejera en el Barroco”, *Revista de Historia y Arte*, núm. 1 (1995), p. 53.

⁶ Para revisar las definiciones de literatura popular y tradicional, véase Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” [1939], en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 73.

modificaciones en las diferentes ediciones de la publicación. Ambas tradiciones mantienen una estrecha interrelación por medio de los mecanismos comunes de su transmisión (escrita, oral-memorística y performativa), ya que la hoja volante solía difundirse no sólo de manera impresa y de mano en mano, sino también de forma oral, en voz de pregoneros que leían o interpretaban estos impresos frente a un público, por lo regular en ferias y mercados, en algunas ocasiones acompañados de música.⁷

De esta manera, dichas publicaciones no sólo llegaban a un público lector sino también oidor y analfabeta, que observaba el impreso junto con el atractivo grabado que lo encabezaba, además de escuchar la narración y presenciar su interpretación performática. Se sabe que, muchas veces, se memorizaban los textos para repetirlos posteriormente, acción para la cual no era necesario saber leer, igual que para los ciegos copleros de los siglos XVI a XVIII no era necesario ver. Justo el texto en verso, que por lo regular aparece en el reverso de la hoja volante de Vanegas Arroyo, facilitaba la función mnemónica y, por tanto, su reproducción y difusión no sólo impresa sino también oral. Se trata de una literatura, como subraya García de Enterría, que “se dirige de forma primordial, aunque no exclusiva, al pueblo, y expresa su mentalidad, al mismo tiempo que confirma y modela sus gustos y tal vez su corazón y su espíritu”.⁸ Algo similar ocurre en la literatura de tradición oral cuando se dice que recoge o refleja el sistema de valores de la comunidad en que se produce y transmite.

Como antes se mencionó, los dos principales núcleos de acción que permiten la identificación de esta leyenda son, por un lado, la transformación de la bruja y, por otro, el descubrimiento de esa identidad oculta por un tercer personaje cercano a ésta. En las leyendas del corpus que aquí se presentan cobran especial relevancia las descripciones de las transformaciones de la bruja —como motivo principal de estas leyendas—, así como la recurrencia de un conjunto de elementos circunstanciales en la historia, que permiten la identificación de la leyenda y sus variantes, como se verá más adelante.

⁷ La descripción de una de las escenas donde el pregonero recita a voz en cuello estos impresos se pueden encontrar en Rubén M. Campos, *El folklóre literario de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1929, p. 14.

⁸ M. de la C. García de Enterría, “Poesía marginada...”, p. 54.

Antes de entrar en materia, se trae a la memoria un antecedente cercano de la transformación de la bruja del que se tiene noticia; se trata de un relato inquisitorial recuperado por López Ridaura, Granados y Carranza, fechado en 1735, en Ayochico, Jalisco, México, donde se describe con minucioso detalle el ritual de esta metamorfosis, que sirve de referencia y precedente a la transformación que se narra en el impreso popular del México de entre siglos (XIX-XX) antes referido y que aquí nos ocupa, y aquellas transformaciones que se relatan en las leyendas de la tradición oral moderna de México que se revisarán en el presente comentario.

El relato inquisitorial referido registra la denuncia que hizo Juana Teresa Gómez, de quince años, en contra de su madre, María Gómez, y de una india llamada Leonor, tras acusarlas de ser brujas. En dicho testimonio, la joven narra a los inquisidores cómo su madre vuela por las noches en forma de una lucecita verde, que se enciende y apaga, luego de que su gato le retira toda la carne y ella pronuncia las palabras: “De villa en villa, sin Dios ni santa María”. La descripción de esta transformación, registrada en el proceso, es la siguiente:

Despide toda la carne de su cuerpo, piernas y brazos, aparte, la de la cara y pechos separada por ministerio de el gato, y queda sola la osamenta, aviendo antes sacádole los ojos, los que mete dicho gato devajo de un tenamaste. [...] Que, al tiempo de quererse separar la carne de el cuerpo, comiensa el gato a parársele en dos pies, mauyándole, y que entonses se desaparese i sale una lucecita berde dando como saltos, i que a cada salto se apaga i enciende, i el gato en su seguimiento. [...] Que de esta suerte se ban como a la media noche i buelven a el amanecer, y que juntamente se desaparese la osamenta. [...] Que quando buelben, los dichos gatos sacan los ojos de devajo de el tenamaste [...] y se los ponen. Y que después les ponen la carne de la cara y demás partes de el cuerpo, y echo esto se desaparezen los gatos, i ellas se rrecogen a dormir el resto de la mañana.⁹

⁹ Cecilia López Ridaura, Berenice Granados y Claudia Carranza, “De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. VII, núm. 2 (2007), pp. 219-220. Las autoras advierten haber modernizado la puntuación y deshecho las abreviaturas del original, asimismo refieren que los textos recogidos provienen de diferentes expedientes del Santo Oficio conservados en el Archivo General de la Nación (AGN, ramo Inquisición); en el caso particular

Como bien refieren las autoras que recuperan estos documentos, se trata de “testimonios que ponen al descubierto una mentalidad que tiende a lo maravilloso y en la que se llegan a mezclar rasgos de las diferentes tradiciones vivas en la sociedad novohispana”,¹⁰ y advierten que, aunque no se trata de documentos literarios sino judiciales, es posible encontrar en ellos elementos de la tradición oral.¹¹

De la descripción del ritual de transformación de la bruja arriba citado, quedan algunos indicios tanto en el impreso publicado por el editor popular Antonio Vanegas Arroyo como en las leyendas sobre brujas recogidas en diversas poblaciones de México y que aquí se comentarán. Difícilmente se encontrará, en estos otros registros, una descripción tan detallada como la que muestra el relato inquisitorial, pero sí prevalecen muchos de los elementos referidos en el testimonio anterior, como son la presencia del tenamaste –fogón–, el fuego, el quitarse algunas de las partes del cuerpo –sobre todo ojos y piernas– para dejarlos a resguardo cerca del calor, la transformación –previa al vuelo–, ya sea en lucecita o bola de fuego, o bien en algún animal –casi siempre un ave–, la referencia al momento del vuelo a la medianoche y el retorno al amanecer, para recuperar la forma humana.

En cuanto al impreso, existen al menos cinco hojas volantes localizadas con esta misma historia y publicadas por la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo; cuatro pertenecen a la base de datos del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) y uno al Instituto Iberoamericano de Berlín.¹² De las cinco

del documento citado, la fuente aludida es AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 38, ff. 409v-410v. También se encuentra en María Águeda Méndez *et al.* (coords.), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición s. XVII. Archivo General de la Nación (México)*, México, Archivo General de la Nación / El Colegio de México / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, núm. 2509.

¹⁰ C. López Ridaura *et al.*, “De pactos...”, p. 207.

¹¹ *Ibid.*, pp. 207-208.

¹² La base de datos del Laboratorio de Cultura e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), proyecto a cargo la Dra. Mariana Masera, se puede consultar en <http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>. La colección de Estampas Mexicanas del Instituto Iberoamericano de Berlín se puede consultar en <http://ipm.literaturas-populares.org/Inicio>. Otra base de datos que alberga impresos del editor es la del Fondo Vanegas Arroyo y Posada, de El Colegio de San Luis, A. C., que se puede consultar en el catálogo de su biblioteca, disponible en <https://biblio.colsan.edu.mx/>.

hojas localizadas, sólo una registra el año de publicación de 1903;¹³ las otras cuatro lo omiten, pero una –de la cual existen dos ejemplares idénticos– añade datos singulares, por ejemplo, el precio de “5 centavos”, información que puede ayudar a calcular el año de su publicación. Esta hoja presenta, además, algunas variantes, como el suprimir una de las trece cuartetas octosílabas que registran al reverso las otras hojas localizadas; y es la única hoja que presenta un íncipit distinto que añade el nombre de la protagonista, “Rosa la Bruja”, además del encabezado “Suceso nunca visto” y el subtítulo descriptivo que todas las hojas incluyen.¹⁴ El otro impreso localizado en LACIPI es igual al que incluye el año, sólo que en este otro caso no registra la fecha.¹⁵ En cuanto al impreso identificado en el acervo de Berlín,¹⁶ éste es igual a la versión antes referida, localizada en LACIPI.

Respecto al contenido general del impreso, tenemos que los cuatro ejemplares localizados abren al frente con el encabezado formulístico “Suceso nunca visto”, que inmediatamente atrapa la atención de lectores y oidores, y bajo este íncipit, uno de los impresos añade: “Rosa la Bruja”, y enseguida el subtítulo que todos incluyen: “¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!”, y que describe en qué consiste dicho suceso inusitado, pues se trata nada menos que de una bruja que, para transformarse, se quita las piernas y cuya transformación consiste en aparecer como serpiente y posteriormente

¹³ *Suceso nunca visto. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, 1903. Disponible en <http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SNFuego_B.djvu#tab=Folio_representativo> (consultado el 23 de agosto de 2021).

¹⁴ De esta hoja se localizaron dos ejemplares idénticos con el siguiente título: *Suceso nunca visto. Rosa la Bruja. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, s. f. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja.djvu/2>>; y <http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja_B.djvu/2> (consultados el 23 de agosto de 2021).

¹⁵ Ésta es la referencia del tercer ejemplar de la base de datos del LACIPI: *Suceso nunca visto. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, s. f. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNFuego.djvu/1>> (consultado el 23 de agosto de 2021).

¹⁶ *Suceso nunca visto. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, s. f. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826713572/1/LOG_0000/> (consultado el 23 de agosto de 2021).

como esfera de fuego. El grabado que aparece en las cinco hojas volantes localizadas es el mismo, de la autoría de José Guadalupe Posada (1852-1913), quien colaboró con la imprenta hasta el año de su fallecimiento. La imagen se incluye debajo del título, al frente de la hoja, como se muestra en la figura 1.

FIGURA 1

SUCESO NUNCA VISTO. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!¹⁷



El grabado registra precisamente la escena principal que remite al motivo del descubrimiento de la identidad de la bruja al ser encontrada infraganti en plena transformación. Desde el encabezado de la hoja se otorga el protagonismo a la bruja y a su metamorfosis; en este sentido, tanto en las leyendas de la tradición oral como en los impresos, el objeto de la narración será precisamente el descubrimiento de su identidad brujeril, ya sea presenciada por el marido, la hija o el hijo.

¹⁷ *Loc. cit.*

La noticia que presenta esta hoja volante —que, como antes se señaló, es una relación de sucesos—¹⁸ abre, al frente de la hoja, con una narración en prosa que concluye al reverso abarcando hasta la mitad del impreso. Esta misma noticia se presenta al cierre de la hoja, en la segunda mitad del reverso, pero ahora mediante una reelaboración y síntesis de la historia en trece cuartetas octosílabas (con excepción de una versión de las hojas que sólo incluye doce cuartetas y de la cual se localizaron dos ejemplares). Ambos textos —la prosa y el verso— cierran, como es característico en la literatura de cordel, con una moraleja propia del género del *exempla* o ejemplo —nombre con el que eran conocidas estas hojas volanderas de Vanegas Arroyo en el México de entre siglos (XIX-XX)—, que se manifiesta con mayor énfasis precisamente en el apartado en verso, como se verá más adelante.

En el caso de la relación de sucesos presentada en esta hoja, tenemos que se narra la historia de Leobardo Díaz, un hombre de 39 años, de oficio tocinero, que estaba casado, desde hace seis años, con Rosa Linares, una mujer muy bonita de 28 años de edad; ambos originarios y vecinos de “un pueblo” perteneciente al Estado de México. En estas primeras líneas del apartado en prosa, se proporcionan nombres, edades y oficios de los personajes, aunque la precisión geográfica se nos escamotea y sólo se dice que eran originarios de “un pueblo” del Estado de México; ambigüedad que se repetirá en las leyendas recogidas en la tradición oral.

La historia refiere que el matrimonio había vivido con mucha paz y sin disgustos durante los seis años que llevaban juntos. De pronto, Leobardo hace estrecha amistad con Rafael, compañero de oficio y joven de 27 años, a quien con orgullo encarece las buenas prendas de su esposa. Rafael le advierte que no se fíe porque él tiene indicios de que su mujer sale a la calle a las doce de la noche, probablemente con no muy buenas intenciones. Leobardo se niega a creer lo que le dice, pero el

¹⁸ Claudia Carranza define las relaciones de sucesos como “textos más o menos breves, en prosa o en verso, que pretendían dar cuenta de las últimas novedades, que iban desde las noticias *verdaderas* —como la última visita real, la descripción de una fiesta religiosa, las batallas ocurridas en tal o cual sitio, el relato de la última catástrofe climatológica, etc.—, hasta historias de carácter novedoso, tremendista, o claramente fantástico” (en Claudia Carranza Vera, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de sucesos hispánicas* (s. XVII), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014, p. 14).

amigo logra sembrar la duda en él. Finalmente se ponen de acuerdo para desengañarse y en su caso atrapar a Rosa en su escapada: se presentan entonces en su habitación a la hora señalada, encuentran su puerta con cerradura y ella no responde. Leobardo decide derribar la puerta para cerciorarse de que su esposa no está y cuando entran los horroriza lo que encuentran. Cito el fragmento:

Encendió un cerillo Rafael y... ¡Oh pavor nunca sentido! ¡oh sorpresa horrible! Dos piernas sin estar unidas a cuerpo alguno se hallaban en la cama. Sueño se les figuraba. [...] No sólo infiel sino bruja, exclamó Leobardo. Ni un momento más con esta endiablada mujer. En tales determinaciones y sustos fue entrando una espantosa culebra negra con alas arrojando chispas por los ojos y la boca.

Inaudito esfuerzo tuvieron que hacer los dos amigos para no caer muertos de pavor. La horrible serpiente convirtiéndose de repente en el medio cuerpo de Rosa y como atraída por una piedra imán se unió a las piernas que estaban en la cama.

¡Vete de aquí horrorosa bruja!, gritó a toda voz Leobardo. Rosa dejó escapar un alarido infernal transformándose violentamente en una esfera de lumbre que explotó con un trueno y humo sofocante y verde que llenó la atmósfera de la accesoria.¹⁹

La historia concluye cuando Leobardo deja encerrada a su mujer y se marcha. Si elaboramos la secuencia narrativa, podemos identificar la serie de acciones que integran la narración y que también estarán presentes en las leyendas sobre brujas recogidas en años recientes en la tradición oral de México y que aquí se revisarán. En síntesis, esta historia presenta la siguiente secuencia narrativa:

¹⁹ Las referencias al texto citadas provienen del ejemplar del Instituto Iberoamericano de Berlín porque es el que tiene una mejor resolución y se aprecia mejor el texto. Véase *Suceso nunca visto. ¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!*, s. f. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826713572/1/LOG_0000/> (consultado el 23 de agosto de 2021).

1. Se trata de un matrimonio o familia que vive en armonía y felices.
2. Alguien cercano advierte al marido (o hijo) —que al parecer no se entera de nada— que su mujer (o madre) sale de noche a hurtadillas.
3. El marido (o hijo) no da crédito a las habladurías, pero empieza a dudar y decide espiarla.
4. Al espiar, descubre infraganti a la mujer al presenciar el ritual de transformación en bruja.
5. Finalmente, éste toma una resolución, que puede ser quemar las piernas de la bruja, abandonarla, entregarla a la justicia o matarla.

De esta serie de acciones que integran la historia narrada destaca en importancia, como antes se señaló, la número cuatro, que es el motivo principal de la leyenda y que refiere el descubrimiento de la identidad de la bruja oculta tras la mujer bonita.

Esta secuencia de elementos narrativos permite la identificación de la leyenda que aquí nos ocupa. Se trata exactamente de la misma serie que vamos a encontrar en muchas de las leyendas sobre brujas recogidas en la tradición oral, donde se narran diferentes historias de brujas que se quitan las piernas o se convierten en bolas de fuego o animales, como señala el título del impreso comentado.

En el caso de la hoja volante, ésta recupera muchos de los elementos que presentan las leyendas mientras mantiene o incorpora recursos propios del género de la literatura de cordel, sobre todo el recurso del relato *exemplar*, como ocurre en este caso, evidenciándose con la presencia de la moraleja, que se inserta tanto en el cierre de la narración en prosa como en el de los versos. De esta manera, en la clausura de la prosa tenemos la presencia de un comentario interpretativo —un discurso doxal— que orienta la recepción de los lectores y oidores del impreso: “El presente relato da a entender que nunca es cuerdo fiarse ciegamente de una mujer, porque puede resultar como Rosa, la bruja”.²⁰ La conclusión de los versos es todavía más enfática y directa al respecto: “Así es que mucho cuidado/ En elegir matrimonio,/ Porque puede tomar parte/ En un descuido el demonio”.²¹

²⁰ *Id.*

²¹ *Id.*

De entre las particularidades referidas, y para el caso específico de la hoja volante que aquí se comenta, señalo sólo algunos aspectos que serán de interés a la luz de las características que presentan las leyendas recogidas en la tradición oral y que complementan el corpus revisado. En este sentido, se debe apuntar la situación que impera en la historia narrada previo al conflicto que se despliega. Por lo regular, se trata de un matrimonio o familia que vive en un estado de cierta armonía y felicidad. La mujer –sobre la cual recaerán sospechas de brujería– es caracterizada como muy bonita o agraciada y, para subrayar esta singularidad, incluso el marido encarecerá, frente a sus amigos, sus virtudes, se resistirá a creer en las habladurías de la gente y, al contrario, la defenderá. Esto es, el marido se configura como un hombre que está “ciegamente” enamorado de su mujer. Esta peculiaridad resulta importante para explicar la ingenuidad con la que se empieza a caracterizar a este personaje, que será, en buena medida, lo que explique el engaño en el que ha vivido hasta entonces.

La configuración del marido cobrará poco a poco relevancia y se complementará con algunos otros elementos de su caracterización, por ejemplo, la mención de su trabajo. En este caso, el oficio referido es el de tocinero, término usual en el México de entre siglos, donde dicha labor podría referirse a tres posibles oficios: 1) quien es dueño de la tocinería; 2) quien elabora los chorizos y longanizas y demás manjares; y finalmente, 3) quien ejecuta el acto del sacrificio del animal y los descuartiza. En el caso de nuestro personaje, se trata, al parecer, de este último oficio, cuyas “grandes dotes morales del tocinero, se limitan á no sentir horror á la muerte, saber vivir sin filosofía y discurrir, sobre cosa alguna”.²² Esto es, se trata del tocinero verdugo, corto de ideas, un tanto bobo. El vocablo *tocinero* podría ser también un vestigio que apunte a otra posible

²² V. A., *Los mexicanos pintados por sí mismos*, edición de M. Murguía [1854-1855], p. 282. Este tocinero está directamente vinculado con la ejecución del animal, desanjarlo y destazarlo; se trata de un personaje de sangre fría, que también es descrito sin educación y un tanto primitivo, pero sumamente necesario en la sociedad mexicana, cuya cocina depende de la manteca. Véase la imagen propuesta y la descripción general que se elabora de “El tocinero. Una persona de sustancia”, en V. A., *Los mexicanos pintados...*, pp. 280-285. La primera edición se puede consultar en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>> (consultada el 23 de agosto de 2021).

procedencia de la leyenda, por ejemplo, de origen español. Precisamente viene a la memoria una referencia al oficio señalado en la literatura española del Siglo de Oro, donde hallamos una amplia presencia de la literatura de tradición oral. Un personaje con oficio de tocinerero aparece, por ejemplo, en *La Pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda, con el nombre de Juan Pancorvo, quien era un tocinerero morisco que trata inútilmente de enamorar a Justina. Al tocinerero se le describe como un gran tonto, “era bobo en grado superlativo”, y físicamente no muy agraciado.²³ Además, en el tercer libro, a Justina se le quiere iniciar como heredera de las artes brujeriles, tema que se desarrolla en ese apartado. Es decir, el oficio de tocinerero se vincula, en esta literatura –y en la cultura mexicana de la época en que se publica el impreso–, al personaje cándido en extremo, que intenta enamorar a la pícaro, aprendiz de bruja, descrita como una mujer que utiliza sus cualidades para conseguir sus fines.

La bobería superlativa del marido en la hoja volante no sólo se señala mediante la intervención de un tercer personaje (amigo o vecino) que le advierte sobre las escapadas de su mujer a media noche –que hasta entonces le han pasado desapercibidas–, sino además por medio de este tipo de referencias al oficio (“intertextuales”, si se quiere, y que atienden a la tradición literaria hispánica), que por lo regular están cargadas de diversos sentidos; en este caso, el oficio de tocinerero conlleva connotaciones negativas que apuntan a la falta de entendimiento y cierto carácter

²³ La descripción de Juan Pancorvo es detallada y amplia: “Y en este número entra un tocinerero [...] muy gordo de cuerpo y chico de brazos, que parecía puramente cuero lleno. Unos ojos tristes y medio vueltos, que parecían de besugo cocido; una cara labrada de manchas, como labor de caldera; un pescuezo de toro; un cuello de escarola esparragada; un sayo de nesgas, que parecía zarcera de bodega; unas calzas redondas, con que parecía mula de alquiler con atabales; unas botas de baqueta tan quemadas, que parecían de vidrio helado; una espada con sarampión en la hoja y viruelas en la vaina; una capa de paño tan tosco y tieso, que parecía cortada de tela de artesa. Con esta figura salía más tieso que si fuera almidonado. Contentéle. Negra fue la hora. Pegóseme como ladilla. Quísome hablar; no supo. Quísele despedir; no pude. Iba tan junto conmigo, como si tuviera de tarea injerir su bobería en mi picarazona [...] el buen Juan Pancorvo que así se llamaba el malogrado [...] Él era bobo en grado superlativo [...] Yo que me pico algo de poeturria, dije al mismo punto: Fisga Justina del tocinerero. –Borríco, borríco, borríco, jo, jo, jo” (párrafos núm. 11-13, p. I, 261-263, en Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina* [1605], ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editorial Nacional, 1977).

enamorado que ciega al personaje. Esta caracterización del marido ingenuo se mantiene en las leyendas que conforman el corpus proveniente de la tradición oral, aunque pareciera que se intenta suavizar mediante las particularidades de los oficios referidos, como se verá a continuación.

El breve corpus de leyendas al que se acude en el presente comentario se compone de cinco textos recogidos en los estados mexicanos de San Luis Potosí, Puebla y la Ciudad de México. A partir de la presentación de estas narraciones trataré de identificar algunas de las unidades discursivas que permiten reconocer que estamos frente a una misma leyenda. El objetivo es identificar dichas unidades, que permitan reconocer y explicar el funcionamiento o articulación de la estructura literaria y su potencial relación con la historia narrada en la hoja volante antes comentada. Las dos primeras leyendas que presento fueron recogidas por Alejandra Sánchez en la comunidad de Milpa Alta, en la Ciudad de México. La primera es narrada por Epifanía Rentería, de 88 años, quien cuenta lo siguiente:

Había un señor carbonero, no sé si de acá del pueblo de San Pablo o el de San Bartolo, pero ese señor se iba a diario al monte a traer carbón. Entonces la señora se quedaba y sus vecinos veían que salía diario de su casa cuando se iba su marido, no sabían a dónde iba. Un día un señor le dijo a su esposo:

—Tu esposa diario sale, quien sabe a dónde va, ¡espíala!

El señor se quedó a espiar a la esposa. No pasó nada ese día. No miró nada extraño hasta el tercer día que se hizo el dormido, después subió arriba del techo y vio a su esposa en el tlecuil [donde cocinábamos antes]. Allí llenó un jarrito con las brasas, lo colgó de su cuello [...] se quitó sus piernas y las dejó cerca de la lumbre. Se fue volando hasta por el cerro del Teutli, allá por Tulyehualco, Xochimilco, iba a chupar la sangre. De regreso empezó a vomitar la sangre que había chupado en una cazuela. El marido que la estaba viendo, [...] le dio coraje, puso las piernas en la lumbre y se metió a su casa. Cuando llegó la esposa se iba a poner las piernas y ya no pudo ponérselas. Estaba acostada y le dice el esposo:

—¡Párate! Ven a ayudarme.

—No puedo, me siento mal, me siento muy mal.

—Pero, ¿por qué no puedes?

La señora no creía que su esposo le había quemado las patas. Pues ahí terminó. Como salía la señora a chupar la sangre, el señor se molestó. Después el señor fue a pedir perdón con el padre. El padre le dijo que no era porque ella lo hubiera querido si no porque ya traía ese don de nacimiento.²⁴

En este primer ejemplo podemos identificar algunos elementos que van a cobrar relevancia en la construcción de la narración, tales como la mención del oficio del marido que, por lo regular, en estas leyendas de la tradición oral, se trata de un trabajo que lo mantendrá alejado de casa por periodos prolongados; en otras ocasiones sólo se menciona que sale a trabajar; esto es, sólo se advierte que el marido se aleja de casa. La función que parece cumplir el señalamiento del oficio y el subrayar que “sale a trabajar” es justificar que la candidez del marido se debe precisamente a su ausencia dilatada fuera del hogar, elemento que parece atenuar su ignorancia.

Lo anterior se diferencia de lo que se presenta en la hoja volante, donde la bobería del marido no se sustenta necesariamente en su ausencia —pues las escapadas de su mujer se dan incluso estando él en casa—, sino, quizá, en su carácter enamorado, fascinado y deslumbrado por la belleza de su mujer. Lo que se observa es que esta situación particular del marido —que se mantiene alejado de casa por razón de trabajo— va a ser la constante en estas leyendas de la tradición oral que va a permitir a la mujer, por un lado, moverse libremente a espaldas del marido y, por otro, mantener su identidad y actividades brujeriles ocultas.

La mención del oficio, en el caso de la hoja volante, subraya una caracterización muy particular, como antes se mencionó, que con el tiempo, en los procesos de transmisión de esta leyenda, al parecer se matizó y adaptó a las diferentes circunstancias. Aunque este giro en la presentación del oficio del marido parece funcionar en estas leyendas de tradición oral como justificación de su estulticia, en el solo hecho de

²⁴ Alejandra Sánchez Galicia (coord.), *¿Me lo cuentas otra vez?: Antología de leyendas*, México, Mano Vuelta Editorial, 2019, pp. 41-47. Llama la atención que la leyenda refiera como “don” la identidad de la bruja, probablemente por los vínculos que comúnmente se establecen entre la brujería, la hechicera y la curandería.

que se mantenga la mención sobre la advertencia que recibe, por parte de un tercero, asoma algo de esa bobería superlativa con que se le relaciona en la hoja volante, sobre todo cuando se indica que otro (vecino, amigo, compañero de trabajo, etc.) se ha dado cuenta de las escapadas de su mujer y él no. Al respecto, en la hoja se alude específicamente que son varios quienes se han dado cuenta del actuar de la mujer excepto el marido; como se observa, por ejemplo, cuando se presentan los dos amigos a las doce de la noche para sorprender a la mujer en su escapada, el amigo le dice: “¿-Ya lo ves?, exclamó Rafael, cómo [yo] no te engañaba! Y en verdad Rafael había advertido esto á Leobardo con buena fé, *pues varios le habían dicho ya las condiciones de aquella mujer*”.²⁵

Esta acción narrativa que consiste en la aparición de un agente externo que advierte al marido (o hijo) sobre el engaño de la esposa (o madre) es importante en esta leyenda porque sembrará la duda en el esposo y terminará espiando para descubrir el engaño de la mujer; acción que dará paso al motivo principal de la leyenda –el descubrimiento de la identidad de la bruja– y posibilitará asistir a la escena de su metamorfosis. En este sentido, la caracterización del marido muy tonto y perdidamente enamorado, se perfila, en estas leyendas, como el prototipo del esposo engañado por la bruja.

En cuanto a la ubicación espacial de la leyenda, ésta va a presentarse de manera imprecisa, como ocurre en la antes citada, al referir el origen del protagonista: “No sé si [era] de acá del pueblo de San Pablo o el de San Bartolo”. Esto es, nadie quiere adjudicarse el origen de la bruja. Por esta razón en algunas narraciones las referencias espaciales son vagas.

La siguiente leyenda, recogida también por Alejandra Sánchez, la narró Rolando Iglesias Romero, de 65 años, en Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta. Aquí es el hijo el que desempeña la función que el marido tenía en la versión anterior:

²⁵ *Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!*, s. f., frente. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826713572/1/LOG_0000/> (consultado el 23 de agosto de 2021). El subrayado es propio. Otro elemento que resulta interesante en estas leyendas de la oralidad y que de alguna manera establece una relación con el oficio de tocinerero del marido en la hoja volante es la presencia de la sangre que sale a chupar la bruja, o bien, la moronga que nunca falta en casa de ésta.

Que hubo una señora de nombre Isabel que era esposa del señor Tomás. Según cuentan que la señora salía por las noches muy señaladas de luna llena, donde estando prendido el bracero de carbón dejaba sus pies a un lado para calentarse. Después salía con su escoba a volar. Viendo los vecinos estos hechos le dijeron al hijo de la señora [...] que su mamá era una bruja y salía por las noches. Incrédulo, les respondió que no era cierto, que le estaban levantando calumnias para difamarla y que tuvieran cuidado porque los iba a demandar por levantar falsas acusaciones.

Pero se quedó con la duda si su mamá era bruja. Llegó un día de luna llena, pensando en si era o no cierto, se despidió para dormir, se fue a la cama, vio que su papá Tomás dormía. Haciendo un hoyo en las cobijas que lo cubría, vio por el agujero que su mamá se acercó al bracero encendido, dejó sus pies calentar a un lado, para salir a volar. Se dio cuenta que era cierto. Enojado, Beto, tomó los pies de su mamá y los metió al fuego para quemarlos. Mientras estaba escondido atrás de la puerta apareció su madre quien gritó muy fuerte:

—¿Quién me quema mis pies?

Su mamá rápidamente los sacó del fuego y los introdujo en una tina con agua [...] los sacó y los secó con trapos para después unirlos con sus rodillas para poderse ir a acostar. Al otro día, se levantó Beto y le preguntó a su mamá porqué se quejaba y no se levantaba. Su mamá le respondió que había caminado mucho el día anterior y le dolían los pies o que probablemente era por las reumas que padecía por la edad.²⁶

En esta versión de la leyenda, el marido de la bruja está casi ausente y es el hijo el que recibirá la advertencia de los vecinos sobre las salidas nocturnas de su madre, en particular en las noches de luna llena, cuando se señala sale a volar en su escoba. Como en las leyendas anteriores, se hace la referencia explícita a la incredulidad del hijo respecto a la advertencia, y también se menciona la duda que se siembra en él, que es la que lo lleva a espiar a la madre. La descripción del ritual de transformación, como ocurre en las otras versiones, de igual manera es percibida o presenciada por este mismo personaje (el hijo o el marido), quien observa la separación de las piernas de la bruja —en esta versión se especifica que se desprende de

²⁶ *Id.*

las rodillas hacia abajo— y los deja a resguardo cerca del fogón para salir a volar. En estas leyendas orales, será finalmente en ese mismo fuego donde terminarán quemadas las piernas, a manos del marido o el hijo, ya sea como venganza por el engaño o como una acción para combatir a la bruja.

Otra de las versiones de la leyenda la recoge Alejandra Camacho Rúan, en 2014, en la Hacienda Guaxcamá, de San Luis Potosí. Quien narra es Reina Barrón Jiménez, y cuenta lo siguiente:

Dicen que las brujas, para salir en la noche, se quitan los pies... haz de cuenta que, como vuelan... Dicen, dicen... bueno dice un señor allá en México, dice que estaba casado con una señora así, y dice que un día que le dijo un amigo:

—Tu vieja a tales horas se sale, se me hace que te pone el cuerno.

Y que la espío, y dice:

—Ay, a la mejor sí es verdad.

Y que la espío, y que le echa los pies al fuego... y ya no pudo caminar. El señor es abonero, allá anda cobrando, se llama Tomás, y dice que estaba con una señora que dice que siempre le decían:

—Ay, don Tomás, pa que se viene cada quince días a ver a su señora, todas las noches se sale de tal a tal hora, aunque venga usted, se sale.

—Me hago el dormido, y de ratito que se salga la voy a espiar...

Y que se fue, y que había dejado los pies...

Dice:

—Yo sentía que de las sábanas se levantaba, así la cobija, y ella estaba a un lado...

Él nos decía, y yo:

— Ay, don Tomás, usted es bien chismoso—. Y él decía:

—No, mi vieja es bruja, de veras.

No, pues ya... No tardó, se murió, se murió la señora.²⁷

En esta leyenda aparece también la referencia al oficio, en este caso de “abonero”, que sólo permite al marido regresar a casa cada quince días,

²⁷ Alejandra Camacho Rúan, “Mujeres transgresoras en la literatura tradicional: las brujas”, en Margarita Paz Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018, pp. 210-211.

por lo que se mantiene medio mes ausente. También aquí se subraya la idea de que incluso cuando él está en casa su esposa igual sale a hurtadillas por las noches, lo que acentúa la incredulidad e inocencia del esposo. Se incorpora además un nuevo elemento, la infidelidad, que en las otras versiones sólo aparece insinuada y que aquí, el amigo, la introduce como la razón por la que la mujer sale por las noches: “Se me hace que te pone el cuerno”, le dice, y por supuesto que mete la duda y mueve al marido a actuar en consecuencia.

Otra de las versiones es recogida por Samia Badillo, en 2012, en Huatlatlauca, Puebla, y la proporciona Valentina Lucas Ortega, de 54 años, quien cuenta la historia de dos brujas, madre e hija, quienes mantienen engañado al marido de la hija:

Dicen que la señora tenía una hija, entonces esa hija ya tuvo su novio y se casaron, y entonces siempre le daban de comer sangre [...] [El marido] salía a trabajar y llegaba y le comentaban: —es que tu suegra es así y así. Y él decía: no puede ser, pues si yo he vivido con ellas y no la he visto. No, pues hasta tu mujer también. No, pero cómo. Si quieres espíamos y vas a ver. Entonces agarró y le dijo [a su esposa] sabes que ya me voy a trabajar. No voy a llegar en la noche [...]. Dice bueno. Entonces agarró y se fue. La estuvo espiondo, llegó la noche [...] y pusieron una fogata adentro, la suegra y la hija, ya se levantaba la lumbre entonces ellas ya empezaron a brincotear en la lumbre según, y cuando ya brincotearon, que agarraron y se quitaron sus pies [de] sus rodillas para abajo [...] y bajaron sus patas de guajolote, ya se los pegaron y se convirtieron como en guajolotes. Ya se dejaron volar y se fue[ron] [...]. Regresaron y [...] empezaron a vomitar [...] y ya cuando se vomitaron agarraron la cazuela y la pusieron en la lumbre y empezaron a freír la sangre [...] buscaron donde dejaron guardado sus patas, pero mientras que ellos andaban volando el marido de la muchacha regresó y conoció las patas de su suegra [...] y como dejaron la fogata, agarró y los aventó en la fogata [...] y nomás dejó las de su mujer. Entonces llegaron y ya bajaron sus patas pero la señora no las encontró, entonces nomás la muchacha se puso sus pies y ya, guardó las patas de guajolote. Entonces la señora [dice]: —No pero donde están mis pies, no aparecen, ¿quién los agarró o cómo?

Entonces agarró la señora y se acostó así con las patas de guajolote.²⁸

En la parte final de esta versión se retarda la agonía de la suegra, quien enferma porque se queda sin piernas y trata de ocultarlo, el marido de la hija finalmente la pone en evidencia, la suegra muere y éste resuelve abandonar a su mujer. En esta leyenda no se especifica el oficio del marido, sino sólo se advierte que salía a trabajar; esto es, se anuncia que sale o se aleja de casa. Aquí también aparece, como en las otras versiones, la advertencia de un tercero que hace dudar al marido sobre la inocencia de su mujer y decide espiarla. En esta versión no se especifica quién es el que alerta al marido, pero se entiende que se trata de una persona muy cercana, puesto que se ofrece a acompañarlo en la pesquisa: “Si quieres espiamos, y vas a ver”, le dice. La narración de la transformación incorpora algunos de los mismos elementos señalados en las leyendas anteriores, e incluso con las mismas aclaraciones, pero también se incluyen otros nuevos, como se observa en la siguiente cita: “Se quitaron sus pies [de] sus rodillas para abajo [...] y bajaron sus patas de guajolote, ya se los pegaron y se convirtieron como en guajolotes. Ya se dejaron volar y se fue[ron] [...]” Las brujas se transforman en guajolotes justo cuando se colocan las patas de estas aves y es en ese momento cuando se echan a volar, una vez completada la metamorfosis.

Otra de las versiones, recogida también por Samia Badillo, es muy similar a la anterior, ésta la narra Petra Vargas Aguilar, de 86 años, y cuenta que un joven se casa con la hija de un brujo, y es un vecino el que le advierte que su esposa es bruja. El marido no lo cree, pero igual decide espiarla:

Hay un cuento que mi papá... me conta[ba] que aquí en el pueblo hubo un muchacho que se casó con la hija de un brujo. Dicen que se iba el muchacho a trabajar y siempre venía y le daban de comer sangre. Y entonces pensó, bueno, de dónde le daban tanta sangre. Entonces que le dijo un vecino: —Tu vieja es bruja. —No es cierto, dice, ¿Cómo va a ser bruja? —Sí, dice, nosotros ya la espiamos. La balaceamos pero no le tocó. Fíjate muy bien, si es bruja. Entonces, dicen que dijo: —Bueno, la voy a espiar.

²⁸ Samia Badillo Gámez, “Relatos sobre el Tentzo y otros seres sobrenaturales en la tradición oral de la región centro-sur del estado de Puebla”, tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis, 2018, pp. 198-202. Disponible en <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/MLH_BadilloGamezGabrielaSamia.pdf> (consultada el 23 de mayo de 2020).

Y ya se fue, se fue les dejó dicho que se iba a un viaje, y donde que no se fue y se quedó.

[...] ya más nochecita como a las diez de la noche pusieron lumbre la suegra y su mujer y comenzaron a brincar la lumbre, pa acá y pa allá, [...] y ya que se calentaron bien ya se comenzaron a quitar las patas [...] y [...] así cerca de la lumbre los dejaron y ya se fueron. Y luego cerca ya gritaron como tecolote, [...] y ya se fueron [...] volando [...]. Y el hombre que se mete, que agarra [...] las patas y las echa dentro de la lumbre [...] Y que se va el hombre.²⁹

Hacia la parte final se repite la misma escena que en la versión anterior, pero aquí son las dos brujas las que caen en cama enfermas, sin piernas. El marido da parte a la autoridad, se va a confesar y se menciona que ya no se sabe qué fin tuvieron las brujas. También aquí, como ocurre en las versiones anteriores, tras recibir la advertencia, el marido espía a la mujer y, al presenciar la transformación de las brujas, descubre el engaño en el que ha vivido. Un elemento distinto que presenta esta versión es el ave en que se transforma la bruja, ya que en lugar de convertirse en guajolote, como ocurre en las versiones anteriores, aquí se metamorfosean en tecolote. Las leyendas de la tradición oral van a incorporar, casi invariablemente, el elemento de la sangre: las brujas salen a chupar sangre y regresan a cocinarla (moronga) para darla de comer al marido. Aspecto que se menciona como un indicio de la posible presencia de la bruja.

En todas las versiones se mantiene el señalamiento del oficio o la salida a laborar por parte del marido, así como la intervención de un tercer personaje que le advierte sobre las salidas de su mujer. Estas dos acciones serán centrales para la identificación de la leyenda y configuran el motivo principal del descubrimiento de la identidad brujo de la mujer bonita. Otros elementos, en cambio, no siempre están presentes en las versiones que se presentan de la leyenda, tales como la descripción de la esposa o madre, así como el origen o lugar donde se localiza o desarrolla la historia.

Como se pudo observar en este conjunto de leyendas que conforman el pequeño corpus presentado, incluyendo la relación de sucesos de Vanegas Arroyo, se trata de una misma secuencia de acciones

²⁹ *Ibid.*, pp. 202-204.

lógico-causal que integran el discurso narrativo y que se concentra en narrar de qué manera el marido descubre que su esposa es una bruja. El motivo del descubrimiento se perfila como el motor de las principales acciones que se llevan a cabo en la narración y que van encaminadas a develar la verdadera identidad oculta tras el personaje femenino, ya se trate de la esposa o la madre del protagonista.

A la luz de la revisión de estas leyendas de la tradición oral moderna de México y de la relación de sucesos localizada en los impresos populares del editor Antonio Vanegas Arroyo, publicada en el periodo de entre siglos (XIX-XX), es de destacar la fuerte pervivencia en el imaginario popular de una idea tan antigua de la bruja —con presencia de un conjunto de elementos que mantienen cierta constancia en los textos— y de cómo llega a permeear la literatura del ámbito tradicional y popular, en sus registros de lo oral y lo escrito que, como sabemos, mantienen vías de comunicación abiertas, como lo ejemplifican y constatan los textos antes revisados.

REFERENCIAS

- BADILLO GÁMEZ, Samia, “Relatos sobre el Tentzo y otros seres sobrenaturales en la tradición oral de la región centro-sur del estado de Puebla”, tesis de maestría en Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis, 2018. Disponible en <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/MLH_BadilloGamezGabrielaSamia.pdf> (consultada el 23 de agosto de 2021).
- CAMACHO RÚAN, Alejandra, “Mujeres transgresoras en la literatura tradicional: las brujas”, en Margarita Paz Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018, pp. 189-212.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore literario de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1929.
- CARRANZA VERA, Claudia, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recorridos de lo sobrenatural en Relaciones de sucesos hispánicas (s. XVII)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014.

- DÍAZ FRENE, Jaddiel y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*, México, El Colegio de México, 2017.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María de la Cruz, “Poesía marginada y callejera en el Barroco”. *Revista de Historia y Arte*, núm. 1 (1995), pp. 45-58.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 449-468.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina* [1605], ed. de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editorial Nacional, 1977.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, Berenice Granados y Claudia Carranza, “De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. VII, núm. 2 (2007), pp. 207-225.
- MÉNDEZ, María Águeda et al. (coords.), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición s. XVII. Archivo General de la Nación (México)*, México, Archivo General de la Nación / El Colegio de México / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” [1939], en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. 52-87.
- SÁNCHEZ GALICIA, Alejandra (coord.), *¿Me lo cuentas otra vez?: Antología de leyendas*, México, Mano Vuelta Editorial, 2019.
- V. A., *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México, edición de M. Murguía [1854-1855].
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, “La tradición oral del noroeste de México: tres formas poético-narrativas”, tesis doctoral, El Colegio de México, 2006.

Impresos

Suceso nunca visto. Rosa la Bruja. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades>>.

unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja.djvu/2> y <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNBruja_B.djvu/2> (consultado el 23 de agosto de 2021).

Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:SNFuego.djvu/1>> (consultado el 23 de agosto de 2021).

Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1903. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SNFuego_B.djvu#tab=Folio_representativo> (consultado el 23 de agosto de 2021).

Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!!, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. f. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826713572/1/LOG_0000/> (consultado el 23 de agosto de 2021).

TRAYECTORIA DEL DUENDE EN DIFERENTES EJEMPLOS DE LA IMPRENTA POPULAR

CLAUDIA CARRANZA VERA
EL COLEGIO DE SAN LUIS

El tópico del duende tuvo una trayectoria larga e interesante en la imprenta popular hispánica, que va desde su aparición como oponente en obras caballerescas¹ a menciones fortuitas en algunos versos de canciones y seguidillas. En el presente artículo comentaré algunos de los elementos que fueron recurrentes en las hojas sueltas, desde el siglo XVI al XIX, de manera que me sea posible exponer la tradición que dio lugar precisamente a la constante relación entre los duendes, el engaño y las mujeres, asunto en el que me centraré en este artículo, y que se apreciaba también en un impreso mexicano, aunque con no pocas diferencias, que comentaré más adelante.

Cabe recordar que en todos los casos hablamos de documentos impresos en hojas sueltas o en cuadernillos,² que se publicaron en diferentes tamaños y medidas y se vendían a muy bajo costo; éstos solían recuperar, en verso o en prosa, textos que fueran del gusto del público. Entre las funciones que buscaba cumplir la imprenta popular se cuentan entretener, admirar, divertir y enseñar. El fin primordial de los impresores fue, desde un principio, vender, y por eso las historias o textos líricos se presentaban con grandes títulos, grabados llamativos —algunos de ellos, verdaderas obras de arte—, y términos hiperbólicos que daban cuenta del tipo de documento que iba a adquirir el lector, con datos como el género del texto principal que se anunciaba: “romances”, “cuento” “jácara”, “corrido”, “villancico”, “cancionero”, “teatro”, y

¹ Ludovico Ariosto, *Historia de Orlando el furioso*, Madrid, Imprenta de Marés y Compañía, 1474-1533. El duende aparece brevemente como el padre de Orrico, monstruo capaz de regenerar y pegar todas sus extremidades.

² Véase al respecto, entre otros, las definiciones de María Cruz García de Enterría (*Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973).

anticipando, entre adjetivos como ‘gracioso’, ‘horroroso’, ‘ejemplar’, ‘curioso’, etcétera, las reacciones que tendría el público. Todo ello se puede apreciar en un pliego publicado en 1653, en Granada:

Aquí se contiene un caso nuevo, de gusto y entretenimiento que trata de cómo un estudiante se fingió duende en un mesón, y a la mesonera que era muy rica, y viuda, engañó hablándola de noches a oscuras, diciéndole, que la quería dar un tesoro que estaba allí encantado. Trata de cómo le hizo sacar tres cadenas de oro que tenía que pesaban quinientos ducados, y quatrocientos en doblones, con una fuente de plata. Todo lo cual se llevó en lugar de darla el tesoro encantado.³

La longitud de los títulos fue reduciéndose en los siglos siguientes, de acuerdo con los usos del mercado editorial, que encontró el modo de abreviar los encabezados y, por tanto, también de interesar al público en sus contenidos: “Seguidillas nuevas: para cantar los mancebos pretendientes á las puertas de sus damas”.⁴

Se trata de una obra narrativa y una obra lírica. Tienen en común que tratan asuntos de duendes; en el caso del anterior, apenas es una mención, una comparación de la mujer, que explota el tópico misógino de su crueldad y capacidad para el engaño:

Es la mujer sin duda,
duende universal
que todo el mundo trueca
y lo pone mal.

En el “caso” del primer título, la historia es la de tres muchachos que se disfrazan para encandilar a una avariciosa dama. No es frecuente que la mujer sea víctima de los engaños, sí, en cambio, los avaros, como veremos en los siguientes apartados; solamente el título nos da cuenta de

³ Cit. en Francisco J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985, p. 259.

⁴ Barcelona, Imprenta de los herederos de Juan Jolis, en la calle de los Algodoneros, c. 1760-1768. Loc. British Library. Disponible en <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-G-11303-00058/2>> (consultado el 8 de junio de 2018).

diferentes tópicos y situaciones que caracterizan al duende y que, por su comicidad, tuvieron mucha fuerza en el teatro español y se reprodujeron con cierto éxito en la imprenta popular.

DEFINICIONES DE UN SER PEQUEÑO

En lo referente a los duendes, cabe decir que son personajes provenientes de antiguas creencias y culturas paganas, aunque satanizados, como otras entidades, por la religión judeocristiana. Así, a inicios del siglo XVII, Covarrubias señalaba que estos seres “cayeron con Lucifer, de los cuales unos baxaron al profundo, otros quedaron en la región del ayre y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene”. El humanista hacía eco de las teorías que manejaban teólogos y tratadistas de la época, que daban al duende una caracterización ambigua, como se ve en la siguiente explicación, proveniente del *Jardín de flores curiosas*:

Algunos cuentos serán fingidos, pero muchos dellos son verdaderos; porque los trasgos no son otra cosa que unos demonios más familiares y domésticos que los otros, los cuales, por algunas causas o razones a nosotros ignotas, perseveran y están más continuamente en unas partes que en otras; y así, parece que algunos no salen de algunas casas, como si las tuviesen por sus propias moradas, y se dan a sentir en ellas con algunos estruendos y regocijos y con muchas burlas, sin hacer daño ninguno; que aunque yo no daré testimonio de haberlo visto, he oído decir a muchas personas de crédito que los oyen tañer con guitarras y cascabeles, y que muchas veces responden a los que llaman, y hablan con algunas señales y risas y golpes, y en fin, se viene a perder el miedo que dellos se podría tener si, como ya os he dicho, pudiesen poner por obra lo que desean conforme a su maldad y malicia; que si estuviesen en libertad para dañarnos no serían burlas, sino veras, hasta echarnos a perder así el cuerpo como el alma.⁵

⁵ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, Valencia, Lemir, p. 729. Disponible en <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf> (consultado el 20 de abril de 2020).

A pesar de la tendencia a ubicarlos en el ámbito demoníaco, existe cierta simpatía a estos seres precisamente por su inclinación hacia la burla y la fiesta. A los duendes se les suele adjudicar un carácter bullicioso, los personajes forman, de acuerdo con Édouard Brasey, parte del grupo de seres que gastan bromas y se divierten a costa del ser humano. En este sentido, se les suele conceder una personalidad maliciosa, aunque inofensiva la mayor parte de las veces, e incluso pueden llegar a ser de naturaleza protectora con uno o varios miembros de la familia con los que viven.⁶

Como parte de su carácter travieso, a este personaje también se le distingue por su afición por los tesoros y su capacidad de transformar el oro en objetos sin valor. De ahí el término: “Tesoro de duende, dezimos la hazienda que todo se consume y se deshaze sin saber en qué se ha gastado”,⁷ y la frase: “Moneda de duendes. Lllaman vulgarmente a los maravedís, tarjas, medios reales de plata y otras monedas endeables, porque como los duendes tan aprisa se vén como se esconden: assí las monedas desta calidad se desaparecen entre los dedos”.⁸ Asimismo, se puede llegar a comparar algunas actitudes humanas con estos personajes, el *Diccionario de autoridades*, por ejemplo, explica el dicho: “Parece un duende. Anda como un duende. Modos de hablar, con que se explica que alguna persona anda siempre escondida, sola, o por los rincones, a semejanza de los duendes, que por la mayor parte habitan en las casas los lugares menos freqüentados de la gente”.⁹

Todos los elementos definen a un personaje que resultó tan cercano para la población española, como confuso para los teólogos. En este sentido, concuerdo con la descripción del José Manuel Pedrosa cuando señala que los duendes están a

los márgenes de la cultura oficial y de la religión institucional. No muestran el currículum legítimamente abultado del demonio, ni las funciones ejemplarizantes —a veces plenamente aprovechables para los usos religiosos ortodoxos— que se podía dar a los fantasmas o a las ánimas en pena. Los duendes

⁶ Édouard Brasey, *Enanos y gnomos*, Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

⁷ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.

⁸ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, s.v. ‘duende’.

⁹ *Id.*

son criaturas más variables, más fugaces, menos previsibles. También menos poderosas, más menudas, y, por tanto, menos inquietantes.¹⁰

Lo cierto es que, como señala también el investigador, “con los duendes nunca supieron muy bien qué hacer los teólogos, los filósofos, los *naturalistas* de antaño”.¹¹ Las concepciones en torno a lo sobrenatural habían empezado a cambiar y, desde las últimas décadas del siglo XVII, a separarse cada vez más de seres ajenos a la religión imperante. Se trata, como señalan diferentes investigadores,¹² de una época de transición o de crisis para el imaginario fantástico, en la cual se cuestionan algunas de las más arraigadas creencias y se empiezan a imponer la razón y la ciencia, lo que empezaría a verse en parte del ámbito intelectual desde el siglo XVI y que se impondría con mayor fuerza durante y después del siglo XVIII.¹³

No ocurrió lo mismo en la vida cotidiana, en casas, calles y hasta en la corte, en donde se mantenía una atmósfera que daba cabida a los seres

¹⁰ José Manuel Pedrosa, “El ente dilucidado: entre la viva voy y el museo de monstruos”, en Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales, invisibles y cuales sean*, ed. de Arsenio Dacosta, transcr. de Paul Silles McLaney y Maite Eguiazábal, Zamora, Institutos de Estudios Zamoranos Florián del Campo, 2006, p. 110.

¹¹ *Id.*

¹² A decir de Fernando R. de la Flor, para el periodo en el que Fuentelapeña escribió el *Ente dilucidado...*, la Iglesia buscaba “reducir y finalmente sofocar casi por completo” las creencias sobrenaturales de los estudios religiosos, no así del folklore y cierto repertorio de noticias más o menos fiables” (Fernando R. de la Flor, “El mundo preternatural de fray Antonio de Fuentelapeña”, Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales, invisibles y cuales sean*, ed. de Arsenio Dacosta, transcr. de Paul Silles McLaney y Maite Eguiazábal, Zamora, Institutos de Estudios Zamoranos Florián del Campo, 2006, p. 90).

¹³ “Es señal de la crisis interna que conoce la monarquía española, en consonancia con esa crisis de la conciencia europea de la que ha hablado Paul Hazard. Pero esa crisis se intensifica alrededor de los años 1680, cuando ya se tiene la certidumbre de que el rey no tendrá descendencia y se planteará el problema de la sucesión al trono. Entonces se desarrollan esas prácticas mágicas a las cuales recurren el soberano y sus familiares para intentar forzar al destino, prácticas que suscitan en la corte un interés, llamativo por los monstruos, los fantasmas y duendes. Contra esta irracionalidad, intentan reaccionar los novatores, por esos años” (Agustín Redondo, “Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII”, en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional (Alcalá de Henares, 8 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 296-297).

mágicos y sobrenaturales. Noticias sobre duendes se reproducían en diferentes espacios. Barrionuevo, por ejemplo, daba cuenta de la posesión de la casa de la marquesa de Capete en sus *Avisos del Madrid de los Austrias*,¹⁴ la Inquisición siguió abriendo expedientes por noticias de duendes aún en el siglo XVIII en toda la península y en los virreinos; varios manuscritos circularon de forma anónima en diferentes papelitos dentro de la corte, llevaban la firma de un duende crítico, que más adelante fue descubierto como un fraile carmelita.¹⁵ Ríos en el *Diccionario de localidades*, daba cuenta de historias como la siguiente:

I. Que hallándose cierta noche en la casa del Duende, unos jugadores disputando sobre sus ganancias y pérdidas, apareció sin saber cómo ni cuándo, un enano, exigiéndoles que guardaran silencio y desapareció como sombra chinesca.

II. Que habiendo seguido el alboroto, después de atrancar las puertas, se presentó otro enano horrible de ver, y repitió el recado, amenazando a los jugadores si no callaban.

III. Que habiendo dispuesto colocar un jayán tras de la puerta, con una espada desnuda, para impedir la entrada de todo bicho viviente, hubo tercera aparición y tercera intimidación del enano, que no pudo ser habido, aunque echaron sobre él los jugadores.

IV. Que habiendo seguido el juego y la algazara, con alguna indecisión por parte de los tímidos, pero con muchas balandronadas de los valientes, se presentaron veinte enanos armados con látigos, apagaron las luces y la emprendieron a vergajazos, a éste quiero, a éste no quiero, abandonando los jugadores las mesas y el dinero y no han vuelto más por la casa.¹⁶

Si bien se trata de personajes sobrenaturales que se pintaban en figuras grotescas, con hábitos de monjes, lo que les daban un cierto aspecto lúgubre,

¹⁴ Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austria y otras noticias*, B.A.E., tomo CCXXI, Madrid, p. 59.

¹⁵ Estos manuscritos se pueden encontrar aún en la Biblioteca Nacional de España bajo el título *Historia del Duende de Palacio. Que da cuenta de los presentes negocios y anuncia los futuros de esta Monarquía con la vida del autor*. Loc. BNM, Mss. 9527. Dado que se trataba de libelos críticos, tuvieron varias copias, todas ellas en manuscrito. Se pueden revisar en la página de colecciones digitales de la biblioteca.

¹⁶ F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo...*, pp. 261-262.

la picardía en su trato y sus acciones los convirtieron en seres mágicos vulgarizados. Su desparpajo, por otra parte, les permite aparecer sin ningún recato frente a los hombres, e incluso ser crítico objetivo de sus vecinos.

EL DUENDE, LA MUJER Y LA IMPRENTA POPULAR

El acceso que tiene el duende al ámbito familiar da lugar a situaciones como las que se plantean en obras como *El diablo cojuelo* o como la que se adivina en un título como el del siguiente impreso popular, que expone la opinión que tiene este ser de la casa en la que vive y de sus habitantes:

Síguese un gracioso cuento que sucedió en Madrid a un caballero que se fue a la ciudad de Valladolid con la Corte. Es de mucha curiosidad; trata de cómo en una casa principal de la dicha villa andaba un duende que maltrataba a todos los criados, porque se iban a Valladolid, y de cómo se apareció al caballero en hábito de fraile, y de muchos coloquios que entre los dos pasaron.¹⁷

El hábito de fraile es un tópico en la descripción de estos seres. Este rasgo solía confundir a los religiosos, particularmente a los inquisidores; sin embargo, en la tradición oral, podría ser una característica que lo ubica a la altura del personaje tipo del fraile, o del clérigo libidinoso, rasgo que también llega a definir al duende.¹⁸ En este sentido, conviene recordar la

¹⁷ Compuesto por Francisco de la Cruz, natural de la villa de Lerone, impreso en Murcia en 1601. Cit. en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1866, núm. 1948. Posteriormente ha sido publicado con comentarios de Antonio Pérez Gómez, en pliego suelto, por Monteagudo, núm. 22, Universidad de Murcia, 1961 cit. en F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo...*, pp. 266-268.

¹⁸ De ahí los versos: “Háganle la cama / en el patio al padre, / que aunque sea pariente, / basta ser fraile” (Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003, núm. 2369. En adelante se citará sólo como NC, seguido del número de la estrofa citada). Respecto al interés de este motivo en la tradición oral, véase el artículo de Cecilia López Ridaura, “Frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica”, *Revista de Literaturas Populares*, año XIV, núm. 2 (2014), pp. 385-411.

referencia que hace José Manuel Pedrosa respecto a las posibles connotaciones sexuales del duende en una estrofa como la siguiente:

Madrugastes, vezina mía,
A sacar pollos:
Plega a Dios no os encuentre el duende
Y os coma el coco.¹⁹

Cabe tomar en cuenta que el duende es un personaje que habita dentro de las casas, es decir, en espacios simbólicamente femeninos. Su condición, además, no es de invitado, sino de dueño, por lo que se siente con el derecho de jugar bromas a sus huéspedes, callar a quienes hagan ruido; maltratar a quienes provoquen su ira e incluso enamorar a las damas que se encuentran en la casa.

Todos estos elementos dieron lugar a una literatura de duendes que evocaba los tópicos del personaje para remitir a situaciones chuscas como las que se cuentan en relatos de familias enteras que, hartas del duende, trataban de escapar de casa para descubrir a mitad del camino que el personaje los acompañaba. Las casas que tenían fama de tener duendes eran, por todas estas razones, repudiadas. Covarrubias hablaba ya de la picaresca que se llegaba a producir en torno a esto:

Algunas burlas han querido hacer personas traviessas, o por entretenimiento o por infamar las casas para que no aya quien las alquile o las vivan ellos de balde, pero suele costarles caro, como aconteció en Toledo a uno que se hizo duende a quien castigó exemplarmente don Diego de Zúñiga, corregidor de aquella Ciudad.²⁰

Las simulaciones que se hacían a partir de los tópicos del duende provocarían que dos siglos después también Feijóo exclamara con indignación: “¡Oh, cuántos hurtos, cuántos estupros, y adulterios se han

¹⁹ NC, 1815. Véase el artículo de José Manuel Pedrosa, “El codo ardiente: testimonios de un eufemismo erótico de los siglos de oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 46, núm. 1 (1998), pp. 97-103. Disponible en <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2620/2593>> (consultado el 14 de mayo de 2019).

²⁰ S. de Covarrubias, *Tesoro*.

cometido, cubriéndose, o los agresores, o los medianeros, con la capa de Duendes!'. La imagen del personaje, de hecho, dio lugar a comedias satíricas entre las que destaca la *Dama Duende* de Calderón de la Barca.²¹ El argumento de estas historias por lo regular tiene como protagonistas a mujeres activas, antiheroínas, que desencadenaban una compleja maquinaria de ardides para ponerse en situaciones de ventaja frente a los hombres, bien para engañarlos, bien para hacerlos huir o simplemente para burlarse de ellos.²² Esta condición en cierta medida se fundamenta en una percepción misógina que suele darle al género femenino, como ocurre con los duendes, una connotación negativa por la facilidad que pueden tener para el engaño.

Un ejemplo en el que es evidente lo último se aprecia en un pliego suelto titulado *Las desgracias de Toribio y fracasos de los duendes*. Relato en primera persona, que emula al género picaresco. Cosme Toribio Palanca, / hijo carnal de la inclusa, relata:

Mas como en aqueste mundo
es nuestra vida batalla,
adolecí de unos zelos,
que de tino me sacaban.
Y fue el caso que una noche
no hallé a mi esposa en la sala,
y no pudiendo sufrir
mis zelos tan dura carga,
me conceptuaba solo,
cuando vide una fantasma
salir de mi propio quarto,
por la puerta de la sala.

²¹ F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo...*, p. 243.

²² Véase al respecto Christoph Strosetzki, "La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño", en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amezcuca, celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 8 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 115-136.

Y yo, queriendo seguir
de aquel bulto las pisadas,
dijo mi mujer: ¿qué haces:
no ves que es el amo de casa?

El último verso es a la vez humillante para el protagonista como gracioso para quien lo escuchaba. La mujer juega con la definición del duende desde su raíz, se identifica también con el dueño, y a la vez lo pone en un nivel superior sobre el supuesto dueño de la casa: Toribio. El protagonista no se da por aludido y continúa en sus pesquisas:

—Enciende presto la luz,
y si no, yo iré a buscarla.
—Eso es lo que quiere el duende,
que tú le echas bravatas:
—¿Pues qué hay duendes con vigotes?
¿qué tal digas? Y aun con barbas,
porque aquestos duendes machos,
suelen ser de mejor laya
que las hembras, porque son
lo mejor de esta canalla.

Don Toribio se encuentra en la calle para perseguir al supuesto duende, y es entonces cuando comienza a cambiar su perspectiva y a aceptar el hecho mágico:

Quando en la calle me vi,
me cercó tal gurullada
de duendes o de demonios,
de diablos o de fantasmas.
Todos con velas pagizas
y con las caras tapadsa,
Rechinándome los dientes
y con las caras tapadsa,
yo no sé lo que rezaban,
mas sé que de quando en quando

me daban con unas varas,
Y me decían callando:
¡Sábetete, que hay duende en casa!

Se hace evidente que la aceptación de lo sobrenatural por parte de Toribio es fingida, el último verso, que se plantea en forma de amenaza, también parece ser lo que finalmente lo convence. El hombre consigue escapar y regresa a su casa más tarde, humillado, y además con el pantalón sucio “porque con el grande susto / se me vino atrás la carga”.²³ La mujer, al verlo, le advierte: “Ahora conocerás / si hay o no duendes en casa”.²⁴ El engaño, pues, es evidente, pero aun así don Toribio no llega a acusar abiertamente a la mujer, sino a sus propios celos. La situación de negación, sin duda, agrega mayor comedia al suceso.

Otro impreso, titulado *¡¡¡El quién vive!!! o el duende. Pieza en un acto*,²⁵ explota también el motivo del engaño a través de la figura fantasmal. La historia de este impreso se repite en varios pliegos, relata los ardides de las mujeres para escapar de las fuertes imposiciones patriarcales. En el pliego que cito a continuación, un padre se niega a casar a su hija y también a proporcionarle dote, pues es codicioso. La muchacha recrea una escena fantasmal que termina por obligar al viejo a entregar casa, fortuna y marido en una sola noche.

Algo similar ocurre en un sainete con el título de *La astucia de una criada. Para siete personas*.²⁶ Margarita ha sido comprometida contra su voluntad con don Pablo. Su criada se apiada de ella e inicia un ardid para convencer al pretendiente de dejar la casa. El engaño comienza cuando Beatriz asegura a Pablo que el padre de la muchacha tiene pacto

²³ Cabe señalar que los duendes, como los diablos, también suelen engañar a los hombres y provocar que despierten en medio de su propio excremento.

²⁴ *Las desgracias de Toribio y fracasos de los duendes*, Córdoba, Imprenta de Don Rafael García Rodríguez, sin fecha, c. 1814. Loc. Cambridge University Library. Disponible en <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-07743-C-00107-00003/1>> (consultado el 1 de mayo de 2019).

²⁵ *¡¡¡El quién vive!!! o el duende. Pieza en un acto*, Barcelona, Juan Llorens, 1862. Loc. Cambridge University Library. Disponible en <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00009-00025/1>> (consultado el 15 de noviembre de 2019).

²⁶ *Saynete nuevo intitulado La astucia de una criada. Para siete personas*, Valencia, Imprenta Estévan, 1816, Loc. Cambridge University Library. Disponible en <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-07743-B-00012-00027/2>> (consultado el 28 de mayo de 2019).

con el diablo: “Todas las noches arreo / andan por casa trescientas / fantasmillas y visiones”. Cuando Pablo pregunta si Margarita también participa, la criada asegura

Beat. Sí señor; sabe
llenar de duendes la casa.
Pab. ¿Pues quién en tan embolismo
ha de vivir? He? Pues digo,
y más si por mi sofoco,
algún duendecillo o coco
quiere jugarse conmigo;
no, ya mi boda se acaba,
voy a ponerme en camino.

A pesar del miedo, Pablo no puede salir de la casa, y mientras tanto, empieza a sospechar, como ocurre con la mayor parte de los protagonistas de este tipo de relatos:

Esto elijo, pero, tate
¿no será gran disparate
el que me haya yo de ir
a malgastar mi dinero,
quando no fuera muy extraño
que este fuera un engaño
de Beatriz? Pues no quiero
marcharme, y es desatino
el que si esto ha sido juego,
publique la puerca luego
que me engañó “como a un chino”.

Como señalaba antes, uno de los motivos frecuentes de estas comedias es el del engaño al personaje codicioso, en este caso el pretendiente busca la dote de Margarita, que al perder el casamiento también pierde la fortuna del padre. Beatriz convence a Pablo de que, en efecto, su suegro “es amigo de duendes” y lo lleva a una situación humillante, rasgo que suele repetirse también en cada cuento, en el que la “víctima” acaba por

aceptar, muchas veces a fuerza, la existencia de estos entes. Pablo termina por desistir de su matrimonio, y la conclusión es feliz para Margarita.

Es un hecho, como mencioné arriba, que la malicia puede ser admirable—de ahí que la frase *tiene duende* sea algo positivo hoy en España—, pero también es una cualidad peligrosa para una sociedad patriarcal, de ahí que don Manuel, quien termina enamorándose de doña Ángela después de una serie de estratagemas, siga dudando de ella, puesto que se ha valido de las argucias de un ser sobrenatural; ella misma es, bajo sus ojos, una dama duende.²⁷

En otro pliego, también narrado en primera persona, pero esta vez desde una voz femenina, no es la mujer quien sufre el engaño, sino quien se encuentra con el duende. Esto lo vemos en una *Canción nueva y jocosa del duende* que se publicó en Valladolid en 1843 y que cita:²⁸

En mi casa hay un duende
tan ruidoso,
que un punto no me deja
estar con reposo:
Se esconde de día
y de noche me hace compañía:
Se pone a mi lado
y me hace fiestas, caricias y halagos.
Me incita y provoca,
Con el duende yo me vuelvo loca.

El ente sobrenatural se pinta como un personaje zalamero. En su descripción predomina el doble sentido: “Sabe tocar sin cuerdas /una vihuela/ y bailar el bolero / sin castañuela/ sin boca me llama /y me quema sin encender llama”. La conclusión toma un cariz delicado cuando la emisora habla de las consecuencias:

²⁷ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Jornada II, v. 217, Madrid, por la viuda de Juan Sánchez. A costa de Gabriel de León, 1640. Ed. digital disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-dama-duende--0/>>.

²⁸ *Canción nueva y jocosa del duende*, Valladolid, Imprenta de Santaren, 1843. Loc. Biblioteca Nacional de España R803-3.

Por bailar con el duende
me di un porrazo,
y del susto me temo
un embarazo:
Yo llamé al doctor
me dijo que era un tumor;
Llamé a un cirujano
y me dijo que eso era un grano;
Yo no entiendo de eso
pero juzgo será un divieso.
Aunque el duende me inquieta
con su porfía,
yo no siento sus faltas
sino las mías.
Y me incomodaba
el granito que me atormentaba
con varios reveses,
pero creo que a los nueve meses
saldrá el granito.
Otro duende más chiquirritito.

La moraleja final no expresa mucha convicción. En definitiva, no se trata de una historia ejemplar:

Después de los trabajos
que he padecido,
esto es lo que del duende
yo he recibido:
Cuidado madamas,
que este duende con mucha soflama
requiere e incita,
y después que lo mejor os quita,
Tendréis vuestro fin...
que lo digan en Anton Martín.²⁹

²⁹ Es posible que haga referencia al carmelita descalzo que firmaba documentos anónimos bajo el nombre de “Duende Crítico”, que en efecto vivía en el convento

La canción en realidad no pretende moralizar; se trata en efecto de un juego lírico lleno de guiños en torno a la figura del duende y a su empleo para encubrir los amoríos de las doncellas.

LOS AMORES DE UN DUENDE

Los duendes no se hallan con mucha frecuencia en la imprenta fundada por Antonio Vanegas Arroyo. Lo mismo ocurre con otros seres feéricos, como los enanos o las hadas, que por lo regular aparecen en colecciones infantiles como los cuentos o el teatro infantil, espacio en el que se adaptaba, cuando no cortaba fragmentos o escenas, de comedias de magia que tenían relativo éxito en la época. Entre los cuentos que recoge la famosa casa editora se encuentran relatos provenientes de conocidas recolecciones del siglo XIX (que provienen y siguen circulando en la tradición oral): *Blanca Nieves y los siete enanos*, *La cenicientilla o el escarpín de cristal*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, etc. La colección también reproducía, bajo el título de cuentos, relatos ejemplares, como *La calumnia castigada*, *La escala de viento* o *La pesadilla de Alejito o la cena de los azotes*,³⁰ entre muchos otros que se centran en el mal comportamiento de sus protagonistas y el castigo sobrenatural que suelen recibir por ello.

A este tipo de relatos pertenece el título *Los amores de un duende o la niña envidiosa*,³¹ uno de los pocos ejemplos que he encontrado hasta ahora en los que participa un duende. Se trata de un relato que advierte en primer lugar sobre los peligros de la envidia y en segundo término sobre el peligro de intimar con el coprotagonista de la historia.

de Anton Martín y de cuya vida, y sobre todo fuga de prisión, se escribió un libro. Es probable, incluso, que el último verso de la canción citada, dado que alude a un personaje real que promovió la crítica en la corte, también esté realizando una sátira que comprendería mejor el público de la época.

³⁰ Estos y otros títulos de cuentos pueden consultarse en el repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, del cual es responsable la Dra. Mariana Masera. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.

³¹ *Los amores de un duende o la niña envidiosa*. Cuento, s.f. Disponible en <<http://laciapi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LACuento.djvu>> (consultado el 20 de abril de 2020).

FIGURA 1

PORTADA DEL CUADERNILLO *LOS AMORES DE UN DUENDE O LA NIÑA ENVIDIOSA*



Fuente: repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos.

El cuadernillo que vendería unas décadas después el impresor mexicano Vanegas Arroyo está lejos de la picaresca hispánica: se trata de un relato ejemplar. En resumen: Rosario, de 14 años, atenta contra su hermana de 12 porque sus padres muestran preferencia por ella. Las agresiones se producen por medio de un duende que se había enamorado de Rosario. La historia se maneja de acuerdo con los cánones de los cuadernillos de la imprenta; sin embargo, algunos de sus tópicos podrían resultar extraordinarios y no del todo coincidentes con las historias de duendes. El personaje sobrenatural usa sus poderes para generar una serie de sucesos extraordinarios, provocando de este modo que “amaneciera con los ojos en los pies, la boca por la frente, o con las narices en el cuello, volviendo luego a su estado natural”. Las ilusiones del duende enferman a Lupita, pues “no la dejaban ni comer ni dormir”. La muerte de la muchacha habría sido inminente de no haber sido porque, de acuerdo con el relato,

una noche se descuidó este olvidándose el volverse invisible, cuando don Pedro [el padre de las muchachas] entraba en la sala. Este olvido provino de que era mucho su entusiasmo al darle de besos a Rosario; los sorprendió, pues, Don Pedro y ¿cuál sería su terror, su confusión al ver que aquella hija era novia del duende y más aún al oír que tramaban muchísimas maldades para la infeliz Lupita. Tomó el padre un buen bastón y descargó fuerte golpe en la cabeza del novio, pero sólo tocó el vacío, lastimándose la mano.³²

FIGURAS 2 Y 3

INTERIORES DEL CUADERNILLO *LOS AMORES DE UN DUENDE O LA NIÑA ENVIDIOSA*

Fuente: repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos.

Es entonces cuando el personaje de diminuta estatura adquiere características demoniacas, pues el padre, al ver la ineficacia de sus golpes,

³² *Id.*

se acordó que tenía agua bendita en la cabecera de su cama; trajo la pileta y se la vació toda a los novios que estaban abrazados. Entonces tronaron ambos estrepitosamente, cual si fueran cañones de artillería que reventaban. Una densa humareda los envolvió, escapando muchas llamas verdes y rojas, un olor penetrante a azufre y alquitrán se extendió en la sala y por fin desapareció la endiablada parejita entre un millón de blasfemias y maldiciones.³³

El narrador refrenda que Rosario fue a parar al infierno por sus acciones, que también están lejos de la picardía y astucia de la dama duende. Se asume que la entidad de la cual está enamorada es considerada como un personaje demoníaco en la conclusión del pliego por la reacción que tiene ante el agua bendita.

Las historias de duendes enamorados son una constante en la literatura universal. Tópicos como la invisibilidad, la algarabía del ser sobrenatural y las características físicas que los definen se aprecian en estos relatos. También es frecuente que en su descripción se incluyan cualidades de carácter: la travesura, la burla y su tendencia a lanzar carcajadas también suelen acompañar las narraciones de estos personajes. Es, sin embargo, de extrañar que las mujeres correspondan al amor de los duendes, éste es un rasgo, por tanto, interesante de nuestro cuadernillo. El relato que reproduce Vanegas Arroyo no busca tampoco ceñirse a todos los tópicos de este tipo de historias. Las ilusiones que el personaje provoca en la hermana que es torturada no suelen aparecer en otros relatos.

Cabe resaltar que el énfasis del cuento de Vanegas Arroyo estriba en la envidia de una hermana. El personaje sobrenatural es una herramienta para ella. El final terrible, por tanto, subraya el destino de las dos hermanas. Ello demerita la calidad de un cuento, se privilegia la función didáctica sobre la del entretenimiento.

El relato de Vanegas Arroyo no es similar a los que describí antes; en cambio, sí encontramos ciertos paralelos con otros relatos del XIX; el más emblemático, “El duende” de Bécquer. Hasta cierto punto, nuestro cuento se parece a una leyenda del escritor romántico Rafael Ramírez de Arellano, “El duende de la calle de Almonar”:

³³ *Id.*

FIGURA 4

PRIMERA PÁGINA DEL CUADERNILLO *LOS AMORES DE UN DUENDE O LA NIÑA ENVIDIOSA*



Fuente: repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos.

Sucedió hace ya muchos años que una muchacha que había sido mejorada por sus padres en el testamento era envidiada por su hermano hasta el punto de planear un asesinato. Pero ocurría que en la casa donde vivía la dama habitaba un duende que estaba enamorado de ella: 'era un caballero vestido de rojo de pies a cabeza, con barba y cabellos jaros, cubierto con montera roja con largas plumas y con espada al cinto. Su tamaño no era mayor que el dedo pulgar de cualquier persona'. El duende, un ser sobre el que había caído una maldición, al saber que la dama iba a mudarse de casa, le dice por última vez [sic] 'Sí, tu hermano, alma de tigre, ambiciona su herencia. Recuerda las proposiciones que te hizo para que partierais por iguales partes la fortuna de vuestros padres y renunciaras a la mejora hecha a tu favor. Te negaste a ello y desde entonces te odia y medita tu muerte. Varias veces ha intentado poner en ejecución sus siniestras aspiraciones,

y yo he sido el escudo que cubrió tu pecho y se interpuso entre éste y el agudo puñal; mañana dejarás esta casa y entonces, ¿quién te guardará? Tu muerte es segura'. La dama se trasladó a otra casa, y poco después, el hermano la asesinaba, pasando a ser dueño de sus propiedades. Pasados unos años fue a vivir a la casa de la calle de Almonar, y una noche se despertó bruscamente y antes de tener conciencia de lo que ocurría era ahorcado en una viga. Al día siguiente, al advertir los criados que no se levantaba, llamaron a la justicia, forzaron la puerta y se encontraron el cadáver pendiendo de una viga y al duende que permanecía sentado sobre su cabeza, y que dijo al corregidor: 'Anoche fue el tercer aniversario del asesinato de una joven en el postigo de la leche. Este cadáver es el del asesino que escapó a la justicia de la tierra. Dios, sin embargo, la conocía, como conoce a todos los seres que habitan en el mundo, y decretó su castigo. Yo he sido ejecutor del cuerpo...'³⁴

El duende adquiere aquí un carácter justiciero; también hay un conflicto de envidias entre hermanos, y el personaje sobrenatural actúa en defensa de la muchacha. Quizá es en este tipo de recolecciones de cuentos y leyendas en donde podríamos encontrar el origen del cuento de Vanegas Arroyo, que, como señalaba al inicio de este artículo, solía publicar adaptaciones o fragmentos de cuentos y obras de teatro que tenían éxito y gustaban entre el público.

EN RESUMEN

La trayectoria del duende en la imprenta hispánica da cuenta también de una cultura que tuvo una estrecha relación con un personaje que oscilaba entre la ficción y la realidad, dependiendo de la historia en que apareciera. Con el duende se convivía al grado que se reconocían construcciones en Madrid y Toledo como "la casa del duende", sin embargo, a partir del siglo XVIII, este tipo de creencias fueron relegadas a la literatura, que aún explotó el motivo del duende como espíritu temible hasta el siglo XIX.

³⁴ Rafael Ramírez de Arellano cit. en F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo...*, pp. 264-265.

El factor que, no obstante, más interesó al público de los pliegos sueltos fue el de la picaresca en torno a este ser. Con diferentes personajes y escenarios, el enredo fue sin duda uno de los argumentos preferidos del público, y se repitió a lo largo de tres siglos con un tono, más allá del picaresco, festivo, lúdico, pero que al mismo tiempo nos permite apreciar de nuevo la capacidad de la mujer, que aquí se convierte en un arte del enredo, aunque obedece a una percepción negativa en el fondo, pero, por otro lado, también se ve la necesidad por parte de la mujer de evocar a diferentes trucos para salir de las imposiciones patriarcales. En el fondo, esto se percibe también en el impreso mexicano.

El cuadernillo de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo muestra una relación diferente con los duendes, más cercana a la tradición que los teme, es probable que el cuadernillo tenga raíces más profundas en la tradición oral y en la literatura que explotó con frecuencia el carácter obscuro de este ser.

REFERENCIAS

- ARIOSTO, Ludovico, *Historia de Orlando el furioso*, Madrid, Imprenta de Marés y Compañía, 1474-1533.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos del Madrid de los Austria y otras noticias*, B.A.E., tomo CCXXI, Madrid.
- BRASEY, Édouard, *Enanos y gnomos*, Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, Jornada II, v. 217, Madrid, por la viuda de Juan Sánchez. A costa de Gabriel de León, 1640. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-dama-duende--0/>>.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.
- FEIJÓO, Benito Jerónimo de, “Duendes y espíritus familiares”, en *Teatro crítico universal*, t. 3., ed. digital, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, 1998. Disponible en <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft304.htm>> (consultado el 14 de mayo de 2019).
- FLOR, Fernando R. de la, “El mundo preternatural de fray Antonio de Fuentelapeña”, en Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado*.

- Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales, invisibles y cuales sean*, ed. de Arsenio Dacosta, transcr. de Paul Silles McLaney y Maite Eguiazábal, Zamora, Institutos de Estudios Zamoranos Florián del Campo, 2006.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J., *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003. [Dos volúmenes.]
- FUENTELAPEÑA, Antonio de, *El ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales, invisibles y cuales sean*, ed. de Arsenio Dacosta, transcr. de Paul Silles McLaney y Maite Eguiazábal, Zamora, Institutos de Estudios Zamoranos Florián del Campo, 2006.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo 2, Madrid, 1866.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- LECOUTEUX, Claude, *Enanos y elfos en la Edad Media*, trad. de Francesc Gutiérrez, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1998.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, “Frailes y curas libidinosos en la antigua lírica popular hispánica”, *Revista de Literaturas Populares*, año XIV, núm. 2 (2014), pp. 385-411.
- PEDROSA, José Manuel, “El codo ardiente: testimonios de un eufemismo erótico de los siglos de oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 46, núm. 1 (1998), pp. 97-103. Disponible en <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2620/2593>> (consultado el 14 de mayo de 2019).
- PEDROSA, José Manuel, “El ente dilucidado: entre la viva voz y el museo de monstruos”, en Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado. Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales, invisibles y cuales sean*, ed. de Arsenio Dacosta, transcr. de Paul Silles McLaney y Maite Eguiazábal, Zamora, Institutos de Estudios Zamoranos Florián del Campo, 2006, pp. 135-176.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*. Disponible en <<http://web.frl.es/DA.html>> (consultado el 13 de mayo de 2019).

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <<http://www.rae.es/>> (consultado el 13 de mayo de 2019).
- REDONDO, Agustín, “Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII”, en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional (Alcalá de Henares, 8 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 287-304.
- STROSETZKI, Christoph, “La mujer en Calderón y el principio barroco de engaño y desengaño”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amezcua, celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 8 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 115-136.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, Valencia, Lemir. Disponible en <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf> (consultado el 20 de abril de 2020).

Impresos

- Los amores de un duende o la niña envidiosa. Cuento*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LACuento.djvu>> (consultado el 20 de abril de 2020).

BREVÍSIMAS Y EXTRAORDINARIAS NOTAS DE ULTRATUMBA, O CÓMO ENTENDER LA MUERTE EN EL IMAGINARIO DE ENTRE SIGLOS XIX Y XX CON LOS IMPRESOS POPULARES DE VANEGAS ARROYO

CLAUDIA ROCHA VALVERDE
EL COLEGIO DE SAN LUIS

INTRODUCCIÓN

En México, la celebración del Día de Muertos ha sido una de las fiestas tradicionales más importantes en el ámbito popular. Ésta y otras prácticas en torno a la muerte han derivado en uno de los imaginarios más poderosos del país también debido a los alcances artísticos que ha tenido a lo largo del tiempo. En la Ciudad de México de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, tuvo lugar el desarrollo de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, donde trabajaron los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, cuyo trabajo publicado en impresos populares fue de gran importancia para entender los eventos sociopolíticos y culturales de un país que se encaminaba a la Revolución.

En el texto se presenta el contexto cultural y social que precedió a la apertura de la imprenta, para entender cómo era la atmósfera de la ciudad durante este periodo y cuáles fueron algunas de las prácticas en torno a la celebración del Día de Muertos. Para describir lo anterior, se consideró el testimonio de la viajera Madame Calderón de la Barca, que, junto con estudios de otros autores, permite el análisis de elementos culturales que componen las creencias alrededor de la muerte, encontrando un momento clave en la Imprenta Vanegas Arroyo.

Este trabajo tiene el propósito de estudiar cómo es que la creación de numerosos personajes de ultratumba en los distintos impresos populares marcaron un momento de particular paroxismo en el imaginario de la muerte en México.

EN LA MITAD DEL SIGLO XIX

Es durante el porfiriato de entre siglos que cobra relevancia y se fija en el imaginario colectivo una forma de representar la muerte que tendría múltiples expresiones estéticas, entre las que destacan algunas, como las literarias e iconográficas de los impresos populares. Para entender a qué nos referimos cuando hablamos de un imaginario, esto puede explicarse desde lo que Daniel H. Cabrera plantea respecto de que “la historia humana y las diversas formas de sociedad que se conocen están definidas esencialmente por la creación imaginaria, la cual evidentemente no puede ser catalogada como ficticia, ilusoria o especular”.¹ Con base en esto, podemos considerar que un imaginario permite expresar la percepción del mundo propia de un colectivo que crea figuras o representaciones que ayudan a la memoria colectiva. Para fortalecer lo anterior, proponemos la definición de Jaime Martínez Iglesias en el sentido de que un “imaginario es el lugar de la creatividad social, de los límites y fronteras dentro de los cuales cada colectividad puede desplegar su imaginación, su reflexión y sus prácticas. Es el núcleo del que se alimentan los sentidos, el pensamiento y el comportamiento”.²

Para interpretar las creencias sobre la muerte en el México de la época, principalmente en la Ciudad de México, es necesario acercarnos a las ceremonias y prácticas de la gente que habitaba este entorno. Hay ejemplos destacados de viajeros extranjeros que recorrieron ampliamente el territorio e hicieron importantes registros fotográficos, literarios y pictóricos del país, con que aportaron información valiosa que abonaría a la construcción de un imaginario que presentaría a México como un país colorido, exuberante, si no exótico y festivo, aunque en momentos melancólico y trágico.

Un retrato de la época, desde su visión de mujer de clase social acomodada, lo hizo Madame Calderón de la Barca,³ quien, entre otros

¹ Daniel H. Cabrera, “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva”, s.d., p. 6. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/242731193_Imaginario_social_comunicacion_e_identidad_colectiva> (consultado el 3 de febrero de 2021).

² Jaime Martínez Iglesias, “¿Qué son los imaginarios?”, s.d., p. 1. Disponible en <<http://cf.caribeafirmativo.lgbt/todo/ATT1379699182.pdf>> (consultado el 3 de febrero de 2021).

³ Su nombre era Frances Erskine Inglis, de origen escocés, casada con Ángel Calderón de la Barca, primer ministro plenipotenciario de España en México.

viajeros, hizo importantes anotaciones que ayudan a interpretar la cultura y sociedad mexicana de ese siglo en torno a ceremonias y prácticas relacionadas con la muerte, tanto en el ámbito regulado por la Iglesia como en las manifestaciones populares. Algunos de los eventos que presencié los describió así:

Ayer, dos de noviembre, día que por ocho siglos ha sido dedicado por la Iglesia católica para conmemorar a los muertos, día solemnemente conocido como el “Día de muertos”, en que todas las Iglesias de la Republica mexicana ofrecen un tétrico aspecto oscurecidas como están por enlutadas colgaduras de paño, mientras que en el centro de la nave se levanta un catafalco cubierto de un tapiz negro, decorado con calaveras y otros emblemas de la muerte.⁴

Al describir la atmósfera tétrica que producía la decoración de las iglesias y que “cuantos concurren a los templos traen luto, pues considerando la común suerte que a todos nos espera, no hay quizá ni un solo corazón en todo el mundo católico que no se sienta afligido en este día al invocar la memoria de los que se fueron”.⁵ El testimonio de Calderón lleva a reflexionar que el calificativo *tétrico*, que también puede ser lúgubre o triste, describe la sensación que debía provocar el culto a los muertos dentro de las iglesias, lo que parece, quizá, alejado del contexto festivo que tenía lugar fuera de los templos católicos en los espacios donde se manifestaba la religiosidad popular.

Dice Calderón de la Barca que desde hacía ocho siglos la Iglesia católica había dedicado una fecha específica para recordar a los que ya se fueron: “La fecha de los Fieles Difuntos, Día de los Muertos o Día de las Ánimas quedó constituida el 2 de noviembre, un día después del

Llegaron al puerto de Veracruz en 1839, por lo que su estancia en la Ciudad de México fue de sólo dos años. Durante este lapso, madame Calderón de la Barca mantuvo intercambio epistolar con su familia residente en Boston, lo que sirvió como acervo para que se publicara posteriormente el libro con el nombre *La vida en México*, que es la visión de esta extranjera, quien por el trabajo de su marido se mantuvo cercana al círculo político y aristócrata del país.

⁴ Madame Calderón de la Barca, *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 2007, p. 243.

⁵ *Id.*

Día de los Santos. Esta festividad data del año 998, instituida por san Odilón, abad de Cluny, quien formalizó la costumbre de dedicar un día a conmemorar a los difuntos”.⁶ Esto nos permite ver la larga influencia secular de una ceremonia europea cuyo peso ideológico y cultural fue instaurado a lo largo del virreinato novohispano, lo que también nos lleva a reflexionar sobre cuáles son los elementos prehispánicos que tiene la fiesta de muertos en México, tema que desarrollaremos en otro estudio.

¿Qué puede decirse de la religiosidad popular en cuanto a la muerte y su celebración? En el caso particular de México, se tiene una percepción de total familiaridad con la muerte, además de la idea de que el pueblo mexicano ama su destino trágico, como si lo celebrara e hiciera fiesta con cada muerto. De esta manera, entre la tragedia, el drama, la melancolía y lo festividad, la sociedad en su conjunto ha participado del tejido histórico de un imaginario tan arraigado que se ha adaptado a las distintas épocas de la historia del país. Esto nos lleva a retomar lo dicho por Martínez en cuanto a que

el imaginario también es el sitio de los presupuestos, es decir aquello que cada cultura y cada grupo social asume previamente. Es el lugar de las creencias que no son las que uno tiene, sino aquellas que a uno lo mantienen atrapado [...] lo imaginario va más allá de todo cuanto pueda decirse o argumentarse.⁷

En el estudio que hace Vázquez Mantecón aparece una referencia a la revista *El Mundo* en 1895, donde menciona que, “según expresó un periodista anónimo, la muerte entre los mexicanos seguía sirviendo ‘de pretexto... para gozar de la vida con mayor expansión que nunca’”.⁸ Celebrar la muerte es un aliciente que nos recuerda que estamos vivos,

⁶ Yasmani Esquivel Caballero, “Ritos fúnebres en la fiesta de los Fieles Difuntos del distrito de Kunturkanki, Cusco”, *Vita Brevis. Revista Electrónica de Estudios de la Muerte. Ritos fúnebres*, año 6, núm. 6 (julio-diciembre de 2017), p. 13.

⁷ J. Martínez Iglesias, “¿Qué son los imaginarios?”, p. 1.

⁸ María del Carmen Vázquez Mantecón, “1 y 2 de noviembre en la Ciudad de México, 1750-1900”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 49 (2015), p. 4. Disponible en <<https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-historia-moderna-contemporanea-mexico-97-pdf-S018526201500002X>> (consultado el 3 de febrero de 2021).

por lo que festejarla es quizá una forma de burlarla, de darle la vuelta, de aligerarla y apapacharla, aunque la carguemos.

La atmósfera de melancolía a la que nos referimos como otro de los elementos que acompaña a este imaginario queda representada en la descripción que hace Calderón de la Barca al evocar la imagen de los pueblos cercanos a la Ciudad de México de Coyoacán y Mixcoac:

[...] por donde quiera la vieja iglesia, un arco en ruinas; una cruz del tiempo antiguo con sus guirnalda de flores marchitas, recordación de una muerte o testimonio de fervor religioso... todo esto es tan propio de México que el paisaje no podría confundirse con el de ninguna parte del mundo conocido [...]. México debe mucho de su peculiar belleza al sentimiento religioso y a la superstición de sus habitantes.⁹

La autora hace notar que en las calles de la ciudad por las que apenas se podía andar a pie, de tantos hoyos; indios y léperos andrajosos que pululaban por todas partes, el pueblo todo lo celebraba con atronadora lluvia de cohetes, así se tratara de ceremonias religiosas o profanas:

Aun su religión, el cristianismo, como ya he observado, parece formado por las ruinas de su mitología; y todas estas festividades de la Iglesia, estos fuegos artificiales e imágenes y vistosos trajes, armonizan a fondo con su amor infantil a las fiestas y son, de hecho, la fuente principal de su mayor deleite. Para comprarlo guardan todo su dinero, y cuando dais un centavo a un indio, corre a comprarse unos cohetes, como otro niño iría a comprar dulces.¹⁰

Estas expresiones de la religiosidad popular de los mexicanos de entre siglos y la proclividad a lo que Gonzalbo llama “fiesta barroca”,¹¹ aun a pesar de las restricciones y prohibiciones emanadas de los concilios,

⁹ M. Calderón de la Barca, *La vida en México*, pp. 310-312.

¹⁰ *Ibid*, p. 323.

¹¹ Es Pilar Gonzalbo la estudiosa que ha documentado extensamente la decadencia de la “fiesta barroca” y cómo la Iglesia intentó afianzar lo religioso desprendiendo todas aquellas creencias profanas que eran las fiestas: música, baile, disfraces entre otros. Para mayor información al respecto, véase María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispano*, México, El Colegio de México, 2009.

tiene sus antecedentes en estudios que así lo demuestran, como el de Enríquez-Sánchez,¹² quien refiere sobre el contexto virreinal de fiesta popular,¹³ “y es que, en efecto, aquí está la otra razón decisiva que viene a configurar la fiesta del indio novohispano: la presencia del europeo y su manantial rebosante de creencias y prácticas que vienen con él cruzando el Atlántico”.¹⁴ Si bien un imaginario es alimentado por un conjunto de creencias validadas en el inconsciente colectivo y que en definitiva expresa rasgos de una época, la mención a la fiesta popular durante el virreinato nos ayuda a identificar aquellos elementos que lo constituyen y que se han continuado en la historia, lo que nos aporta más información de estudio sobre cómo se ha construido un imaginario.

Enríquez-Sánchez estudia el gusto por las fiestas de los indios como un fenómeno de larga duración, adentrándose en un universo revestido de danzas, música, copaleadas, flores, alimentos y mucha bebida. Estas expresiones diversas fueron consignadas por otro famoso viajero en México, Humboldt, citado por Enríquez-Sánchez, quien narró que “las festividades de la Iglesia, los fuegos artificiales que las acompañan, y procesiones mezcladas de danzas y de disfraces barrocos son para la gente común india un manantial fecundo de diversiones”.¹⁵

¹² Antonio de Jesús Enríquez-Sánchez, “‘Eran dados a las fiestas’. El universo festivo de los indios novohispanos bajo la Ilustración, ¿supresión o vigencia de un fenómeno de larga duración?”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 29 (diciembre de 2015), pp. 87-144. Disponible en <<https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/3898>> (consultado el 3 de febrero de 2021).

¹³ El estudio de Enríquez-Sánchez abarca del siglo XVI hasta la aplicación de las reformas borbónicas en el XVIII. Este contexto de festividad es descrito por el autor de esta forma: “Los ejemplos resultan patentes. La pirotecnia que estalla anualmente y se despliega en el tiempo festivo, acaso les recuerda al tronido de las nubes que anuncian el agua, tal vez a la fuerza y virilidad de los hombres que participan en la construcción del ‘castillo’ o del toro que pirotécnico juguetea en el atrio; como quiera que sea el caso, tintes agrícolas y asociados a la fertilidad reviste este elemento profano; la lectura alcanza dimensiones mayores. La danza de los Santiaguitos, hispana pero prontamente hecha india, les recuerda a los nativos las implicaciones acuáticas del apóstol ensillado en su caballo que, sobra decir, avanzado el tiempo, termina por desplazar al ‘hijo del trueno’, al que no le faltan connotaciones agrícolas” (A. de J. Enríquez-Sánchez, “‘Eran dados...”, pp. 95-96).

¹⁴ A. de J. Enríquez-Sánchez, “‘Eran dados...”, p. 96.

¹⁵ Alexander von Humboldt *apud* A. de J. Enríquez-Sánchez, “‘Eran dados...”, p. 88.

Las fiestas tenían temáticas diversas dentro de la liturgia católica acompañada de la propia manifestación popular que se realizaba en el atrio de las iglesias. Una de las fiestas importantes del año fue el festejo del Día de Muertos que describió Madame Calderón de la Barca en lo que correspondía a la liturgia dentro de una parroquia. No obstante, lo que sucedía en las calles de la Ciudad de México a finales de octubre y principios de noviembre era cuando la gente se preparaba para una de las “fiestas barrocas” importantes, la de muertos. En estos días se apreciaba el gusto por algunos personajes de ultratumba y por la reproducción de huesos humanos en panes de dulce para rememorar las reliquias de los santos. Eran tiempos de producir objetos peculiares como los que Vázquez enlista en su investigación ubicada en el periodo de 1750 a 1900:

Fue inmediato que se agregara a la imaginería de los huesos la de la fabricación en el mismo material de algunos animalitos, damas, caballeros, militares, sacerdotes, monjas y variados objetos domésticos en miniatura, y aprovechando la cercanía de la conmemoración de los difuntos, como los llamarían en el siglo XIX, los “juguetes mortuorios” o “ideas fúnebres” (amasados o vaciados en alfeñique o azúcar o hechos con distintos materiales) en forma de esqueletos con quijadas movedizas, tumbas con los muertos tendidos que por medio de un hilo se sentaban, calaveras, catafalcos, personajes del día representados como ánimas, diablos y cientos de figuras divertidas de muertos, con las que, de paso, se reían, entre otros, de los abundantes clérigos, los poderosos y pudientes, incluidos los no muy bien pagados escritores.¹⁶

Podemos imaginar los puestos callejeros y los mercados ofreciendo este tipo de objetos para todo público, que desde mediados del siglo XVIII fue

moda convertirlos en un regalo especial que todos los grupos sociales hacían a niños y adultos, que desde esa época eran llamados curiosamente “ofrenda”, que algunos de los sectores altos y medios ponían en sus casas “la pira” (que pretendía rememorar los catafalcos iluminados y olorosos

¹⁶ M. del C. Vázquez Mantecón, “1 y 2 de noviembre...”, pp. 4-5.

de incienso de los templos), llena además de velas encendidas y variadas frutas de la estación [...].

Es interesante recordar asimismo que otra variante de la palabra ofrenda estaba en las voces “mi tumba, mi calavera, mi ofrenda” con las que el día 2 “los muchachos pedigüños” lograban algunas monedas y dulces, costumbre que pervivió a lo largo del siglo XIX.¹⁷

En estos objetos, desde el siglo XVIII, se aprecia el gusto popular por personajes de ultratumba, entre los que destacan la popularidad del diablo y todas las posibilidades plásticas, de repostería y de múltiples voces relacionadas con el esqueleto humano, ya fuera completo o en alguna de sus partes; ha sido parte importante en la estética del Día de Muertos y que, a lo largo del tiempo, ha representado a la muerte. En la lengua española usamos la palabra *calavera* para referirnos al conjunto de huesos de la cabeza, que también es el cráneo; y la calaca, que también designa el conjunto de huesos de todo el cuerpo. Calaca es una de tantas formas coloquiales que se usan en México para referirse a la muerte.¹⁸

Con el estudio de Vázquez Mantecón y las cartas de Calderón de la Barca, desde el siglo XVIII hasta el año de 1842, cuando la última abandona el país, nos hemos aproximado a la atmósfera de las fiestas populares en torno a la muerte. Ahora bien, en las últimas dos décadas del XIX, en la Ciudad de México tuvo lugar la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, fundada en 1880.¹⁹ El impresor y editor “alcanzó una amplia difusión de sus impresos, atribuibles a su diseño atractivo y al

¹⁷ *Ibid*, p. 5.

¹⁸ Hay varias formas lúdicas en el lenguaje coloquial mexicano para llamar a la muerte sin nombrarla, entre éstas están algunas como “la huesuda”, “la calavera”, “la democrática”, “la fría”, “la dama delgada”, “la trompada”, “la patrona”, “patas de popote”, “la tía de las muchachas”, “la pelona”, “la patas de ixtle”, “la novia fiel”, “la catrina”, “la chingada”, “la parca”, etcétera.

¹⁹ Inés Cedeño Vanegas, bisnieta de Antonio Vanegas Arroyo, refiere que su bisabuelo “fue una figura pública importante en su época. Ahora han pasado los años, pienso que no se le ha dado la difusión que se merece como impresor, editor e incluso escritor. Se le da más importancia a José Guadalupe Posada. No se puede decir que Vanegas creó a Posada, porque éste ya había trabajado desde mucho antes; pero Antonio Vanegas dio a conocer al grabador más ampliamente” (“Recuerdos de Inés”, en Mariana Masera (ed.), *Colección Chávez Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, p. 21).

estilo de los textos, así como al económico precio de los mismos”.²⁰ Los grabadores más destacados de la imprenta fueron Manuel Manilla y José Guadalupe Posada,²¹ cuyas manos quedaron plasmadas en

la variedad de formatos y la ilustración del texto con imágenes de gran calidad [...] hacen de los impresos un artefacto complejo y rico con sus posibilidades de uso: la lectura en voz alta en espacios públicos o privados, el cantar o recitar los textos, leer las imágenes que describían al lector los sucesos narrados.²²

Los temas que abordaban los impresos populares eran tan diversos como “cocina, cría de aves costura y confección, cura de enfermedades [...] donde lo simbólico y el imaginario de la época se manifestaban más claramente, por ejemplo en las colecciones de oraciones y rezos, pero también de relatos escatológicos y moralizantes, remedios mágicos, manuales de interpretación de los sueños y guías de adivinación”,²³ entre otros.

En las hojas volantes, por ejemplo, quedaron impresos textos de divertimento conocidos popularmente como calaveras, un género asociado al Día de Muertos que consistía en versos sencillos de métrica y rima,

²⁰ Mariana Masera, Briseida Castro Pérez, Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy Sánchez y Adrián Olvera Hernández, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en Mariana Masera, *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, p. 29.

²¹ Manuel Manilla murió en México, alrededor de 1895. Pocos datos se tienen de él, puesto que quedó ensombrecido por la figura ricamente estudiada de Posada, nacido en el barrio de San Marcos en Aguascalientes, en 1852, y muerto en el barrio de Tepito, en la Ciudad de México, en 1913. Juan Villoro describe a este último así: “Posada otorgó mirada torva al traidor y boca enorme al codicioso. Se formó como caricaturista, pero también fue excepcional retratista, autor de cuadros de costumbres y fabulador de criaturas fantásticas. En su faceta de comentarista social, dibujó presuntos culpables que no querían entrar a la cárcel que llevaba el engañoso nombre de ‘Belén’. En su faceta más lúdica, dibujó el destino de todos tan temido que él volvió deseable: el más allá donde sólo los demonios tienen carne y los que valen la pena viven en los huesos” (Juan Villoro, “José Guadalupe Posada: cien años de mejor vida”, en Juan Villoro *et al.*, *Posada. 100 años de calavera*, México, Fundación BBVA Bancomer / Editorial RM, 2013, p. 13).

²² M. Masera *et al.*, “Entre la tradición...”, p. 30.

²³ *Ibid.*, pp. 30-31.

cuya función era describir de manera jocosa la muerte de algún personaje. El imaginario de la muerte en el México de fin de siglo XIX se vería alimentado por este género literario, además de la presencia de un universo de personajes salidos de ultratumba, entre los que figuran diablos, pero principalmente se observó un despliegue iconográfico de calacas que se hicieron muy populares entre el público, las cuales definieron la presencia e identidad de José Guadalupe Posada en la imprenta de Vanegas.

La imagen de los grabados y el texto presentado en las hojas volantes hicieron más eficaz el contenido de los impresos. Los grabados reforzaban el contenido literario que se presentaba, no eran sólo ilustrativos, sino que anunciaba de manera tremendista alguna noticia o cuento que impactaba al primer golpe de vista. Posada creó todo tipo de personajes para las hojas volante; en sus grabados se representaban niños, mujeres, hombres, y cuando la noticia daba cuenta de la presencia de algún ente sobrenatural, se recreaba la escena gráficamente para reforzar lo dicho en el texto.

En el imaginario de muchos mexicanos, al mencionar a Posada se piensa al instante en las calacas que produjo. Podemos decir que hubo una exacerbación del mundo escatológico en los impresos; si bien justificaban el entorno de la fiesta de muertos, también lo fue la oportunidad de ironizar con la imagen de personajes importantes de la vida política y social. Cabe mencionar que no todas las hojas volante que imprimió estaban fechadas, no obstante hay indicios de que sus calaveras aparecen desde el año 1888, o quizá desde antes, cuando abrió la imprenta al público.

El pueblo mexicano, acostumbrado desde tiempos ancestrales a ver calaveras, desde los zompantlis prehispánicos, pasando por la pintura virreinal, la muerte de todos conocida con muchos nombres, la huesuda, la parca, la tilica, etcétera, ha hecho de ellas uno de los personajes sobrenaturales sobre el que hemos desplegado un sinnúmero de posibilidades estéticas para representarlo. Podemos decir que el siglo XIX es uno de los periodos de auge de la cultura popular visual gracias a los impresos de la Vanegas Arroyo.

La personificación de la muerte y otros personajes aparece impresa en hojas volante, periódicos, revistas y libros. En todos los ámbitos de la época, la sociedad mexicana —hombres y mujeres, ricos y pobres, niños y viejos— tenía acceso a éstos, que como dice Galí:

Hoy en día sabemos que las hojas volantes, romances, coplas y estampas con grabados más o menos hábiles pero siempre atractivos, jugaron un papel importante en la difusión de las prácticas de lectura y de la cultura escrita. Su “lectura” era en gran medida colectiva y en voz alta, y no eliminó la práctica de aprender de memoria historias, noticias y literatura diversa que después se reproducía en otros contextos y de viva voz. De hecho, la tradición oral y las prácticas modernas de la escritura y la lectura, convivieron siempre, alimentándose mutuamente. La misma frontera entre lo popular y lo culto resulta difusa y los préstamos entre una y otra fueron una constante.²⁴

Los esqueletos de las hojas volantes aparecen en escenas diversas que al parecer fueron del gusto y consumo de un público amplio. Tanta calaca impresa parecía un acto de liberación del miedo a la muerte que vivía el pueblo mexicano, en su ambivalencia entre el acto de contrición que imponía la Iglesia católica y la liberación del arrepentimiento y la culpa, expresados en la fiesta popular. Las calacas de Posada son una suerte de apropiación del esqueleto humano que había monopolizado la religión católica como representación de la muerte. Esta actitud desenfadada tanto de Manuel Manilla como de José Guadalupe Posada para representar el esqueleto humano es explicada por Villoro:

Posada llevó a sus máximas consecuencias el arte de dibujar los doscientos huesos del esqueleto y calacas de quijada batiente. Las poses informan que en el más allá hay buena música. Para entrar a sus calaveras, se necesita llevar el ritmo. Estamos ante un milagro de los sentidos: esas imágenes son sonoras. No hay modo de verlas sin imaginar el estruendo que explica sus posturas.²⁵

Posada creó involuntariamente sus propios *memento mori* (figura 1), como el de la hoja volante con el título tremendista *El fin del mundo es ya cierto, todos serán calaveras. Adiós, todos los vivientes. Ahora sí fue de*

²⁴ Montserrat Galí Boadella, “De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España”, en Juan Villoro *et al.*, Posada. *100 años de calavera*, México, Fundación BBVA Bancomer / Editorial RM, 2013, p. 33.

²⁵ J. Villoro, “José Guadalupe Posada...”, p. 11.

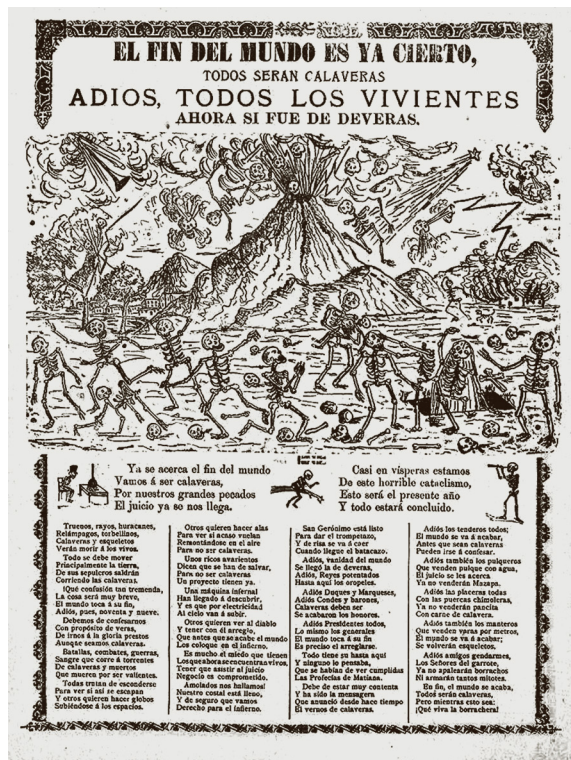
Brevísimas y extraordinarias notas de ultratumba, o cómo entender la muerte...

deveras [sic], que en los versos introductorios debajo de la ilustración, advierten:

Ya se acerca el fin del mundo
Vamos á ser calaveras,
Por nuestros grandes pecados
El juicio ya se nos llega.

FIGURA 1

HOJA VOLANTE *EL FIN DEL MUNDO ES YA CIERTO...*²⁶



²⁶ *El fin del mundo es ya cierto, todos serán calaveras. Adiós, todos los vivientes. Ahora sí fue de deveras*, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/wl/%C3%8Dndice:EFDeveras.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

El *memento mori* que crea Posada se refiere al momento previo a la muerte. Las calacas anticipan que “calaveras y esqueletos / verán morir a los vivos”. Son calaveras sobre calaveras, lo literario y lo gráfico confirmando que el fin del mundo “ahora sí fue de deveras [*sic*]” y que, cuando se acaba, sabemos por la religión católica que hay de lugares a lugares donde llegar: está el cielo para las buenas almas, pero en esta hoja volante se insiste en advertir que no será un buen destino el que tengan los vivos:

Amolados nos hallamos!
 Nuestro costal está lleno,
 y de seguro que vamos
 derecho para el infierno.

Según Von Wobeser, “el momento previo a la muerte se consideraba especialmente delicado ya que era la última oportunidad para arrepentirse de los pecados, obtener el perdón de ellos y lograr la salvación. Existía la creencia de que durante la agonía se debatían las fuerzas del bien y del mal, las primeras representantes de Dios y las segundas, del demonio”.²⁷ Esto explica el *memento mori* del catolicismo, la tensión que suscitan las entidades que representan el bien el y mal para ganar el alma del casi muerto. Sin embargo, en el de Posada, parece bien merecido el infierno en el fin del mundo que anticipan los versos. Además, involucran a todos: ricos y pobres, mentirosos y embaucadores, pecadores y...

Adiós también los pulqueros
 que venden pulque con agua
 el juicio se les acerca
 ya no venderán mazapa.

²⁷ Gisela Von Wobeser, “Certezas, incertidumbres y expectativas en torno a la salvación del alma. Creencias escatológicas en Nueva España, siglos XVI-XVIII”, *Historia Mexicana*, vol. LXI, núm. 4 (abril-junio de 2012), p. 1313. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60029082001>> (consultado el 3 de febrero de 2021).

Adiós las plaseras todas
con las puercas chimoleras,
ya no venderán pancita
¡con carne de calavera.

Recordemos los elementos principales que contiene la geografía del infierno en sus antecedentes virreinales sobre el que Von Wobeser decía que “se creía que era un gran recinto oscuro y cavernoso, situado bajo tierra e inundado de fuego, semejante a una cárcel, donde las almas de los condenados, además de tener que prescindir de la presencia de Dios, la llamada ‘pena de daño’, sufrían torturas físicas”.²⁸ El imaginario del infierno de la tradición católica está presente en la hoja volante de la que hemos hablado; sin embargo, podemos preguntarnos ¿por qué fuera del contexto católico, es decir fuera de las iglesias y de la mirada del párroco, se liberaban la culpa y miedo? Porque el espacio público así lo facilitó, garantizando también el anonimato de quien escuchaba una lectura callejera y de quien elaboraba los textos y las imágenes, tomando en cuenta que lo producido en la imprenta de Vanegas quizá no sufrió tanta persecución institucional como durante el virreinato.

Posada tuvo la oportunidad de producir con desenfado, ya fuera a solicitud de Vanegas Arroyo, ya fuera porque tuvo el consentimiento para hacerlo. Es posible que la exacerbación del mundo de ultratumba a la que dio rienda suelta en su producción fuera iniciativa propia, ya mencionamos la intención que tenían las calaveritas de divertir y caricaturizar la vida de los muertos. No obstante, si miramos más a fondo lo que refieren algunos versos, encontramos pistas que nos permiten estudiar mejor la dimensión del imaginario colectivo para entender la vida cotidiana, las fiestas, la política, los asuntos religiosos entre otros. Es por esto que retomo *El fin del mundo...* en los versos de la penúltima columna:

Todo tiene su hasta aquí
y ninguno lo pensaba,
que se habían de ver cumplidas
las profecías de Matiana.

²⁸ G. von Wobeser, “Certezas, incertidumbres...”, p. 1320.

Debe de estar muy contenta
y ha sido la mensajera [sic]
que anunció desde hace tiempo
el vernos de calaveras.

Después de estos versos, puede deducirse que la tal Matiana fue una mujer a la que se le adjudicaron profecías, que por las razones que a continuación se explican se mantuvo presente en el imaginario desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del XX, como lo refiere Velasco: “El imaginario popular mantuvo viva la memoria de Matiana a lo largo del siglo XIX. Por ello no fue difícil que al arribar el siglo XX, y con él el movimiento revolucionario de 1910, el caso de la criada de San Jerónimo volviera a reavivarse en la mentalidad popular en la causa católica y en el interés del mercado editorial”.²⁹ Esta profeta fue importante en distintos ámbitos de la Ciudad de México como también consignó el autor antes mencionado:

²⁹ José Velasco Toro, “Matiana, mística del imaginario y ‘voz de ultratumba’”, *Ulúa*, núm. 10 (julio-diciembre de 2007), p. 41. Disponible en <http://ulua.uv.mx/index.php/ulua/article/view/1372/pdf_137> (consultado el 3 de febrero de 2021). En este trabajo, el autor narra que: “En 1914, la Tipografía La Catalana de la ciudad de México publicó un nuevo folleto anunciándolo como: *Las verdaderas profecías de Matiana comparadas y coordinadas con otras profecías semejantes de este y del antiguo continente acerca del triunfo final de iglesia y del fin del mundo*. Texto en el que las visiones de Matiana fueron reinterpretadas a la luz de los acontecimientos históricos, resaltando aquéllos que a juicio del pensamiento católico eran signos y confirmación del mal que azotaba a la Iglesia mexicana. En esta edición se subrayó el advenimiento del Anticristo y, a propósito del nuevo milenio, se insertó una breve referencia al fin del mundo, sacralizando la interpretación histórica al transformarla en teofanía” (pp. 41-42). Velasco Toro también problematiza respecto a si Matiana fue una profeta como algunos la señalaron o fue una clarividente. Suponemos que José Guadalupe Posada tuvo acceso a la publicación de las visiones de Matiana o escuchó sobre éstas. Como haya sido, sirvió de inspiración para los versos de *El fin del mundo es ya cierto*..., que mucho coincidía con una de sus visiones: “Vio también un conciliábulo en el infierno, y el tormento que padecían los demonios por la paz, la copia que reina en los cristianos en su tiempo, principalmente en el de Lucifer. Entraron ellos en congreso, y entre todos hicieron la constitución y el código y que Lucifer mandó a los demonios extendiesen esas constituciones por todo el mundo, para pervertir a todos; y que se vació el infierno para guerrear con los cristianos” (p. 65).

[...] se le continuó venerando por considerarla intercesora en las causas difíciles, hablándose de ella como “abogada de imposibles”, o bien se le aludía como “la bruja Matiana”. También se le asoció a las “calaveras” que se hicieron comunes a partir del siglo XIX y está presente en la lírica popular cuyos versos gozosos eran cantados por niños y adultos: “Madre Matiana/ Padre cucharón/ Pico de gallina/ Y moco de totol”.³⁰

Su imagen fue utilizada como medio de control de la “conducta infantil cuando las madres querían evitar que los hijos salieran a la calle: “Por favor no salgan afuera porque les pueden caer los ‘polvos de la madre Matiana’, eso nos decía mi mamá cuando salíamos a jugar”, según el testimonio de una informante de Velasco.³¹

Las visiones de Matiana no sólo involucraron al ámbito escatológico, sino que también predijo momentos importantes de cambio en la vida política y social del México que le tocó vivir en el siglo XVIII y hasta finales del mismo, cuando se cree que fue su muerte. La mentalidad cristiana popular y la culta del periodo que le tocó vivir a Matiana fueron en buena medida el caldo de cultivo que nos permite entender de qué se componía este imaginario, con algunos cientos de años de mestizaje en torno a la creencia de la muerte en el país, y que incorporaría lo que llamamos la liberación de los personajes de ultratumba con la imprenta de Vanegas Arroyo.

ENTRE CUERNOS, BIGOTES, SOMBREROS, REBOZOS Y MUCHO TRAGO: LA IDENTIDAD DE LAS CALAVERAS

Fueron muy diversos los impresos de calacas que caricaturizaban la vida cotidiana de fin de siglo y que recuerdan, con mucho, una cercanía con el *comic*, que puede referir una historia graciosa. Volvemos con esto a la idea de la vida ambivalente de la sociedad mexicana del periodo, entre lo dramático y a veces lúgubre (parafraseando a Calderón de la Barca) y la liberación de un ánimo festivo en el que salían a escena la muerte y los demonios.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ *Ibid.*, pp. 42-43.

En el mismo tono del fin del mundo de Posada, Manuel Manilla imprimió la hoja volante con el título *La calavera infernal* (figura 2), que en los costados muestra una suerte de subtítulos, o como llaman en las notas de prensa “bullets”, cuando se pretende destacar una información después del título, lo cual presenta con otra tipografía el siguiente texto, en el lado izquierdo: “¡Atención! ¡Mucho cuidado! Que el “Infierno” va ya á arder”. Del lado derecho, hay otra advertencia emanada de un dicho popular que dice: “Aquí el que no cae resbala, Y chicharrón [h]a de ser”. La calavera principal al centro es la de un diablo montado sobre el título central.

FIGURA 2

HOJA VOLANTE *LA CALAVERA INFERNAL*.³²



³² Dos versiones de esta hoja volante se pueden consultar en el LACIPI, por ejemplo, *La calavera infernal*, s.f. Disponible en <<http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%0C3%A1gina:RDSacaran.djvu/1>>; y <<http://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%0C3%A1gina:LCInfernal.djvu/1>> (consultados el 3 de noviembre de 2021). Una versión más, con fecha, se puede consultar en el Instituto Iberoamericano de Berlín, *La calavera infernal*, 1904. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827770138/1/#topDocAnchor>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

Brevísimas y extraordinarias notas de ultratumba, o cómo entender la muerte...

En la historia del imaginario sobre la muerte desde el lejano medioevo que los españoles nos aportaron, ésta se representaba de manera sobrada con un esqueleto desnudo. Recordemos para ello la popular “Danza de la muerte” o “Danza macabra” (figura 3), que en ocasiones vestía un sencillo manto.

FIGURA 3
LA DANZA DE LA MUERTE



Fuente: *La Crónica de Nuremberg*, Michael Wolgemut, 1493 (dominio público).³³

A veces la muerte podía representarse también con un simple cráneo. En contraposición a los esqueletos desnudos de los grabados y obras pictóricas que han representado históricamente a la muerte, la genialidad de Posada y Manilla fue dotar las calaveras de identidad con elementos mínimos que hacían fácilmente identificable al personaje al que hacían referencia

³³ Disponible en <<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Michael-Wolgemut/762534/Danza-de-la-muerte-de-la-cr%C3%B3nica-del-mundo-de-Schedels.html>> (consultada el 5 de noviembre de 2021).

también los versos. Si la *Calavera infernal* no tuviera cuernos, no sabríamos que se trata del diablo, podría haber sido una más del montón.

En la hoja volante titulada *El gran panteón amoroso* (figura 4), se observan varias escenas como una suerte de retratos de parejas identificables por su indumentaria. El traje que corresponde al varón en varios de los casos se asemeja al del catrín de la lotería tradicional, con sombrero de copa, bastón, capa, o vistiendo saco con corbata de moño (en una de las estampas). Se retratan las clases sociales, como puede verse en la última estampa (lado derecho inferior), la indumentaria de ambos es más sencilla: la calaca femenina usa rebozo, enagua larga y amplia, lleva una canasta, como era en la época para el caso de las mujeres. En otras calacas masculinas, la vestimenta corresponde a la de un charro, inequívoco por el ala ancha del sombrero, la chaquetilla corta y pantalones donde destacan las botonaduras.

FIGURA 4
HOJA VOLANTE *EL GRAN PANTEÓN AMOROSO*³⁴



³⁴ *El gran panteón amoroso*, s.f. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EGAmoroso.tiff#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica>; y <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827764626/1/#topDocAnchor>> (consultados el 3 de noviembre de 2021).

En la hilera del lado izquierdo, la segunda estampa de arriba abajo, los versos al pie dicen:

¿Usted no sabe de amores?
A según cuando conviene.
¿Quiere ir conmigo a Dolores?
Charrito, sí aquí me tiene.

Sin duda se refiere al Panteón de los Dolores, importante de mencionar en el contexto histórico que nos ocupa. En primer lugar, hay que destacar que el panteón o campo santo es un lugar relevante en la geografía de ultratumba. Es lugar del eterno descanso de las calaveras de los impresos populares. A la vez, es el lugar de encuentro y fiesta cuando la ocasión lo amerita, por ejemplo, en la celebración del Día Muertos, los familiares se daban cita en los cementerios para llevar los alimentos favoritos del difunto, que colocaban sobre las tumbas. El cementerio es el espacio liminar que permite el encuentro de los vivos y los muertos en este ámbito de ultratumba referido en la iconografía y la literatura de los impresos. Asimismo, para el periodo que se estudia, tuvo lugar la apertura del famoso Panteón de Dolores³⁵ en las afueras de la Ciudad de México, esto ocurrió en 1875, cinco años antes de abrirse la imprenta de Vanegas Arroyo.

Otro de los personajes es el que viste traje militar, que en el verso al pie dice: “General que fue de suerte / y mil acciones ganó / y sólo una la perdió / la que tuvo con la muerte”. El uniforme de la calavera del

³⁵ En 1875 abrió sus puertas el Panteón Civil Municipal de los Dolores, mismo que un año después vio inaugurada la Rotonda de los Hombres Ilustres. Hubo prácticas funerarias de importante fastuosidad donde descansarían los restos de políticos y aristócratas, como puede apreciarse en fotografías y documentación de la época en cuanto a la construcción de mausoleos de las familias más importantes. De igual forma, debe haberse reservado una parte del terreno para los muertos pobres. Antes de pasar al ámbito civil, durante el virreinato, los restos fúnebres de las familias eran inhumados en templos, colegios, conventos y hospitales. Las formas de conmemorar y acompañar la muerte tuvieron un notorio cariz de clase social en una época de profunda desigualdad como fue el porfiriato. Para mayor información sobre la historia del Panteón de Dolores, véase Ethel Herrera Moreno, “El Panteón de Dolores y sus inicios”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 2 (2004), pp. 77–90. Disponible en <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3821>.

general nos permite evocar al de gala con el que fue retratado un sin número de veces Porfirio Díaz, con sombrero emplumado y saco con charreteras en los hombros y las inconfundibles insignias en el frente. Sabemos que este general no era Porfirio por la falta de bigote, como sí podemos reconocerlo en cambio en la calavera de Francisco I Madero (figura 5) creada en 1910, uno de los políticos más importantes de la Revolución, de clase acomodada que difícilmente vestiría como campesino: con sombrero de paja, el jorongo o sarape doblado sobre un hombro, la botella que indica el gusto por el consumo de alcohol al que estaba habituado el pueblo, son los elementos con los que se ha forjado el estereotipo del mexicano promedio de la época. Se trata de prendas y accesorios muy presentes en la construcción de una de las formas de identidad de hombres y mujeres en México.

FIGURA 5
CALAVERA DE D. FRANCISCO I. MADERO ³⁶



³⁶ *Calavera de D. Francisco I. Madero*, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CDMadero.djvu#tab=Folio_representativo>; y *Calavera de D. Francisco I. Madero*, 1912. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659121/1/LOG_0000/> (consultados el 3 de noviembre de 2021).

destacó por la ridiculización de ciertos personajes; parecía tener la intención de poner en evidencia alguna situación, no sólo de los encumbrados, como se aprecia con el caso de *La Garbancera* que fue creada para ridiculizar a las “indias” que vendían verduras en los puestos callejeros. Lo que sí sabemos con certeza es que su prolija producción de calaveras configuró una estética humorística y gráfica de lectura jocosa que traspasaría las fronteras del tiempo, de manera particular con *La Garbancera* rebautizada posteriormente.

POSTRIMERÍAS DE LA REVOLUCIÓN

No fue Posada quien llamó “catrina” a la “garbancera”. Éste es un nombre posterior que le dio Diego Rivera, quien, al verla tan elegante, bien pudo inspirarse en la figura del catrín que, desde el siglo XVIII, “aparece en la lotería mexicana, representando a un reconocible tipo social: el señorito atildado y más bien inútil”,³⁹ que inspiró quizá también a Posada para *El gran panteón amoroso*, como se describió antes. Fue cuatro décadas después que Rivera presentara a la llamada *Catrina* de cuerpo entero, reconfigurando así su significado al pintarla en su obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de 1947 (figura 7).

Esta obra pictórica puede identificarse como el soporte y periodo emblemático de donde surge uno de los personajes más conocidos y explotados de la cultura popular mexicana. Su resignificación es también el resultado de la Escuela Mexicana de Pintura, del muralismo mexicano y del Taller de Gráfica Popular, que surgen a partir de los años posteriores al movimiento revolucionario. El objetivo era retratar al pueblo y su historia, sus fiestas, la religiosidad popular, como exaltación de una estética mexicana.

³⁹ M. del C. Vázquez Mantecón, “1 y 2 de noviembre...”, p. 16.

Brevísimas y extraordinarias notas de ultratumba, o cómo entender la muerte...

FIGURA 7

FRAGMENTO. *SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL*,
PINTURA MURAL DE DIEGO RIVERA, 1947⁴⁰



CONCLUSIONES

En México sí le tenemos miedo a la muerte, pero a la vez la amamos tanto que la hemos convertido en un hecho estético total. El gusto por ésta, burlarnos, festejarla con tanta fiesta sí encuentra algunos antecedentes culturales en nuestra herencia prehispánica; no obstante, tiene una influencia importantísima del periodo virreinal y del pasado medieval europeo.

Lo que intentamos destacar en el presente texto es que el periodo de entre siglos que nos ocupa, tres décadas aproximadas entre el fin del porfiriato y el inicio de la Revolución mexicana, años de mucha efervescencia política y social, es el momento en el que aparece la imprenta de Vanegas Arroyo, con toda la capacidad lúdica e irreverente de Manilla y de Posada. Fue un momento de explosión creativa de ingeniosidad popular de los mexicanos, tanto de ellos como creadores, como del público que consumía los impresos.

⁴⁰ Disponible en <<https://mymodernmet.com/es/sueno-de-una-tarde-dominical-en-la-alameda-central/>> (consultada el 5 de noviembre de 2021).

La representación del esqueleto, los cráneos, las calaveras y sus huesos ha existido en todas las formas de arte de la humanidad, puesto que revela el momento último del paso por la tierra. Dicen que no hay nada más democrático que un esqueleto, en el sentido de que nos indica que todos tendremos ese aspecto tarde o temprano. Nadie se libra de la descomposición del cuerpo, de la peste y los gusanos. Pero antes de esto queda reír a mandíbula batiente, como dice Juan Villoro.

Los impresos populares de Vanegas Arroyo significaron la apropiación y representación de todos los huesos del esqueleto humano, de animales y seres sobrenaturales, y que con ello potenciarían el imaginario de la muerte en México, de manera particular con el Día de Muertos, una de las fiestas populares más importantes de los mexicanos.

REFERENCIAS

- CABRERA, Daniel H., “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva”, s.d. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/242731193_Imaginario_social_comunicacion_e_identidad_colectiva> (consultado el 3 de febrero de 2021).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Madame, *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 2007.
- ENRÍQUEZ-SÁNCHEZ, Antonio de Jesús, “Eran dados a las fiestas’. El universo festivo de los indios novohispanos bajo la Ilustración, ¿supresión o vigencia de un fenómeno de larga duración?”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 29 (diciembre de 2015), pp. 87-144. Disponible en <<https://revistacatepec.uaemex.mx/article/view/3898>> (consultado el 3 de febrero de 2021).
- ESQUIVEL CABALLERO, Yasmani, “Ritos fúnebres en la fiesta de los Fieles Difuntos del distrito de Kunturkanki, Cusco”, *Vita Brevis. Revista Electrónica de Estudios de la Muerte. Ritos fúnebres*, año 6, núm. 11 (julio-diciembre de 2017), pp. 1-18.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, “De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España”, en Juan Villoro *et al.*, *Posada. 100 años de calavera*, México, Fundación BBVA Bancomer / Editorial RM, 2013, pp. 31-47.

- HERRERA MORENO, Ethel, “El Panteón de Dolores y sus inicios”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 2 (2004), pp. 77–90. Disponible en <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3821>>.
- MARTÍNEZ IGLESIAS, Jaime, “¿Qué son los imaginarios?”, s.d. Disponible en <<http://cf.caribeaafirmativo.lgbt/todo/ATT1379699182.pdf>> (consultado el 3 de febrero de 2021).
- MASERA, Mariana (coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017.
- MASERA, Mariana, Briseida Castro Pérez, Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy Sánchez y Adrián Olvera Hernández, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, en Mariana Masera, *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*, México, UNAM, 2017, p. 29.
- MÉNDEZ, María Águeda (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispano*, México, El Colegio de México, 2009.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, “1 y 2 de noviembre en la Ciudad de México, 1750-1900”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 49 (2015), pp. 1-18. Disponible en <<https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-historia-moderna-contemporanea-mexico-97-pdf-S018526201500002X>> (consultado el 3 de febrero de 2021).
- VELASCO TORO, José, “Matiana, mística del imaginario y ‘voz de ultratumba’”, *Ulúa*, núm. 10 (julio-diciembre de 2007), pp. 39-71. Disponible en <http://ulua.uv.mx/index.php/ulua/article/view/1372/pdf_137> (consultado el 3 de febrero de 2021).
- VILLORO, Juan, “José Guadalupe Posada: cien años de mejor vida”, en Juan Villoro *et al.*, *Posada. 100 años de calavera*, México, Fundación BBVA Bancomer / Editorial RM, 2013, pp. 11-27.
- VON WOBESER, Gisela, “Certezas, incertidumbres y expectativas en torno a la salvación del alma. Creencias escatológicas en Nueva España, siglos XVI-XVIII”, *Historia Mexicana*, vol. LXI, núm. 4 (abril-junio de 2012), pp. 1311-1348. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60029082001>> (consultado el 3 de febrero de 2021).

Impresos

Calavera de D. Francisco I. Madero, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CDMadero.djvu#tab=Folio_representativo> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

Calavera de D. Francisco I. Madero, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659121/1/LOG_0000/> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

El fin del mundo es ya cierto, todos serán calaveras. Adiós, todos los vivos. Ahora sí fue de deveras, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EFDeveras.djvu>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

El gran panteón amoroso, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EGAmoroso.tiff#tab=Ficha_bibliogr_C3_Alfica>; y <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827764626/1/#topDocAnchor>> (consultados el 3 de noviembre de 2021).

La calavera infernal, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s.f. Disponible en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:RDSacaran.djvu/1>>; y <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LCInfernal.djvu/1>> (consultados el 3 de noviembre de 2021).

La calavera infernal, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1904. Disponible en <<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827770138/1/#topDocAnchor>> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

Remate de calaveras alegres y sandungueras, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1913. Disponible en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827658834/1/LOG_0000/> (consultado el 3 de noviembre de 2021).

Los géneros en la literatura popular.
La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)
Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez
(coordinadoras y editoras).

Se terminó de imprimir el 30 de septiembre de 2022
en los talleres de Solar Servicios Editoriales, S.A. de C.V.,

Calle 2 núm. 21, col. San Pedro de los Pinos,
alcaldía Benito Juárez, C.P. 03800, tel. 55151657.

La composición tipográfica la realizó Ernesto López Ruiz.

La edición estuvo al cuidado de la Unidad de Publicaciones
de El Colegio de San Luis y las coordinadoras y editoras.

El tiraje consta de 100 ejemplares
en impresión bajo demanda



